



FESTIVIDADE DE PAUCARTAMBO

Danças e cantos das teatralidades andinas

FESTIVIDAD DE PAUCARTAMBO

Danzas y cantos de las teatralidades andinas

PAUCARTAMBO FESTIVITY

Dances and songs from the Andean theatricalities

*Paola Lopes Zamariola*¹

Universidade de São Paulo

paola.lopes.zamariola@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2254-5389>

Resumo

O presente artigo debate as influências da festividade de Paucartambo na constituição da poética do grupo peruano *Yuyachkani*. Formado em 1971 na cidade de Lima, desde as primeiras investigações e criações desenvolvidas, este agrupamento de artistas busca estabelecer vínculos com as diferentes memórias e contextos do país. Ao realizarem pesquisas de campo e projetos relacionados às populações da afro-peruanas, bem como da costa, da selva e da serra, ao longo de sua trajetória puderam acompanhar e estudar relevantes manifestações populares. Especificamente na celebração em homenagem à *Virgen del Carmen*, reconhecem uma significativa referência para refletirem a respeito das particularidades das teatralidades andinas, bem como das singularidades das práticas cênicas contemporâneas. A festa do povoado situado na região sul do país, entre os Andes e a Amazônia peruana, que acontece anualmente entre os dias 15 e 18 de julho, possibilitou que as e os criadores do *Yuyachkani* reconhecessem nos mais 20 núcleos que estruturam este encontro, a importância de pensar processos criativos a partir da palavra quéchua *Taki*, que na cosmogonia andina corresponde aos verbos dançar e cantar. É a partir deste aspectos como este que Miguel Rubio Zapata questiona a ideia de *puesta en escena*, que na língua espanhola faz menção à encenação como algo vinculado à dramaturgia, e articula conceitos como o de *escritura en el espacio*. Por intermédio desta proposição o diretor encontra uma maneira de evidenciar que há um urgente gesto político a ser realizado por criadores de teatro na América Latina que, para além da tradição europeia da arte dramática, necessitam reconsiderar a realidade da *Abya Yala* para poderem vir a materializar experiências cênicas baseadas em dramaturgias potencialmente plurais e expandidas.

Palavras-Chave: Paucartambo; Festividade; Teatralidades andinas; Yuyachkani.

Resumen

El presente artículo analiza las influencias de la festividad de Paucartambo en la constitución de la poética del grupo peruano *Yuyachkani*. Formado en 1971 en la ciudad de Lima, desde las primeras

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Investiga a cena latino-americana contemporânea, com ênfase para projetos que envolvem práticas artísticas e pedagógicas. Como artista criadora do [pH2]: estado de teatro desenvolveu trabalhos como atriz, diretora e diretora de arte. Atualmente é professora colaboradora da Universidade Estadual do Paraná.



investigaciones y creaciones desarrolladas, este grupo de artistas busca establecer vínculos con las diferentes memorias y contextos del país. Al realizar investigaciones de campo y proyectos relacionados con las poblaciones afroperuanas, así como las de la costa, selva y sierra, a lo largo de su trayectoria han podido acompañar y estudiar relevantes manifestaciones populares. Específicamente en la celebración en honor a la Virgen del Carmen, reconocen un referente significativo para reflexionar sobre las particularidades de las teatralidades andinas, así como las singularidades de las prácticas escénicas contemporáneas. La fiesta del pueblo ubicado en la región sur del país, entre los Andes y la Amazonía peruana, que se realiza anualmente entre el 15 y el 18 de julio, permitió a los creadores de *Yuyachkani* reconocer en los más de 20 núcleos que estructuran este encuentro, la importancia de pensar los procesos creativos a partir de la palabra quechua *taki*, que en la cosmogonía andina corresponde a los verbos bailar y cantar. La fiesta del pueblo ubicado en la región sur del país, entre los Andes y la Amazonía peruana, que se realiza anualmente entre el 15 y el 18 de julio, permitió a los creadores de *Yuyachkani* reconocer en los más de 20 núcleos que estructuran este encuentro, la importancia de pensar los procesos creativos a partir de la palabra quechua *Taki*, que en la cosmogonía andina corresponde a los verbos bailar y cantar. Es desde este aspecto que Miguel Rubio Zapata cuestiona la idea de puesta en escena, que en el idioma español se refiere a la puesta en escena como algo vinculado a la dramaturgia, y articula conceptos como la escritura en el espacio. A través de esta propuesta, el director encuentra una forma de evidenciar que existe un gesto político urgente a realizar por parte de los creadores teatrales de América Latina que, más allá de la tradición europea del arte dramático, necesitan reconsiderar la realidad de *Abya Yala* para materializar experiencias escénicas basadas en dramaturgias potencialmente plurales y expandidas.

