

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

VERÔNICA GOMES OLEGÁRIO LEITE

**MEMÓRIA E VIOLÊNCIA: O CONFLITO ARMADO DO PERU SOB A OTICA
DA LITERATURA**

Belo Horizonte

2015

VERÔNICA GOMES OLEGARIO LEITE

**MEMÓRIA E VIOLÊNCIA: O CONFLITO ARMADO DO PERU SOB A ÓTICA
DA LITERATURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof^o. Dr^o. Rômulo Monte Alto

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C687r.YI-m Leite, Verônica Gomes Olegário .
Memória e violência [manuscrito] : o conflito armado do Peru sob a ótica da literatura / Verônica Gomes Olegário Leite. – 2015. 98 f., enc.: il., fots (color) (p&b)
Orientador: Rômulo Monte Alto.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 92-98.

1. Colchado Lucio, Oscar. – Rosa Cuchillo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ortega, Julio, 1942- – Adiós Ayacucho – Crítica e interpretação – Teses. 3. Roncagliolo, Santiago. – Abril rojo – Crítica e interpretação – Teses. 4. Cueto, Alonso. – Hora azul – Crítica e interpretação – Teses. 5. Ficção peruana – História e crítica – Teses. 6. Memória na literatura – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Pe863.44



Dissertação intitulada *Memória e violência: o conflito armado do Peru sob a ótica da literatura*, de autoria da Mestranda VERÔNICA GOMES OLEGARIO LEITE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Prof. Dra. Silvana Liliana Carrizo - UFJF

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de janeiro de 2016.

DEDICATÓRIA

A todas as vítimas do Conflito Armado Interno do Peru. “Para que não se repita”.

À memória dos lutadores Bahia e Cadu.

À memória do meu pequeno amigo João Vitor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao POSLIT pela excelente formação que recebi nesses dois anos de mestrado.

Ao meu orientador Rômulo Monte Alto por ter acreditado no meu trabalho e me apresentado esse universo tão incrível dos estudos andinos. Além disso, agradeço a amizade e carinho que recebi dele e de sua família durante esse ano de orientação.

Aos professores Marcos Alexandre, Sara Rojo, Míriam Ávila e Graciela Raveti pelos conselhos e incentivo que garantiram minha permanência no programa quando acreditei que não conseguiria continuar.

À professora Carla Dameane pelos conselhos, amizade e pela ajuda durante meu mergulho nos estudos andinos.

Ao CNPQ pela bolsa de estudos a mim concedida durante o ano de 2015.

Aos meus pais Catarina e Pedro Paulo que se esforçaram e sacrificaram durante toda a minha vida para que eu pudesse priorizar os meus estudos.

À minha irmã Pedrina pelo apoio e amizade que alicerçam minha trajetória de vida.

Ao meu companheiro Aiano pelo amor, amizade, incentivo e por dividir comigo a tarefa mais difícil e prazerosa da minha vida que é criar uma filha.

À Cecília por ser essa criança tão doce, alegre, compreensiva e por ter preenchido a minha vida de amor e alegria.

À Micaela, Juliana, Isabela e Camila por cuidarem da Cecília para que eu pudesse estudar e escrever essa dissertação.

Ao Marcelo e ao Wagner pela amizade, conselhos e companheirismo durante toda a minha trajetória acadêmica.

Aos meus demais amigos, amigas e familiares pelo apoio e por que alegrarem a minha vida diariamente.

Latinoamérica

Soy... soy lo que dejaron
Soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima
Soy una fábrica de humo
Mano de obra campesina para tu consumo
frente de frío en el medio del verano
El amor en los tiempos del cólera, mi hermano!
Soy el sol que nace y el día que muere
Con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva
Un discurso político sin saliva
Las caras más bonitas que he conocido
Soy la fotografía de un desaparecido
La sangre dentro de tus venas
Soy un pedazo de tierra que vale la pena
Una canasta con frijoles, soy Maradona contra Inglaterra
Anotándote dos goles
Soy lo que sostiene mi bandera
La espina dorsal del planeta, es mi cordillera
Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria, no quiere a su madre
Soy américa Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina
Oye!
Tengo los lagos, tengo los ríos
Tengo mis dientes pa' cuando me sonrío
La nieve que maquilla mis montañas
Tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña
Un desierto embriagado con peyote
Un trago de pulque para cantar con los coyotes
Todo lo que necesito, tengo a mis pulmones respirando azul clarito
la altura que sofoca,
Soy las muelas de mi boca, mascando coca
El otoño con sus hojas desmayadas
Los versos escritos bajo la noches estrellada
Una viña repleta de uvas
Un cañaveral bajo el sol en Cuba

Soy el mar Caribe que vigila las casitas
Haciendo rituales de agua bendita
El viento que peina mi cabellos
Soy, todos los santos que cuelgan de mi cuello
El jugo de mi lucha no es artificial
Porque el abono de mi tierra es natural
Trabajo bruto, pero con orgullo
Aquí se comparte, lo mío es tuyo
Este pueblo no se ahoga con marullo
Y se derrumba yo lo reconstruyo
tampoco pestañeo cuando te miro
para que te recuerde de mi apellido
La operación Condor invadiendo mi nido
Perdono pero nunca olvido
Oye!
Vamos caminando
Aquí se respira lucha
Vamos caminando
Yo canto porque se escucha
Vamos caminando
Aquí estamos de pie
Que viva la américa!
No puedes comprar mi vida...

Calle 13¹

¹ Essa música da banda *Calle 13* marcou meus dias de estudos e pesquisas. Acredito que ela simboliza toda a luta dos povos que vivem e lutam na América Latina.

RESUMO

Esta dissertação está centrada na análise de quatro romances oriundos do Conflito Armado Interno do Peru (1980-2000). Procura demonstrar que existem dois grupos narrativos em disputa pelo espaço de representação das memórias desse período. Os representantes do primeiro grupo são *Rosa Cuchillo*, 1996, de Óscar Colchado Lucio e *Adiós Ayacucho*, 1986, de Julio Ortega; e do segundo, *La hora azul*, 2005, de Alonso Cueto e *Abril Rojo*, 2006, de Santiago Roncagliolo. A maior distinção entre esses grupos se dá em relação à perspectiva adotada no momento de representar o conflito e ao suposto leitor a que cada obra se dirige. O aparato teórico utilizado apresenta um histórico de textos provindos de estudos da memória na literatura, até chegar à conceituação e utilização do testemunho. Além das discussões acerca da narrativa, também identifica-se a forma com que essa violência foi representada nas demais artes peruanas.

Palavras-chave: memória; Conflito armado interno; narrativa; artes; Peru.

ABSTRACT

This thesis focuses on the analysis of four native romances of Peru's intern conflict (1980 – 2000). It attempts to demonstrate that there are two narrative groups pleading for space in the representation among the memories during this period. The first group contemplates *Rosa Cuchillo*, 1996, by Óscar Colchado Lucio and *Adiós Ayacucho*, 1996, by Julio Ortega; the second beholds *La Hora Azul*, 2005, by Alonso Cueto, and *Abril Rojo*, 2006, by Santiago Roncagliolo. The greatest distinction between these two groups lies upon the perspective adopted at the moment of representing the conflict. Besides that, it also lies upon the assumed reader in which the literary piece aims to. The used theoretical reference presents a list of texts conveyed from the studies of the literary memory to the use of testimony. Aside from the discussions surrounding the narrative, it also identifies among other kinds of Peruvian arts, the violence presented.

Key words: memory; intern conflict; narrative; arts; Peru.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
CAPÍTULO 1. REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA DE VIOLÊNCIA	15
1.1 Memória involuntária e memória coletiva	17
1.2 Memória e melancolia	20
1.3 O conceito de testemunho	21
1.4 O papel político do testemunho	23
1.5 O testemunho na América Latina	24
Capítulo 2. MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA NO PERU	28
2.1 Andes: Transmissão das memórias de violência	34
2.2 Lima: Manifestações artísticas e literárias pós conflito armado interno	42
Capítulo 3. DISPUTA PELA REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA DE VIOLÊNCIA NA LITERATURA PERUANA	63
3.1 <i>La hora azul</i> de Alonso Cueto	68
3.2 <i>Abril rojo</i> de Santiago Roncagliolo	70
3.3. A literatura criolla e o thriller: <i>La hora azul</i> e <i>Abril Rojo</i>	73
3.3.1 Análise: <i>La hora azul</i> e <i>Abril rojo</i>	75
3.4 <i>Adiós Ayacucho</i> de Julio Ortega	79
3.5 <i>Rosa cuchillo</i> de Óscar Colchado Lucio	81
3.6. Análise de <i>Rosa Cuchillo</i> e <i>Adiós Ayacucho</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

Introdução

Esse trabalho de pesquisa surgiu de inquietações que desenvolvi durante minha graduação. Sempre me pareceu questionável o fato de situações históricas de violência serem transpostas à ficção literária. Acredito que, para tal transposição, sejam necessárias uma série de reflexões do autor acerca de sua responsabilidade em relação aos traumas que tal violência pode exercer sobre um indivíduo ou uma sociedade. Relacionar a história com os traumas me pareceu um caminho percorrido pelas discussões acerca da memória e de suas representações. Sendo assim, no primeiro capítulo, desenvolverei uma pesquisa que trate do percurso da memória desde sua concepção Greco-Romana de mnemotécnica até sua utilização como elemento base para a construção de testemunhos. Nesse ponto, Paul Ricoeur, Walter Benjamin e Marcel Proust servirão de aparato teórico para as discussões acerca da incompletude da memória individual e da reconstrução dos acontecimentos a partir das lembranças. Julguei relevante apresentar esse aparato teórico acerca das memórias individuais e coletivas por acreditar que as memórias servem de pilares para a construção da história e de suas representações e que, muitas vezes, os percursos entre a construção de uma obra ficcional e a construção da história oficial são muito semelhantes.

A construção da história oficial se dá a partir da seleção de memórias individuais e coletivas em detrimento de outras memórias subalternizadas. Esse processo faz com que toda a história seja um recorte, um ponto de vista sobre um acontecimento dentre os vários pontos de vista sobre um mesmo fato. A ficção, por sua vez, também seleciona acontecimentos para a construção da narrativa histórica. Esses dois processos de seleção, o histórico e o ficcional, passam pelo viés político de seleção de versões. Na representação de situações traumáticas, os recortes feitos pelo escritor, além de passarem pelo cunho político ideológico, também passam pelo trato da sensibilidade. Ou seja, ao apresentar um relato, o escritor faz uma série de escolhas que influenciarão na forma com que os traumas herdados daquele determinado acontecimento serão representados.

Nesse sentido, aquele que escreve sobre a história individual ou coletiva, tendo-as vivenciado ou não, deve possuir uma preocupação ética em relação a tais acontecimentos e aos silenciamentos políticos a eles impostos. Afinal, muitas vezes, o trabalho contra o esquecimento significa selecionar um acontecimento, ou uma versão, em detrimento de

outro. Nesse ponto, se encontra a tensão que identifiquei entre a ficção e o testemunho, uma vez que a ficção não possui um pacto com a veracidade, mesmo que exista toda uma discussão acerca da ética no momento de se representar um acontecimento real. Essas discussões serão desenvolvidas a partir das teorias e reflexões de Aleida Assmann, Eclea Bosi, Tzvetan Todorov, Márcio Seligmann Silva, Michael Pollak e Maurice Halbwachs.

Durante as minhas pesquisas, a maior dificuldade enfrentada foi a de compreender em que momento as obras estavam reproduzindo acontecimentos e em que momento estavam ficcionalizando sobre eles. Essa dificuldade se justifica pelo fato de que as quatro obras analisadas retratam situações que se baseiam no contexto histórico do Conflito Armado Interno do Peru, doravante CAI, e diversas das situações vivenciadas pelos personagens encontram referência na história de peruanos que presenciaram ou foram vítimas do Conflito. A meu ver, era inaceitável identificar tanta violência e tantos traumas servindo de base para a construção de narrativas que não foram construídas para denunciar tais atrocidades. A partir dessa dificuldade de compreensão, tornou-se necessário realizar uma pesquisa acerca do testemunho e das teorias que discutem a incorporação da realidade na ficção.

Em relação ao testemunho, me apoiei nas teorias de Giorgio Agamben, que utiliza a Shoah como ponto de partida para suas reflexões acerca da representação do trauma na literatura. Agamben apresenta o escritor Primo Levi como um exemplo de sobrevivente dessa violência que escreveu testemunhos para denunciar as atrocidades vivenciadas no campo de concentração nazista. A ficção, por sua vez, atua como se estivesse representando um acontecimento que não necessariamente ocorreu conforme relatado, mas que “compara algo existente” com sua representação imaginária, aqui dialogando com as teorias de Wolfgang Iser e Márcio Seligmann Silva.

No segundo capítulo, será apresentado um panorama acerca da representação da memória de violência do CAI nas mais diversas artes. Para a elaboração desse panorama, pude identificar que existe uma facilidade maior de localizar intervenções artísticas desenvolvidas na capital do país em detrimento das desenvolvidas na região dos Andes, maior afetada pelo Conflito. Isso porque o Peru, durante o CAI, estava vivendo um momento histórico em que as diferenças entre as regiões do país ficavam ainda mais claras. Se, por um lado, a costa passava por um processo de industrialização, iniciado na década de

60, por outro, a serra e a selva se mantinham em uma situação histórica de abandono institucional pelo Estado, sem acesso às políticas públicas.

Donos de uma cosmovisão própria, os moradores da região dos Andes compreendem a formação do mundo, os elementos da terra e o significado da vida de forma diferente da perspectiva ocidental¹. Para eles, os mitos possuem grande significação e precisam ser transmitidos de geração em geração para que suas crenças e histórias não se percam. Essa transmissão se dava, em geral, de forma oral e coletiva, quando os mais velhos reuniam toda a comunidade para contar as histórias de seus antepassados. Com a iminência da violência, o medo expulsou milhares de moradores dos Andes para as cidades e muitos morreram levando consigo essas histórias.

Pude identificar que, após o conflito, existe, no Peru um processo de silenciamento perpetrado pelo Estado, não só em relação às denúncias de violência sofrida e à não punição daqueles que a geraram; esse silenciamento também é direcionado para os testemunhos produzidos pelos moradores dos Andes que não recebem incentivo algum do Estado e, por isso, encontram dificuldade para publicar seus livros e divulgar suas demais intervenções artísticas. Esse silenciamento é o responsável pela dificuldade que tive em identificar as intervenções artísticas e culturais dos moradores da região do Andes. Como não fiz um trabalho de campo, todo o meu material de pesquisa foi organizado a partir do trabalho de teóricos peruanos, do contato com professores universitários do Peru, que compartilharam comigo seus acervos de pesquisa, e através da internet. Como resultado, obtive um amplo aparato teórico de análise das intervenções artísticas em relação ao CAI produzidas em Lima, mas pouco material produzido nos Andes.

Portanto, o segundo capítulo será elaborado principalmente a partir das análises desenvolvidas por Maria Eugenia Ulfé, Carla Dameane e Victor Vich, com os trabalhos de Ulfé e Dameane servindo de base para a análise das intervenções desenvolvidas na região dos Andes, e os trabalhos de Victor Vich como norte para os trabalhos desenvolvidos em Lima.

¹ O que não significa que esses peruanos viviam num “mundo à parte”, pois havia intercâmbio com os elementos ocidentais embora os andinos fizessem questão de manter sua cultura e tradições.

O terceiro capítulo apresentará a análise das quatro obras selecionadas por essa pesquisa para a discussão acerca da representação da memória de violência do CAI na literatura. São elas: *La hora azul*, de Alonso Cueto, 2005; *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo, 2006; *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega, 1986 e *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio, 1996. Essas obras ficcionais foram escolhidas por possuírem elementos históricos como fundamento para sua construção e não só apresentavam uma representação imaginária para os acontecimentos, como tratavam de situações de violência acontecidas durante o CAI. Para auxiliar nessa reflexão, utilizei o conceito de “imagem intolerável” apresentada por Jacques Rancière e de “teor testemunhal” apresentado por Márcio Seligmann Silva.

Em *Adios Ayacucho*, obra de 1986, Julio Ortega representa a violência por parte do Estado em relação aos camponeses durante o CAI. O protagonista é um líder comunitário acusado de ser senderista e assassinado pelas Forças Armadas, sendo assim, a obra trata da epopeia do camponês para reaver seus ossos perdidos durante a tortura. Cánepa faz o percurso de Ayacucho em direção a Lima não só para buscar as partes perdidas do seu corpo, mas para conseguir falar com aquele que julga ser o maior responsável pela violência, o presidente Belaúnde. A memória é apresentada como um espaço para recordar o passado, as violências e abusos sofridos pelos camponeses e também como espaço de reivindicação por uma sociedade mais justa.

Óscar Colchado Lúcio publicou, em 1997, a obra *Rosa Cuchillo*. Vencedora do *Premio Nacional de Novela Federico Villarreal* em 1996, ela transita literalmente entre dois mundos, o andino e o ocidental. De um lado, apresenta os problemas sociais e dificuldades enfrentadas pelo Peru durante o CAI; de outro, apresenta o mundo andino e a busca de Rosa Cuchillo por seu filho no mundo dos deuses. O discurso presente em *Rosa Cuchillo* contribui para construir a tradicional identidade latino-americana e permite trazer à superfície crenças ancestrais, ressignificadas através do tempo, que nos possibilitam compreender uma história “não oficial” de culturas largamente esquecidas e/ou silenciadas.

La hora azul, vencedora do premio Herralde 2005, pode ser definida dentro dos critérios literários do *thriller* ou do gênero policial, já que se desenvolve em um enredo de tensão, suspense e intriga. O protagonista é Adrián, advogado bem sucedido que resolve procurar Míriam, uma moça que seu pai sequestrou e estuprou quando atuou em nome da

Marinha na região de Ayacucho, durante o conflito armado interno. Adrián é o retrato de muitos peruanos que não tiveram sua vida afetada pelo conflito e que não compreendem as sequelas e prejuízos que tamanha violência deixou na vida daqueles que foram atingidos por ela.

A obra de Santiago Roncagliolo, *Abril Rojo*, foi a vencedora do Premio Alfaguara de Novela 2006 e também pode ser definida como um *thriller* ou “novela negra”. O protagonista, Félix Chacaltana Saldívar, é um exemplar fiscal distrital de Ayacucho que cumpre minuciosamente suas funções e respeita a hierarquia burocrática do Estado. O enredo gira em torno das investigações iniciadas por Chacaltana em busca de desvendar o mistério de uma série de mortes que ocorrem em Ayacucho no período da Semana Santa. Essas mortes são carregadas de elementos religiosos e de referências à crueldade do PCP – SL.

A hipótese que apresento nesse trabalho é a de que existem dois grupos literários em disputa pela representação do CAI na literatura, sendo eles formados por membros da narrativa andina e da narrativa criolla. As obras analisadas foram divididas da seguinte forma: *Adiós Ayacucho* e *Rosa Cuchillo* foram compreendidas como narrativas andinas e *Abril Rojo* e *La hora azul* como narrativas criollas. Durante as análises, foi levado em consideração especialmente o meio de produção e local de publicação; a forma como a região dos Andes foi retratada, as críticas que as obras receberam no Peru e nos demais países e a forma como as consequências do conflito foram abordadas.

Capítulo 1

Representação da memória de violência

A busca pela origem das teorias acerca da memória e suas funções nos leva a discussões que remontam à Antiguidade; na obra *República* do filósofo Platão, 392 a.C., é possível identificar diálogos de Sócrates em que são feitas comparações a fim de que se defina a memória. Como exemplo, podemos citar a comparação da memória com um livro, com uma pintura ou com um pedaço de cera; tais comparações auxiliam na definição da memória como um espaço em branco que cada indivíduo possui e que recebe registros durante a vida. Desde essas discussões, a memória era analisada a partir da mnemotécnica, conhecida pelo termo latino “ars memoria”, uma técnica de estimulação da memória que se baseia no exercício individual de decorar o máximo de informações possível (RICOEUR, 2007).

Atualmente, o exercício da mnemotécnica não possui o status que possuía na antiguidade; decorar milhares de informações não faz sentido em um contexto em que pode-se consultá-las a qualquer momento em livros, na internet ou em qualquer registro escrito. Com isso, a arte de saber informações históricas de cor se transformou em entretenimento.

Aleida Assmann, em sua obra *Espaços da recordação*, 2011, afirma que “até agora, a pesquisa da memória no campo dos estudos literários se orientou fortemente na direção da mnemotécnica da Antiguidade” (ASSMANN, 2011, p. 32). Nesse sentido, a autora propõe que seja discutida uma diferenciação entre decorar e lembrar, uma vez que decorar seria um exercício controlado diferente de lembrar, já que as lembranças não são deliberadas, pois elas acontecem espontaneamente. Ao refletir acerca do ato de lembrar, reflete-se automaticamente sobre o ato de esquecer; uma atividade está intrinsecamente relacionada à outra, só é possível lembrar de um acontecimento ao se esquecer de vários outros.

Assmann reflete sobre a diferenciação entre esses dois tipos de memória a partir dos conceitos de memória como arte “ars” - “domínio técnico da memória”, e memória como potência “vis” - energias psíquicas incontroláveis (ASSMANN, 2011, p. 440). A memória como arte seria justamente a da mnemotécnica, ou seja, da organização formal do conhecimento; já a memória como potência seria a interação da memória com a imaginação

e com a razão. Depois de apresentar essa diferenciação, o trabalho de Assmann se dedica à análise das manifestações e desdobramentos da memória enquanto potência.

Uma questão relevante que deve ser ressaltada é a forma sistemática com que a memória é relacionada a questões políticas, ou seja, por mais que o ato de recordar não seja individualmente controlado, a memória coletiva é construída a partir de interesses políticos. Nesse sentido, de acordo com as discussões apresentadas por Assmann, algumas situações se tornam relevantes e são relembradas coletivamente em detrimento de outras, porque todos os indivíduos precisam se pautar em “fatos” para construir uma imagem de si e do mundo; entretanto, ao selecionar acontecimentos que serão lembrados, uma série de outros caem na lista dos acontecimentos que serão esquecidos, e é justamente nessa etapa do processo da memória que se encontra a ação política, no ato de selecionar lembranças e esquecimentos.

Em sua obra *A memória, a História, o esquecimento*, Paul Ricoeur, 2007, também reflete sobre a memória e suas definições. No início da obra, Ricoeur apresenta um apanhado histórico que também remonta à Antiguidade quando filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles teorizavam sobre a mnemotécnica e sobre a relação direta da memória com o passado (RICOEUR, 2007, p. 35). Entretanto, assim como de Aleida Assmann, o foco da escrita de Paul Ricoeur não é realizar um levantamento histórico do conceito de memória, mas apresentar uma série de discussões acerca de sua utilização e de sua potência como espaço de luta por reconhecimento e justiça.

Ao voltar à apresentação da obra, é possível identificar o mote de escrita do autor. Segundo ele, “perturba-me o inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações, e dos erros de memória - e de esquecimento. A ideia de uma política da justa memória é, sob esse aspecto, um de meus temas cívicos confessos” (RICOEUR, 2007, p. 17). Percebe-se como a construção da memória coletiva como garantia de justiça aos que viveram os eventos, tal como a forma com que os acontecimentos serão lembrados, são preocupações centrais desse teórico.

Nessa obra, Ricoeur apresenta os diversos conceitos estudados pela Psicologia no que diz respeito à memória individual e coletiva, além de dissertar sobre os conceitos de História, esquecimento e perdão. No que diz respeito a essa pesquisa, a discussão mais

relevante é a que coloca o questionamento acerca do dever da memória, o papel que ela cumpre ao ser fundamento da História. Segundo ele, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si” (RICOEUR, 2007, p. 101). Ou seja, a memória deve possuir a responsabilidade de representar as situações vividas por aqueles que não poderão testemunhar, aqueles que foram vítimas de injustiças e violências que precisam ser lembradas para que elas não se repitam. Nesse sentido, os registros coletivos e políticos se originariam nos testemunhos, registrados em arquivos e transmitidos para a historiografia. Entretanto, de acordo com o teórico, o testemunho, precisaria ter uma recepção seguida de sua autenticação; dito de outro modo, o testemunho precisa da confiança de quem o recebe para que possa ser aceito como real.

