

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
O PALCO DA CELEBRAÇÃO: RITUAIS, FESTIVIDADES E COMUNIDADE
Florianópolis, v. 2, n.32, p. 46-64, dez. 2025
E - ISSN: 2595.0347

Blasfemar entre fronteiras nº 1: os carnavais de Santana de Parnaíba e Cajamarca e uma criação Brasil e Peru

João Vitor Muniz da Silva

Universidade Estadual de Campinas (Campinas-SP) e ETEC de Artes (São Paulo-SP)



Figura 1 – Festa da turma do C.A.S.A. em Pirapora do Bom Jesus, carnaval.
Acervo: Ana da Graça B. Rosa/ CEMIC/PMSP.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702322025046>**Blasfemar entre fronteiras n°1: os carnavais de Santana de Parnaíba e Cajamarca e uma criação Brasil e Peru¹**João Vitor Muniz da Silva²

Resumo: O texto narra o primeiro movimento de criação de Blasfêmia, uma coprodução Brasil–Peru que toma as manifestações carnavalescas populares e comunitárias de ambos os países como via de interrogação dos elementos da identidade latino-americana por meio da festa e da morte. A partir dos carnavais de Santana de Parnaíba (Brasil) e de Cajamarca (Peru), o processo envolveu estudo de campo, residência artística e circulação internacional, gerando reflexões sobre uma criação em trânsito, multicultural e friccional. O artigo apresenta o recorte da investigação, o relato da experiência de campo em Cajamarca e os princípios que sustentaram os movimentos subsequentes de criação e circulação.

Palavras-chave: Cajamarca. Carnaval. Criação coletiva. Teatro latino-americano. Transculturalidade.

Blaspheming Across Borders No. 1: the Carnivals of Santana de Parnaíba and Cajamarca and a Brazil–Peru Creation

Abstract: The text narrates the first stage in the creation of Blasfêmia, a Brazil–Peru coproduction that takes popular and community-based carnival manifestations from both countries as a means to question elements of Latin American identity through festivity and death. Drawing from the carnivals of Santana de Parnaíba (Brazil) and Cajamarca (Peru), the process involved field research, artistic residency, and international circulation, generating reflections on a creation in transit — multicultural and frictional. The article presents the scope of the investigation, the account of the field experience in Cajamarca, and the principles that supported the subsequent movements of creation and circulation.

Keywords: Cajamarca. Carnival. Collective creation. Latin American theatre. Transculturality.

¹ Data de submissão do artigo: 13/11/2025. | Data de aprovação do artigo: 03/01/2026.

² Atua como diretor-pedagogo e pesquisador, mestre e doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. É docente do Curso Técnico em Teatro da ETEC de Artes e diretor da Companhia Babólica de Teatro. Trabalha sobretudo com processos criativos, improvisação teatral e dramaturgia da imagem, desenvolvendo pesquisa voltada às poéticas latino-americanas de criação e aos contextos de trânsito. Email: otitomuniz@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2992-5053>.

A Companhia Babélica de Teatro surgiu em 2019, na cidade de São Paulo, e se consolidou em 2021 como um laboratório de teatro visual e de imagem, ao ser associada ao desenvolvimento de minhas investigações de mestrado, que partiam do diálogo com narrativas da literatura fantástica latino-americana — entendendo nelas não uma fuga do real, mas uma forma concreta e sensível de percebê-lo. Essas experimentações, inicialmente voltadas à materialidade da cena e à improvisação como linguagem dramatúrgica, começaram a ressoar internacionalmente. O grupo vem atravessando países e contextos como a República Tcheca, o Peru, a Espanha e a Alemanha, percebendo que suas inquietações não são isoladas, mas partilhadas por artistas e contextos diversos. Nesses trânsitos, uma nova camada se revelou: a convivência entre culturas. O nome “Babélica” passou, então, a sintetizar essa experiência — o desejo de construir pontes entre línguas, imaginários e corpos em deslocamento.

Desses trânsitos surgiu o projeto intitulado “Blasfêmia”, que, ao observar confluências e distanciamentos entre culturas peruanas e brasileiras, propôs-se a investigar de perto esse jogo, tomando como base manifestações carnavalescas dos dois países. A criação do trabalho compreendeu estudos preliminares que estabeleceram recortes e diretrizes, contemplando as cidades de Cajamarca, na serra peruana, e Santana de Parnaíba, no interior paulista, como plataformas de observação. Incluiu ainda pesquisa de campo em ambas as realidades, residência e criação em solo peruano, além da abertura de processos seguida de circulação pelas cidades de Nuremberg e Berlim, na Alemanha — revelando, nesta última, outras camadas sobre o trato das culturas na criação cênica em trânsito.

