



REGISTRO IMATERIAL AUDIOVISUAL: IMEDIAÇÕES E MEDIAÇÕES DA TEATRALIDADE ANDINA

Ramiro Rodrigues (PPGADC/IA/UNICAMP)

Resumo:

A partir da noção de colonialidade de Aníbal Quijano e da de patrimônio imaterial oficializada pelo Ministério da Cultura brasileiro, o artigo se propõe a discutir a problemática das aproximações em práticas artísticas e seus registros com tradicionalidades cênicas, mais especificamente, as máscaras da Festa de Nossa Senhora de Carmem de Paucartambo, Cusco, Peru.

Palavras-chave: *Registro Teatral; Descolonização; Patrimônio Imaterial; Máscaras Andinas.*

Subject:

Based on Aníbal Quijano's coloniality concept and non-material patrimony officialized by brazilian's Ministry of Culture, the article proposes to discuss the problematic of approximations in artistic practices and their records with scenic traditionalities, more specifically, the masks of the Fiesta de la Mamacha Carmen, of Paucartambo, Cusco, Peru.

Keywords: *Filmed Play; Decolonization; Non-material Patrimony; Andean Masks.*

“As coisas tem vida própria” – apregoava o cigano em sotaque áspero -, ‘tudo é questão de despertar sua alma’⁵⁰
(GARCÍA MÁRQUEZ, 1980, p. 7)

50 Tradução minha para: “Las cosas tienen vida propia” – pregonaba el gitano con áspero acento –, “todo es cuestión de despertarles el ánima” (GARCIA MARQUES, 1980, p. 7).

Imediações: cartografia da distância

Foi uma noite como outra qualquer, embora fosse de dia. Era o último dia em que veria uma pessoa muito querida, que partiria na manhã seguinte para um lugar muito distante, sem volta. Jogamos algumas pedras ao chão, como que brincando de búzios, tirando a sorte, que por sua vez, já estava irreversivelmente traçada. Ficamos acordados até amanhecer e demos três voltas caminhando até o lugar do adeus, onde foi possível perceber que uma companhia só é verdadeira quando é possível caminhar junto, como se entrássemos, na unidade de nossas passadas, num ritmo singular, porém não individual, de existência conjunta, seja entre dois, ou entre mais de dois. Aquele mundo ritmado por passos atravessa o cotidiano pela última vez: podemos sentir, ao passear, que estamos acompanhados, por um pai, um avô ou uma companhia amorosa. O mundo continua girando, enquanto nosso próprio mundo mantém o passo do tempo. Talvez dessa sensação do passo, pensei, que nasçam os grandes cortejos e as grandes festividades populares.

Quando soube que estava na última volta, eu queria parar, mas sabia que não poderia. Sabia que, a partir dali, essa pessoa querida entraria naquele navio e que eu nunca mais a veria, mas não chorei por conta disso. Chorei assim que cheguei ao cais, ao ver colegas soluçando e se despedindo – todos nós estávamos na mesma posição. Isso causou em mim algo como um alívio, embora potente: deu-me o vislumbre de compartilhar a despedida com tantos outros, cada um de sua pessoa mais querida, não apenas naquele local, mas em todo espaço e todo tempo. Assim, a despedida fez sentido; na verdade, despertou em mim a lembrança dos ancestrais que foram cultivados até mim, os portugueses e sua vocação marítima: um povo de despedidas, que deixaram um grande legado de lágrimas salinas ao mar salgado, como diria o poeta. Pensei: seria essa a sensação a cultura? Como seria, então, a despedida de um povo?

“Nec minus ergo ante hoec quam tu cecidere, cadentque” é a epígrafe de Claude Lévi-Strauss para sua mais conhecida obra, escrita em solo brasileiro com citação de Lucrecio. *“Assim, do mesmo modo que contigo, os séculos caíram e cairão”*. Um aviso de que todo passo pode ser devastado? Daí talvez a ideia de que toda cultura contemporânea seja, no fundo, uma cultura de resistência, tanto no extermínio ameríndio quanto na diáspora negra.

Volto a mim. Na verdade, aquela despedida era um dos exercícios de uma disciplina de máscaras cênicas, e meus colegas, afinal, eram colegas de classe, mesmo. Só que o que vivi foi uma experiência que apenas a arte poderia proporcionar, registrada em meu diário de bordo da disciplina.



