



**TENSIONAMENTOS PRESENTES EM ALGUMAS MONTAGENS E  
DESMONTAGENS DO GRUPO CULTURAL YUYACHKANI:  
Antígona, Adiós Ayacucho e Hijo de Perra o la Anunciación**

**TENSIONES PRESENTES EN ALGUNOS MONTAJES Y DESMONTAJES  
DEL GRUPO CULTURAL YUYACHKANI:  
Antígona, Adiós Ayacucho e Hijo de Perra o la Anunciación**

**TENSIONS PRESENT IN SOME MONTAGEM AND SCENIC  
DISASSEMBLIES OF THE YUYACHKANI CULTURAL GROUP:  
Antígona, Adiós Ayacucho and Hijo de Perra o la Anunciación**

Mara Leal<sup>1</sup>  
Antonio Mello<sup>2</sup>

**Resumo**

Neste artigo apresentamos como o Yuyachkani tem revelado seus processos de criação através do dispositivo da desmontagem. Para trilhar essa vereda escolhemos discorrer sobre três trabalhos solos, dirigidos por Miguel Rubio Zapata, e seus distintos modos de revelar processos. *Antígona*, de Teresa Ralli, por ser a primeira desmontagem realizada pelo Yuyachkani, nos dá a possibilidade de vislumbrar como o grupo inicia esses experimentos de desvelar processos, diferenciando-o da demonstração técnica e, também, por ser um exemplo emblemático que teve várias apresentações no Brasil. Com *Adiós Ayacucho*, de Augusto Casafranca, discute-se a dificuldade de se desmontar processos, num diálogo entre ator e diretor. Por fim, com *Hijo de Perra o la Anunciación*, de Rebeca Ralli, um trabalho mais recente do grupo, temos a possibilidade de pôr em discussão como procedimentos com viés mais pedagógico oxigenam poéticas, abrindo possibilidades para outras formas de criação cênica. Nos três exemplos, o fio condutor é sempre o desejo do coletivo peruano em criar trabalhos que dialoguem com a história recente de seu país.

**Palavras-chave:** Grupo Cultural Yuyachkani, Desmontagem Cênica, Processo de Criação

---

<sup>1</sup> Atriz-performer-pesquisadora. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea e Performance na interface entre criação e práticas artístico-pedagógicas. Coordenadora do grupo Berros, integra o grupo GEAC (CNPq) e a equipe editorial da Revista Rascunhos e ouvirOUver. Em 2018, organizou em conjunto com Ileana Diéguez o livro *Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena (7Letras)*.

<sup>2</sup> Antônio Mello é um diretor, ator, professor de teatro e psicanalista com formação pela Escola Martins Penna do Rio de Janeiro (Teatro) e pela PUC Minas (Psicologia). Mestre em Literatura Brasileira pela FALE- UFMG (2003), com pesquisa sobre obras do dramaturgo Nelson Rodrigues. Em 2020, defendeu sua tese de doutorado em Teatro pela EBA da UFMG, com bolsa de estudos CAPES. Sua pesquisa gravitou em torno da Desmontagem Cênica e suas repercussões na cena do Grupo peruano Yuyachkani.

## Resumen

En este artículo presentamos cómo Yuyachkani ha revelado sus procesos de creación a través del dispositivo de desmontaje. Para seguir este camino, elegimos discutir tres trabajos unipersonales, dirigidos por Miguel Rubio Zapata, y sus diferentes formas de revelar procesos. *Antígona*, de Teresa Ralli, por ser el primer desmontaje realizado por Yuyachkani, nos da la posibilidad de vislumbrar cómo el grupo inicia estos experimentos para desvelar procesos, diferenciándolos de la demostración técnica y, además, por ser un ejemplo emblemático que tuvo varias presentaciones en Brasil. *Adiós Ayacucho*, de Augusto Casafranca, analiza la dificultad de desmontar procesos, en un diálogo entre actor y director. Finalmente, con *Hijo de Perra o la Anunciación*, de Rebeca Ralli, un trabajo más reciente del grupo, tenemos la posibilidad de discutir cómo los procedimientos con un sesgo más pedagógico oxigenan la poética, abriendo posibilidades para otras formas de creación escénica. En los tres ejemplos, el hilo conductor es siempre el deseo del colectivo peruano de crear obras que dialogen con la historia reciente de su país.

**Palabras clave:** Grupo Cultural Yuyachkani, Desmontaje escénico, Proceso de creación

## Abstract

In this article we present how Yuyachkani has revealed its creation processes through the disassembly device. To follow this path, we chose to discuss three solo works directed by Miguel Rubio Zapata and his different ways of unveiling processes. *Antígona*, by Teresa Ralli, for being the first disassembly performed by Yuyachkani, gives us the possibility to glimpse how the group initiates these experiments to unveil processes, differentiating it from the technical demonstration and, also, for being an emblematic example that had several presentations in Brazil. With *Adiós Ayacucho*, by Augusto Casafranca, we discuss the difficulty of dismantling processes, in a dialogue between actor and director. Finally, with *Hijo de Perra o la Anunciación*, by Rebeca Ralli, a more recent work by the group, we have the possibility of discussing how procedures with a more pedagogical bias oxygenate poetics, opening possibilities for other forms of scenic creation. In the three examples, the common thread is always the desire of the Peruvian collective to create works that dialogue with the recent history of their country.

**Keywords:** Yuyachkani Cultural Group, Scenic Disassembly, Creation process

A palavra desmontagem é depositária de múltiplas ressonâncias teóricas e práticas. Tem como antecedente as demonstrações de trabalho desenvolvidas na prática cênica desde final dos anos setenta. Implica também uma aproximação dos discursos teóricos que nas margens do teatro e desde outras disciplinas – como a filosofia ou a teoria literária – proporcionam outros dispositivos para refletir em torno das teatralidades atuais. (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p. 11)

Como salienta Ileana Diéguez nesta citação sobre Desmontagem Cênica, essas novas formas de teatralidade colaboram para oxigenar as artes da cena, possibilitando pôr em debate estruturas canônicas e podendo ser compreendidas como aquele elemento que irrompe da tessitura da cena como acontecimento inesperado, essas manifestações não se resumem apenas a uma forma e podem ter diferentes objetivos.

No caso da Desmontagem, por exemplo, é mister considerar os desvelamentos de processos de criação que nela se inserem como acontecimentos que, na maioria das vezes, se darão por meio das narrativas orais como dados inequívocos de realidade.

Supõe-se que o que esteja em jogo numa cena de Desmontagem seja da ordem de uma experiência tomada como um desdobramento de realidade, matéria real, concreta e observável pelas ações e depoimentos dos atores e atrizes. No entanto, o pacto que se estabelece entre artista/espectador em relação ao que se assiste é norteador pela ambiguidade e pela contradição, uma vez que por mais que se esteja creditando à cena uma veracidade, trata-se de uma construção que se vale de princípios performativos e cênicos. Trata-se de uma situação em que, por mais realidade que se dê a observar numa Desmontagem, essa realidade está, desde o início, comprometida com convenções pré-estabelecidas e o mero fato de estar ocorrendo num espaço de atuação, artificialmente calculado, compromete e determina a sua reverência ao real.