Para o compartilhamento dessas investigações, decupei-as em movimentos que oferecem recortes do ato de *blasfemar entre fronteiras*, à luz da experiência da Companhia Babélica de Teatro, aprofundando reflexões e delineando princípios que poderão servir de mote a desdobramentos futuros. Neste primeiro movimento, materializado neste artigo, apresento — enquanto diretor do projeto, transitando entre criação, pedagogia e produção — os

antecedentes e experiências de campo, finalizando com as interrogações que essas vivências suscitaram, a fim de elucubrar modos de criação da cena que se pretendem multiculturais e friccionais.

Flanar – verbo e sentido de criação

Introduzo esta narrativa por intermédio do acaso. Foi por meio dele que pude, em fricção, perceber-me sujeito cultural de forma tátil e sensível. Mencione “acaso” no sentido que Fayga Ostrower (2022, p. 21) aponta quando nos questiona:

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e, de modo tão puramente circunstancial, incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isso. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalisadores, potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não contariámos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível?

Foi por intermédio do acaso que, ao longo de minha pesquisa de mestrado, formei um grupo de artistas-investigadores que — de maneira espontânea, no fluxo constante de pessoas interessadas que iam e vinham — acabou por se consolidar como um núcleo de trabalho. Cada um dos que permaneceram, munido de seus imaginários e perspectivas pessoais, foi sendo convocado para um processo criativo, abraçando o acaso tanto na construção da cena quanto em sua própria linguagem: improvisando, elaboravam e vivenciavam a cena em um jogo prismático que se desdobrava sobre determinado material e no entrelaçamento das relações — entre si, entre as matérias e materialidades, entre os imaginários. Partes desse percurso e reflexões acerca desse princípio prismático da criação foram apresentados em minha dissertação de mestrado (da Silva, 2025), e o espetáculo derivado desse movimento segue em circulação, impulsionado pelo desejo de provocar, citando Ostrower, novas “meras coincidências” e “incidentes fortuitos”.

Entre os primeiros desses acasos foi a estreia do espetáculo, já em sua organização dramatúrgica cênica final, em um festival peruano de artes cênicas³. Na primeira experiência em solo estrangeiro na própria latinoamerica, os artistas envolvidos na cena se encantaram com as esquinas de Lima e, muitas vezes, flanaram sem destino certo. Em uma dessas flanagens, um dos atores visitou o chamado Mercado Inca e, como um turista fascinado, deixou-se seduzir pelas cores do local. Entre tantas, uma chamou sua atenção: uma balaclava de lã colorida que remetia à imagem de um demônio.

O ator associou o formato do objeto a uma outra máscara usada por Augusto Casafranca, ator e um dos fundadores do Grupo Cultural Yuyachkani, no espetáculo “*Adiós Ayacucho*” (1990) e logo se demorou em observá-la⁴.



Figura 2 – Máscaras em sala de ensaio — dois exemplares da de lã mencionada e uma máscara advinda do carnaval de Cajamarca. Fonte: Acervo da Companhia Babélica de Teatro

³ O espetáculo, intitulado “ESTAFA ou sobre os sonhos não dormidos” (em castelhano “*ESTAFA o sobre los sueños no dormidos*”), teve estreia no FAE Lima no Peru nos dias 3 e 2 de março de 2024 no Centro Cultural da Universidade de Lima.

⁴ Apesar da semelhança, trata-se de máscaras completamente distintas em seus usos, origens e funcionalidades. A máscara utilizada por Augusto Casafranca em *Adiós Ayacucho* tem origem na *Fiesta de la Virgen del Carmen*, em Paucartambo (Cusco, Peru), especificamente na comparsa denominada *Qhapaq Qolla*. Para um conhecimento mais aprofundado sobre a festa, recomenda-se a leitura dos textos de Miguel Rubio Zapata (2022), que apresentam a perspectiva do próprio Yuyachkani sobre o evento, da dissertação de mestrado em Cultura e Sociedade de Danilo de Santana Cardoso (2020), bem como das abordagens pedagógicas desenvolvidas por Vilma Campos dos Santos Leite (2017). Já a máscara encontrada no mercado Inca, é nomeada por Augusto Casafranca como máscara *sin pertenencia* (sem pertencimento), ou seja, não se enquadram em matrizes de manifestações codificadas.



Figura 3 – Reprodução de foto de Adiós Ayacucho (1990). Fonte: Site do Grupo Cultural Yuyachkani <https://yuyachkani.org/repertorio/adios-ayacucho/adios-ayacucho-portugues/>

Ao notar seu interesse pela máscara, a vendedora logo o abordou, explicando que aquela era uma figura que atazana e brinca com os moradores durante o Carnaval. Acrescentou que cada cor possui características específicas: as mais vibrantes representam figuras agitadas, enquanto as mais sóbrias remetem a personalidades melancólicas. Em meio à conversa, com a natural persuasão de quem vende, acrescentou que as duas sempre devem andar em par. O ator, ecoando o ocorrido, trouxe-me as máscaras e narrou essa história.

