

ARAÚJO, Ana Carolina. **As máscaras de Paucartambo, corporeidades e fruição.** Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA - UNICAMP; Mestrado; Ana Maria Rodriguez Costas.

RESUMO

Este estudo constrói-se na tentativa de sintetizar experiências, inquietações, corporeidades e deslumbramentos vividos na realização da disciplina *Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas"*, oferecida pela professora Dra. Vilma Campos dos Santos Leite, no primeiro semestre de 2017 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Os estudos sobre etnopoética na festa de Nuestra Señora Del Carmem, na cidade peruana de Paucartambo, das máscaras nos laboratórios práticos e do referencial teórico e videográfico conduziram-se através de uma linha que no texto se expressam especialmente sobre a construção de corporeidades em cada etapa do desenvolvimento deste processo, vivenciado com grande fruição.

Palavras-chave: Máscaras andinas. Corporeidades. Experiência estética. Paucartambo.

ABSTRACT

This study builds on the attempt to synthesize experiences, concerns, corporeities and dazzles experienced in the realization of the discipline *Special Topics in Performance "Theatricality and comedy in Andean masks"*, offered by teacher Dr. Vilma Campos dos Santos Leite, in the first semester of 2017 by the Program of Post-Graduation in Arts of the Scene of the State University of Campinas - UNICAMP. Studies about ethnopoetics at the festivity of Nuestra Señora Del Carmen, in the Peruvian city of Paucartambo, about the masks in practical laboratories and the theoretical and videographic referential were conducted through a line that expresses in the text especially about the construction of corporeities at each stage of the development of this process, experienced with great fruition.

Keywords: Andean masks. Corporeities. Aesthetic experience. Paucartambo.

Coletividade festiva em Paucartambo

Na cidade peruana de Paucartambo, comemora-se, em meados de Julho (entre os dias 15 a 19) a Festa de Nuestra Señora Del Carmem. Esta festa presta homenagem à santa de origem católica, mas apresenta fortes traços de sincretismo religioso e resistência da cultura quéchua.

A festa possui grande complexidade e participação intensa dos habitantes - naturais da cidade (ou que tenham laços sanguíneos com algum), que preparam-se o ano todo para o acontecimento. Existem vinte grupos de dançantes, cada qual representando uma casta da dramaturgia e utilizando máscaras próprias.

Em linhas gerais, durante o cronograma da festa, homenageia-se a santa que (existem diversas versões de seu aparecimento) chegou na cidade como forasteira, e sendo bem recebida e adorada pelos seus habitantes, os abençoa. Esta é a versão dos personagens da cidade, protagonizados pelos Qhapac ch'unchus - habitantes nativos da selva amazônica desde os tempos pré-hispânicos. Entretanto, outro grupo disputa a presença da santa em suas terras. Tal grupo é o

dos Qhapaq q'olla, comerciantes forasteiros, que a reivindicam para si. Eles também são devotos dela, inclusive entoam cânticos. A história da cidade vai sendo contada pelos 20 grupos, trazendo desde os povos imigrantes, europeus, americanos, africanos, até os Saqras, que "em quéchua significa diabo, mas esta palavra tem uma conotação bem diversa do sentido que o cristianismo dá a elas" (LEITE, 2016, p.74). São seres não humanos, travessos por natureza, que trazendo aspectos animais em suas máscaras e gestualidade - realizam suas performances sobre os telhados com acrobacias, além de serem os personagens que carregam em si algo de místico: não são capazes de olhar para a santa diretamente e nem podem entrar na igreja para homenageá-la, mas são protegidos por ela e não caem dos telhado até o fim da festa. Também tem ligação com a construção da ponte na entrada da cidade. Além da formação do povoado, as características das personagens também trazem a diferenciação de classes sociais, os problemas enfrentados, como doenças, corrupção, desigualdades e conceitos de moral.

A cada dia da festa, uma parte da história é contada, em uma dinâmica na qual muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, entre as liturgias, danças, representações, apresentações de bandas diversas e todo acompanhamento gastronômico. Cada grupo de brincantes mascarados apresenta sua respectiva dança, e entre tantas coisas que acontecem, alguns momentos destacam-se: na *Noite do fogo* os Q'ollas executam o primeiro ataque a cidade, tentando incendiá-la para recuperar a santa, mas são detidos pelos Ch'unchus, que reagem e controlam a situação. No dia seguinte, há a *Reconciliação*, onde os Q'ollas armam outra estratégia: montam um tablado bem alto na praça para, como um pedido de desculpas, presentear a todos com toda sorte de produtos, que como comerciantes, trazem de suas terras. Por detrás desta ação, utilizam-se do posicionamento estratégico para neutralizar os habitantes, observar os ch'unchus e organizar novo ataque.