Palabras clave: Paucartambo; Festividad; Teatralidades andinas; Yuyachkani.

Abstract

The present article debates the influences of the Paucartambo festival in the constitution of the poetics of the Peruvian group *Yuyachkani*. Founded in 1971 in the city of Lima, since the first investigations and creations developed, this group of artists seeks to establish links with the different memories and contexts of the country. By carrying out field research and projects related to the Afro-Peruvian populations, as well as the coastal, jungle and highland populations, throughout their trajectory they have been able to follow and study relevant popular manifestations. Specifically in the celebration in honor of the *Virgen del Carmen*, they recognize a significant reference to reflect about the particularities of Andean theatricalities, as well as the singularities of contemporary scenic practices. The festival of the town located in the southern region of the country, between the Andes and the Peruvian Amazon, which takes place annually from July 15th to 18th, allowed the creators of *Yuyachkani* to recognize, in the more than 20 nucleus that structure this meeting, the importance of thinking creative processes from the Quechua word *Taki*, which in the Andean cosmogony corresponds to the verbs dance and sing. It is from this aspect that Miguel Rubio Zapata questions the idea of *puesta en escena*, which in the Spanish language refers to staging as something linked to dramaturgy, and articulates concepts such as *escritura em el espacio*. Through this proposition, the director finds a way to evidence that there is an urgent political gesture to be made by theater creators in Latin America who, beyond the European tradition of dramatic art, need to reconsider the reality of *Abya Yala* in order to materialize scenic experiences based on potentially plural and expanded dramaturgies.

Keywords: Paucartambo; Festivity; Andean theatricalities; Yuyachkani.

PONTES ENTRE AS CULTURAS ANDINAS E AMAZÔNICAS DO PERU

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Festividade de Paucartambo: danças e cantos das teatralidades andinas. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 46-56, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

No final da tarde da quinta feira 03 de julho de 2017, no galpão da sede do grupo Cultural Yuyachkani, localizado em Lima, vemos projetada a fotografia da antiga ponte de pedras que cruza o rio da cidade de Paucartambo (ver imagem 01). Com essa imagem, o diretor Miguel Rubio Zapata inicia a conferência "O grande teatro de Paucartambo", que integrou a programação do IX *Laboratorio abierto*. É através desta ponte, construída no final do século XVIII, possivelmente financiada pelo rei espanhol Carlos III (1716-1788), que também se pode acompanhar as principais movimentações que marcam as festividades de um povoado situado na região sul do país, entre os Andes e a Amazônia peruana.

A respeito da diversidade de danças e cantos presentes na festa de Paucartambo, as partilhas realizadas por Miguel Rubio Zapata, em consonância com as contribuições da socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, nos recordam que o calendário agrícola pré-hispânico está marcado por diferentes tipos de bailes que celebram "o trabalho com a terra; o acompanhamento do gado; os nascimentos e as despedidas dos que se vão. A dança está presente na vida e na morte, e cada povoado dança para afirmar sua existência" (Zapata, 2016, p. 12).

Tais manifestações, evidenciam a relevância que a palavra quéchua *Taki* possui para a cosmogonia andina, onde dançar e cantar são o mesmo verbo de ação, uma vez que possibilitam o intercâmbio de energias com o cosmos, que envolvem "uma série de fluxos materiais. O sacrifício do próprio corpo faz parte dos múltiplos circuitos que conectam comunidades distantes e próximas, e a estas com as dimensões sagradas de sua economia, inscritas na paisagem"²

² Tradução minha para: "*Una série de flujos materiales. El sacrificio del propio cuerpo forma parte de los múltiples circuitos que conectan colectividades distantes y cercanas, y a éstas con las dimensiones sagradas de su economía, inscritas en el paisaje*".

