

Alen das Neves Silva

**O SOAR DE ATABAQUES NOS CORREDORES PERUANOS,
*DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ: A IMERSÃO NO OUTRO***

**Belo Horizonte
Abril, 2019**

Alen das Neves Silva

**O SOAR DE ATABAQUES NOS CORREDORES PERUANOS,
*DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ: A IMERSÃO NO OUTRO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Modernas e Contemporâneas.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre.

Coorientadora: Prof. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza.

**Belo Horizonte
Abril, 2019**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A694d.Ys-s Silva, Alen das Neves.
O soar de atabaques nos corredores peruanos, *Dioses y hombres de Huarochirí* [manuscrito] : a imersão do outro / Alen das Neves Silva. – 2019.
120 f., enc.: il., fots, (color) (p&b)

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Coorientadora: Carla Dameane Pereira de Souza.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 115-120.

1. Arguedas, José María, 1911-1969. – *Dioses y Hombres de Huarochirí* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Alteridade – Teses. 4. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 5. Religiosidade na literatura – Teses. 6. Literatura peruana – História e crítica – Teses. 7. Tradição oral – Teses. 8. Relações culturais – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Souza, Carla Dameane Pereira de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: Pe863.42



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *O SOAR DE ATABAQUES NOS CORREDORES PERUANOS, DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRÍ: A IMERSÃO NO OUTRO*, de autoria do Mestrando ALEN DAS NEVES SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz - UFV

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 29 de abril de 2019.

A mudança é fundamental para que a tradição se mantenha; desvendar segredos não significa violar a ética – é, antes, a condição para um aprofundamento imprescindível em nossas próprias raízes, compreendendo a essência da religião que professamos e dos deuses que adoramos. (EYIN, 2008, p.27)

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa difícil. A gratidão parece não caber em palavras. E quando o motivo a agradecer é o ato de escrever, isso fica mais complexo. Assim, há um componente fundamental para a escrita, sua solidão. Em *Escrever*,¹ de Marguerite Duras, “A solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz, ou então a gente se acaba, exangue, de tanto procurar o que escrever. Sem sangue, o autor não reconhece mais o seu texto.”; Esta foi por muitos momentos a sensação que me acompanhou na execução dessa dissertação. No entanto, escrever só se fez possível por meio das conversas com amigos, das leituras para familiares, das trocas e conselhos do meu orientador. Definitivamente, sem tamanho apoio e compreensão, essas páginas ainda estariam em branco. Primeiramente, agradeço ao Professor Marcos Antônio Alexandre, meu orientador, por acreditar no meu potencial e por me motivar, desde a graduação, a escolher os estudos literários como carreira profissional. A isto se soma todo o empenho que ele teve neste período. Sua leitura aguçada e recheada de preciosos conselhos e comentários tornaram mais humano e alentador todo esse caminho de escrita. Sou grato pela professora e coorientadora que tive, Carla Dameane, por sua disponibilidade, por ter me apresentado a obra *Dioses y Hombres de Huarochiri* (2007), pela atenção e pela exigência, que me desafia a ser melhor. Seu exemplo me inspira a seguir o caminho acadêmico. Aos meus familiares, mais precisamente às mulheres da minha vida; Helena, minha mãe; Mayara e Tâmara, minhas irmãs e minhas sobrinhas, que souberam me auxiliar nas pesquisas e no apoio emocional durante todo o percurso de escrita. É impossível expressar integralmente o tamanho da gratidão em todos os aspectos da minha vida. No que diz respeito a esse trabalho, o apoio dos amigos e companheiros de profissão, Bruna Carla dos Santos, Harion Custódio, Lorraine Maciel, Anamaria Alves, Laura, Douglas, Guilherme de Paula, Adriana e a todos os integrantes NEIA-UFMG que foram inspirações para meu momento de elaboração desta pesquisa. Às pessoas que estão ao meu lado desde o princípio de minha caminhada pelos corredores andinos minha prima Kelen Fausta e Karen Fernandes e meus amigos de graduação Allyson Mendes, Alison Carvalho, Ângela Márcia de Paula, Alexandra, Edivânia Ferreira e Welber, que mostraram que mesmo com o passar dos anos, nossa amizade permanece. E não posso me esquecer dos amigos que apareceram durante as

¹Disponível em: <<https://revistapolichinelo.blogspot.com/2017/04/escrever-marguerite-duras.html>>. tradução de Rubens Figueiredo.

disciplinas da pós-graduação, em especial Delci Martins, que foi a primeira amiga que fiz neste momento acadêmico. E com ela, assim como com Bruna, Harion, Guilherme, Anamaria e Adriana, pude compreender que os percalços surgem. Quando paro para analisar tudo que vivi até a presente defesa, lembro-me do que Carlos Drummond disse e se eternizou: “Tinha uma pedra no meio do caminho”. A transpus com o auxílio destes que me deram palavras de afeto e afogos e colo quando necessitei. A amizade que mantenho com todas estas pessoas foi gerada com os estudos e se tornaram escrita, documentação, enfim, memória. Não posso me esquecer de mencionar o nome de Carlos Henrique Borges Máximo que me colocou em contato com a religiosidade afro-brasileira. Ele foi, e é, meu guia para estes assuntos e além de ser um companheiro que levarei para a vida toda. Tendo tocado na questão da religiosidade, não posso deixar de mencionar as energias afro-brasileiras que me ampararam em meus momentos de solidão, de tristeza e quando estive a ponto de desistir de tudo. Axé!!! É assim que agradeço a todos os orixás e catiços. Não sei por que, mas estas palavras que acabei de dizer me fazem chorar. Aos professores e colegas do Pós-Lit da UFMG, meu respeito e minha admiração pelas leituras, pelas reflexões e pelo aprendizado. Agradeço também à Edina Maria Máximo, Lucimar e aos meus professores de Graduação, em especial à Sara Rojo por suas considerações preciosas sobre minha monografia, que foi o ponto de partida para este trabalho. À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida e pelo apoio institucional.

Resumo

Esta dissertação consiste no estudo da obra *Dioses y Hombres de Huarouchirí* (2007), que trata de uma recopilação feita pelo Padre Francisco de Ávila e traduzida, do quéchua para o espanhol, por José María Arguedas. A obra foi produzida a partir dos relatos orais dos nativos da região andina, que apresentam um panorama da história e da mitologia dos povos que habitavam Huarouchirí. Esse panorama visa demonstrar os costumes religiosos, socioculturais e mitológicos dos povos de Huarouchirí. O presente trabalho apoia-se na aproximação de duas culturas, a andina e a afro-brasileira. Tal movimento deve-se às cerimônias e rituais que compõem ambas as culturas. Articula-se uma leitura guiada por dois nortes teóricos, o da alteridade e o da performance, que são os elementos que permitirão desenvolver uma análise que evidencia como os mitos, rituais e cerimônias são processos geradores de identidades por meio das vestimentas e da religiosidade para manter latente a memória destes povos.