Detacamos, aqui, a relevância de se tomar os eventos de Desmontagem como possibilidades genuínas da/o artista se encontrar no epicentro da criação. Mais do que isso: de se tornar a própria obra veiculada por uma voz personalíssima. Ao lançar nas terras do sítio cênico os grãos a serem germinados, o que cada criador(a) vê florescer no solo sagrado de sua arte não é senão um sujeito mesmo carregado de perguntas. Nesse sentido, se torna ao mesmo tempo semente, raiz, fruto e colheita.

A partir dessa ideia, a reflexão emergente em um trabalho de Desmontagem deve ser compreendida enquanto a singularidade e a autonomia dessa/e artista inserido em um processo criativo de pesquisa que, ao escapar da cena em direção ao espaço da recepção ocupado pela plateia, chega até o espectador como vapores de uma possível veracidade inalcançável.

Diante de uma Desmontagem Cênica deve haver uma escolha radical pelo processo criativo e suas probabilidades de desvelamento. A Desmontagem é, então, uma modalidade

cênica que se alinha ao caráter pedagógico da arte experimental. Sua proposta, em si mesma, se efetiva enquanto a própria pesquisa almejada pela/o artista em permanente mudança uma vez que não se sustenta em aparatos seguros de atuação. É preciso compor um discurso constituído por camadas colhidas da experiência, dos movimentos da memória e da história pessoal da/o performer. Esse trajeto não só deve ser visível num evento de Desmontagem como também deve ser discutido explicitamente, tornando-se o material a compor a própria cena.

Segundo Ileana Diéguez Caballero, é no contexto dos Encontros da Eitalc<sup>3</sup> que nasce a desmontagem, um desdobramento das demonstrações de trabalho realizadas pelos grupos latino-americanos e também pelo Odin Teatret, que circulava pelo continente. Nesses eventos da Eitalc, mais do que apresentar espetáculos, queria se abrir espaços para compartilhar os modos de fazer e se experimentava distintas formas de desarmar processos:

Cada uma destas experiências acrescenta novos horizontes e novas possibilidades cênicas aos artistas de teatro que procuravam formas diferentes de se relacionar com problemáticas e públicos não tradicionais e que concebiam a teatralidade como um laboratório para a configuração dos imaginários sociais. Os atores não podiam somente apresentar resultados, compartilhavam processos de procura, pesquisa, treinamento e construção, integrando-os em um evento artístico pedagógico. (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p. 15-16)

Em 1995, o XVI Encontro da Eitalc acontece em Lima e o Yuyachkani o nomeia de *Desmontagem: encontro com Yuyachkani*, destacando que o interesse de seus membros com o encontro estava mais alicerçado na reflexão sobre as criações. Mas é com a Desmontagem de *Antígona*, anos depois, que o grupo passará a fazer uma distinção entre Demonstração de trabalho e Desmontagem cênica: a demonstração se dá quando o foco da atriz/do ator está em apresentar uma determinada técnica de trabalho, e a desmontagem quando a atriz/o ator apresenta o processo de criação de um determinado espetáculo. Sobre isso, Miguel Rubio Zapata comenta que os dois procedimentos seriam consequência da autonomia conquistada por atrizes e atores em grupos de teatro desde os anos 1960 e ressalta como o Yuyachkani tem trabalhado com cada um desses procedimentos:

[...] as demonstrações de trabalho não desarticulam um produto concreto, não o desarmam, mas falam do que pode ser um ator com suas técnicas. [...] Numa Desmontagem, o ator mostra suas razões, é como desarmar-se para ver como está composto por dentro para, tão logo, voltar a armar-se. A Desmontagem só é

---

<sup>3</sup> Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe. Criada em Havana, Cuba, por Osvaldo Dragún, a Escola teve caráter itinerante por outros países da América do Sul e Caribe. Ileana foi importante colaboradora de Dragún durante esses eventos e, mais tarde já no México, criou ciclos de Desmontagem: *Desmontajes: procesos de investigación y creación escénica*, realizado pelo Citru-Inba, entre os anos 2003 e 2009 e *Des/montar la re/presentación*, realizados em UAM-Cuajimalpa, entre 2010 e 2015.

possível quando uma montagem está terminada. Já na demonstração de trabalho pode não haver obra. [...] Na Desmontagem você desmonta uma obra em particular e essa obra você a articula e reflete sobre ela. Parece-me que aí também está a voz do ator, a voz pessoal de seu próprio processo. Não é só técnico, mas também social e político. (RUBIO ZAPATA, 2020)

Mas como fazer esse caminho de volta? Não há modelos, pois esse caminho é único e diz respeito àquele processo criativo. No caso do Yuyachkani, por ser um coletivo que trabalha sobre os problemas sociais de seu país, as desmontagens irão revelar como se construiu essas conexões com o contexto, mas também, por se tratar de um grupo de pesquisa sobre os procedimentos atoriais que, como diz Miguel, tem buscado desde seu nascimento a autonomia de seus criadores, a desmontagem vai desvelar também os modos de criação dos Yuyas, e um deles é nomeado como “acumulação sensível”:

*Acumulação sensível* é como chamamos esse momento em que nos abrimos a receber, sentir e processar no espaço o que chega até ele. Durante os processos de *acumulação sensível* nos deixamos surpreender pelo que fazemos sozinhos e com os outros, pelo que vemos, o que ouvimos, o que associamos, por aquele desconhecido que de repente aparece e o fazemos nosso. Para que o processo de *acumulação sensível* aconteça com verdade e plenitude, devemos permitir que se manifeste a cultura pessoal de cada ator. Tão simples como nos reconhecermos nas canções que fazemos nossas, em nossas músicas preferidas, as leituras, os filmes, os objetos que guardamos; com essa mesma familiaridade vamos incorporando aquilo que sentimos que tem a ver com o processo. (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 31)

## **Antígona**

No intuito de iniciar a análise da desmontagem de *Antígona*, faz-se importante, primeiro, considerar que enquanto o governo de Fujimori ainda estava no poder e a sociedade civil do país era sacudida pelas contínuas aparições de sepulturas anônimas, em fevereiro do ano 2000 Teresa Ralli apresentava sua versão solo para a obra de Sófocles, com escrita cênica de Miguel Rubio Zapata e texto de José Watanabe. No caso da montagem e da desmontagem de *Antígona*, o que entra em questão é justamente a possibilidade da contingência social e política peruana se amalgamar com a *pólis* grega ressaltada por Sófocles em sua peça, de tal maneira que a desmontagem proposta por Miguel Rubio e Tereza Ralli acaba, por meio de uma aproximação entre as tragédias, irmanando os dois continentes – o latino-americano e o europeu – atravessados por um semelhante contexto traumático.