O ápice da festa é a *Guerrilha*, o combate entre os dois grupos. Finalizada a procissão da santa até a saída do povoado e seu retorno à igreja, na praça principal da cidade começa agitação e se desenvolve com grande ritmo. O espaço da guerrilha é em um formato circular, as cenas de diversos grupos se realizam (e se repetem no percurso) e entre elas há a batalha direta, marcada por muita interação com o público, contra quem jogam água, alimentos, cerveja, fumaça de palha com pimenta - para arder seus olhos. O enfrentamento, se encerra com a derrota dos Q'ollas (que são levados embora pelos Saqras) pelos Ch'unchus, morte de seu líder e o sequestro da esposa deste, Imilla. Mas ao fim, os forasteiros retornam, prometendo no ano seguinte, recuperar a Virgem.

Na festa, a vida cria outra forma de realizar-se, livre das divisões impostas à própria existência. A vida cotidiana é suspensa, e entra em cena uma vida mais inteira, que não é representada, mas experienciada. (BAKHHTIN, 1996 p.7) É festa, mas é rito, essencialmente. Há o aspecto religioso em seu sentido primordial, que é o da conexão. Com a comunidade, com a espiritualidade, com a natureza, com a memória. Não existe uma divisão fixa entre os fazedores e os espectadores, pois os brincantes estão lá para viver a experiência, e não para apenas se apresentarem. É durante a festa também que outras cerimônias ocorrem, como a integração de novos membros aos grupos.

O riso é figura presente. Instaurado desde o princípio das

comemorações, os bufões são encontrados em vários personagens. Desde a abertura. Os *Maqtas*, os primeiros personagens a aparecer na festa, adquirem a função de mestres de cerimônia. Não em um sentido ortodoxo. Realizam grande interação com a plateia, em quem pregam muitas peças e com quem dialogam organizando o espaço cênico ou delimitando-o para receber o acontecimento. O que se segue é a alegria do compartilhamento. Todas as idades participam, desde as crianças, incentivadas a acompanharem a programação na medida das suas possibilidades, até o resgate da história daqueles que já se foram - quando o caminho percorrido (que atravessa diversos pontos do vilarejo, passando pela ponte principal, pela igreja, pelas casas e pela cadeia) leva a festa ao cemitério.

Uma festa que envolve muitas atividades, habilidades e regulamentação e que fortalece a cultura e o sentimento de identidade do seu povo.

Os jogos com as máscaras e as novas corporeidades

A máscara está presente na vida humana desde os primórdios da civilização e no decorrer dos séculos tem permitido às pessoas vivenciarem experiências de inúmeros matizes, sendo o sentimento de proteção ou de alteridade apenas dois exemplos dessa ampla margem de possibilidade (LEITE,2016,p.1)

A realização da disciplina *Tópicos Especiais em Atuação "Teatralidade e comicidade em máscaras andinas"*, oferecida pela professora Dra. Vilma Campos dos Santos Leite, foi o primeiro contato que estabeleci com o trabalho com máscaras em minha formação como artista da dança. Qualquer vivência me era estranha e, ademais, possivelmente tinha sido evitada pela antecipada sensação de desconforto de cobrir o rosto. Posso dizer: esta foi a primeira reação corporal, ainda que a partir de uma relação virtual. E que, apesar do calor sentido ao vestir as máscaras, foi a sensação menos marcante de todo o processo.

Fizemos uso das máscaras desde a primeira aula, logo após a contextualização da festa, momento em que a professora apresentou cada personagem e suas idiossincrasias. Com muito respeito diante de componentes de suma importância para uma manifestação tão íntegra, passamos a observar as máscaras, originais do Peru, produzidas por artesãos do povoado, e entramos em uma experiência de imersão, não só dos conteúdos simbólicos que traziam, mas no contato com elas, o que de nós próprios se comunicava com elas.

Ainda como atividade das primeiras aulas, tivemos contato com registros videográficos, vários deles disponibilizados na internet, em sites como *YouTube*. Entre eles, existe uma série chamada *Paucartambo - Caminando entre mascaros*, (ATV Sur Noticias) na qual são registrados vários momentos, desde a preparação da festa - dos alimentos, adereços e indumentárias, uns ensaios, as apresentações das danças de alguns grupos (em momentos com e sem as máscaras), depoimentos, explicações sobre os significados de alguns acontecimentos, cerimônias de iniciação e castigos. Evidentemente, não dá conta de sua totalidade, mas possibilita-nos vermos estas máscaras em sua realização, as construções coletivas, as relações com a música, os corpos e a movimentação da cidade, a integração dos espectadores ao fenômeno. Coloca o espectador a frente do fato de

que nesta festa é a máscara o agente da conexão entre o povoado, o rito e a memória. É muito forte o respeito que se sustenta no fato de que coabitam o sagrado, o riso e a paródia.

