

Natal/RN

ISSN: 2764-2097

revista farofa crítica

dossiê

performances brincantes:
tradição e atualidade

Volume 02 / Número 02 / 2022

**FA
RO
FA!**
CRÍTICA

Revista Farofa Crítica (v.2 n.2 2022)
Dossiê: Performances Brincantes – Tradição e Atualidade
ISSN: 2764-2097

A **Revista Farofa Crítica** é
uma publicação semestral
do site Farofa Crítica, de Natal
no Rio Grande do Norte.

Comissão Editorial:

Diogo de Oliveira Spinelli
Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Autores e Autoras desta Edição:

Anny Kelly Gomes Dantas
Carla Dameane Pereira de Souza
Daniel Fernandes da Silva
Daniela Beny Polito Moraes
Felipe da Silva Nunes
Gláucio Teixeira da Câmara

Identidade Visual da Revista Farofa Crítica:

Luiza Saad de Moura

Imagem da Capa:

Mateu, 2021.
Autoria de Rafael Santos.

Contato:

FAROFA CRÍTICA
@farofacritica
farofacritica@gmail.com
www.farofacritica.com.br/revista
Rua Iva Bezerra, 2432.
Ponta Negra. Natal (RN).
CEP: 59091-140.

Sumário

EDITORIAL

| | |
|--|-----------|
| Performances Brincantes: Tradição e Atualidade <i>Diogo Spinelli (RN)</i> | 04 |
|--|-----------|

ARTIGOS

| | |
|---|-----------|
| Repensando a tradição: performance enquanto escrita da memória nas culturas populares <i>Felipe Nunes (RN)</i> | 08 |
|---|-----------|

| | |
|---|-----------|
| Da continuidade de <i>rasu-ñiti</i> : um relato sobre a aprendizagem da <i>Danza de las Tijeras ayacuchana</i> em Lima a partir de processos de imersão cultural <i>Carla Dameane (BA)</i> | 21 |
|---|-----------|

| | |
|--|-----------|
| O Afoxé Oju Omim Omorewá, Eugenio Barba e onde tudo isso passa a fazer sentido <i>Daniela Beny (AL)</i> | 37 |
|--|-----------|

| | |
|---|-----------|
| Congos de Combate na qualidade de vida dos jovens brincantes de São Gonçalo do Amarante <i>Anny Kelly Dantas e Gláucio Teixeira (RN)</i> | 44 |
|---|-----------|

| | |
|--|-----------|
| Mapeamento e catalogação dos Bois de Reis do Rio Grande do Norte <i>Daniel Fernandes (RN)</i> | 50 |
|--|-----------|

EDITORIAL

Diogo de Oliveira Spinelli¹

Folguedos, festas populares, dramistas, danças folclóricas, mascaradas, brincadeiras.

Apesar dessas atividades, via de regra, terem sido relegadas a um espaço marginal dentro da História e da Crítica das Artes, atualmente nota-se um movimento de valorização dessas manifestações por parte de importantes instituições na construção de projetos e curadorias que buscam elaborar a cultura a partir de uma mirada cada vez mais decolonial.

Nesse sentido, é possível perceber um aumento na presença de brincantes, mestres e mestras da cultura popular em espaços como debates ou mesas-redondas, bem como um maior número de pesquisas acadêmicas sobre o assunto, sem, contudo, que isso necessariamente se reflita em um número maior dessas manifestações nas grades da programação artística de instituições ou de festivais, ou da presença de brincantes nas universidades. Ao mesmo tempo, pode-se também argumentar que esse maior interesse visa apenas aproximar-se de princípios decoloniais a partir de uma perspectiva teórica, sem que necessariamente exista a preocupação com a permanência e a sobrevivência dos brincantes, de suas comunidades e das próprias manifestações em si.

Tendo em vista esse panorama, esta edição da Revista Farofa Crítica convidou autores e autoras de todo o território nacional a contribuírem com seus olhares sobre as mais diversas manifestações populares tradicionais brasileiras e latino-americanas, a partir das seguintes questões: De que modos essas

¹ Diogo Spinelli é integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN), cofundador e crítico do Farofa Crítica (Natal/RN), e coeditor da Revista Farofa Crítica (Natal/RN). É Mestre em Artes pelo IA/UNESP, e Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral, pela Universidade de São Paulo – ECA/USP. Tem dois livros publicados: Contos Achados & Perdidos, pela SESI-SP Editora, e Pequeno Livro dos Amores Particulares, pela Fortunella Casa Editrice.

manifestações se vinculam à produção contemporânea das artes cênicas? Quais são as problemáticas enfrentadas atualmente por essas manifestações? Que aspectos dessas manifestações contém indícios de performatividades originárias, africanas, ameríndias, brasileiras, latino-americanas, ou dos cruzamentos entre elas? Como, a partir delas, é possível expandir ou rever as noções ocidentais de performance?

Nos interessavam também textos que abordassem a história e a memória de fazedores, brincantes e grupos de manifestações culturais tradicionais pouco conhecidas e/ou documentadas, principalmente aquelas pertencentes ao Nordeste do Brasil, e sobretudo, ao estado do Rio Grande do Norte.

Atendendo a esse chamado, chegamos aos cinco artigos que compõem essa edição; artigos esses escritos por autores e autoras que habitam os cruzamentos entre a universidade e as ruas, entre as salas de aula e os terreiros. São professores, professoras, alunos, alunas e artistas que, mais do que terem determinadas manifestações populares como objeto de suas pesquisas, vivenciam-nas de dentro, rompendo as hierarquias entre observadores e fazedores, entre pesquisadores e brincantes.

Abrimos esta edição com o artigo “Repensando a tradição: performance enquanto escrita da memória nas culturas populares”, do multiartista Felipe da Silva Nunes (RN). Trançando suas reflexões teóricas sobre tradição, memória e performance com suas observações e vivências no Coco do Pé e com a Nação Zambêracatu, o autor discorre sobre a relevância das manifestações populares e do ato de *performá-las*, de *brincá-las*, para presentificar ancestralidades e marcadores identitários coletivos. Em suas reflexões, Nunes apresenta também uma série de questões-chave que podem servir como guia para a leitura dos demais textos que compõem a presente edição.

Seguimos com o artigo “Da continuidade de *rasu-ñiti*: um relato sobre a aprendizagem da *Danza de las Tijeras ayacuchana* em Lima a partir de processos de imersão cultural”, de autoria de Carla Dameane Pereira de Souto (BA), também conhecida por *Nina Sonqo de Ayacucho*, nome que recebeu quando se tornou *Warmi Danzaq* da *Danza de las Tijeras ayacuchana*, manifestação popular peruana. A partir de sua experiência como discípula na

Escuela Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho-Perú, a autora discorre sobre o modo como essa manifestação ancestral é transmitida até os dias de hoje, identificando sua importância enquanto elemento agregador e identitário a partir dos fluxos migratórios peruanos. Em seu artigo, Dameane também aponta para a questão da recente inserção da participação das mulheres nesta tradição, ponto que ainda parece passível de tensionamento ou invisibilidade entre alguns dos autores que descrevem a dança em seus escritos teóricos.

Posteriormente, continuamos esta edição com o texto “O Afoxé Oju Omim Omorewá, Eugenio Barba e onde isso tudo passa a fazer sentido”, no qual a dramaturga e pesquisadora Daniela Beny (AL) compartilha com os leitores e as leitoras seu processo de ressignificação dos conceitos estudados durante sua trajetória acadêmica e teatral a partir de sua experiência com o Afoxé Oju Omim Omorewá, situado no bairro do Jacintinho, em Maceió/AL. A “conversa’ por escrito”, como o texto é descrito pela sua autora, aproxima-o da tradição oral, fazendo com que os aprendizados de Beny nos sejam transmitidos de maneira bastante pessoal e implicada, tornando-nos cúmplices de sua jornada.

Retornando ao Rio Grande do Norte, temos o artigo “Congos de Combate na qualidade de vida dos jovens brincantes de São Gonçalo do Amarante”, de autoria de Anny Kelly Gomes Dantas e Gláucio Teixeira da Câmara (RN), ambos brincantes dessa manifestação que possui vertentes espalhadas por todo o país. Além de contextualizar os Congos de modo geral, o texto contribui para o registro da história do Congos de Combate de São Gonçalo do Amarante, reunindo os perfis de alguns de seus mestres, numa linhagem que chega até um dos autores do texto: Gláucio Teixeira, também conhecido como Gláucio PeduBreu, que a partir de 2010 assumiu o mestrado deste congo são-gonçalense.

Por fim, temos a partilha da pesquisa em andamento sobre os Bois de Reis do estado do Rio Grande do Norte, realizada por Daniel Fernandes da Silva (RN), compilada no texto “Mapeamento e catalogação dos Bois de Reis do Rio Grande do Norte”. Nesse estudo, Silva cataloga o impressionante número de cinquenta e sete Bois de Reis potiguares, separando-os pelas regiões do estado, identificando suas cidades e nomeando seus mestres e mestras. Neste mapeamento, o autor também sinaliza os dezessete Bois de Reis que seguem em atividades até o ano de realização da pesquisa (2021).

Com esta edição da Revista Farofa Crítica, procuramos mais uma vez aproximar as manifestações culturais populares e tradicionais do fazer teatral contemporâneo de nosso estado, país, e continente, dando seguimento às reflexões iniciadas nas mesas que compuseram o projeto “Panoramas da Cena Potiguar”, e que ainda podem ser acessadas em nosso canal no Youtube. Esperamos que, com ela, possamos contribuir para que essas manifestações e seus fazedores continuem cada vez mais presentes, ocupando todos os âmbitos do fazer-pensar artístico.

Reforçamos também que o Farofa Crítica funciona desde 2016 em formato independente, sem nenhum tipo de apoio financeiro contínuo e que o mesmo se aplica à publicação da Revista Farofa Crítica desde sua segunda edição em 2021.

REPENSANDO A TRADIÇÃO: PERFORMANCE ENQUANTO ESCRITA DA MEMÓRIA NAS CULTURAS POPULARES

Felipe da Silva Nunes¹

Resumo:

Este artigo pretende refletir sobre a noção de tradição historicamente mobilizada nas ciências sociais, refletindo as sequelas oriundas dos traumas coloniais e quais suas implicações quando relacionadas com as práticas brincantes das culturas populares dentro da configuração do mundo contemporâneo. Outrossim, investigo a performance enquanto ferramenta imprescindível de escrita e rescrita da memória e organização de marcadores identitários de um grupo ou coletivo, a partir da ideia do brincar (*play*) na prática cultural como componente fundamental na construção de metanarrativas declarativas.

Palavras-chaves: Cultura Popular; Tradição, Performance, Identidade, Brincadeira

“Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível reinventada”.
(Cecília Meireles)

O sol tratava de secar as últimas poças de água que resistiam nos espaços entre as pedras calçadas na rua. O movimento dos banhistas, indo e vindo, enfeitava a paisagem daquele domingo ensolarado na vila de Ponta Negra. Debaixo de um centenário pé de gameleira, mais de quarenta pessoas dançavam, suavam, cantavam cantigas de coco de roda na edição de aniversário de oito anos do Coco no Pé, tradicional encontro de coqueiros e amantes do coco de roda em Natal. Pouco a pouco, a roda tomava forma, sem qualquer necessidade de condução, naturalmente o tambor organizava o círculo, de tempos em tempos, uma dupla ocupava o centro para dançar, mãos e pés flutuando, olhos nos olhos como se estivessem de mãos dadas, apenas o olhar sincronizava a parceria.

¹ Artista Interdisciplinar, graduado em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestre e Doutorando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN. Componente da linha de Pesquisa: Memória, Saberes Locais, Religiosidade, Rituais. Membro do Grupo de Estudos Culturas Populares (DAN/PPGAS/UFRN) e da Revista Equatorial (UFRN).

Numa roda formada de aproximadamente vinte participantes, de mãos dadas, girando lentamente ao som dos “cocos” improvisados solitas, (o “coqueiro”), um ou mais dançarinos exibem suas virtuosidades coreográficas. Exaustos de dançar, os dançarinos do centro convidam um ou mais parceiros da roda, para substituí-los. O acompanhamento das cantigas, os cocos, é feito com instrumentos de percussão, tambores de variados tamanhos (GURGEL, 2009*, p. 107).

Cinquenta anos separam a primeira descrição da citação acima. O fragmento reproduzido no início deste artigo é do dia quinze de maio de dois mil e vinte e dois, anotação do meu diário de campo da edição de aniversário do Coco no Pé, evento organizado por amantes, percussionistas, coqueiros e coqueiras potiguares. A citação direta pertence ao livro “Espaço e Tempo do Folclore Potiguar” do pesquisador Deífilo Gurgel, fruto das suas pesquisas realizadas nos anos 1970 e 1980 com grupos folclóricos potiguares. Notarialmente, ambas menções dizem respeito à manifestação popular denominada coco de roda. Segundo Luís da Câmara Cascudo (2000), coco é uma dança popular nordestina, cantada nas praias e no sertão, com visível influência africana. Facilmente, uma descrição poderia substituir a outra no que diz respeito à estrutura e dinâmica da brincadeira, no entanto, é mais do que provável que a ação de meio século tenha promovido mudanças substanciais na prática brincante. Todavia, qual a importância que o tempo ocupa nas práticas culturais contemporâneas? O coco não é o foco deste artigo, utilizei a referência da brincadeira para ilustrar a pergunta que norteará o debate ensejado. Como pensar a ideia de tradição na contemporaneidade relacionada às manifestações culturais populares e de que forma a performance das brincadeiras inscreve e reinscreve memórias e sentidos de pertencimento? Apesar da minha vocação interdisciplinar enquanto músico, poeta, performer, brincante, o fio condutor da reflexão repousará sobre uma análise antropológica. Todavia, não direi que o texto estará contaminado por tais influências interdisciplinares, muito pelo contrário.