Aqui, faz-se relevante distinguir entre o que foi a montagem de *Antígona* e, posteriormente, sua respectiva desmontagem: na montagem ancorada por textos escritos por Watanabe em diálogo com os ensaios que condensava a obra de Sófocles no corpo de uma

única atriz, Teresa Ralli dava vida a inúmeros personagens habitantes do texto clássico. *Antígona* – a montagem – nutria-se de um caráter espetacular composto por elementos que, aos poucos, confluíam para que a história se instalasse frente ao espectador. Em cena apenas a presença da atriz e uma cadeira. Por isso, outros elementos cênicos como figurino, sonoridades e uma iluminação capaz de demarcar os diversos espaços por onde a história transcorria, transfiguravam a zona cênica desprovida de cenários, onde a atriz, através de uma personagem-narradora, com sua fisicalidade e vocalidade nos apresentava a história e encarnava os principais personagens da tragédia.

A desmontagem de *Antígona* foi construída por Teresa e Miguel, inicialmente para apresentar o processo criativo em encontros com outros grupos latino-americanos. O roteiro da desmontagem, a partir dessas apresentações, foi passando por várias versões, sempre com o objetivo de apresentar a criação dessas personas ficcionais, desvelando o processo de construção de cada uma delas associando-as ao contexto sócio-político do Peru. Se, num primeiro momento, a desmontagem era apresentada sempre depois do espetáculo, já vemos hoje sua autonomia, sendo apresentada independente da obra que a gerou, colocando assim, num primeiro plano, o processo, ou talvez, explicitando que a desmontagem é também uma obra autônoma.

Quando da montagem-solo da tragédia grega, ao se falar o texto sofocliano para uma plateia acostumada com os embates propostos por seu tema, essas relações se efetivavam quase que automaticamente entre os dilemas da protagonista e as agruras da realidade peruana transpassadas por inúmeros desaparecimentos de pessoas que, assim como Polínicês, sequer tiveram, pelo Estado, a chance de serem enterradas.

Nesse sentido, atesta Diéguez (2016), o processo criativo de *Antígona*, demandou um profundo trabalho de pesquisa por parte das pessoas envolvidas uma vez que incorporava em sua dramaturgia as experiências pelas quais a equipe havia vivenciado enquanto cidadãos e artistas.

Em sua desmontagem, Teresa Ralli (2018) revela que além de ter experimentado tessituras artísticas provenientes de outras teatralidades e culturas como, por exemplo, o teatro Nô japonês, também estabeleceu contato – e esse era o ponto chave do trabalho – com mães e familiares de desaparecidos, convidando essas mulheres a relatarem as suas histórias ao mesmo tempo em que contava a elas a tragédia escrita por Sófocles. A *Antígona* peruana

surgiu, portanto, a partir deste duplo registro escritural entre o íntimo e o social, o público e o privado.

A atriz desejava se aproximar de *Antígona*, pois, considerava que uma história acontecida há quase 2.500 anos atrás, poderia talvez fazer ressurgir o que seria necessário saber naquele momento histórico de seu país: reconhecer que a maioria dos cidadãos peruanos se mantivera indignamente calados ante os cadáveres, milhares, espalhados por todo o território nacional. Desse modo, a tragédia grega milenar instalava-se na vida de muitos cidadãos peruanos. Se o enfrentamento político de *Antígona*, com seu intuito de enterrar o próprio irmão fazia-se também emergir “através de algumas mulheres nas quais o amor era mais forte do que o medo”, o silêncio de Ismênia, irmã que se acovardou frente ao pedido de ajuda de Antígona, “representava o estado de uma sociedade civil acossada pela violência e pelo estado de terror” (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p.70).

Assim, a atriz descobriu em suas conversas com essas mulheres que estar sozinha no palco contando a história de *Antígona* ganhava, para ela, um sentido profundo. Só agora entendia claramente sua solidão cênica. Era uma metáfora. Um símbolo da solidão de todas as mães peruanas em busca de seus filhos, do sentimento de desamparo frente a uma sociedade que não reconhecia seus próprios atos criminosos.

Todos no Peru éramos Ismênia, todos precisávamos começar a realizar este gesto simbólico de terminar o enterro. [...] Àquele que não realizou o ato de enterrar seus mortos, lhe está faltando o direito de esquecer, de nomear o ausente, e de realizar com ele a despedida necessária. A metade do país, durante quase vinte anos, viveu essa realidade. (RALLI, 2018, p. 64).

O gesto simbólico citado por Teresa é o enterro do irmão de Antígona representado por uma máscara de gesso, que acompanhou a atriz durante os ensaios e o único objeto que ficou de todos os experimentados, além da cadeira. Teresa revela que decidir, junto com o dramaturgo, que Ismênia seria a narradora da história, foi detonador para a última fase da escritura cênica: quem narra é a testemunha, quem sobreviveu para contar a história. Por isso, o papel de Ismênia é central e, em certo sentido, de resistência, na medida em que reencena a história como uma testemunha acovardada pelo medo, mas que também se redime, na medida em que, ao final da peça, dá enterro ao seu irmão Polinice, representado pela máscara mortuária, cumprindo o desejo de Antígona. Sobre a importância da irmã-narradora, salienta Diana Taylor,

[...] por meio da performance, Ismênia completará as ações que não conseguiu realizar no momento certo. Antígona dá esperança às testemunhas e aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias ao reencenar, repetidamente, sua história. (TAYLOR, 2013, p.287-286)

Se no continente latino-americano o desaparecimento dos corpos é uma das estratégias mais nefastas utilizadas pelos governos ditatoriais, em contrapartida, a corporificação da memória é um dos mais relevantes meios de exercitar o ativismo. Nesse sentido é justamente a corporeidade atravessada pelo movimento, pelo gesto, pela voz, pela vida dos personagens de *Antígona* que animarão as recordações de Ismênia. Do mesmo modo, Teresa Ralli guardará na lembrança as experiências e reivindicações junto às mulheres afetadas pelo período de violência no Peru. A performance de *Antígona*, nesse sentido, passa a dar corpo ao encorajamento da população frente a sangrenta tragédia histórica enfrentada por seu povo.

Em certo sentido, por meio dessa montagem e, posteriormente, de sua desmontagem, propiciou-se a identificação do espectador com a personagem de Ismênia através de uma espécie de chamamento catártico onde, por meio dessa identificação, o público expiava sua culpa frente ao seu recente passado traumático.

No começo era esta catarse; nos primeiros anos os espectadores experimentavam a catarse quando viam a obra. Logo as reflexões começaram a gravitar em torno dos novos Creontes. Porque, lamentavelmente, os Creontes sempre continuarão a aparecer; no Perú e no mundo” (RALLI, 2015, apud RESENDE, 2017, p.269, tradução nossa).