1.1 Memória involuntária e memória coletiva

Em relação à memória psicológica, ou seja, a que não se controla, Marcel Proust, em sua obra *No caminho de Swan*, 1913, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, apresenta a discussão acerca da memória involuntária, aquela sobre a qual o indivíduo não possui autonomia,

(...) essa causa, contudo, eu a adivinhara ao comparar essas várias impressões que me proporcionavam bem-estar e que, entre elas, tinham em comum a faculdade de serem sentidas, ao mesmo tempo, no momento atual e num momento passado – o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, o gosto da madeleine -, até fazerem o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, a criatura que então saboreava em mim essa impressão, saboreava-a naquilo que ela possuía em comum entre um dia antigo e o atual, no que possuía de extratemporal, era uma criatura que só aparecia quando, por uma dessas identidades entre o presente e o passado, podia achar-se no único ambiente em que conseguiria viver, desfrutar da essência das coisas, isto é, fora do tempo. (PROUST, 2002, p.189)

A partir desse fragmento, é possível captar a essência do conceito de memória involuntária; ao relacionar a memória ao momento de acordar, o autor deixa claro que assim como o corpo passa por uma série de processos automáticos para se despertar, as lembranças também surgem de forma automática; não há uma autonomia dos sujeitos para controlá-las. Nesse sentido, a relação entre o sujeito que vive as sensações hoje e aquele que as viveu no passado se dá através das lembranças que ele carrega e que se manifestam sem o seu controle.

Essa memória de Proust, composta pelas sensações e lampejos, encontra diálogo anos depois com a memória discutida por Walter Benjamin. O teórico alemão não só elabora um trabalho específico para falar da memória de tapeçaria composta por Proust, como também discorre sobre suas próprias lembranças:

Conhecia todos os esconderijos do piso e voltava a eles como a uma casa na qual se tem a certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito. Meu coração disparava, e eu retinha a respiração. Aqui, ficava encerrado num mundo material que ia se tornando fantasticamente nítido, que se aproximava calado. (BENJAMIN, 1987, p. 91)

Para Benjamin, os relatos a partir da memória não são reproduções dos acontecimentos vividos, mas sim dos acontecimentos lembrados, rememorados por quem apresenta o relato. Segundo ele, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Corroborando com esse raciocínio, podemos pensar ainda que essas rememorações podem ser intermináveis, já que a cada rememoração poderá contar com elementos novos ou diferentes.

Depois de apresentar esse brevíssimo recorte acerca do conceito de memória, pretende-se focar as discussões desse trabalho não só nas discussões acerca da memória enquanto rememoração involuntária de acontecimentos, mas também nas discussões acerca da memória coletiva, a partir do conceito cunhado por Maurice Halbwachs na década de 1920. Segundo o sociólogo,

a História é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens. No entanto, lidos nos livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que por muito tempo foram seu repositório vivo. Em geral a História só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. (HALBWACHS, 2013, p. 100)

Com essa afirmação, Halbwachs complementa a ideia de que existe uma diferença entre a forma como os acontecimentos são vividos e a forma como eles são retratados; portanto, pode-se afirmar que é justamente no momento em que se torna memória oficial que a memória coletiva sofre sua maior distorção, deixando de ser a transmissão de experiências de uma comunidade para se transformar em fatos moldados pelos interesses políticos. De acordo com Maria Luisa Sandoval Schmidt e Miguel Mahfoud, ao analisar a teoria de Halbwachs,

o grupo está presente para o indivíduo não necessariamente, ou mesmo fundamentalmente, pela sua presença física, mas pela possibilidade que o indivíduo tem de retomar os modos de pensamento e a experiência comum próprios do grupo. A vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança. Portanto, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está sempre inserida num contexto social preciso. (SCHMIDT, 1993, p. 288)

Nesse sentido, a memória coletiva se manifestaria nos indivíduos justamente como consequência dessas relações afetivas. Pode-se relacionar essa discussão com a da necessidade de garantir lembranças e justiça aos que não mais podem testemunhar. Ou seja, a reconstrução dos acontecimentos vividos pelas comunidades, quando se trata de acontecimentos traumáticos, por exemplo, se daria pelo campo da afetividade e não pelo campo político de seleção dos acontecimentos. Assim, buscar garantir justiça à comunidade através de seus testemunhos seria uma ação tida como parte não só caracterizadora, como constituinte, dos indivíduos que vivem em comunidade.

Michael Pollak, em 1987, proferiu uma conferência no Brasil intitulada *Memória e identidade social*, publicada posteriormente em 1992. Nessa conferência, o teórico apresentou uma distinção entre memória individual e memória coletiva; segundo ele,

quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (...) podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. (POLLAK, 1992, p. 2)

Sendo assim, a memória coletiva, para Pollak, faz referência a acontecimentos vividos por uma comunidade e que são transmitidos através das gerações, independente da História oficial da qual, inclusive, muitas vezes destoa; tal definição dialoga com a apresentada por Halbwachs.

Semelhante à rememoração dos acontecimentos individuais, os testemunhos acerca da História coletiva também passam pelo viés daquilo que foi lembrado e transmitido entre os indivíduos. Nesse sentido, aquele responsável por relatar a História consegue selecionar os elementos rememorados aos quais quer garantir disseminação. A partir disso, tais elementos, que podem ser vistos como "recortes", passam a ser, muitas vezes, vistos como

a representação única e correta de um acontecimento, daí a responsabilidade individual de quem retrata uma memória coletiva.

Tzvetan Todorov, em relação aos “deveres” da memória, apresenta em sua obra *Os abusos da memória*, 1992, uma discussão acerca do papel que a memória cumpre ao representar as situações de violência vividas em todo o mundo, no decorrer do século XX. Também apresenta a interessante ressalva de que analisar a Shoah como uma situação de violência extrema e sem precedentes pode ser algo problemático, uma vez que cada situação de violência é absolutamente singular e incomparável. Além disso, Todorov apresenta a teoria de que existem dois tipos de memória, a “memória exemplar” e a “memória literal”; a memória exemplar seria a que utiliza as situações de violência vividas pelo indivíduo ou por sua comunidade para tornar-se exemplos pedagógicos e para evitar que tais situações voltem a ocorrer; por outro lado, a memória literal seria a que não consegue se desvincular do sofrimento causado pela violência sofrida individual ou coletivamente e, por isso, não consegue se desvencilhar do trauma, que se reapresenta sempre como ruptura e dor (TODOROV, 2000).

1.2 Memória e melancolia

A definição de memória literal apresentada por Todorov se aproxima das discussões acerca da “melancolia”. Em sua obra *Estâncias*, 2007, Giorgio Agamben apresenta um panorama dessas discussões; o teórico retorna à antiguidade para justificar a relação da melancolia com uma questão fisiológica, dialogando com a teoria dos quatro humores do corpo. De acordo com essa teoria, a bÍlis negra seria a responsável por gerar uma tristeza constante nos indivíduos. Aristóteles, por sua vez, identifica a propensão às artes, à poesia e à luxúria como características dos melancólicos.

Com o desenvolvimento da Psiquiatria, a melancolia passou a ser considerada uma síndrome mental e um dos sintomas da psicose. Já na modernidade, Sigmund Freud publica, em 1917, o seu *Luto e melancolia*, em que retoma as discussões da Antiguidade que apresentavam a introspecção como característica desse processo de luto que seria a melancolia. Freud afirma que

os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de

auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas. O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que este não evoca esse alguém —, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. (FREUD, 2013, p. 2)

Ou seja, a memória literal seria a que se manifesta através das características interligadas entre o luto e a melancolia; o indivíduo que manifesta essa memória não consegue recuperá-la de forma a esclarecer e informar os demais; entretanto, revive de forma dolorosa as lembranças da situação traumática sem conseguir se livrar delas.

Posterior à Freud, Foucault também apresenta uma teoria relacionada à melancolia. Em sua obra *História da loucura na idade clássica*, 1972, o teórico publica o artigo “Mania e melancolia”, em que retoma o período de desenvolvimento da Psiquiatria, século XVIII, para traçar as definições da melancolia desde surto psiquiátrico até chegar à comparação entre mania e melancolia. Para Foucault,

o melancólico não é mais capaz de entrar em ressonância com o mundo exterior, ou porque suas fibras estão distendidas, ou porque foram imobilizadas por uma tensão maior (vê-se como a mecânica das tensões explica tanto a imobilidade melancólica quanto a agitação maníaca): apenas algumas fibras vibram no melancólico, as que correspondem ao ponto preciso de seu delírio. Pelo contrário, o maníaco vibra a qualquer solicitação, seu delírio é universal; as excitações não vêm perder-se na espessura de sua imobilidade, como no melancólico; quando seu organismo as restitui, elas são multiplicadas, como se os maníacos tivessem acumulado na tensão de suas fibras uma energia suplementar. (FOUCAULT, 1978, p. 298/299).

Nesse sentido, para Foucault, a melancolia transforma o sujeito em um ser sem reações ao mundo externo, sem capacidade de se manifestar e se apresentar enquanto sujeito agente; o melancólico não mais conseguiria exigir espaço para sua denúncia, nem sequer conseguiria formulá-la de forma compreensível.

1.3 O conceito de testemunho

Ao retomar a reflexão acerca da memória exemplar, acredita-se ser possível aproximá-la do conceito de testemunha, uma vez que ambos buscam representar situações de violência com o objetivo de impedir que elas sejam relegadas ao esquecimento. Esse

conceito de testemunha e, inclusive, de testemunho, por mais que seja milenar, recebe destaque na literatura a partir das discussões acerca da Shoah; entretanto, dentre os vários conceitos e teorias, esse trabalho priorizou utilizar os conceitos elaborados por Giorgio Agamben. Tal escolha se deu por acreditar que o teórico italiano conseguiu unir em uma única obra as discussões desenvolvidas durante décadas.

Em *O que resta de Auschwitz*, 2008, Agamben apresenta uma série de conceitos caríssimos para essa discussão, sendo o primeiro deles o de testemunha. Segundo o teórico, “um tipo perfeito de testemunha é Primo Levi. Quando volta para casa, entre os homens, conta sem parar a todos o que lhe coube viver. (...) Mas ele não se sente escritor; torna-se escritor unicamente para testemunhar” (AGAMBEN; 2008, p. 26). Nesse sentido, a testemunha seria a pessoa que se responsabiliza por relatar os acontecimentos vividos por ela e por aqueles que não sobreviveram para apresentar seu próprio relato, uma vez que esses seriam as verdadeiras e únicas testemunhas.

Primo Levi, aqui citado por Agamben, foi um sobrevivente dos campos de concentração nazistas, que escreveu uma série de obras com o intuito de testemunhar o que viveu durante os anos em que foi prisioneiro e também de relatar em nome daqueles que viu morrer no campo ou viu serem transformados em “mulçumanos”, ou seja, aqueles que perdiam toda a humanidade, existindo apenas como corpo, sem raciocínio. Em sua obra *É isto um homem?*, publicada em 1947, Primo Levi disserta sobre a impossibilidade de se isentar de testemunhar; para ele, escrever significava manter-se vivo.

[...] No instante, porém, em que de manhã estou livre da fúria do vento e transponho o umbral do Laboratório, aparece a companheira de todo momento de trégua, da enfermaria, dos domingos de folga: a pena de lembrar, o velho tormento feroz de me sentir homem que, logo que a consciência sai das trevas, me acua de repente como um cachorro que morde. Então pego lápis e caderno e escrevo o que não saberia confiar a ninguém". (PRIMO LEVI, 2000, p. 143)

De acordo com essa citação, é possível compreender como ser testemunha não é uma opção para o sobrevivente. Na verdade, ser testemunha é a única opção de vida que lhe resta, é o que permite que ele continue vivo e consiga conviver com suas lembranças; entretanto, independente de se reconhecer enquanto testemunha e de dar publicidade a seus relatos, Primo Levi tem consciência de que as situações vividas no campo são intraduzíveis, não existe linguagem que suporte tanta dor e sofrimento; mesmo assim, calar-se não é uma opção para o escritor. Ainda segundo Primo Levi, “pela primeira vez, então, nos damos

conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem” (PRIMO LEVI, 2000, p. 24); nesse sentido, pode-se dizer que o testemunho é, ao mesmo tempo, indizível e infinito. Ou seja, a mesma linguagem que reconhece seu *status* de indizível é a que tenta, a todo momento, traduzí-lo.

Dialogando com essa impossibilidade de dizer, Theodor Adorno afirma, em seu *Crítica cultural e sociedade*, que “a crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Essa afirmativa polêmica do teórico alemão, além de dialogar com Primo Levi, também carrega uma profunda crítica à cultura que visava apresentar uma visão idealizada da sociedade e dos sujeitos antes e durante o período da *Shoah*.

Posterior ao conceito de testemunha há o conceito de testemunho; Agamben o apresenta em oposição ao arquivo, pois de acordo com o teórico, pode-se entender que “o arquivo situa-se entre a *langue*, como sistema de construção das frases possíveis -- ou seja, das possibilidades de dizer-- e o *corpus*, que reúne o conjunto do já dito das palavras efetivamente pronunciadas ou escritas.” Já o testemunho é “a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar”, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como contingência, como um poder não ser (AGAMBEN, 2008, p. 145/146). Nesse sentido, pode-se concluir que o arquivo seria toda a possibilidade da linguagem enquanto construção do discurso; já o testemunho captaria a discussão das possibilidades de dizer, ou seja, não basta existir a linguagem, é necessário analisar se ela compreende um fato ou não, se ela o suporta ou não.

1.4 O papel político do testemunho

Retomando as discussões acerca do papel político no momento da seleção das memórias e da construção dos testemunhos, pode-se acrescentar a possibilidade de que não só as instâncias políticas possuem esse poder de seleção, mas também os indivíduos. Eclea Bosi apresenta essa discussão em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, 1987, na qual, de acordo com ela,

na memória política, os juízos de valor intervêm com mais insistência. O sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica “neutra”. Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da História, e reafirmando sua posição ou matizando-a. (BOSI, 1987, p. 371)

Nesse sentido, pode-se afirmar que, mesmo relatando situações vividas “na pele” ou “de tabela”, a testemunha se posiciona politicamente ao selecionar alguns fatos em detrimento de outros que receberão espaço nos relatos apresentados.

Márcio Seligmann Silva, em seu *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*, 2003, também dialoga com a discussão de que o testemunho e a memória coletiva são carregados de cunho político. Segundo o teórico,

não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo.” (SELIGMANN SILVA, 2003, p. 69)

Dito de outro modo, a historiografia é pautada pelas disputas entre os testemunhos, que representam as memórias individuais e coletivas, e a memória oficial, construída a partir dos interesses em voga politicamente. Além disso, vale ressaltar a importância de se valorizar o passado enquanto constituidor das identidades individuais e coletivas, daí a importância de se questionar a forma com que esse passado está sendo incorporado e representado socialmente.

1.5 O testemunho na América Latina

Ao trazer para a América Latina as discussões acerca da representação das memórias de violência através do testemunho, encontra-se a criação do “Prêmio Casa das Americas de testemunho” em 1970. Tal premiação foi criada uma vez que, ao concurso de romance, em 1969, foram submetidas uma série de obras com caráter extremamente distinto do romance tradicional, além de semelhantes entre si. A banca de jurados, formada por Angel Rama, Isadora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Noé Jitrik, Haydée Santamaría e Manuel Galich realizou uma análise das obras e decidiu criar uma definição própria da Casa das Américas para o gênero. Manuel Galich apresentou a seguinte síntese para o testemunho:

é diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na

medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui a História de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social. (GALICH *in* MARCO, 2004, p. 51)

Por mais que a definição apresentada por Galich contemple a visão desse trabalho em relação ao testemunho, entende-se que não se deve resumir a criação do gênero na América Latina a uma iniciativa da Casa das Américas, uma vez que tal postura reduziria o trabalho já desenvolvido há pelo menos duas décadas por escritores e críticos dos países que passavam por processos intensos de violência, ditaduras e repressão no continente; entretanto, vale ressaltar o importante papel que a Casa das Américas cumpriu ao dar destaque a esse gênero.

João Camillo Penna, por sua vez, desenvolve em seu *Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano*, 2003, uma análise extremamente indispensável para pensar o testemunho na América Latina; ele apresenta um amplo panorama da escrita de testemunho nesses países e os relaciona com as situações de violência vividas em cada um deles. De acordo com Penna, “a importância do testemunho na América Latina espanhola está ligada à possibilidade de dar expressão a culturas com uma inserção precária no universo escrito e uma existência quase que exclusivamente oral” (PENNA *in* SELIGMANN SILVA, 2003, p. 307). Em relação a essa afirmação, deve-se questionar a perspectiva de que a produção literária fosse anteriormente escassa e basicamente oral, uma vez que, como esse presente trabalho analisa, no Peru, a produção literária se dá de forma sistemática e bem organizada desde a colonização espanhola, apesar da forma desigual com que as diversas produções literárias foram recebidas pela crítica.

Em relação à figura da testemunha, Penna também corrobora com a discussão de que não há isenção no discurso. A testemunha de uma situação de violência, ao apresentar seu relato, parte de um ponto de vista pré-determinado em relação à sua comunidade, ao contexto político que gerou a violência e até mesmo às suas consequências. Em relação a esse debate, Penna afirma que “o sujeito testemunhal não é determinado por uma radicalidade democrática, de cumplicidades laterais, alternâncias de papel e posição, mas corresponde à apresentação de uma figura ou modelo privilegiado e um interesse político específico” (PENNA *in* SELIGMANN SILVA, 2003, p. 324).

A partir desse panorama acerca da memória, pode-se concluir como a literatura de testemunho, ligada a situações de traumas e conflitos, é resultado de um processo histórico em que as experiências da violência buscaram espaço para sua representação e denúncia; a memória, enquanto instância involuntária de registro dos acontecimentos seria repetidamente acionada para garantir o registro das lembranças nos arquivos. Paralelo ao registro e à possibilidade de se usar as lembranças em prol da busca por justiça e reparações, o indivíduo que rememora também pode ser vítima da memória pessoal, aquela do sujeito melancólico que não consegue transformar seus traumas em um relato registrável.

Nesse sentido, a literatura de testemunho deve ser compreendida como literatura de resistência e denúncia, tendo como seu início mais reconhecido os testemunhos a partir da Shoah. Em relação à América Latina, essa literatura encontrou espaço para sua consolidação, recentemente, a partir dos registros de violências sofridas durante os períodos de ditaduras militares, guerras civis e demais conflitos internos.

A memória, no entanto, não se apresenta necessariamente, apenas no formato de literatura de testemunho. Também cabe à ficção dar espaço e voz para os acontecimentos a partir de um texto imaginário baseado no real. De acordo com Wolfgang Iser, “como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (...)” (ISER, 2002, p. 957). Assim, a ficção atua como se estivesse representando um acontecimento que não necessariamente ocorreu conforme relatado, mas que “compara algo existente” com sua representação imaginária.

Tal afirmação de Iser dialoga com o conceito de “teor testemunhal” criado por Seligmann Silva. De acordo com o teórico,

ao invés de se falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, percebemos agora uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a História da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “teor testemunhal” que marca toda obra literária (mas, repito, que aprendemos a detectar a partir da concentração deste teor na literatura e escritura do século XX). (SELIGMANN SILVA, 2009, p. 1)

Ou seja, para Seligmann Silva, as catástrofes ocorridas nos países da América Latina e no mundo podem ser identificadas na literatura através de um teor testemunhal, o qual seria uma postura de resistência frente à violência a que as ditas “minorias” são submetidas.

Nesse sentido, ao se pensar nas obras analisadas por esse trabalho, percebe-se que não se tratam de testemunhos, seja ele o testemunho escrito pela vítima em primeira pessoa ou o testemunho coletivo escrito pelo membro de uma comunidade que busca reproduzir os acontecimentos e garantir justiça. Diferente disso, são analisadas obras declaradamente ficcionais: *La hora azul*, de Alonso Cueto, 2005, *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo, 2006, *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio, 1996, e *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega, 1986. Entretanto, independente de serem quatro obras ficcionais e de todas tratarem do mesmo contexto histórico, ou seja, o CAI do Peru, constata-se que elas são extremamente distintas entre si, questões a serem analisadas no capítulo 3 desse trabalho.

Portanto, esse trabalho visa analisar obras literárias que se encaixam nos critérios da dita “literatura de teor testemunhal” definida por Seligmann Silva. Ou seja, é possível identificar elementos históricos e factuais nas quatro obras, ainda que todo o enredo e personagens sejam ficcionais; eles se constroem e se relacionam a partir da mescla que cada um dos autores consegue fazer entre a realidade histórica e sua imaginação, aqui dialogando com Iser.

Nesse sentido, cabe ao autor, no momento da produção de sua obra, selecionar os elementos históricos que lhe servirão para a construção de seu argumento ficcional. Será esse processo o responsável pela construção do imaginário e das inúmeras possibilidades de interpretação e recepção de cada obra.

Capítulo 2: Memória da violência no Peru

Dissertar sobre o “início” da violência no Peru parece uma tarefa demasiado complicada, uma vez que sabe-se da existência de povos milenares na região geográfica, hoje denominada Peru, que viviam em permanentes guerras pela dominação territorial, como incas e huancas. Nesse sentido, dissertar sobre a origem, organização e disputas entre esses povos, provavelmente, resultaria em um segundo trabalho de pesquisa; entretanto, cabe ao menos pontuar que sua vida e organização sofreu uma decisiva transformação a partir da chegada dos espanhóis, em 1532.

Guamán Poma de Ayala, em seu *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615, escreveu um relato dirigido ao rei Felipe III da Espanha que só veio a ser descoberto em 1909, na Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca, por Richard Pietschmann. Ayala gastou mais de mil páginas para descrever a história dos povos andinos, o reinado dos Incas e a dominação espanhola. Após sua descoberta, o relato passou a ser considerado o relato histórico testemunhal mais importante em relação à situação social e política do Peru de então, dados o volume e a qualidade das informações ali recolhidas (TOMASEVICIUS, 2012). O relato de Guamán Poma, que se fez acompanhar de centenas de desenhos, nasceu como registro de um protesto contra a violência que os nativos sofriam nas mãos dos colonizadores.

Guamán Poma de Ayala era procedente da serra andina, região habitada no século XVII pelos descendentes do *Tawantinsuyo*, também conhecido como civilização inca. Sua cidade natal era Huamanga, pertencente ao departamento de Ayacucho, centro político e administrativo do *Tawantinsuyo* até o início da colonização espanhola. Em 1540, Pizarro batizou a região como San Juan de la Frontera de Huamanga. No ano de 1824, foi declarada a Independência do Peru, com a histórica Batalha de Ayacucho, e, em 1825, Simón Bolívar renomeou a região como Ayacucho. A língua utilizada pelo povo dessa região era o quéchua e, mesmo com a imposição do castelhano, os descendentes mantiveram sua língua originária para comunicação e muitos deles sequer chegaram a aprender castelhano. Ayacucho é o departamento peruano que mais sofreu com a violência do CAI.

A banalização da violência foi um procedimento implementado no Peru desde o início da colonização. Depois da dominação e escravização dos povos autóctones, teve início a evangelização, com a criação das cidades seguindo o modelo espanhol. De acordo

com Rodrigues Montoya Rojas, 1997, a natureza conflituosa do nascente mundo pode ser descrito da seguinte maneira:

el Peru empezó a formarse como un país a partir de un violento enfrentamiento entre dos civilizaciones que luego de casi 500 años, aún no ha terminado. Las culturas andinas quechua y aimara así como un centenar de grupos étnicos en los Andes, en la Costa y en la Amazonía fueron despojados de sus más importantes recursos y sometidos a la dominación occidental adaptándose a ella y – al mismo tiempo – resistiendo para preservar los elementos centrales de sus matrices culturales. Decenas de estos grupos no pudieron soportar la agresión y han desaparecido. Al borde del siglo XXI quedan sólo 58, seis de los cuales están seriamente amenazados de extinción debido a su exiguo número. La violencia estructural que resulta de la conquista se mantiene aún porque la sociedad colonial, montada por la corona española, tuvo la habilidad de legitimar la conquista, de justificar la muerte y de hacer que vencedores y vencidos acepten las supuestas superioridad de unos e inferioridad de otros. (ROJAS, 1997, p. 290)

Assim, os povos originários que viviam no Peru não só foram submetidos a uma cultura diferente como tiveram a sua própria cultura soterrada, perseguida e só não foram totalmente aniquiladas por causa da constante resistência e luta dos seus descendentes por preservá-la. Tal processo histórico foi o responsável pela naturalização da violência, fato que Rojas definiu como “estrutural”.

Ainda de acordo com Rojas, “una cultura de la violencia que en el Peru forma parte de nuestro inconsciente colectivo (...) el abuso y la violencia ejercida contra los pobres y los humildes es considerada como normal, como parte de la vida cotidiana” (ROJAS, 1997, p. 291). Tal afirmação esclarece o questionamento acerca da forma como as manifestações de violência no Peru moderno foram naturalizadas pelos peruanos, bem como a situação de pobreza e abandono histórico vivido na região dos Andes, desde a colonização, foi sistematicamente vista pelos peruanos das demais regiões como responsabilidade dos próprios andinos.