Palavras-chave: *Dioses y Hombres de Huarouchirí*; Alteridade; Performance; Identidade; Religiosidade.

Abstract

This dissertation consists in the study of the literary work *Dioses y Hombres de Huarochirí* (2007), which is a compilation made by the Priest Francisco de Ávila and translated from Quechua to Spanish by José María Arguedas. The work was produced from the oral reports of the Andean region natives, which present a panorama of the history and mythology of the people from Huarochirí. This panorama aims to demonstrate the religious, sociocultural and mythological customs of those people. The present work is based on the approach of two cultures, the Andean and Afro-Brazilian. Such movement is due to the ceremonies and rituals that construct them both. In this way, a reading that is guided by two theoretical norms is articulated; alterity and performance. These are the elements that will allow us to develop an analysis that shows how myths, rituals and ceremonies are processes that generate identities through clothes and religiosity to keep the memory of these people alive.

Keywords: *Dioses y Hombres de Huarouchirí*, Alterity, Performance, Identity, Religiosity.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo1: Àse: a energia literária presente nos Andes.....	19
1.1– O que se entende por Àse.....	19
1.2 – No abebé de Oxum enxerga-se a coca andina: Alteridade(s) em <i>Dioses y Hombres de Huarochirí</i>.....	23
1.3– A alteridade resplandece no ato de lembrar.....	39
Capítulo 2: As cerimônias e ritos em <i>Dioses Hombres de Huarochirí</i>: Representações performáticas, uma comparação com o Candomblé.....	69
2.1– Performances: As multiplicidades rizomáticas da unidade.....	69
2.2 – Das coreografias à representatividade cultural.	75
2.3 – A dança, uma performance por vir e devir.....	76
2.4 – Entre Takis, Ijexás e outras literaturas-terreiro.....	81
Capítulo 3 – Vestir-se: o literário trajado de identidades para expor a ritualidade.....	94
3.1 - Entre turbantes e máscaras: a literatura materializada.....	94
3.2 - O masculino e o feminino em <i>Dioses y Hombres de Huarochirí</i> e na religiosidade Afro: Um caminhar entre trajés.....	103
Considerações Finais.....	114
Referências.....	120

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu do interesse de se analisar a presença de traços africanos na cultura andina, em especial na região do Peru. A este tema, Alejo Carpentier (1969), em *Literatura e consciência política na América Latina* (1969), afirma que: “como uma das tarefas do novo romancista latino-americano, a necessidade de revelar o que de universal, relacionado com o vasto mundo, possa achar-se nas nossas gentes”. (CARPENTIER, 1969, p. 13). Como o presente trabalho se apoia na alteridade, as palavras de Carpentier são profícuas, uma vez que, o uso do pronome possessivo “nossas” atrelado ao substantivo “gentes” documenta a noção de se ver e compreender-se no outro. Assim, para que esta análise não seja tendenciosa, o ponto de partida será a questão da(s) alteridade(s) que **constitui(em)** a(s) identidade(s) deste(s) povo(s). Ainda na perspectiva de se ver no outro e aceitar-se como distinto, Beatriz Sarlo em sua obra, *Tempo Passado*, escreve que “a literatura constrói as imagens mais precisas do passado, das ideias e das experiências” (SARLO, 2005, p.163) e que, aliada à análise pretendida, o sujeito é **será** capaz de se transmutar por meio do *corpus* literário no outro.

Pensar em um tema para desenvolver a dissertação foi muito trabalhoso, até que um capítulo da obra *Dioses y Hombres de Huarochirí – DHH²* – apresentou uma possibilidade temática de investigação. Por isso foi possível enxergá-lo, *DHH*, por outro viés, o da cultura, o do mítico e da religiosidade como parte estruturante da(s) identidade(s) deste(s) sujeito(s).

Uma das obras que estudamos foi *Dioses y Hombres de Huarochirí*, sobre a qual apresento um rápido e ínfimo resumo, para que o meu leitor possa caminhar pelos corredores peruanos e compreender associações que busco transparecer com pequenos trechos da recopilação de Francisco de Ávila.

O texto faz um trajeto pelo nascimento do sujeito pela visão andina. Para tanto, José María Arguedas, após ter acesso aos relatos escritos em quéchua, os traduz para o espanhol. O intento é divulgar a identidade e a cultura destes sujeitos. Nos capítulos da obra são narrados fatos, lutas, vitórias e mitos de todos os partícipes da origem da sociedade pela visão

² A escolha da versão traduzida por José María Arguedas se justifica devido ao tom literário que o autor confere à obra, mesmo tratando-se de um estudo que pode ser considerado antropológico e também pela formação de Arguedas.

andina, a partir do ponto de vista dos habitantes de Huarochirí. Em se tratando desta qualidade, Arguedas (2007) escreve

Pero las diferencias son también notables: en el texto de Huarochirí es más evidente el conflicto de los conversos al cristianismo y el carácter provinciano de su relato, construido entre las cuencas de los ríos Rímac, Lurín y Mala, cuyos lugares citados suben desde la costa hasta las alturas donde se encuentran las cumbres de los Andes. Sus habitantes tenían una versión del Tahuantinsuyo ajena a los gobernantes del Cuzco. Los incas mencionados no son los seres poderosos de los cronistas del incario: Túpac Yupanqui y Huayna Capac deben someterse al mandato de los dioses de Huarochirí, capitaneados en la costa por Pachamac y en las alturas por el majestuoso nevado de Pariacaca. El área comprometida en el relato se agrupa en la parte alta de los ríos mencionados y extiende algo más hacia el Norte, teniendo como límite extremo la cuenca del río Chillón. Es precisamente esta última región la que tiene una documentación más completa a raíz de las disputas sobre los sembríos de coca en la banda occidental de los Andes. La controversia entre los de Quivi y Canta concluye con la intervención de los incas, hecho que daría un sustento histórico a la guerra de las deidades de nuestro manuscrito. El conflicto perduró en los tribunales coloniales y, en diciembre de 1569, el trámite judicial se hallaba en Madrid para ser presentado ante el Real Consejo.