Talvez, como propõe a pesquisadora Flávia Resende (2017) em sua tese de doutorado, devêssemos considerar que o ponto central desta montagem não gravitou ao redor de uma luta contra a tirania, mas, sobretudo, gravitou em torno de um confronto de memórias, de um embate para não deixar que os bons ventos democráticos recém-instituídos no país pudessem ofuscar a gana de quem precisava encontrar seus entes e enterrar seus mortos do período anterior.

Partindo do princípio de que pessoas são fontes humanas de documentos provenientes de sua própria história, esse trabalho consistiu em vasculhar essas vivências de cunhos pessoais, em consonância com o panorama social, cultural e político que se inscrevia no cotidiano da população peruana, amalgamados pela memória teatral da atriz. Ao narrar e desmontar o processo, Teresa Ralli (2018) nos apresenta os modos de trabalho do



Yuyachkani e o seu, em particular. Por meio do que o grupo chama de “acumulação sensível”, a atriz foi criando cenas e partituras a partir de memórias de infância, de sua experiência como testemunha da invasão da embaixada do Peru, de improvisações com objetos e com animais, criando uma fisicalidade particular para cada personagem. A essa cultura de atriz foi sendo incorporada a história de Antígona, por meio dos poemas escritos por Watanabe.

Sobre a criação da fisicalidade de Antígona, Teresa descobriu sua fragilidade nas improvisações com animais, escolhendo as qualidades do cervo para anima-la. Entretanto, foi no encontro com as mulheres que buscavam seus entes queridos e que precisaram se transformar nessa jornada, que entendeu que a fragilidade de Antígona era também sua força:

Assim é que foi nascendo esta imagem da personagem principal. Não a Antígona forte, a guerrilheira, a furiosa. Minha Antígona é frágil, até a voz se quebra, uma voz suave não acostumada às confrontações nem ao exigir. Dessa fragilidade que nunca perde vai emergindo uma força e uma determinação que não têm fim. (RALLI, 2018, p. 63)

O contexto social peruano propiciou inúmeros atritos com novas e inquietantes conjunturas, potencializando a incapacidade de observação e crítica da população uma vez que, muitas vezes, o povo peruano, aterrorizado por sua história recente, era confrontado com realidades que não queriam ver. Essa nova relação com o real acabou por gerar mudanças substanciais na perspectiva cidadã dos habitantes da região, afetando também os criadores de arte.

Ao refletir sobre esse trabalho, Ileana Diéguez Caballero fala da importância catártica da arte em momentos em que as feridas estão expostas. Ao se referir ao ritual fúnebre realizado no final do espetáculo, que também é repetido no final da desmontagem, acredita que “a cena condensava uma ânsia real: enterrar os corpos de tantos seres queridos desaparecidos naqueles anos” (2016, p. 71). E continua: “Nessas situações, as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor” (2016, p. 72).

### ***Adiós Ayacucho***

O texto *La Demonstración pendiente* (2009) é a compilação de uma conversa/entrevista entre Julia Varley, Augusto Casafranca e Miguel Rubio Zapata. Nele se revela as dificuldades de ator e diretor em criarem uma desmontagem do espetáculo solo

*Adiós Ayacucho* (1990) e, por isso, seu título explicita que a demonstração ainda está pendente, ainda está inconclusa. Apesar de não se tratar de uma desmontagem, mas da dificuldade em realiza-la, o texto torna-se um exemplo paradigmático de como o *Yuyachkani* lida com os questionamentos sobre o fazer teatral, se autoquestionando a partir das próprias dificuldades e limitações surgidas durante um processo de criação. Nesse sentido, o consideramos aqui como um exercício de Desmontagem, ainda que pelo viés do diálogo, na medida em que desvela, em parte, os pontos de vista do ator sobre a construção e os embates presentes em *Adiós Ayacucho*, dialogando com o leitor que pode se inteirar de como foi o processo na visão do ator. O diretor participou da conversa apenas como ouvinte e escreveu uma apresentação para a publicação.

Nesse texto, Miguel Rubio Zapata (2009) nos revela que *O Corpo Ausente* é o nome da demonstração de trabalho ou desmontagem que Casafranca faria para expor o trajeto percorrido desde as ideias iniciais até o resultado final de *Adiós Ayacucho*, no qual é o protagonista. Ocorre que, segundo o diretor, por diversas razões, esse trabalho, posterior à montagem, vinha sendo postergado por ele e por Augusto e, depois de certo tempo, cada adiamento se convertia em um motivo para que novamente pudessem se reencontrar e conversar a respeito. Essas conversas se davam de tempos em tempos, quase como rituais que se repetiam sem que, no entanto, se pudesse extrair delas um resultado efetivo. Ao final de cada reunião, diretor e ator saíam cada qual tendo suas razões para que continuassem à espera de, num próximo momento, retomar o projeto.

No mês de maio do ano 2000, em Havana, essa continuidade das assembleias entre ambos foi rompida por Julia Varley, atriz do *Odin Teatret* e amiga de Rubio Zapata, que os encontrou sentados em um café discutindo sobre *Adiós Ayacucho* e com um pequeno gravador em mãos se propôs a ser uma mediadora daquele bate-papo. Para fecharem aquele acordo, no entanto, a única exigência foi de que Miguel se calasse e deixasse que a fala de Augusto se fizesse ser escutada. Assim aconteceu: o diretor se colocou diante do ator escutando, só depois pode se manifestar. Julia Varley, por sua vez, entrou em um diálogo profundo com o ator, que versava, entre outras coisas, sobre as maiores dificuldades encontradas por ele para fazer *Adiós Ayacucho*.

Esses entraves gravitavam, sobretudo, em torno de sua relação com a memória (que, enquanto cidadão peruano, não era aquela registrada pela história oficial dos vencedores) e,

por conseguinte, da sua contrariedade em decorar os textos; da sua sensação de não poder contar com seu diretor; da pouca clareza em poder lidar com a imagem de um corpo mutilado; e finalmente, da sensação de que a vida de sua personagem era suficientemente forte e intensa, tocando profundamente em algumas feridas próprias de sua história pessoal.

Pelo depoimento de Rubio Zapata:

[...] mais de uma vez durante a conversa me senti atravessado pela mágoa e com um forte desejo de intervir, mas tive que me conter e morder minha língua. Em silêncio, suportei as mudanças radicais do meu estado de ânimo suscitadas pela intensidade daquela conversa. Mas, no âmbito geral, devo dizer que essas variações no meu temperamento e no meu espírito foram me levando a um estado de calma e de reconciliação com uma experiência acumulada pela frustração. Quando saímos do café, Augusto e eu pudemos saborear a benéfica sensação de se poder respirar, de modo diferente, o ar que nos envolvia e que refrescava a noite de Havana. O propósito de se publicar a transcrição desta conversa foi o de se poder compartilhar estas outras razões que são determinantes nos processos criativos dos atores. Disto se fala pouco, talvez porque tenhamos que nos haver com nossas questões íntimas, com a precariedade da nossa condição humana, com a dificuldade vinda antes das certezas. Não são as razões transcendentais senão as pequenas motivações, as sombras que parecem formar parte da difícil orografia por onde transcorre o caminho de um ator. Até onde se pode racionalizar o resultado de um trabalho? Sempre me parece insuficiente, sempre me dá a sensação de que escolhi a simplificação, de que o fundamental está por nós esquecido [...] (VARLEY; CASAFRANCA; ZAPATA, 2009, tradução nossa, p.257-258) <sup>4</sup>.