Para as experimentações com as máscaras, assistir tal série foi de grande importância, pois reconhecendo registros de suas expressões originais, suas identidades, narrativas e memórias coletivas armazenadas e vivas nelas o sentimento de alteridade teve lugar para se desenvolver, dando liberdade para a criação de gestualidade. Tal maneira de se relacionar com a tradição, vida atual, e gestualidade acontece conforme apresenta Isabelle Launay (LIMA, 2013,p.113) que apresenta a "memória como trabalho de invenção que se faz incessantemente no presente e corporeidade como superfície de inscrição plástica dos gestos que fazemos".

Em um dos vídeos desta série, é possível ver os Ch'unchus, carregando a santa na procissão. A santa é colocada em uma grande e suntuosa estrutura, e a forma como seus guardiões se organizam fazem-nos parecer serem o prolongamento de seu manto, em um eixo verticalizado que cresce para o céu. As posturas e movimentações são sublimes, revelando o caráter reto e grande dignidade da casta, que é a dos dançarinos preferidos da santa. Em suas vestes coloridas e suas máscaras sem protuberâncias, formam um grande manto da Virgem e deixam-na ainda mais elevada.

Uma característica essencial na construção da estrutura das aulas e percebida também na festa é a da não-limitação do uso das máscaras na função de sua origem. Tanto pela impossibilidade, pois o contexto em que foram realizadas na aula - em sala, por sujeitos diversos e desconectada de toda sua totalidade ritual, quanto pela sua intencionalidade e potencialidade para investigação de poéticas, "buscando um diálogo delas, enquanto arquétipos atemporais em consonância com aquele momento" (LEITE, 2016, p.2).

No decorrer das aulas e na participação nas experimentações, ficou em evidência a fruição no fazer, como um aspecto marcante e essencial do jogo. Em quase todas as experimentações práticas, partíamos de improvisações com três temas: animais, os quatro elementos e sentimentos humanos (LEITE, 2016, p.6) - cuja escolhas aconteciam a partir da escuta entre a máscara escolhida e o sujeito que a escolheu. Após esta improvisação, sempre individual, o desenvolvimento das experimentações práticas propostas na disciplina através dos jogos promovia identificação da coletividade, construção de uma experiência sensorial e potencialmente artística. E então, ali estava, na mesma pessoa, o atuante e o espectador, ainda que entre pequenas frestas para os olhos.

Com esta percepção, transcrevo aqui um dos trechos mais significativos, dentre o referencial teórico, para o meu estudo, e tomo a liberdade de destacá-los: "O estético pode ser compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados" (BIÃO apud LEITE, 2016, p.76). A esfera performativa da festa de Paucartambo a qual pudemos ter o mínimo de acesso trazendo com vigor a possibilidade de fruirmos o que estávamos estudando enquanto artistas.

A condução realizada pela professora durante as experimentações promoveu grande mudança de percepção, através de caminhos sensíveis. A professora, durante os jogos, fazia intervenções para potencializar as propostas,

dirigindo-se aos alunos dentro da realização da cena. Falas como "O que é que o senhor tem aí? Tem fogo? Mostra pra gente!", "O Senhor não quer descer?", "Ah, que voz linda da senhora... Canta aqui pra gente ouvir". Ao invés de utilizar-se de termos técnicos, que em sua maioria seriam familiares a todos os alunos, sobre posicionamento no espaço cênico, postura, gesto, ação, ela participava também como brincante, o que gerava respostas mais verdadeiras e apropriação das ações, acontecendo coisa análoga ao que vemos em Zapata (2016, p.9), no que diz respeito a entender o teatro como totalidade integradora e não limitada à literatura dramática. Com as palavras da professora, estabeleciam-se situações integradoras nos exercícios, estrapolando-os.

Com a máscara adquire-se liberdade de assumir novas e inabituais posturas, gestos e experimentar relações. Apesar do corpo estar exposto, a ocultação da face dá novas possibilidades. Esta proteção oferecida traz uma grande questão sobre a construção da identidade. Se ela permanece protegida quando o rosto está coberto, mesmo que o corpo esteja exposto, e cuja construção da corporeidade seja protagonista para o desenvolvimento de tal identidade, infere-se o distanciamento do corpo da noção da identidade, ou a soberania dos olhos nos olhos para realmente vê-la, o que, em alguma medida diz coisa semelhante. Esta percepção tem razões no fato de que a igreja católica, em seu domínio determinou a relação dos sujeitos submetidos a esta cultura com seus próprios corpos, cerceando toda fruição da corporeidade - regra que a máscara vem transgredir.