Uma digressão de experiências: Santana de Parnaíba, o grito da noite, o carnaval rural paulista

Deparei-me, então, com a imagem daquele objeto-símbolo como uma janela para a percepção de aspectos de minha própria biografia. Sou de Santana de Parnaíba, cidade da região metropolitana de São Paulo, frequentemente referida como “cidade colonial”, com mais de 400 anos de história institucionalizada e tradições profundamente enraizadas em seus moradores. Entre essas tradições, o Carnaval sempre me chamou a atenção. A festividade tem início com o *Grito da Noite*. Na abertura do Carnaval, as ruas são tomadas por mascarados vestidos com mortalhas — pretas, roxas, vermelhas... — que partem de um cortejo diante da igreja e seguem um samba — protagonizado pelo bumbo grave, acompanhado por cantos em jogos de perguntas e respostas

e por bebidas compartilhadas⁵ — até o cemitério, ponto final dessa peregrinação mundana.

Dizem que a origem desse bloco remonta ao rito católico conhecido como “Procissão das Almas”. Contam que Henrique Preto, negro filho do Ventre Livre, desafiou uma interdição ao ousar olhar o cortejo fúnebre. Um dos fiéis interrompeu seu caminho e lhe entregou uma vela, pedindo que a guardasse até o dia seguinte. Algum tempo depois, esse fiel retornou para buscá-la. Ao procurá-la, Henrique percebeu que a vela havia se transformado em um fêmur, e o homem que a pedira desaparecera. Assustado, Henrique saiu de casa aos gritos, batendo seu bumbo até a porta do cemitério para espantar as almas. O episódio tornou-se objeto de deboche na cidade: seus amigos começaram a imitar sua reação, vestindo-se de fantasmas e tocando bumbo até a entrada do cemitério. Assim nasceu a “Noite dos Fantasmas”, também conhecida como “Grito da Noite”⁶.

Observando o despontar de temas, como o mascaramento presentes em ambas as culturas, associados ao jogo carnavalesco e à legitimação, por ocasião, do ato de perturbar de determinadas figuras — entre suas místicas que articulam o sagrado e o profano, ícones da cristandade em mutação: do diabo peruano à alma penada brasileira —, percebi lacunas e latências, inscritas tanto em minhas experiências pessoais quanto em manifestações situadas em um outro extremo da latino américa.

A fim de estender os fios apontados nessas lacunas, junto a dois atores e uma dramaturga, buscamos alimentar-nos de referenciais que pudessem auxiliar nesse processo. Nesse percurso, deparamo-nos com o artigo intitulado “*Espaço vazio entre tambores: a retomada da dança afro-peruana Son de los diablos pelo Grupo Cultural Yuyachkani*”, de Ana Julia Marko e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2020). No texto, as autoras apresentam elementos da prática afro peruana

⁵ Trata-se do Samba de Bumbo, ou do Samba Rural Paulista.

⁶ A narrativa apresentada é fruto da tradição oral, sem um único autor nomeado. Como uma colcha de retalhos, cada morador contribui com um fragmento, e o próprio ato de registro se torna parte desse fluxo contínuo de transmissão e ressignificação. Sobre a conexão entre a procissão das almas e o Grito da Noite, Haydée Nascimento (1977) em um estudo realizado na década de 1970 registra por intermédio de entrevistas com os moradores da cidade.

Son de los diablos (“som dos diabos”) e, em uma chave crítica, desenvolvemos a partir de uma perspectiva pedagógica sobre práticas contra coloniais voltadas à construção de memórias não ocidentais na América Latina.

A leitura conjunta pelo núcleo criador se estendeu por longas horas, numa associação ativa entre os elementos transversais do texto e as memórias de festejos — em sua maioria comunitários — inscritos, ainda que muitas vezes esvanecidos, nas lembranças daqueles criadores. Confirmava-se, assim, a potência do projeto de aproximação ética, poética e estética pleiteado.

Em seguida, após um convite prontamente aceito, realizamos uma reunião com uma das autoras, Ana Julia Marko — que atualmente reside em Lima, Peru, onde leciona e pesquisa na Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP). Ela vem se tornando uma importante referência e ponte entre os dois países. Após um longo compartilhamento, ela nos disse: “Há uma festa que é pouco pesquisada e, se eu fosse vocês, daria uma olhada — o carnaval de Cajamarca.”

Ainda movidos pela intuição, fomos em busca de registros vernaculares disponíveis em redes sociais e outras plataformas digitais das duas manifestações carnavalescas que se ressaltaram nesse caminho — a de Cajamarca e a de Santana de Parnaíba. Por não se tratar de um carnaval midiático, seria necessário recolher fragmentos esparsos — como pistas — que serviriam de fios a serem seguidos em um processo de criação. Essa aproximação remete ao ato de ouvir imagens, mencionado por Tina Campf (2017), em que as imagens funcionam como canais de um improvável jogo de forças entre o vernacular e o Estado.