(Cusicanqui, 2018, p. 62). Nesta perspectiva, ao se dançar e cantar se celebra

o plantio, a colheita, a caça de animais, os ritos de fecundidade, ou práticas coletivas vinculadas à terra, ao agradecimento às divindades e à despedida dos mortos. Essas duas atividades, ou expressões artísticas, a dança e o canto, estavam vinculadas uma à outra. Assim, sabe-se que não havia baile que não incluísse canto, ou cantos que não fossem acompanhados de danças, como ocorre até hoje (Zapata, 2016, p. 11).



Imagem 01 - Ponte de pedras de Paucartambo (2015).
Foto: Pilar Pedraza.

A ponte de pedras de Paucartambo, que nos séculos anteriores contribuiu para a integração entre as culturas materiais e imateriais das regiões andinas e amazônicas do Peru, alterando o fluxo comercial do trigo, do milho e da coca da zona de Cusco, foi cruzada muitas vezes por Miguel Rubio Zapata e pelos integrantes do Yuyachkani ao longo dos últimos anos. Foi a partir de 1971, momento no qual o grupo se forma e começa a realizar viagens pelas diferentes geografias e geopolíticas do país, que passam a compreender a importância de investigarem as distintas matrizes que integram a formação peruana. Nesse processo, também constatam que caso se mantivessem apenas focados em abordagens urbanas, contribuiriam para a perpetração das predominantes narrativas totalizadoras do teatro peruano. Deste modo, ao participarem da festividades de Paucartambo,



cuja complexidade nós fomos nos familiarizando em sucessivas viagens, anos após anos, seguindo cada vez diferentes grupos de dançantes, escutando as pessoas e suas diferentes razões para estarem na festa (Zapata, 2016, p. 10).

A celebração se apresentou para os criadores do Yuyachkani como uma significativa forma de investigação por concentrar teatralidades "onde estão presentes o simbólico, o relacional, o espacial, o tema da improvisação, o narrativo. O teatro é tudo isso"³ (Zapata, 2020, p. 143). Características estas que possibilitaram que Miguel Rubio Zapata questionasse a ideia de *puesta en escena*, que na língua espanhola faz menção à encenação, uma vez que essa noção supõe que

o teatro existe em um lugar e é colocado em cena, ou seja, é mudado de lugar, e eu acredito que o teatro é uma escritura que se dá no espaço, que se cria ali e esse é um momento efêmero"⁴ (Zapata, 2020, p. 142-143).

Artistas como os do Yuyachkani compreendem que há um urgente gesto político a ser realizado por criadores de teatro na América Latina que, para além da tradição europeia da arte dramática, necessitam reconsiderar a realidade da *Abya Yala*⁵, onde é impossível dissociar-se dos saberes dos povos originários. Saber este que está vinculado às reciprocidades possibilitadas pelas experiências coletivas ligadas a palavra quéchua *Ayni*, relacionada à

prática da reciprocidade, da troca, do reconhecimento com o outro. Em alguns

³ Tradução minha para: "Donde están presentes lo simbólico, lo relacional, lo espacial, el tema de la improvisación, lo narrativo. El teatro es todo esto".

⁴ Tradução minha para: "El teatro existe en un lugar y lo pone en escena, o sea, lo cambia de lugar y yo creo que el teatro es una escritura que se da en el espacio, que se crea ahí y ése es un momento efímero".

⁵ Na língua do povo Kuna, originário da Serra Nevada no norte da Colômbia, este termo é sinônimo de América e designa uma terra madura, viva ou em florescimento.

setores urbanos, o *ayni* é entendido como o "dar para receber"; no entanto, não é um truque imediato, você dá o que tem e o que pode, sem esperar em troca algo muito específico; você entrega a sua comunidade e a devolução lhe chegará em algum momento. Nessas relações de intercâmbio de *ayni* -que com o cosmos, a terra, as plantas, os animais, as pessoas, os frutos, os mortos, as crianças, com tudo o que tem vida- se dão essas práticas que não têm por finalidade fazer teatro, mas que tem características simbólicas de representação que se parecem ao que nós chamamos de teatro"⁶ (Zapata, 2020, p. 143).

Os impactos produzidos a partir de vivências ligadas às culturas andinas marcam a produção de diversos pensadores peruanos. Um exemplo seminal é a obra do antropólogo e escritor José María Arguedas (1911-1969), que segundo o investigador brasileiro Marcos Natali buscou

inscrever o mundo andino em que o autor crescera, com sua língua, sua cultura e sua religiosidade, na forma da narrativa literária moderna (Natali, 2005, p. 118).

