

Paucartambo/Peru e suas máscaras: pontes com o aqui e  
o agora

Vilma Campos dos Santos Leite

## Resumo |

Nesse artigo, compartilho o contexto da festa de *Nuestra Señora del Carmen*, em Paucartambo, no Peru, e de suas máscaras, a partir de minha pesquisa de pós-doutoramento intitulada *Brincantes mascarados da cultura popular: possibilidades para a formação do artista cênico na contemporaneidade*. Destaco nesse processo, a utilização dessas máscaras andinas por atores em formação e as conexões realizadas por eles com sua cultura de origem.

**Palavras-chave:** máscaras; formação do ator; Paucartambo-Peru

## Abstract |

In this article, I share the context of *Nuestra Señora del Carmen's* celebration from Paucartambo / Peru and the masks which are involved in the party, based on my postdoctoral research entitled *Masked players of popular culture: possibilities for the formation of the scenic artist in contemporary times*. I highlight in this process, the use of these Andean masks by actors in formation and the connections made by them with their culture of origin.

**Keywords:** Masks; Actor training; Paucartambo-Peru

## 1. Referências mascaradas no trabalho do ator

Há vinte anos tenho conduzido processos de iniciação teatral com as novas gerações, utilizando a meia máscara expressiva da *Commedia dell'Arte*. A dificuldade que venho percebendo nesse tempo, no processo de formação de artistas e professores de teatro, é justamente como acionar essas máscaras em diálogos com o tempo presente. Por mais que eu siga o caminho que aprendi com Tiche Viana, na Escola Livre de Teatro de Santo André/SP, no início dos anos 1990, que me ensinou a trazer a aprendizagem para o contexto de um grupo, há uma tendência, entre os estudantes em formação de reproduzirem as posturas da máscara da *Commedia dell'Arte* em seus aspectos técnicos, mas sem a apropriação mais flexível no exercício de cada uma delas que permita a eles colocá-las em diálogo com a atualidade.

Esse desafio de dialogar com o aqui e agora atentou-me para a ausência de referências sobre outros tipos de máscaras em meu trabalho docente, embora compreenda que a *Commedia dell'Arte* tem uma representação bastante especial na cultura teatral. Neste artigo, posso citar apenas três razões para tal centralidade: é possível mencioná-la como o momento de profissionalização do ofício do ator e da atriz; ocasião da inclusão da mulher à cena (CARVALHO, 1989: 43-46) e exemplar da valorização de uma tradição não vinculada ao texto centrismo (ROUBINE, 1998: 56).

Apesar da relevância da tradição teatral da *Commedia dell'Arte*, entretanto, passei a considerar a possibilidade de buscar tradições em máscaras da cultura popular no Brasil e em outros países da América Latina, imbuída da crença de que outras tradições mascaradas também poderiam trazer aspectos essencialmente humanos e arquetípicos, auxiliando o trabalho com as máscaras da *Commedia dell'Arte*. Ao que questiono, neste caso, existiria também a dificuldade de um diálogo com o aqui e com o agora? A natureza de brincadeira presente nessas máscaras não seria um facilitador para o exercício desses atores em formação, em consonância com o seu tempo?

Foi com esse propósito que realizei em 2016 a pesquisa de pós-doutoramento intitulada *Brincantes mascarados da cultura popular: possibilidades para a formação do artista cênico na contemporaneidade*, sob a supervisão de Suzi Frankl Sperber, realizada no Programa de Pós Graduação Artes da Cena, do Instituto de Artes da UNICAMP, com bolsa PNPd/CAPES.

Destaco que nessa pesquisa trabalhei especificamente com as máscaras da *Festa de Nuestra Señora Del Carmen*, que acontece na cidade de Paucartambo, no Peru. A escolha se deu pela construção delas, pelo acabamento e pelo refinamento que me parecem favorecer a percepção dos elementos de sua teatralidade. Também, porque algumas dessas máscaras já foram usadas pelo grupo *Yuyachkani*, que sistematicamente utiliza a tradição de máscaras de seu país em seu trabalho teatral.

Essa festa, conforme os estudos da antropóloga Gisela Cánepa Koch (1998), traz à tona conflitos históricos, como a relação entre trabalho e migração, ao mesmo tempo que materializa um processo de intercâmbio entre nativos e estrangeiros. Percebo que a configuração da *Festa de Nuestra Señora Del Carmen* contribui no sentido de levar adiante um trabalho com máscaras também em solo não peruano, tendo em vista essa própria temática *territorial* tão explícita à festa.

No primeiro semestre da pesquisa, debruicei-me em registros bibliográficos e iconográficos e, ainda, realizei pesquisas de campo no período da festa. Já no segundo semestre, destaco como ação significativa a realização de oficinas em solo brasileiro, nas quais busquei colocar em prática possibilidades de diálogo dessas máscaras andinas com nossa realidade e nosso tempo.

No presente texto, compartilho o contexto dessa festa e de suas máscaras, buscando salientar conexões que percebo nelas, para além de seu local específico. Além disso, trago algumas enunciações de participantes em uma das oficinas, evidenciando o diálogo que eles fizeram com o seu próprio tempo e lugar.

## 2. Conhecendo Paucartambo e suas máscaras

A cidade de Paucartambo é a capital de uma província que leva esse mesmo nome; ela fica na fronteira entre a serra e a selva peruana, a 2.906 metros do nível do mar e a pouco mais de 100 Km da cidade de Cusco. No período pré-incaico, a região esteve habitada por algumas etnias nativas e no período incaico era rota para a selva de *Qosñipata*, que dá origem a seu nome – Tambo, lugar de descanso e depósito de alimentos e “Paucar”, nome de um dos generais Inca. O nome, ainda, é comumente traduzido também como “lugar florido”.