Esses questionamentos parecem passar o processo de *Adiós Ayacucho*, cuja ideia de adaptar a obra literária homônima escrita por Julio Ortega, em 1985, deu-se como um projeto de ordem social, nele incluídos os temas da migração e da peregrinação de familiares em busca de seus entes desaparecidos. Partindo de regiões interioranas do Peru, chegavam até Lima para cobrar justiça dos governantes que, por sua vez, faziam-se de desentendidos em relação ao vultoso massacre praticado contra a população.

---

<sup>4</sup> Más de una vez durante la conversación me sentí algo magullado y con ganas de intervenir, pero me tuve que morder la lengua. En silencio, suporté los cambios radicales en mi estado de ánimo, suscitados por la ruta y la intensidad de la conversación. Pero como tendencia general, debo decir, esas variaciones del temperamento y del espíritu e fueron llevando hacia un estado de sosiego y reconciliación con una experiencia acumulada y frustrante alrededor del tema de discusión. Luego salimos del café y, sobre todo Augusto y yo, pudimos saborear de todo diferente la benéfica sensación que da el aire que refresca la noche de La Habana. El propósito de publicar la transcripción de esta conversación es compartir esas otras razones que son determinantes en los procesos creativos de los actores. De eso se habla poco, quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son las razones transcendentales, sino que son las pequeñas motivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcorre el camino de un actor. ¿Pero hasta dónde se puede racionalizar el resultado de un trabajo? Siempre e ha parecido insuficiente, siempre me ha dado la sensación de que se incurre en la simplificación, de que lo fundamental está olvidado [...] (ZAPATA, 2009, p.257-258)

Nesse projeto, as dimensões reais e ficcionais se misturavam, e como nos mostra o conteúdo de *La demonstración pendiente*, exigiu do ator Augusto Casafranca uma disponibilidade criativa disparada pela sobreposição de aspectos referentes à realidade peruana aos de sua própria realidade enquanto artista.

O potente texto literário acabou dando visibilidade aos aspectos contraditórios presentes em um território atravessado pela franca decomposição moral, social e política, apontando para uma larga ferida relacionada à realidade peruana, quando por sua temática principal, reacendia a discussão sobre milhares de mortes que durante décadas pairaram impunes sobre as cabeças de seu povo.

**Uma dessas pessoas trucidadas pelo sistema foi o** dirigente campesino Jesús Oropesa Chonta que morreu carbonizado e torturado, sem acesso a um mínimo de respeito por parte dos agentes de Estado. A história de Alfonso Cánepa em *Adiós Ayacucho*, baseada na de Jesús, narra justamente as peripécias deste personagem com seus incidentes dolorosos, evidenciando o contexto de violência e violação dos direitos humanos em que vivia o Peru e que atingia toda a população do país, principalmente a rural e a indígena. Especialmente esses dois grupos estavam profundamente imersos em uma circunstância atravessada por grande pobreza e pela contumaz exclusão da vida política e social. Na região de Ayacucho, chegava a níveis extremos, fazendo com que se tornassem vulneráveis a este insuspeitado massacre étnico: das 69 mil vítimas estimadas pela CVR, cerca de 26 mil estavam em Ayacucho, (PERU, 2003, p. 10 apud RESENDE, 2017, p. 209).

Augusto Casafranca, nessa conversa sobre o processo, enumera várias dificuldades em trabalhar com essa obra. A principal era como narrar uma história tão terrível, como sair do texto literário e dar consistência a este ser que busca seu próprio corpo. Encontrar a convenção para contar a história foi a chave. Para Teresa Ralli, em *Antígona*, foi fundamental descobrir que quem narrava a história era a irmã que sobrevive; Augusto encontrou o personagem que narra a história de *Adiós Ayacucho* em sua memória pessoal. Sua mãe e avó são de Paucartambo, em Cuzco, onde acontece a festa em homenagem à *Virgem Del Carmen*. Um dos personagens mais importantes dessa festa é o mascarado *Q'olla*, um dançarino da companhia *Capac Q'olla*. Durante o processo, o ator se lembrou de uma história de infância que dizia que os *Q'ollas* encontraram a cabeça da *Virgem* nas margens do rio e a recolocaram

no corpo da imagem. Essa memória lhe dá a ideia de que um *Q'olla* poderia ser essa ponte para corporificar o personagem central da história.

[...] Augusto me convidou à sala e um “q’olla” de Paucartambo, Cusco, me contou a história. Assim deu-se início à proposta que logo se transformaria na relação Q’olla-Cánepa, no pacto existente entre o Q’olla e o espírito de Alfonso Cánepa, o morto que se observa ritualmente, para que através dele se saiba o que aconteceu a Cánepa. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 96, tradução nossa) <sup>5</sup>.

A entrada desse personagem potencializa o caráter cômico já presente no texto pelo revezamento de vocalizações realizadas por Casafranca, que materializava tanto a voz do defunto Cánepa, quanto a voz crítica e irônica do *Q'olla*. Por fazer parte de sua cultura pessoal e também do grupo, que pesquisava as festas em Paucartambo, Augusto constrói um personagem que transita entre as falas de Cánepa-*Q'olla* e uma corporeidade dançante. Outro aspecto ritual trazido da cultura popular peruana foi o velamento da roupa do morto. Segundo Augusto, este é um costume ancestral das comunidades andinas para ajudar o morto a encontrar seu caminho. Por isso, a cena se inicia com o velamento das vestimentas de Cánepa, que assume o corpo do *Q'olla* quando este veste seu traje.

Um aspecto importante dessa montagem é que pede uma análise mais detalhada, diz respeito ao papel das testemunhas na construção de uma perspectiva memorial peruana, importante, sobretudo para não deixar que dados de sua história remota e recente sejam esquecidos.

Segundo Rubio Zapata (2017a), uma testemunha é, em primeiro lugar, alguém que sobreviveu a um atentado criminoso contra a própria vida ou a de um ente querido, assim como a que milhares de peruanos experimentaram ao terem seus familiares e amigos sequestrados pela Força Militar do Estado. Desse modo, a testemunha de situações tão aterradoras, poderá guardar, silenciosamente, sua dor durante anos ou por toda uma vida. Entretanto, se munida de coragem, encontra uma oportunidade para dizer sobre a situação traumática e o faz diante de quem a queira escutá-la. E, ao fazê-lo, acaba por remontar e por reviver a circunstância dolorosa.