La documentación sobre la región no es muy abundante en el siglo que fue testigo de la conquista. Los españoles dividieron la provincia incaica de Yauyos en cinco encomiendas, tres de las cuales conformaron la jurisdicción colonial de Huarochirí. Como misión religiosa, Huarochirí estaba dividido, en 1580, en nueve doctrinas, con una población promedio de 2.700 personas por cada una de ellas. El total de la población ubicada los tres corregimientos del interior de la costa central (Cajatambo, Canta y Huarochirí) se mantuvo alta en relación con los repartimientos situados en los valles costeros, acaso por el trabajo minero, dado que los tributos se pagaban en plata; sin embargo, la migración era inevitable, entre otros factores por el impacto de la capital del virreinato y la urgencia de mano de obra en las plantaciones que la rodeaban (ARGUEDAS, 1969. In.: ARGUEDAS, 2007. p. XIV–XV)³

³Mas as diferenças são notáveis: no texto de Huarochirí é mais evidente o conflito dos convertidos ao catolicismo e o caráter provinciano de seu relato, construído entre as margens dos rios Rímac, Lurín e Mala, cujos lugares citados crescem desde a costa até as nuvens dos Andes. Seus habitantes tinham uma versão do Tahuantinsuyo distante a dos governantes de Cuzco. Os incas mencionados não são os seres poderosos dos cronistas dos incários: Tupac Yupanqui y Huayna Capac devem submeter-se aos mandamentos dos deuses de Huarouchirí, capitaneados na costa por Pachamac e nas alturas pelo majestoso nevado de Pariacaca. A área comprometida no relato agrupa-se na parte alta dos rios mencionados e se estende até o Norte, tendo como limite a bacia do rio Chillón. É precisamente esta última região a que tem uma documentação mais completa sobre as disputas sobre os campos de coca na parte ocidental dos Andes. A controvérsia entre os de Quivi e Canta conclui com a intervenção dos incas, feito que desse uma base histórica à guerra das deidades de nosso manuscrito. O conflito permaneceu nos tribunais coloniais e, em dezembro de 1569, o trâmite judicial achava-se em Madri para ser apresentado ao Conselho Real.

A documentação sobre a região não é muito abundante no século que foi testemunha da conquista. Os espanhóis dividiram a província inca de Yauyos em cinco fazendas, das quais três compunham a jurisdição colonial de Huarochirí. Como missão religiosa, Huarochirí estava dividido, em 1580, em nove áreas, com uma população de 2.700 pessoas em cada uma delas. O total da população localizada nos três corregimentos do interior da costa central (Cajatambo, Canta e Huarochirí) manteve-se alta em relação aos vales das costas, acaso pelo trabalho mineiro, dado que os impostos se pagavam em prata; entretanto, a migração era inevitável, entre outros fatores pelo impacto da capital do Vice-Reinado e a urgência de mão de obra nas plantações que a rodeavam. (Todas as traduções que compõem este trabalho são de nossa responsabilidade.)

Nestes relatos, o leitor tem a possibilidade de se inteirar sobre uma cultura politeísta na qual estes deuses não são unicamente figuras humanas, mas também os elementos da natureza.

Considerando o exposto até aqui, podemos afirmar que o contato entre América e África é mais produtivo do que se pode pensar. Não se trata de considerar somente as semelhanças de um passado associado à exploração, que ambos os continentes sofreram, como colônias dos países europeus, mas **sim** considerar, sobretudo as suas respectivas culturas, antes e após a colonização, que se relaciona com o que creem a respeito da origem do homem.

Desse modo, o propósito desta dissertação é percorrer um caminho comparativo buscando apresentar aspectos que demonstrem como uma e outra cultura transmitem e professam o início da vida e do mundo. Para tal investigação, pensamos em discutir os seguintes temas: a alteridade e a performance presente na referida obra. Assim, pode-se trazer ao campo dos estudos literários a questão da religiosidade andina, comparando-a com alguns aspectos da religiosidade africana.

A demonstração da(s) convergência(s) do(s) pensamento(s) andino(s) com o(s) africano(s) é expressa, segundo minha leitura, por meio de uma literatura de caráter oral, já que, tanto os povos andinos quanto os africanos documentaram sua história com a palavra falada. Deste modo, tudo que se sabe destas culturas e de suas tradições foram e são contadas e recontadas. É sempre por meio da transmissão de saberes das gerações mais antigas para as mais jovens que eles perduram, **criam e mantêm as identidades desses povos**.

Aproximar aspectos da cultura religiosa africana aos da cultura andina de Huarochirí parece impossível? Por mais que África e América do Sul estejam distantes geograficamente, tal resposta pode ser não, uma vez que considerando a alteridade uma chave de leitura epistemológica capaz de tornar visíveis resquícios, vestígios e similitudes entre estes povos culturalmente ricos, o movimento de aproximação **tornar-se** possível.

Os elementos mítico-religiosos **e ritualísticos** encontrados em *Dioses y Hombres de Huarochirí* conferem uma dinâmica literária⁴ que jamais se imaginaria que uma obra pudesse produzir. Não se pode deixar de trazer a estas linhas os elementos performáticos da cultura andina, que se desnudam a cada capítulo que se embrenha durante a leitura da obra. Danças,

⁴ Percorrer o caminho de leitura e apoiar-se na noção de Ravetti sobre a escrita performática. A noção de dinâmica literária se configura como uma estratégia ou ferramenta capaz de dirimir quaisquer entraves que o leitor possa se deparar.

rituais, culto às divindades e as vestimentas, tudo converge para a compreensão dos enormes sujeitos que o cânone colocou à margem. Nesta dissertação, propõe-se a possibilidade de demonstrar que existem semelhanças entre as práticas performáticas dos povos andinos e as dos povos afro-brasileiros. Estes elementos socioculturais são capazes de gerar uma memória que irá se permear nas identidades dos andinos.

No campo do ritualístico, por exemplo, tem-se o momento da morte e o despedir-se do morto. Segundo os relatos encontrados em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, a entrega de seus entes não se lê como o fim, mas sim o início e como qualquer nascimento sempre deve comemorar com uma cerimônia que mescle dança, canto e comidas. Por essa situação, tais apontamentos confirmam que não é forçada a aproximação das culturas andina e afro-brasileira, pois a morte é da mesma maneira cultuada **nesta** última.

Por meio da leitura da obra *Dioses y Hombres de Huarochirí* é possível abarcar vários aspectos da cultura e da religião africana além do citado acima. Além do politeísmo, as nações andinas e africanas possuem pontos de convergências como os rituais de iniciação e oferendas aos seus Deuses etc. Também se nota que as vestimentas são instrumentos de transmissão e perpetuação da memória cultural dos Andes, pois o culto às divindades é simbolizado pelas cores e formas que os sujeitos utilizam nos rituais. Por **estes** aspectos que se percebe na cultura dos Andes que o imenso e rico continente africano se corporifica em *Dioses y Hombres de Huarochirí*. O elemento que o deu forma e massa foi os trajes que os candomblecistas utilizam em seus rituais e a significação que estas promovem em todo o grupo.