Certa vez, virei o mapa mundi de modo que o litoral paulista fosse uma linha reta perante o oceano, deformando a orientação da projeção de Mercator de modo que Campinas fosse o centro do mundo, pois era aqui onde nós estávamos estudando: claramente, pude perceber uma linha reta que atravessava Santos – São Paulo – Campinas (vulgo Complexo Metropolitano Expandido), esta última, como primeira cidade de um interior brasileiro muito maior e que, se continuássemos seguindo a linha reta rumo ao outro lado do continente, chegaríamos até Manaus. A proposta da disciplina citada foi a de experimentar possibilidades expressivas e estéticas da máscara paucartambina, explorando cenicamente seus naipes a partir de uma composição cênica, refletida criticamente neste artigo que se debruça numa pergunta essencial: foi possível para nós chegar a este lugar?

É dessa maneira que chegamos a Paucartambo, Cusco, no Peru, atraídos por uma fascinante festa em que o povoado é tomado pela multidão dançante mascarada, espectadores do lugar e outros que chegam de muitas partes para testemunharem o que acontece ali a cada ano: Diabos nos telhados, dançantes nos cemitérios, aproximadamente 20 grupos mascarados que não deixam de dançar nunca durante os três dias e noites que dura a festividade. Tudo em honra a Virgem de Carmem. (ZAPATA, 2016, p. 9).

Um primeiro estranhamento sobre a “*Fiesta de la Mamacha Carmen*”, tão distante de mim, poderia ser este: como a teatralidade andina pode ser mediada por uma festa católica? Miguel Rubio Zapata, diretor do principal grupo de teatro peruano, Yuyachkani, prossegue a explicação:

Na missão colonial aquilo que não podia ser erradicado foi incorporado como instrumento de interiorização dos valores do catolicismo, utilizando para isso elementos de representação presentes na dança, na música e nas imagens, que posteriormente serão assimilados nas grandes realizações festivas. Assim, começavam níveis de mescla e sincretismo com os quais convivemos até hoje, e que constituem o encontro de elementos pré-hispânicos e cristãos em uma conjunção de ritos de distintas procedências. Perceber como opera este mecanismo sincrético é fundamental para entender a mescla e a ‘hibridação’ dos processos culturais em constante movimento. (ZAPATA, 2016, p. 6-7).

Mediação essa que, podemos complementar, está situada de forma ainda mais abrangente na globalização capitalista. “Segundo Koch, a máscara dentro desse contexto andino, ‘não constitui uma prática arcaica, exótica ou pitoresca, mas sim uma estratégia local para existir dentro de uma grande imagem global’” (LEITE, 2016, p. 73). Assim:

por mais que o culto dessa santa esteja ligado a uma tradição católica, que chegou com a dominação espanhola, há uma singularidade local vinculada à identidade mestiça dos paucartambinos que revela a presença de etnias diversas como índios, espanhóis e mestiços. Quem são os estrangeiros e os nativos? (LEITE, 2016, p. 72-73).

De fato a questão era válida: minha aproximação com as máscaras paucartambinas, através da disciplina ministrada, permitiu-me ser lido mais como nativo quanto como latino-americano igualmente subjugado pela colonialidade, ou como estrangeiro, apropriador de cultura?

Mediações e suas mídias

Para Aníbal Quijano (2009), a colonialidade sustenta-se no racismo, constituindo, por sua vez, o padrão mundial do capitalismo a partir da América Latina. Para o autor, colonialidade não é o mesmo que colonialismo que nem sempre, nem necessariamente, implica em relações racistas de poder. A colonialidade constitui-se no eurocentrismo. Entretanto, o padrão eurocêntrico não está apenas na Europa. Ele está em todos aqueles que naturalizam a experiência individual e cultural no padrão de poder europeu:

O eurocentrismo não é exclusivamente, portanto, a perspectiva cognitiva dos europeus, ou apenas dos dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob sua hegemonia. E embora isso implique um componente etnocêntrico, este não o explica, nem é sua fonte principal de sentido. (QUIJANO, 2009, p. 75).

Podemos averiguar a aplicação desse conceito na própria formação cênica latino-americana:

Vários programas de formação em interpretação teatral a nível universitário na América Latina já completam, por estes tempos, mais de meio século de existência [...]. No entanto, o que poderíamos generalizar, com o risco que isso tem, é que os programas universitários em artes cênicas da América Latina não conseguiram se afastar, de forma crítica, do modelo europeu e norte-americano de formação para atrizes e atores. (BONILLA, 2017, p. 4633).