As obras de Arguedas, na esteira de outros autores latino-americanos como o brasileiro João Guimarães Rosa e o mexicano Juan Rulfo, criaram estratégias formais transculturais como forma de tensionarem as identidades nacionais de seus países. Em contos como *La agonía de Rasu-Niti*, através de versões realizadas em quéchua e espanhol, narra uma das mais tradicionais

⁶ Tradução minha para: "La práctica de reciprocidad, de intercambio y de reconocimiento con el otro. En algunos sectores urbanos, el ayni se entiende como el 'dar para recibir'; sin embargo, no es un trueque inmediato, tú das lo que tienes y lo que puedes, sin esperar en cambio algo muy específico; tú entregas a tu comunidad y la devolución te llegará en algún momento. En estas relaciones de intercambio de ayni -que es con el cosmos, la tierra, las plantas, los animales, la gente, los frutos, los muertos, los niños, con todo lo que tiene vida- se dan esas prácticas que no tienen por finalidad hacer teatro, sino que tienen características simbólicas de representación que se parecen a lo que nosotros llamamos teatro".



TEATRO: criação e construção de conhecimento

danças dos Andes, a *Danza de las Tijeras*⁷. Tal escrita só se tornou possível pela proximidade do autor com os diferentes contextos do país, onde as experiências por ele vivenciadas, como a dança proveniente da cidade de San Diego de Ishua a qual assiste no dia 03 de setembro de 1965 no bairro de Pueblo Libre em Lima, e produz os movimentos necessários para a criação do poema *Katatay*⁸, onde convoca

Levante-se, ponha-se de pé, receba esse olho
sem limites!
Trema com a sua luz;
Sacuda-se com as árvores da grande selva,
comece a gritar.
Formem uma só sombra, homens e mulheres
de meu povo;
Todos juntos
tremamos com a luz que chega⁹.
(Arguedas apud Souza, 2013, p. 12)

As obras de Arguedas, assim como as do Yuyachkani, dão a ver que "os cantos e caminhos do presente revelam os fios profundos desse palimpsesto"¹⁰ (Cusicanqui, 2015, p. 228), que constituem as práticas artísticas latino-americanas. Neste mesmo sentido, a investigadora brasileira Carla Dameane Pereira de Souza propõe em seus estudos a noção de sujeitos andinos, cuja entidade geográfica demarca

a unidade de culturas semelhantes que,
assentadas na região andina e ligadas a
civilizações milenares, cultivaram modos de
viver e ser que, apesar das rupturas históricas
provocadas pela invasão europeia no século
XV, podem ser recuperados e reconhecidos"
(Souza, 2013, p. 28).

⁷ Onde os dançantes realizam movimentos de cortes junto à tesouras de grandes dimensões.

⁸ Tremer.

⁹ O poema foi traduzido para o português e está integralmente disponível em quéchua e espanhol na tese "A Encenação do Sujeito e da Cosmogonia Andina no Teatro Peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani", de Carla Dameane Pereira de Souza.

¹⁰ Tradução minha para: "*Los cantos y caminos del presente revelan los hilos profundos de ese palimpsesto*".

Os deslocamentos produzidos a partir de experiências corporais advindas de tais práticas culturais, situadas nos contextos andinos e amazônicos, marcam as produções peruanas modernas e contemporâneas de maneira bastante potente ao possibilitarem que memórias performáticas ausentes na história oficial do país se façam presentes em seus repertórios. Por isso serão os corpos dos dançantes de Paucartambo, que recordarão as complexas negociações realizadas por aqueles que tiveram suas manifestações borradas das narrativas oficiais que se farão presentes em diversos experimentos do Yuyachkani.

DANÇAS E CANTOS DE PAUCARTAMBO

No final da tarde do sábado 14 de julho de 2018, após três horas em um tortuoso percurso de aproximadamente cem quilômetros realizado a partir de Cusco, chegamos em Paucartambo. Um ano após participar do IX *Laboratorio abierto* organizado pelo Yuyachkani, acompanho Miguel Rubio Zapata e alguns dos criadores que atualmente trabalham com o grupo nesta festa¹¹. Ao longo das estreitas estradas de terra que permitem o acesso à cidade que está localizada a quase três mil metros de altitude, o fluxo de carros e micro ônibus é intenso. Pelo caminho já é possível reconhecer a significativa quantidade de pessoas que se dirigem à festa em homenagem à *Virgen del Carmen*. Esta percepção é confirmada quando, ao chegar no povoado marcado por traços coloniais, se nota que ele já está tomado por comerciantes e devotos. Durante a festa de Paucartambo, que acontece entre os dias 15 e 18 de julho de cada ano, a população da cidade de 45.000 habitantes aumenta significativamente. Muitos são os visitantes que para conseguirem acompanhar os festejos durante