As cores e formas dos trajes presentes nas duas culturas aqui analisadas suscitaram um debruçar-se sobre a presença dos ditos elementos performáticos e ritualísticos dentro da obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*. A análise destes elementos demonstra que a alteridade se perfaz, também, pelos componentes de suas vestimentas e **é** pelas performances que serão produzidas com o auxílio de tais itens culturais. Assim, observa-se a relevância da investigação dos discursos religiosos, culturais e míticos presentes na obra, pensando em um diálogo com o processo literário da alteridade.

Por se tratar de uma narrativa que se vale da compilação de experiências e relatos orais transmitidos de geração a geração, faz-se pertinente ressaltar como a alteridade é parte estruturante dos Homens (como sujeitos atuantes nas culturas). Desta forma, o estudo da constituição deste elemento, a alteridade, que se corporifica no entendimento dos ritos e mitos de cada cultura possibilitam uma análise aprofundada da obra supracitada, numa leitura que abrange os efeitos que são construídos literariamente na obra. O intento é que partindo de

um relato literário possam ser analisados quais os arquétipos e simulacros que são produzidos na trama expressa.

Cultura, religião e mitologia são estâncias muito produtivas para que se compreenda que a literatura é um mecanismo que expressa a(s) identidade(s) de todos os partícipes deste relato. Ao se conviver em comunidade, os hábitos são adquiridos por osmose e por fagocitose, ou seja, os sujeitos se apropriarão por meio do subconsciente sem contato físico ou auditivo dos elementos culturais do outro. Quando se propõe a noção de fagocitose, tem-se que os envolvidos serão capazes de ingerir ou englobar as partículas culturais. Num sentido mais lato, significa também canibalizar. Assim, a alteridade será vista como a enzima capaz de acelerar tal processo, o de se ver no outro. Por tal fato, a literatura é o meio mais rico para que se inicie em caminhos tortuosos, porém cheios de sabedoria que auxiliará o *eu* a entender-se quando for capaz de se ver no outro.

A obra *Dioses y Hombres de Huarochirí, DHH*, é um compilado de relatos orais organizados pelo padre jesuíta, Francisco de Ávila, em 1598⁵, sendo traduzida do quéchua para o espanhol por José María Arguedas no ano de 1966. Então, é necessário questionar quem era este sujeito que materializou os relatos-orais quéchuas? Para responder essa questão recorre-se às palavras de Vicente Santucc, que à época era presidente da comissão organizadora da Universidad Antonio Ruiz Montoya, UARM. Ele, na apresentação da edição de 2007, diz que o padre Francisco de Ávila:

En su cargo de extirpador de idolatrías, Ávila entendía que su misión era la de destruir los ídolos que bajo una apariencia ortodoxa, se hallaban ocultos en las iglesias o bajo las procesiones, así como la de destruir las antiguas creencias andinas y reemplazarlas por la religión católica. (SANTUCC, 2007, p. VIII).⁶

O que para muitos parece um ato de boa-fé, sendo ele um homem da Igreja, esconde uma intolerância e uma necessidade de controle por parte dos jesuítas durante sua estadia nas Américas. O que não se deve negar é que Ávila contribuiu para manter, mesmo a contragosto, a memória dos andinos. Este fato não isenta as atrocidades cometidas por todo o grupo de forasteiros nos Andes. Ao dizer contragosto, não é errado, já que a ideia surge após a leitura

⁵ Não há precisão na data que o padre os organiza, tal informação consta como interrogação na capa da edição utilizada na produção dessa dissertação.

⁶Em seu cargo de extirpador de idolatrías, Ávila entendia que sua missão era a de destruir os ídolos que, sob uma aparência ortodoxa, achavam-se ocultos nas igrejas ou sob procissão, assim como a de destruir as antigas crenças andinas e a substituir pela religião católica. (SANTUCC, 2007, p. VIII)

do estudo preliminar que Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda escrevem para a edição arguediana de 2007. **Neles os autores** afirmam que:

De este modo, el *Manuscrito de Huarochirí* nos hace acceder a un relato fundamental muy similar a muchos otros que se pueden encontrar en múltiples espacios culturales. Pero; además de esa dimensión, dicho texto tiene singular relevancia para los peruanos de hoy, más sensibles a la diversidad cultural y más conscientes del respeto que merece cada cultura. El texto es un testimonio de los primeros cruces de miradas entre los europeos españoles y los indígenas peruanos que nos informa sobre los conflictos sociales y políticos derivados de la colonización y de la imposición del cristianismo. Además de proporcionarnos informaciones sobre temas y técnicas básicas de identidad y diferencia mediante los cuales plasmaron muchos textos coloniales, en él podemos también reconocer esos mismos temas y técnicas todavía presentes en la escritura de novelistas peruanos contemporáneos como José María Arguedas y Manuel Scorza. El empeño de Arguedas para dar a conocer *el Manuscrito de Huarochirí* nos recuerda su vigencia actual para seguir interrogando las dimensiones de la identidad peruana. (MILLONES, TOMOEDA, 2007, p. XI).⁷

Depois desta caminhada pelos motivos da documentação dos relatos-orais andinos, **segue-se** em frente e **escolhem-se** alguns dos corredores que se apresentam dentro de *DHH*. **Essa ação é necessária** para, enfim, expressar o que o presente trabalho irá tratar e o que motivou a escolha da obra e dos nortes teóricos e comparativos. A leitura da obra incitou questionamentos acerca da cultura e dos rituais dos povos andinos. Assim, nos trinta e um capítulos que a compõem estão documentadas as interações do padre Francisco de Ávila com os nativos. **É exposto ali o surgir** do homem, dos astros, das divindades e, também, como se relacionam neste ambiente polivalente.