Nesse ato de escuta, tivemos a confirmação que nos conduziu à construção de um projeto intitulado “Blasfêmia: o corpo mascarado em festa nas fronteiras”, configurado como uma coprodução Brasil–Peru. O projeto foi contemplado pelo Programa Iberescena (2024–2025) e reuniu núcleos brasileiro e peruano em torno de um mesmo propósito. Estive à frente da direção e da coordenação geral — artística, pedagógica e de produção —, em parceria com a dramaturga brasileira Alanis Mahara e os artistas da cena peruanos Augusto

Casafranca (ator do Grupo Cultural Yuyachkani) e Jorge Villanueva Bustios (diretor e ator do Ópalo Teatro e docente da PUCP). Juntos, tecemos uma dramaturgia espetacular que, em cena, conta com as atuações de Chrystian Roque e Mau.

Subindo a serra peruana, a caminho de Cajamarca, para criar pontes

No dia 23 de fevereiro de 2025, o núcleo brasileiro embarcou para o Peru a fim de materializar essa intuição. Nesse mesmo dia, marcando nossa chegada, buscamos ser testemunhas sensíveis do *passacalle* do Carnaval Negro, observando de perto o *Son de los diablos*, que antes era apenas um escrito acadêmico e agora ganhava potência criativa ao ser vivenciado. Após alguns dias em Lima, no dia 26 de fevereiro, seguimos viagem, subindo a serra em direção a Cajamarca.

Cajamarca, capital do departamento e da província de mesmo nome, no Peru, possui cerca de 245 mil habitantes e tem como marco de fundação e conquista colonial o ano de 1564. Cidade do encontro de dois mundos, Cajamarca traz consigo um passado de dominação espanhola e vestígios incas, sendo o palco da captura e execução de Atahualpa por Pizarro, em 1532 — evento que marcou o início do colapso do Império Inca.

A cidade é conhecida por entre outras coisas, pelo *Baños del Inca*, termas cujas águas ultrapassam 70°C e que integram um complexo de banhos e tratamentos baseados em suas propriedades minerais⁷. Destaca-se também o *Cerro Santa Apolónia* que, com sua formação geográfica peculiar, é considerado um antigo sítio sagrado de culto às manifestações naturais e um espaço que abrigou túmulos de figuras importantes da cidade. Todas essas histórias, delineadas pela presença de inúmeras igrejas espalhadas por Cajamarca, testemunham marcos de conquista que moldaram a colonização.

⁷ O site oficial da administradora do complexo narra elementos de uma história: “Os indígenas da época conheciam esse lugar pelo nome de Ninac-Yacuc, palavras de origem quêchua: Ninac significa ‘fogo’ e Yacuc significa ‘água’, ou seja, ‘manancial de água de fogo’. Com a chegada dos espanhóis, segundo alguns cronistas, passou a ser chamado de Baños del Inca, sendo Felipe de Poechos, conhecido como Filipillo, o indígena peruano que atuou como intérprete.” (tradução nossa). Disponível em: <https://ctbi.pe/Nosotros/ElBanearioCTBI.php>. Acesso: 10 nov. 2025.

Cajamarca traz consigo o emblema de sediar o maior carnaval do Peru. Nesse período, as hospedagens ficam totalmente ocupadas, as passagens e estadias sofrem forte inflação e, assim, a fim de otimizar os custos de toda a produção, tivemos de fazer escolhas que nos levaram a realizar o percurso por terra. Subimos, então, nós quatro, de ônibus — uma viagem de cerca de 900km, com duração média de 15 horas.

No decorrer do trajeto, à medida que a altitude aumentava em relação ao nível do mar, a vertigem acometia os passageiros desacostumados; as vísceras se manifestavam, e a paisagem, gradativamente, se transformava. Se em Lima havíamos encontrado sol e uma média térmica de 26°C, em Cajamarca enfrentaríamos, sem saber de antemão, a chuva e temperaturas mínimas que beiravam os 10°C, chegando, por vezes, a 5°C. Tocávamos, assim, em percurso, as nuvens da serra que prenunciavam a chuva de um carnaval molhado.

Tentamos, antes de embarcar, preparar-nos da melhor forma; contudo, a escassez de informações e a dificuldade em encontrar modos de pesquisa não nos permitiram driblar o inesperado. Dessa forma, cada dia de estadia — 9 dias, no total — em Cajamarca se revelou como uma descoberta.