As materialidade das máscaras também altera a corporeidade. A maioria das máscaras utilizadas nas aulas são feitas de fibra de vidro, as dos Ch'unchus, de tela de aço e as dos Q'ollas, de tecido. Lã. A máscara da Imilla é um tecido preto, que cobria todo o rosto, sem recortes, contornos ou qualquer tipo de desenho ou estrutura. Tal diferença na composição gera situações diferentes de uso. Em uma ocasião, três alunas escolheram máscaras da casta dos Q'ollas - dois Q'ollas e uma Imilla. No momento da interação livre entre as máscaras, já vestidas, foi rápida a identificação, partindo de motivações e sensações diversas, mas que aos poucos foi dando lugar a um corpo orgânico. A casta se agrupou e por detrás de cada vontade, dos gestos autônomos de cada uma, um sentimento de unidade lançou uma corporeidade dançante, que compartilhava ao mesmo tempo proteção e exploração. Quando foram inseridos sons, produzidos pelos alunos que estavam alheios ao jogo, com pequenos instrumentos de percussão, a sensação em discussão posterior é que a cena, na proposta, já trazia consigo grande sonoridade. Foi consensual entre as alunas que a maleabilidade da máscara e a ausência de preocupação sobre a segurança do material trouxe gestos mais amplos, muitos do universo da capoeira, carregando também seu contexto, de uma exploração livre do espaço e da utilização da máscara em outros eixos, que não apenas o mais verticalizado.

"A corporeidade é feita de gestos. Falar de gestos e não de corpo é enfatizar a construção do sensível. A ideia de corpo em movimento não permite pensar, pois ela vem reunificar, reduzir uma experiência sensorio motora que é bem mais polimorfa, aleatória complexa."(LIMA, 2013,p.108)

Um longo e profundo suspiro, de canseira, falta de ar, alívio, não é um

movimento de inspirar, crescer o peito e depois expelir o ar de uma vez só. Há um contexto que o torna gesto. Quando vimos um dos brincantes realizando-o, a máscara imediatamente pareceu viva, a fibra de vidro, com feições rígidas, humanizada, crescendo além da pessoa que a portava. O novo sujeito estava ali, um sujeito que negava sua meia-idade, e talvez um pouco ébrio buscava, meio cansado e sem forças, equilíbrio apoiando nas paredes. Com este gesto, a máscara estava acionada, de forma orgânica.

O outro trecho bibliográfico que melhor sintetiza minha experiência nesta disciplina se encontra quando Miguel Zapata conta um momento em que ele, assistindo a festa de Paucartambo, querendo interpretar o que via, pergunta a um habitante do povoado: "o que é que está acontecendo?" Ele me respondeu: 'Eles estão se divertindo'. (ZAPATA, 2016, p.22) Novamente, na festa, os brincantes realizam uma brincadeira. A encenação, as danças partem do princípio essencial para a dramaturgia que é o do jogo. No jogo os participantes investem tudo o que tem, há uma presença, eles estão ali e por isso, tornam-se potentes.

Sobre este aspecto, quando nos relacionamos com as máscaras, ainda que a princípio elas nos comuniquem, que parta dela o estímulo para as improvisações, inerente está o sujeito nesta relação. Não existe uma atuação pautada no "como se fosse um Saqra", mas sim, o que há em quem porta a máscara, em suas pulsões, na atribuição de sentidos, nas memórias, corporais, afetivas, na vida que ele fruiu, que dialogue com o Saqra, com sua narrativa e comportamentos.

Realizamos algumas experimentações fora das salas de ensaio, nos pátios externos do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes (DACO) e suas imediações, na cantina e imediações da Faculdade de Educação. Tais situações, concretizaram a frase "Eles estão se divertindo". Explorar um ambiente diferente através da alteridade foi uma experiência muito rica. Entrar em contato com pessoas tendo assumido outra identidade, formada por posturas, gestos e intenções diversas, e a partir daí propondo e participando de narrativas, aceitando os impulsos advindos deste novo lugar de perceber sensivelmente, desta nova forma de ser e estar no mundo (SOUZA, 2014, p.60) em relações que não se limitam em teatro ou dança, mas confluem diversas formas de se expressar corporalmente, o que nos remete à palavra de origem quéchua, *Taki/taqui*, que significa o ato de, simultaneamente, "cantar e dançar" (idem). Ainda sobre a alteridade, é preciso lembrar que ela é relacional, depende do próprio sujeito, então a nova identidade existirá na medida da existência do brincante.