Partindo dessa premissa, parece simples compreender os motivos que levaram ao combate das injustiças e desigualdades no Peru ser feito através de uma proposta que espalhava ainda mais violência pelo país; é como se não fosse possível pensar em nenhuma outra solução política que não passasse pela violência. Essa reflexão se refere ao CAI que se deu entre os anos de 1980 e 2000 e vitimou quase 70 mil peruanos que viviam na região dos Andes, de acordo com dados da Comissão da Verdade e Reconciliação. Carla Dameane, 2013, afirmou que,

a CVR demonstra como as causas do conflito recente possuíam raízes no passado colonial e nos processos de independência e modernização do país que, na forma como foram conduzidos, instituíram relações sociais, econômicas e culturais diferenciadas, apoiadas numa divisão de classes e poderes excludente e segregadora. Finalmente, a CVR sugere à sociedade peruana a necessidade de enfrentar, em um momento pós-conflitivo, o desafio da reconciliação. (DAMEANE, 2013, p. 126)

Antes de discutir os resultados do conflito, cabe contextualizar sua origem. O Partido Comunista do Peru- Sendero Luminoso, doravante PCP-SL surgiu de um grupo organizado na Universidade Nacional San Cristóbal de Huamanga, em Ayacucho, dirigido por Abimael Guzmán, conhecido como “Presidente Gonzalo”, então professor de Filosofia. Apoiados no contexto de abandono e pobreza vivido especialmente naquela região do Peru e baseados nos ideais revolucionários defendidos pela revolução chinesa dirigida por Mao Tsé Tung, em abril de 1980 o Partido declara guerra ao Estado peruano em prol de sua revolução socialista (DEGREGORI, 2011).

Inicialmente, o PCP-SL teve uma boa recepção por parte dos moradores da região de Ayacucho, ao apresentar propostas de igualdade social para o fim da fome e da miséria. Entretanto, os ideais revolucionários defendidos foram colocados em prática sem respeitar as questões culturais dos camponeses. Ao convocar as Forças Armadas para combater a insurreição, o Estado declarou guerra ao Partido e a todos que tinham relação com ele e com os grupos de esquerda; as comunidades andinas ficaram no meio dessa batalha e foram as que mais sofreram as consequências do conflito, tal como torturas, violações e mortes.

Em 2001, o presidente do Peru, Valentín Piniagua, criou a Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR - Peru), com o objetivo de apurar os casos de violência ocorridos durante o CAI. Composta por membros da sociedade civil, a CVR - Peru recolheu o depoimento de 16.985 pessoas e organizou 21 audiências públicas com as vítimas da violência, totalizando um público de 9.500 pessoas. Os números finais apresentados pela Comissão mostram que o conflito deixou um saldo de 70 mil mortos, 15 mil desaparecidos, 600 mil refugiados e 40 mil crianças órfãs (CVR, 2003).

Compreender a organização política dos moradores da região de Ayacucho pós conflito interno é uma questão indispensável para esse trabalho, afinal as produções artísticas e literárias produzidas pós conflito se fundamentaram a partir da forma com que esses peruanos lograram se reorganizar, lutar por justiça e representar os horrores vividos

durante os anos de violência. A doutora em antropologia médica, Kimberly Theidon, realizou uma longa pesquisa de campo nas comunidades de Ayacucho a partir de 1997, tendo como foco a análise de como os povos das regiões mais atingidas pelo CAI reagiram física e psicologicamente aos anos de violência. O resultado desse trabalho se encontra no livro *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Peru* publicado em 2004.

Inicialmente, Theidon constata a forma com que se dava a transmissão da experiência para esses povos. De acordo com a antropóloga, a noite era o momento em que as famílias se reuniam em casa para comer, conversar sobre o dia, transmitir suas Histórias dos traumas vividos durante os anos de violência e transmitir os mitos e Histórias dos seus antepassados. Theidon afirma que,

era el momento del día en que las cocinas a leña emanaban volutas de humo a través de los techos de las casas y los animales llenaban los corrales por la noche. Las volutas eran un prelude de las horas íntimas, cuando los cuentos del día mismo o de años pasados eran contados mientras que las familias se reunían alrededor de las ollas ennegrecidas de la cocina. (THEIDON, 2004, p. 15/16)

Para criar intimidade com as famílias e conseguir fazer com que elas lhe contassem suas memórias, a antropóloga oferecia consultas médicas em que tratava as dores através de massagens. Com essa técnica, foi possível identificar que a memória para os camponeses de Ayacucho não se manifesta apenas em forma de lembranças e pensamentos, mas também em forma de dores físicas, como dor no estômago, no coração e falta de apetite, ou seja, uma série de sequelas que acabavam causando doenças e mortes entre aqueles que tinham vivido situações de violência.

Durante toda a sua obra, Theidon defende a importância de se respeitar e compreender as diferenças culturais e a cosmovisão dos povos quéchua falantes, uma vez que essas diferenças explicam a forma com que eles lograram registrar e transmitir suas experiências e testemunhos em relação ao período de violência. Ela afirma que,

camponeses y campesinas aprenden a "hacer caber" su sufrimiento dentro de un idioma que lo hace reconocible para los expertos. Hablar del trauma legitima su dolor frente a los que desechan sus "males del campo" como una mera superstición. Aprenden sufrir "al estilo moderno", como insistían algunos jóvenes en Uchuraccay. Cuando preguntamos sobre el alcazo, un joven nos respondió: "Yo sé que no existe el alcazo porque he estudiado. Yo sé que estamos traumatados". Hay que tomar en cuenta que las enfermedades que uno sufre son marcadores de clase, de educación y de etnicidad: cómo uno se enferma refleja su estatus social. (THEIDON, 2004, p. 91)

Os camponeses precisaram “traduzir” os seus sofrimentos em testemunhos para uma língua e uma cultura distante de sua realidade. Tal postura, reconhecida por eles, se fez necessária uma vez que era a única forma de conseguir garantir algum tipo de justiça e reparações para suas comunidades.

Juan Carlos Ubilluz, em *Contra el sueño de los justos*, 2009, acrescenta a discussão de que essa busca por justiça caminha como se estivesse numa via de mão única, uma vez que o Estado não implementou nenhuma postura concreta de valorização e garantia de direitos às regiões mais afetadas pelo CAI, ainda que, no discurso, muito se diga ter sido feito. Corroborando com essa discussão, Ubilluz afirma que, “en el anverso del discurso que defiende los derechos de los ciudadanos de la república democrática, persiste un suplemento cultural colonial y oligárquico que no tiene reparos en transgredir los derechos de quienes no considera realmente ciudadanos” (UBILLUZ, 2009, p. 9). As desigualdades sociais históricas do Peru se mantiveram independente da repercussão e denúncias em relação a elas; o Estado e a sociedade civil continuam ignorando a miséria em que a região serrana vive.

Um dos exemplos mais marcantes da postura equívoca do Estado para com a região dos Andes é o Informe de Uchuraccay, produzido em 1983. Esse Informe foi resultado de um relatório produzido por uma comissão designada pelo presidente Fernando Belaunde Terry, presidida por Mario Vargas Llosa, para apurar o assassinato de oito jornalistas na comunidade de Uchuraccay em Ayacucho. Entretanto, esses assassinatos não foram um fato isolado de violência. Em 1981, militantes do PCP-SL chegaram a Uchuraccay e, aos poucos, criaram uma relação de confiança com a comunidade, chegando a recrutar moradores. Geograficamente Uchuraccay era um ponto muito relevante para a atuação do Partido, uma vez que se localizava em uma região de difícil acesso para quem não a conhecia, porém próxima a bases militares. Dessa forma, os militantes poderiam realizar ataques às bases e depois retornar à comunidade sem serem facilmente perseguidos.

Independente da adesão de alguns comuneros, a maioria da população de Uchuraccay, que totalizava 470 moradores, não era favorável à utilização da comunidade como base do PCP-SL e resolveram, no final de 1982, expulsar o partido dali, uma vez que os militantes eram muito violentos e opressores com aqueles que não acatavam suas ordens.

Consequência dessa postura foi a série de enfrentamentos entre o PCP-SL e as rondas campesinas de Uchuraccay, que culminaram no assassinato de cinco senderistas. Tal postura foi, inclusive, saldada pelo presidente da República como um ato de coragem louvável por parte dos campesinos. Entretanto, a consequência objetiva dos assassinatos foi o estado de alerta com que a comunidade passou a viver por medo de um ataque surpresa por parte dos militantes. É nesse contexto de violência e tensão que os jornalistas chegaram à comunidade de Uchuraccay, enviados para fazer uma cobertura jornalística em relação ao assassinato dos senderistas e comuneros (CVR, 2003).

A justificativa apresentada pela comissão enviada pelo presidente foi a de que os jornalistas foram assassinados por campesinos que os confundiram com senderistas. A questão preocupante do relatório é a forma preconceituosa e reducionista com que esses assassinatos foram justificados ao tratar os campesinos como possuidores de uma mentalidade arcaica que os impediu de ter uma visão crítica e reflexiva em relação às suas posturas. De acordo com Ubilluz, “la causa mediata que la comitiva presidida por Vargas Llosa considera como la causa profunda del ajusticiamiento sumario: el atraso cultural de Uchuraccay, ejemplo del ‘conglomerado humano más miserable y desvalido’ de la nación” (UBILLUZ, 2009, p. 25). Carla Dameane também expõe sua crítica em relação ao Informe. Segundo ela,

o erro cometido pelo escritor e seus parceiros de trabalho foi o de redigir um relatório utilizando como estratégia retórica uma visão conservadora sobre a cultura andina, respaldando-se na “autoridade intelectual”. Como base para a confecção do documento foram usadas descrições antropológicas que desconsideravam o quanto complexo havia sido o processo de modernização, bem como a situação de marginalidade e abandono na qual se encontravam as comunidades esquecidas pela política estatal. (DAMEANE, 2013, p. 123)

Portanto, o Informe de Uchuraccay não só serviu para referendar o discurso de que os campesinos assassinaram os jornalistas, fato que não possui consenso no Peru, como serviu para mascarar as responsabilidades do Estado em relação às comunidades andinas. Afinal, existe a hipótese de que não só os *sinchis*² teriam armado e incentivado os campesinos a atacarem qualquer um que se aproximasse da comunidade, como também a hipótese de que os próprios *sinchis* teriam assassinado os jornalistas. Essas posturas

² Paramilitares que agiam na região dos Andes durante o CAI.

dialogam com o incentivo à violência apresentado pelo presidente em suas declarações públicas no período anterior ao massacre.

2.1 Andes: transmissão das memórias de violência

Em relação à transmissão dessas experiências de violência nas artes e na literatura, os moradores dos Andes as representam de uma forma característica que dialoga com suas crenças e mitologias. É necessário afirmar que, quando expressos por eles em castelhano, esses sentimentos e lembranças passam por um processo de tradução e adequação a uma cultura diferente. Conforme já discutido a partir das reflexões de Theidon, esse processo é, muitas vezes, reconhecido por esses povos como necessário para apresentar suas denúncias e as demandas por justiça e reparações; entretanto, acredita-se que esse não é o formato mais utilizado nem o que mais representa os sentimentos e a realidade desse povo.

A letra historicamente era vista como um elemento de dominação para os povos que viviam na região dos Andes já que, desde o período de colonização, todas as imposições políticas a eles foram apresentadas através da escrita. Cornejo Polar apresenta, em seu “O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas”, 2000, a discussão de que o primeiro contato do povo nativo com os europeus já resultou em uma imposição violenta da letra em relação à oralidade. O assassinato do Inca pelos espanhóis foi visto como o “grau zero da relação entre uma cultura oral e outra escrita” (CORNEJO POLAR, 2000b, p. 227). Independente dessa imposição da escrita em relação à fala, a cultura e a língua andinas foram conservadas e utilizadas como suporte para suas intervenções artísticas e literárias.

Inicialmente, sabe-se que a produção literária mais característica do povo ayacuchano é o *huaino*, forma artística tipicamente musical e dançante. Muitos *huainos* tradicionais eram poemas carregados de elementos das culturas pré hispânicas, elementos católicos e retratavam Histórias de amor e traição. Na década de 1960, diversos concursos de folclore começaram a acontecer nas comunidades andinas; esses eram momentos muito aguardados, pois, em geral, coincidiam com as festividades da colheita e transmitiam toda a alegria e gratidão dos *comuneros* para com os deuses e santos adorados (RITTER, 2013).

Um dos *huainos* poéticos mais conhecidos no Peru é *Flor de retama*, escrito por Ricardo Dolorier em 1970. De acordo com Victor Vich, “esta canción recrea los violentos sucesos ocurridos en Huanta, en 1969 a razón de la promulgación de un decreto supremo

que limitaba la gratuidad de la enseñanza en todo el país” (VICH, 2015, p. 22). O presidente Juan Velasco Alvarado³, baixou um decreto que obrigaria os estudantes que fossem reprovados na escola a pagar pelo ensino no próximo ano. Tal decreto gerou a chamada “Rebelião de Huanta⁴”. Revoltados com a possibilidade de ter que pagar pela educação, diversos estudantes e seus familiares organizaram uma grande manifestação no centro de Huanta que foi recebida de forma violenta pela polícia; o resultado foi aproximadamente cinquenta mortos e vários outros presos e feridos. Dolorier, que nasceu em Huanta e que, na época desse conflito, vivia em Lima, ficou extremamente comovido com o ocorrido e escreveu a canção que virou basicamente um hino para simbolizar a luta e resistência, utilizado tanto por senderistas como por soldados durante o CAI.

Com a iminência do CAI, não só *Flor de retama* foi amplamente reproduzido como também surgiram os *huainos* de protesto, carregados de denúncias e testemunhos em relação à violência. Esses poemas, que passaram a ser recitados também fora dos contextos rituais, denunciavam os abusos cometidos tanto por parte do PCP - SL quanto por parte das Forças Armadas e das forças paramilitares (RITTER, 2013).

As artes manuais são desenvolvidas há séculos na região de Ayacucho e antecedem o período do Tawantinsuyo. Além disso, com a colonização espanhola, as imagens e esculturas se tornaram indispensáveis para a Igreja, já que os nativos da região falavam uma língua diferente e a comunicação visual era a garantia de transmissão das mensagens religiosas. Paralelamente a essa imposição, os ayacuchanos aprenderam a pintar e esculpir imagens que iriam adornar as novas igrejas. As técnicas aprendidas foram utilizadas também para a produção de uma arte que retratava suas Histórias e mitologias (ALBERDI, 1993).

O distrito de Sarhua, localizado na província de Víctor Fajardo, Departamento de Ayacucho, é mais uma das diversas comunidades que, historicamente, não recebeu quase nenhum auxílio do Estado vivendo com base na agricultura e pastoreio. As *tablas*, arte transmitida geração após geração, eram pintadas por moradores da comunidade para serem afixadas na viga principal quando alguma casa era construída. Esse ritual era visto como garantia de proteção. Ilustrações dos membros da família exercendo suas funções do dia a

³ Alvarado liderou o golpe de Estado que deu início a uma ditadura militar de perfil nacionalista no Peru, presidindo o país entre 1968 e 1975.

⁴ Província de Ayacucho.

dia, assim como uma referência ao Rei Sol e à Virgem de Asunção, ou São João, eram pintadas em uma tábua que tinha, em média, dois metros de altura (ALBERDI, 1993).



Tabla de Sarhua: Instituto Hemisférico

Acima, um exemplo de *tabla* presa à viga principal de uma residência no distrito de Sarhua. Percebe-se que as imagens representam os campesinos realizando suas atividades laborais.

Mesmo antes do CAI, essa arte já era utilizada para representar o abandono perpetrado pelo Estado em relação à comunidade de Sarhua. Com a iminência da violência, diversas *tablas* foram produzidas para denunciar as ações violentas dos militantes do PCP - SL e dos soldados das Forças Armadas, se transformando, assim, em um espaço para transmissão de Histórias e da memória de violência vivida por aquele povo. Muitas vezes, essa atividade era desenvolvida na praça central, permitindo que todos da comunidade dessem opinião sobre os desenhos e que as crianças começassem a aprender as técnicas de pintura (MILLONES, 2009).

Nos primeiros anos do CAI, diversas comunidades andinas, em especial da região serrana de Ayacucho, foram intensamente atacadas e tiveram moradores assassinados ou

desaparecidos. Tal situação fez com que muitas famílias migrassem para outras regiões do país, em especial para a periferia da capital, Lima, onde, nesse contexto, surgiu em 1987 a comunidade autogestionada de Huaycán, formada por 39 famílias provenientes principalmente da região de Ayacucho. Já que não tinham domínio da escrita, essas famílias precisaram desenvolver distintas formas para representar suas memórias, testemunhos e mitologias.

Nesse sentido, a produção artística de *arpilleras*, bordados com imagens e pequenos textos que visam representar situações vividas por quem os produz, surge como alternativa para aqueles que sofrem com as memórias da violência. Bordadas coletivamente, elas funcionam como suporte para testemunhos que se cruzam e se eternizam, impedindo que tanto sofrimento seja relegado ao esquecimento. Em 2002, algumas *arpilleras* foram apresentadas à CVR - Peru como testemunho da violência sofrida pelas famílias migrantes da região de Ayacucho, em decorrência do CAI (BACIC, 2006).

Abaixo, a reprodução de um pedaço da *arpillera* entregue à CVR. A imagem reproduz a violência vivida pelos migrantes em suas comunidades de origem. Produzida por uma das Associações de Artesãos da comunidade de Huaycán, a Associação “Mama Quilla”, essa *arpillera* mostra, de um lado, o ataque sofrido por parte do Exército e, do outro, o ataque sofrido por parte do PCP-SL.



Arpillera: Arquivo Mama Quilla

Nesse sentido, tanto as *tablas de Sarhua* como as *arpilleras* foram utilizadas como suporte de testemunhos e memórias coletivas daqueles que tiveram seus familiares, suas casas e suas comunidades tomadas pela violência e pela impunidade durante o CAI.

Uma semelhança entre as *tablas de Sarhua*, as *arpilleras* e os *huainos* é que todos são produzidos coletivamente. Os membros das comunidades se reuniam para compartilhar seu sofrimento e essas intervenções artísticas, dentre outras, eram escolhidas para representar os testemunhos e memórias.

Em 2011, María Eugenia Ulfe publicou o livro *Cajones de la memoria. La historia reciente del Peru a través de los retablos andinos*. Essa obra reúne um apanhado da História dos *retablos* e de sua utilização na representação da memória coletiva da violência vivida no Peru, nas duas últimas décadas do século XX. Os *retablos* são caixas de madeira inspiradas nas caixas de santeros levadas ao Peru pelos espanhóis. Segundo Ulfe,

en los retablos se muestran y conservan tanto escenas de nuestra historia reciente como las diferentes formas de la memoria (histórica, comunal, oral). Se trata de una forma de “arte peruano”, con orígenes en las capillas de Santero que trajeron los colonizadores españoles para colonizar. (ULFE, 2011, p. 24)

Ao utilizar os *retablos*, diversos *retablistas*, que sofreram os rigores do conflito, ou que compartilhavam experiências de outras vítimas, puderam registrar as memórias dos traumas decorrentes da violência a que foram submetidos. Essa forma de arte, utilizada há séculos com intenções inicialmente religiosas, foi capaz de representar de maneira insubstituível imagens e sentimentos que são difíceis de verbalizar. De acordo com Ulfe,

en los retablos es posible ver cómo la cultura andina, a través de las memorias del periodo de violencia, la discriminación social y el movimiento de personas, de ideas y de objetos – que intensifica con la llamada globalización- , se reinterpreta; no desaparece ni es estática u homogénea, sino que se articula al mercado, que recibe y hace suyas las innovaciones, contribuyendo así al enriquecimiento cultural de nuestra sociedad. (ULFE, 2011, p. 25)

A importante utilização dos *retablos* como uma das formas de representação da memória foi reconhecida inclusive pela CVR. Ulfe ainda afirma que “la entrega de dicho informe de la CVR en Ayacucho o Huamanga, el 28 de agosto de 2003, incorpora a los *retablos* en el centro del debate político sobre la violencia, la justicia, la verdad y la reconciliación en el Peru” (ULFE, 2011, p. 26).

Um artista nacionalmente reconhecido na produção de *retablos* é o ayacuchano Edilberto Jiménez. Parte de sua obra está exposta no Instituto de Estudos Peruanos (IEP) em Lima. De acordo com Victor Vich,

la mayoría de sus retablos se han concentrado en representar el horror de la violencia y lo han hecho con una expresividad inusual. Se trata, en todos los casos, de imágenes que han surgido de lo que él mismo vivió en Ayacucho y de los testimonios recogidos en tres décadas de viajes a diferentes comunidades campesinas de la región. (VICH, 2015, p. 34)

Jiménez logra desenvolver uma relação entre os acontecimentos violentos e traumáticos do período do CAI e a arte; seus trabalhos funcionam como testemunhos visuais que não só chocam e comovem quem os vê, como servem de ferramentas de denúncia em relação à violência.

Em seu livro *Chungui: violencia y trazos de memoria*, 2009, Jiménez relata o processo que desenvolveu previamente à produção de seus *retablos* de denúncia. O retablista, também antropólogo, se instalou na comunidade de Chungui, em Ayacucho, onde criou uma relação de confiança com os moradores a ponto de se transformar em confidente de vários deles. Na medida em que ia escutando os relatos, feitos em quéchua, Jiménez ia desenhando as situações narradas; no final, a testemunha era confrontada com o desenho e dizia se representava ou não o relato. Esse trabalho era feito até que a testemunha identificasse a situação narrada nos desenhos. Carla Dameane afirma que,

esses testemunhos formam parte de uma macronarrativa, pois adquiriram um valor de fonte histórica e jurídica e se referem a fatos reais testemunhados direta e indiretamente pelos sujeitos enunciativos. Além de traduzir a oralidade para a escrita, o idioma quéchua para o castelhano, Jiménez atuou diretamente sobre as recordações das testemunhas, traduzindo lembranças-imagens, recordadas oralmente, para lembranças-imagens visuais. (DAMEANE in CARDOSO, 2015, p. 153)

Nesse sentido, o trabalho de Jimenez pode ser definido como uma antropologia da violência, ao produzir basicamente um relatório imagético das violências sofridas pelas comunidades de Ayacucho. Ao transformar os desenhos em *retablos*, esse relatório amplia seu alcance e as denúncias encontram na arte mais um suporte para sua disseminação pelo país e pelo mundo.



Retablo “Abuso a las mujeres”: Arquivo IEP

Esse retablo, produzido por Edilberto Jimenez, em 2007, se baseou no depoimento de uma das mulheres vítimas de abuso sexual por parte das Forças Armadas, na comunidade de Chungui, Ayacucho. A imagem é construída em plano sequência, em que a mesma mulher grávida aparece sendo violentada e morta por um soldado.

Outra característica destacável dos *retablos* é a possibilidade de representar situações que, muitas vezes, não encontrariam suporte linguístico; as torturas, estupros e humilhações vividas pelas comunidades puderam ser quase literalmente ilustradas e propiciar uma experiência extremamente intensa ao receptor que, ao vê-las, consegue recriar em sua mente essas “imagens intoleráveis”, fazendo referência à teoria de Jacques Rancière.

No teatro, o maior exemplo de representação da memória de violência é do grupo teatral Yuyachkani, nome que em quéchua significa “estoy pensando, estoy recordando”. De acordo com a definição do próprio grupo,

Yuyachkani ha orientado su acción en torno a un objetivo principal: contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana. En ese sentido los temas recurrentes giran en torno a la migración por razones económicas, desplazamientos forzados por el conflicto armado interno, la marginalidad, la violencia, la justicia, la

corrupción, el autoritarismo, y otros males que atentan el desarrollo de una vida con derechos para todos. (YUYACHKANI, site oficial)

Em relação ao CAI, o grupo Yuyachkani, criado em 1971, decidiu usar o teatro como meio de sensibilizar a população afetada, antecedendo as reuniões da CVR nas regiões andinas que mais sofreram com a violência, entre 1980 e 2000. De acordo com Carla Dameane, “o teatro que começa a ser feito no Peru pelo grupo Yuyachkani inseriu-se como parte de um projeto, cujo objetivo era retomar as tradições andinas como constitutivas de uma coletividade pré-hispânica, mas que se faz também pela cultura ocidental e é conduzida por um sujeito transculturado” (DAMEANE, 2013, p. 37). Nesse sentido, percebe-se que a escolha do grupo Yuyachkani para acompanhar a CVR não foi aleatória, afinal, o grupo não só tinha como preocupação inicial a valorização das culturas pré-hispânicas, como conseguia criar um espaço de diálogo com os descendentes dessas culturas.