A ideia de tradição

Até o começo dos anos 1980, o conceito de “tradição” não possuía a relevância devida por parte das ciências sociais em geral. Para Max Weber (1994), uma das formas de dominação social ocorre através da tradição constituída em normas não legais, baseadas na crença de uma santidade das

ordens e poderes existentes desde sempre, onde o conteúdo não está passível de alteração, unindo as ordens sociais. O sociólogo norte-americano Edward Shills (1981) em seu livro *Tradition*, procurou indicar os elementos que constituíram o surgimento e estruturação do conceito.

Tradição significa muitas coisas. No seu sentido mais simples e elementar, significa simplesmente um *traditum*; é qualquer coisa que é transmitida do passado para o presente. Não faz nenhuma declaração sobre o que é transmitido ou em que combinação específica ou se é um objeto físico ou uma construção cultural; não diz nada sobre quanto tempo foi entregue ou de que maneira, oralmente ou por escrito. (SHILLS, 1981, p.18)

Para Shills, a tradição surgiu a partir das ações humanas, seus pensamentos e imaginação, repassado de geração para geração; sendo assim, está envolta em uma relação entre o passado, presente e futuro, coordenando ações no cronotopo de uma comunidade. A origem etimológica da palavra vem do latim “*traditio*” que compreende um modo de transferir a posse da propriedade privada no direito romano. A ideia de tradição, segundo o autor, se formou nos séculos XVIII e XIX entre os estudiosos dos folclores, contos de fadas, mitos e lendas, costumes da vida camponesa, cerimônias e rituais religiosos seculares.

Na mesma década, especificamente em 1983, os historiadores Eric Hobsbawn e Terence Rangers publicaram o célebre livro *A Invenção das Tradições*. A obra, hoje tida como clássica nos estudos sócio-históricos sobre cultura popular, afirma que os sujeitos utilizam, assim como tomam de empréstimos, elementos simbólicos do passado para formalizar e ritualizar uma nova tradição. Ademais, destacam no livro, a importância da agência dos sujeitos na produção e reprodução destas tradições. Segundo eles, as tradições dividiam-se em três categorias superpostas:

A) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; **B)** aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e **C)** aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições dos tipos b) e c) tenham sido certamente inventadas (como as que simbolizam a submissão à autoridade na Índia britânica), pode-se partir do pressuposto de que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma “comunidade” e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a “nação”. (HOBSEBAWN; RANGER, 1990, p.36).

Os autores destacam as tradições inventadas como tentativas de produção de uma identidade comum entre os grupos sociais. Tal assertiva, já havia sido mencionada por Shills (1981) quando defendeu a existência de um senso de identidade e de filiação a um “passado” em comum por parte dos sujeitos que reivindicam uma tradição. Para ele, o sentido de identidade contribui para a transmissão e recepção entre gerações das tradições, todavia, alerta sobre a necessidade de pensar na agência dos sujeitos diante dos processos de representação e modificação das mesmas.

O avanço dos estudos anticoloniais, pós-coloniais e decoloniais reposicionaram o olhar sobre diversos conceitos, inclusive o de tradição. Embora o contato promovido pela colonialidade já estivesse presente em algumas preocupações de antropólogos notáveis como Malinowski (1929), e de forma mais contundente em outros esquecidos pelo cânone como Michel Leiris (2011), a introdução da perspectiva do subalterno provoca profundas transformações epistemológicas nas ciências.

A exploração colonial refletiu impactos significativos nas configurações culturais e sociais, conseqüentemente nas suas tradições. De um lado, o expansionismo colonial europeu impondo de forma violenta sua cultura pretensamente “universal”. Do outro lado, populações lutando para manter suas tradições, e por isso, em inúmeras ocasiões, precisou-se negociar, misturar, incorporar elementos culturais alheios como forma de sobrevivência da cultura (BHABHA, 2018).

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências históricas, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p.121).

Pensar a noção de tradição mediante o impacto da colonização sobre diferentes culturas, implica necessariamente refletirmos sobre a ideia de temporalidade em torno do conceito. Tanto Hobsbawn e Ranger (1990) como

Shills (1981) atribuem uma excessiva importância às implicações do tempo nas tradições. Edward Shills, por exemplo, entende ser necessária a transmissão da cultura por três gerações sucessivas para ser considerada tradicional. Hobsbawn e Ranger forjaram o termo “invenção da tradição” como forma de distinção entre as tradições “genuínas” e as que surgiam conseqüentes destas. No entanto, os efeitos implicados na condição colonial das populações subalternizadas apontam outras perspectivas no que tange a compreensão da tradição, Bhabha (2018) sugere que

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na “minoria”. (2018, p.21)

Ou seja, o reconhecimento que a tradição outorga a identificação é apenas parcial, pois ao reinscrever o passado, este introduz outras temporalidades desmesuradas na escrita da tradição. Os embates existentes nas fronteiras acerca da diferença cultural perturbam a ideia de tradição concebida hegemonicamente e historicamente. Isto fica evidente quando analisamos a produção literária e científica em torno das manifestações culturais populares brasileiras no final do século XIX e início do século XX. O apego por parte dos pesquisadores da época em buscar e reafirmar a “pureza” de determinada tradição, ou mesmo a obsessão para encontrar um ponto de origem de determinada prática cultural, levou por muitas vezes a defesa do inevitável desaparecimento das manifestações culturais. Ademais, a incorporação de novos elementos ou associações de símbolos exteriores por parte destas eram condenados como processos de perda da autenticidade.

Para o lamento de muitos folcloristas e pesquisadores desejosos por manifestações culturais ou símbolos “puros”, uma simples análise de qualquer manifestação cultural em perspectiva histórica, revela que os marcadores culturais não são transmitidos intactos de geração para geração, mas são produtos de um processo ininterrupto de invenção ou fabricação (TURNER, 1997). Pelo seu caráter fluído e inventivo, aqueles ou aquelas interessadas no

estudo das tradições não têm como tarefa encontrar a porção autêntica, mas entender o processo pelo qual as tradições passam a ser aceitas como genuínas.

A relação entre tradição e cultura popular

O termo “cultura popular” só ganha sentido a partir do século XVI, numa tentativa organizada pela elite europeia em extinguir os elementos considerados supersticiosos, mágicos ou profanos das práticas da maioria da população (BURKE, 2010). No século XIX, essa concepção identifica o povo, sobretudo os habitantes das zonas rurais, como possuidores de uma cultura “pura”, “natural”, herdada do passado. Não é de se espantar que os pesquisadores no início do século XX tenham condenado inúmeras manifestações culturais à morte ou desaparecimento paulatino na medida que tomavam contato com os grandes centros urbanos, já que por muitos anos, a noção de cultura popular esteve vinculada a manifestações estáveis e imutáveis. Para Stuart Hall (2009), a cultura popular se constituiu ao longo da história enquanto um lugar de resistência às maneiras de controlar e “reformatar” o povo, e por esse motivo, sempre esteve associado às questões concernentes à tradição. Apesar disso, ele considera que a cultura popular não pode ser vinculada apenas como local de luta e resistência, mas também enquanto recinto de apropriação e expropriação. No mundo de hoje, a definição ganhou novas implicações teóricas quando considerado os processos denominados de hibridismo, transculturação e diáspora.

(...) os elementos de circulação e fluxos informativos-comunicacionais redefinem na base a categoria mesma de cultura popular, fazendo-a interagir num contexto espesso dos relacionamentos sociais globalizados e transculturais. Isso não significa a eliminação dos arranjos populares-nacionais, mesmo porque os Estados-Nações constituem ainda agentes decisivos na cena mundial. Conquanto percebe-se que as transformações no conceito, dão margem a introduzir no debate outras armadilhas identitárias não redutíveis à matriz romântica que circunscreve a cultura popular no lugar pátrio originário, e tampouco aos níveis distintamente estanques de organização de cultura, mas desloca-se cada vez mais para as apropriações e aos usos e às modalidades de hibridismo que tomam contornos (FARIAS, 1997, p. 40).

A partir desta premissa, é possível relacionar a ideia de cultura popular dentro de um ambiente de resignificação das representações simbólicas dos sujeitos, sobretudo no contexto de dominação colonial, o que já denominamos aqui como estratégias de sobrevivência da cultura (BHABHA, 2018). Diante de territórios contraditórios e ambivalentes onde os sistemas culturais são eruidos, as reivindicações hierárquicas de pureza e originalidade inerentes à cultura são insustentáveis, mesmo antes de recorrer às instâncias históricas empíricas que revelam o seu hibridismo. Nesta perspectiva, pensar na cultura popular em torno da noção de tradição compreenderia identificar as relações entre agência e domínio na construção da manifestação cultural.

[...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a 'cultura popular' em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma definição de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Observa o processo pelo qual as relações de domínio e subordinação são articuladas. Trata-se de um processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas (HALL, 2003, p. 241).

Negociar marcadores, misturar, incorporar elementos diversos de outras manifestações, são estratégias que pretendem possibilitar a apresentação, exteriorização, performances de determinada manifestação cultural. Hall (2009) chama atenção ao falar do termo "popular" para necessidade de contextualizar o período histórico no qual ele está inserido, pois as culturas são móveis, existem relações de domínio e subordinação, o que era tido como erudito ou marginal em uma época pode não ser em outro período. É justamente nestes interstícios, determinada manifestação cultural assume processos de pertencimento que podem restringir-se a um grupo específico ou acender a um caráter coletivo de toda uma região, como o exemplo do maracatu para Pernambuco (REAL, 1990), ou até mesmo de um país, como o samba para o Brasil (VIANNA, 1995). Isto é, os elementos da tradição podem ser reorganizados e articulados com distintas práticas, logrando novo significado e relevância. pode (HALL, 2003).

Sendo assim, as tradições populares são recintos privilegiados para pensarmos questões de pertencimento, identidade coletiva, estética, religiosidade, conflitos sociais e políticos. A questão central já não passa pela autenticidade das manifestações ditas tradicionais, mas sim, pela identificação

de um núcleo simbólico capaz de expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo (CARVALHO, 1991). A cultura popular resiste ao avanço do tempo, às perseguições das elites, aos processos de invisibilização, criando e recriando suas fronteiras a fim de possibilitar a sua performance.

A performance e a escrita da memória

Em fevereiro de 2018, tive a oportunidade de viajar com a Nação Zambêracatu, grupo de maracatu do qual faço parte, para o 5º Encontro Noite dos Tambores promovido pelo grupo Herdeiros de Zumbi em Sibaúma, litoral sul do Rio Grande do Norte. No mesmo evento, estava presente e se apresentou o Coco de Zambê do Mestre Geraldo, um dos principais cocos potiguares e inspiração para a Nação Zambêracatu. Uma fala de um dos integrantes chamou minha atenção. Ao comentar sobre a participação no Circuito Sonora Brasil, projeto temático que promoveu a circulação de grupos culturais de coco de roda, samba de coco, coco de pareia, promovido pelo SESC (Serviço Social do Comércio), destacou a importância da participação do zambê na turnê por mais de 55 cidades brasileiras e na reoxigenação das atividades que andavam paradas.

O episódio em questão é extremamente ilustrativo para destacar a importância das apresentações, nomeada aqui como *performance*, para manutenção da brincadeira, assim como, para reelaborações de aspectos da sua prática. Além disso, como mencionei no início do artigo, as práticas culturais subalternas inseridas no contexto de dominação colonial, majoritariamente foram impelidas a negociar marcadores simbólicos para sobreviver, sobretudo para despistar a perseguição. Como aconteceu com as Nações de Maracatu em Pernambuco, autorizadas pelo governo para praticarem seus batuques, acolheram os terreiros de candomblé perseguidos pela desenfreada violência estatal (LIMA, 2006; FERNANDES, 1937; REAL, 1990).

A cultura popular nasce no terreno da resistência, na peleja para manter viva as suas manifestações. E não se trata apenas do direito de brincar, pois o significado dessas expressões ultrapassa o caráter exclusivamente lúdico costumeiramente associado. Don Handelman (1977) sugere pensar o brincar

(*play*) como sistemas de metacomunicação fundamentais para a vida social. Tanto o ritual como o brincar, concebem a sociedade, não apenas enquanto uma ordem social, mas também como moral. A brincadeira, assim como o ritual, é o coração da performance (SCHECHNER, 2002). A modernidade buscou relacionar o ritual a seriedade, enquanto colocou o brincar na arena da permissividade e da brandura, o que contribuiu para que as ciências sociais em geral, incluindo a antropologia, não dessem a devida atenção à brincadeira como elemento importante da vida social (HANDELMAN, 1977). Na minha dissertação de mestrado (NUNES, 2020), por exemplo, discuti como o maracatu da Nação Zambêracatu para além de uma brincadeira, se constituía como uma ferramenta de estruturação de marcadores identitários coletivos de jovens negros, assim como organizava e rememorava a ancestralidade negra da cultura potiguar, através das suas performances nos mais diversos espaços da cidade.

A cultura humana é fundamentalmente performativa (SCHECHNER, 2002). Todas as nossas ações são permeadas por representações simbólicas. A noção de performance vem sendo debatida com exaustão nas últimas décadas como forma de compreender a produção de símbolos na vida humana. O conceito não diz respeito apenas à antropologia, possui relevância em diversas áreas de estudos. A ideia de cultura enquanto produto da interação dos atores sociais, estes por vezes, agentes conscientes que interpretam e intervêm na realidade, transformando-a, é fundamental na elaboração da mesma. Para Goffman (1975), a performance social compreende “[...] toda atividade de um indivíduo que ocorra durante um período marcado por sua presença contínua mediante um conjunto de observadores e a qual possui alguma influência sobre os mesmos” (p. 22). Posteriormente, Victor Turner (2005) desenvolveu o conceito de drama social como ferramenta analítica para aplicar a uma ampla variedade de situações históricas através de um modelo de cultura específica do teatro. Para Turner, o drama social é capaz de operar sobre a construção de um quadro temporal especial onde o ritmo dos acontecimentos dentro de uma narrativa está predeterminado por um desfecho antecipado. A partir das experiências, inauguram-se situações liminares que se expressam através das fendas da estrutura social, interrompendo o fluxo da vida cotidiana e provocando novas formas de ser e estar no mundo por parte dos sujeitos. A antropóloga americana

Barbara Myerhoff (1982) através do conceito de “cerimônias definitórias” destaca o que chama de “autobiografias” coletivas pelos quais os grupos sociais formulam sua identidade a partir dos relatos de sua história. Paul Connerton (1999), defende que através das cerimônias comemorativas e práticas corporais, os grupos conservam e transmitem as imagens e conhecimentos recordados do passado.