Salienta-se que desde a época colonial, é uma região que se destacou com a produção de produtos agrícolas, como trigo e o milho; e ainda a criação de gado, extração de borracha e madeira, garimpo de ouro e o cultivo de coca. Tanto que, entre 1785 e 1800, o rei Carlos III manda construir uma ponte de pedra sobre o rio, devido ao intenso trânsito que vinha de Cusco, Puno e Arequipa, no Peru, e ainda dos países como Bolívia, Argentina e Espanha. Mesmo que, nos anos oitenta do século XX, tenha sido construída uma nova ponte para transitar os caminhões, a ponte anterior, de pedra, ainda se conserva para a travessia de pedestres e é um dos símbolos mais importantes de Paucartambo, bem como da principal festa na cidade.



**Figura 1** – Ponte de pedra de Paucartambo. [Disponível em <<http://www.magicalandes.com/media/2889adcc-16c0-48a2-9e50-1ae0e9b181ab-carlos-iii-colonial-bridge-over-river-mapacho-paucartambo-c>>]

Antes da construção dessa ponte, o povoado estava localizado na planície de *Kallipata* e era habitado por índios devotos de Nossa Senhora do Rosário. Apesar da imagem dessa santa estar na igreja, é a *Nuestra Señora del Carmen*, uma santa estrangeira, que tem a festa mais importante. Destaca-se que sobre a aparição de sua imagem existem várias versões. Uma delas é bem emblemática à imagem da ponte que simboliza Paucartambo, uma vez que a construção dela está inserida dentro de um contexto histórico, em que o comércio e administração favorecem o desenvolvimento de algumas rotas de comércio, as quais oferecem condições de levar fazendeiros, autoridades, comerciantes e artesãos, de espanhóis e mestiços até essa região. Além disso, não é casual a conexão metafórica da ponte, enquanto

junção do mundo de dentro dessa região com o mundo de fora, como significado nessa festa (KOCH 1998: 43).

Adentrando no contexto da festa de *Nuestra Señora del Carmen*, enfatiza-se que nos primeiros dias de julho, a paisagem da cidade já começa a mudar e, até mesmo, a fachada das casas e dos comércios são repintadas de azul e branco. Tudo se volta para a preparação da festa. Além disso, muitos dos dançantes ou bailarinos que são nascidos em Paucartambo, mas que vivem em outras cidades do Peru, começam a chegar para os festejos.

A máscara que pode ser considerada protagonista nessa festa é do *Qhapac Ch'unchu* (fig. 2), que representa os nativos habitantes da selva no vale de *Q'osnipata*, desde os tempos pré-incaicos. Estas regiões são zonas que foram conquistadas posteriormente pelos Incas em seu império (1438 a 1533) e onde se refugiaram após a chegada dos espanhóis na região dos Andes.

Historicamente, em 1700, os espanhóis invadiram *Q'osnipata* e estabeleceram centenas de fazendas para a produção de cana de açúcar, abacaxi, entre outros produtos agrícolas. Uma dessas fazendas se chamava Assunção e tinha negros escravizados vindo da costa peruana, nesta o fazendeiro desconfiava de que os escravos queriam fugir, entrou onde estavam e viu que adoravam algo. Inicialmente ele pensou que era algo pagão, mas era o busto da Virgem Maria, então ele mandou fazer um corpo inteiro de madeira para essa imagem, que passou a ser levada a Paucartambo na época de *Corpus Christi*, para depois retornar à fazenda.

Conta-se que os nativos estavam cansados de ver suas terras atacadas por estrangeiros que não respeitavam a natureza e se rebelaram, saqueando a fazenda Assunção. Lá, encontraram a imagem que saía em procissão a *Corpus Christi* e a impressão é a de que tinham visto uma mulher. Eles dispararam contra a imagem três flechas e lhe acertaram o olho, o peito e o abdômen, porém ao verificarem que era uma imagem, decidiram levá-la como um troféu de guerra e a ofereceram ao rio *Amaru Mayu* que, posteriormente, passou a se chamar rio *Madre de Dios*. Depois de um tempo, uma peste caiu na selva atingindo os nativos. O chefe sonhou com uma mulher branca dizendo: “Vem a Paucartambo que eu vou curar seus

filhos”, e o sonho se repetia. Ele saiu a cavalo com seus subordinados, mas quando chegou na porta do templo do povoado, encontrou ali mesmo a imagem de *Nuestra Señora Del Carmen* que havia oferecido ao rio *Amaru Mayu*. Ele reconheceu que era a mulher dos seus sonhos e que livrou os nativos da peste. A partir daí os *Ch'unchus* juraram proteger e ficar ao lado da mulher que os salvara.

Esta versão da origem da festa está no museu de Paucartambo e é compilada do relato de Efrain Júnior Jurado Salas, rei dos *Ch'unchus* em 2013, mas existem muitas outras variações que explicam a importância desse grupo ou *comparsa* na festa.



**Figura 2** – Os *Qhapac Ch'unchu*, durante a festa de Paucartambo. [Foto de Vilma Campos. 2016. Acervo da pesquisadora]

Enquanto a máscara dos *Ch'unchus* é feita de tela, a dos segundos protagonistas do grupo ou *comparsa* dos *Qhapac Qolla* é feita de lã e sua roupa, com fibra de vicunha. Estes costumam, inclusive, trazer uma dissecada em seu figurino, que vêm de *Qollao* ou da região do Altiplano, onde atualmente está Puno e o lago Titicaca. Paucartambo é rota para comercialização dos *Qollas*, que trocam produtos como queijo, tecidos, jarras de barro, coca, etc.