O objetivo do grupo Yuyachkani, durante suas peregrinações, com a CVR era estimular a memória do povo e reconstituir os acontecimentos, a partir de seus relatos. Uma das peças montadas nesse processo foi *Adiós Ayacucho*, adaptação da novela de Julio Ortega publicada em 1986; Yuyachkani preparou uma versão em quéchua, o que facilitou sua aproximação com o povo. De acordo com Carla Dameane,

quando levada às praças, aos átrios das igrejas, mercados e locais próximos de onde haveria campanhas ou audiências da CVR, o ator teve a possibilidade de representar a peça na língua quéchua e explorar a ritualidade dos espaços públicos, trazendo àquele ambiente uma atmosfera solene de luto, de evocação da memória, do exercício de recordação e principalmente de reivindicação política. No testemunho que Augusto Casafranca deixa em *Alma Viva para que florezca la memoria* (2002), ele nos conta que muitos espectadores o procuravam após as apresentações de *Adiós Ayacucho* para narrarem suas experiências, pois imaginavam que ele fosse um membro da CVR. Outras vezes, o ator era surpreendido por espectadores que enxergavam nele e no discurso de seu personagem um elo que, além da andinidade, os tornavam iguais como vítimas e sobreviventes daqueles eventos. (DAMEANE, 2013, p. 114)

Nesse sentido, o teatro foi responsável por facilitar o acesso da CVR às comunidades, já tão traumatizadas pela violência e garantir que fosse possível recolher relatos que auxiliaram na reconstrução das tragédias e, conseqüentemente, na elaboração dos relatórios.

Acerca das intervenções artísticas e culturais desenvolvidas na região dos Andes pós CAI, pode-se mencionar ainda as atividades da ANFASEP, *Asociación Nacional de*

Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Peru. Fundada em 1983, a Associação se preocupa em buscar a garantia dos direitos humanos aos moradores da região de Ayacucho e a busca por seus familiares desaparecidos. Em 2005, foi inaugurado o Museu da Memória “Para que no se repita”, tendo três andares com pinturas, *retablos*, bordados e artesanatos, além de fotos e pertences pessoais dos assassinados e desaparecidos durante o CAI. A ANFASEP contou com o apoio de uma entidade alemã e de alguns ministérios para financiar a construção do museu; atualmente, a manutenção é garantida a partir da cobrança simbólica de um ingresso aos visitantes (COX, 2010, p. 151).

2.2 Lima: intervenções artísticas e literárias pós conflito armado interno

Victor Vich, professor universitário e teórico, publicou, em 2015, o livro *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. O objetivo de Vich foi organizar um material que abarcasse as mais diversas intervenções artísticas e culturais que utilizaram seu espaço para representar as situações de violência vividas durante o CAI. Já na introdução da obra ele afirma,

he escrito este libro como un intento de salir de esa ideología que hoy obliga a no interpretar, a no pensar y a contentarse con el simple espectáculo visual que ofrece el capitalismo tardío: el del puro entretenimiento, el de la manipulación sistemática, el de los datos gélidos de las llamadas “Encuestas de opinión”. Esta publicación intenta ser una apuesta por salir de marcos como esos que reprimen toda disidencia y que se esfuerzan por volver invisibles aquellos contenidos políticos que las imágenes siempre traen consigo. (VICH, 2015, p. 17)

Nesse sentido, a obra de Vich se propõe a ser um espaço de denúncia em relação ao silenciamento no qual não só as vítimas foram submetidas, mas também ao silenciamento imposto a todo o país em relação ao conflito. Tanto durante os anos de violência quanto depois, o Peru desenvolveu um luto silencioso e uma postura de esquecimento e até de negação, isso porque os dirigentes do país acreditavam que, para garantir a sua inclusão na dita “globalização”, o Peru deveria parecer estável e democrático.

Os dois primeiros capítulos do livro de Vich tratam justamente de artes originadas e desenvolvidas em especial na região de Ayacucho e já abordadas nesse trabalho. O primeiro é sobre os *huainos*; o segundo, sobre os *retablos*. O terceiro capítulo trata das cantutas feitas por Ricardo Wiese.

As cantutas são flores muito tradicionais da região andina no Peru, por isso o artista plástico Ricardo Wiese as escolheu para inseri-las em sua intervenção artística. O contexto dessa intervenção não poderia ser mais violento. No dia 16 de junho de 1992, o PCP-SL, em resposta ao autogolpe de Estado dado por Alberto Fujimori, no dia 5 de abril, realizou um atentado na rua Tarata, no centro do bairro de classe média alta de Lima, Miraflores, onde dois carros bombas explodiram deixando mais de vinte mortos e duzentos feridos. Em um ciclo de violência, Fujimori resolve radicalizar ainda mais o conflito e dar autonomia ao Grupo Colina, criado para realizar o trabalho de perseguição aos senderistas, para prender e perseguir pessoas declaradamente de esquerda. Com isso, o Grupo Colina prende e mata nove estudantes e um professor da Universidade Nacional de Educação Enrique Guzmán e Valle, conhecida como “La Cantuta”.

Os corpos dos alunos e do professor só foram encontrados um ano depois e, mesmo com o escândalo e comoção causados pela brutalidade das ações do Grupo Colina, Fujimori aprovou, em 1995, uma lei de anistia aos militares processados por violação dos direitos humanos. Revoltado com tamanha injustiça, Ricardo Wiese resolve pintar dez cantutas vermelhas nos cerros de Cieneguilla⁵, onde os corpos dos estudantes e do professor foram encontrados. A intervenção clandestina foi registrada por Herman Schwarz. Em relação à proposta de Wiese, Victor Vich afirmou que,

en el Perú de 1995, casi todas las formas de representación habían sido “tomadas” por la dictadura, y los intentos de nombrar lo que estaba sucediendo eran sistemáticamente censurados. El fujimontesinismo se imponía con mucha fuerza a través de unos medios de comunicación que denigraban todo lo que tocaban y, más aún, la discusión política fracasaba sin ninguna posibilidad de originar un diálogo verdaderamente democrático. Por eso, era necesario intervenir de otra manera. (VICH, 2015, p. 64)

Na imagem abaixo é possível perceber a proporção da intervenção de Wiese. A reprodução das flores no cerro onde os corpos foram encontrados caminha para quebrar um silêncio existente em relação à violência do Estado. A intervenção de Wiese contribuiu para que fosse possível realizar, mesmo que de forma limitada, uma discussão acerca da postura autoritária com que o presidente Fujimori estava tratando os casos de violação dos direitos humanos. Acredita-se que, em uma sociedade em que imperava o silenciamento e a

⁵ Distrito de Lima.

manipulação das informações, uma intervenção artística de proporções tão grandes como a de Wiese contribuiu para gerar um clima de desconforto perante aqueles peruanos que se calavam diante da violência do Estado.



Cantutas Ricardo Wiese. Foto: Herman Schwarz

Outra intervenção analisada por Victor Vich foi a realizada por Gladys Alvarado, no presídio desativado “El Frontón”, palco de um massacre realizado pelo Exército contra presos senderistas. De acordo com o Informe Final da CVR, a situação de vida dos presidiários em 1985 era desumana, lhes faltava comida e condições de higiene. Além disso, os julgamentos dos processos demoravam muito a acontecer. Essas questões produziram muita insatisfação nos detentos e gerou uma série de motins em diversos presídios do país. Em 1986, mais especificamente no dia 18 de junho, os detentos dos presídios San Pedro (Lurigancho), San Juan Batista (El Frontón) e Santa Bárbara (Callao) iniciaram, ao mesmo tempo, um motim com o objetivo de ter uma série de exigências atendidas. Entretanto, o resultado da rebelião foi um massacre autorizado pelo presidente Alan García em que mais de 250 detentos foram assassinados pelo Exército no mesmo dia (CVR, 2003, p. 737-768).

A postura violenta e desproporcional do Estado gerou grande repercussão no país e ativou uma série de ações das mais diversas organizações de direitos humanos. Nesse sentido, uma das posturas do Estado foi impedir que qualquer civil entrasse posteriormente nas chamadas “zonas de acesso restrito”, das quais o presídio “El Frontón” fazia parte. No ano de 2009, a fotógrafa peruana Gladys Alvarado realizou duas idas ao presídio e, mesmo depois de tantos anos do fim do CAI e de não haver nenhuma proibição oficial de acesso à ilha, não foi fácil convencer um pescador a transportar a fotógrafa até lá.



“El frontón”. Foto: Gladys Alvarado

Durante as duas visitas que realizou, Alvarado conseguiu registrar imagens que permitiram ter uma ideia de como a violência foi distribuída pela ilha a ponto de deixá-la tão destruída. Alvarado registrou imagens das paredes com marcas de bala, dos escombros da ala denominada “Pabellón azul”, imagem reproduzida acima, que foi dinamitada com os detentos dentro, além de imagens dos escritos e desenhos que, provavelmente, foram feitos pelos senderistas ali detidos. De acordo com Victor Vich, “estas fotografías sostienen que el olvido es parte de la maquinaria del poder y muestran cómo el silencio y la ruina se han convertido en elementos fundamentales de la historia peruana” (VICH, 2015, p. 87). Assim,

parece impensável um lugar que guarda tantas memórias e que é tratado como inexistente e inacessível aos peruanos.

Nesse sentido, acredita-se que o trabalho de Gladys Alvarado cumpre o importante papel não só de tornar pública a situação de destruição do presídio, depois da ação do Exército contra os detentos, mas também de denunciar o silêncio perpetrado pelo Estado, o que impede que tanta violência seja questionada e que os responsáveis sejam penalizados. Ao impedir o acesso à ilha, o Estado, mais uma vez, tenta fazer parecer que aquele massacre não existiu. Esse silenciamento institucionalizado caminha no sentido oposto à publicização das imagens que não só comovem, como geram inquietação em todos que jamais haviam se questionado acerca desse massacre.

Além dos trabalhos desenvolvidos por artistas e coletivos, a obra de Victor Vich também analisa os resultados dos dois anos de atuação da CVR, através da exposição de fotos *Yuyanapaq - Para recordar*. De acordo com palavras do presidente da CVR,

la Comisión inicia hoy, con esta exposición, el proceso ya indetenible de entrega de su informe final a la Nación. Al inaugurar esta muestra de documentos gráficos de la violencia, presentamos al país, para su conocimiento y para su reflexión, los rostros del sufrimiento y la prueba visible de las injusticias cometidas en nuestro país. Y al mismo tiempo realizamos un último gesto de dignificación pública de las víctimas, similar en su espíritu, si bien diferente en su forma, al que iniciamos con nuestras audiencias públicas. El comisionado Carlos Iván Degregori ha explicado ya el sentido que esta presentación de imágenes tiene para la Comisión de la Verdad. Deseo insistir brevemente en la extraordinaria vigencia de estas fotografías. Ellas, como es sabido, son imágenes instantáneas: el hecho, el gesto, la disposición de las cosas en ellas recogidos, ocupan en la cadena del tiempo apenas el segundo en que fueron capturadas. Y sin embargo, estas imágenes del dolor desafían la lógica del tiempo, que es el transcurrir y el desvanecerse, para conquistar más bien una permanencia que siempre nos intriga. Son, pues, una dilatación del tiempo, un pasado que se impone en nuestro presente para llamarnos la atención y, por qué no, para despertarnos. (CVR, 2003, p. 4)

Ou seja, o maior objetivo da exposição era garantir que todos os peruanos pudessem experienciar a violência que transbordou em algumas regiões do país, enquanto outras fingiam que ela não existia. Essas imagens caminham para quebrar um silêncio e uma cegueira do país em relação às atrocidades cometidas durante os anos do CAI.

Deborah Poole e Isaias Rojas Pérez escreveram o artigo *Memorias de la reconciliacion: fotografía y memoria en el Peru de la posguerra*, publicado nos EUA pela revista do “Instituto Hemisférico de Performance e política”, em 2009. Nesse artigo é apresentada uma análise acerca do papel que a fotografia cumpre ao representar uma

situação de violência. Para os autores, “como tal, *Yuyanapaq* es a la vez un nombre particularmente apto para una exposición que fue creada y diseñada para provocar y mantener una memoria colectiva de la guerra que puede constituirse en la memoria nacional de la guerra, y un síntoma que habla de las formas sociales de ansiedad que rondan la exposición de la CVR” (POOLE, 2009, p. 15). Nesse sentido, os autores sustentam a argumentação de que a exposição fotográfica foi minuciosamente planejada e montada, com o objetivo de criar um sentimento de partilha do sofrimento e coletividade das memórias de violência, como se o sofrimento das vítimas fosse o sofrimento do restante do país. Entretanto, esse objetivo não poderia ser bem sucedido uma vez que não basta ver uma imagem intolerável para se comover com ela, pois todo o contexto sociocultural e a bagagem emocional de cada receptor interferem na forma com que ele irá reagir às imagens. Sendo assim, a memória coletiva não pode ser criada ou imposta, é necessário que haja interesse individual pela partilha, transmissão e referendamentação dessas memórias.

Por outro lado, Victor Vich, em seu artigo sobre a exposição *Yuyanapaq- Para recordar*, afirma que

de hecho, *Yuyanapaq* fue la puesta en escena de una gran narrativa sobre la nación en la que el actor subalterno ocupó el primer plano y en la que la representación de la desigualdad social fue uno de sus mayores intereses. Ella intentó representar la violencia desde distintos paradigmas - como un conjunto de hechos, pero también como una estructura histórica - y producir una catarsis en el espectador. (VICH, 2015, p. 99)

Portanto, o teórico faz uma leitura distinta daquela feita por Poole e Pérez. Para Vich, a proposta da CVR ao criar a exposição foi radicalizar a forma com que a violência seria simbolizada e repassada aos peruanos que não tiveram contato com ela, sem querer direcionar a recepção, mas garantindo que a realidade da violência fosse transmitida da forma mais completa possível.

A imagem abaixo foi uma das que mais viajaram o mundo representando a violência vivida durante o CAI. O fotógrafo peruano Óscar Medrado viajava pela região de Ayacucho registrando a violência quando, em abril de 1983, chegou a Lucanamarca para registrar os resultados do “massacre de Lucanamarca”, em que 69 camponeses foram assassinados pelo PCP-SL. O homem fotografado é um dos sobreviventes do massacre, Edmundo Camana que ficou mundial conhecido como Celestino Ccente. O nome falso foi

utilizado pelo sobrevivente por medo de ser reconhecido e tratado como traidor pelo PCP-SL.



Exposição *Yuyanapaq*. Foto: Óscar Medrado

Acredita-se que a exposição de fotos *Yuyanapaq - Para recordar* cumpriu o importante papel de traduzir uma “imagem intolerável”, na medida em que aquela violência vivida na pele nos Andes, e mascarada ou distorcida na costa, se impôs de forma inquestionável e inadulterável enquanto prova das atrocidades cometidas. Com isso, todos os peruanos que visitaram a exposição precisaram, nem que fosse por alguns minutos, refletir sobre os anos de violência vividos pelo país e as consequências que ela gerou.

Durante o período do CAI, a mídia cumpriu um importante papel de seguir à risca o processo de manipulação e distorção das informações imposto pelo Estado. Nesse sentido, mesmo quando retratadas, as situações de violência eram descaracterizadas. De acordo com Vich, “salvo honrosas excepciones, los médios de comunicaci3n no han contribuído a crear

um clima propício a la memoria y nunca han apoyado el trabajo de la CVR” (VICH, 2015, p. 127). Independente dessa postura de silenciamento e conivência com o Estado, diversos jornalistas, fotógrafos e cartunistas tentaram manter uma resistência, a fim de garantir que seus trabalhos não se isentassem de denunciar as injustiças e desrespeitos aos direitos humanos. Em relação a essa situação, Victor Vich escreveu um capítulo dando foco à postura dos comediantes e cartunistas, em especial do cartunista Carlin, apresentado como o mais influente do Peru.



Charge Carlin. La Republica, 2008

Vich apresenta uma análise acerca da postura não só do Estado como da Igreja e das Forças Armadas que, segundo informações da própria CVR, atuaram juntos durante o CAI para dar fim ao PCP-SL. Segundo ele,

hoy continuamos observando cómo en el Peru la verdad se presenta como un trauma extremadamente difícil de procesar y cómo ella sigue generando reacciones muy básicas. Siguen siendo numerosos los que se niegan a aceptar que las autoridades del Estado, vale decir, los representantes de la ley, también violaran la ley y actuaron, muchas veces, imitando las prácticas de los subversivos. (VICH, 2015, p. 122)

Nesse sentido, os chargistas, que possuíam um espaço mais livre de criação, puderam aproveitar esse espaço para realizar denúncias “veladas” às instituições de poder. Essa dita liberdade se justifica pelo fato de que o humor ocupa um status de invenção e comédia no

imaginário popular. Na charge exposta acima, Carlín ironiza o fato de que as comissões de direitos humanos e a própria CVR tiveram muita dificuldade de identificar e incriminar os membros das Forças Armadas que atuaram durante o CAI.

Com suas charges publicadas no maior jornal de circulação nacional, o *La Republica*, Carlín transmitia suas críticas de forma irônica, mas sem se isentar de pautar a conjuntura de violência. A partir das charges o leitor peruano podia ficar atualizado em relação às posturas do Estado.

Em *Poéticas del duelo*, Victor Vich escreveu um capítulo para analisar como o cinema peruano retratou o individualismo, o empobrecimento das relações humanas e a crise de identidade social que assolaram o país depois do CAI. Os filmes selecionados por Vich foram *Días de Santiago* (2004), *La teta asustada* (2009) e *Paraíso* (2010). De acordo com Vich, “el ultimo cine se desentiende del actual discurso optimista que solo habla del crecimiento económico del país y, por el contrario, opta por representar los legados del pasado y sus efectos em el presente” (BADIOU in VICH, 2015, p.135).

Em *Días de Santiago*, dirigido por Josué Méndez, o protagonista é um ex-combatente do Exército que retorna à capital sem nenhuma perspectiva de vida. Santiago não tem formação profissional, já que, nos anos em que poderia estar na Universidade, estava lutando na guerra e também não tinha dinheiro, já que o Estado não criou nenhum projeto de auxílio, mesmo que provisório, aos ex-combatentes. Além disso, Santiago não tem facilidade para conseguir um emprego, uma vez que havia muito preconceito em relação aos egressos do Exército e, em geral, as únicas oportunidades que apareciam eram para trabalhos como segurança particular ou privado, ou seja, aqueles que mantinham relação com a violência.

O núcleo familiar de Santiago é apresentado como uma caricatura da família peruana pós conflito. Não há respeito nem carinho entre os familiares e todos vivem tentando se “salvar” individualmente, em geral prejudicando os outros para se favorecer. O filme chega a retratar os extremos do machismo como o estupro e a violência doméstica, como arremate final para a desconstrução da família como símbolo de união e respeito. De acordo com Vich, “*Días de Santiago* muestra el agotamiento del estado moderno como horizonte de inclusión y que así da cuenta de la imposibilidad de reconstruir el lazo social en una sociedad donde el mercado se ha impuesto sin compasión” (VICH, 2015, p. 137).

Nesse filme, percebe-se como o individualismo se impôs de forma decisiva na sociedade peruana sem espaço para questionamento e sem “perdoar” nem aqueles que oficialmente estavam lutando pela pátria, além disso o abandono do Estado frente aos que o defenderam no CAI contribuiu para a degradação do espaço de convívio social. Inclusive, o próprio ciclo de amizades de Santiago é composto por ex combatentes que, assim como ele, não conseguem espaço nessa sociedade. Portanto, a solução encontrada passa a ser a criminalidade ou o suicídio.

Em *La teta asustada*, dirigido por Cláudia Llosa, toda a apresentação e postura da protagonista simbolizam uma formação cultural e uma cosmogonia completamente diferente daquela representada por Santiago. Fausta representa o sujeito andino que migra para a cidade e não consegue se adaptar. Basicamente, o filme narra a vida de uma moça que se mudou ainda bebê para Lima depois que sua mãe, ainda grávida, foi estuprada por soldados do Exército, enquanto seu marido era assassinado na sua frente. Como consequência desse trauma, Fausta nasceu com o chamado “susto”, trauma que acompanha a pessoa por toda vida. No caso da protagonista, a manifestação do trauma se dava pelo medo incontrolável que ela tinha dos homens.

Após a morte de sua mãe, Fausta busca trabalhos para juntar dinheiro e realizar o transporte do corpo da mãe para sua comunidade, onde ela deveria ser velada e enterrada. O interessante da obra é a forma com que as relações entre a mitologia e as tradições andinas são abordadas, já que, tanto o trauma de Fausta, que a leva a colocar uma batata na vagina para evitar estupros, quanto a estruturação de sua família, são caricaturas das dificuldades que os migrantes encontravam para se estabelecer na capital. Não só a cidade como as pessoas são hostis aos migrantes, desconhecendo suas ancestrais tradições.

De acordo com Víctor Vích, “podemos interpretar la película como el intento de producir una reflexión sobre una sociedad que no sabe qué hacer con su pasado y a la que todavía le resulta muy difícil procesarlo y encontrarle un lugar” (VICH, 2015, p. 147). Como consequência do silenciamento perpetrado pelo Estado e de todo o processo histórico inclusive anterior ao conflito armado, os moradores da costa têm dificuldade de se relacionar com os moradores dos Andes; estes são vistos e tratados como inferiores e nem seus traumas são respeitados, vide a postura do médico que atende Fausta no hospital. Outro exemplo desse silenciamento e desrespeito é o fato de a personagem quase não falar

na narrativa. Isso simboliza o silêncio de todos os andinos que não conseguem fazer com que suas demandas sejam ouvidas.

Além da banalização dos traumas e da cultura dos andinos migrantes, outra crítica presente em *La teta asustada* é em relação à forma com que os migrantes são representados, pois suas posturas são exageradas e engraçadas, sempre escandalosas e de mau gosto. Essa crítica simboliza a forma com que a cultura andina é caricaturizada e desrespeitada na cidade. A família de Fausta e os casamentos por eles organizados, são um exemplo dessa caricaturização.

Assim como em *La teta asustada*, o sujeito do filme *Paraíso*, dirigido por Héctor Gálvez, também é o sujeito andino; os protagonistas são cinco jovens filhos de famílias que migraram das comunidades andinas para Lima fugindo da violência. O longa metragem se ambienta na periferia de Lima, onde a maioria das famílias migrantes fixam residência. Os bairros de terra batida, distantes de tudo e com pouquíssima estrutura refletem a forma injusta com que o Estado trata aqueles que mais necessitam do seu apoio, ou seja, os sobreviventes da violência.

A questão mais marcada em *Paraíso* é a forma desesperada com que esses jovens tentam, diariamente, sobreviver em uma cidade caótica e hostil. Joaquim, um dos personagens, quer fugir com o circo em busca de algum sentido e reconhecimento para a sua vida. Enquanto isso, o personagem Mário quer ser soldado do Exército, mas não sabe que a mãe de sua namorada foi estuprada pelos militares durante o conflito armado. De acordo com Victor Vich, “la película subraya que la violencia no ha terminado, sino que simplemente ha cobrado otra forma” (VICH, 2015, p. 158). Ou seja, nesse filme, não há redenção, os personagens representam justamente a falta de opção e de expectativa para os jovens da periferia pois, para eles, o futuro é tão incerto quanto a justiça.

Para fechar o capítulo sobre o cinema peruano pós CAI, Victor Vich afirma que,

aunque cada película apuesta por una narrativa distinta (una de la “imposibilidad”, otra de la “redención”, la última de la “incertidumbre”), las tres muestran el profundo deterioro de los vínculos humanos y el absoluto desamparo. En ellas, no solo se ha desintegrado una ideología específica sino, además, todo el tejido social. (VICH, 2015, p. 160)

Acredita-se que, assim como nas demais artes, o cinema cria esse espaço para que seja possível questionar tanto individual quanto coletivamente o que está sendo feito para garantir justiça aos que mais sofreram com a violência e, inclusive, discutir se essa

violência realmente terminou ou se ela continua presente no país com outros nomes, sejam eles fome, pobreza, subempregos, prostituição, tráfico de drogas, dentre outros.

Uma última discussão proposta por Victor Vich, em seu *Poéticas del duelo*, é em relação à performance. Durante o período do CAI, não só a imprensa como as ruas se tornaram espaços hostis para as manifestações de críticas à postura do Estado. Nesse sentido, coletivos de artistas cumpriram um papel indispensável para repolitizar os espaços públicos e não se silenciar frente à censura.