Antes do Carnaval chegar, as paisagens não param de se alterar

A chegada do núcleo brasileiro a Cajamarca antecedeu em três dias o início das festividades carnavalescas. Esse período foi fundamental, pois havia a necessidade de decantar as mudanças: o mal de altitude acometeu metade dos integrantes, e as geografias — clima, espacialidade, cultura, culinária, histórias — atravessaram a todos.

Mas, para além das transformações que ocorriam internamente nos universos pessoais daqueles brasileiros, o espaço também sofria alterações que, pouco a pouco, foram sendo significadas. Percebemos que lonas plásticas tomavam a cidade — primeiro cobrindo monumentos menores, como estátuas e fontes, e depois fachadas de prédios no centro urbano e histórico.

A confusão entre um leque de percepções de carnaval segundo nossa cultura e o sentimento estrangeiro que buscava familiaridade tornava-se cada

vez mais evidente. Primeiro, pelas malas que, remetendo ao carnaval brasileiro, estavam cheias de roupas curtas e leves, apropriadas ao calor — o único clima possível de carnaval, segundo nossos imaginários —, completamente opostas ao frio e à chuva que se apresentavam. Segundo, pela leitura dos signos que a cidade nos oferecia: aqueles plásticos, para nós, pareciam um cuidado da prefeitura com a memória, uma tentativa pueril de proteger os monumentos da depredação comum que ocorre de forma anti-institucional durante o período carnavalesco.

Os signos que a cidade nos oferecia foram se intensificando. Primeiro, apareceram pessoas vendendo ponchos de plástico — capas de chuva — que, naquele momento inicial, pareciam necessários, mas não urgentes: chovia, é verdade, mas uma chuva fina e leve. Depois, o equipamento de proteção se ampliou; começamos a observar uma espécie de capa de chuva para celulares, pendurada no pescoço — um exagero, talvez, mas que poderia fazer sentido caso a chuva se intensificasse. Por fim, surgiu o signo que nos pareceu quase uma histeria: capas de chuva para os sapatos.

Até que, na manhã do dia 1º de março, data de início da festa, ao observarmos esses signos lado a lado — as lonas, as proteções e algo que até então nos parecera inocente, e que não havia sido foco de nossas observações: pequenas garrafas com líquidos coloridos —, começamos a perceber que aquele conjunto de coisas poderia indicar algo para além do que imaginávamos.

Movidos pela inquietação, fomos perguntar aos moradores o que, de fato, acontecia naquele primeiro dia e assim nos responderam: “Hoje é o dia da chegada do Ño, mas também é o dia das pinturas!”

O evento carnavalesco, por si só, constitui um mote passível de múltiplos desdobramentos. A seguir, esmiúço três elementos nele observados: as práticas festivas associadas à guerra, a dimensão comunitária em torno da celebração e as poéticas da morte na festa.

Entre pinturas e água, uma guerra na festa

No primeiro dia de carnaval, estávamos atentos e desejosos pela chegada de *Ño Carnavalón* — sabíamos tratar-se do mestre de cerimônias da festa, corporificado por um grande boneco —, mas nos vimos em meio ao dia das pinturas, que não pede licença. Tal qual o próprio espírito carnavalesco, ele invade as ruas e deixa marcas dessa suspensão dos códigos do cotidiano.

Marcado pelas coplas⁸ — canções populares em versos que tratam de temas como o amor, as relações entre povos e regiões do Peru, as brincadeiras e o próprio carnaval, muitas vezes narrando pequenas histórias com humor e ironia —, grandes blocos paralelos tomam as ruas, portando litros de tinta, regados a álcool e euforia.

Nesse ato inaugural do carnaval está a tônica que se desdobra ao longo dos outros dias de folia: mesmo sob o frio e a chuva antes mencionados, o que conduz a festa é a guerra. No primeiro dia, combates de tinta tingem a cidade; nos seguintes, a tinta cede lugar à água — lançada em bexigas, baldes e, sobretudo, nas armas de brinquedo. Esse último elemento nos chamou atenção, nós — artistas entre 25 e 30 anos, nascidos no Brasil do final dos anos 1990 — que crescemos sob os ecos da Campanha do Desarmamento Nacional (2004) no Brasil, marcada também por iniciativas de desarmamento infantil, que trocavam armas por livros.

O ruído de ver nas ruas crianças portando armas de brinquedo foi, num primeiro momento, um espanto. Logo, porém, deu lugar a outras interrogações: ao expandirmos o olhar, percebemos uma sociedade marcada por diversos signos militares — desde escolas de formação com esse flerte explícito até automóveis, como furgões e caminhonetes, que desfilavam na avenida.