Nesse sentido, a palavra posta em ação por uma testemunha circunscreve um discurso pautado pela voz singular de quem a detém, atravessada pelas atrocidades vividas, colocando

---

<sup>5</sup> [...] Augusto me invitó a la sala y un “q’olla” de Paucartambo, Cusco, me contó la historia. Así comenzó la propuesta que luego se transformaría en la relación Q’olla-Cánepa, en el pacto que hace el Q’olla con el espíritu de Alfonso Cánepa, el muerto que se vela ritualmente, para que a través suyo se supiera lo que le sucedió a Cánepa.

em xeque uma sociedade pautada pela exclusão e por suas formas tradicionais de oprimir o que se apresenta como diferente. Por isso, talvez, compartilhar a memória do artista criador dando um lugar na cena à sua experiência direta tem sido necessário aos componentes do *Yuyachkani* no intuito de se abranger, com propriedade, a sua legítima condição de cidadãos, habitantes do mundo.

É nessa medida que aos textos ficcionais que norteiam algumas de suas obras se somam os documentos reais originando-se, assim, fronteiras marcadas por suportes multimídias, museográficos e ativistas. Identificados com aqueles que buscam justiça através da história, o *Yuyachkani* acaba por se aproximar de outros parâmetros concernentes a sua verdade cênica cujos formatos têm, a cada nova montagem, se convertido numa aproximação estreita entre arte e vida.

Ressalto o início das audiências públicas propiciadas pela CVR como o momento de ruptura em que, pela primeira vez, pudemos escutar a voz dos diretamente afetados pela sangrenta violência que tem vivido os peruanos (RUBIO ZAPATA, 2017a, tradução nossa, p.34-35) <sup>6</sup>.

Assim, *Adiós Ayacucho*, por meio de sua construção cênica, abre uma perspectiva de se pensar sobre o reconhecimento do corpo enquanto objeto e fonte de aniquilação, acabando por torná-lo um território de transmissão de conhecimento e de memória onde as estratégias de poder que tanto o visaram também o poderão apagar.

A montagem permite-nos, ainda, ponderar sobre a busca pela recuperação dessa memória e desse corpo desmembrado, que mais do que o corpo de um, torna-se o corpo de toda uma nação destruída pelo ódio. De modo que, a representação dessa violência, clama pela busca por corpos. E isso é significativo diante de um quadro social em que a tessitura da crueldade e da tirania está justamente circunscrita pelo desaparecimento do ser humano, das humanidades e de seu caráter humanitário. Essa, talvez, seja uma maneira de subtrair tudo o que possa nos distinguir de um animal selvagem. A meu ver, isso tem um valor importante, sobretudo para a sociedade peruana e, de modo geral, para a sociedade andina, uma vez que o horror perpetrado pelo corpo ausente não se refere apenas ao passado peruano, mas impõe-se como uma realidade cotidianamente atualizada pelo presente.

---

<sup>6</sup> Séñalo el inicio de las audiencias públicas, propiciadas pela CVR, como el momento de ruptura en el que por primera vez hemos podido escuchar con voz propia a los afectados directos de la cruenta violencia que hemos vivido los peruanos (RUBIO ZAPATA, 2017a, p.34-35).

[...] nós não aprendemos! Sinto que o problema é que, como sociedade, não tivemos [...] reconhecimento nem processo. E o processo é necessário, indispensável. Se o anseio é o de virar rapidamente a página pensando no crescimento econômico, por exemplo, isto é o mesmo que dizer um “não olhemos”; a partir desse não olhar não é possível que aprendamos a querer-nos, a cuidar-nos, porque não aprendemos, antes, a lição que está ligada a uma memória que nos ajuda, a uma memória exemplar que nos ensina. Se há esforços nesse sentido, me parece relevante considerar o lugar da memória nesse processo; porém ainda há muitas feridas abertas. Demasiadas. (RUBIO ZAPATA, 2017c, tradução nossa, n.p.)<sup>7</sup>.

Portanto, estar diante de *Adiós Ayacucho* não é apenas estar diante de *Adiós Ayacucho*. É também refinar a percepção rumo às variadas possibilidades de mecanismos culturais e civilizatórios mantenedores da obediência civil, que permeiam a vida cotidiana de um lugar e que muitas vezes seus moradores, racionalmente, não se dão conta deles.

Isso significa dizer que a montagem alça o espectador na direção de uma compreensão maior a respeito das forças estatais e de seus impactos sobre os indivíduos que nelas se prendem, deixando-se confiarem por um discurso manipulador. De um Estado que, a princípio, se responsabilizaria por controlar a violência sem, contudo, prever sua extinção. Isto porque qualquer intenção coercitiva é, em si mesmo, uma violação legítima. Nesse caso, uma violência exercida pelo Estado e resguardada pela lei. Em nome do agenciamento civilizatório, a sociedade civil peruana, assim como qualquer outra, acabaria por apresentar o seu reverso, como numa espécie de “descivilidade”, uma vez que buscando controlar a ação agressiva de seu povo se utilizaria da mesma infração para manter a ordem e sua autoridade.

Evocando Foucault (2006, p. 69):

[...] o poder disciplinar, e é essa sem dúvida sua propriedade fundamental, fabrica corpos sujeitados, vincula exatamente a função – sujeito ao corpo. Ele fabrica, distribui corpos sujeitados; ele é individualizante [unicamente no sentido de que] o indivíduo [não é] senão o corpo sujeitado.

Em nome dos modos padronizados de conduta, a cada nova montagem do *Yuyachkani* uma compreensão profunda das lógicas de controle social se anuncia. Em cada nova criação, não raro, são desveladas o adestramento cultural, a disciplina comportamental e a manutenção da moral calcada na inibição e na punição vigiada dos cidadãos. Nesse sentido,

---

<sup>7</sup> [...] no hemos aprendido! Siento que el problema es que como sociedad no hemos tenido duelo, reconocimiento ni proceso. Y el proceso es necesario, indispensable. Se ha querido pasar la página rápidamente, pensando en el crecimiento económico es lo mismo que decir un “no miremos”, y en ese no mirar no hemos aprendido a querernos, a cuidarnos, porque no hemos aprendido la lección que sería una memoria que nos ayuda, una memoria ejemplar que nos sirva. Y sí hay esfuerzos, me parece que el Lugar de la Memoria lo es, pero todavía hay muchas heridas. Demasiadas. (ZAPATA, 2017c, n.p.).

os *Yuyas* reafirmam a ideia de que conceber a violência como um procedimento intrínseco à existência humana é também reconhecê-la como uma ação que emana das pessoas atingindo senão elas mesmas.

Nesse sentido, o grupo, com suas montagens se encarrega de elaborar um estudo continuado a respeito desses temas, onde seus personagens em seus embates com o Estado desvelam-no, muitas vezes, para além de uma instituição ditatorial, ou repressiva, ou opressora. O Estado é, como no caso de *Adios Ayacucho*, retratado pelos *Yuyas* como um espaço vazio, desidratado de direitos e de linguagem. Por isso mesmo, é altamente distópico. Como função social institucionalizada, a violência estatal reafirma, assim, sua potência e expressão de força agredindo a existência humana e desqualificando a vida política nas cidades.