Formado por artistas reconhecidos do Peru no período do CAI, o “Colectivo Sociedad Civil”⁶ organizou suas primeiras performances meses antes do julgamento de Alberto Fujimori. Acredita-se que essas intervenções cumpriram um papel indispensável no processo de politização dos peruanos em relação à postura do ditador. A “Marcha de los cuatro suyos”, por exemplo, reuniu mais de 250 mil peruanos nas ruas de Lima exigindo o retorno da democracia. Depois dessa histórica manifestação e após tantos anos em silêncio, uma série de outras intervenções contra a violência começaram a ser organizadas no Peru. A intervenção mais conhecida foi “Lava bandera”, em que a proposta do Coletivo era ir para as ruas de Lima e simplesmente começar a lavar a bandeira do país, na frente do Palácio Presidencial. Essa ação simples teve uma grande repercussão e aos poucos aumentou o número de pessoas que se reuniam para lavar suas bandeiras com o objetivo de “limpar” o país de toda a corrupção e violência.

As bandeiras eram colocadas para secar em enormes varais que enfeitavam as ruas e não podiam passar despercebidos das páginas dos jornais. Na imagem abaixo, a intervenção foi feita na Praça das Armas de Lima.

⁶ O Coletivo Sociedade Civil foi formado no ano 2000 principalmente pelos artistas Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis Garcia Zapatero, Sandro Venturo e Natalia Iguíñiz. (VICH, 2015, p. 165).



“Lava bandera”. Foto: Coletivo Sociedade Civil

Outra performance foi a chamada “Pon la basura en la basura”. O Coletivo distribuiu milhares de sacolas de lixo impressas com os rostos de Fujimori e Montesinos vestidos com roupas de presidiários; os manifestantes não só espalharam as sacolas, cheias de ar ou papel, pelas ruas de Lima, como também as jogaram dentro da casa das maiores lideranças políticas do país.



“Pon la basura en la basura”. Foto: Jornal Caretas

A foto acima, publicada pelo Jornal *Caretas*, foi tirada na porta da casa do vice-presidente Arnaldo Márquez que, depois da fuga de Fujimori e consequente renúncia, resolveu assumir a presidência mantendo a “máfia no poder” (VICH; 2015, p. 174).

O chamado “Muro de la verguenza” foi uma intervenção organizada pelo coletivo de artistas “La Resistencia”. O muro era composto por fotos das principais lideranças políticas do governo Fujimori, com espaços para que fosse possível escrever em volta das fotos. A partir dessa intervenção, muitos peruanos puderam começar a escrever sobre as suas revoltas e insatisfações em relação à então situação política do país.

O “muro de la verguenza” foi instalado na Praça França, em Lima. Os peruanos não só iam até a praça para escrever suas insatisfações no muro, como também se encontravam para conversar sobre a situação do país e pensar em novas possibilidades de manifestação contra o Estado vigente.

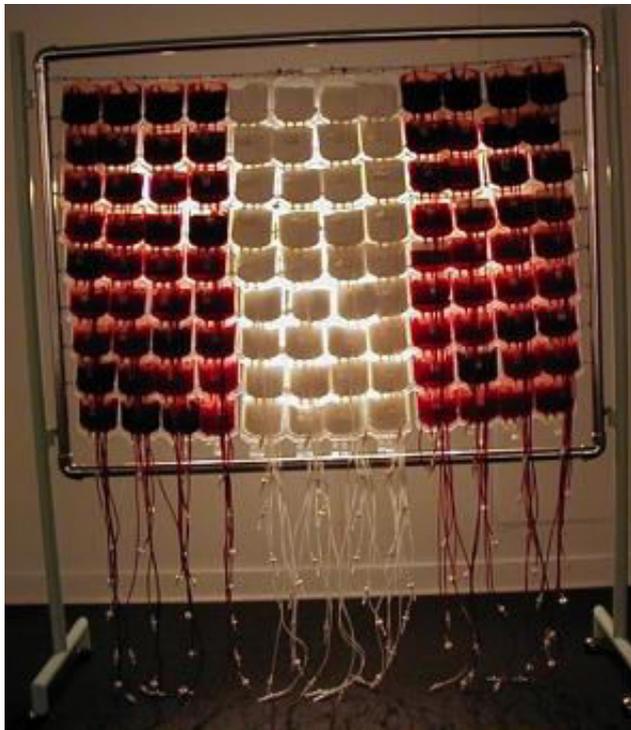


Photo: *Caretas*
“Muro de la verguenza”. Foto: Jornal *Caretas*

A partir da apresentação de todos esses exemplos de intervenções populares, acredita-se que seja possível afirmar que esse processo de organização dos artistas peruanos foi essencial para dar início e canalizar a revolta dos peruanos com a falta de democracia e excesso de violência por parte do Estado. Essa situação era manipulada pela imprensa e,

simplesmente, não aparecia nos jornais impressos ou na televisão. Ao ocupar as ruas, o povo conseguiu se transformar em um “bloco” de luta e, assim, mesmo que conseguissem prender um ou outro manifestante, haviam milhares que continuavam nas ruas. De acordo com Víctor Vich, “el objetivo inicial de estas performances fue la exigencia de nuevas elecciones pero, en realidad, ellas articularon un conjunto de deseos políticos que fueron muchísimo más allá de eso y que implicaron la construcción utópica de un país verdaderamente nuevo e igualitario” (VICH, 2015, p. 185). As intervenções propostas pelos artistas serviram como mote inicial e canalizador de uma revolta que já existia nos peruanos, mas que esbarrava no medo em relação à repressão; entretanto, mesmo com todo esse processo de conscientização e luta por direitos, a organização social não se consolidou como algo constante no Peru.

Além das manifestações de rua, uma série de outras intervenções foram pensadas para as galerias de arte; algumas delas tiveram enorme repercussão a partir do impacto que geravam em quem as observava. Eduardo Tokeshi, por exemplo, montou uma imagem intitulada “Bandera VIII”, composta por sacolas de transfusão de sangue, algumas cheias e outras vazias.



“Bandera VIII”: Galeria FORUM

O objetivo de Tokeshi era reproduzir a imagem da bandeira peruana com o sangue, o que representava os milhares de mortos durante o CAI.

Outra intervenção que teve muita repercussão foi a de Luz Letts. O artista montou uma máquina de pegar brinquedos intitulada “El azar como destino”; dentro dela haviam somente bonecos representando os presidentes que o Peru já teve.



“El azar como destino”: III Bienal Iberoamericana de Lima

Com essa intervenção, Letts pôde apresentar uma crítica em relação à forte presença das Forças Armadas no Estado peruano. Era possível captar a discrepância de militares no poder em relação a civis, já que o país viveu uma série de golpes militares que impediram a realização de processos democráticos.

Victor Vich encerra seu *Poéticas del duelo* com a análise de obras e intervenções de artistas que não possuem lembranças do CAI, pois eram muito novos no período de maior violência, mas que seguem utilizando seu espaço para representar e denunciar a violência. São eles Claudia Martínez, Santiago Quintanilla e Rudolph Castro.

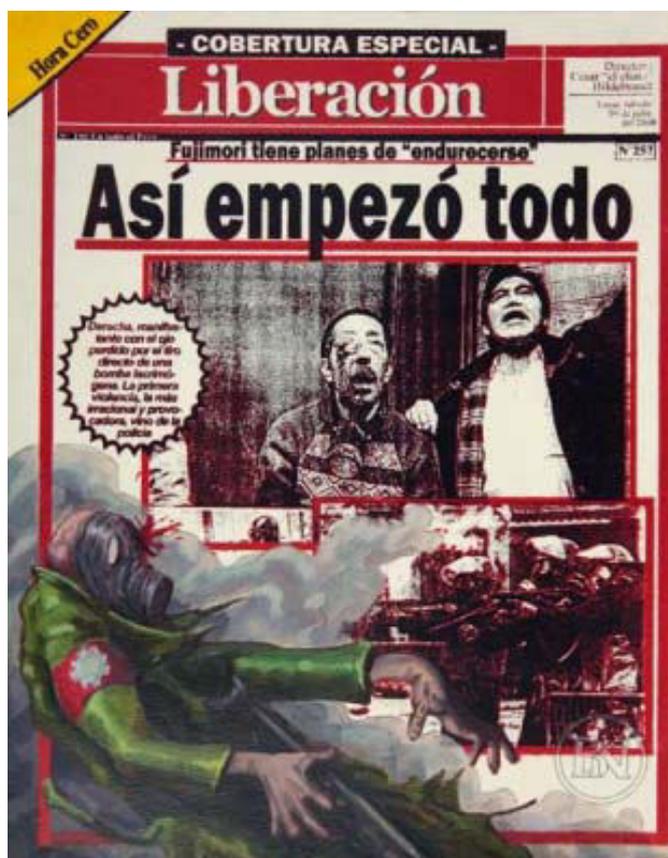
Claudia Martínez criou, em 2007, a série “Invisible”, que se resume a uma série de cartolinas brancas que a artista furou com uma agulha, formando o Departamento de Ayacucho, suas províncias e o rosto de algumas vítimas (VICH, 2015, p. 233).



“Invisible”: Livro Anamnesia

A obra acima, intitulada “Huamanga”, 2007, representa a ação das mulheres nas guardas campesinas de proteção às comunidades. Ao realizar um trabalho tão meticuloso e difícil, Martínez buscou representar a dificuldade que os sobreviventes enfrentam ao ter que viver com as memórias e traumas da violência. Priorizar em seu trabalho essas memórias dos sobreviventes é visto como uma postura de resistência, uma vez que a história oficial disseminada em Lima, onde a exposição se instalou, é muito diferente da história daqueles que viveram a violência. Além disso, o trabalho de Martínez logrou dar visibilidade à luta das mulheres que quase não foram citadas no Informe Final da CVR, mesmo tendo tido uma atuação decisiva durante o CAI.

Santiago Quintanilla, por sua vez, desenvolveu um trabalho de colagens com capas de jornais limenhos organizadas nas séries “Onomatopeya”, de 2006, e “Lo mejor está por venir”, de 2008. O objetivo de Quintanilla era denunciar a manipulação das informações feita pela imprensa.

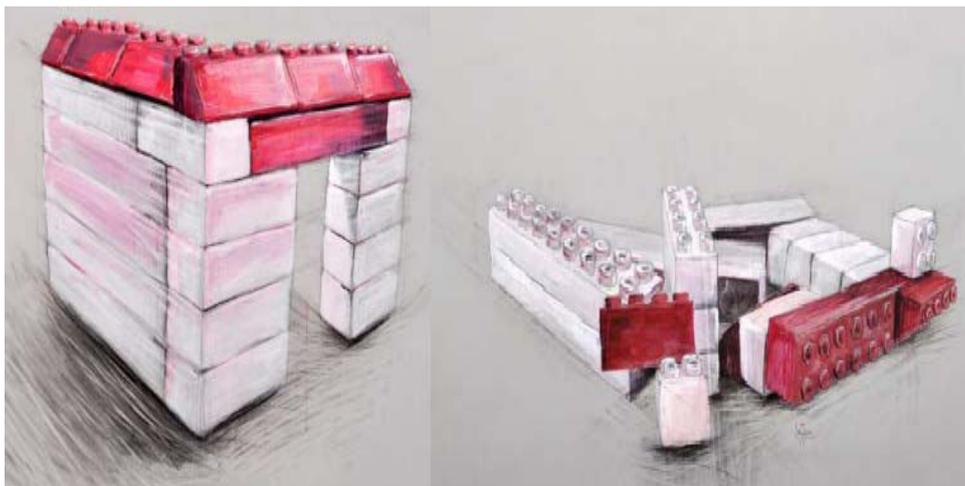


“Marcha”: Livro Anamnesia

A obra acima, denominada “Marcha”, 2000, faz referência à “Marcha de los cuatro suyos”, analisada acima, que reuniu 250 mil pessoas em Lima, em protesto contra o governo Fujimori, e foi duramente reprimida. Assim como diversos outros acontecimentos, a Marcha foi retratada pela imprensa de forma distorcida, acobertando as responsabilidades do Estado. Essas notícias foram remontados por Quintanilla para mostrar a realidade e horror dos acontecimentos. De acordo com Vich, “estas serigrafías afirman que realidad y ficción se han vuelto poco distinguibles y que ahora son casi cómplices. Con humor y desgarró, las imágenes afirman que vivimos en la sociedad del espectáculo y que el exceso y el horror superaron, en el Peru, todo límite imaginable” (VICH, 2015, p. 248). Assim, através do humor, o artista conseguiu apresentar uma crítica contundente à violência

cometida pelas Forças Armadas e pelo PCP-SL, violência essa que, muitas vezes, era mascarada ou omitida pela imprensa.

O trabalho de Rudolph Castro é extremamente sensível. O artista utiliza brinquedos infantis para representar a violência; a obra “Comisaría de Palca”, por exemplo, é feita com blocos de montar. O artista desenhou uma estrutura de blocos representando o prédio e depois fez um outro desenho com a estrutura toda destruída.



“Comisaria de Palca”: Livro Anamnese



“12 litros de (no) agua”: Livro Anamnese

Outra obra igualmente impactante é “12 litros de (no) agua”, na qual o artista desenhou uma boneca de costas e uma mancha escura atrás dela. Essa mancha pode ser interpretada como se fosse sua sombra ou como se ela estivesse sangrando; uma outra mancha na frente da boneca pode ser interpreta como a sombra de alguém que se distancia, ou como o sangue de outra pessoa escorrendo em direção à boneca. (VICH, 2015, p. 253).

Nesse sentido, o trabalho de Rudolph consegue impactar o receptor justamente por representar a violência do conflito através de elementos lúdicos que remetem à infância.

O último artista citado por Victor Vich é Felipe López, um ayacuchano que era diretor da Escola de Belas Artes de Huamanga, nos primeiros anos do CAI, e precisou sair do país fugindo da violência. Em 2009, López apresentou a exposição denominada “La muerte es el fracaso de la vida”, em que realizou uma série de montagens e colagens em fotos de nichos do cemitério de Ayacucho (VICH, 2015, p. 254).



“Putis”: Foto divulgação Felipe López

Ao utilizar esses nichos, foi possível representar os mortos durante o conflito e o silêncio que paira no país em relação a essas mortes, pois cada uma daquelas fotos simboliza uma vida injustiçada, um assassino impune e uma família em luto.

Como conclusão de sua obra, Victor Vich defende a importância de uma “ética da memória” (VICH, 2015, p. 261), em que não só a política deveria ser ética, mas todos os cidadãos e artistas peruanos que permitiram o silenciamento de tantas atrocidades. Ao não

ser garantido às famílias o direito de velar seus entes queridos, gera-se um lapso na história do país, pois, não se pode imaginar possível seguir a vida coletiva sem antes esclarecer todas as injustiças cometidas. Nesse sentido, é justamente contra esse lapso que atuam diversos artistas contemporâneos no Peru. Eles organizam intervenções em ônibus, praças e galerias a fim de expor as imagens dos mortos e desaparecidos deixando sempre vivo o questionamento sobre o que de fato lhes aconteceu.

De acordo com Victor Vich, “las poéticas del duelo optan por aceptar la incertidumbre de algo que efectivamente está muerto, pero cuyos restos todavía perturban y necesitan de nuevas preguntas que abran una disyunción política en el presente” (VICH, 2015, p. 292, 293). Entretanto, mesmo com o espaço cada vez maior que as denúncias ocupam, ainda é muito comum a postura de desinteresse com que as classes dirigentes peruanas tratam as sequelas do CAI. Essa postura é resultado de todo o processo histórico de naturalização da violência contra os menos favorecidos.

O fim do CAI e o trabalho da CVR garantiram, minimamente, o retorno da democracia e a publicização dos horrores cometidos durante esses vinte anos; entretanto, muita coisa ficou sem resposta. A Comissão da Verdade e Reconciliação, ainda que tenha escrito um documento de mais de cinco mil páginas, não conseguiu garantir justiça e reparações para todos aqueles prejudicados pela violência. Além disso, foi duramente criticada tanto pelo governo quanto pela oposição. Isso mostra o caminho longo que o Peru ainda precisa percorrer rumo à tal sonhada democracia.

Capítulo 3: Disputa pela representação da memória de violência na Literatura peruana

Antonio Cornejo Polar, em sua obra *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, 1982, sustenta a discussão de que a literatura nasce em estreito vínculo com a realidade. Segundo o teórico, “se trata de afirmar lo que no debería haber dejado de ser evidente: las obras literarias y sus sistemas de pluralidades son signos y remiten sin excepción posible a categorías supraestéticas: el hombre, la sociedad, la Historia” (CORNEJO POLAR, 1982, p. 52). Nesse sentido, não se pode pensar na literatura como independente da sociedade e seus processos; parece impensável também uma literatura que se refira a um processo histórico vivido por um povo e que não reflita de alguma forma seus problemas e sofrimentos reais.

Essa discussão feita por Cornejo Polar e por vários outros críticos certamente seria tema suficiente para diversos trabalhos de pesquisa. Entretanto, cabe aqui debatê-la em relação às reflexões de Mario Vargas Llosa, a fim de localizar os preceitos que guiam o presente trabalho de pesquisa.

Vargas Llosa, em seu *Cartas para um jovem novelista*, 1997, reflete sobre os conceitos de “fantástico” e “realidade”. O autor define o real como “toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo y fantástico a lo que no lo es. La noción de fantástico comprende, pues, multitud de escalones diferentes: lo mágico, lo milagroso, lo legendario, lo mítico, etcétera.” (VARGAS LLOSA, 1997, p. 56). Já em relação à representação de acontecimentos reais na literatura, Vargas Llosa define o que chama de “nível de realidade” como a originalidade do escritor, ou seja, a utilização de elementos reais seria mais uma estratégia narrativa à disposição do autor para enriquecer sua obra e não uma essência concreta que independe do narrador.

Percebe-se que a discussão que separa as reflexões de Cornejo Polar das reflexões de Vargas Llosa pode ser acompanhada pelo que foi discutido no primeiro capítulo desse trabalho, acerca do que Seligmann Silva define como “teor testemunhal”. Esse trabalho está em diálogo com as análises de Cornejo Polar no que se refere à impossibilidade de se representar fatos e acontecimentos sem que se tenha claro sua relação com a realidade. Entretanto, ao que parece, Vargas Llosa encaminha suas discussões para outro rumo da ficção, o rumo da pura invenção, da imaginação e do surreal.

O teor testemunhal se encaixa nessa discussão por representar justamente a ficcionalização da realidade; ele define justamente a responsabilidade do narrador ao ficcionalizar situações que de fato aconteceram e que possuem reflexos e consequências reais. Nesse sentido, o autor que produz uma obra que possui qualquer nível de contato com o real precisa se questionar sobre a forma com que elabora essa representação, a fim de evitar que possíveis situações traumáticas ou inconcluídas na realidade sejam banalizadas na ficção (SELIGMANN SILVA; 2009).

Portanto, vale ressaltar que, dentre todas as teorias e definições possíveis para se conceituar obras literárias, esse trabalho se aproxima das discussões apresentadas pelo conceito de “teor testemunhal”. Essa escolha se dá uma vez que todas as obras aqui analisadas se apresentam como ficção, apesar de reproduzir fatos e situações que encontram referente histórico na realidade.

Para discutir acerca da representação literária da memória de violência do CAI no Peru, têm-se, inicialmente, que realizar um resgate da definição e do processo histórico dessa literatura. Em relação a essa literatura, Cornejo Polar afirmou que, “el concepto de literatura boliviana, acuatoriana o peruana alude solo y exclusivamente a la literatura culta en español que se escribe en esos países, mientras aquellas literaturas orales en lenguas nativas e inclusive la literatura popular en español, sea escrita u oral, son expulsadas del ámbito de la literatura nacional respectiva” (CORNEJO POLAR, 1982, p. 74). A partir dessa afirmação, já se pode começar a compreender o processo de distinção entre literatura andina e literatura criolla.

Anterior a Cornejo Polar, Angel Rama, em sua obra *Diez problemas para el novelista latinoamericano*, escrito em 1964, já afirmava que alguns escritores hispano americanos abriam mão do “folclorismo” de sua cultura nacional para fazer uso de uma cultura universal. Em relação a esse processo, Rama ainda afirma que “se trata del ingente esfuerzo de un continente colonizado, por alcanzar la comprensión y la creación literarias en el mismo nivel de la metrópole” (RAMA, 1964, p. 64). Nesse sentido, abrir mão de elementos da própria cultura poderia ser entendido como estratégia para a produção de um texto menos marcado geograficamente, que pode ser recebido em outras regiões e países sem estranhamento ou dificuldade de compreensão.

A partir dessa discussão, uma divisão que surge na literatura peruana moderna é aquela que separa os escritores entre andinos e criollos. A definição desses dois grupos apresenta-se como indispensável para esse trabalho, que pretende analisar obras produzidas por ambos. Em relação à narrativa andina, Luis Nieto Degregori afirma que,

los escritores de esta vertiente están realizando un esfuerzo por ofrecer una imagen más abarcadora del Peru actual tanto en lo que se refiere a los distintos actores sociales, incluidos por supuesto los que emergen del universo indígena, como a los procesos que el país ha vivido en las últimas décadas, y están aportando a la construcción de nuevas identidades que tienen como materia prima fundamental lo andino. Para ello recurren a elementos tan variados como el mito de raigambre prehispánica y la historia, las canciones y danzas, la religiosidad popular y la fiesta, el relato oral antiguo y moderno; es decir, todas aquellas manifestaciones que conforman el imaginario cultural andino y que son en buena parte herederas de las culturas que se desarrollaron en suelo peruano antes de la llegada de los españoles. (NIETO DEGREGORI, 2007, p. 58)

Os autores andinos seriam aqueles que se utilizam de elementos tradicionais e mitológicos para apresentar uma narrativa que valorize e dê protagonismo ao dito “sujeito andino”; a preocupação em inserir a história, cultura e as lutas dos moradores da região dos Andes na história nacional seria uma das maiores prioridades dessa chamada narrativa andina.

Em relação à narrativa crioula, não há muito consenso nem muito material teórico acerca de sua definição; nesse sentido, vale, primeiramente, apresentar uma definição para o sujeito dito *criollo*. Para Luis Nieto Degregori, esse sujeito seria “la población, principalmente costeña, (...) la heredera de los españoles que echaron raíces en suelo peruano y la más cercana por lo mismo a la cultura occidental, aunque tampoco haya dejado de asimilar elementos de las culturas indígenas en varios siglos de convivencia” (NIETO DEGREGORI 2007, p. 56). A partir dessa definição, o sujeito *criollo* seria aquele que se identifica com a cultura ocidental, com a modernização das cidades e do país, mesmo que carregue alguns elementos indígenas em sua formação cultural. Sendo assim, a narrativa crioula seria aquela produzida a partir dessa visão ocidental. Nieto Degregori afirma ainda que,

la narrativa crioula es así aquella que por su producción, sus textos, su referente y su sistema de distribución y consumo está inscrita en la sociedad y la cultura criollas. Como éstas, la narrativa crioula es la hegemónica en el Peru actual, al extremo de que cuando se habla de narrativa peruana sólo se está hablando la mayoría de las veces de la narrativa producida por escritores criollos, sobre el Peru criollo o en general el mundo occidental y para ser difundida principalmente en Lima y las principales ciudades de la costa (NIETO DEGREGORI in COX, 2010, p. 42)

Ricardo Virhuez, por sua vez, define a corrente literária criolla da seguinte forma:

esta corriente está conformada por escritores que conocen muy poco el Peru, tienen una posición ideológica definitivamente de derecha y gozan del favor de los medios de comunicación y del éxito editorial. Una característica adicional es que tratan un tema común, caro para los peruanos, que presentan con irreverencia y profundo desconocimiento: el de la violencia política. (VIRHUEZ, 2010, p. 31)

Portanto, a narrativa criolla se pautaria, principalmente, pela cultura e tradição ocidentais.

Jacques Rancière em seu *O espectador emancipado*, 2012, discute o conceito de imagem intolerável. O teórico afirma que é necessário existir uma ética ao se exibir uma imagem intolerável, afinal essa imagem “é declarada imprópria para criticar a realidade, porque ela vem sob o mesmo regime de visibilidade que esta realidade” (RANCIERE, 2012, p. 84). Ou seja, é necessário haver uma preocupação com a forma com que situações reais serão representadas na arte.

Nesse sentido, para diversos críticos peruanos, Santiago Roncagliolo e Alonso Cueto produziram obras que priorizam os elementos de construção narrativa em detrimento da verossimilhança aos fatos históricos. Os resultados são obras unicamente comerciais que tomam a história peruana traumática recente, referida ao CAI, somente como um referente que distorcem de acordo com seus objetivos. Isso parece ter um efeito editorial benéfico em ambos os casos.