O religioso Ávila no intento de extirpar as idolatrias dos sujeitos de Huarochirí promoveu um detalhado documento sociocultural repleto de elementos **identitários**. Com a presença destes e uma specularidade com a cultura religiosa afro-brasileira e africana: o candomblé, dois nortes teóricos ecoaram em meus ouvidos: alteridade e performance. Após a escuta desse eco e adentrando nos corredores literários – que *DHH* se tornou para mim –, era necessário solidificar tais conceitos teóricos a ponto de que eles me convencessem. Todos os

⁷Deste modo, o *Manuscrito de Huarochirí* nos faz aceder a um relato fundamental muito similar a muitos outros que se encontram em múltiplos espaços culturais. Mas, além dessa dimensão, o referido texto possui uma relevância singular para os peruanos de hoje, mais sensíveis à diversidade cultural e mais consciente do respeito que cada cultura merece. O texto é um testemunho das primeiras trocas de olhares entre os espanhóis e os indígenas peruanos que nos informa sobre os conflitos sociais e políticos provenientes da colonização e da imposição do cristianismo. Além de nos proporcionar informações sobre temas e técnicas básicas de identidade e diferença mediante as quais deram forma a muitos textos coloniais, nele podemos reconhecer esses mesmos temas e técnicas ainda presentes na escrita de romancistas contemporâneos do Peru, como José María Arguedas e Manuel Scorza. O empenho de Arguedas para dar conhecimento nos recorda sua vigência atual para seguir interrogando as dimensões da identidade peruana. (MILLONES; TOMOEDA, 2007, p. XI)

trabalhos de leitura sobre os assuntos **me** convenceram. Então, foi a partir deste momento que consegui demonstrar que a especularidade entre o andino e o afro-brasileiro está muito além dos anos de silenciamento e da exploração humana e material a que foram submetidos.

Para se atingir uma análise das questões culturais foi necessário aproximar o conceito primordial das religiões de matriz africana, o axé ou *asè* (em ioruba – língua das nações africanas), com o filosófico-literário da alteridade. **Este pelo viés de compreender-se como o outro. Para que isso seja possível, o sujeito deve introjetar as diferenças do que será compreendido. Aquele pela noção de ser a essência dos participantes da religião de matriz africana.** Com o avanço da leitura e das análises de *DHH*, um vasto campo de significações surgia a cada relato-oral transposto. A obra, ao relatar (e documentar) como se criaram o ser humano, os astros e as divindades; todo este conjunto aguçava meu olhar de pesquisador a ponto de compreender o quão necessário é falar destes temas, pois é na repetição que se memoriza e desvela as verdades ocultas. **Ou seja, falar do não-dito até que ele se torne material de e/ou para análise.** Assim, à minha compreensão, mínima, da cultura que se expõe em cada página de *DHH* somaram-se o interesse e a vivência, mínima também, com a cultura religiosa de matriz africana. **O** resultado foi um leque de possibilidades analíticas. Sendo o *candomblé*, como já dito, um interesse e uma vivência, esse cenário mostrou-se um facilitador e um motivador para o processo de escrita.

Durante as leituras teóricas e críticas, sobre as culturas e a obra, deparei-me com entraves que me fizeram refletir e chegar a um questionamento perene que me acompanhou até o último ponto colocado na página. Qual a relevância deste estudo? Existem muitas respostas possíveis. Porém, uma me acompanhou até a finalização da dissertação. **Ela** ressoava em mim: a de mostrar e dar voz e presença àqueles que foram obrigados a disfarces, esconder e, até mesmo, abandonar sua fé e sua cultura. Imbuído deste pensamento consegui caminhar pelos corredores andinos que *DHH* se tornou para mim. E durante esta caminhada percebia e relacionava os terreiros de *candomblé* nos ritos, cerimônias e mitos peruanos. Assim, estabeleceu-se a ideia de **asè-alteridade**⁸, e esta se ancora na teoria deleuziana do devir e na derridiana de *différance*. Para a primeira, grosso modo, trata da possibilidade de se acessar momentos passados da vida do sujeito, por exemplo, um devir-criança ou a de assumir uma condição diferente da sua, com um devir-mulher para o homem (ou vice-versa), ou, ainda, um devir-animal ou um devir-orixá para o ser humano. Já o de *différance*, para

⁸ Este conceito será desenvolvido no capítulo 1 desta dissertação.

mostrar que a diferença é uma alteridade que pode ser percebida no outro. Nessa dissertação, estes conceitos serão as bases para pensar o cultural. Isto se dará por meio da percepção das características semelhantes no sociocultural e na religiosidade andina com a afro-brasileira. O resultado é a exposição do termo asè-alteridade. Uma demonstração deste asè-alteridade em DHH é a seguinte passagem

Y aun ahora, en todos los pueblos hacen las mismas ceremonias. Quizá ahora, puedan olvidarlas; está aquí sólo este acaso año, este *doctor Francisco de Ávila* que tiene mucha sabiduría y buen entendimiento. Pero así y todo, acaso puede llegar hasta el corazón lo que él diga. Ya tuvieron otro padre [sacerdote] y quizá [todos] simulen igual que algunos que se mostraban como *cristianos* sólo por temor. “No sea que el *padre* o alguien descubra que no soy bueno [cristiano]” decían ésos y, aunque *rezaban el rosario*, encargaban a otros, les rogaban que cumplieran por ellos las adoraciones antiguas. Esto hacían por temor, y así viven. (DE ÁVILA, 2007, p. 61, grifos do autor)⁹

Neste trecho, percebem-se ambos os alicerces teóricos para pensar o asè-alteridade. A *diffèrence* e o devir se materializam para que se compreenda a cultura do outro – o cristianismo – pelos andinos. Com este movimento atinge-se o conceito filosófico-literário da alteridade.

O outro norte teórico utilizado nessa dissertação é o da performance. Para ele as análises se basearam nas palavras de Graciela Ravetti, Diana Taylor e Richard Schechner. Os três autores foram colocados em diálogo visando abarcar o campo da escrita, da memória e da identidade. Após esse encontro o resultado foi surpreendente, pois revelou ideias que a muito tinha perdido, por exemplo, que performar é sentir a essência e transmitir seus sentimentos aos espectadores. Os pressupostos de cada teórico **auxiliarão** na interpretação da obra ao promover questionamentos acerca do que é ou do que poderia ser uma identidade. Ainda nesta questão, de saber o que pode ser, chega-se às vestimentas que se apresentaram de duas maneiras. A primeira como uma roupa, ou seja, materialidade; já a segunda como identidade(s) e deste modo, suscitou questões sobre os gêneros masculino e feminino atuarem nas divindades cultuadas pelos povos. A isso, somam-se os papéis sociais que são atribuídos às deusas, esse movimento confere uma humanidade que é presente tanto na cultura religiosa andina quanto na afro-brasileira.

⁹E ainda hoje, em todos os povoados executam as mesmas cerimônias. Talvez agora, você possa esquecê-los; este ano está aqui apenas este, *doutor Francisco de Ávila* que possui bom entendimento e muita sabedoria. Mas mesmo assim, talvez o que ele diz possa alcançar o coração. Ele já tiveram outro padre [sacerdote] talvez [todos] simulem como alguns que se mostraram como *cristãos* apenas por medo. “ão é que o pai ou alguém descubra que eu não sou bom [Cristão]” diziam esses e, ainda que *rezassem o rosário*, dedicavam a outros, os rogavam que cumprissem por eles as adorações antigas. Estes faziam por medo, e assim vivem.