Portanto, sou atravessado por uma dubiedade: ao mesmo tempo em que sou colonizado, ainda possuo colonialidade por ter sido educado sob essa hegemonia. Ao mesmo tempo em que preciso afastar-me de maneira crítica da herança colonizadora, corro o risco de, ao me aproximar de uma tradição nativa, agenciar colonialidade, infiltrar a configuração eurocêntrica nessa teatralidade. Como, então, podemos mediar nossas aproximações com culturas tradicionais de maneira ética?

Como dito, é notório, na “*Fiesta de la Mamacha Carmen*”, a estratégia de existência perante tanto o catolicismo quanto uma imagem global – fenômeno sincrético recorrente nas manifestações culturais dos países colonizados. Nessa festa, como Miguel Bueno Zapata coloca, há espaço para muitos testemunharem o que se passa ali, isto é, de nos integrarmos de alguma maneira ao que ali ocorre. Podemos concluir que há um capital cultural selado por uma chave de autenticidade, a qual apenas os nativos possuem.

Quando essa autenticidade se rompe, por exemplo, caso máscaras paucartambinas fossem produzidas em massa para venda, estaríamos diante de uma apropriação cultural.

A dimensão imaterial da cultura é inapreensível, a não ser na fugacidade de seu acontecimento. [...] Nesse sentido, pode-se afirmar que o que é autêntico, desde esse ponto de vista, é aquilo que é real e que se concretiza e materializa num dado momento. Aduz-se que o seu registro (sonoro, visual, literário) não é o fato cultural em si, mas a sua mera reprodução técnica – nos termos de Walter Benjamin [...]. (TEIXEIRA E VIANNA, 2010, p. 47).

Ainda assim, a cultura é tudo aquilo que se cultiva. Ao protegermos um patrimônio imaterial, como o da *Fiesta*, não podemos correr o risco de nos apropriarmos dessa imaterialidade de outra maneira, que não seria da esfera privada, mas da pública. Ainda que o tombamento proteja diversas comunidades, temos de ter em mente que também as cerceia, no sentido de, ainda assim, as colocar sob a tutela de um Estado de uma sociedade burocrática em que, mesmo que não houvesse capital incluído, também geraria um tipo de dominação. A cultura é realizada no encontro e naquilo que nos toca – e se, de uma maneira ética, buscamos nos tocar pelo Outro, ainda assim, essa experimentação seria apropriação cultural?

Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética. (SANTOS, 2009, p. 24).

Acredito que em nossa disciplina, o conceito de etno-poética tenha sido essencial para nossa imersão nesse universo. Conceito criado pelo poeta Jerome Rothenberg, é reapropriado por Vilma Campos a partir da antropóloga Luciana Hartmann, releitura que tornou possível nossa aproximação e prática artística com as máscaras de modo não apropriativo, mas colaborativo, a partir da alteridade. Sendo assim, nossa prática teve reflexão teórica de modo que não utilizamos as máscaras de modo abissal, mas trabalhamos com sua copresença, com sua existência no sentido daquilo que nós, educados sob a égide de uma formação escolar etnocêntrica, desconhecíamos. Ao abarcarmos o desconhecido do Outro, ali materializado enquanto máscara, permitimo-nos descolonizar, criando novas linhas de conhecimento e reconhecimento para com nossos companheiros latino-americanos.

Nem toda mediação, no entanto, é capaz de superar o “pensamento abissal”. Durante nossa prática artística, criamos registros pessoais de nossas experimentações, às quais comparamos com outros registros, muito mais imediatos, no sentido das imediações de Cusco. Estudamos audiovisuais que registraram a *Fiesta*, gravadas por celulares de pessoas que testemunharam a festa, ou pelo conglomerado de mídia peruano.

No caso das gravações do conglomerado peruano, percebermos que, mesmo estando nas imediações de um fenômeno cultural, é possível relacionar-se com ele abissalmente

– espetacularizando imagetivamente o cortejo de modo que a imagem e a ação cultural não possuem vínculos. Uma imagem estrangeira da própria localidade é realizada, sem o cuidado de se criar uma visualidade que considere a visualidade do Outro.

Em “O Registro do Patrimônio Imaterial”, o Ministério da Cultura brasileiro, através do IPHAN, organiza uma série de documentos oficiais como manuais para o devido registro da imaterialidade.

A resolução nº 001/IPHAN, em seu artigo 9º, inciso I, II e IV, resolve que a documentação do bem cultural deve obrigatoriamente abranger a “produção de registros audiovisuais de caráter etnográfico que contemplem os aspectos culturalmente relevantes do bem”, que possibilite a apreensão de sua “complexidade e contemple a identificação de atores e significados atribuídos ao bem; processos de produção, circulação e consumo; contexto cultural específico” e “referências à formação e continuidade histórica do bem, assim como às transformações ocorridas ao longo do tempo”.