Em relação ao crescimento da indústria editorial espanhola nos países latinoamericanos, Anadeli Bencomo afirma que nos encontramos em um momento de “reconquista espanhola dentro del mundo literario latinoamericano” (BENCOMO, 2009, p. 37), uma vez que a indústria editorial passou a investir na globalização da literatura produzida na América Latina. No caso da literatura peruana, um marco desse movimento foi o "I Congreso Internacional de Narrativa Peruana (1980-2005)", realizado em Madri em maio de 2005. Inclusive, a obra *La hora azul*, de Alonso Cueto, foi premiada no mês de novembro de 2005, logo depois da realização do Congresso.

Dante Castro, (2006), faz uma analogia muito interessante ao comparar a narrativa criolla aos filmes do ator Jackie Chan. Segundo Castro, por mais distorcido e inverossímil que o karatê tenha sido ao ser representado no cinema, foi justamente essa representação que o transformou em uma luta conhecida mundialmente. O mesmo se poderia dizer dos

autores que fizeram o CAI do Peru ser conhecido além mar. Entretanto, esse reconhecimento não é necessariamente positivo, uma vez que distorce e desvaloriza a realidade e a História do karatê e, no caso da literatura, do conflito armado. De acordo com Dante Castro, “el tema de la violencia política no puede ser reducido a un thriller”. (DANTE CASTRO, in COX, 2006, p. 25).

Desse modo, pergunta-se sobre a que custo esse conflito foi internacionalmente conhecido e até que ponto vale a pena utilizar um evento traumático para transformá-lo em pano de fundo de obras que não dialogam com a realidade local, ou seja, com a realidade de trauma e violência que não cessou com o fim do conflito. Inclusive, acaba de ser lançado, no Peru, o livro *Al fin de la batalla*, 2015, conjunto de contos que trata dos resquícios da violência sofrida pelas mulheres ao longo e após o CAI.

Em relação à representação do CAI, Luis Nieto Degregori afirma que,

el mérito de explorar el tema de la violencia en la literatura peruana les pertenece a los escritores andinos. La explicación de esto quizás radique en el hecho de que estos escritores se sentían culturalmente más cercanos de los actores y víctimas del conflicto y por lo mismo estaban más sensibilizados por la tragedia que año tras año iba ganando en proporciones. (NIETO DEGREGORI, 2007, p. 61)

Tal afirmação se baseia no fato de que, durante os primeiros anos do conflito armado, as obras que tratavam dessa violência eram, em sua maioria, as produzidas por autores ditos andinos. Somente no início da década de 90 começam a surgir obras escritas por autores denominados criollos, inclusive obras de autores mais renomados internacionalmente como Mário Vargas Llosa. De acordo com Mark Cox, “el tema de la guerra interna armada ha inspirado una amplia y diversa producción cultural, y en narrativa se han publicado, por lo menos, más de trescientos cuentos, y sesenta y cinco novelas por ciento sesenta y cinco escritores.” (COX, 2010, p. 118). Esses números, certamente, já são bem maiores nos dias de hoje.

Para apresentar uma discussão coerente em relação às obras que retratam o CAI do Peru, foram selecionadas quatro obras escritas por peruanos, sendo: *La hora azul*, de Alonso Cueto; *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo; *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio e *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega.

As obras foram divididas em dois grupos. O primeiro é formado por obras definidas por alguns críticos e escritores como literatura crioula, ou seja, o grupo que utiliza o CAI

como pano de fundo para a construção da narrativa e que possui relação com o mercado editorial europeu. Já o segundo grupo é formado por obras definidas pelos críticos peruanos como narrativa andina, ou seja, a narrativa que leva em consideração as culturas tradicionais andinas.

3.1. *La hora azul* de Alonso Cueto

Alonso Cueto nasceu no dia 30 de abril de 1954, em Lima. Entretanto, logo saiu do seu país e só voltou quando já tinha sete anos de idade. Cueto passou o resto da infância em Lima, onde se graduou em Literatura pela Universidade Católica de Lima em 1977. Sua pós graduação foi feita fora do Peru, mestrado na Espanha e doutorado no México, onde defendeu sua tese no ano de 1984. Depois de terminar o doutorado, o escritor regressou ao Peru, onde passou a trabalhar como editor de jornais e professor de literatura. A produção literária de Alonso Cueto começou ainda na década de oitenta, mas seu grande prêmio foi o “Premio Herralde de literatura”, entregue em 2005, pela obra *La hora azul*. O concurso Herralde é realizado na Espanha pela editora Anagrama desde 1983 e o nome homenageia Jorge Herralde, fundador da editora. A prioridade do concurso é premiar obras espanholas ou latinoamericanas. Das 32 edições do concurso literário, apenas dois peruanos foram premiados, Jaime Bayly em 1997 com o livro *La noche es virgen* e Alonso Cueto, em 2005, com *La hora azul*.

O exame da sinopse de *La hora azul* publicada no site da editora Anagrama aporta importantes dados para compreender a relação da obra com o mercado editorial:

El doctor Adrián Ormache es un abogado próspero que vive en una zona acomodada de Lima. Tiene un buen sueldo, un trabajo estable que le gusta y una familia encantadora. Al cuidado de su madre, su infancia también ha transcurrido sin problemas. Adrián sólo ha visto esporádicamente a su padre, de cuyas hazañas como oficial de la marina peruana ha oído hablar. Tras su fallecimiento, descubre sin embargo que su padre estuvo a cargo de un cuartel en la zona de Ayacucho, durante la guerra de Sendero Luminoso. Gracias a ex subordinados suyos, se entera, además, de que ordenaba las sesiones de tortura y mandaba violar y ejecutar a las prisioneras. Pero en una ocasión su padre le perdonó la vida a una de ellas, que luego se escapó del cuartel. Cuando se entera de la existencia de esta misteriosa mujer, y a pesar de las advertencias y amenazas, Adrián se propone conocerla. Su obsesión por encontrarse con ella crece cuando obtiene unas fotos suyas. Esta novela, basada en una historia real, dramática y conmovedora, está narrada con el suspense de un thriller apasionante. Y su autor se consolida como uno de los mejores novelistas en lengua española de su generación. (ANAGRAMA, 2005)

A partir da sinopse, percebe-se como a construção do suspense e do *thriller* possuem prioridade na obra, o que coloca o CAI apenas como suporte para tal construção. A sinopse sugere que o militar teve uma postura heróica e bondosa ao “perdoar” a vida de uma mulher que agiu de má fé e fugiu do quartel. Em relação ao CAI, o texto o apresenta como a “guerra de Sendero Luminoso”, como se o conflito não tivesse uma origem definida e a violência fosse apenas responsabilidade dos militantes do PCP-SL.

José Miguel Oviedo, 2006, elabora uma crítica em relação a *La hora azul* em que apresenta um grande resumo da obra destacando os pontos de suspense e clímax. Os pontos mais destacados são justamente aqueles que transformam situações baseadas em acontecimentos reais em uma grande aventura. Segundo o crítico,

la narración mantiene en vilo la atención del lector gracias a un diestro manejo de la intriga, que va complicándose siempre más con vueltas, avances y retoceros que, siendo inesperados, poseen una lógica interna y una veracidad que produce total convicción. El rasgo más notorio de la obra es la vertiginosa velocidad que alcanza, el frenético ritmo que nos hace sentir la ansiedad y urgencia de la aventura, como en el acezante recuento que hace Míriam de su fuga. No asistimos a su búsqueda: compartimos pistas, descubrimientos y frustraciones, casi como si nosotros fuésemos los agentes de la investigación. (OVIEDO, 2006)

Assim, a crítica de Oviedo, junto à sinopse da editora, destaca as características do *thriller* e do suspense como o diferencial da obra.

A crítica escrita por Francesc Bon, 2015, também apresenta um resumo da obra e da trajetória literária de Alonso Cueto. O crítico afirma que o pai de Adrián salvou a vida de Míriam e se apaixonou por ela, como se não fosse ele o responsável pelos sequestros, estupros e assassinatos de mulheres naquela base da Marinha. De acordo com Bon, “su padre salvó a una de las prisioneras. La salvó de una muerte segura, pues los mandos las entregaban a los soldados, que abusaban de ellas para ejecutarlas después a sangre fría. Y la salvó, parece, porque se enamoró de ella. Pero ella huyó a la primera oportunidad” (BON, 2015). Ao apresentar o pai de Adrián como um herói, Bon parece não se interessar pelo fato de que, na realidade, o próprio Ormache era o “mando” dos militares, o responsável pelo quartel e o mandante dos sequestros, estupros e assassinatos de mulheres. Além disso, mais uma vez, Míriam é apresentada como amante e não como sequestrada, fazendo com que todo o contexto de violência sexual exercida sobre ela caia no silêncio.

Miguel Baquero, 2006, por sua vez, apresenta o protagonista Adrián como alguém que passa por um processo de autocrítica durante a obra e se transforma em uma pessoa

melhor e mais solidária (BAQUERO, 2006). Por mais que admita o fato de que os peruanos de Lima ignoravam de forma consciente o período do CAI, Baquero não reconhece que a obra de Alonso Cueto se preocupou com a construção narrativa em detrimento da dor e sofrimento das milhares de vítimas da violência.

Dante Castro, 2006, por sua vez, apresenta uma crítica a *La hora azul* em que questiona os erros de composição apresentados durante a narrativa, como, por exemplo, quando o narrador afirma que Ormache, oficial da Marinha, está internado no hospital militar, ou quando Míriam usa o uniforme de Guayo para fugir já que, de acordo com o narrador, eles tinham a mesma estatura e peso. Entretanto páginas depois Guayo é apresentado como grande e forte. Esses deslizes durante a obra são compreendidos pelo crítico como uma despreocupação do autor para com a verossimilhança. De acordo com Dante Castro,

La verosimilitud es más exigible cuando se escribe novelas históricas o determinadas por referentes que son de publico conocimiento. La novela de Cueto esta referida a un hecho historico que ha marcado a fuego la historia del Perú. Por lo tanto, no puede abusar de las licencias que le otorga la ficcionalizacion literaria. (DANTE CASTRO, 2006)

Ou seja, a verossimilhança é vista pelo teórico como característica indispensável das obras que retratam fatos históricos. Nesse sentido, *La hora azul* abusou das licenças concedidas à ficção e se transformou em uma obra descompromissada com um contexto histórico que marcou profundamente a sociedade peruana e que, por isso, merecia mais cuidado na sua representação.

3.2. *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo

Santiago Roncagliolo nasceu no dia 29 de março de 1975 em Lima. Sua família foi deportada para o México quando o escritor tinha apenas dois anos de idade. Na adolescência, ele voltou para o Peru, onde se graduou em literatura pela Universidade Católica de Lima; ainda vivendo no seu país natal, em 1997, o autor ganhou o “Primer Concurso Nacional de Cuento Juvenil”. Aos 25 anos, Roncagliolo se muda para Madrid e, logo depois, para Barcelona, na Espanha, onde vive até hoje.

Abril Rojo foi a obra que garantiu a Roncagliolo, em 2006, seu maior prêmio, o “Premio Alfaguara de novela”, na IX edição do concurso, pelo qual o autor recebeu 148 mil

euros e um contrato com a editora. No discurso de entrega do prêmio, Ángeles Mastreta afirmou que a obra é “narrada con unas peripécias de novela negra que consiguen arrastrar al lector desde la primera página”. Além do premio Alfaguara, *Abril Rojo*, em 2011, ficou na lista do premio “Independent Foreign Fiction Prize” entre as quinze melhores ficções estrangeiras traduzidas para o inglês.

O Premio Alfaguara, criado em 1965, organizou concursos até 1972. Em 1980, a Editora Alfaguara foi comprada pelo grupo Santillana que, por sua vez, foi comprado pelo grupo Penguin Random House, em 2014. O concurso Alfaguara voltou a ser organizado em 1998 e passou a priorizar publicações latinoamericanas. O prêmio garante ao vencedor do concurso um prêmio em dinheiro e a distribuição da obra na Espanha, América Latina e Estados Unidos. Por mais que a maioria dos prêmios tenham sido garantidos a escritores latinoamericanos, Santiago Roncagliolo é o único escritor peruano premiado.

A sinopse que consta no site do grupo Penguin Random House foi escrita pelo próprio Santiago Roncagliolo:

Siempre quise escribir un thriller, es decir, un policial sangriento con asesinatos en serie y crímenes monstruosos. Y encontré los elementos necesarios en la historia de mi país: una zona de guerra, una celebración de la muerte como la Semana Santa, una ciudad poblada de fantasmas. ¿Se puede pedir más? El investigador de los asesinatos es el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar. A él le gusta que lo llamen así, con su título y todo. El fiscal Chacaltana nunca ha hecho nada malo, nunca ha hecho nada bueno, nunca ha hecho nada que no estuviese claramente estipulado en los reglamentos de su institución. Pero ahora va a conocer el horror. Y el horror no se ha leído el código civil. Siempre quise escribir una novela sobre lo que ocurre cuando la muerte se convierte en la única forma de vida. Y aquí está. (RONCAGLIOLO, 2006)

Nessa sinopse, é possível perceber que o mote de escrita da obra foi o desejo do autor de escrever um *thriller*, em que a História surge como pano de fundo para estruturar a trama detetivesca. A investigação desenvolvida por Chacaltana é o elo entre a História do país e a novela ficcional.

Nessa linha, Natalia Navarro, 2008, apresenta uma crítica a *Abril Rojo* em que destaca as características cinematográficas da obra, bem como aquelas que a definem como novela negra. Em relação à base histórica da obra, Navarro afirma que “en *Abril Rojo* Roncagliolo deja como asunto de fondo el tema político para centrarse en la ambientación de la acción novelística, que incluirá una buena dosis de tensión y una significativa influencia cinematográfica” (NAVARRO, 2008, p. 3). Ao argumentar em defesa de *Abril*

Rojo, Navarro entende que a apropriação de símbolos e mitos peruanos é o que fundamenta a crítica política da obra; entretanto, basta ler algumas páginas do livro para que se perceba como a forma pela qual os mitos foram apropriados colabora para o rebaixamento da cultura andina e não para o “compromisso social” defendido por Navarro.

Por sua vez, Luis Veres, 2007, afirma que *Abril Rojo* pode ser definida como novela histórica. Segundo ele, “estas novelas aceptan el hecho de que resulta imposible reconstruir fielmente el pasado o la verdad de lo que realmente sucedió. Por tanto, es frecuente la distorsión de la historia mediante exageraciones y distintas alteraciones que tienen la finalidad de servir al propio relato como motivo de interés” (VERES, 2007, p. 3). Tal argumentação dialoga com as teorias apresentadas acima acerca da impossibilidade de se representar fielmente os acontecimentos; entretanto, as alterações históricas feitas por Roncagliolo desconsideram as consequências traumáticas do CAI. Sendo assim, Veres acerta ao definir *Abril Rojo* como novela histórica, mas se equivoca ao não destacar que as licenças literárias não cabem à representação de todo e qualquer acontecimento Histórico.

Além disso, Veres apresenta a perspectiva de Roncagliolo na qual aqueles que vivem na região dos Andes são apresentados como atrasados e violentos, referendando o discurso do Informe de Uchuraccay. Tal perspectiva tenta transferir aos andinos a responsabilidade da violência, isentando assim o Estado da responsabilidade de lhes garantir condições básicas de sobrevivência. De acordo com Veres, “el mundo retratado por Roncagliolo es un mundo de atraso y supersticiones, de violencia y sangre, de religión y religiosidad, de maldad e incomprensión, cuestiones que separan a los indios del mundo de la Costa, del mundo limeño de los blancos, mundos separados que no apuntan a un mestizaje cultural” (VERES, 2007, p. 4).

Roncagliolo recebeu uma série de críticas em relação às confusões que faz ao se referir a leis, hierarquias e mitos, desde a função exercida por Chacaltana até o mito do *Inkarrei*. Parece que houve um descuido do narrador ao representar as instituições. O personagem Cáceres, por exemplo, é apresentado como sendo um “sinchi” (paramilitar) e depois como oficial do Exército; entretanto, essas são funções muito distintas e nada desconsideráveis, uma vez que a atuação de ambas era completamente diferente nos Andes peruanos. De acordo com Dante Castro, “los sinchis son miembros de un cuerpo de la antigua Guardia Civil especializado en lucha antisubversiva” (DANTE CASTRO, 2010, p.

28). Dante Castro escreveu um artigo que compila e discute uma série desses erros de composição presentes em *Abril Rojo*, o que o crítico define como exemplos da pouca preocupação do escritor com a verossimilhança da história que pretende transpor à ficção.

Em *Abril Rojo*, os erros de composição mantidos na narrativa, que poderiam ter sido resolvidos com uma pesquisa histórica ou de campo, se apresentam como secundários em relação à construção do *thriller*. Tal situação parece ser um indicador do desinteresse do autor pela História que representa, uma História traumática do próprio país, mas que o autor parece desconhecer. Dante Castro afirma também que uma das principais leis da ficção narrativa é a verossimilhança; segundo ele, “la verosimilitud consiste en mantener el equilibrio entre ambos extremos, realidad y ficción, máxime si se escribe de hechos históricos o de un contexto histórico” (DANTE CASTRO, 2010, p. 30).

Em entrevista feita com Roncagliolo e reproduzida por Gustavo Faverón, a seguinte questão acerca do fundo ideológico de sua obra foi apresentada: “¿es un aporte considerable a nuestra narrativa sobre los años de la violencia, o un divertimento que utiliza ese marco temático como excusa?”. Roncagliolo responde: “Pienso que es lo segundo, y que en eso reside su novedad, buscada o no: es el primer producto desapasionado y comercial que un peruano crea en relación con este asunto” (FAVERÓN, 2006, p. 2). Com essa afirmação, o autor não só reconhece o caráter estritamente comercial de sua obra, como acredita e defende que tal característica seja um ponto positivo de sua produção.

3.3. A literatura criolla e o *thriller*: *La hora azul* e *Abril Rojo*

José Antonio Giménez Micó afirma que

El tema de los “años de la violencia sociopolítica” - sintagma que da a entender que esta “violencia” únicamente se circunscribe a un período delimitado de un pasado terminado - va ganando en visibilidad en los medios masivos de comunicación, capitalinos y de otros países hispanos, como lo demuestra el hecho de que varias obras literarias sobre el tema son catapultadas por la industria cultural transnacional en castellano: así, novelas como *La hora azul* o *Abril rojo* consiguen importantes premios de novela en España (el Herralde 2005 y el Anagrama 2006, respectivamente) y se difunden en las principales ciudades de España y Latinoamérica.” (MICÓ in COX, 2010, p. 146)

Nesse sentido, a recepção de obras que tratam do CAI se deu na Europa a partir de uma abertura da indústria cultural, ou seja, naquele momento histórico (inícios dos anos 2000), textos que tratavam de situações de violência vivida nos países da América Latina

eram bem recebidos pela indústria editorial que passou a premiar tais produções. Os textos precisavam ser dinâmicos, repletos de tramas detetivescas, sem uma linguagem de difícil compreensão e sem aprofundamento histórico, propiciando, assim, uma leitura fluida e, ao mesmo tempo, que criasse a ilusão de apresentar um panorama histórico relevante para quem o lê (BENCOMO, 2009).

As obras *La hora azul* e *Abril rojo* também podem ser definidas dentro dos critérios literários do *thriller*, pois, de maneira geral, as principais características desse gênero são o suspense, a tensão e o clímax. Ou seja, durante a narrativa, o narrador constrói situações de mistério e investigação que o guiam em busca de soluções. Outra característica são as cenas de perseguição e investigação que culminam no clímax e no anticlímax, momentos em que os mistérios são revelados ou que a expectativa de revelação é quebrada, frustrando o narrador e fazendo com que ele reinicie as investigações e buscas.

Em *La hora azul*, o enredo gira em torno da busca de Adrián Ormache por Míriam. Por mais que a existência dessa personagem seja apresentada na página 36, o protagonista só a encontra de fato na página 206. Até esse encontro, Adrián passa por uma série de situações que o aproximam e o distanciam do seu objetivo. Já em *Abril rojo*, o suspense fica por conta da investigação iniciada pelo fiscal distrital Félix Chacaltana Saldívar para descobrir a causa de um assassinato misterioso; durante as investigações, ocorrem uma série de outros assassinatos e o protagonista só consegue desvendar o mistério que os relacionava no último capítulo do livro.

La hora azul e *Abril rojo* foram definidas por alguns teóricos também como “novela negra”, gênero literário no qual um ambiente criminal é recriado e percorrido pelo protagonista, a fim de oferecer ao leitor certa percepção abjeta da realidade. De acordo com Rosane Cardoso, esses personagens “não possuem convicções muito profundas, são vulneráveis, lhes falta uma ideologia e apresentam ceticismo sobre sua vida, seu futuro e sobre a visão que possuem do entorno” (CARDOSO, 2015, p. 343). Tais definições se encaixam perfeitamente para as obras de Alonso Cueto e Santiago Roncagliolo, uma vez que os protagonistas das duas obras não impõem limites para alcançar seus objetivos e o desfecho do mistério investigado. Adrián Ormache suborna diversos personagens, humilha Vilma Arguto e trai a esposa; por sua vez, Félix Chacaltana estupra Edith, agride camponeses e mata o comandante Carrión.

Ao sustentar que essas duas obras se relacionam e são construídas na mesma linha de raciocínio, ou seja, como um *thriller* para serem submetidas a concursos literários na Espanha, cabe analisar as características que mais as aproximam da narrativa crioula e as afastam da narrativa andina.

3.3.1 Análise: *La hora azul* e *Abril rojo*

Em relação ao povo que vivia na região dos Andes, as obras de Alonso Cueto e Santiago Roncagliolo apresentam uma postura muito semelhante, pois ambas descrevem esses peruanos como estúpidos, analfabetos, interesseiros e golpistas. Tal postura simboliza o profundo desconhecimento dos autores em relação ao contexto histórico do CAI e da região mais afetada por ele e, conseqüentemente, de seus moradores. Esse desconhecimento é uma questão preocupante ao se tratar de obras que se ambientam em um contexto histórico traumático que ainda reflete na vida de diversos peruanos.

Em *La hora azul*, a personagem Vilma Arguto é apresentada como uma golpista analfabeta que tenta chantagear Adrián em troca de informações sobre Míriam, assim como o personagem Paulino, ambos migrantes da região de Ayacucho. Além disso, por mais que, em alguns momentos, a obra explicita o sofrimento e o trauma, essa realidade é justificada pelo protagonista Adrián como responsabilidade dos próprios moradores dos Andes.

El papel era una hoja de rayas, arrancada de un cuaderno. Estaba doblado en cuatro partes. Quien lo había escrito había hecho esfuerzos por dibujar cada letra. (CUETO, 2005, p. 110)

Alguna vez los de este lado habíamos pensado que los pobres son buenos por el hecho de ser pobres. Pero ahora sabemos que los pobres no son buenos, tampoco los que han sufrido son buenos, tampoco los ayacuchanos son buenos. Claro que no. Son tipos capaces de cualquier cosa, son como nosotros. Pueden ser tan idiotas y torpes y mezquinos como nosotros, quizá más. Pero aunque sé que no es un privilegio y que no los hace mejores, me extraña su silencio frente a la brutal repartición de la muerte en la que han nacido. (CUETO, 2005, p. 269)

Da mesma forma, em *Abril rojo*, os moradores da região de Ayacucho são apresentados como estúpidos e analfabetos; as mulheres surgem como interesseiras que, basicamente, se vendem para os turistas e até as manifestações religiosas são caracterizadas unicamente como gestos hipócritas.

Los indios asistieron a misa encantados y en masa... Rezaron y aprendieron cánticos, inclusive comulgaron. Pero nunca dejaron de adorar al sol, al río y a las

montañas. Sus rezos latinos eran sólo repeticiones de memoria. Por dentro seguían adorando a sus dioses, sus huacas. Los engañaron. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 54)

Las ayacuchanas más jóvenes se acercaban a los turistas llamándolos “amigo, amigo” y sonreíndoles. Las mayores, las que habían crecido encerradas en sus casas durante la guerra, miraban a esas descocadas con desaprobación, aunque muchas madres albergaban la esperanza de que algún limeño o, mejor, americano, se enamorase de alguna de sus hijas para llevársela de Ayacucho. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 183)

A indiferença dos moradores de Lima em relação à situação de violência vivida nos Andes também é uma característica identificada nessas duas obras, principalmente em *La hora azul*. Na obra, os personagens admitem ter ignorado o que se passava nos Andes e a violência é, inclusive, transformada em piada nos jornais.

No sé en que periódico recordaba haber leído que con los cuerpos de los muertos en ese estadio se podría haber dado cien veces la vuelta al perímetro, y eso considerando que la gente del lugar no era muy alta (una broma de buen gusto, de algún periodista). (CUETO, 2005, p. 174)

Yo venía del otro lado de la realidad, de una dimensión en la que la gente se sube a automóviles y se acuesta en camas anchas y se despierta mirando armarios con filas de ropa. ¿Qué le iba a decir? (CUETO, 2005, p. 160)

Abril rojo, por sua vez, é ambientada em Ayacucho, a capital Lima é apresentada como distante e imune a toda a violência vivida nos Andes. Tal distância é resultado do abandono e indiferença perpetrados pelo Estado e pela sociedade com a justificativa de que os que viviam nos Andes eram atrasados.