A nossa percepção sobre o presente é mediada pelas informações que possuímos sobre o passado. Não obstante, o controle sobre a memória implicava também imposição sobre o que recordar, isto é, sobre quais significados e sentidos elaborar no presente. Para Huyssen (2000), a memória se tornou uma obsessão cultural em todos os cantos do planeta. Ele identifica que as culturas de memória estão intimamente ligadas às questões de minorias e gênero na reavaliação dos passados, na tentativa de reinscrever a história de um novo mundo, garantindo um futuro de memória.

Por isso, a disputa em torno da memória perpassa o direito de grupos ou coletivos reivindicarem os seus marcadores culturais, a sua identidade. Analisando em uma perspectiva mais geral, tais cerimônias, as chamemos de comemorativas ou definitórias, expressam o desejo de uma comunidade ou grupo em recordar sua identidade, representando-a como uma metanarrativa. Na medida em que as performances ocorrem, sobretudo nas circunstâncias cerimoniais, a memória social é vivida e constituída (CONNERTON, 1999). No caso da Nação Zambêracatu, por exemplo, as apresentações no 2 de fevereiro em Natal com o “Batuque para Rainha do Mar”, evento organizado desde 2012, transformaram-se numa das principais celebrações afroreligiosas do Rio Grande do Norte. O candomblé vai para a rua, materializa-se nos tambores, agbês, nos corpos dançantes que preenchem uma das principais avenidas da cidade do Natal para afirmar a existência e importância da cultura negra potiguar. Na introdução de *“Secular ritual”*, Sally Moore e Barbara Myerhoff dizem que “[...] toda cerimônia coletiva pode ser interpretada como uma declaração cultural sobre a ordem cultural contra um vazio cultural” (MEYERHOFF e MOORE, 1977, p.16). As lembranças acionadas pela performance cumprem uma função de declarar sobre acontecimentos passados, estabelecem uma sensação de

continuidade com o presente, organizam o pertencimento e estruturam a identidade de um grupo.

Apontamentos

O desenho do novo internacionalismo se constrói a partir das narrativas da diáspora cultural e política, das retomadas, dos grandes deslocamentos sociais dos grupos vítimas dos empreendimentos coloniais. A cultura para se manter duradoura precisa estar em movimento constante

[...] as pessoas, enquanto atores e redes de atores, têm de inventar cultura, refletir sobre ela, fazer experiências com ela, recordá-la (ou armazená-la de alguma outra maneira), discuti-la e transmiti-la. Ou seja, no fluxo de culturas, o que se ganha num lugar não se perde na origem. Mas há uma reorganização da cultura no espaço. (HANNERZ, 1997, p.12).

O fluxo de pessoas, imagens e significados entre as culturas não enfraquece o sentido local, pois os grupos possuem distintos sentimentos de filiação a estas localidades. Uma determinada manifestação cultural pode por ora submergir, posteriormente submergir em outro território de acordo com os interesses dos grupos e coletivos, seja para recordar determinado fato que possibilite ordenar o sentido de pertencimento no presente, como também constituam uma narrativa declarativa em torno de uma disputa de memória. A tradição de uma manifestação cultural corresponde exatamente à relevância de determinado símbolo para o sentimento que estruture a identidade de um povo, região, país. O ato de selecionar e armazenar são práticas comuns na composição do mosaico (imagens) da memória, possibilitando a partir dos fragmentos coletados lembrar o que poderia ter sido esquecido, e enfim, com auxílio da experiência (*erfahrung*) e da vivência (*erlebnis*) conduzir a rememoração ativa da memória individual e coletiva (BENJAMIN, 1987).

Voltemos a menção do coco de roda no início deste artigo, a retomada da brincadeira pelos coqueiros e coqueiras do Coco no Pé do Morro do Careca incorpora elementos específicos do seu tempo, sentidos e signos dos sujeitos dentro do seu contexto social e espacial. Entretanto, os fios que tecem e bordam essa tradição não são lineares e sim enredados. No mundo contemporâneo, pensar na tradicionalidade de uma manifestação cultural corresponde as

relações constituída entre os sujeitos, com os territórios e símbolos em disputa na sociedade, em uma região, até mesmo uma nação. As feridas coloniais provocadas pelo Ocidente colocaram extensos obstáculos no que concerne a sistematização da memória dos povos subalternizados, como sugere Mbembe (2014), ao retomar a agência da sua própria cronografia, a reinscrita da história deve ser considerada um ato de imaginação moral.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2 ed, 2018.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800** / Peter Burke; tradução Denise Bottmann. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição: o clássico e o popular na modernidade latino-americana**. Série Antropologia, Nº. 109, Brasília: UnB, p. 1-28, 1991.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras, Ed. Celta, 1999.

FARIAS, Edson. Direções Analíticas no Estudo do Nexo Cultura Popular, Entretenimento Turístico e Civilização Moderna, in **Textos Didáticos** nº 31(1), 1997.

FERNANDES, Gonçalves. **Investigações sobre cultos negros-fetichistas do Recife**. Arquivos da Assistência a Psicopatas, ano V, 1º e 2º. Sem, n. 1 e 2, 1935.

GURGEL, Deifilio. **Espaço e tempo do folclore potiguar: folclore geral: folclore brasileiro**. Natal: Prefeitura do Natal, FUNCARTE, 1999.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HANDELMAN, Don. **Play and Ritual: Complementary Frames of MetaCommunication**. In: It's a Funny Thing, Humor. H. J. Chapman and H. Fout. Pergamon Press, London, 1977.

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional**". *Mana*, 3 (1), 1997, p.7-39.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 1990.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros**: desconstruindo certeza, batendo alfayas e fazendo história. Recife, 1930-1945, Recife: Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Practical Anthropology**. In Africa. Vol. 2. p. 22-38, 1929.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014

MYERHOFF, B. "Life history among the elderly: performance, visibility and remembering". In: RUBY, J. (ed.) **A crack in the mirror. Reflective perspectives in anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

MYERHOFF, Barbara G; MOORE, Saly F. **Secular Ritual**. Amsterdam: Assen, 1977.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Colección Sur Sur, 2005.

REAL, K. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Editora Massangana, 1990.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: An Introduction. Routledge, 2002.

SHILLS, Edward. **Tradition**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981

TURNER, James West. **Continuity and constraint**: reconstruing the concept of tradition from Pacific Perspective. The Contemporary Pacific. University of Hawaii, V. 9, N. 2, Fall, p.345-381, 1997.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

**DA CONTINUIDADE DE RASU-ÑITI: UM RELATO SOBRE A
APRENDIZAGEM DA DANZA DE LAS TIJERAS AYACUCHANA EM LIMA
A PARTIR DE PROCESSOS DE IMERSÃO CULTURAL**

Carla Dameane Pereira de Souza *Nina Sonqo de Ayacucho*¹

Resumo: A partir do conto *La agoña de Rasu-Ñiti* (1961), de José María Arguedas, neste artigo² estabelecerei um diálogo entre a representação dos dançarinos de *Tijeras* neste conto e no romance *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015) de Amiel Cayo, ressaltando a ideia de continuidade, quer dizer, da transmissão dos saberes e competências que são específicas à prática dos *Danzaq*, que tradicionalmente são homens. Nas duas narrativas as mulheres ocupam os papéis de esposas, filhas, mães e a transmissão deste saber se realiza entre homens. Com base nesta premissa e trazendo este tema à contemporaneidade, o debate terá seu desenvolvimento na exposição de minha experiência de imersão cultural como aprendiz e praticante da *Danza de las Tijeras ayacuchana* em Lima, no Peru. Considerando o processo histórico peruano atravessado por dinâmicas migratórias internas, sobretudo na segunda metade do século XX, a questão principal a ser discutida é: como esta prática artística constitui-se como uma performance ritual que resiste aos contatos culturais e se mantém como expressão sagrada das identidades andinas? Para isso, farei uma breve revisão da teoria do conceito de sujeito migrante afim de refletir como a *Danza de las Tijeras ayacuchana* deslocou-se do interior do Peru até Lima, acompanhando aqueles que a praticam, ao mesmo tempo em que apresentarei minha experiência de formação como *Warmi Danzaq*, junto a outras mulheres dançarinas.

Palavras-chave: *Danza de las tijeras*; *warmi danzaq*; performance; sujeito migrante.

¹ Doutora em Estudos Literários (2013) (Pós-Lit/Fale/UFMG), com pós-doutorado em Antropologia Visual (2018-2019) Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Professora e pesquisadora do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Líder do grupo de pesquisa Rede de Estudos Andinos. *Warmi Danzaq (Nina Sonqo de Ayacucho)* pela *Escuela de la Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho Perú*.

² Uma versão inicial deste texto foi apresentada como comunicação oral no III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas – Antonio Cornejo Polar (CITCHLL) “Migraciones, Fronteras y Desplazamientos en las Literaturas Latinoamericanas”, realizado em Lima, de 06 a 09 de agosto de 2019 na Casa de la Literatura Peruana e organizado pelo Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Sua versão em língua espanhola foi publicada em SOUZA, Carla Dameane Pereira de. ***Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes***. Cuaderno de trabajo n° 57. Lima: Departamento Académico de Ciencias Sociales, 2020. Disponível em:

<<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/172097>>. Acesso em 12 de maio de 2022. ISBN: 978-612-48321-0-9.

I O *Pasacalle* é meu abre alas

Aprendi que na *Danza de las Tijeras ayacuchana*, o *Pasacalle* é o momento inicial de apresentação do *Danzaq* ou da *Warmi Danzaq*. É a primeira sequência, aquela com a qual, elegantemente e de forma sofisticada nós dançarinas nos apresentamos e saudamos o público. Introduzir para o leitor de que se trata este texto, seus objetivos, a metodologia de trabalho utilizada na pesquisa de campo, seus resultados e outras pautas pertinentes à escritura acadêmica é, para mim, como um *Pasacalle*, já que desde o primeiro contato com meu leitor quero deixar explícito que o que vou apresentar é produto de uma pesquisa que se iniciou a partir de bibliografias especializadas, mas tomou proporções outras, da ordem do sensível, possíveis graças a um exercício de imersão cultural.

Em diálogo com a epistemologia dos conhecimentos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), durante o período em que realizei estudos de pós-doutorado em Lima, como pesquisadora vinculada à Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP, desenvolvi o conceito de dramaturgias ausentes o qual considero pertinente para refletir a condição teatralizada ou dramática de determinadas práticas culturais e acontecimentos sociais. Tais acontecimentos e práticas, caracterizados por uma estética visual e estrutura narrativa podem desencadear etnografias e partituras cênicas – textos dramáticos, roteiros para ações cênico-performativas – fundando desse modo uma epistemologia na perspectiva em que propõe Sousa Santos, no marco da epistemologia dos conhecimentos ausentes, que segundo ele “no son prácticas ignorantes, son más bien prácticas de conocimientos rivales, alternativos” (2017, p. 203). São conhecimentos que, ainda que sejam opostos aos conhecimentos da ciência moderna, são igualmente complementares a ela. As dramaturgias ausentes, uma vez visibilizadas geram conhecimentos e transmitem experiências e formas de vida, expressões culturais e cosmogônicas invisibilizadas ou atravessadas de forma violenta pelo projeto de modernidade eurocêntrica, que teve início com a invasão dos territórios que hoje formam parte da América Latina, e que segue vigente com a consolidação do capitalismo global. Apesar disso, a colonialidade do poder (QUIJANO, 1992, p. 12) que faz parte de nossa identidade latino-americana não foi capaz de apagar as diferentes

características de nossas subjetividades e práticas culturais produtoras de conhecimento.

Este texto, portanto, é produto de uma revisão bibliográfica e de um período de imersão cultural que alcançaram dimensões exploratórias não previstas. Por isso, reivindico à sua natureza acadêmica o tom do relato testemunhal, uma vez que é a partir de minha enunciação implicada que se dará as reflexões aqui propostas o que, por sua vez, constitui a natureza de uma práxis intelectual aberta aos riscos da afetação.

II Esta Porta

Imagem 01 – Esta Porta



Centro Artesanal Shosaku Nagase. Huamanga Ayacucho.
02 de novembro de 2018. Fotografia de Carla Dameane³.

Em Huamanga, Ayacucho, parei diante de uma porta que me permitia adentrar ao interior de um espaço de comércio – o Centro Artesanal Shosaku Nagase, que nas décadas de 1960 e 1970 havia sido uma penitenciária. O *Danzaq* pintado nesta porta, em tamanho natural, foi uma espécie de convite para que eu decidisse ingressar no universo da *Danza de las Tijeras*, já que sua

³ Procurei saber, mas desconheço a autoria da pintura. Por esta razão não pude apresentar os créditos.

silhueta estática provocava em mim lembranças e evocava movimentos. Estes movimentos, congelados na pintura, impregnavam o meu corpo de uma sensação nostálgica em relação às apresentações de *Danzantes de las Tijeras* que eu havia assistido durante o meu primeiro período de estudos no Peru, entre os anos de 2011 e 2012. Esta porta, tornou-se um portal que me levou à literatura arguediana na qual os *Danzantes de las Tijeras* aparecem como personagens, em *Yawar Fiesta* (1941), em *Los ríos profundos* (1958), em *La agonía de Rasu-Ñiti* (1961), em *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1969), e a um livro, um romance curto que recentemente havia lido e que trazia como tema a prática e a transmissão da *Danza de las Tijeras*, *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015), de Amiel Cayo. A potência desta imagem me levou às narrativas sobre a prática da *Danza de las Tijeras* e me provocou a aproximar-me deste universo para conhecer as atuais estratégias de sua transmissão e de sua prática.