Outra das narrativas diz que a imagem da mamãe Carmen estava em uma das cargas dos *Qollas* e que por isso eles, anualmente, retornam a Paucartambo, visando recuperar sua protetora. Dizem também que realmente vieram duas imagens de *Nuestra Señora del Carmen* da Espanha. Uma delas fora destinada ao Altiplano e outra, a Paucartambo, mas trocaram as duas imagens e, por isso, os *Qollas* vêm em procissão para resgatá-la. Eles cantam em *quéchua* (língua dos nativos pré-colombianos) e falam dos sacrifícios realizados para chegar ao povoado e saudar a santa, além de cantar a tristeza de se despedir. Outra figura é a *Imilla* (que na língua nativa significa mulher adolescente), a mulher do chefe, este um homem que se veste com roupas femininas e usa um tecido preto no rosto.



**Figura 3** – Exposição da máscara e figurino de *Qhapaq Qolla e Imilla*, no *Museo de los Pueblos de Paucartambo* [: Foto de Margareth Louise. 2016. Acervo da autora]

Em 2016, foram vinte grupos ou *comparsas* presentes na festa. Todos com uma máscara principal, embora em cada grupo possa haver uma segunda máscara única, como nos *Ch'unchu* e nas *Ch'unchachas*, em que há um dançarino disfarçado de macaco (fig. 4) que pode ser um bufão, que usa apitos de madeira, ou mesmo a *Imilla dos Qolla* (à esquerda na fig. 3).

As distinções da máscara dentro de uma mesma *comparsa* estão ligadas, algumas vezes, à figura de um cômico, do chefe ou da presença de figuras feminina. Entretanto, essas últimas estão reunidas em grupos, como dos *Panaderos*, ou seja, *Panaderas*, e também nos grupos do *Chukchus*, como enfermeiras. Essas máscaras são bastante similares e bem menos grotescas, às vezes mudando apenas a cor dos olhos de azul para verde.



**Figura 4** – momento em que cada grupo entra na igreja. Ao centro um macaco e, ao redor, *Ch'unchachas* [Foto de Margareth Louise. 15 de julho de 2016. Acervo da autora.]

Além das máscaras do Qhapac Ch'unchu e Chapac Qolla, trouxe da viagem de campo máscaras de outros nove grupos ou comparsas (conforme descrito na tabela 1). Tenho utilizado essas máscaras em oficinas com estudantes de teatro e observado os diálogos possíveis entre essas máscaras e a nossa realidade, apesar de serem oriundas de um contexto tão singular em que se imbricam os personagens cômicos e os fervorosos.

TABELA 1

<i>Auqa Chileno</i>	Representa os soldados chilenos que invadiram o Peru durante a guerra de 1879-1884. Há uma referência mais antiga com a representação dessa máscara como um ladrão. <i>Auqa</i> tem a dupla conotação de inimigo e de guerreiro.
<i>Chukhu</i>	Representa os peões que iam para a selva trabalhar e adoeciam com a malária. Leva o tremor dos enfermos e pode vir junto com enfermeiras com remédios e seringas. Elas levantam as saias divertindo o público e fazem outras travessuras. Atualmente, fazem referências a outras doenças como o Câncer e a AIDS.
<i>Majeño</i>	Comerciante de pinga e outros produtos da região de Arequipa que chega montado a cavalo. Leva uma garrafa de cerveja que é o símbolo do seu comércio e o caporal ou chefe dessa comparsa vem acompanhado de uma dama que utiliza uma máscara feminina.
<i>Maqt'a</i>	<i>Maqt'a</i> significa jovem, moço e solteiro, simbolizando o índio andino nativo. Expressa a criatividade e o humor do homem dos Andes, provocando o riso e a diversão, e em contraponto à visão de um homem taciturno. Utiliza uma espécie de chicote e, em duplas, duela com esse instrumento, demonstrando coragem, habilidade e valentia.
<i>Negrillo</i>	Jovem negro escravizado. Trabalha no interior da casa dos fazendeiros e não no campo. Exemplo de suas tarefas diárias: pisar a uva. O chocalho que leva representa o som das correntes.
<i>Panadeiro e Panadera</i>	Representa o padeiro, profissão mais tradicional de Paucartambo. Distribui pão entre os espectadores e joga farinha sobre eles. Originalmente, os que participavam desse grupo eram padeiros de profissão. Seu figurino foi se refinando com o decorrer dos anos e hoje mostra bordados muito trabalhados.
<i>Qhapac negro</i>	Representa o homem que foi escravizado e trazido para trabalhar nas minas de ouro. Usam corrente e também um acessório chamado <i>maki</i> , que tem a forma de um braço vermelho com uma mão direita de punho fechado e o polegar para o exterior.
<i>Saqa</i>	Diabo. É um travesso personificado por animais como morcego, porco, cachorro e galo, entre outros. Eles ficam num jogo de poder com a santa; tentam olhá-la de frente e, ao mesmo tempo, não o conseguem.

## Wayra

É um advogado ou autoridade corrupta e abusiva para com os pobres ou índios. Está mais preocupado em namorar e beber, do que em dedicar-se à justiça. Ameaça com as leis e os livros. Estes últimos, usados também para bater.

Destaco ainda que há máscaras de comparsas das quais não possuo exemplares. Entre as máscaras feitas de tela, encontram-se as dos *Waka Waka*, *Contradança*, *Kachampa*, *Mestiça Q'oyacha* e *Danzaq*. A princípio, planejei que meu olhar estaria concentrado em máscaras mais cômicas da festa, como *Qollas*, *Maqt'as*, *Wayra* e *Majeno*, porém, minha estadia em Paucartambo e em outras cidades do Peru levou-me a perceber toda uma cosmogonia andina, a qual, por sua vez, me fez compreender que as máscaras complementam-se entre si e que, por mais que existam algumas mais risíveis do que outras, é necessário considerar, como Miguel Rubio Zapata salienta:

Cada época histórica, cada comunidade gera suas particularidades teatrais, suas formas de assumir o representacional, seus ritos, narrativas, personagens etc. Em consequência, ao buscar a teatralidades ancestrais, assim como sua continuidade no tempo supõem questionar alguns pressupostos generalizados e preestabelecidos como universais e inamovíveis no tempo (ZAPATA, 2016, p. 7).