A partir do exposto, esta dissertação será dividida em três capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo, “Àse: a energia literária presente nos andes”; apresentamos uma aproximação entre os conceitos de alteridade e de asè(axé) para se pensar a presença de semelhanças entre as culturas andina e afro-brasileira e africana. Para tanto, as proposições de Deleuze e Gattari sobre o devir foram importantes, pois é por meio deste conceito que se pretende compreender que o axé pode ser considerado uma alteridade. A esta análise soma-se o estudo de Jacques Derrida sobre a diferença. O filósofo é um apoio primordial, uma vez que as culturas abarcadas nesta dissertação podem ser consideradas como a diferença, ou diferença, no mundo ocidental. Por fim, o intento é mostrar que mesmo em uma multiplicidade cultural, social e religiosa; a unidade se faz presente e esse processo é possível devido aos conceitos de alteridade, axé e difer(a)ença.

No segundo capítulo, “As cerimônias e ritos em *Dioses Hombres de Huarochirí*: Representações performáticas, uma comparação com o Candomblé”; discutimos sobre alguns rituais e cerimônias que são formadores destas culturas. Todo o estudo se apoiará, nos já mencionados, aportes teóricos e culminará com a proposição de uma noção do termo literatura-corredor. Este se baseia no conceito de literatura-terreiro¹⁰ proposto por Henrique de Freitas no livro *O Arco e a Arké*. Neste, o autor analisa alguns terreiros de candomblé da Bahia e as produções literárias advindas destas comunidades. Assim, quando se propõe a literatura-corredor¹¹, a finalidade é demonstrar que na região andina pode-se fazer o mesmo exercício. Alguns rituais que serão tratados nesta dissertação serão o da morte, a iniciação na religiosidade, festas dedicadas às deidades e etc. Todo esse trabalho terá sempre como base a alteridade, porém outro conceito é de primordial necessidade: o da performance. Pensar na performance se justifica, pois esses rituais possuem expressões corporais que, tendo como noção as ideias de Diana Taylor, podem ser consideradas como arquivos/repertórios destas sociedades. Entretanto, sendo a performance um campo polissignificativo, as vozes de outros teóricos serão necessárias; entre eles Graciela Ravetti, para tratar dos rituais como escrita performática; Richard Schechner, como um fazer, um ser; para que se compreenda que ser performance é estar além do fixo, ou seja, como nas culturas analisadas o movimentar é presente do nascimento à morte.

¹⁰ Este conceito será melhor desenvolvido no capítulo 2 desta dissertação.

¹¹ Este conceito será melhor desenvolvido no capítulo 2 desta dissertação.

No terceiro capítulo, “Vestir-se: o literário trajado de identidades para expor a ritualidade”, propõe-se um estudo para além dos trajes e suas significações em cada rito ou cerimônia. O ponto de análise é as vestimentas sociais que estes deuses e seus seguidores desempenham nas celebrações. Com este norte a noção de gênero, masculino e feminino, foi tratada na presente dissertação para que colocar em destaque e, também, desmistificar que existem cargos ou tarefas ou rituais que são apenas executados por homens ou mulheres nas religiões que são professadas nas regiões andinas e afro-brasileiras.

Por fim, nas considerações finais, apresentamos alguns caminhos desenvolvidos com a nossa pesquisa para iniciar uma discussão sobre cultura, memória e história das civilizações que aparentemente são díspares, porém quando se lança um olhar crítico sobre as mesmas se nota que, mesmo nas diferenças (ou diferenças) pode-se encontrar uma unidade: o ser humano. Este indiferente de qual gênero, raça ou fé que professa pode apresentar semelhanças que os une, assim como o círculo faz como os pontos que o compõe. No campo da literatura será a alteridade que unirá estas diferenças gerando uma unicidade.

CAPÍTULO 1: ÀSE: A ENERGIA LITERÁRIA PRESENTE NOS ANDES.

1.1 – O que se entende por Àse

Nas culturas humanas a energia, ou energias, congrega(m) vários aspectos que merecem um olhar atento. A discussão a respeito do que movimenta cada cultura abre um enorme leque para análises nos mais distintos campos teóricos. A literatura é o elegido aqui. Dentro desta, a noção de alteridade irá conduzir os leitores pelos corredores andinos que a obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*, DHH, apresenta devido a suas múltiplas possibilidades interpretativas é possível materializá-la (metaforicamente) neste espaço característico da cultura e história andina. Aqui, a alteridade será compreendida como o àse (axé) da cultura afro-brasileira.

O intento é demonstrar que na religião de matriz africana os elementos da natureza são os guias dos sujeitos que a professam. Assim, dizer que a alteridade é uma energia será possível ao se apoiar na definição de asè que Pierre Verger (2002) expõe em seu livro *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*: “o asè, poder em estado de energia pura” (VERGER, 2002, p. 19), uma vez que no espelhamento de alteridade e asè se dá o traslado para o campo literário **desta noção** que e se perfaz, já que ser energia é estar presente e se ver no outro, **como chave de leitura e análise**.

Na delimitação de asè exposta pelo teórico, a sua finalidade é demonstrar que essa energia está presente nas mais distintas nações e, enquanto conceito, asè estará associado à alteridade. Quando se pensa na literatura, a alteridade será o conceito que desempenhará a função de aproximar (pela semelhança ou diferença) os aspectos sociais e culturais das manifestações artísticas díspares. Dizer que o asè está presente nos Andes é trazer o conceito de alteridade à tona. A alteridade é definida por Nicola Abbagnano, no *Dicionário de Filosofia*, como:

ALTERIDADE (gr. Ἐτερότης; lat. Alteritas, Alietas; in. Otherness; fr. Altérité, ai. Anderheit, Anderssein; it. Alterita). Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro. A *A*¹² é um conceito mais restrito do que diversidade e mais extenso do que diferença. A diversidade pode ser também puramente numérica, não assim a *A*. (cf. ARISTÓTELES, *Met.*, IV, 9,1.018 a 12). Por outro lado, a diferença implica sempre a determinação da diversidade (v. DIFERENÇA), enquanto a *A*, não a implica. Aristóteles considerou que a distinção de um gênero em várias espécies e a diferença dessas espécies na unidade de um gênero implica uma *A*. inerente ao

¹²*A*. – Grifo meu. Faz referência ao conceito de alteridade.