¹¹ Também participaram desta viagem: Ana Carolina Fialho de Abreu, Gabriela Paredes, Igor Moreno, Jorge Tadeo Baldeón, Lucero Medina, Maricarmen Gutiérrez, Milagros Obando, Segundo Libro e Silvia Tomotaki.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

os três dias e três noites consecutivas precisam acampar ou se acomodar nos poucos espaços disponíveis.

comum com os atores-dançarinos (Zapata, 2016, p. 22-23).

É na manhã seguinte que se tornará ainda mais visível como a paisagem de Paucartambo se altera após a chegada dos mais de 20 núcleos de dançantes, vindos de diferentes lugares em busca da *Mamacha Carmen*. Cada grupo possui uma indumentária e uma máscara específica por meio da qual é possível se aproximar um pouco das distintas formações de um país atravessado pelos Andes, pela Amazônia e pelo Pacífico. Durante toda a festa esses grupos cruzam inúmeras vezes a ponte de pedra, circulam por toda a geografia da cidade e se instalam, de tempos em tempos, em galpões que servem de base para os que participam de cada uma dessas danças. Nessa atmosfera de "interação entre atores, habitantes e visitantes se produz uma convivência performática de grande força visual" (Zapata, 2016, p. 16), onde grande parte dessas movimentações podem ser acompanhadas da praça central da cidade (ver imagem 02), ponto de vista fundamental da celebração, cuja composição circular proporciona a formação de



Imagem 02 - Praça principal de Paucartambo (2015).
Foto: Pilar Pedraza.

Porém, também é circulando pelas pequenas ruas do povoado que se pode participar ativamente dessa celebração. Um dos espaços descentralizados, mas de fundamental importância, por exemplo, será o cemitério (ver imagem 03), que fricciona os cenários de vida e morte através da chegada de alas mascaradas que

cantam, dançam, bebem e recordam os companheiros falecidos. Diante dessas tumbas ocorrem cerimônias de batismo ou de iniciação de novos dançantes, entre muitas outras práticas habituais neste compartilhamento com os mortos (Zapata, 2016, p. 13).

um grande corredor entre o perímetro e o centro. Grupos de espectadores ocupam o centro da praça como se fosse uma ilha e instalam-se na margem dela para olhar. Carregam bancos e cadeiras criando assim vários níveis para observação como em uma arquibancada, até a calçada das ruas em volta é tomada pelos espectadores que se acomodam bem cedo, da mesma forma como acontece nas bancadas das câmaras municipais, nos anfiteatros das escolas, médicas etc. O espaço circular da praça onde ocorre a ação supõe que os atores-dançarinos repitam suas ações muitas vezes enquanto dão voltas ao redor do espaço. Assim, os atores jogam com o argumento, caminham ou correm o tempo todo realizando infindáveis sequências que se sucedem e repetem diante dos espectadores e com a participação deles, já que estes compartilham um espaço

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Festividade de Paucartambo: danças e cantos das teatralidades andinas. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 46-56, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento



Imagem 03 - *Ch'unchus no cemitério*, (2018). Foto: Paola Lopes Zamariola.

Segundo Miguel Rubio Zapata, uma das características principais da dramaturgia expandida presente em Paucartambo são os deslocamentos espaciais simultâneos que acontecem pela cidade, que ocupam ao longo do praticamente todo o dia e trecho da noite as mais diversas partes de um povoado localizado numa região de serra, na qual cada pedaço específico da geografia está destinado a um momento de uma celebração que combina

signos procedentes do passado com outros mais recentes. O conflito que as danças apresentam parece ter origem em um período anterior à conquista espanhola, e há signos que aludem a tempos mais remotos (Zapata, 2016, p. 16).