Assim, na experiência com a festa, abri meu olhar para todas as máscaras, independentemente de serem mais dramáticas ou mais cômicas. Também, percebi que isso era necessário, em coerência com a flexibilidade que estava propondo, a de utilizar as máscaras durante oficinas, em diálogo com as referências de origem dos participantes e não apenas com o local de Paucartambo. Assim, quando proponho conhecer o contexto original dessas máscaras e o próprio desenvolvimento cronológico da festa, no item a seguir, é mais em direção a uma possível compreensão para possibilidades de conexão com o aqui e agora.

### 3. Fé, feira e festa – o cronograma da festa

Cheguei em Paucartambo em 12 de julho de 2016, e muitas pessoas também tinham vindo de Cusco para a festa, tanto de ônibus quanto de van. Algumas carregavam colchonetes, barracas e muitos outros apetrechos. Logo depois de conhecer o meu local de hospedagem, fui até a igreja curiosa por ver pessoalmente a imagem da santa que eu tinha apreciado tantas vezes por fotos na internet e em livros.

Já na igreja, notei que algumas mulheres estavam adornando a imagem no altar. Depois de conhecer a santa e a igreja, fui para o museu, onde pude mergulhar nas imagens e objetos da festa e, também, me aproximar das pessoas que estavam trabalhando ali, como Roger Huaman, que cuida da restauração, e Herberth Vizcarra, que é o diretor do museu. Os funcionários foram muito gentis e convidaram-me para acompanhá-los em seu percurso nesses dias que antecediam a festa.

Foi assim que pude presenciar a doação de um figurino da comparsa dos *Sakras* de um mestre que tinha falecido naquele ano e acompanhei o último ensaio deles na véspera da festa, ou seja, no dia 14 de julho. Todos os participantes usaram, nesse ensaio e durante toda a festa, uma fita preta no braço em sinal de luto, homenageando o mestre recém falecido; foi muito emocionante estar com eles. Acompanhado dos mesmos funcionários do museu, também estive, em parte, no último ensaio dos *Negrillos*.

Na alvorada do dia 15, primeiro dia da festa, os grupos saem para fazer a visita para ex-participantes que, por um ou outro motivo, não podem mais dançar na festa. Na hospedagem em que eu estava, hospedaram-se também os Sakras. Mas por mais movimento que haja dos grupos chegando, colocando seus figurinos, dançando e cantando, a festa só começa oficialmente ao meio dia, em frente à igreja. Além disso, no ritual, quem dá início à mesma são os Maqt'as, que se apresentam fazendo estripulias e desafiando uns aos outros, ao estalarem os seus chicotes. Essas máscaras são responsáveis pela zombaria, mas também impõem a ordem, uma vez que conseguem abrir espaço para a passagem dos grupos.

A praça e cada beco de rua, já nesse primeiro dia da festa, estavam repletos de vendedores que haviam armado suas barracas e que iriam se retirar só depois do dia 18. Na parte de baixo da cidade, próximo ao cemitério, também havia muitas barracas e pequenos comércios (fig.5 a 7). Nestes locais, muitos tipos de produtos eram comercializados: variadas comida, eletrodomésticos, móveis, velas e artesanatos.



**Figura 5** – Vendas em barracas – a feira no contexto da festa [Foto de Margareth Louise. Acervo da autora]



**Figura 6** – Vendas em barracas – a feira no contexto da festa [Foto de Margareth Louise. Acervo da autora]



**Figura 7** – Vendas em barracas – a feira no contexto da festa [Foto de Margareth Louise. Acervo da autora]

Pela tarde afora, foram chegando os diversos grupos de direções diferentes, de acordo com a origem geográfica que representavam. Primeiramente, a cavalo, chegam os protagonistas, ou seja, *Qhapac Ch'unchu*, que são os guardiões da Santa, e os *Qhapac Qolla*. A partir deles, há uma dramaturgia que acontece no decorrer dos próximos dias, uma disputa pela santa, a qual todos já sabem o final, mas querem vivê-la e presenciá-la alimentados pela fé, pela possibilidade de comercializar os seus produtos e pelo desejo de festejar.

Há mais dois grupos que, junto com os *Chunch'us e Qollas*, compõem o quarteto que forma “Os grupos de dança e quadrilhas”; são eles o *Qhapac Negro* e os *Sakras* travessos. Os integrantes deste último são os únicos que não adentram a igreja. Na sequência, vão chegando os grupos chamados de “Danças tradicionais”, como *Contradanza Majeños, Qoyacha, Chukchu, Panaderos, Waka waka, Auqa Chileno, Kachamba, Wayra*; e outros grupos, chamados de “Danças mais recentes”, como *Negrillos, Danzaq, Pawkartampus,,Maqt'as, Misti Qanchi e C'unchacha*.



**Figura 8** – Momento em que cada grupo entra na Igreja dançando e cantando. À frente, vemos um Machu com sua dama, com o grupo dos *Auqa Chileno*. [Foto de Margareth Louise. Acervo da autora]

Depois de passar pela igreja e de realizar as suas bênçãos, cada grupo continua dançando, cantando e festejando na praça, nas ruas e na sede dedicada a cada grupo. Em todos os dias da festa, esses espaços estão abertos e o público em geral pode entrar, se divertir e compartilhar da comida e da bebida. Além disso, no decorrer dos dias da festa, por mais cedo que seja, ouvem-se os tambores e os cantos, de tal modo que no transcurso das horas, os grupos não cessavam a diversão, mesmo na madrugada, se ouvia o eco da música.