próprio gênero: isto é, uma *A.* que diferencia o gênero e o torna intrinsecamente diverso (Met., X, 8, 1.058 a 4 ss.). Do conceito de *A.* valeu-se Plotino para assinalar a diferença entre a unidade absoluta do primeiro Princípio e o intelecto, que é a sua primeira emanção. - sendo o intelecto ao mesmo tempo pensante e pensado, intelecto enquanto pensa, ente enquanto é pensado, é marcado pela *A.*, além de sê-lo pela identidade (Enn., V, I, 4). De modo análogo, Hegel utiliza o mesmo conceito para definir a natureza com relação à Ideia, que é a totalidade racional da realidade. A natureza é "a ideia na forma de ser outro (Anderssein)". Desse modo, é a negação de si mesma e é exterior a si mesma: de modo que a exterioridade constitui a determinação fundamental da natureza (Ene, § 247). Mas, de modo mais geral, pode-se dizer que, segundo Hegel, a *A.* acompanha todo o desenvolvimento dialético da Ideia, porque é inerente ao momento negativo, intrínseco a esse desenvolvimento. De fato, tão logo estejam fora do ser indeterminado, que tem como negação o nada puro, as determinações negativas da Ideia tornam-se, por sua vez, alguma coisa de determinado, isto é, um "ser outro" que não aquilo mesmo que negam. "A negação — não mais como o nada abstrato, mas como um ser determinado e um algo — é somente forma para esse algo, é um ser outro." (Ene, § 91). (ABBAGNANO, 2007, p. 34-35)

Deste modo, não há metáfora mais acertada que esta, já que o conceito de àse é compreendido como um estar em todos e tudo, o ver-se no outro é uma possibilidade de se identificar quais aspectos da africanidade estão presentes nos Andes. A cultura Iorubá, no campo religioso, ancora-se na concepção de família e ela mesma é **perpassada** pelo asè e, assim, ainda apoiado nas letras vergenianas:

A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecerá vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, *àsè*, do ancestral-orixá teria após a sua morte a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (VERGER, 2002, p. 18).

A mesma ideia pode ser transferida à alteridade, pois é uma transmissão de características que, de certo modo, irão compor uma família. Àse e Alteridade são aqui definidas como energias que transitam entre os Andes e a África. Elas são capazes de unificá-los em uma família e gerou um herdeiro: a obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*. **Esta** apresentará a um ouvido espanhol a fala quíchua e suas mais ricas semelhanças, ou alteridades, que o diferente pode gerar. Assim, as alteridades serão documentadas pelas mãos do sul-americano. Sobre o herdeiro, *DHH*, pode-se considerá-lo como um orixá, que se utilizará do ser humano para se comunicar com os demais e, assim, transmitir seus

conhecimentos. Em seu livro, *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo* (2002), Pierre Verger assevera que:

O orixá é uma força pura, *àsè* imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu *elégùn*, aquele que tem o privilégio de ser “montado”, *elégùn*, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram. (VERGER, 2002, p. 19).

Consideramos a aproximação da obra *DHH* com o conceito de orixá – proposto por Verger – **profícua**, porque ao afirmar que é necessária uma incorporação para que seja percebido, o mesmo ocorre com os relatos que Pe. Francisco Ávila recolhe dos quéchuas e os documenta, ou melhor, os incorporam, no papel. Quando interpretamos *DHH* como um orixá, não será **um equívoco** dizer que, por meio do *asè* possuído é que se alcançará seus iguais e diferentes.

DHH, ao ser registrado na modalidade escrita, a expansão deste é certa, já que, ao se perceber nos mais improváveis ambientes. **Tudo** se concretiza quando Arguedas, digamos com a tradução, expande o alcance desse repertório (tudo o que diz respeito aos habitantes de Huarochirí), que, como a Bíblia Sagrada, difunde uma palavra de ordem religiosa, social e cultural que edifica os costumes deste povo. Seguindo o caminho desenhado por Verger, no trecho anteriormente citado, Arguedas será o escolhido pelo orixá para estabelecer contato com os vivos. Em outras palavras, será o *elégùn*, o ser capaz de transmitir o “*asè* imaterial” aos mortais e, deste modo, manter a alteridade pulsando no transcorrer natural da vida dos seres humanos.

A busca por uma definição é interminável. Quando se propôs o conceito de *asè*, abriu-se precedentes infindos, porém, ao espelhá-lo com o da alteridade, pode-se torná-lo mais compreensível. Uma vez que o *asè* é o que conduz os sujeitos dentro de sua comunidade para executar e decidir sobre os mais distintos assuntos. Quando migra para o campo literário, essa será a força motriz capaz de impulsionar um discurso, um pensamento ou, como em *DHH*, relatos-experiências, repertórios de um grupo que se apoia em sua alteridade para mostrar-se único.

Ao se dizer único, parte-se da diferença como elemento definidor do ser(sujeito) ou coisa(objeto) dentro de um conjunto. Muitos estudos já tentaram definir e explicar o que é a diferença, porém as palavras do filósofo Jaques Derrida (1991) são as mais coerentes com o propósito deste raciocínio. Quando Derrida apresenta *différance* e *différence*, em sua obra

Margens da Filosofia, a distinção destes vocábulos se dá na grafia, do mesmo modo que a aproximação exposta neste trabalho: àse-alteridade. Para Derrida,

o que se escreve diferença (*différance*) será, portanto, o movimento de jogo que “produz”, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença. Isso não significa que a diferença que produz diferenças seja anterior a elas, num presente simples e, em si, imodificado, indiferente. A diferença é a “origem” não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferente das diferenças. (DERRIDA, 1991, p. 43).

No artigo, “Escrita e *différance*”, de Flávio Vinicius Cauduro (1996, p. 66), encontramos a definição de Derrida para o termo: “a *différance* (diferença entre), ou temporalização e espaçamento, a não-identidade, a discernibilidade, a alteridade dos signos” (DERRIDA, 1972/1982, p. 8 *apud* CAUDURO, 1996, p.65); quando se traslada esta noção para a obra *DHH*, o que ancora, segundo minha leitura, é a relação estabelecida entre voz e escrita, uma vez que o livro parte da fala para a escrita, por isso Cauduro (1996, p. 65)¹³ escreve que:

Derrida utiliza o trocadilho *différance* para referir-se a essas duas características simultâneas da significação, pois ele mostra a impossibilidade de diferenciar pela fala a palavra *différance* do novo termo *différance*, uma vez que os sufixos -ence e -ance tem exatamente o mesmo som no idioma francês, uma ambigüidade que não ocorre quando essas palavras são escritas. Com esse jogo de letras ele também quer demonstrar como qualquer signo (nesse caso um escrito) evoca e invoca traços de outros signos na significação. (CADURO, 1996, p. 65)

Em *DHH* não se ouve a voz dos quéchuas, mas ela é percebida na *différance* derridiana que a vogal “a” confere a esta noção. Assim, Derrida (1991, p. 43) diz que “o a da diferença, portanto, não se ouve, permanece silencioso, secreto e discreto como um túmulo: *Okiesis*.”; tanto o “silêncio” quanto o “túmulo” serão percebidos na escrita de *DHH*. O primeiro se corporifica em toda a obra, já que as informações expostas ali provêm da voz dos quéchuas. O segundo será o próprio livro, porque ao ser registrado; o meio físico se tornará o “túmulo” deste “silêncio”. A descrição do túmulo, proposta por Derrida, é a mesma a que o livro se propõe. Ao se recopilar estes relatos e, também pelo fato de o livro ser um arquivo, para acessá-los é necessário que viole suas páginas, para que se ouça os silêncios destes povos.