Entre esses múltiplos elementos, a paisagem do carnaval se revela distinta da brasileira: se no Brasil a água lançada das sacadas alivia o calor dos corpos que exploram suas sexualidades, em Cajamarca ela é instrumento de

⁸ Sandra Cerna Merino (2024) destaca que a copla é reconhecida como patrimônio imaterial da nação desde 2017, sendo considerada uma das expressões mais originais da tradição oral peruana. A autora observa que sua composição apresenta, geralmente, uma estrutura de quatro versos octossílabos (com possíveis variações), na qual o segundo deve rimar com o quarto, ou o primeiro com o segundo e o terceiro com o quarto. Um exemplo citado por Merino (2024, p. 170) é o seguinte: “*Somos los cajamarquinos, / con nuestro carnavalón, / te cantamos las coplitas, / que alegran por tradición*”

guerra — de água ou de tinta — em que, independentemente da idade, em tom burlesco, crianças e adultos lançam bexigas, baldes e tiros d’água vindos de todas as direções. Nas sacadas coloniais, quase sempre com pequenas varandas, vêem-se braços que lançam e logo se recolhem para dentro, atiçando a fúria de forma provocadora, sem querer encarar de frente a revolta que despertam.

As comparsas e os bairros

Nos segundo e terceiro dias oficiais das festividades ocorre o concurso de patrulhas e comparsas — o acontecimento mais importante para os bairros, que se dedicam intensamente a conceber, conceituar e produzir trajes e danças para torná-los públicos nas praças. Essa dinâmica, muito familiar para nós, brasileiros, ao ser observada do lugar de estrangeiro, faz ressaltar diversos atributos e adjetivos dessas realizações. No nível operacional, logo pela manhã — em uma festa que se prolonga sem pausas, de modo que sempre se pode ouvir ao fundo o ritmo das coplas —, as ruas são atravessadas por moradores intensamente adornados. Independentemente de onde se esteja, cada bairro possui sua representação nessa parte da celebração. Cada detalhe é rigorosamente escolhido e possui expressividade própria na composição, o que evidencia um segundo nível: o político.

Percebe-se um olhar lançado sobre a sociedade — desde elementos reconhecidamente políticos, como mascaramentos que denunciam figuras públicas e práticas corruptas, em sátiras burlescas, exageradas e cômicas, até manifestações de orgulho por suas práticas culturais. A vida do sujeito peruano, sobretudo o serrano, é exposta em suas vestimentas, instrumentos musicais e linguagens, mas também nas ações que mostram a necessidade de perpetuação: não é raro ver mães empurrando carrinhos infantis e levando seus filhos, já adornados, para desfilarem desde a tenra infância.

Por fim, destacam-se o rigor e a necessidade da realização. Como grupo, chegamos ansiosos para o desfile nas primeiras horas da manhã, acreditando que levaria algumas poucas horas. No entanto, a cidade — que à primeira vista

parece pequena — revela-se enorme na quantidade de pessoas que, refletindo suas matrizes identitárias, desejam ocupar o espaço público. O desfile se estende até o final da noite. O clima chuvoso impõe-se, mas, mesmo molhados, os foliões cumprem seu compromisso comunitário — molhados e embriagados, pois fazem parte da festividade o *calientito* (bebida quente para o frio), a *Cusqueña* (cerveja) e o rum. Ao final, vêem-se os participantes exaustos, escorando-se uns nos outros, mas caracterizados, ainda determinados a concluir a tarefa folionesca.

A capitalização do acontecimento também nos chamou atenção. No primeiro dia da festividade, ouvimos falar de lugares a serem comprados para assistir ao desfile — acreditávamos, a princípio, não ser necessário, pois não nos importaríamos em vê-lo de pé, nas bordas da rua. Contudo, no dia do evento, percebemos que não seria possível: ou se paga, ou não se vê a história que toma as ruas. Os vendedores de camarotes estendem lonas que bloqueiam a visão, obrigando o público ao pagamento. Os setores pagos, por sua vez, dispõem de assentos e, em alguns casos, de acesso facilitado a comidas e bebidas típicas — ceviches, batatas, frango, entre outros.

Ño Carnavalón — da chegada ao velório, uma dramaturgia

Dos indícios que havíamos encontrado pela internet, um personagem nos parecia de singular interesse: *Ño Carnavalón*. Representado em algumas imagens como um boneco de cabeça gigante, sabíamos que ele possuía uma existência simbólica que poderia dialogar com manifestações semelhantes em Santana de Parnaíba. O trabalho de Sandra Cerna Merino (2024) nos ajuda a organizar essa história em atos.

Ato 1 — Matrimônio. Antes das datas centrais da festa, ocorre um matrimônio entre essa figura — um Rei Momo — e sua *pareja*. Segundo a autora, essa cerimônia acontece no bairro de Santa Elena, que, por sua história, passou a ser reconhecido como “*La Portada de Cajamarca*”. Merino (2024, p. 213) menciona que, sendo uma população de pensamento tradicional, a cerimônia foi

inicialmente questionada por alguns, mas, devido à sua popularidade, acabou incorporada à festa.