Os espectadores, transeuntes, funcionários, usuários dos espaços que ocupamos com nossa presença e supressão efêmera da ordem também forneceram formas de construir nossas pequenas narrativas, deram-nos imagens para novos jogos e envolveram-se nos do grupo. Olhando aquelas criaturas e o que elas estavam expressando. Novamente, a fruição do sentimento de alteridade, desta vez como agente passivo da observação alheia, pois os espectadores, olhando-nos, viam a existência de outros, em certa medida, não humanos, apesar das atitudes humanizadas, mas certamente diversos dos atores que estavam por trás daquelas máscaras, indumentárias e corporeidades.

Retornando à manifestação do teatro de Paucartambo, afirmo a relevância das manifestações populares para o desenvolvimento do artista da cena.

Pela sua totalidade festiva e sua conexão com as questões vividas pelos participantes, pela potência cênica e pelas suas estruturas dialogam amplamente com as linguagens performáticas contemporâneas.

Essa estética aproxima-se de modelos teatrais contemporâneos, porque além de trabalhar com a fusão de linguagens artísticas, exige sujeitos criadores múltiplos, capazes de se expressar através de várias linguagens, de outros elementos da encenação e construir uma teatralidade que leve em conta espaços (parques, praças, templos e ruas) diferentes dos formatos do teatro ocidental (salas, arena, palco italiano). (SOUZA, 2014, p.60)

Fora dos espaços convencionais do teatro ocidental, as formas dramáticas ganham outras camadas. As arquiteturas, as marcas do tempo e do uso pelo homem, a existência de natureza. Em espaços de convivência, elas dialogam com tudo. Direta ou diretamente, a efêmera alteração se constrói e quando acaba, continua habitando, no imagético dos usuários do local. Não se trata de recriar a totalidade da festa, mas dar passos para uma existência um pouco mais completa e integradora entre as coletividades, suas corporeidades, as memórias e afetos.

Novos modos de ser no mundo são necessários para reflexão. A retomada do sentido da festa, do compartilhamento em comunidade, no resgate, valorização e invenção da memória. O sentir-se, através de mim, na pele do outro e experimentar essa novidade. Pensar estas e outras questões, além de fruir de toda a beleza da festa de Nuestra Señora Del Carmem, das características musicais, de todas as artes visuais, nas máscaras, nos figurinos e nos instrumentos de devoção, da riqueza e variedade de argumentos para a dramatização e na execução e preservação da dança. Experimentar a potência da máscara para a construção cênica.

Estes acontecimentos tornaram esta primeira experiência cheia de sabores, de beleza. Também trouxeram questionamentos sobre diferenças entre as pessoas, de origem econômica, regional, de gênero. Como mulher, é impossível não perceber como, em diversas manifestações culturais tradicionais, a mulher ainda tem pouco protagonismo, mas como as jovens estão buscando mais espaço, para serem reconhecidas em todas as suas atuações, para além de esposa e mãe. A tradição nestas manifestações não é estática. Em sua órbita de funcionamento, realiza o seu próprio movimento, e evolui. O desenvolvimento das corporeidades múltiplas é essencial para a consciência da própria identidade, do sentimento de pertencimento e de construção possibilidades de futuros diferentes, em que o reconhecimento e respeito das individualidades e da preocupação com a importância da coletividade sejam parte de nossa totalidade. Com as máscaras, como as de Paucartambo ou como as brasileiras, podemos iniciar algo novo, e sentirmos a nós mesmos de uma forma um pouco mais abrangente.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1996.

PAUCARTAMBO - Caminando entre máscaras. ATV Sur Noticias. Série de vídeos sobre a festa Nuestra Señora Del Carmem, Paucartambo. Disponíveis em:

<https://www.youtube.com/user/henryzunigarosas/videos>. Acesso em julho de 2017.
LEITE, Vilma C. dos S. *A aprendizagem com as máscaras a partir dos brincantes*
In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS,
1, 2016. Anais... Campinas, 2016.

_____. *Máscaras em Paucartambo (Peru) - Primeiros diálogos*.
Repertório, Salvador, nº 26, p.71-78, 2016.1

LIMA, Daniella. *Gestos: Práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p.103-115.

SOUZA, Carla D. P. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*. 2014. Tese (Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 2013.

ZAPATA, Miguel R. *O Grande Teatro de Paucartambo*. Sala Preta, São Paulo, nº16, p.5-38 2016.1