Em Lima, após uma conversa com a atriz e *Warmi Danzaq Asiri Sonqo de Ayacucho* – Daniela Hudtwalcker Zavala, passei a frequentar cerimônias de *Antipanakuy*, que são encontros realizados em locais específicos, nos quais dois ou mais *Danzantes de Tijeras* demonstram suas competências. Seguidamente a esta primeira aproximação, eu me inscrevi nas oficinas do *Maestro Danzaq Qaqa Ñiti de Puquio* – Roberto Saira Llana, Diretor *Danzaq* da *Escuela Danza de las Tijeras Puquio Ayacucho-Perú*. A minha inscrição nas oficinas de *Danza de las Tijeras* consolidou a trajetória de minha imersão na aprendizagem da *Danza de las Tijeras*, de modo que me tornei discípula do *Maestro Qaqa Ñiti de Puquio*, recebendo de forma criativa a transmissão de seus saberes.

Considero a *Danza de las Tijeras* um saber, uma arte ritual que é também um meio de recordar e repetir uma prática artística na qual o *Danzaq* ou *Warmi Danzaq* configura-se como um/uma performer. Quem dança e toca suas *Tijeras* no transcurso de sua aprendizagem pode improvisar, pode alcançar um estilo próprio e desenvolver múltiplas habilidades que são características às várias sequências que fazem parte de uma apresentação, seja em festas patronais ou em eventos celebrativos de curta duração – especialmente se consideramos as adaptações pelas quais a dança tem passado em Lima conforme nos mostra Lucy Núñez Rebaza em seu livro *Los Dansaq* (1990).

A *Danza de las Tijeras* é originária de quatro estados (*departamentos*) peruanos – Ayacucho, Apurímac, Huancavelica e Arequipa. Em cada um destes

estados, como nos explicava o Maestro *Qaqa Ñiti de Puquio*, há formas estéticas diferentes de praticá-la, seja no que se refere à melodia dos instrumentais na música, ao vestuário e também aos nomes que são atribuídos aos dançarinos. Em Ayacucho somos *Danzaq* ou *Warmi Danzaq*, em Apurímac os chamam de *Saqras*, em Huancavelica são *Galas* ou *Warmi Galas* e em Arequipa (região norte) são chamados de *Villanos*.

A partir da imersão cultural entendo que a *Danza de las Tijeras* é uma performance tanto em sua prática quanto em sua transmissão – do maestro para seu discípulo. Eu a considero uma performance, pensando teoricamente com Diana Taylor (2015) sobre performances que “operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (twice behaved-behavior)” (Diana Taylor (2015, p. 22). Com esta citação de Taylor, podemos pensar nos exemplos literários já assinalados acima, especialmente, em *La agonía de Rasu-Ñiti* (1961) de José María Arguedas e *Willka Nina El hijo del Wamani* (2015), de Amiel Cayo.

Em *La agonía de Rasu Ñiti*, conto de 1961, Arguedas narra os últimos acontecimentos na vida de um *Danzaq*, Pedro Huancayre, que antes de morrer dança uma agonia. A agonia é uma das sequências da *Danza de las Tijeras*. Conhecida também como *wañurayay*, segundo Yaranga Valderrama (2006, p. 11), nesta sequência o *Danzaq* realiza um ensaio/representação de sua morte e ascensão ao céu (*Hanah Pacha*). No conto, durante a realização da dança, além dos músicos Lurucha, o arpista, e Don Pascual o violinista, da sua esposa e de sua filha, está o jovem discípulo de Rasu Ñiti, Atok’sayku, que, após a morte de seu maestro consolida a transmissão do saber adquirido. Observemos o trecho do conto:

“Atok’sayku” saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos los estaban mirando. Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak’ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak’ a la medianoche.

—¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! – dijo el nuevo dansak’.

Nadie se movió.

Era él, el padre “Rasu Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando. (ARGUEDAS, 1983, p. 209).

A transmissão do saber e da fé, presente no conto, é potente quanto à caracterização da *Danza de las Tijeras* como resistente em sua permanência como uma arte ancestral que segue sendo praticada até a atualidade. Se me refiro a isso é devido ao fato de que durante o período de imersão cultural, junto a praticantes da *Danza de las Tijeras* observei como os *Danzaq* mais velhos tornam-se, naturalmente, maestros de jovens e crianças nos diferentes bairros e distritos de Lima. De forma efetiva, a *Danza de las Tijeras* é uma prática cultural e performance ritual nas festas patronais e em outros eventos que se realizam na capital do Peru e nas quais as comunidades de migrantes encontram um espaço para a manifestação de seus valores culturais e expressão de sua identidade. Sobre o conceito de sujeito migrante Antonio Cornejo Polar (1996) nos explica que este

(...) tanto está expuesto a fenómenos sincréticos, en relación a las fuerzas que surgen de su nuevo espacio de experiencia, cuanto puede fijar deslindes relativamente claros entre los dos o más momentos de su itinerario. Al parecer, la conciencia del migrante está más atenta a la fijación de sus experiencias distintas y encontradas que a la formulación de una síntesis globalizadora (CORNEJO POLAR, 1996, p. 840-841).

Desta maneira, os eventos que reúnem as comunidades de migrantes, que resultam de um processo de migrações internas partindo das regiões serranas do Peru até Lima ao longo do século XX, em especial na segunda metade, convertem-se em espaços e situações nas quais distintas experiências migratórias podem fixar-se e se encontrar, como sinaliza o crítico literário. Nestes eventos a *Danza de las Tijeras* descolada de seu espaço de origem e prática anterior, encontra um lugar de convergência de sentidos de identidades, é um espaço parecido aquele do qual fala Cornejo Polar, onde

(...) cualquier sentido puede solaparse y refundirse precisamente en el extremo que aparentemente se le opone, como también -y tal vez sobre todo estratificar como instancias separadas las diversas vivencias que forman su fluido itinerario a través de distintos tiempos y espacios. Repito en este caso mi estrategia de leer no tanto la linealidad de un discurso cuanto su espesor-bajo el supuesto, otras veces aludido (Cornejo, 1994, 18 passim), de que la historia corre, pero también se adensa en el tiempo. Después de todo no hay mejor discurso sobre la identidad que el que se enraíza en la incesante (e inevitable) transformación (CORNEJO POLAR, 1996, p. 841).

Neste sentido, é importante sinalizar que, se houve e ainda ocorrem transformações ou adaptações na prática e transmissão da *Danza de las Tijeras* em Lima, os espaços em que os migrantes e descendentes de migrantes, nascidos em Lima, se reúnem para compartilhar o sentido de identidade em direção a este saber, são espaços de convergência, de transformação e de resistência. São espaços nos quais é possível colocar a memória em movimento, resistir aos esquecimentos impostos e afirmar os saberes constituídos pela fé nos Deuses Tutelares, nos deuses de sua cosmogonia. Ainda, é possível recuperar e reviver a relação possível desta dança com o *Taki Onqoy*.

O *Taki Onkoy* foi um movimento messiânico que costuma ser traduzido como “canto/dança de enfermidade ou de sofrimento”. Este movimento possuía um objetivo decolonizador, anticolonial; desenvolveu estratégias de defesa da cultura e das manifestações culturais e religiosas andinas. De acordo com as investigações de Nathan Wachtel (1973), o *Taki Onqoy* se deu como uma forma de protesto, resposta política frente às divisões de Atun Lucanas e Chorcoc, territórios que pertenciam ao atual estado de Ayacucho. Isso ocorreu em paralelo e em diálogo com o movimento de resistência incásica organizado por Manco Inca II e seu filho Titu Cusi Yupanqui, em Vilcabamba⁴. O *Taki Onqoy* se difundiu por toda a jurisdição de Cusco, alcançou os territórios de Arequipa, Chuquisaca e La Paz⁵.

Em direção à costa peruana, chegou até Lima, mantendo-se vigente por sete anos. Calcula-se que, neste período, aproximadamente oito mil indígenas sofreram castigos severos por sua adesão ao movimento. A rebeldia destes indígenas consistia, por sua vez, em crer no renascimento das *Huacas*, que habitam os lugares sagrados e a natureza (pedras, montanhas, montes, as cataratas), responsáveis por sua proteção e ajuda contra o colonizador violento. A estratégia subversiva dos rebeldes esteve orientada pela simplicidade de um comportamento que, em forma de expressão corporal, rechaçava a cultura dominante através da preparação mística e invocação de seus deuses:

(...) para prepararse al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban de su catolicismo; al volver en si declaraban solemnemente estar poseídos por alguna de sus “guacas” las que,

⁴ Cf. WATCHTEL, 1973: 108-109.

⁵ Cf. MILLONES, 1973: 85.

desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes, – santuarios habituales – usaban en adelante el cuerpo de los hombres para manifestarse. (MILLONES, 1973, p. 87-88).

Como prática cultural performativa de rechaço à colonização e catequização dos territórios e corpos, a dança estava associada aos rituais considerados pagãos. Os corpos dançantes do *Taki Onqoy* foram condenados e censurados pela inquisição. Ainda assim, Antonio Salvador Villegas Falcón, considera que não há relação direta da *Danza de las Tijeras* com o *Taki Onqoy*. Em seus estudos o pesquisador diz que

(...) es poco probable que en el corto tiempo que duró el taqui onqoy, siete años, haya sucedido la transformación de los elementos indígenas que constituían las danzas nativas en general, y de las tijeras en particular, y mucho menos aún si atendemos a que la característica esencial de este movimiento fue su resistencia y oposición al uso de cualquier elemento cultural, objeto y costumbres del invasor occidental (FALCÓN, 1998, p. 32).

Já Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda (1998, p. 28), com base nos escritos de Bartolomé Alvarez, uma testemunha do *Taki Onqoy*, acreditam que a *Danza de las Tijeras* tem relação com o movimento anticolonial podendo ser “más valeroso su carácter de posible antecedente de los danzantes de tijeras” (1998, p. 28). O nome indicado pelos inquisidores para designar os praticantes da dança faz referência a uma prática demoníaca, fato que, segundo meu ponto de vista, pensando com Millones y Tomoeda (1998, p. 26-31) reafirma sua característica genealógica por se tratar de uma performance que propõe a inscrição de um corpo antievangelizador e decolonizador em um espaço de disputa simbólica e territorial. Após a dissolução do *Taki Onqoy*, que deixou como consequência a rigidez do sistema inquisidor colonial, os dançarinos herdeiros dessa memória incorporam ao vestuário e às sequencias elementos hispânicos proporcionados pelos contatos culturais. Ainda assim, essas mudanças e adaptações funcionaram como estratégia de representação para que pudessem seguir dançando e reafirmando sua fé nos *Apus Wamanis*. Trata-se de um ritual que para o colonizador possuía traços subversivos devido ao seu pertencimento identitário e ancestral e em sua negação e enfrentamento ao cristianismo.

No romance de Amiel Cayo, *Willka Nina El hijo del Wamani*, ele nos apresenta, recuperando o personagem arguediano “*Atok’sayku*”, a transmissão da *Danza de las Tijeras*, este saber incorporado, como a garantia de sua

sobrevivência e como homenagem à tradição da *Danza de las Tijeras* e aos seus praticantes. No romance curto, Josué Vila Vila é um menino que, desde muito pequeno, gostava da *Danza de las Tijeras*, de assistir as apresentações. Motivado por sua mãe, começa a incessante procura por um maestro para que o ensine e o ajude a aperfeiçoar seus conhecimentos sobre a prática e os mistérios da dança. Apadrinhado por Don Laureano, um violinista que o presenteia com seu primeiro vestuário, após tornar-se órfão Josué sai a procura de *Atoq Sayku*, de quem Don Laureano era grande admirador. Ao encontrar a casa de *Atoq Sayku*, Josué manifesta o desejo de tornar-se seu discípulo:

La torre de la iglesia casi cubría la casa con su sombra y el contraluz del sol dibujaba la silueta de la cruz sobre la torre. Josué se acercó y tocó la puerta; desde el fondo le respondió el ladrido de un perro y luego una voz que preguntaba:

— ¿Quién?

— Yo. – respondió el niño, controlando sus nervios.

Se abrió la puerta y la escasa luz de la tarde dibujó la silueta de una niña de la edad de Josué.

— ¿Está el maestro Atoq Sayku? – preguntó.

— Sí, es mi papá – respondió la niña y entró corriendo a la casa.

— ¡Papá, te buscan!

— ¡¿Quién es?! – se escuchó la voz de un hombre que salía rengueando desde el interior de la casa. En el umbral de la puerta, ambos personajes se quedaron estáticos, cruzando la mirada como la primera vez.

(...)

Hizo pasar al muchacho al interior de la casa, la cual estaba iluminada por un foco. En las paredes, se podían ver algunos recortes periodísticos antiguos de las hazañas del danzaq; los titulares hablaban de sus viajes al extranjero.

— Esto me ha dado don Laureano, me dijo que lo abriera cuando lo encontrara a usted – mostró el paquete que traía.

— Entonces, ábrelo; es el momento, ¿no? – respondió el danzaq acomodándose en una banca.

Josué desató lentamente el paquete y la luz del foco empezó a develar los delicados bordados de un traje de danzante; el reflejo de los espejos en forma de estrella iluminaba el rostro de Josué, en el que, poco a poco, se dibujó una sonrisa grande. Sus manos colocaron el delicado traje en el piso, extendiéndole como si se tratara de una persona. A la vista se notaba que el traje había sido utilizado, la tela de la rodilla del pantalón estaba gastada, las cintas de la montera un poco descolorida por el tiempo, pero eso no opacaba en absoluto la sorpresa de Josué; ¡era la primera vez que iba a tener un traje propio!

— He venido a aprender con usted – dijo Josué mirando firmemente a Atoq Sayku.