Portanto, não podemos considerar o registro audiovisual imaterial como mera reprodução técnica. O registro audiovisual imaterial, neste caso, da teatralidade, também pode ser etnográfico. A etnografia, assim como a cartografia, ou qualquer grafia, só é realizada no encontro. Ao operarmos no sentido da preservação teatral, devemos, se quisermos uma ética sem dominação, do colonialismo ou da colonialidade, preservar as possibilidades de troca.

Nossa experimentação etno-poética, no entanto, configurou-se como o registro de uma escrita de si, sob a chave do cinema pessoal, ensaístico. Permeada pela afetividade, permite a memória de processos teatrais – que muitas vezes não podemos exteriorizar, ou ver, por estarmos na presença da cena – também vai muito além de uma tecnicidade. Ela é o registro do nosso encontro com as máscaras e dos desdobramentos que ela, por si própria, ensinou em nós enquanto conhecimento do Outro descolonizado.

Estrangeiros e nativos: diário de um híbrido

Termino este artigo com trechos do diário de bordo do meu primeiro dia de experimentação com a máscara, pois acredito que, já ao vivenciá-la, a questão primordial desta reflexão já foi respondida por elas:

AUQA CHILENO: Representa os soldados chilenos que invadiram o Peru durante a guerra de 1879-1884. Dizem que tem uma referência mais antiga que se refere aos ladrões. Aí se estabelece uma junção entre o ladrão e o inimigo (no caso chileno). Auqa tem uma dupla conotação de inimigo e de guerreiro. (MUNICIPALIDAD, 2016, p. 1).

“As máscaras se conhecem. Agigantam os corpos. Colocam você onde você deve

estar. As sugestões corporais, se erradas, caem por terra. Achei que o Auqa Chileno fosse um espanhol corrupto, o qual associei com meus ancestrais colonizadores, católicos. Um oficial sem respeito pelos nativos. Mas este preconceito 'reverso' acabou sendo descartado pelo próprio poder da máscara sobre mim, e das máscaras sob a minha máscara. Essa figura de fora, de quando apenas julgamos a máscara sem vivê-la, ao colocá-la, oxigena e cria movimento. O Auqa Chileno não era meramente um fascista, mas algo muito mais humano que isso. Ele era um estrangeiro, um isolado em outra cultura. E achei incrível como a máscara produziu uma perspectiva tão humana sobre o Outro colonizador, que pude sentir todo meu colonialismo se humanizar. Sendo o Auqa Chileno, deixei de ser um explorador e me tornei um ser humano, através da cultura nativa... Pois somente um ser humano pode humanizar o Outro e ser humanizado por uma vida.”

Referências:

BONILLA, Maria Fernanda Sarmiento. Para descolonizar nossa formação em interpretação teatral. In: **Memória ABRACE XVI** - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Uberlândia, v. IX, p. 4630-4654, 2017. Disponível em: <<http://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/42767-PARA-DESCOLONIZAR-NOSSA-FORMACAO-EM-INTERPRETACAO-TEATRAL>>.

BRASIL. DOSSIÊ final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. **O registro do patrimônio imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimoniolmat_1Edicao_m.pdf>

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien anos de soledad**. Bogotá: Oveja Negra, 1980.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. Máscaras em Paucartambo (Peru) – Primeiros Diálogos. *Repertório*: Salvador, v. 26, nº 1, p. 71-78, 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/17454/11394>>.

MUNICIPALIDAD Provincial de Paucartambo. **Paucartambo**, las colores de la fé. Trad. Vilma Campos. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) **Epistemologias do Sul**.

Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

VIANNA, L. C. R. et TEIXEIRA, J. G. L. C. Patrimônio Imaterial, Performance e Identidade. In: VIANNA, L. C. R. et TEIXEIRA, J. G. L. C. (Orgs.). **As Artes Populares no Planalto Central**. Brasília: Verbis, 2010.

ZAPATA, Miguel Rubio. O grande teatro de Paucartambo. *Sala Preta*: São Paulo, v. 16, nº 1, p. 5-25, 2016.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/115407/114738>>

Currículo resumido:

Ramiro Rodrigues

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, é mestrando em Artes da Cena no Instituto de Artes da mesma universidade, atuando como produtor cultural e audiovisual campineiro com mais de 23 obras realizadas, especializado em registros audiovisuais de teatro, teatralidade cinematográfica e curta-metragem.