Ato 2 – Entrada. No sábado de carnaval, dia central da festa, paralelamente ao *día de las pinturas*, ocorre a entrada do grande boneco, colorido e decorado com serpentinas e bexigas, que arrasta multidões. Com a expansão da festa, a territorialidade dos acontecimentos também se desloca, terminando na esplanada *Qhapaq Ñan* — um solo de barro que se mistura à água e às tintas, compondo a paisagem.

Ato 3 – Velório e enterro. Na terça-feira de carnaval, à noite, após muita *chicha* e jogos com água, o Rei Momo morre intoxicado. Assim, o personagem que fora celebrado e homenageado na entrada é encontrado morto nas ruas de Cajamarca, conduzindo a festa ao seu desfecho. O velório é marcado pelo concurso de “viúvas”, majoritariamente homens cisgêneros trajados com vestes femininas que discursam, choram e encenam truques para ganhar a atenção do público — como trazer uma “filha” do Ño, uma criança que chora junto à mãe. A melhor viúva é eleita popularmente e, além do prêmio em disputa, ganha o direito de acompanhar o cortejo fúnebre, que sai do centro da cidade em direção ao *Baño de los Incas*, onde o *Ño Carnavalón* é incinerado com música, guerra de água e festa, marcando a Quarta-Feira de Cinzas e a despedida do carnaval.

Esse caminho dramatúrgico delineado em torno de toda a festa nos conduziu a interrogações que seriam significadas na criação do espetáculo “Blasfêmia”, e que marcam traços comuns entre o carnaval de cá e o de lá. Primeiro, a narrativa festiva que se emparelha à morte — como se festejar estivesse sempre ao lado de morrer, celebrar ao lado de profanar; e, assim, seguir. O segundo aspecto diz respeito à linguagem: a possibilidade do animado e do inanimado de fazer morrer e fazer viver, tanto na própria cena quanto nas práticas da festa popular. E, de forma muito peculiar, tornou-se evidente que esses atos de mascaramento e animação eram caminhos para blasfemar — aqui, mascarar, associados à embriaguez, é *disfrazarse* como um caminho para *jugar*.

Da experiência à cena

Com esses elementos esparsos, chegamos à sala de ensaio. Nesse movimento criativo — assim como naquele que nos levou inicialmente ao Peru no primeiro projeto da Companhia —, as lacunas não seriam, a priori, preenchidas apenas por mim. Essas latências poderiam ser elaboradas por outros imaginários, enfatizando as possíveis confluências visitadas por esses corpos criadores.

Enquanto diretor do processo criativo, parto do princípio de que minha função é construir condições para que o jogo *prismático*, já mencionado no início deste texto, se efetive em torno de determinado material. Nesse regime de criação, todos os envolvidos são constantemente convocados a se responsabilizar pelo processo e pela constituição da cena. À medida que a compõem, acrescentam camadas que permitem sua verticalização e ampliam sua abrangência, incorporando múltiplos imaginários — para além da direção ou da dramaturgia. Assim, a cena se estrutura a partir de diversas contradições, matizes e multiplicidades, que lhe conferem estofo e urgência.

Além dessa demanda, este projeto de coprodução, ao ocorrer em trânsito, nos requisita olhares: como criadores, deslocamo-nos para outro território, buscando estabelecer um diálogo íntimo com aspectos que nos tornam distintos, mas também semelhantes. Simultaneamente, estamos em contato com imaginários estrangeiros, onde brasileiros e peruanos compartilham a sala de ensaio e, lado a lado, concebem formas e cenas. Como fazer isso sem cair nos perigos da exotização do outro?

Torna-se evidente, portanto, que os materiais estão disponíveis para serem movimentados, permitindo que a criação absorva determinadas nuances e, assim, produza contornos próprios na cena. No entanto, como tornar isso manifesto? Quais meios utilizo, enquanto diretor, para que os materiais ganhem forma — não apenas de modo plástico e formal, mas de maneira a revelar os princípios que os constituem? Tudo isso com o intuito de valorizar os diálogos das diferenças e das confluências na construção cênica. Com esses pontos interrogativos — na busca por suprir essa necessidade, em princípio de

aparência prática, mas fundamentalmente ética —, passo a revisitar os procedimentos de criação inscritos numa cultura coletivizada da cena. Nesse horizonte, um princípio criativo surge como caminho possível: o princípio de equivalência operado pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

A experiência de *Puño de cobre* (década de 1970), inspirada no sistema coringa de Augusto Boal — procedimento no qual o ator, mesmo trajando vestes cotidianas, transita entre diferentes personagens dentro de uma mesma narrativa —, evidenciou a necessidade de dialogar com públicos não urbanos e não habituados ao teatro de sala. A crítica de um operário peruano, espectador da obra, à ausência de figurinos levou o grupo a mergulhar em danças, máscaras, músicas e vestimentas populares — num primeiro momento movido pelo fascínio e pela apropriação, mas posteriormente reelaborado de forma crítica (Zapata, 2021).