— Pero tus padres deben estar buscándote. El muchacho le contó al maestro todo lo sucedido con su familia y este, conmovido por el relato, decidió aceptar a Josué en su casa.

— Está bien, puedes quedarte conmigo; te voy a enseñar todo lo que sé, ya que Dios no me dio la gracia de tener un hijo varón como tú – respondió en tono amable.

(CAYO, 2015, p. 42-44).

Nas duas narrativas literárias apresentadas até aqui há um ponto em comum entre elas que é possível problematizar, além dos detalhes relacionados à transmissão deste saber entre maestro e discípulo. Refiro-me ao fato de que na contemporaneidade já se vislumbra a inserção das mulheres na *Danza de las Tijeras ayacuchana*. Nos dois exemplos literários, ainda que os dois Maestros *Dansaq Rasu Ñiti* e *Atoq Sayku* tivessem filhas mulheres, a transmissão de seu saber se deu entre homens.

Nas primeiras vezes em que li estas narrativas não havia me dado conta de que havia certa especificidade de gênero na transmissão deste saber que se dava, com certa exclusividade, entre homens. Foi através da prática como aprendiz que pude observar a presença reduzida de *Warmi Dansaq* na comunidade de *Danzantes de Tijeras ayacuchana* em Lima, ainda que esta seja já uma realidade a partir da iniciativa de jovens que desejam aprender, de maestros dispostos a transmitir seus saberes às mulheres interessadas e, ainda, quando a transmissão se dá em família – de pai para filha. Sobre o tema, uma referência anterior que eu tinha foi através do curta metragem de Gabriela Yepes, *Danzak*, de 2008, igualmente inspirado no conto “*La agonía de Rasu Ñiti*”. No curta, uma menina, filha de um *Dansaq* enfermo – impede que sua mãe venda o vestuário de seu pai e ao torná-lo seu converte-se em *Warmi Dansaq*. A menina que interpreta a personagem Nina, filha do *Dansaq*, é Hellen Sly Sánchez, a *Warmi Dansaq Torbellina de Mayo-Luren* e seu pai, que interpreta *Rasu Ñiti* es Paul Aroni Ortiz, *Apu Misti de Mayobamba*. As referências na literatura e no cinema a estas questões, ainda que de modo transversal, são importantes por promover o diálogo sobre aspectos inerentes ao processo de transmissão da *Danza de las Tijeras* como um saber.

III A técnica e a fé

Imagem 02 – Pachatinkay de Nina Sonqo de Ayacucho.



Museo de Sitio Huaca Huallamarca.
Lima, Peru. 14 de julho de 2019. Fotografia de Paula Virreira.

A partir de minha prática como professora e pesquisadora, o meu interesse em aprender a *Danza de las Tijeras* foi, explicitamente, motivado pela possibilidade de deixar-me afetar pelo caráter sagrado desta dança. Na definição de Rodrigo Montoya,

La Danza de las tijeras es un modo de aparición clandestina, enmascarada, del culto a los Wamanis o Apus. Comenzó, - probablemente - en Huamanga, después de 1565, como una de las posibilidades de desarrollo y continuación del Taki Onqoy, aquel “baile del sufrimiento” surgido como primera respuesta a la invasión española. Entonces las Huacas prehispánicas se rebelaron contra España encarnándose en determinadas personas, las que poseídas por los dioses perdieron el espíritu, cantaron y danzaron en un éxtasis profundo, proponiendo el regreso al antiguo orden y exigiendo a los hombres y mujeres de los ayllus no mezclarse con los españoles. Estas Huacas o Dioses locales viven en los en las montañas, lagos, rocas cerros y cataratas. Los danzantes de tijeras que bailan luego de un entendimiento secreto con los Wamanis, bajo las cataratas o algunas cuevas sagradas transmiten la belleza de la música del agua que cae, la sangre de los cerros, que es vida esencia y fuerza”. (MONTROYA, 1990, p. 06).

Esta definição parece adequada, uma vez que nela não há uma marcação de gênero para os/as que a praticam. Questão que às vezes se encontra sinalizada em outras definições como a de Núñez Rebaza (1990):

Se sabe que la Danza de las Tijeras es una expresión mestiza que combina elementos de origen español con las raíces precolombinas. Es una danza de contrapunteo o desafío entre los bailarines y su música. Los danzantes son exclusivamente solistas, hombres y conforman, con un arpista, un violinista y un capataz, una cuadrilla. Solamente en Huancavelica, en las fiestas de Navidad y en la Adoración al Niño Jesús o en la Bajada de los Reyes intervienen las mujeres como seguidoras”. (NÚÑEZ REBAZA, 1990, p.14)

E na de Ulisses Juan Zevallos Aguilar (2009):

La danza de las tijeras (Danzaq en quéchua) es un baile masculino en el que dos bailarines, acompañados por sus respectivas orquestas compuestas de violín y arpa, danzan en turnos que forman parte de una competencia llamada Antipanakuy” (AGUILAR, 2009, p. 91).

Penso que a *Danza de las Tijeras* é uma prática artística e ritual dos sujeitos andinos, sem especificidades de gênero. Também prefiro pensar que, como uma dramaturgia ausente, possui uma estrutura dramático-narrativa muito complexa no que se refere à relação com a fé e com a manifestação da devoção aos Deuses tutelares. Esta narrativa, em cena, está presente nas sequências pela forma como nós, dançarinas, buscamos uma conexão com a *Pachamama* e com as três dimensões espaço-temporais *Kay Pacha*, *Hanah Pacha* e *Ukuh Pacha*, presentes na cosmogonia andina, através das *Tonadas*, dos *Alto ensayos*, dos *Pampa ensayos*. Também as *Pruebas* e a *Pasta* são sequências nas quais nós devemos demonstrar nosso valor e resistência física enfrentando distintos desafios.

Em meu processo de aprendizagem tanto no campo empírico observando a performance dos *Danzaq* e *Warmi Danzaq*, como na prática, durante a participação em oficinas, posso sinalizar que para dançar são necessárias a técnica e a fé, a prática e a devoção. É necessário cuidar do corpo, ser fiel às *Tijeras* e saber dialogar com a dança nos sonhos. A disciplina de treinamentos do *Danzaq* ou *Warmi Danzaq* é a base para sustentar uma presença equilibrada e harmônica, mas sua conexão com o *Apu Wamani* é sem dúvida a principal razão para que haja beleza e qualidade em sua dança.

Meu nome de *Warmi Danzaq* é *Nina Sonqo de Ayacucho*. Pode ser traduzido por “Coração Flamejante” ou “Coração de Fogo”. Meu maestro *Qaqa Ñiti de Puquio* me nomeou assim quando ao final do período de oficinas decidimos organizar meu *Pachatinkay* antes de voltar ao Brasil, então com seis meses de formação e aprendizagem básica da *Danza de las Tijeras*. O

Pachatinkay é a consagração de um novo ou do primeiro vestuário de um *Danzaq* ou *Warmi Danzaq*. No meu caso, tratava-se de meu primeiro vestuário e a primeira vez que dancei com ele, feito para *Nina Sonqo de Ayacucho*.

Para a organização da cerimônia do *Pachatinkay*, escolhemos um lugar no qual foi possível realizar os procedimentos necessários para garantir a conexão com as energias dos *Apus Wamanis*, da *Pachamama*, do Sol e da Lua. Como discípula do maestro *Qaqa Ñiti de Puquio* participei do *Ceremonial de Semana Santa* (que se realiza nas quintas-feiras santas) organizado pela *Asociación de los Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú – ADATIM* e que se realizou no *Museo Pachacamaq Santuario Arqueológico*. A partir de então, meu maestro sinalizava a necessidade de que a cerimônia do *Pachatinkay* pudesse se realizar em uma *Huaca*, de modo que, com a permissão da Diretoria do *Museo de Sitio Huaca Huallamarca*, o meu *Pachatinkay* pôde ser realizado na *Huaca Huallamarca* em 14 de julho de 2019, cerimônia a partir da qual pude, como *Warmi Danzaq*, dançar publicamente pela primeira vez com meu vestuário.

IV Despedida

Ao pensar no conceito de conduta restaurada ou comportamento restaurado, de Richard Schechner (2012), eu o associei a dois outros conceitos dele, “transporte” e “transformação”:

Los rituales liminales son transformaciones que cambian de manera permanente la identidad de la gente. Los rituales liminoides causan un cambio temporal – a veces nada más que una breve experiencia de comunitas espontánea o la representación durante varias horas de un papel -: son transporte. En un transporte, uno entra en la experiencia “conmovido” o tocado” (metáforas aptas) para luego ser soltado más o menos en el punto en que entró (SCHECHNER, 2012, p. 123).

Na prática da *Danza de las Tijeras* também estão os rituais que ocupam papéis importantes para os *Danzaq* ou *Warmi Danzaq* e um deles é o *Pachatinkay*. Refletindo em diálogo com a citação de Schechner, posso testemunhar que o *Pachatinkay* é um ritual de transferência e transporte e que os *Danzaq* ou *Warmi Danzaq* somos afetados pelas energias que nos conecta, através do vestuário, de seu contato com a terra e com o cosmos, com nossos *Apus Wamanis*, com a *Pachamama*. Além disso, recuperamos e colocamos em cena um comportamento ancestral de resistência decolonial.

Finalizando a minha apresentação, a *Warmi Danzaq Nina Sonqo de Ayacucho* se despede do leitor sinalizando que, de modo geral, a imersão cultural a partir da aprendizagem e prática da *Danza de las Tijeras* foi algo muito positivo quanto às reflexões que tenho desenvolvido em diálogo com os sujeitos andinos em cena. A aquisição de um saber artístico, ritual e político, como é a *Danza de las Tijeras*, é algo transformador porque seu processo de aprendizagem e aquisição é atravessado por provas. No meu caso, como estrangeira no Peru, foram provas físicas e psicológicas as quais enfrentei de modo perseverante graças à força, ao encanto das *Tijeras*, quando as tocava e dançava.

Concluído o período de imersão pude entender que todos os desafios foram fundamentais para que meu corpo e corporalidade anterior, de pesquisadora que se colocava distante dos temas de estudos, para evitar a afetação, converterem-se em um corpo e uma corporalidade implicadas no tema da *Danza de las Tijeras*, como praticante, em diálogo com os sujeitos que a praticam e transmitem este saber. Neste testemunho a transmissão da aprendizagem se dá como forma de difundir a *Danza de las Tijeras* como um saber, um ritual, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, uma arte sofisticada carregada de sacralidade e devoção.

Imagem 03 – Pachatinkay de Nina Sonqo de Ayacucho.



Da esquerda para a direita: *Asiri Sonqo de Ayacucho*, *Apu Misterio*, *Killary de Andamarca*, Maestro Violinista: Felipe Llamoca, Maestro Arpista: Adito de Puquio, Wayrita de Huayana, Maestro Qaqa Ñiti de Puquio e *Nina Sonqo de Ayacucho*. *Museo de Sitio Huaca Huallamarca*. Lima, Peru. 14 de julho de 2019. Fotografia de Paula Virreira.

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. “La agoñia de Rasu-Ñiti”. In: José María Arguedas. **Obras Completas**. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1964.

CAYO, Amiel. **Willka Nina. El hijo del Wamani**. Lima: Editorial San Marcos, 2015.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno. IN: **Revista Iberoamericana**. Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996, p. 837-844.

MILLONES, Luis. “Un movimiento nativista del siglo XVI – El Taki Onqoy”. In: OSSIO, Juan. **Ideología Mesianica del Mundo Andino**. Lima: Colección Biblioteca de Antropología, 1973, p. 85-94.

MILLONES, Luis. “Nuevos Aspectos del Taki Onqoy. In: OSSIO, Juan. **Ideología Mesianica del Mundo Andino**. Lima: Colección Biblioteca de Antropología, 1973, p. 95-101.

MONTOYA, Rodrigo. 1990 “Prólogo”. In: NÚÑEZ REBAZA, Lucy. **Los Dansaq**. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura, 1990, p. 06-11.

NÚÑEZ REBAZA, Lucy. **Los Dansaq**. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura, 1990.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad /Racionalidad. In: **Perú Indígena**. 13(29). 1992, p. 11- 20. Disponível em: <<https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>>. Acesso em 27 de jun. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio**. Madrid: Ediciones Morata, 2017.

SCHECHNER, Richard. “¿Qué es la representación?”; “El Ritual”; “El Juego”. En: **Estudios de la Representación. Una introducción**. Traducción de Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 58-204.

TAYLOR, Diana. **Performance**. 1ª ed. 1ª reimpr. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

TOMOEDA, Hiroyasu. MILLONES, Luis. **Religión Oficial y Tradición Verdadera. Historia y función de los rituales andinos en los pueblos ayacuchanos**. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1998.

YEPES, Gabriela. **Danzak**. Cortometraje Ficción. 19 min. 2008. Disponível em: <<http://www.gabriela-yepes.com/project/danzak/>>. Acesso em 27 de jun. 2022.

VILLEGAS FALCÓN, Antonio Salvador. **La Danza de las Tijeras**. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

WATCHTEL, Nathan. "Rebeliones y milenarismo". In: **Ideología mesiánica del mundo andino**. OSSIO, Juan. (Comp.). PRADO PASTOR, Ignacio. (Ed.). Lima: Colección Biblioteca de Antropología, 1973, p. 103-145.

Yaranga Valderrama, Abdón. **Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro**. Lima/París: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial/Paris 8 Université Vincennes-Saint Denis, 2006.

ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan. **Las provincias contraatacan: regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX**. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ediciones del Vicerrectorado Académico, 2019.

O AFOXÉ OJU OMIM OMOREWÁ, EUGENIO BARBA E ONDE ISSO TUDO PASSA A FAZER SENTIDO

Daniela Beny¹

Resumo: Este texto visa refletir sobre como e onde elementos teatrais se aproximam dentro das práticas artísticas do Afoxé Oju Omim Omorewá (Maceió/AL) de modo afetivo-acadêmico.