– Pero no se preocupe, señor Chacaltana – bostezó.. – Tarde o temprano se darán cuenta. Y vendrán, claro que vendrán. Enviarán comisiones, congresistas, periodistas, militares, levantarán un monumento a la paz... El único problema es que, para que eso pase, nosotros tendremos que estar muertos. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 108)

– Nada de Lima, Chacaltana. Lima no debe saber nada de esto. La Semana Santa va a meter en esta ciudad a 20.000 turistas. Es el símbolo de la pacificación. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 180)

Outra característica analisada é a perspectiva com que as tradições dos moradores dos Andes são representadas. Em *La hora azul*, o protagonista viaja para Ayacucho em busca de informações sobre Míriam e acaba se deparando com manifestações culturais e mitologias nunca vivenciadas por ele. O tratamento dado à mitologia nessa obra é o mesmo que Vargas Llosa chama de “arcaico” na obra de José Maria Arguedas. Portanto, mesmo

quando está frente a frente com essa cultura, o distanciamento do personagem é tão grande que ele só consegue acessá-la de forma equivocada:

E algunas peñas a las que había llevado a amigos extranjeros, yo había visto aparecer a los danzantes de tijera: unos tipos en trajes multicolores, junto a un violín, bailando una melodía sesgada que no terminaba nunca. – Lo que ves aquí no es lo mismo que ves en las peñas de Lima-- me dijo, como si adivinara lo que yo estaba pensando –. Aquí bailan por una razón. (CUETO, 2005, p. 184)

Em *Abril rojo*, as mitologias e tradições andinas são representadas como um símbolo do atraso cultural desse povo, referendando o discurso do Informe de Uchuraccay.

– ¿ Y entonces qué significado le atribuyen los campesinos a la Semana Santa?
– Supongo que forma parte de su ciclo, simplemente. Es el mito del eterno retorno. Las cosas pasan una vez y luego vuelven a pasar. El tiempo es cíclico. La tierra muere después de la cosecha y luego vuelve a nacer para la siembra. Sólo disfrazan a la Pachamama con el rostro de Cristo.(Roncagliolo, 2006, p. 197)

– Es otra superstición andina. A partir del Miércoles Santo, día del calvario de Cristo, Dios está muerto. Ya no ve. Ya no condena. Hay tres días para pecar. (Roncagliolo, 2006, p. 240)

Em relação à representação da mulher, em *La hora azul*, paralelo ao romance de Adrián e Míriam, o narrador constrói o caminho para a morte da personagem; mesmo que não seja afirmado que ela suicide, a obra termina aberta a essa conclusão como a mais provável. Tal desenlace contribui para a afirmação de que a personagem Míriam é construída como a representante da região mais afetada pelo conflito armado e que, assim como seus familiares e conterrâneos, não consegue sobreviver à violência e aos traumas herdados.

Nessa obra, Adrián parece representar o Peru moderno, globalizado, enquanto Míriam simboliza o Peru arcaico, preso a tradições antigas e ultrapassadas. Portanto, não parece surpreendente que Míriam morra no final; essa morte simboliza a redenção desse Peru arcaico ao Peru globalizado, e justamente por isso os cuidados do seu filho ficam sob responsabilidade de Adrián e não de seus familiares ayacuchanos; Miguel representa a miscigenação e a vitória da modernidade sobre a tradição.

– Miriam acaba de morir, señor.
Tenía el acelerador apretado contra el piso, a una velocidad furiosa, como si con el tiempo que iba ganando pudiera encontrarla antes que se muriera.
Recordé la canción de mi primer día en la puerta de su casa. Mary had a little lamb, little lamb, little lamb. Mary tenía un corderito, pero un día mata y cocina a su corderito. (CUETO, 2005, p. 258)

Em *Abril rojo*, as mulheres também são representada a partir da violência. Há uma série de afirmações machistas, em geral apresentadas pelo protagonista, em que o estupro é inclusive tratado como direito dos maridos:

Los esposos no violan a sus esposas: les cumplen. Pero el fiscal Félix Chacaltana Saldívar, que comprendía la debilidad humana, normalmente abría un acta de conciliación para amistar a las partes y comprometía al esposo a cumplir su deber viril sin producir lesiones de cualquier grado. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 18)

Em *Abril rojo*, o Informe de Uchuraccay é retratado a partir da perspectiva da comissão designada para esclarecer o assassinato dos oito jornalistas na comunidade de Uchuraccay. Essa comissão, presidida por Mário Vargas Llosa, concluiu que os campesinos assassinaram os jornalistas ao confundi-los com senderistas, sendo que tal postura foi resultado do seu atraso cultural e intelectual. De acordo com palavras de Juan Carlos Ubilluz, “la causa mediata que la comitiva presidida por Vargas Llosa considera como la causa profunda del ajusticiamiento sumario: el atraso cultural de Uchuraccay, ejemplo del conglomerado humano más miserable y desvalido de la nación” (UBILLUZ et. al. 2009, p. 25). Nesse sentido, o narrador de *Abril rojo* reitera os preconceitos do Informe que foram referendados, mesmo que questionados, pela CVR e tidos como a História oficial do que aconteceu na comunidade.

– Yo le recordaré Uchuraccay – continuó el comandante –. Los campesinos no les preguntaron nada a esos periodistas. No podían, ni siquiera hablaban castellano. Ellos eran extraños, eran sospechosos. Directamente los lincharon, los arrastraron por todo el pueblo, los acuchillaron. Los dejaron tan maltrechos, que luego ya no podían permitirles volver. Los asesinaron uno por uno y ocultaron sus cuerpos como mejor pudieron. Creyeron que nadie se daría cuenta. ¿Usted qué opina de los campesinos? ¿Que son buenos? ¿Inocentes? ¿Que se limitan a correr por los campos con una pluma en la cabeza? No sea ingenuo pues, Chacaltana. No vea caballos donde sólo hay perros. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 45)

Outro elemento questionável de *Abril rojo* é a descrição do mito de “Inkarrei”, em que o narrador confunde dois momentos históricos do Peru e os retrata como se fossem um só. O primeiro é o mito referente a Tupac Amaru, último imperador inca, assassinado pelos espanhóis em 1572. O segundo mito se refere ao cacique de Cusco José Gabriel Condorcanqui, assassinado em 1781, que liderou a revolta contra os impostos espanhóis e se auto denominou Tupac Amaru II, em referência ao imperador incaico. De acordo com Gustavo Faverón, essa confusão feita pelo narrador “es un indicio nítido de la poca

importancia que Roncagliolo le otorga a las referencias culturales en torno a las cuales él mismo ha intentado organizar su relato” (FAVERÓN, 2006). Tal apontamento se soma às críticas já apresentadas por Dante Castro, em relação à ausência de verossimilhança na obra de Roncagliolo. Abaixo o fragmento de *Abril rojo* em que o narrador mistura as duas mitologias como se fossem a mesma:

las imágenes de Tupac Amaru descuartizado se sucedieron en la mente del fiscal como sí las hubiera vivido. Su madre le había contado la historia una vez, en Cuzco, la ciudad que el cacique sitió y donde recibió la muerte. La madre del fiscal era cuzqueña. El sacerdote continuó:

– Los campesinos andinos creen que las partes de Tupac Amaru fueron enterradas en distintos puntos del imperio, para que su cuerpo nunca se volviese a unir. Según ellos, esas partes están creciendo hasta unirse. Y cuando encuentren la cabeza, el inca volverá a levantarse y se cerrará un ciclo. El imperio resurgirá y aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera. A veces, cuando veo a los indios tan sumisos, tan dispuestos a aceptar lo que sea, me pregunto si por dentro no piensan que ese momento llegará, y que algún día nuestros papeles se invertirán. (RONCAGLIOLO, 2006, p. 238,239)

Portanto, a partir das análises e das afirmações aqui apresentadas, justifica-se a definição das obras de Alonso Cueto, *La hora azul* e de Santiago Roncaglio, *Abril Rojo*, como narrativa criolla, pois entre outras características, parecem ter sido escritas para atender às demandas de uma indústria editorial globalizada. O conflito histórico funciona apenas como pano de fundo para que os narradores desenvolvam o suspense das obras e apresentem um texto atento apenas às reviravoltas narrativas e ao clímax e anticlímax exigidos para a produção de um bom *thriller*, pensado para um leitor que busca apenas fruição.

3.4. *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega

Julio Ortega nasceu em 1942, na cidade de Casma, Departamento de Ancash, Peru. Se graduou em Literatura, pela Universidade Católica em Lima; atuou como professor em diversas Universidades nos Estados Unidos e, desde 1989, é professor de literatura latinoamericana na Universidade de Brown, estado de Rhode Island.

Em *Adiós Ayacucho*, 1986, Julio Ortega narra o relato de um líder camponês confundido com um terrorista e brutalmente assassinado pela polícia. A obra foi escrita a partir do choque do autor ao se deparar com a foto de Jesús Manuel Oropeza Chonta,

dirigente campesino assassinado pela polícia em 1984. Eis uma breve apresentação de Jesús feita por Carla Dameane:

Formado em Economia, Jesús Manuel Oropeza Chonta foi presidente da comunidade de Utecc (sua comunidade natal) e militante do Partido Socialista Revolucionário (PSR). Em 1984, era secretário de comunidades campesinas da Confederação Nacional Agrária (CNA) e vice-presidente da Liga Agrária Maria Prado de Bellido, em Lucanas. Tinha 33 anos quando foi detido pela guarda civil em Puquio, capital da província de Lucanas, Ayacucho, em 27 de julho. Após seu desaparecimento ser comunicado às autoridades, em 10 de agosto, seu corpo foi encontrado abandonado nas imediações de Andamarca. Segundo as investigações, o dirigente campesino havia sido executado, mutilado e queimado. (DAMEANE in Cardoso, 2015, p. 149)

A foto divulgada pelos jornais mostrava a crueldade com que Jesús foi assassinado; o corpo carbonizado, faltando pedaços, parecia gritar por justiça. Foi esse “grito” que Julio Ortega tentou traduzir em sua obra. *Adiós Ayacucho* apresenta uma denúncia contra a violência cometida pelo Estado durante o CAI no Peru. Ao longo da obra, é possível captar a denúncia de que a violência precede o início do conflito armado e que o surgimento do PCP-SL só foi possível porque muitos campesinos já viviam em uma situação de miséria e abandono por parte do Estado. O protagonista, o dirigente campesino denominado Alfonso Cánepa, é descrito como um “peruano profundo”. Diferente da maioria das abordagens históricas e jornalísticas, inclusive diferente do Informe de Uchuraccay, em *Adiós Ayacucho*, esse “peruano profundo” é revestido de uma aura de conhecimento e capacidade de análise. No decorrer da obra, Cánepa passa por diversas situações que exigem sua inteligência, tendo êxito em todas elas.

Julio Ortega se viu frente ao dilema de como representar um homem que foi barbaramente torturado e teve seu corpo queimado e dilacerado, sem criar uma imagem intolerável que banalizasse a morte real do líder campesino assassinado pela polícia. Para esse dilema, a solução encontrada por Ortega foi apresentar tal situação permeada pelo discurso cômico. Esse recurso, além de solucionar a questão da representação do intolerável, também foi utilizado pelo autor para dialogar com a cosmogonia andina. De acordo com Dameane,

nas festas andinas coloniais e também nas contemporâneas, o cômico aparece como parte de um processo de elaboração da memória traumática que envolve a comunidade. Pode-se afirmar que o pacto entre História e representação da História é rompido, estabelecendo-se, como consequência, um drama social. (DAMEANE, 2013, p. 68)

Nessa linha de raciocínio, o grupo teatral Yuyachkani também incorporou a representação cômica para interpretar a obra de Ortega, através da figura do *Q'Olla*. De acordo com Flávia Almeida Vieira Resende, “trata-se de um dançante da Qapac Qolla, que representa os ganaderos do altiplano, de Titicaca, que traziam seus produtos (principalmente lãs) para comercializar em Paucartambo e vinham homenagear a Virgen del Carmo” (RESENDE, 2015). Ao incorporar esse personagem da cultura o grupo teatral Yuyachkani conseguiu dialogar com os moradores da região de Ayacucho, aqueles que mais sofreram com a violência do CAI.

Ortega admite que a imagem do corpo de Oropeza Chonta, completamente dilacerado, representava “la violencia en su exceso de absurdo” (ORTEGA, 2008, p. 10); portanto, tal absurdo, tal limite do compreensível, tal “imagem intolerável”, parafraseando Rancière, só podia ser representada através do humor e da ironia, construindo um espaço em que o leitor pudesse criar uma relação de intimidade e cumplicidade com o personagem, que realiza a absurda missão de buscar as partes desconstruídas do seu próprio corpo.

A representação de *Adiós Ayacucho* pelo grupo teatral Yuyachkani foi reconhecida pelo próprio Julio Ortega como o cenário mais natural para a história de Alfonso Cánepa. Ortega afirmou que “(...) creí que el cuerpo divagante de mi pobre héroe había encontrado su escenario más natural: representado por un actor capaz de darle vida a un muerto, este cuerpo cojo, tuerto y manco ganaría su mayor voz y mejor paso” (ORTEGA, 2008, p. 11). Vale ressaltar que a representação de Yuyachkani, diferente da obra de Ortega, foi feita em quéchua. Nesse sentido, a língua originária e milenar dos moradores da região de Ayacucho, pouco conhecida fora das comunidades andinas, passou a ser representada em todos os lugares do mundo onde a peça foi exibida, dando-lhe ares de uma língua universal.

3.5. Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio

Óscar Colchado Lucio nasceu em 1947, no distrito de Huallanca, localizado na Província de Bolognesi, departamento Ancash. Sua formação foi na Escola Normal Superior Indoamérica, em Chimbote, também no departamento de Ancash, onde se graduou em Língua e Literatura. Seus primeiros escritos foram organizados na revista “Alborada”, fundada por ele e outros amigos em 1969. Por mais que tenha se mudado para Lima em 1983, sua produção literária sempre foi voltada para a realidade dos Andes, possuindo

influência da produção de José Maria Arguedas. As obras de Óscar Colchado receberam uma série de prêmios, dentre eles o Premio Nacional de Novela Federico Villarreal, concedido a *Rosa Cuchillo* em 1996.

Em *Rosa Cuchillo*, as questões referentes ao CAI são narradas a partir da perspectiva de três personagens andinos: Rosa Cuchillo, Libório e Mariano Ochante. A característica mais identificada, e analisada nessa obra, é o fato de ser uma narrativa que se baseia no cruzamento de dois mundos aparentemente inseparáveis, o mundo mítico andino e o mundo ocidental. A personagem Rosa Cuchillo é a responsável por narrar a parte mitológica da obra, que se dá a partir de seu percurso pelo mundo dos mortos, o “Ukhu Pacha”. Rosa é guiada por seu cachorro Wayra e realiza o percurso em busca da salvação de sua alma e de seus familiares mortos. Durante sua caminhada, ela revela como sua vida e a vida de seu povo mudaram depois do início do conflito armado, e também que Libório é seu filho com Pedro Orcco, deus da montanha. Vale recordar que, quando Libório está a ponto de perder a vida nas mãos de membros das Forças Armadas, Pedro Orcco salva a sua vida.

Paralelamente a essa narrativa, se dá o percurso de Libório como militante do PCP - SL, em que o jovem é sequestrado pelo Partido e segue na militância por acreditar na possibilidade de libertação do povo campesino. Entretanto, durante a narrativa, Libório percebe que, assim como o Estado, o Partido também não está preocupado com as culturas e tradições do povo que vive nos Andes. Por isso, Libório começa a planejar uma revolução dos naturais, em que o poder será entregue nas mãos daqueles que, há séculos, sofrem com as expropriações e injustiças cometidas pelos que detêm o poder. Libório continua militando no PCP - SL com o objetivo de dominar as artes da guerra armada e de recrutar outros militantes para a sua causa. Essa parte da obra é narrada pelo campesino Mariano Ochante, que participou de uma ronda campesina e foi morto por senderistas. Além desses dois narradores, ainda há partes em que o próprio Libório narra os acontecimentos.

Em entrevista concedida a Niko Velita Palacín, Colchado afirma que essa narrativa foi pensada a partir do choque que a violência perpetrada durante o CAI lhe causou. Segundo ele, “el desarrollo de esa guerra conmocionó tanto mi espíritu que no ha sido fácil librarse de ella, sino mediante el recurso de la escritura” (PALACÍN, 2009, p. 1). Sendo assim, para o autor, a realidade e a ficção estão diretamente vinculadas e *Rosa Cuchillo*

surge, como representação ficcional daqueles que viram suas comunidades transformadas em palco de uma guerra que não lhes pertencia.

A preocupação com a representação dessa violência também foi um motivador da escrita de Óscar Colchado. O autor se posicionou de forma crítica à postura de produção e comercialização de obras, que mais se preocupavam com a vendagem do que com as consequências traumáticas do conflito. Nesse sentido, o próprio escritor define sua obra como histórica, ao esclarecer que os acontecimentos reais são o mote de todo o texto (PALACÍN, 2009).

Uma das características mais marcantes de *Rosa Cuchillo* é o fato de a obra ser repleta de palavras e expressões em quéchua; a oralidade andina é transcrita para o texto sem traduções e adequações à norma culta ou à linguagem padrão do castelhano. De acordo com Vítor Quiroz, essa obra representa uma utopia verbal que seria “basada en la articulación entre oralidad-escritura y en la desestabilización de la norma lingüística culta, que tiene como propósito liberar o descolonizar el pensamiento andino” (QUIROZ, 2006, p. 9).

3.6. Análise de *Rosa Cuchillo* e *Adiós Ayacucho*

Rosa Cuchillo e *Adiós Ayacucho* são aqui definidas como narrativas andinas. São obras escritas com uma linguagem popular que buscam retratar a cultura regional dos habitantes autóctones do Peru. Essas obras, de forma indireta, fortalecem e dão visibilidade ao desejo de justiça e reparação protagonizado por aqueles mais prejudicados pelo conflito.

Rosa Cuchillo transita literalmente entre dois mundos, o andino e o ocidental. De um lado, apresenta a busca de Rosa Cuchillo por seu filho Libório no mundo dos deuses; de outro, os problemas sociais e dificuldades enfrentadas pelo Peru durante o CAI. A obra contribui para trazer à superfície crenças ancestrais, ressignificadas através do tempo e que possibilitam ao leitor entrar em uma história “não oficial” de culturas largamente silenciadas; nesse sentido, o conflito armado é apresentado à luz da perspectiva daqueles que mais sofreram com ele.

O pensamento andino está presente em toda a obra e é apresentado de forma a registrar e eternizar essa cultura. Para Rosa Cuchillo e sua mitologia andina, a morte representa outra etapa do ciclo da vida. O personagem Libório é apresentado como aquele

que volta ao mundo dos vivos para cumprir uma missão mítica, a de reparar 500 anos de dominação espanhola.

Adiós Ayacucho, por sua vez, representa a violência por parte do Estado em relação aos camponeses durante o CAI. Durante a obra, a memória pode ser lida não só como um espaço para recordar o passado, as violências e abusos sofridos pelos camponeses, mas também como um espaço de reivindicação por uma sociedade mais justa, que respeite as diferenças culturais e incorpore a população indígena como pertencente ao Peru.

Como exemplo de representação da mitologia andina em *Rosa Cuchillo*, pode-se citar a caminhada e os diálogos da protagonista pelo mundo dos deuses, além da relação dos andinos com o mundo dos mortos.

– ¡ en el Janaq Pacha!-- dije alegre, doblando mis manos-- ¡ Gracias, Dios mío! -- me arrodillé--, gracias por tenerlo en su gracia infinita.
Y me encomendé al dios Wari Wirakocha, nuestro creador (COLCHADO, 1997, p. 9)

De pronto, Wayra, dejando de ser un animalito, se convirtió en un joven buenmozo: el Dios del Viento, hijo de Huampu, Señor de los Aires. Y mientras me miraba sonriendo, mi mento se iba aclarando más y más. (COLCHADO, 1997, p. 177)

Em *Adiós Ayacucho*, pode-se citar o manejo do conhecimento provisto pela tradição, que o protagonista revela para entender o novo mundo ao qual se dirige:

me puse a cantar un huayno de mi tierra. Alex me acompañaba, alegre de ver al antropólogo, por primera vez, acorralado. También él había entendido que el otro era un pishtaco disfrazado de doctor. (ORTEGA, 1990, p. 46)

Las huacas sagradas son los cementerios indígenas, centros del final y del comienzo. El subsuelo andino equivale al cielo cristiano. Y hasta nuestro héroe redentor, Inkarrí, es un muerto que encarna, literalmente, la resurrección popular. (ORTEGA, 1990, p. 55)

Nas duas obras, também é possível identificar referências à violência perpetrada pelas Forças Armadas. Em *Rosa Cuchillo*, inclusive, o massacre de Uchuraccay é lido como responsabilidade do Exército, referendando os depoimentos dos camponeses que afirmaram que houve incentivo e inclusive participação das Forças Armadas no assassinato dos oito jornalistas na comunidade de Uchuraccay. Tal abordagem contradiz o Informe presidido por Vargas Llosa e as afirmações presentes em *Abril Rojo*, que apresentam os camponeses como únicos responsáveis pelo massacre.

Y en de veras, cumplió antes que lo sacaran del Ejército o renunciara, no sé, acusado de haber ordenado la matanza de ocho periodistas en Uchuraccay y de tantas otras muertes que menudearon desde que se instaló el Ejército por estos lugares... Lejos de ser protección para los campesinos, el Ejército empezó a hacer abuso de comuneros inocentes. Arrasó con pueblos enteros que nada tenían que ver con Sendero, haciéndoles desaparecer, robando sus cositas, consumiéndoles sus comiditas. (COLCHADO, 2000, p. 155)

Em *Adiós Ayacucho*, a violência das Forças Armadas é abordada a partir da responsabilidade do Estado. Ou seja, para Alfonso Cánepa, o abandono e descaso com que o Estado tratava os moradores dos Andes foi o que possibilitou o surgimento do PCP-SL e, conseqüentemente, o CAI.

Sólo faltaba ver cuánta violencia podía desatar ese Estado antes de anegarse en sangre, ya sin justificación dominante posible. La matanza indicaba que el sistema se sostenía precisamente en ese cálculo, haciendo consustancial a su orden un índice repartido de violencia per cápita. (ORTEGA, 2008, p. 41)

Sus periodistas han determinado que la violencia se origina en Sendero Luminoso. No, señor, la violencia se origina en el sistema, y en el estado que Ud. representa. (ORTEGA, 2008, p. 43)

A representação do PCP-SL também é semelhante em *Rosa Cuchillo* e em *Adiós Ayacucho*. As obras identificam o início da violência como responsabilidade do Estado a partir da situação de abandono vivida pelos moradores da região dos Andes.

Em *Rosa Cuchillo*, Libório é recrutado pelo PCP-SL e justifica sua militância como luta contra a miséria em que ele e sua comunidade viviam. Entretanto, durante a obra, o personagem começa a apresentar uma série de críticas à organização, em especial ao fato de que ela não se preocupava com a cultura e tradição andinas.

En estos tiempos, ya los dioses no hacían milagros. Ahora sólo había que creer en las masas, nuestro único y verdadero dios, a las que había que entregarse con harta fe y devoción. Ya lo comprenderías mejor cuando hayan penetrado en ti los sagrados principios de la revolución. (COLCHADO, 2000, p. 120)

En otros asuntos también intervenía, como cuando le dijo a Nicolás Poma que dejara de preocuparse por el cargo que tenía en la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria que ya se aproximaba y pusiera mayor empeño en dar su contribución a la revolución... Pero Nicolás se sobresaltó: ¿y los del pueblo qué íbamos a decir? Nunca se había faltado a la tradición... (COLCHADO, 2000, p. 127)

Em *Adiós Ayacucho*, a atuação do PCP-SL não recebe muito protagonismo. É possível dizer que a prioridade de denúncia da obra é em relação à postura do Estado.