Estruturada a partir de elementos que desconfiguram o campo do real, em cada grupo de dançantes, que se assemelha às alas das escolas de samba brasileiras, os brincantes utilizam máscaras, acessórios e vestimentas correspondentes a um

lugar mágico em que os mitos se encontram com a história, em que os homens conversam com os animais, em que os notáveis não morrem, e sim reencarnam nas montanhas e se convertem em *Apus* (espíritos sagrados) protetores de seu povo. É onde os personagens atravessam os tempos e se transformam, surgindo novamente seres metade homem e metade animal. Observam-se máscaras de papagaios, gaviões, cervos que conversam com os homens, máscaras do antigo *Kusillo* (metade macaco, metade homem), e dos *Auquis*, que representam o espírito das montanhas, ou em relatos em que os deuses falam com os animais e os homens (Zapata, 2016, p. 11-12).

Alguns dos tantos grupos de dançantes que chegam, "cada um deles pertencente a distintos setores sociais do povoado, cujas respectivas danças contêm memórias e narrativas diferentes de acordo com a história e o segmento social a que pertencem" (Zapata, 2016, p. 13) são, por exemplo, os *Auqa chilenos*, em menção aos combatentes vindos do Chile que invadiram o Peru entre 1879 e 1884; outros são os *Majeños*, relacionados aos comerciantes de álcool vindos da região de Arequipa; já os *Maqtas*, usam máscaras de homens jovens - apesar de não possuírem um olho - possuem a coragem redobrada por levarem consigo chicotes nas mãos; os *Negrillos*, carregam correntes de ouro em menção aos escravos aprisionados nas fazendas; os *Panaderos*, levam pães e farinha por representarem uma das profissões mais populares de Paucartambo; os *Quapac negros*, simbolizam a população negra que trabalhou nas minas de ouro; e os *Wayra*, carregando livros e se assemelhando a doutores e advogados, se apresentam como figuras explicitamente corruptas.

Outro agrupamento é o dos *Saqras*, personificados através de máscaras de diferentes animais, como morcegos, tigres ou até mesmo características associadas aos dragões e aos dinossauros, que com suas coloridas roupas e com suas esvoaçantes

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Festividade de Paucartambo: danças e cantos das teatralidades andinas. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 46-56, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

perucas, serão os principais agentes das diversas travessuras que fazem parte da dramaturgia da festa. Esse grupo é o responsável por subir nos tetos dos principais edifícios da cidade em um momento ápice da celebração, pois não podem olhar a imagem da *Virgen del Carmen* de frente, além de não serem permitidos de entrar na igreja onde ela está. Outro grupo importante que tem uma passagem marcante na festa de Paucartambo são os *Qollas*, que vestem trajes e máscaras semelhante às lhamas. São eles que dão início à primeira noite da festividade ao ocuparem a praça central da cidade com uma estrondosa queima de fogos como tentativa de levarem consigo a virgem, pois acreditam que quando sua imagem foi enviada da Espanha, na verdade, ela estava a caminho do seu povoado.

Os *Ch'unchus*, nativos de Paucartambo, que por viverem próximos às florestas possuem máscaras associadas à febre amarela, buscam defender a permanência da *Mamacha del Carmen* na cidade pois, após invadirem algumas fazendas durante o período de escravidão da população afro-peruana, atingem a imagem de uma virgem que acaba caindo em um rio. Após esse episódio, o rei dos *Ch'unchus* começa a ter diversos sonhos com caminhos que os levariam de volta à imagem, com a qual pactuam que não se separarão mais. Por isso, após a queima de fogos, conseguem espantar os *Qollas*. Porém, de manhã os dançarinos que se assemelham às lhamas retomam à praça em cima de um grande tablado sobre o qual distribuem carismaticamente presentes para os que participam da festa.

Assim como os *Saqras*, através de pequenas contravenções, carregadas de comicidade, ganham a torcida dos que, apesar de já conhecerem o final desse roteiro, se interessam pelos improvisos particulares que os dançantes encontram em cada ano. É com a cidade completamente ocupada que a grande imagem da *Virgen del Carmen* (ver

imagem 04) cruzará a ponte a fim de reconhecer a devoção dos presentes, e será após este gesto que decidirá retornar ao povoado.



Imagem 04 - Retorno *Virgen del Carmen*, (2018). Foto: Ana Carolina de Abreu.

Neste momento, os *Qollas* fecham as três entradas principais da praça e, realizam oferendas à terra pedindo para ganharem a guerrilha. Tudo isso regado com muito humor e muita cerveja que é lançada em grande quantidade na direção do público que já sabe que precisa se proteger com capas de chuva neste dia. É em meio a essa euforia que todas as danças circulam pela praça (ver imagem 05).