Uns meses atrás recebi o convite de Diogo Spinelli para escrever para esse número da Revista Farofa Crítica já que trata justamente sobre uma área do conhecimento que dialoga diretamente com o que venho pesquisando nos últimos anos. Convite aceito e desafio proposto a mim mesma, pensei em escrever um artigo bastante formal e quadrado, depois pensei num texto mais poético, mas acabei optando por um punhado de impressões que, seja como artista ou como pesquisadora, vez ou outra passam pela minha cabeça, mas que, no final das contas, este texto vai sim parecer um artigo com a afetividade de um ensaio ou um ensaio com a “formalidade” de um artigo.

Em 2013 reiniciei minha trajetória acadêmica dentro de uma Especialização em Antropologia na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) sem saber muito bem o que era Antropologia nem o quanto me seria cobrado como uma pessoa vinda do teatro que parecia ter caído ali de paraquedas – para alguns/as docentes inclusive eu nem deveria estar ali, mas isso é ponto de reflexão para outro momento – mas que, pela primeira vez num ambiente de educação formal me foi apresentada a possibilidade de trazer as culturas populares para importantes discussões dentro do campo da transmissão de conhecimento.

Pois bem, naquele momento resolvi investigar na periferia, mas não necessariamente uma periferia geográfica, se tratava de uma periferia epistêmica já que, além de vir do teatro resolvi abordar a dança do Orixá Iansã do Candomblé executada por um Afoxé pensada como um mecanismo de

¹ Professora de teatro e especialista em Antropologia/UFAL, doutora em Artes Cênicas/UFBA, foi pesquisadora visitante do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra/Portugal. É mestra em Artes Cênicas/UFPA. É atriz, encenadora e dramaturga da Invisível Companhia de Teatro. Publicou os livros Oju Omim Omorewá – O Afoxé dança para Iansã, Textos (tristes) de teatro e Do terreiro ao teatro – Em busca da gestualidade ancestral.

transmissão de saberes e fazeres. Hoje, 2022 temos um sem-fim de pessoas investigando temas parecidos, mas lá em 2013 me senti abrindo caminho com um facão numa mão e um livro na outra.

Ao meu lado, abrindo caminho estava/está o Afoxé Oju Omim Omorewá que está situado no bairro do Jacintinho, em Maceió/AL. Este bairro é um dos mais populosos da capital alagoana e possui altos índices de criminalidade, onde a maior parte da população exposta à violência é de jovens negros de baixa renda. Sob a coordenação das *Ialorixás* Nany Moreno e Isabel Caetano, o Afoxé vem desenvolvendo suas atividades desde 2003. Embora o Omorewá não esteja vinculado oficialmente a nenhum terreiro, a maioria dos integrantes são iniciados no Candomblé ou na Umbanda, por esse motivo, parte dos percussionistas são *ogãs*² e algumas das dançarinas são *ekedes*³, o que ao meu ver, caracteriza que as práticas artísticas oriundas das religiões de matrizes afro-brasileiras são sim um mecanismo de resistência e empoderamento do povo negro ao perceber que mesmo saindo do âmbito sagrado, os atores sociais desempenham papéis semelhantes quando relocados no campo artístico.

Imagem 01: Espetáculo Oju Omim



Fotografia de Iris Valões, 2013.

² Correspondente masculino da função de *ekede*, normalmente dentro de um terreiro de Candomblé desempenha funções relacionadas ao toque para o Orixá (como percussionista), corte dos bichos para oferendas e outras atividades masculinas dentro das casas.

³ É dela a função de zelar, acompanhar, dançar, cuidar das roupas e apetrechos do orixá da casa, além dos demais orixás, dos filhos e até mesmo dos visitantes. É uma espécie de "camareira" que atua sempre ao lado do orixá e que também cuida dos objetos pessoais do *babalorixá* ou *ialorixá*.

Antes de darmos continuidade é importante apresentar o conceito de Afoxé. Segundo o antropólogo Raul Lody (1976), o Afoxé é

(...) um cortejo de rua que tradicionalmente sai no carnaval (...) É importante observar nessa manifestação os aspectos místico, mágico e por conseguinte religioso. Apesar dos afoxés apresentarem-se aos olhos dos menos entendidos como um simples bloco carnavalesco, fundamentam-se os praticantes em preceitos religiosos ligados aos cultos dos orixás, motivo primeiro da existência e realização dos cortejos. Por isso, afoxé também é conhecido e chamado por Candomblé de Rua (...) Apesar de todas as modificações e desfigurações, esses grupos procuram manter valores e características de 'africanidade' como: cânticos em dialetos africanos (...) utilização de cores e símbolos que possuem significados específicos dentro dos preceitos religiosos dos terreiros de candomblé (Lody, 1976, p. 3)

Apesar do Omorewá não se furtar apenas às apresentações no período carnavalesco e realizar espetáculos num formato mais “teatral”, ainda assim optam por se nomearem como Afoxé dada a tradição e a mescla de linguagens que as práticas artísticas e litúrgicas afro-brasileiras permitem. É importante apontarmos que embora os espetáculos sejam categorizados como teatro ou dança ou música o Afoxé não se limita a isso. Como pesquisadora, diria que devemos categorizar o Afoxé como Afoxé, sem tentar limitar sua expressão apenas a uma linguagem artística, pois pensando nos aspectos dos usos do corpo dentro das religiões de matrizes africanas e considerando os elementos que se debruçam sobre a corporeidade do indivíduo e a capacidade de comunicação através das práticas artísticas de terreiros, trago aqui o termo “Cantar-dançar-batucar” proposto pelo filósofo do Congo Bunseki K. Kia Fu-Kiau, citado por Ligiéro (2011, p. 134) que indica que nas culturas com origem na região da África Subsaariana se adota esta expressão para evidenciar os elementos performativos de expressões artístico-culturais. O corpo-sujeito que toca, é o mesmo que dança e também canta sem uma linguagem ser colocada em destaque sobre a outra.

Feita essa explanação volto aqui a questão sobre como caminhos foram sendo abertos durante todos esses anos de pesquisa e como o Omorewá, Mãe Nany e Mãe Bel acabaram me mostrando mais sobre teatro do que muitas leituras feitas durante a graduação e posteriormente no mestrado e no doutorado.

Gosto sempre de contar essa história porque ela me faz pensar no quanto somos tentados à arrogância quando estamos dentro da academia. O ano era

2011, e eu me propus a morar durante os três meses do inverno no hemisfério sul em Buenos Aires para vivenciar intensamente um treinamento de *Koshi*⁴ desenvolvido por Tadashi Suzuki e que naquele momento estava sendo aplicado pela atriz e diretora argentina Ana Wolf⁵. Deu-se então a confusão, pois ao mesmo tempo em que me sentia contemplada pelo treinamento, ficava muito inquieta pelo fato de ser uma técnica japonesa aplicada em uma atriz brasileira por uma argentina que havia passado anos num grupo de teatro da Dinamarca. Óbvio que isso não invalida o treinamento, nem esse nem nenhum outro, mas minha reflexão era: o que fazia parte da minha cultura ou das minhas raízes – mesmo que de modo ancestral - que poderia também vir a ser um “treinamento”?

Retornando à Maceió, fui convidada a trabalhar como assistente de produção dos shows do Omorewá e, posteriormente, me tornei iluminadora dos espetáculos teatrais do grupo, passando assim a acompanhar os ensaios mais de perto. Não que não conhecesse o repertório e as matrizes de onde o Omorewá se inspirava, mas passei a observar não apenas a obra pronta como também o processo de criação como um todo, desde a escolha e composição das músicas até a pesquisa e confecção de figurinos. Neste momento é justo onde ocorre o pulo do gato.

Depois de uma graduação inteira em licenciatura em teatro tentando entender o que eram os princípios que retornam tanto escritos e descritos por Barba, tão experimentados em várias oficinas e com uma distância absurda entre o que eu lia e o que eu entendia no meu corpo; assistir à Mãe Nany repassando uma coreografia de *Iansã* com as dançarinas do grupo me explicitou didaticamente o que era o tal do equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e *sats*. Estava tudo ali, sem tirar nem pôr, mas estava orgânico, estava fazendo parte de uma narrativa ancestral que se materializava em forma de dança, que se corporificava e construía um sentido.

⁴ Em japonês *Koshi* significa quadris, esse treinamento tem como base o bloqueio dos quadris para que se crie dois níveis diferentes de tensões no corpo, onde a parte inferior terá que se adaptar a esse bloqueio dos quadris buscando novas formas de deslocamento e a parte superior terá como função pressionar os quadris, fazendo com que o equilíbrio do/a artista da cena esteja fora do seu cotidiano.

⁵ Ana Wolf foi atriz do Odin Teatrat nos anos 2000, onde foi dirigida diversas vezes pelos diretores do grupo, Eugenio Barba – diretor italiano – e Julia Varley – atriz e diretora inglesa.

Eu, como umbandista que sou, consigo ali compreender o que não alcançava nos livros, não alcançava por não me identificar, por achar que meu corpo não cabia nesse formato de teatro ocidental europeu e que nós aqui no Brasil temos uma certa “mania” de copiar sem levar em consideração nossas particularidades – particularidades essas que passam inclusive pelos usos do corpo e da voz. Compreender o corpo como um lugar e não apenas um instrumento de trabalho, um lugar de construção e compartilhamento. O lugar onde de fatos habitamos e existimos como indivíduos, seja em um aspecto social, cultural ou biológico.

Além de compreender os princípios que retornam, a convivência com o processo criativo de um Afoxé encabeçado por duas mães-de-santo me remete também ao quanto categorizamos as artes dentro do espaço da academia. Ir à um Xirê – a festa pública do Candomblé que apresenta à comunidade os/as mais novos/as iniciados/as e seus Orixás e/ou às comemorações de aniversário de sacerdócio – é vivenciar o ritual de passagem daquelas pessoas, vivenciar compartilhando da festa, da música, da dança, da comida. É a experiência dos sentidos que vários encenadores/as ocidentais propõem em seus teatros como se fosse algo inédito, como se estivessem inventando a roda. A roda existe há séculos nos terreiros, nas aldeias, nas festas populares, mas que deixou de existir nos colocando sentados diante de um palco que ou mimetiza a realidade ou exacerba a fantasia.

Creio que temos muito a aprender com nossos/as mestres/as da cultura popular principalmente no senso de coletividade que se constrói dentro desses grupos, pois apesar das dificuldades financeiras, ainda assim, as coordenadoras do Omorewá mantêm atividades de atendimento à comunidade, promovendo periodicamente oficinas dentro do próprio grupo e/ou para quem tiver interesse em ingressar no Afoxé. Embora as oficinas não tenham um caráter técnico-profissionalizante – dadas as condições de manutenção do próprio grupo – tanto Mãe Nany quanto Mãe Bel se dividem na tarefa de ensinar atividades básicas dentro de segmentos profissionais afins ao próprio Afoxé e que possam gerar renda aos seus componentes. Para Mãe Bel

Grupo é assim, família é assim, a gente tem que ajudar um ao outro. A gente tem a preocupação de ensinar as pessoas a fazer as coisas, agora a gente tá montando figurinos, a gente ensina as meninas a

costurar, já demos oficinas de colares pra cada uma fazer os seus adereções, já demos oficina de maquiagem, de cabelos⁶

E Mãe Nany complementa,

A gente ensina, chega junto quando a pessoa precisa, não é só o Omorewá Cultural, é o Omorewá social. Tudo que a gente tem do grupo é de doação, então serve para o grupo usar, pra consertar o próprio figurino, pra os meninos pegarem os instrumentos e dar oficina. A gente ensina tudo porque amanhã ou depois serve pra pessoa como trabalho mesmo⁷

Mesmo com essas entrevistas sendo realizadas em 2014, apesar de todo contexto pandêmico a configuração das atividades do Omorewá não sofreu tantas modificações, e neste momento inclusive Mãe Nany está estruturando seu próprio terreiro que, além de espaço religioso também abrigará as atividades do Afoxé e de outros grupos artísticos vinculados aos/às seus/suas filhos/as-de-santo indo na contramão de muitos grupos de teatro que sofreram bruta e com o impacto na cultura do atual governo perdendo assim suas sedes ou espaços de ensaio.

Encerro aqui essa “conversa” por escrito pensando em duas coisas que me são bastante significativas no momento: que nós artistas que já estivemos ou estamos dentro da academia possamos escutar mais os/as mestres/as da cultura popular, pais e mães-de-santo e nossos/as mais velhos/as de uma forma geral sem que necessariamente façamos isso para pôr em cena, mas para compreensão de mundo, para criação de repertório de vida. E a segunda coisa é que em escritos futuros tenhamos muito mais de Mãe Nany, Mãe Bel e outros/as tantos/as na mesma importância que em colocamos uma série de autores/as que lemos e que nem sempre entendemos nem dialogam com a nossa realidade, mas que são citados/as como a nossa principal base de conhecimento.

REFERÊNCIAS

BENY, Daniela. **Os elementos de lansã como possibilidade para a criação cênica**, 190 p, Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal, 2017.

⁶ Entrevista cedida por CAETANO, Isabel. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.).

⁷ Entrevista cedida por MORENO, Nany. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.).

CAETANO, Isabel. MORENO, Nany. Entrevista I [Jul. 2014]. Entrevistador: Daniela Beny Polito Moraes. Maceió, 2014. 1 arquivo .mp3 (85 min.)

LIGIERO, Zeca. **Corpo a Corpo**: Estudos das Performances Brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul. **Dicionário de Arte-Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003

CONGOS DE COMBATE NA QUALIDADE DE VIDA DOS JOVENS

BRINCANTES DE SÃO GONÇALO DO AMARANTE

Anny Kelly Gomes Dantas¹
Gláucio Teixeira da Câmara²

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo difundir as contribuições dos Congos de Combate de São Gonçalo do Amarante, ressaltando suas concepções históricas, orais e identitárias, bem como sua organização social, as percepções acerca do lazer, e o que o brinquedo significa na qualidade de vida das pessoas que dele participam. Também pretende-se analisar de que forma a linguagem da cultura popular, em torno das relações estabelecidas em grupo, fornece aos indivíduos desta atividade meios de exteriorizar suas crenças, memória, sentidos, valores e pertencimento.