Ao anoitecer do primeiro dia, temos o *Qonoy*, o momento em que o grupo dos *Qollas* acende uma fogueira com o objetivo de atear fogo na cidade e levar a Santa. Obviamente, esse momento é envolvido de várias brincadeiras e fogos artificiais. Os *Qollas* ficam tentando colocar pessoas da plateia na fogueira, em um determinado momento os *Ch'unchus* descobrem o desejo dos *Qollas*, de provocar um incêndio, e impedem o feito.

Ainda nesse primeiro dia, à meia noite, todos os grupos dançam, porém sem máscaras ou figurinos vistosos, estão todos com trajes civis, mas há uma uniformidade nesse vestir. A festa continua pela noite adentro e praticamente emenda com o dia principal que é o dia 16. Neste dia, há uma missa logo no início da manhã e os grupos devem participar dela. Este é um momento de muita gente na igreja e é bem concorrido para se conseguir entrar, pois o momento é de fé fervorosa entre os presentes, que ali continuam rezando, cantando e dançando.

Na praça, alguns dos *Qollas* armam um tablado alto ao centro com folhagens, no momento que se chama *Bosque*. Como comerciantes que são, colocam várias de suas prendas para serem distribuídas entre a população, como uma forma de pedir perdão pela intenção da noite anterior de atear fogo na cidade. Eles ofertam bonecas, artesanias, camisetas, frutas e colchões, pneus, bolas e tudo o mais que se possa imaginar. Alguns desses *Qollas* ficam nas sacadas das construções ao redor da praça também. Dentro desse âmagô, todos os presentes gritam e se divertem querendo ganhar algum dos objetos, mas a estratégia de estar no alto, tem como objetivo, também, saber onde os *Ch'unchus* estão, ou seja, é uma estratégia guerreiro, para continuar a luta.



**Figura 9** – Um *Qolla* no momento do Bosque [Foto de Margareth Louise. 16/07/2016. Acervo da autora]

Após este momento de euforia, todos vão almoçar em suas sedes e à tarde acontece a procissão. É o momento em que é possível ver os *Sakras* sobre as sacadas e os tetos, no contexto da festa, eles gostam da santa, mas não podem olhá-la de frente e, por isso, fazem uma coreografia em que vão tampando o rosto com as mãos quando ela passa. Esta ambiguidade é muito interessante de se apreciar, pois segundo a tradição oral, os *Sakras* representam as pessoas que chegaram para construir a ponte de pedra Carlos III, no século XVII, e que caíam no rio. Anda, tem uma *China*, que é uma mulher, e crianças, que são os mascotes. Na fig. 10, é possível perceber que a Santa está do lado direito da foto, pois todos olham para esse lado.



**Figura 10** – *Sakras* durante a procissão da Santa [Foto de Margareth Louise. Acervo da autora]

Na fig. 11, em um detalhe sobre a santa, é possível ver uma espécie de sombrinha que a protege, similar à usada nos andores do Inca, como está registrado pelo cronista Huamán Poma de Ayala. O objeto mostra que há elementos da cultura pré-colombiana que estão aí sobrepostos, integrados e em disputa (ZAPATA, 2001, p. 216).



**Figura 11** – A procissão [Foto de Margareth Louise. Dia 16 de julho. Acervo da autora]

No dia 17, terceiro dia da festa, logo pela manhã os grupos vão para o cemitério rezar, cantar e dançar para aqueles que já se foram. Assim como acontece nos locais de praça, há muita bebida, como cerveja, e comida. Lá, alguns grupos castigam os participantes do grupo que não tiveram um bom comportamento durante o ano e há, também, aqueles que fazem o batismo para novos participantes entrarem. Em momentos como esse, em que a festa se mistura à fé, também percebo o sincretismo entre a cultura pré-hispânica, já que a cultura andina tem uma concepção de morte vinculada também à festa, com a possibilidade de dançar, cantar, comer e beber.

Neste mesmo dia, depois do almoço em suas sedes, sai uma segunda procissão, essa um pouco mais curta que a do dia anterior. Nela a Santa vai até a ponte e abençoa as quatro direções, segundo as tradições, ela iria embora, mas foi tão bem tratada na cidade que resolve ficar e retorna para a igreja.

É chegado o grande momento da festa e tem-se início à Guerrilha. Os *Panadeiros* entram distribuindo pães, os *Chukchus* fazem dramatizações de suas doenças e buscam curas, acontece a morte do touro, com o grupo dos *Waka Waka*, e assim vão passando todos os grupos, com grande destaque para os *Maqt'as*, que fazem várias brincadeiras. Os *Qollas* fecham todos os três acessos para a praça e começam o seu ataque. Neste momento, o chefe dos *Ch'unchus* organiza os seus soldados e também tira a *Imilla*, que é a mulher dos *Qollas*. A cada *Qolla* que eles matam, fazem uma dramatização da morte com dois canos que são traspassados pelos olhos da máscara. E cada *Qolla* é levado no carro de fogo dos *Sakras*. Os *Qollas* se disfarçam para fugir da perseguição, brincando e utilizando diferentes artifícios, mas quando o chefe dos *Qollas* é morto, termina a guerrilha. É interessante que, pouco antes da entrada dos *Qollas*, passam ambulantes vendendo capas de chuva, pois todos sabem que na brincadeira haverá o jogar de líquido, farinha e outros objetos que fazem parte dessa diversão. Neste cerne, os *Qollas* vão embora e prometem voltar no ano seguinte e, assim, a festa continua noite afora. Muitos visitantes se vão, mas no outro dia ainda há ações dos grupos na igreja.