TEATRO: criação e construção de conhecimento



Imagem 05 - *Majeños* na praça central, (2018). Foto: Paola Lopes Zamariola.

Momento no qual, finalmente, os *Ch'unchus* conseguirão combater os *Qollas* para então se dirigirem à igreja. É na porta dela que os *Qollas* esperam para se desculparem e darem abraços de despedida e selarem o pacto de que voltarão a se encontrar no próximo ano. Durante os diferentes episódios da festa, o diretor do Yuyachkani destaca a importância de analisá-la em termos políticos, pois nela se pode reconhecer como os rituais que permitem o encontro entre os diferentes núcleos possibilitam leituras para resoluções de alguns dos conflitos enfrentados pelo Peru, onde a festividade de Paucartambo produziria um

encontro de diferenças, de funções distintas em um todo harmônico que parece uma caixa de relógio que se abre e tudo é simultâneo, mas articulado. Esses protagonistas se confrontam e, ao final, se abraçam no *Wataskama*, mas não se abraçam os personagens, mas os atores dançantes - muito bonita essa diferenciação!¹² (Zapata, 2020, p. 144).

¹² Tradução minha para: "Encuentro de diferentes, de funciones distintas en un todo armónico que parece una caja de un reloj que se abre y todo es simultáneo, pero articulado. Esos protagonistas se enfrentan y, al final, se abrazan en el *Wataskama*, pero no se abrazan los personajes, sino los actores danzantes -¡muy linda esa diferenciación!".

Tal qualidade vem sendo trabalhada nas criações do Yuyachkani através de distintas negociações presentes nos procedimentos por eles utilizados, como é o caso do *llameo*. Tal expressão, que se forma a partir de diferentes referências, se conecta à uma prática presente nos *Qollas*, que é a existência no grupo de um *Kitaqolla* (ver imagem 06), ou seja, um indivíduo que pode se rebelar contra a estrutura e a partir daí improvisar novas modalidades de organização para o coletivo.



Imagem 06 - *Kitaqolla* na praça central, (2018). Foto: Ana Carolina Abreu

Para Miguel Rubio Zapata, ao fazer uso do *llameo*, o foco está em gerar uma disposição para uma improvisação. Por isso, outra inspiração está na noção de *jammin*, que vem das improvisações realizadas no jazz, onde cada um tem um momento sozinho sem deixar de estar atento ao grupo. E para que os constantes acordos coletivos permaneçam vivos também evocam a expressão *ya me meo*, ou seja, a necessidade orgânica de micção como estímulo às urgências que pedem passagem. O *llameo*, que tem como base a negociação, dá margem para que os



TEATRO: criação e construção de conhecimento

artistas busquem estratégias equivalentes em suas investigações.

Em espetáculos como *Adiós Ayacucho* (1990), inspirado no conto de mesmo nome do escritor peruano Julio Ortega, que conta a história de Alfonso Cánepa, declarado como desaparecido na década de 1980, os artistas do Yuyachkani convidam os espectadores a remontarem junto com eles, as diferentes peças que compõem a história do Peru. Esta criação se inicia com a presença de uma rampa sobre a qual se vela a roupa de uma vítima do conflito armado interno (1980-2000). Quem conduz a narrativa da obra é um líder camponês que mora na cidade de Quinua, próxima à Ayacucho. Preso, torturado, mutilado e morto pela guarda civil, Alfonso reaparece para reconstituir as partes do seu corpo que foram dispersas. Para poder dar corpo e voz para sua busca, ele encontra suporte na amizade que estabelece com um *Qolla*¹³ (ver imagem 07).



Imagem 07 - *Adiós Ayacucho*, (1990). **Fonte:** Yuyachkani.

Através da indumentária e da máscara que usa emprestada, que se assemelha a uma lhama, consegue dizer que “sabia que eles estavam matando por toda parte. E alguns detidos apareciam depois de um mês em

valas comuns e com o corpo torturado”¹⁴ (Zapata, 2008, p. 105). Interpretado pelo ator Augusto Casafranca, acompanhado das intervenções sonoras executadas pela atriz Ana Correa, a obra é elaborada a partir da necessidade de evidenciar “os corpos dos ausentes, assumindo a realidade e a dor de tantos corpos sem luto que contaminavam irremediavelmente os territórios da arte”¹⁵ (Caballero, 2013, p. 174).