– No tayta, – replicó, sin embargo –. Sendero ya mató a mi hermano, por soplón, diciendo. Y sinchis mataron a mi hermana, por puta, dicen, de la zona liberada. Mejor me voy por mi cuenta. (ORTEGA, 2008, p. 34)

– ¿Éste es Alfonso Cánepa? – dudó la mujer –. Eso te pasa por reformista – me dijo –. No estás muerto ni vivo. En la lucha revolucionaria no caben midiastintas. (ORTEGA, 2008, p. 46)

Uma característica muito identificada em *Rosa Cuchillo*, que não se percebe em *Adiós Ayacucho*, é a discussão acerca do “poder dos naturais”. Ao longo da narrativa, o personagem Libório desenvolve a consciência de que a revolução defendida pelo PCP-SL não era realmente popular; o personagem, então, passa a defender a revolução dos naturais, em que o poder seria devolvido aos que vivem nos Andes há séculos, desde antes da chegada dos espanhóis. A revolução defendida por Libório é entendida como o Pachacuti, mito andino em que há uma mudança na ordem do mundo. Nesse sentido, quando Rosa finalmente encontra Libório no mundo dos deuses, o filho está se preparando para voltar à terra e dirigir esse “cataclisma”.

Em *Rosa Cuchillo*, a morte de um indígena não é apresentada como mais um número, um dado estatístico irrelevante, mas como uma etapa da vida. Nesse sentido, perder a vida, durante o CAI, não significou para Libório o fim de sua luta pela revolução dos naturais, pelo contrário, ele volta ao mundo dos deuses e é reenviado para efetivar essa revolução.

Lo deseable sería, piensas, un gobierno donde los naturales netos tengamos el poder de una vez por todas, sin ser sólo apoyo de otros. Ahí sí, caracho, te entusiasmas, volveríamos a bailar sin vergüenza nuestras propias danzas, en vez de esos bailes del extranjero; hablaríamos de nuevo el runa simi, nuestro idioma propio; adorariamos sin miedo de los curas a los dioses en los que tenemos creencia todavía. (COLCHADO; 2000, p. 77)

(...) dado el cerrado control que sobre las comunidades ejercían las fuerzas armadas y policiales, les era difícil seguir concientizando a la masa campesina - aun cuando habían encontrado gran entusiasmo- sobre la formación de un ejército de puros naturales y con un programa de neto corte tahuantinsuyano que ustedes pensaban aplicar en caso de salir finalmente victoriosos. (COLCHADO; 2000, p. 158)

A partir das análises apresentadas acerca de *Rosa cuchillo* e *Adiós Ayacucho*, é possível referendar a afirmação de que se tratam de narrativa andina, ou seja, obras elaboradas em uma linguagem repleta de regionalismos, incluindo expressões em quéchua, o que parece sinalizar o desejo de que sejam lidas em relação de proximidade com a

história dos que sofreram o CAI na própria carne. Não é a toa que estas duas obras foram levadas ao teatro por Yuyachkani, o que lhes garantiu circulação local e regional, enquanto *Abril rojo* e *La hora azul* foram levadas ao cinema, o que ratifica sua busca por um leitor global.

O CAI é narrado a partir do ponto de vista daqueles que mais sofreram com ele; em *Rosa cuchillo*, as duas partes da obra são narradas por andinos, Rosa cuchillo e Mariano Ochante e, em *Adiós Ayacucho*, o narrador é o dirigente campesino Alfonso Cánepa. Portanto, ao apresentar o ponto de vista das obras a partir do olhar campesino, os narradores permitem ao leitor se colocar no lugar das maiores vítimas da violência e ter uma perspectiva crítica em relação à origem e consequências da violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar sobre a memória de violência representada na literatura peruana pós conflito armado interno pode parecer, de início, um objetivo bem delimitado e concreto. Entretanto, basta aproximar a lupa desse contexto histórico social para compreender que sua representação passa não só pelas memórias das vítimas como pelas memórias oficiais construídas politicamente. Só esse fato já é suficiente para garantir que a literatura não poderia dar conta desse trabalho sem gerar uma série de desencontros e desacordos entre os que escrevem e os que lêem. Nesse sentido, apresentar uma conclusão para essa pesquisa tornou-se um desafio inalcançável. Isso porque o ponto de partida rapidamente se transformou em uma gama de desdobramentos possíveis sem um início e um fim paupáveis. Ela se constituiu, como acredito ser a trajetória de toda pesquisa, da interseção de diversas reflexões e trabalhos já desenvolvidos a curiosidades e objetivos constantemente renovados. Foi a partir desse ponto que minha pesquisa teve início e foi para ele que ela retornou. Diante dessas reflexões, defendo que as considerações finais de uma pesquisa não devem apresentar um resumo dos resultados, mas devem apontar as inconclusões, obstáculos e raciocínios que guiaram a metodologia, questões que fizeram com que o resultado do trabalho fosse esse e não outro.

A primeira dificuldade enfrentada foi justamente em definir o conceito de memória que guia toda a pesquisa. Isso porque existem discussões acerca da memória, sua organização e utilização que remontam aos períodos grego e romano; sendo assim, precisei realizar uma leitura dos conceitos e uma seleção dos teóricos que agregariam mais esclarecimentos à pesquisa. A discussão da mnemotécnica, por exemplo, foi apenas pontuada sem profundidade já que não dialoga com a utilização da memória enquanto representação de acontecimentos e afetividades, utilizada nesse trabalho.

Para a construção do primeiro capítulo, foram utilizadas as teorias acerca da memória coletiva e das disputas políticas em torno de sua representação. A elaboração de testemunhos enquanto suporte para a representação da memória de violência guiou as discussões até o conceito de “como se” e de “teor testemunhal” de Iser e Seligmann Silva, respectivamente. Uma dificuldade enfrentada nesse ponto do trabalho foi elaborar a transição entre a literatura de testemunho, desenvolvida na Europa e teorizada essencialmente a partir das discussões da Shoah, para a literatura de testemunho

desenvolvida na América Latina. No centro dessa transição foi utilizada a definição apresentada pela Casa das Américas de Cuba, que logrou dar visibilidade e reconhecimento para as produções já desenvolvidas que retratavam, principalmente, as situações de violência dos países vítimas de ditaduras militares e guerras civis no continente.

No segundo capítulo apresentei uma pesquisa realizada em torno da representação da memória de violência nas mais diversas intervenções artísticas do Peru. Essa parte do trabalho foi a que encontrei mais dificuldade em localizar referências, uma vez que as análises teóricas da arte peruana não foram traduzidas nem publicadas no Brasil. Outra dificuldade ocorreu em relação à representação dessa memória nas intervenções artísticas andinas, pois pude identificar poucos trabalhos que se dedicam a analisá-las, embora saiba que essa representação se deu de forma sistemática e organizada nos Andes peruanos.

Foi essa dificuldade que me motivou a elaborar um projeto de doutorado que priorize justamente analisar como a arte andina logrou ser suporte das memórias das vítimas e testemunhas do CAI.

A obra de análise mais completa acerca da representação da memória do CAI nas artes é *Poéticas del duelo*, que Victor Vich publicou em 2015. O teórico buscou as mais diversas intervenções artísticas, em especial desenvolvidas em Lima, que trataram não só de apresentar as memórias, como de denunciar a postura do Estado pós conflito. A obra de Vich foi um elemento fundamental para essa pesquisa e serviu de norteador das discussões desenvolvidas no segundo capítulo.

O último capítulo dessa dissertação trata especificamente da representação das memórias de violência do CAI na literatura. As análises aqui apresentadas são o resultado de reflexões inconcluídas acerca da narrativa peruana. Acredito que essa inconclusão dialoga com o fato de que o fim do conflito é tão recente que ainda não há consenso nem entre os críticos peruanos acerca de sua literatura de violência. Muitos trabalhos que pude analisar apresentam definições muito claras em relação à narrativa andina e criolla, ao mesmo tempo em que outros trabalhos sustentam que a narrativa peruana é uma só. Nesse sentido, foi inevitável que essas divergências se refletissem na minha pesquisa e nas conclusões acerca das obras analisadas.

Acredito que a análise das quatro obras selecionadas não se resume aos critérios aqui definidos e que será necessário continuar essa discussão em novas pesquisas que

possam contar com um trabalho de campo que garimpe mais discussões desenvolvidas no Peru acerca da narrativa de violência. Por hora cabe pontuar o processo aqui desenvolvido até alcançar as conclusões apresentadas no final da análise das obras.

De acordo com Márcio Seligmann Silva, “não existe uma história neutra” (SELIGMANN SILVA, 2003, p. 67). Essa afirmativa compõe uma das discussões aqui desenvolvidas acerca da influência que as memórias individuais, coletivas e políticas geram na constituição da História oficial. Ou seja, a história não é o registro direto dos acontecimentos, ela é o resultado de uma série de disputas entre as memórias e interesses políticos que se impõe socialmente e que formam as identidades individuais e coletivas. É justamente a essas disputas que Victor Vich se refere ao afirmar a necessidade de existir uma “ética da memória” (VICH, 2015, p. 261). Essa ética seria a relação entre a representação de um acontecimento e as motivações políticas, ideológicas e individuais que podem vir a influenciar tal representação.

Por mais que a CVR tenha apresentado o número de 70 mil mortos, os resultados finais do conflito sequer podem ser quantificados, uma vez que milhares de peruanos estão desaparecidos e muitas fossas com corpos sequer foram abertas. Portanto, mesmo que o CAI tenha acabado há mais de 15 anos, ele ainda é um sofrimento atual e constante na vida dos familiares das vítimas e dos sobreviventes que não conseguem se livrar das memórias da violência. Outro fator que colabora para que o conflito não seja superado é o fato de que, por mais que a maioria dos senderistas tenham sido presos e julgados, houve uma ampla anistia aos membros das Forças Armadas que atuaram durante o CAI. Tal impunidade gera indignação nas entidades que lutam pela verdade e pela justiça. De acordo com a própria CVR, não é possível um processo de reconciliação sem que antes haja um processo de punição aos responsáveis direta ou indiretamente pela violência. Nesse contexto de injustiça, indignação e da “memória literal e exemplar”, reproduzindo o conceito de Todorov, é que surgem as obras literárias analisadas por esse trabalho.

Seligmann Silva apresentou em 2009 o conceito de “teor testemunhal” que faz referência aos elementos históricos e factuais identificáveis em obras ficcionais. Ou seja, esse conceito não se refere aos testemunhos, enquanto gênero literário, uma vez que não estão presentes em obras fiéis aos “fatos narrados” (GALICH in MARCO, 2004, p. 51), mas se refere a obras que se baseiam em fatos para construir suas narrativas ficcionais.

Além do compromisso de cada autor com os traumas e consequências da violência vividos na realidade e por ele ficcionalizados, também busquei identificar a distinção entre dois grupos literários existentes no Peru. São eles a narrativa andina e a narrativa crioula. Foi justamente nessa definição que esse trabalho encontrou mais dificuldade ao se concretizar, porque não há um consenso acerca das características de cada um desses grupos, nem de quais obras e autores fazem parte de cada um deles. Sendo assim, a metodologia que busquei utilizar foi a de me pautar pelos conceitos cunhados e defendidos por escritores e teóricos peruanos, selecionando obras que não só eram definidas por eles como pertencentes a grupos literários diferentes, mas que tivessem sido pensadas para públicos leitores diferentes.

Após analisar as quatro obras selecionadas tive a sensação de que elas falavam sobre mundos diferentes. Nas obras de Cueto e Roncagliolo é possível identificar um pessimismo e preconceito em relação aos Andes e aos moradores da região. Ao apresentar esses peruanos como estúpidos e o PCP-SL como sanguinários inconsequentes, as duas obras direcionam o leitor à uma compreensão parcial do conflito. O teor testemunhal presente nelas, ou seja, as referências a dados e fatos históricos, é recortado ao máximo de forma a garantir os elementos necessários para a construção do *thriller*. Já as obras de Colchado e Ortega ao serem construídas a partir do olhar do sujeito andino apresentam com mais detalhes a cultura e mitologia desse povo. A violência vivida durante o CAI é contextualizada a partir do processo secular de abandono dos Andes por parte do Estado, o que motivou a recepção do PCP-SL nessa região; além disso, as duas obras apresentam a incorporação de mitologias andinas como conclusão para seus enredos.

Sendo assim, por mais que existam diversas teorias distintas que defendem ou reprovam a possibilidade de representação da realidade na literatura e algumas que, inclusive, defendem que toda literatura é ficção, acredito que esse trabalho deixa claro o ponto de vista acerca da responsabilidade do escritor para com a realidade e, em especial, para com a memória. No momento da representação de situações traumáticas o autor deveria se preocupar com os reflexos que seus textos vão projetar sobre os indivíduos e sobre a sociedade e, a partir dessa preocupação, selecionar os elementos e a forma com que tais elementos serão ficcionalizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGUERO, José Carlos. *Los rendidos: Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

ANAGRAMA. *La Hora Azul* (sinopse). Disponível em: <http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH_386> Acesso em: 26 de Julho de 2015.

ALBERDI, Alfredo. *Las tablas de Sarhua-Perú y don Phelipe Guaman Poma de Aiala*. Disponível em: < <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/peru/las-tablas-de-sarhua-peru-y-don-phelipe-guaman-poma-de-aiala-19093.html>>. Acesso em: 12 de agosto de 2015.

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

BAQUERO, Miguel. *La hora azul*. Disponível em: <<http://www.literaturas.com/v010/sec0602/libros/resena-05.htm>>. Acesso em: 20 de junho de 2015.

BACIC, Roberta. *Conversando sobre la arpillera de la Asociación de artesanas de Kuyanakuy, Peru*. Disponível em: <http://www.psicosocialyemergencias.com/wp-content/uploads/2011/07/12160304838kuyanakuy.pdf>>. Acesso em: 10 de agosto de 2015.

BADIOU, Alain in Victor VICH. *Poéticas del duelo*. Lima: Instituto de estudios peruanos. 2015, p.135.

BENCOMO, Anadeli. *Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, No 69. p. 33-50, 2009.

BON, Francisc. *Alonso Cueto: La hora azul*. Disponível em: <<http://unlibroaldia.blogspot.com/2015/05/alonso-cueto-la-hora-azul.html>> Acesso em: 22 de Junho de 2015.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.

CARDOSO, Rosane. (org.). *Voz, Memória e Literatura: Narrativas Sobre a Violência na América Latina*. Curitiba: Editora Appris, 2015.

CARETAS: *Pon la Basura in la Basura*. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/vich4.html> Acesso: 27 de Agosto de 2015.

CARETAS: *El muro de la verguenza*. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/vich5.html> Acesso: 27 de Agosto de 2015.

CLARIN. Charge. Disponível em: <<http://www.justiciaviva.org.pe/humor2008.htm>> Acesso em: 15 de Agosto de 2015.

COLCHADO LUCIO, Oscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.

COLECTIVO SOCIEDAD CIVIL in VÁZQUEZ, Cecilia. *Performances artísticas callejeras en Argentina y Perú: Dinámicas del arte y la intervención política en contextos recientes de crisis económica y sociopolítica*. ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, n. 5, p. 10, 2013.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Relatório Final*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe>>. Acesso em: 05 de abril de 2015.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Fundamentos de la reconciliación*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>> Acesso em: 05 de abril de 2015.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Inauguración de la Exposición fotográfica Yuyanapaq: palabras del Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Salomón Lerner Febres*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>> Acesso em: 15 de junho de 2015.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Las Ejecuciones Extrajudiciales del penal de el Frontón y el Lurigancho (1986)*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.67.FRONTON%20Y%20LURIGANCHO.pdf>> Acesso em: 18 de junho de 2015.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Histórias representativas de la violencia: Uchuraccay*. 2003. Disponível em: <[http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20V/SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20\(continuacion\)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.4%20UCHURACCAY.pdf](http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20V/SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20(continuacion)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.4%20UCHURACCAY.pdf)>. Acesso em: 20 de junho de 2015.

CORNEJO POLAR, Antonio Cornejo. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. 1982

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas: voz e letra no “diálogo” de Cajamarca*. Idem. O condor voa: literatura e cultura latino-americana. Organização: Mario J. Valdés. Trad. de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 219-285, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea: textos esenciales*. 1a ed. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013.

COX, Mark R. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia; [ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú]*. Lima: Editorial Pasacalle, 2010.

CUETO, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.

DAMEANE, Carla P. S. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*. 314p. Tese de Doutorado, Literaturas Modernas e Contemporâneas. Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

DAMEANE, Carla P.S. in CARDOSO, Rosane. (org.). *Voz, Memória e Literatura: Narrativas Sobre a Violência na América Latina*. Curitiba: Editora Appris, 2015. p. 158

DANTE CASTRO, in COX, Mark R. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia; [ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú]*. Lima: Editorial Pasacalle, 2010.

DEGREGORI, Carlos Iván. *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 2011.

DE MARCO, Valeria. *A literatura de testemunho e a violência de Estado*. Lua nova, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62>>. Acesso em: 02 de julho de 2015.

FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. *Reseña de Abril Rojo*. Disponível em: <http://puenteareo1.blogspot.com.br/2006/06/resea-de-abril-rojo.html>. Acesso em: 10 de julho de 2015.

FELIPE LOPEZ. *Putis, Huanta - Ayacucho 1984*. Disponível em: <http://felipelopez.canalblog.com/albums/ultima_dernierre_exposition/photos/40660124-putis_huanta_ayacucho_1984.html> Acesso em: 29 de Agosto de 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Disponível em: <https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>> Acesso em: 23 de Junho de 2015.

GALICH, Manuel. *Nuestros primeros padres*. Habana: Casa de las Américas, 2004.

GALICH, Manuel in DE MARCO, Valeria. *A literatura de testemunho e a violência de Estado*. Lua nova, n. 62, p. 45-68, 2004.

GLADYS, Alvarado: *La insistencia del pasado*. Disponível em: <https://redaccion.lamula.pe/2014/10/19/la-insistencia-del-pasado/andreshare>> Acesso em: 27 de Agosto de 2015.

HALBWACHS, Maurice; SIDOU, Beatriz. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

IGUIÑIZ, Natália: *Conclusiones*. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/vich6.html> Acesso em: 27 de Agosto de 2015.

INSTITUTO HEMISFÉRICO: *Las tablas de Sarhua*. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/sarhua/Photogallery/las%20tablas%20web/pages/viga_jpg.htm> Acesso em: 10 de Agosto de 2015.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA. Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985

JIMENES, Edilberto: *Galeria Virtual Carlos Iván Degregori - Univresos de la memoria*. Disponível em: <http://archivo.iep.pe/cid/galeria-cid/universos-memoria.php>> Acesso em: 22 de Agosto de 2015.

JIMÉNEZ, Edilberto. *Discurso de lanzamiento de la segunda edición del libro Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

LETZ, Luz: *El arte calato. Mañana vida, pasión y muerte de la bienal de lima en los lunes del CDAPC*. Disponível em: <http://miraaeselococalato.blogspot.com.br/2008/12/maana-vida-pasin-y-muerte-de-la-bienal.html>> Acesso em: 10 de Agosto de 2015.

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel/Planeta, 1997.

MAMANI MACEDO, Mauro, *Poéticas andinas : Puno, Lima*. Instituto de Investigaciones Humanísticas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos ; Pájaro de Fuego Ediciones ; Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana, 2009.

MAMA QUILLA. *Nuestra História es lo que somos*. Disponível em: <http://www.mamaquillahuaycan.blogspot.com.br/>> Acesso em: 05 de Agosto de 2015.

MEDRANO, Oscar: Los flores del mal. La larga agonía de Edmundo Camana. Disponível em: <<https://losflorosdelmal.wordpress.com/>> Acesso em: 27 de Agosto de 2015.

MICÓ, José Antonio Giménez in COX, Mark R. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia; ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Editorial Pasacalle, 2010.

MILLONES, Luis. *Historia y memoria: las pinturas de Sarhua*. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/sarhua/text1.html>>. Acesso em: 12 de agosto de 2015.

NAVARRO, Natalia. *Crítica política y novela negra en Abril rojo de Santiago Roncagliolo*. Disponível em: <[http://web.uchile.cl/vignette /cyberhumanitatis /CDA /vida_simple3/0,1251,SCID%253D21043%2526ISID%253D730,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_simple3/0,1251,SCID%253D21043%2526ISID%253D730,00.html). Acesso em: 22 de junho de 2015.

NIETO DEGREGORI, Luis in COX, Mark R. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia;[ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Editorial Pasacalle, 2010.

NIETO DEGREGORI, Luis. *Un país en el infierno: sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa*. La Página, n. 67, p. 11-21, 2007.

NIETO DEGREGORI, Luis. *Entre el fuego y la calandria: Visión del Perú desde la narrativa andina*. Disponível em: < http://www.guamanpoma.org /cronicas/12/5 _FuegoCalandria.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

ORTEGA, Julio. *Adiós, Ayacucho*. Lima: Centro de Producción Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.

OVIEDO, José Miguel. *La hora Azul, de Alonso Cueto, 2006*. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-hora-azul-de-alonso-cueto2006>> Acesso em: 10 de Junho de 2015.

PALACÍN, Niko Velita; *Entrevista a Oscar Colchado Lucio, 2009*. Disponível em: <http://literaturayguerra.blogspot.com.br/2009_12_01_archive.html> Acesso em: 15 de Junho de 2015.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%20PS%20Mest%202014/Andre %20Capraro /memoria_e_identidade_social.pdf>. Acesso em: 27 de junho de 2015.

POOLE, Deborah; ROJAS, Isaías. *Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. Imaginación visual y cultura en el Perú, 2005*. Disponível em: <[http:// hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas](http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas)>. Acesso em: 02 de Julho de 2015.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

QUIROZ; Victor Felipe Segundo. *Pensamiento andino y crítica postcolonial*. Un estudio de Rosa Cuchillo de Óscar Colchado. Disponível em: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/440/1/Quiroz_cv.pdf>. Acesso em: 12 de julho de 2015.

RAMA, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Corporificar ausências: morte e violência em Adiós Ayacucho, de Julio Ortega e Yuyachkani*. Amerika. Mémoires, identités, territoires, n. 12, 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a História, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RITTER, Jonathan. *Cantos de sirena: ritual y revolución en los Andes peruanos*. Disponível em: <http://www.academia.edu/6710722/Cantos_de_sirena_ritual_y_revoluci%C3%B3n_en_los_Andes_peruanos>. Acesso em: 20 de junho de 2015.

ROJAS, Rodrigues Montoya. *El Peru despues de 15 anos de violencia (1980-1995)*. Estudos Avançados, v. 11, n. 29, p. 287-308, 1997.

RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril rojo*. Barcelona: Alfaguara, 2010.

RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril Rojo (sinopse)*. Disponível em: <http://www.megustaleer.com/libro/abril-rojo/ES0136244> > Acesso em: 12 de Junho de 2015.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência*. Psicologia USP, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993.

SCHWARZ, Herman: *La Selección Inútil. Cantuta - Ricardo Wiesse en el paradero Habana de Micromuseo*. Disponível em: <<http://laseleccioninutil.blogspot.com.br/2008/08/cantuta-ricardo-wiesse-en-el-paradero.html>>. Acesso em: 27 de Agosto de 2015

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. v. 30, n. 1. Campinas: Unicamp, 2009.

SELIGMANN SILVA, Márcio. *Testemunho da Shoah e literatura*. Revista Eletrônica Rumo à tolerância. FFLCH (2009): 1-16. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf>. Acesso em: 12 de julho de 2015.

SOURP, Claire . *La hora azul en pos de la memoria traumática del Perú* . Amerika[Online]. Disponível em: < <http://amerika.revues.org/1419>> Acesso em: 17 de Julho de 2015.

THEIDON, Kimberly Susan. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios peruanos, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

TOMASEVICIUS FILHO, Eduardo. *A nueva coronica y buen gobierno, do Inca Guamán Poma de Ayala: Uma proposta de ordenação colonial nativa?* Revista Mexicana de Historia del Derecho, XXV, pp.67-87, UNAM, 2012.

TOKESHI, Eduardo. *Los Signos Mesianicos*. Disponível em: < <http://www.galeriaforum.net/content/content.php?pIDAnio=2001&pIDExposicion=6>> Acesso em 15 de Agosto de 2015.

UBILLUZ, Juan Carlos, HIBBETT, Alexandra y VICH, Víctor. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009

ULFE, María Eugenia. *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Univ. Católica del Perú, 2011.

VERES, Luis. *Mito, religiosidad, milenarismo y terrorismo en Abril rojo de Santiago Rongagliolo*. Especulo: Revista de estudios literarios, n. 37, p. 98, 2007.

VICH, Víctor. Desobediencia simbólica. *Performance, participación y política al final de dictadura fujimorista (Buenos Aires)*, 2003. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D2265.dir/4vich.pdf>> Acesso em: 27 de Agosto de 2015.

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

VIRHUEZ, Ricardo in COX, Mark R. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia;[ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Editorial Pasacalle, 2010.

YUYACHKANI. Disponível em: < <http://www.yuyachkani.org/>> Acesso em: 09 de Agosto de 2015.