Palavras-chave: Congos; Cultura Popular; São Gonçalo do Amarante; Lazer; Memória.

O Congo é uma manifestação popular herdada dos escravos brasileiros. Não há registros de grupos semelhantes na África. A dança era incentivada pelas autoridades para manter a ordem nas senzalas. É que os negros se confortavam em assistir seus reis coroados nas congadas. Há várias vertentes do Congo praticadas de Norte a Sul do país, que reúnem elementos temáticos africanos e ibéricos, transformados em cortejo real.

A manifestação, que foi incorporada na nação brasileira desde o princípio da colonização, constitui-se em um bailado dramático com canto e música, que conta a história da Rainha Ginga e da batalha do Rei Henrique Cariongo, rei do Congo, para libertação dos escravos naquele país.

¹Formada em Produção Cultural pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN. Possui experiência significativa em elaboração e execução de projetos culturais, tais como eventos, feiras, festivais, mesas redondas e fóruns. Artesã, ativista cultural, membro e articuladora do Fórum Permanente de Cultura de São Gonçalo do Amarante (SGA). Produtora do Grupo de Cultura Popular Congos de Combate/SGA.

²Gláucio PeduBreu (nome artístico) é oriundo de uma família tradicional de brincantes populares, neto sucessor do Mestre de congo Lucas Teixeira de Moura e sobrinho do Mestre Sérvulo Teixeira de Moura do Babelô da Alegria. Militante do Movimento Negro Potiguar, Precursor do Grupo PeduBreu, idealizador e membro do Fórum Permanente de Cultura SGA, membro da Comissão Norte Rio Grandense de Folclore, Delegado da 2ª e 3ª Conferência Nacional de Cultura 2010 e 2013 Brasília – DF, membro do NEABI - Núcleo de Estudos Afro Brasileiro e Indígenas IFRN, integrante do colegiado nacional de culturas populares e do conselho nacional de políticas culturais do Ministério da Cultura - MINC - 2017/2019. Graduando Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Segundo Câmara Cascudo (Dicionário do Folclore Brasileiro) “[...] a dança lembra a coroação do Rei do Congo e da Rainha Ginga de Angola, com a presença da corte e de seus vassalos. É um ato que reúne elementos temáticos africanos e ibéricos, cuja difusão vem do século XVII”.

Imagem 01



Fonte: Arquivo pessoal.

De acordo com Jaceguay Lins:

As expressões congo, congada, congado, conguês, terno de congo, baile de congo, congo de máscaras, congo de calçola, rocongo, congo sinfônico, e outras que no âmbito da música recorrem às palavras congo ou congos, remetem, todas elas, ao antigo Reino do Congo, o maior império de que se tem notícia na África (LINS, 2009, p.30).

O Auto dramático dos Congos de Combate de São Gonçalo do Amarante RN mostra por meio de mitos, danças, ritmos e oralidades, a beleza da cultura popular e suas influências na formação do povo brasileiro. Este trecho dramático é precedido das mais variadas cantigas: dobrados guerreiros,

benditos de igreja, louvações aos santos padroeiros locais: São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora Aparecida, São Gonçalo do Amarante e, ainda, de outras canções das mais diversas procedências, algumas denotando visível influência africana, pela presença de vocábulos de origem negra.

Os primeiros registros oficiais dos Congos em São Gonçalo se dão a partir dos anos 1970 pelo pesquisador e folclorista Deífilo Gurgel:

Quando comecei a me interessar pela cultura popular do Rio Grande do Norte, meu primeiro alumbramento foi a descoberta do universo folclórico de São Gonçalo do Amarante. (GURGEL, 2010, p. 121).

O primeiro Mestre dos Congos era João Fábio Bandeira ou simplesmente João Menino, que nasceu em Uruaçu, distrito de São Gonçalo do Amarante no início do século passado, e faleceu em São Gonçalo do Amarante, no dia 23 de junho de 1978, com mais de 70 anos de idade. João Menino comandou a Congada até o último dia de sua vida.

Imagem 02



Mestre João Menino. Foto do livro “Espaço e Tempo do Folclore Potiguar” (2008).

Nos anos 1980 é retomada a dança dos Congos com um antigo e conhecido brincante, o senhor Lucas Teixeira de Moura, natural do sítio Breu, lugarejo às margens do Rio Potengi. Mestre Lucas nasceu no dia 21 de abril de 1921 e iniciou suas brincadeiras aos oito anos de idade com os caboclinhos de Milharada. Atuou como contramestre do Boi Calemba de Pedro Guajiru, dançou

Fandangos, Babelô e Congos. Comandou esta segunda vertente de congada em São Gonçalo dos anos 1980 até 2008. Os problemas de saúde aliados à falta de interesse dos jovens paralisaram as apresentações do grupo. Mestre Lucas Faleceu no dia 11 de julho de 2010.

Imagem 03



Mestre Lucas. Fonte: Arquivo de Antônio Mansu.

No ano de 2010 após a morte do Mestre Lucas Teixeira, o contramestre do congo Sérvulo Teixeira, fez uma despedida emocionada anunciando:

“Os congos não podem parar”, e num momento inesperado fez um segundo anúncio na missa de sétimo dia de corpo presente de seu irmão dizendo que a sucessão ao mestrado de congo é agora de seu sobrinho neto Gláucio Teixeira de 28 anos (Tribuna do Norte, terça-feira, 20 de julho de 2010).

Cada mestre, a seu modo e a seu tempo, contribuiu e contribui para a manutenção desta importante expressão cultural são-gonçalense. Reconhecer

esta manifestação como patrimônio cultural, identificando-a como direito dos povos e indivíduos é tornar esta herança possível às ações de salvaguarda dos agentes da própria comunidade. Os mestres, com todo seu esforço e com grande saber, através da oralidade, preservam essa herança e com ela sua identidade, seus valores culturais, a história e suas raízes.

Desse modo a cultura popular representa não só uma mediação simbólica e conceitual sobre determinado aspecto artístico, ela é antes de tudo uma fonte inesgotável de saberes, relações sociais, maneiras de ser, fazer e refazer a vida.

A menção do Congo não está no Brasil precisamente pelo envio da massa escrava durante anos ininterruptamente embarcada nos portos de Angola, mas, essencialmente na continuidade dos valores humanos que o *homem congo*, o *Pai Congo*, representou nos séculos de cativo e, depois de livre, na colaboração afetuosa no espírito popular. A existência funcional das Congadas é uma impressionante comprovação dessa vitalidade que encontrou no sentimento brasileiro os impulsos de conservação e repercussão positivas. (CASCUDO, 2002, p. 31).

Identificamos que até o presente momento, essa atividade cultural carece de uma sistematização e catalogação de caráter científico e pedagógico que possibilite uma transmissão real e consciente desta manifestação popular, e uma efetiva incorporação nas ações escolares como forma de disseminar uma educação popular nos jovens, além de sua inclusão nas ações festivas e culturais do estado e dos municípios do Rio Grande do Norte, em especial São Gonçalo do Amarante, como meio de reconhecer e promover a cultura popular enquanto traço identitário da luta de um povo e sua história de resistência.

Para a comunidade e para os brincantes dos congos de São Gonçalo do Amarante, esta manifestação, tem um sentido que vai muito além de todo o enredo histórico advindo da África com contribuições religiosas da cultura Ibérica, contado pelos livros. Os brincantes (em sua maioria trabalhadores rurais) veem na brincadeira um momento onde eles esquecem a dureza do cotidiano e encontram espaço de memória individual e coletiva, cada um com suas histórias e vivências que junto com os outros componentes do grupo a revivem, tendo a preocupação de manter viva a memória dos mestres e de outros brincantes mais antigos, pois cada qual a seu modo e há seu tempo contribuiu e contribui para a manutenção desta importante expressão cultural são-gonçalense e que através

da oralidade, preservam sua identidade, seus valores culturais, a história e suas raízes.

Constatou-se ainda que diante destas observações, reitera-se a necessidade de continuar aprofundando os estudos relacionados à cultura popular e afro-ameríndia, suas expressões corporais, artísticas e humanas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. A formação da festa “à Brasileira. In: **Festa à Brasileira: Sentidos do festejar no país que “não é sério”**. São Paulo, 1998. Tese de doutorado em Antropologia Social da Universidade de São Paulo.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Made In Africa: pesquisa e notas**. 4. Ed. São Paulo, 2002.

Documentário sonoro do folclore brasileiro nº 25 – Congos de Saiote /São Gonçalo do Amarante/RN, 1977.

DIAS, Teixeira, Raquel. **“Foi São Benedito quem me trouxe aqui”**: devoção e tradição entre congadas e moçambiques do Vale do Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

GURGEL, Deífilo. GURGEL, Tarcísio; VITORIANO, Vicente. **Introdução à cultura do Rio Grande do Norte**. João Pessoa, PB: Editora, 2003.

GURGEL, Deífilo. **São Gonçalo do Amarante: O país do folclore: 300 anos de história**. Natal: Prefeitura Municipal de São Gonçalo do Amarante, 2010.

_____. **Espaço e tempo do folclore potiguar**. 3. ed. Natal: Governo do Estado, 2006.

_____. **Danças folclóricas do Rio Grande do Norte**. Natal: Editora Universitária 1982.

LINS, Jaceguay. **O congo do Espírito Santo: uma panorâmica musicológica das bandas de congo**. Vitória: [s.n.], 2009.

VICENTE, Severino. **Folclore e cultura popular nas práticas pedagógicas**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2010.

MAPEAMENTO E CATALOGAÇÃO DOS BOIS DE REIS DO RIO GRANDE DO NORTE

Daniel Fernandes da Silva¹

Resumo: A presente pesquisa, tem como foco, apresentar e falar da manifestação do Boi de Reis no Rio Grande do Norte, não só em caráter de apresentação do que é uma manifestação de Boi de Reis, mas, também mapear esses grupos e suas regiões, pontuando a sua importância cultural, criando um espaço onde seus protagonistas recebam espaço de fala e memória. Procurando unir em um só lugar, essas manifestações que encantaram e encantam os olhos de gerações.

Palavras-chaves: Boi de reis; Boi do Rio grande do Norte; Boi Calemba; Mapeamento.

Introdução

As manifestações populares do Nordeste Brasileiro são uma forma de teatro muito presente no dia a dia de quem habita essa região e no imaginário popular. Como é citado pelos mais velhos “em outro tempo, esse era nosso divertimento”, então muito do que já se foi vivido em um terreiro, onde era comum as apresentações, ficou fixado na cabeça de quem viveu esses momentos. Hoje em dia, muitas dessas brincadeiras, manifestações e costumes populares, acabam disputando espaço com avanços tecnológicos, caindo no campo do esquecimento ou no saudosismo nas memórias dos mais velhos. E nos mais novos, como é meu caso, que não tive tanto acesso a momentos tão fortes dessas manifestações, causam as seguintes inquietações: onde estão e quem foram as pessoas que encabeçavam essas brincadeiras? Chegando na universidade, na graduação em teatro, pouco se ouvia falar dessas manifestações como teatro e poucos se prestavam a falar e ouvir sobre, então nasceu a inquietação dentro de mim de dar os primeiros passos para essa catalogação, criar um espaço onde se consiga ter acesso e saber quais

¹ Natural de Natal (RN) e com base familiar no Alto do Rodrigues e Goianinha. Artista popular e brincante popular de maracatu, coco de roda, boi de reis e capoeira angola, professor de teatro em formação e desses atravessamentos nasce seu gosto pelo universo popular norte rio-grandense e sua afirmação quanto arte e vida.

manifestações de Bois de Reis que estavam e estão em atividade no Rio Grande do Norte.

O Rio Grande do Norte fica localizado no Nordeste Brasileiro, região com um fluxo intenso cultural devido a multiculturalidade racial e étnica. Falando de um eixo cultural das manifestações populares, é possível traçar uma linha entre Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba, todas riquíssimas de manifestações de cunho popular e com as suas distintas particularidades, tendo muitos caminhos a serem percorridos, entendidos, vividos e pesquisados, como cavalo marinho, maracatu, coco de roda, teatro de João redondo, ciranda, coco de zambê, não ficando só nesses nomes citados aqui, mas tendo um leque cultural gigante. Ainda assim, muitos ainda falam que no Rio Grande do Norte, Nordeste, não tem cultura ou o que se vivenciar culturalmente. O Boi de Reis também conhecido no Brasil como Boi-Bumbá no Amazonas; Boi-de-Reis e Cavalo Marinho na Paraíba; Boi Surubi, no Ceará; Boi Calemba ou Boi de Reis no Rio Grande do Norte; Rancho-de-Boi na Bahia; Bumba-de-Reis no Espírito Santo; Boi Pintadinho no Rio de Janeiro; Boi-de-Mamão em Santa Catarina e Boizinho no Rio Grande do Sul, é a manifestação norteadora desta pesquisa.

Materiais e métodos (da pesquisa)

A referência conceitual deste trabalho se deu por dois caminhos de referencial: Deífilo Gurgel, falando em foco das manifestações culturais dentro do estado do Rio Grande do Norte, abrindo esse diálogo com a catalogação e mapeamento; e Mário de Andrade, com a sua visita ao nordeste durante 1923 e 1927, que resultou no livro “O turista aprendiz”, que trouxe visibilidade para algumas manifestações do estado e relata passagens, encontros, e formas de como o Boi de Reis do estado se estruturava.