### ***Hijo de perra o la anunciación***

A montagem de *Hijo de perra o la anunciación* (2018) não deixa de flertar com essa lógica social, mas também funciona, ela mesmo, como uma construção, uma pergunta a respeito do fazer teatral e de suas tessituras cênicas: uma mulher em silêncio, trajando um vestido negro, um lenço amarrado na cabeça e óculos escuros, atravessa silenciosamente o espaço cênico com o paletó de um policial. É Rebeca Ralli, atriz fundadora do grupo peruano, na obra *Sin Título: Técnica Mixta* (2004). Nessa montagem, a atriz oferecia seu corpo como plataforma de informações para incorporar a imagem da viúva de um policial, vítima do conflito armado interno acontecido em seu país (1980-2000).

O diretor nos revela que, inicialmente, a estrutura do que hoje é *Hijo de perra o la anunciación* foi uma proposta de roteiro para uma demonstração de trabalho de Rebeca Ralli com o objetivo de se utilizar esses materiais em uma obra posterior.

Com o tempo me dei conta que essa demonstração não era parte de um processo, senão a tensão entre representação e acontecimento era o que mais interessava e essa deveria ser a obra mesma. Daí as características dos materiais que aparecem nela, nessas tensões em que o corpo e a voz da atriz são o texto primordial (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 32).

Em *Hijo de perra o la anunciación*, essa mesma personagem da viúva será recobrada por Rebeca Ralli e pelo diretor Miguel Rubio Zapata no intuito de dar-lhe a devida voz. O gatilho disparador dessa criação, como bem esclarece a atriz em cena, foi a imagem histórica



de dezenas de cães abatidos e pendurados em postes de luz na região central de Lima que portavam placas com os seguintes dizeres: *Deng Xiao Ping, hijo de perra*.

Era uma referência ao líder chinês que se fez famoso com a frase: “Não importa de que cor seja o gato contanto que cace ao rato” e que, agora, em tempos de pragmatismos em que tudo vale, esta bendita frase está na moda entre nós (RUBIO ZAPATA, 2018, p.34).

Interessante considerar, desde o título dessa montagem, uma espécie de analogia semântica presente entre termos: *Perro* em espanhol quer dizer cachorro. *Perra*, puta. Mas numa associação auditiva imediata, poderíamos associar esse substantivo *Perra* como sendo o feminino de *Perro*, que além de puta pode significar cadela. Nesse sentido, Puta e Cachorro, *Perra* e *Perro* se amalgamam, aludindo aos dizeres *Deng Xiao Ping*<sup>8</sup>, *filho da puta*, filho de uma cadela.

Revela-nos Rubio, que essa peça conferência foi escrita

[...] imaginando Rebeca na sala do grupo, sozinha, enfrentando um processo criativo, tendo como ponto de partida a imagem dessa viúva retomando sua presença para que diga com voz própria aquilo que não conseguiu dizer naquele momento (RUBIO ZAPATA, 2018, p.31).

Mas como bem salienta Miguel, os processos criativos têm vida própria e vão criando seu caminho independente dos interesses prévios; assim, vão se entregando a essa senda desconhecida: “eu prefiro que a experiência me surpreenda” (RUBIO ZAPATA, 2020, p. 277). Desse modo, o que se iniciou com a ideia de uma demonstração de trabalho sobre partitura, se mostrou inviável diante da constatação de ambos de que esse tipo de processo não era a chave de criação de Rebeca, uma atriz muito mais impulsiva. Assim, perceberam que era preciso dar voz a ela, ao seu canto e suas problematizações sobre o fazer teatral. E ao fazer isso, uma das grandes questões que o trabalho coloca é sobre os diferentes níveis de representação, algo caro para o grupo:

[...] na história do *Yuyachkani* não se trata de um grupo cujo objetivo é criar personagens, mas comportamentos cênicos diversos. Ou seja, há capas de comportamentos cênicos. [...] o *Yuyachkani* hoje privilegia a experiência em detrimento da representação. O que significa que a representação também é parte da experiência, mas quando digo que privilegia é que, a partir daí, há uma tensão

---

<sup>8</sup> Deng Xiao Ping foi um político e líder comunista chinês nascido na província de Sichuan, principal inspirador da reação contra o maoísmo e da introdução das últimas grandes reformas políticas e econômicas na China (1980-1990). Ligado ao Partido Comunista desde a juventude, participou da Longa Marcha comandada por Mao Tsé-tung, e com a vitória dos comunistas (1949), passou a ocupar altos cargos no governo, como vice-primeiro-ministro (1952) e secretário-geral do Partido Comunista (1954). Destituído durante a revolução cultural, movimento dado por encerrado no IX Congresso do Partido Comunista Chinês (1969), foi preso acusado de seguir tendências capitalistas. Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/deng-xiaoping.htm>

entre representação, entre espetáculo e acontecimento. Essa tensão entre o espetáculo e o acontecimento advém de um crisol de comportamentos cênicos diferentes. (RUBIO ZAPATA, 2020, p. 271-272)

Em *Hijo de perra o la Anunciación*, a atriz Rebeca Ralli comparticipa seu ofício artístico desde os questionamentos com os quais está acostumada a lidar e que funcionam como uma espécie de molas propulsoras para que possa abordar uma criação, até o planejamento de exercícios com a finalidade de organizar os materiais que vão aparecendo a partir de sua relação com a palavra, com o canto e com os temas presentes no discurso proposto por uma montagem. Para tanto, a atriz lança mão de exemplos de personagens de diferentes espetáculos do *Yuyachkani*, além de algumas presenças cênicas sobre as quais tem trabalhado. Depois de explicar que *Hijo de perra o la Anunciación* surgiu do desejo de se fazer uma demonstração de trabalho e de falar de várias das técnicas que usa para a criação, Rebeca diz ao público:

Vocês estarão esperando que eu comece a atuar... Claro, sou uma atriz. Mas na realidade vou cantar, ou melhor dizendo, vou continuar cantando (vai vestindo o lenço e os óculos). Eu, na verdade, não diferencio entre cantar e falar em cena, me parece que é parte do mesmo; mas esse é um tema que estou segura que não é de interesse de todos os presentes. (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 39)

Assim, a atriz expõe, como diz Miguel, as tensões da representação no próprio ato de relatar seu processo criador e divide os conteúdos de seu diário laboral com os espectadores compartilhando, assim, o vínculo que a relaciona com as práticas e técnicas teatrais que lhe interessa aprofundar, analisando como os aspectos subjetivos de sua individualidade se traduzem, muitas vezes, em criações artísticas.