O princípio de equivalência nasce dessa transição: não se trata de reproduzir contextos originais de manifestações culturais, mas de elaborar, a partir deles, uma identidade própria e relacional. Assim, buscamos elaborar a experiência em forma de uma grande paleta de possibilidades — elementos que poderiam ser requisitados, recombinados e readmitidos ao bel-prazer do ato criador. Para isso, outro princípio orientou o caminho: aquele segundo o qual o atuante opera como uma espécie de testemunha⁹. Inspirado também no Yuyachkani, esse olhar testemunhal torna-se o meio pelo qual a transferência ocorre na composição da cena.

Mais do que representar a dramaturgia do *Ño Carnavalón* em uma estrutura dramática, jogamos com o espanto do *día de las pinturas* e com os ruídos bélicos da festa; com a noção e a sustentação do sentido comunitário na composição; e com o olhar atento aos elementos que anunciam a morte. Tudo

⁹ Sobre a ideia de *ator-testigo* no Yuyachkani, Ana Júlia Marko (2025, p. 3, tradução nossa) elucida: “Os atores-testemunhas recordam, enunciam e produzem discursos baseados em memórias pessoais combinadas com memórias sociais para confrontar a narrativa hegemônica da história oficial. [...] O ator-testemunha recorda e torna visível: interfere no mundo ao enquadrar testemunhos, refutar os discursos oficiais e desestabilizar o imaginário histórico vigente. A prática testemunhal do coletivo vai além da palavra e da literalidade como únicas possibilidades de enunciação, pois propõe novos desenhos para as retinas da memória. A teatralidade que enquadra o relato garante um tratamento não cotidiano.”

isso é tecido de forma plasmada, muito delicadamente, com a interrogação do nosso tempo histórico, dos olhares que nos fazem latino-americanos e das histórias que regam este solo.

Se observamos com atenção, o carnaval de Santana de Parnaíba e de Cajamarca, por seu passado colonial, períodos de fundação próximos, e históricos de dominação e resistência, acaba por revelar ressonâncias significativas. Em ambas as cidades, destaca-se um aspecto: a capacidade do corpo — mesmo situado em uma cenografia atravessada por marcos arquitetônicos que evocam heranças desse passado — de performar, em festa, atos de resistência a partir das matrizes que sustentam suas existências. Como também enuncia Lélia Gonzalez (2024), ao refletir sobre as festas populares no Brasil, nelas se manifestam modos de elaboração simbólica e política da vida coletiva.

Tudo isso se condensa em um fazer dramatúrgico, por excelência imagético, que abarca a imagem em um sentido ampliado — gesto, tempos, texturas, cores, cantos etc. São elementos que emanam da experiência e se transmutam em linguagem: uma linguagem blasfemadora das fronteiras.

Referências

CARDOSO, Danilo de Santana. **Paucartambo, a virgem e sua festa**. 2020. 239 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33203>. Acesso em: 10 nov. 2025.

CAMPT, Tina M. Introduction. **Listening to images**. Durham: Duke University Press, 2017.

DA SILVA, João Vitor Muniz. **A figura humana do Teatro da Imagem e da Matéria: processos pedagógicos e criativos da direção a partir do jogar no Campo de Visão**. 2024. 1 recurso online (213 p.). Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/23293>. Acesso em: 10 nov. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. Paucartambo/Peru e suas máscaras: pontes com o aqui e o agora. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 191–232, dez. 2017. Disponível em:

<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/236> . Acesso em: 10 nov. 2025.

MARKO, Ana Julia. Poéticas del testimonio contra el olvido en el Grupo Cultural Yuyachkani. **Desde el Sur**, Lima, v. 17, n. 2, e0036, abr. 2025. Disponível em: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2415-09592025000200019&lng=es&nrm=iso . Acesso em: 11 nov. 2025.

MARKO, Ana Julia; PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Espaço vazio entre tambores: a retomada da dança afro-peruana Son de los diablos pelo Grupo Cultural Yuyachkani. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 136–152, 2020. DOI: 10.20396/pita.v10i1.8658942. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8658942> . Acesso em: 10 nov. 2025.

MERINO, Sandra Cerna. **Carnaval de Cajamarca: la fiesta más alegre del Perú!** Cajamarca, Peru: Arq. Sandra Karuna Cerna Merino, 2024.

NASCIMENTO, Haydee. **Aspectos folclóricos do Carnaval de Santana de Parnaíba**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1977.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El gran teatro de Paucartambo**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2022.

O Princípio de Equivalência no Teatro do Yuyachkani: Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. I.], v. 8, n. 1, p. 301–326, 2021. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v8n1a2021-20. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/58034> . Acesso em: 11 nov. 2025.