Chegando na esfera pessoal, a metodologia que escolhi para pesquisar, foi a de participação com os grupos, saindo um pouco da leitura e indo habitar os espaços junto com esses coletivos. No ano de 2018, fiz parte do Boi Calemba Pintadinho, que foi onde aprendi muito sobre a estrutura do Boi de Reis e como a manifestação tem aberto caminhos durante seus 116 anos de existência. Estando dentro das manifestações populares não só como pesquisador, mas

como participante, se abriram muitas portas pelo diálogo de igual para igual com os brincantes.

Foi a partir daí que nasceram mais perguntas de como se estruturam os Bois de Reis e onde estavam os mais antigos e quais estão em atividades. Foi assim que iniciei o mapeamento de uma forma bem pessoal e que resultou nesta pesquisa aqui apresentada.

Resultados e discussão

Mesmo após muitas mudanças culturais, a manifestação do Boi de Reis continua mostrando sua graça, atravessando gerações e encantando a quem tem contato com seus bailados e cores. O Boi de Reis no estado do Rio Grande do Norte é grande como diz o nome do seu estado, e forte como a tradição popular e cultural que carregamos em nossa história. Nesse sentido, esse mapeamento tem um importância quantitativa e continuará sendo construído, porque diariamente aparecem novas manifestações culturais e falta perna para percorrer o estado fazendo essa pesquisa, sem nenhum incentivo financeiro e apoio governamental. Continuamos nessa grande luta, mesmo às vezes padecendo no meio do caminho, em corredores dos hospitais públicos, mas não se apaga a chama que queima dentro de cada brincante popular e das pessoas que dão continuidade ao legado que deveria ser reconhecido com uma das principais ferramentas pedagógicas, sócio-históricas e culturais do estado do Rio Grande do Norte.

Vastos são os nomes daqueles que fazem e fizeram parte dessa nossa cultura do Boi de Reis, mas, aqui abro uma homenagem a tais Mestres e Mestras que partilham esse mesmo chão, mesmo terreiro, e que onde quer que estejam, vão sempre fazer parte ativa da nossa cultura popular e pedra forte na fundação dessa história que muitos querem apagar por não incentivar, ouvir, pensar, fazer parte. Aqui, pedimos licença a essas energias fortes que doam sua vida por essa cultura milenar e de muita felicidade.

Mestres a sua licença para brincar neste terreiro e a primeira louvação
é para dona da casa, eeeeeeee,
é para dona da casa, eeeeeeee,
é para dona da casa, eeeeeeee,

faça, meu boi, eeeeeee, faça meu boi.

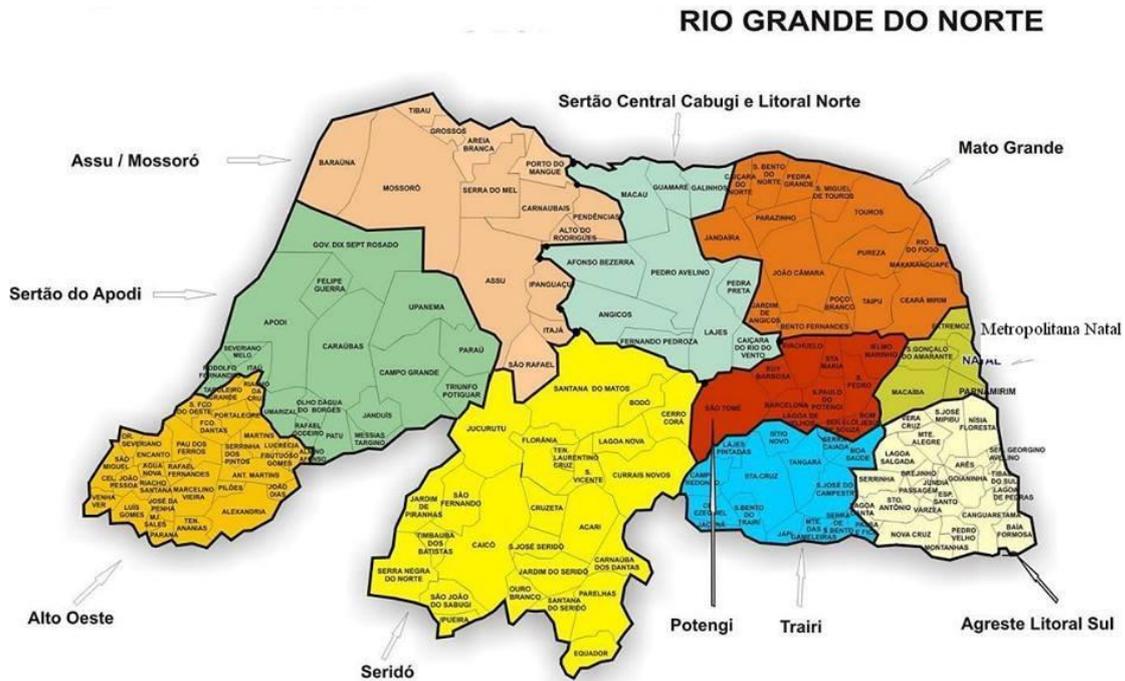
“Se meu boi morrer, o que será de mim
Se meu boi morrer, o que será de mim,
manda Buscar outro, o sá dona,
Lá em Ceará-mirim.

Meu Boi, espaço moreno,
Onde fez sua morada,
eeeeeee, boi,
O duro, também se quebrar o janeiro,
O manso, também se amansa,
eeeeeee, faça meu boi.’

Conclusões

Para concluir, apresento um resultado em aberto da minha pesquisa sobre os Boi de Reis no estado do Rio Grande do Norte, apresentando-a em andamento, porque sei que as manifestações são margem em nossa sociedade e não teremos acesso a toda sua magnitude em nossa vida, pela falta de incentivo e olhar para o que vem de dentro da nossa história. Falar no Boi de Reis, é falar de mim, dos meus mais novos e mais velhos, então, com grande amor e força, eu que um dia me tornei “Mateu de Boi de Reis” e hoje sou pesquisador da minha história que se atravessa pela manifestação do Boi, piso com calma nesse chão e peço força e ajuda para falar mais e mais dessas manifestações que falam sim, de mim, de você e de todos qual fazem parte do nosso mundo Nordeste Brasileiro.

Imagem 01 - Mapa do Rio Grande do Norte



Municípios do Rio Grande do Norte que têm manifestações do Boi
 Autor: IBGE - 2010

33 Municípios (catalogados até 2022).

- Pureza. - 1
- São Miguel do Gostoso. - 1.
- Ceará-mirim. - 2.
- São Gonçalo do Amarante. - 2.
- Natal. - 5.
- Parnamirim. - 1.
- Extremoz. - 2.
- Macaíba. - 2.
- Pedro Velho. - 1.
- São José do Mipibu. 6.
- Vera Cruz. - 1.
- Lagoa Salgada. - 1.

- Santo Antônio do Salto da Onça. - 1.
- Nísia Floresta. - 1.
- Brejinho. - 3.
- Monte Alegre. - 1.
- Tibau do Sul. - 1.
- Nova Cruz. - 1.
- Vila Flor. - 2.
- Lagoa de Velhos. - 1.
- Senador Elói de Souza. - 2.
- Currais Novos. - 1.
- Mossoró. - 1.
- Assu. - 1.
- Alto do Rodrigues. - 1.
- Apodi. - 1.
- Patu. - 1.
- Santa Cruz. - 4.
- Santo José do Campestre. - 3.
- Boa Saúde. -1.
- Passa e fica. - 1.
- Barcelona - 1.

- São 17 os Bois de Reis em atividade, dos quais tenho registro até o ano de 2021. Mas não acredito na morte de um Boi de Reis, Brincantes e Mestres, são energias ativas no solo fértil do Rio Grande do Norte. Essa energia e teatro/Manifestação dramática, estão ativas em cada municípios, lugarejos, memórias de quem um dia assistiu ou ouviu seus aboios, jornadas, passagens, figuras, que sentiu o universo que é uma manifestação de Boi.

- Em Vermelho, seguem os Boi de Reis que estão em atividade.

Boi de Reis no Rio Grande do Norte

Divido por Regiões

- **Mato Grande**

- 1 - Boi de Reis - Mestre Pedro Vaqueiro - Pureza.
- 2 - Boi de Reis do Seu Zé Mariano - São Miguel do Gostoso.
- 3 - Boi de Reis - Mestre Seu Chico Felipe - São Miguel do Gostoso
- 4 - Boi de Reis de Matas - Mestre Luiz Chico - Ceará-Mirim.
- 5 - Boi do Mestre Vitalino - Mestre Vitalino - Ceará-mirm.

- **Metropolitana**

- 5 - Boi Calemba Pintadinho - Mestre Dedé Veríssimo - São Gonçalo do Amarante.
- 6 - Boi de Reis de Tapará - Manoel Rosa - São Gonçalo do Amarante.
- 7 - Boi de Reis - Mestre Manoel Marinheiro - Mestra Dona Iza - Natal.
- 8 - Boi de Reis Estrela do Oriente - Mestre Pedrinho - Natal.
- 9 - Boi de Reis do Bom Pastor - Cassiano Pontes-Natal.
- 10 - Boi de Reis da Vila de Ponta Negra - Mestre Pedro Piloto - Natal.
- 11 - Boi de Reis De Manoel Curto - Mestre Manoel Curto - Natal.
- 12 - Boi de Reis Calemba - Mestre Elpídio - Parnamirim.
- 13 - Boi de Reis de Dona Cecília - Mestra Dona Cecília - Extremoz.
- 14 - Boi de Reis de Zé Barra - Mestre Francisco Manoel - Zé Barrá - Extremoz.
- 15 - Boi de Reis Espaço Suribum - Chico Gago - Macaíba.
- 16 - Boi de Reis - Mestre Jovelino - Macaíba.

- **Agreste Litoral Sul**

- 17 - Boi de Reis Pintadinho de Cuité - Zé Candido - Pedro Velho.
- 18 - Boi de Reis - Manibu - São José de Mipibu.
- 19 - Boi de Reis Estrela Dalva - Mestre Marcinho - Manibu - São José do Mipibu.
- 20 - Boi do Engenho Ilha Bela da Boca - São José do Mipibu.
- 21 - Boi de Reis de Buracos - Mestre Gaspar - São José do Mipibu.
- 22 - Boi de Capela - São José do Mipibu.
- 23 - Boi do Diamante - São José do Mipibu.
- 24 - Boi de Reis de Vera Cruz - Mestre Joventino - Vera Cruz.
- 25 - Boi de Reis Elias Baraúnas - Mestre Elias Baraúnas - Lagoa Salgada.

26 - Boi de Reis de Santo Antônio - Mestre Jaime - Santo Antônio do Salto da Onça.

27 - Boi de Reis do Mestre Tião - Mestre Tião - Sítio Cajazeiras - Santo Antônio do Salto da onça.

28 - Boi de Reis Mestre Francisco Canindé - Nísia Floresta.

29 - Boi de Reis - Mestre Luiz - Brejinho.

30 - Boi de Reis - Mestre Geraldo - Brejinho.

31 - Boi de Reis - Mestre Jaime - Brejinho.

32 - Boi de Reis de Natal - Mestre Joaquim Basileu - Monte Alegre.

33 - Boi de Reis Cobrinha - Mestre Francisco Canindé "Cobrinha" - Boi do Mestre Gabriel - Tibau do sul.

34 - Boi de Reis - Zé Augusto - Sibaúma - Tibau do Sul.

35 - Boi de Reis Chuisco - Mestre Severino Manoel da Cunha "Bia" - Monte Alegre.

36 - Boi de Reis de Nova Cruz - Mestre Djalma - Nova Cruz.

37 - Boi de Reis - Mestre Zé Cão - Vila Flor.

38 - Boi de Reis - Mestre Dimas - Vila Flor.

- **Potengi**

39 - Boi de Reis de Chico da Sorda - Mestre Chico da Sorda - Lagoa de Velhos.

40 - Boi de Reis - Mestre Elias - Senador Elói de Souza.

41 - Boi de Reis - Mestre Peixal - Senador Elói de Souza.

42 - Boi Surubim de Barcelona - Barcelona.

- **Seridó**

43 - Boi de Reis de Tangola - Mestre Nelson José Vicente Firmino (Zé Boneco) - Currais Novos.

- **Vale do Assu**

44 - Boi de Reis - Mestra Clinaria - Mossoró.

45 - Boi de Reis - Mestre Clóvis - Assu.

46 - Boi de Reis - Mestre Amor - Alto do Rodrigues.

- **Sertão do Apodi**

47 - Boi Lavradinho - Mestre Augusto Elisário - Apodi.

48 - Boi de Reis De Cortejo - Mestre João Arthur - Patu.

- **Trairi**

49 - Boi de Reis - Damas e Reis de Baile - Mestre Geraldo Lourenço - Santa Cruz.

50 - Boi de Reis do Mestre Antônio da Ladeira - Mestre Antônio da Ladeira - Santa Cruz.

51 - Boi de Reis Mirim do Paraíso - Kenned Lucas - Santa Cruz.

52 - Boi de Reis - Mestre Antônio Duro (Mestre do Mestre Antônio da Ladeira) - Santa Cruz.

53 - Boi de Reis Sete Estrela - Mestre Alexandre - São José do Campestre.

54 - Boi Calemba - Mestre Cícero Batata - São José do Campestre.

55 - Boi de Reis de São José Bastião Cruz - Zé Vaqueiro - São José do Campestre.

56 - Boi de Reis de Mestre Zé Pretinho Aboiador - Zé Pretinho Aboiador - Boa Saúde.

57 - Boi de Reis - Mestre Seu Francisquinho - Passa e fica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil** - 1º tomo. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia. Brasília, ano 1982.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil** - 2º tomo. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia. Brasília, ano 1982.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil** - 3º tomo. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia. Brasília, ano 1982.

GURGEL, Deífilo. **Espaço e tempo do folclore potiguar**. Natal/RN. Offset. Ano 2006.

_____. **Introdução à cultura do Rio Grande do Norte**. Grafset. Ano 2014.

REVISTA FAROFA CRÍTICA

www.farofacritica.com.br

@farofacritica

farofacritica@gmail.com

Natal/RN