No entanto, o texto proferido durante sua apresentação em *Hijo de perra o la anunciación*, não foi escrito por ela mas, sim, por seu diretor. Nesse sentido, Rebeca Ralli relata sua experiência artística não a partir de suas impressões sobre a mesma, mas, ao contrário, desvela-a pelo ponto de vista de um terceiro. É justamente por meio dessa lógica transgressora que constatamos uma redefinição de padrões relacionados às ocasiões demonstrativas de trabalhos teatrais, bem como de Desmontagem Cênica, capaz de desestabilizar as estruturas basilares através das quais, até então, se assentavam tais procedimentos. Miguel, por meio de quase cinquenta anos de convívio ininterrupto com Rebeca parece ter se exercitado no sentido de apropriar-se dela, diluir-se nela, se imaginando nela enquanto artista da cena.

Em paralelo e, de modo subliminar, parece ainda ter se declarado a sua atriz, agradecendo-a e homenageando-a a ponto de tornar-se seu pensamento, sua voz, seu corpo, enfim, sua própria persona artística em ação materializada diante de uma plateia. Desta feita, o diretor, acionando mecanismos de sua instância imaginária amalgama-se a atriz tornando-se um só corpo, recebendo-a, sentindo-a, processando-a no espaço ficcional da representação.

Para além de uma análise personalista ou de fatores e intenções pessoais que possam ou não ter atravessado a criação de *Hijo de perra o la anunciación*, o que assistimos ao nos deparamos com esta montagem é seu formato híbrido, que transita entre a impossibilidade de se fazer uma demonstração e a desmontagem de um espetáculo que nunca existiu ou que se cria durante sua apresentação. Um novo jeito de se apresentar o processo? Um formato que, assim como os processos, também está em desenvolvimento na sua relação com o espectador?

*Hijo de perra o la anunciacion* nos parece, desde o início, subverter a lógica de uma demonstração ou de uma desmontagem, propondo à audiência uma inquietante provocação. Nessa meta-montagem, Rebeca Ralli, ao noticiar alguns de seus processos de trabalho, o faz, mas nunca enquanto Rebeca, já que não se trata de um relato autobiográfico, mas de um relato sobre si escrito por um outro. E também porque a atriz não se desvencilha de sua personagem, mesmo nas situações que pedem um distanciamento crítico. O que se nota é que a composição de sua viúva está ali, sempre presente.

Nesse sentido, a montagem parece se assentar sob a ideia de uma suspensão do real, de uma premeditação aparente, de um jogo entre personas inaugurando uma discussão relevante a respeito do próprio procedimento demonstrativo: nele, ou mesmo numa Desmontagem Cênica, haverá sempre uma dimensão ficcional que também estará sob a égide da representação.

Desse modo, essa montagem acaba por dinamitar os conceitos de verdade e ficção, interpretação e presença, fato e versão, demonstração e desmontagem, convertendo a experiência teatral em um exercício original de prontidão ética. A ética em *Hijo de Perra o la anunciación*, talvez advenha justamente da maneira peculiar como o grupo une teatro e política, cujo entrelaçamento serve de disparador para uma atraente e estimulante investigação acerca dos mecanismos de representação da verdade.

Ademais, na Desmontagem de *Antígona*, por exemplo, o espectador se depara com uma obra erigida também a partir de uma direção. E uma vez dirigida, a Desmontagem, necessariamente, alça-se ao território da edição, do cálculo.

Talvez, possamos pensar ainda que em *Adiós Ayacucho*, por meio de sua “conversa-desmontagem” tomada aqui como um procedimento não cênico, mas transcrito, se configura, nesse sentido, como uma nova modalidade de exercício poético.

Esses exemplos parecem se alinhar à ideia de que a cena *Yuyachkani* se concebe, frequentemente, a partir justamente do que dela escapa, podendo se constituir por meio de elementos colhidos do cotidiano casual e imponderável. Nesse sentido, a própria ideia de Desmontagem sustentada pelo grupo, a partir dos encontros com outros coletivos e artistas originários de diversas culturas, vai se tornando, paulatinamente, flutuante, cambiante, mutável.

Diante dessa cena híbrida, que dialoga tanto com a cultura tradicional peruana como com os mestres do teatro, as práticas orientais e a arte contemporânea, podemos pensar que a chave para entender a importância desses procedimentos artístico-pedagógicos, que se constituem como outras possibilidades poéticas e estéticas no percurso do grupo, esteja no trabalho sobre a memória individual e coletiva contido na raiz de seu nome: aquele que pensa, aquele que lembra:

O nome do grupo foi um orientador dessa narrativa de lutas políticas, de lutas sociais, de dar esse testemunho através do teatro. E eu creio que assim surge a poética desse coletivo, sua prática correspondente com seu nome. Cada obra nossa expressa um momento da vida do Peru, sua vida social e política. Todas as obras são como uma única obra com muitos atos que estão permanentemente discutindo os problemas relacionados ao país. Bom, ter um nome é importante, porque ele te orienta. (RUBIO ZAPATA, 2020, p. 267)

## Referências

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários Liminares**: teatralidade e performance política. Trad. Luis Alberto Alonso, Ângela Reis. Uberlândia. Ed: Edufu, 2ª edição, 2016.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Des/tecer, des/montar, desvelar. Trad. Luis Alonso; Marlúcia Mendes da Rocha. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs).

**Desmontagens:** processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 10-19.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). **Desmontagens:** processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O poder Psiquiátrico.** Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

RALLI, Teresa. Antígona: dos fragmentos de memória à desmontagem. Trad. Ana Carneiro. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). **Desmontagens:** processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 46-65.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas:** Apropriações políticas do imaginário mítico, tese de doutorado, FALE, UFMG, 2017.

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

RUBIO ZAPATA, Miguel. Ver para creer: entre la evidencia y la crisis de representación. In: MUNDIM, Ana Carolina; BRAGA, Bia; VELOSO, Graça; TELLES, Narciso (Orgs). **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas.** São Paulo: Ed. Paco, 2017a, p. 29-35.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **Raíces e sementes:** mestres e caminhos do teatro na América Latina. Trad. Léo Kildare Louback; Ana Carneiro. São Paulo: Ed. Paco, 2017b.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Hijo de perra o la anunciación. Trad. Paulina Caon. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). **Desmontagens**: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 31-45.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Entrevista a Maribel De Paz. **El Comercio OnLine**, Lima, 2017c. Disponível em: <https://elcomercio.pe> Acesso em 28 de março de 2019.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Entrevista a Antonio Mello. In: MELLO NETO, Antonio Alves Barbosa. **O grupo cultural Yuyachkani e as múltiplas tessituras do discurso cênico**: a teatralidade, a performatividade e a desmontagem, 2020. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes da Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020, p. 266-284.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lia Reis. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2013.

VARLEY, Julia; CASAFRANCA, Augusto; ZAPATA, Miguel Rubio. La demonstración pendiente. In: DIÉGUEZ, Ileana (Comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 249-258.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.