Fui percebendo a dramaturgia da festa e o quanto também está envolta na feira. Neste dias que ali passei, foi impressionante testemunhar que os momentos

de fé não se limitam aos acontecidos dentro da igreja e da procissão, mas são uma espécie de estado perceptível em cada participante, independentemente da *comparsa*. Fiquei impressionada com a igreja cheia, praticamente em todas as 24 horas durante os dias de comemoração, com mascarados tocando, cantando e dançando num revezamento contínuo, nesta festa, sempre misturada com a fé e em comunhão com aspectos da feira. E foi assim que finalizei o percurso da viagem de campo retomando as palavras: Festa, Fé e Feira, como se fosse um mantra ou um refrão.

#### 4. As oficinas

As máscaras que trouxe de Paucartambo foram feitas por Julian Mejia Ramire, professor da escola de Belas Artes de Cusco, que trabalha com fibra de vidro, material leve e duradouro, e que me pareceu bastante pertinente para as oficinas planejadas dentro da pesquisa.

Primeiramente, entendi que logo no início de cada oficina seria necessário contextualizar o local de origem da festa e o nome e o significado das máscaras, já que trazem em seu bojo visões de mundo e aspectos ancestrais de uma cultura que eu prezo e admiro, por isso, tive todo o cuidado para provocar um diálogo respeitoso com a alteridade delas. Desde a primeira oficina, preparei cópias com imagens das máscaras com os figurinos e descrição de suas principais características, esse material foi plastificado em A-4 para que todos pudessem ver, manusear e apreciar, tanto as fotos, como a parte escrita.



**Figura 12** – Disposição espacial das informações sobre as máscaras. [terceira oficina no evento Máscaras do Cariri. Cariri, CE. Foto da produção do evento]

Desenvolvendo seu processo, realizei quatro oficinas, as duas primeiras, na cidade de Uberlândia/MG, a terceira em Crato/CE e a quarta em Barão Geraldo/Campinas/SP. A partir da segunda oficina percebi também a necessidade de exibir vídeos da festa, pensando – já que não posso leva-los até lá, gostaria de trazer o máximo possível desse contexto aos participantes. Há um vasto material disponível na *internet* e não desconsiderei esse recurso, quando possível, mas priorizei fazer edição a partir dos registros que trouxe da viagem de campo, revelando o meu olhar e o meu respeito e considerando e problematizando sempre o como não ser extrativista e agir com ética. Além disso, tive possibilidade de ter registros dos próprios participantes com relação à experiência de utilizar as máscaras de Paucartambo em seus rostos.

A tríade “fé, feira e festa” (não necessariamente nessa ordem), que anunciei no final do item anterior, também, esteve presente em minhas ações durante as oficinas. Lembro que, ao dispor as máscaras na sala de trabalho em cada dia de oficina, me aproximava do contexto das feiras, em que os produtos são colocados à venda. Assim, foi possível ver a semelhança entre essa organização das máscaras e figurinos, na figura 13, que demonstram a forma de venda presente na cidade, conforme as figuras de 5 a 7.



**Figura 13** – Máscaras de Paucartambo. [Foto de Vilma Campos. Acervo da autora]

É imperativo revelar que, antes de que eu tivesse consciência disso, foi ao refletir sobre a experiência de expor as máscaras que fui percebendo o quanto ter estado em Paucartambo influenciou até na maneira de organização do espaço das oficinas, como numa feira. Para essa organização, sempre procurei chegar com no mínimo uma hora de antecedência do início de cada encontro das oficinas e considero que o tempo de preparação funcionou como um aquecimento e uma aproximação para o encontro com essas máscaras e seu universo.

A cada dia de trabalho com as máscaras de Paucartambo nas oficinas, fui sentindo a necessidade, também, de haver um momento mais ritualístico; assim, passei a acender o *palo santo*, que é uma espécie de madeira sagrada encontrada em árvores do Peru, Equador, Bolívia e Mato Grosso, no Brasil. Esse pequeno ato com o fogo, vai me reconectando com o ambiente de origem e os aspectos da fé. Obviamente, eu não direciono o trabalho com as máscaras para nenhum credo em específico, por mais que a festa tenha lugar no catolicismo, com a imagem da santa, a missa, a procissão e as próprias orações com as velas, mas considero significativa a energia da fé.

Para finalizar a tríade, ou seja, trazer à feira e à fé também à festa, os momentos de oficina foram muito lúdicos, sempre que possível com música e uma mesa de comida, elementos que colaboraram muito para um ambiente mais acolhedor.

#### 4.1. A oficina de máscaras no FIMC (Festival Internacional de Máscaras do Cariri).

Eu estava querendo muito experimentar as máscaras em um contexto diferente da cidade de Uberlândia, quando apareceu uma oportunidade de realizar uma oficina no I Encontro Internacional de Máscaras do Cariri (FIMC), em dezembro de 2016. Bya Braga, que coordenou o evento junto com Dane de Jade, viu o cortejo do Congresso da Abrace e me convidou para fazer o mesmo tipo de ação na abertura do evento no Ceará. Participaram da Oficina onze pessoas ligadas

aos grupos de teatro da cidade de Crato e outros municípios próximos, no período de 05 a 08 de dezembro, com quatro horas diárias de trabalho.

No primeiro dia, apresentei as máscaras com as informações e os vídeos, e os participantes experimentaram as máscaras, como eu havia feito em Uberlândia em duas oficinas anteriores. Nos dois dias seguintes, fizemos a primeira metade do trabalho dentro de sala e as duas horas finais em uma praça em frente, para idealizar uma apropriação com o espaço.