Já em *Con-cierto olvido* (2010), um concerto cênico musical contra o esquecimento, por meio dos diversos instrumentos tocados por seus criadores - desde os mais clássicos, como o saxofone e o clarinete, aos mais particulares da cultura andina, como a *zampoña* e a *quena*, tipos específicos de flautas - os artistas celebram a trajetória de quase cinquenta anos do grupo (ver imagem 08). Nessa obra, um dos momentos mais vibrantes são os trechos realizados em quéchuá, bem como os fortes aplausos produzidos por uma plateia que reconhecem nesse agrupamento de artistas uma importante forma de resistência poética e política de seu país. Testemunhar que o termo que dá nome ao grupo, que designa o ato de recordar, mais do que um conceito, de fato, se materializa na prática de artistas que constituíram suas bases criativas através de gestos que buscam lembrar que os trágicos momentos já enfrentados não podem se repetir, nem se manterem impunes, faz com que a palavra quéchuá *yuyachkani* ganhe inúmeras camadas.

Neste mesmo sentido, Carla Dameane Pereira de Souza, destaca que se como substantivo “yuyay quer dizer ‘memória’, e como verbo, ‘recordar’” (Souza, 2013, p. 25),

¹⁴ Tradução minha para: “Sabía que estaban matando por todas partes. Y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes y con el cuerpo torturado”.

¹⁵ Tradução minha para: “Evocar los cuerpos de los ausentes, asumiendo la realidad y el dolor de tantos cuerpos sin duelo que irremediabilmente contaminaban los territorios del arte”.

¹³ O termo, que faz menção à população indígena aymara, dá nome a umas das principais danças presentes nas festividades da região de Cusco.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

o significado de Yuyachkani seria, como já havia mencionado Diana Taylor (2002), ancorada na definição de Salazar de Alcázar (1989): 'eu estou recordando', 'eu estoy a recordar', 'eu sou sua memória', 'eu estou te recordando' (Souza, 2013, p. 24). Foi por meio desses aprendizados que a investigadora pode constatar a dimensão afetiva de uma língua que

contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI¹⁷ (Zapata, 2011, p. 19).

Recebido em: agosto/2020

Aprovado em: dezembro/2020

Publicado em: março/2020

na região cusquenha, é a língua dos *wawas*¹⁶, aquela que as crianças aprendem ainda quando estão amamentando e que vinha sendo substituída pelo castelhano, em função da necessidade de socialização e inclusão, decorrente da marginalização sofrida, devido às consequências de anos de colonização (Souza, 2013, p. 24).



Imagem 08 - *Con-cierto olvido*, (2010). **Fonte:** Yuyachkani.

Portanto, através da poética do Yuyachkani, onde as influências de festas como as de Paucartambo se fazem notar, é possível afirmar que o grupo reconhece e assimila diferentes modalidades de teatralidades e performatividades andinas, estruturadas a partir de "dinâmicas de jogo, que em muitas culturas foram consideradas a base do acontecimento teatral" (Zapata, 2016, p. 08), manifestações estas que permitem evidenciar que a cena latino-americana "não é apenas uma, é indígena, é africana, é europeia e é

¹⁶ Bebês.

¹⁷ Tradução minha para: "No es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI".



REFERÊNCIAS

- CABALLERO, Ileana Diéguez (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografias y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Éscénica Ediciones.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- NATALI, Marcos Piason (2005). "José María Arguedas". *Estudios Avanzados*, São Paulo, v. 19. n. 55, p. 117-128.
- SOUZA, Carla Dameane Pereira de (2013). *A Encenação do Sujeito e da Cosmogonia Andina no Teatro Peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- ZAPATA, Miguel Rubio (2008). *El Cuerpo Ausente: performance e política*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- ZAPATA, Miguel Rubio (2011). *Raíces y Semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- ZAPATA, Miguel Rubio (2016). "O grande teatro de Paucartambo". In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 16, n. 01, p. 05-25.
- ZAPATA, Miguel Rubio (2020). "Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata". *Investigación Teatral*, Vera Cruz, v. 11, n. 07, p. 139-149.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Festividade de Paucartambo: danças e cantos das teatralidades andinas. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 46-56, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)