Destaco esse momento de contato com as pessoas na rua, porque me pareceu bastante significativo na aprendizagem dos participantes. Eles fizeram interações com crianças, transeuntes em geral e vendedores ambulantes que trabalhavam nesse espaço público. Ao final do terceiro dia, realizei uma roda de conversa. Destaco a seguir trechos que considerei relevantes:

Warley - Tem esse movimento de entender que tem uma pessoa ali por trás. Mas é esse processo de você ficar e respeitar esse primeiro momento de olhar dessa criança. Se eu fizesse um movimento maior e eu pude ir me aproximando mais e dar o beijo. Bem o que a gente tinha conversado ontem sobre a relação da criança.

Bárbara - Eu fiquei pensando, não é personagem, não é nada. Tem muito dessa energia. Ontem eu estava mais espalhafatosa, hoje eu estava mais na minha. E quando você vai para a rua não tem como você não contaminar. Eu estava mais contida. Sai com a Aline e a senhorinha mexeu “só te dou água “. E para mim já deu salgado. E eu disse que queria outro e não o mesmo de ontem. Então foi como criando uma afetividade.

O trecho que selecionei trata do momento em que o grupo e eu estávamos conversando sobre a interação entre eles e as pessoas na praça. Neste momento, já tínhamos saído um primeiro dia e eles já haviam tido uma primeira referência, o que explica esse cuidado de se aproximar da criança, que comenta Warley, o qual nasce dessa experiência com a saída da véspera; assim como a relação de uma ambulante vendendo alimentos na praça, que mencionou Bárbara.

Na sequência, continuamos a avaliação nessa direção, mas os participantes iam aprofundando-se um pouco mais na sua percepção, o que demonstrou que houve um maior envolvimento do corpo a o que a máscara pedia, percebendo a própria vulnerabilidade do espaço aberto, como os integrantes do grupo destacam:

Edivania – Por exemplo ontem, quando eu fiz a cena lá fora, essa coisa da energia do corpo, parecia um corpo que queria se mostrar mais que a máscara. E eu hoje comecei a jogar mais com a máscara porque ela já propõe muita coisa, já existe expressividade, a gente vai desenvolvendo outros mecanismos e conseguindo outras corporeidades para ela porque a imagem está lá. A gente têm as nossas experiências de corpo e acho que a máscara propõe outra experiência e você começa a descobrir outras potencialidades físicas a partir dela, porque ela já é muito expressiva.

(...)

Ivan – Hoje eu gostei mais. O diabo foi mais receptivo, me aceitaram mais. Ontem eu não estava muito preparado. Eu estava com salto, muda o corpo também. Hoje foi mais simpático, crianças me deram a mão e também senhores. (...) fui nos taxistas, eu fiquei com receio, mas graças a Deus eles me receberam na boa. Joguei perna de um lado para outro, passei a mão na perna dele e eles não deixaram.

(...)

Ediceu – Hoje como segundo dia, a gente viu a vulnerabilidade da rua, como é um estado de doação, de rompimento de egos, porque mesmo você estando mascarado isso não é uma proteção. Eu estava conversando com uma moça. Eu fui lá do meio da praça, lentamente, ela foi saindo e eu fui chegando, dei a mão para ela. E ela estava aqui sisuda. Tem gente que não dá a mão, mas está aberta para a coisa.

(...)

Faeina – Ontem foi a descoberta, jogar com a arquitetura, perceber o olhar das pessoas e ver o olhar das pessoas. Hoje foi como se tivesse mais apurado, eu fiquei mais a vontade de jogar com a arquitetura, e eu estava mais atenta ao olhar delas e hoje eu percebia mais.



**Figura 14** - À Frente, participante com máscara de China, em composição em espaço aberto. [Oficina no Festival Internacional de Máscaras do Cariri. Produção FIMC]

A nomenclatura “arquitetura” que utilizei no primeiro dia e que Faena afirmou, surge como uma categoria do trabalho. Na fig. 14, em composição com o espaço, essa participante explora diferentes alturas, algo que tenho visto com certa recorrência na utilização dessa máscara, e que dialoga com o seu contexto de origem na festa de *Nuestra Señora del Carmen*.

Nessa oficina, fui bem mais explícita no sentido de os participantes trazerem as suas referências regionais e pessoais. Desta forma, abaixo destaco a fala de Bárbara com relação a esse momento do trabalho, além da fig. 15 com o figurino que ela propôs para a máscara:

**Barbara** – No primeiro dia que a gente estava conhecendo as máscaras, eu achei muito bacana. Você veio muito aberta para a gente relacionar as máscaras com a nossa cultura, com as nossas vivências. Quando você falava que lembrava o Lampião e eu criei a Maria Bonita. Você aposta em algo e começa a criar raízes.



**Figura 15** – experimentação de máscara em sala [Oficina no Festival Internacional de Máscaras do Cariri. Produção FIMC]

Ediceu trabalhou com a máscara feminina e o que para mim pareceu surpreendente, o ato de trazer os tecidos fez a máscara transformar-se em uma Santa (fig 16); o que me fez questioná-lo como se deu esse processo? Se ele já teria pensado antes? E vejo o quão é rica a explicitação desse percurso e o retorno que faz à vulnerabilidade da rua, retomando a relação que diferentes pessoas tiveram à sua atuação:

Ediceu – A santa só veio no improviso. Eu fui pegando tecidos, claro que quando eu coloquei veio a referência imagética, enquanto o start para construir a figura foi no improviso. Quando eu entrei com o corpo mais em câmara lenta me veio essa coisa. Refletindo no pós, quando a gente foi para a praça para ela se desdobra, até comentei com a Aline, pela relação que se deu com as pessoas da rua essa coisa de uma coisa sacra. Uma mulher me deu a mão e ela disse Maria Madalena e aí me veio o contexto bíblico que foi apedrejada. Eu já tinha criado que ela sai abençoando independentemente de quem é. E aí acrescentei, ela tem isso de aceitar todos mesmo que a apedrejaram. Eu fui criando essas relações possíveis a partir do experimento, mas que se deu na coisa, mas depois desdobra. Eu não fechei da generosidade do ator com o público e o espaço público. Realmente é um espaço vulnerável que é público que é de todos ou é de ninguém? E todo mundo, e não tem as regrinhas do espaço fechado, inclusive muito marcado, você é plateia aqui, eu sou o espetáculo que acontece aqui. Mesmo quando é diferente, é determinado, com isso tem algo que é muito grandiosa que é exemplo da moça que negou, que é uma coisa da gente se desnudar como ator, ela negou e eu vou aqui tirar a máscara, quebrou a coisa, ela negou e eu vou me reconstruir, como a criança que me abraça e me dá um bibelozinho e dá algo generoso. Encontros e desencontros. É muito aprendizado. Isso se dá sem a máscara, mas com a máscara aparece mais



**Figura 16** – A máscara de uma *Panadera* ou Enfermeira, na construção de uma santa [Oficina no **Festival Internacional de Máscaras do Cariri**. Produção FIMC]

Nesse diálogo com os participantes, pude ir percebendo o quanto foi importante a saída à rua e em dois dias consecutivos, antes mesmo do cortejo que aconteceu no quarto dia como finalização da oficina, mostrando que, a enunciação acontece a partir do experimento e da percepção. Com esse movimento, vou me conscientizando que máscaras da cultura popular, como as de Paucartambo, efetivamente podem colaborar com o desenvolvimento de oficinas de artes. A máscara, que parece ocultar uma identidade, acabou desvelando e revelando identidades. Por meio delas, vivenciei com os participantes movimentos de libertação, trazendo as referências que eles possuíam e transformando-as no contato com as pessoas presentes na praça.

Além dos fragmentos que trouxe anteriormente, conversei bastante nesse dia sobre as escolhas das máscaras, sobre as opções de figurino e estivemos, inclusive,

acrescentando elementos às propostas que eles tinham experimentado, burilando para o cortejo que aconteceu no dia seguinte.

## 5. Para seguir adiante....

Comecei a me aproximar mais das máscaras de Paucartambo por meio das oficinas. Um exemplo, foi a realização do cortejo no quarto dia no Cariri, o qual permitiu um diálogo com a realidade local e trouxe aspectos bem similares ao vivido na festa de *Nuestra Señora del Carmen*, em seu local de origem durante a viagem de campo que realizei.

Esses elementos da prática que foram explicitados na enunciação dos participantes na roda de conversa (conforme item anterior) me ajudam a continuar na busca do processo de experimentação com as máscaras de Paucartambo, colocando em movimento um aprendizado contínuo com as máscaras.

Primeiramente, comecei com a organização do espaço, das máscaras, dos figurinos e da contextualização em fotos, dos textos escritos e dos vídeos, assim como, relatei os aspectos ligados aos cinco sentidos humanos – como a textura nos figurinos, o odor do *palo santo* e o sabor dos alimentos, bem como o som da música e as brincadeiras coletivas utilizadas nos aquecimentos.

A partir dessa prática que resumi nas palavras fé, festa e feira, refletido mais especificamente sobre o papel do corpo nessas máscaras e a relação desse corpo no espaço aberto, com a arquitetura, consigo mesmo, com as outras máscaras e com o público. Outrossim, vejo que o processo até aqui foi apenas um passo de uma longa jornada, a qual contribuiu para continuar a reflexão e a prática com as máscaras de Paucartambo, buscando outros grupos e outros diálogos, com cada “aqui e agora” das oficinas, mas sem perder a conexão com aquele “lá e acolá” de Paucartambo. Esse contexto, se configura hoje como um portal, tão importante quanto as minhas primeiras referências na *Commedia dell'Arte* e outras tradições mascaradas que ainda estão por vir nos meus estudos.

## Referências |

- BUENO, C. **Paucartambo las colores de la fé**. Cusco: Grupo Editorial Cuscopolita, 2016.
- CARPIO, C. R. **Paucartambo** testimonios de su patrimonio natural y cultural. Cusco: Impresiones Aguilar, 1996.
- CARVALHO, E. **História da formação do ator**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- KOCH, G. C. **Máscara, transformacion e identidade em los andes la Fiesta de La Virgen del Carmen**. Lima: Pontificia Universidad del Peru, 1998.
- ORTIZ, S. V. **Tricentenario de la Cuadrilla Mayor Q'hapaq Negro de Paucartambo**. 1965-1994. Cusco: Ars Continua Editores, 1994.
- ROGGERO, C. S. **Panorama y tendencias del teatro peruano**. Lima: GHerrera Editores, 1990.
- ROMERO, R. R. **Musica, danzas y mascararas en los Andes**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. São Paulo: Ed. Zahar, 1998.
- SALINAS, V. C. **Fiesta de la Mamacha Carmen en Paucartambo**. Cusco: Biblioteca Nacional del Peru, 2014.
- SOUZA, C. D. P. **A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano**: memória histórica e ativismo político em César /vallejo e Yuyachkani. Belo Horizonte: Faculdade de Letra, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Tese de Doutorado.
- ZAPATA, M. R. **Notas sobre teatro**. Lima-Minneapolis: University of Minnesota, 2001.
- \_\_\_\_\_. O grande teatro de Paucartambo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 16, n.1, 2016.
- ZAPATA, M. R.; GUEVARA, J. C. **Guerrilla en Paucartambo**. Lima: Forma e Imagem Empresa Gráfica, 2013.