¹³Flávio Vinicius Cauduro, *Escrita e différence*, Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 5, novembro 1996. Semestral. disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/2949/2233>>.

Retomando a aproximação àse-alteridade, a *diffèr(a)(e)nce* derridiana auxilia em seu entendimento, porque “‘diferença’ (*diffèrance*) designa a casualidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtores ou os efeitos constituídos” (DERRIDA, 1991, p.39); assim para compreender que *DHH*, ou melhor, os relatos-experiências, é produtor de diferenças. O conceito acima se aplica à aproximação àse-alteridade, já que na religião de matriz africana, o candomblé, é o axé que determina as diferenças dos fiéis e sendo diferentes, os sujeitos serão capazes de vivenciar a(s) alteridade(s) de seus irmãos e irmãs de santo.

O axé exposto nas palavras de Verger (2002) irá nortear as proposições críticas que *DHH* suscita em seus leitores. Em relação à alteridade, ao ser percebida como um reflexo do axé é mais prazeroso caminhar pelas páginas arguedianas, pois estas promoverão um entendimento de como o(s) outro(s), ou seja, o àse-alteridade é ser, sentir-se e compreender-se outro mesmo partindo de sua *diffèrence* ou *diffèrance*.

1.2 – No abebé¹⁴ de Oxum enxerga-se a coca andina: alteridade(s) em *Dioses y Hombres de Huarochirí*.

Todo o percurso teórico-literário que os sujeitos podem executar auxilia no entendimento do mundo e de seus agentes. A leitura de *DHH* suscita reflexões no que concerne à alteridade. Assuntos como organização social, política, cultura entre outros transbordam de suas páginas e, pensando neles, uma leitura analítica é o mais recomendável. Entretanto, esta será baseada em quê? Tal questionamento surge quase instantaneamente, porém a resposta já se obteve: a alteridade.

Ao se pensar nos assuntos presentes em *DHH*, não se pode deixar de lado a estruturação da sociedade andina, que Pe. Francisco de Ávila e Arguedas experimentam, seja na vivência física, no caso do primeiro, e na literária, para o segundo. Para iniciar, em *DHH* há um termo quéchua, *ayllus*, que significa “famílias” e é por meio deste termo que se tem a noção de alteridade, aqui pensada como ver-se ou sentir-se ou, ainda, perceber-se no outro.

¹⁴Abebé é um leque em forma circular, usado por Oxum quando feito em latão ou dourado, alguns podem trazer um espelho no centro, e usado por Iemanjá quando prateado, normalmente trazem desenhos simbólicos. Tais desenhos são geralmente corações quando para Oxum, ou peixes, para Iemanjá. São utilizados nos rituais de Candomblé.

Assim, o que a religião de matriz africana entende por família pode ser compreendida nas palavras de Verger (2002) ao expor que:

A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, as águas doces ou salgadas, ou então assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais, ou, ainda, adquirindo conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, *àşę*, do ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (VERGER, 2002, p.18).

Não será errôneo se apoiar na definição de família apresentada por Pierre Verger e na tradução de *ayllus*, presente em *DHH*, para se discutir a alteridade que há entre a obra e a religião de matriz africana e, por meio deles, pensar quais as semelhanças e diferenças, no sentido derridiano, auxiliarão na aproximação pretendida. Dentro de *DHH*, José María Arguedas deixa alguns termos em quéchua e foram estes que deram o *start* para a análise da alteridade, porque a não-tradução afiança que estes termos são traços de alteridade que o conecta com os povos andinos. Após a busca pela tradução deste vocábulo e constatar que se trata de família(s), aquela, a alteridade, materializou-se como o fio condutor da comparação entre *DHH* e o *candomblé*. Na narrativa, De Ávila (2007, p. 133) apresenta os “ayllus” dizendo que, “Los nombres de estos ayllus cuentan que eran: Allauca, Satpasca, Pasaquini, Muxica, Cacasica, Sullpacha, Yasapa. Cuando decimos Yasapa, decimos *platero*, porque Yasapa quiere decir *platero*, y eran de ese oficio los yasapas. Así, también los nombres de los otros ayllus tenían su significado, cada cual.”¹⁵; e devido ao significado de cada família – andina – pode-se dizer que estas são alteridades das tribos africanas que congregam e professam a fé nos orixás.

No panteão do *candomblé*, os orixás também constituíam famílias. Estas se organizavam de acordo com suas características e com atividades que exerciam nas tribos. O intento é aproximar, por meio da alteridade, as famílias dos orixás às andinas expostas em *DHH*. Desta forma, analisar a organização social de toda a comunidade dos orixás e como há o espelhamento na andina. Exemplificando, as tribos africanas terão com “líderes”, ou nortes, os orixás; Oxalá, Ogum, Oxóssi, Obaluaê, Oxumarê, Xangô, Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã

¹⁵Contam que os nomes destas famílias eram: Allauca, Satpasca, Pasaquini, Muxica, Cacasica, Sullpacha, Yasapa. Quando dizemos yasapa, dizemos *platero*, porque yasapa quer dizer *platero*, e eram desta atividade os yasapas. Assim, os nomes das outras famílias tinham seus significados, cada qual.

Buruku, Obá, Exú, Logun Edé, Ossaim e Ewá que, de certo modo, irão definir como serão estas famílias. Em *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, Pierre Verger (2002, p. 34) apoia-se nas palavras de Gisèle Cossard,¹⁶a qual assevera:

se se examinarmos os iniciados, agrupando-os por orixás, nota-se que eles possuem, geralmente, traços comuns, tanto no biótipo como em características psicológicas. Os corpos parecem trazer, mais ou menos profundamente, segundo os indivíduos, a marca das forças mentais e psicológicas que os anima.(COSSARD *apud* VERGER: 2002, p. 34)

Já se falou e documentou bastante que cura, guerra, justiça, folhas e caça são determinantes de alguns dos orixás. Quando pensamos e apresentamos estas características, a finalidade é demonstrar que a alteridade, teorizada neste trabalho, pode ser percebida em *DHH* quando se assimila que as famílias (ou grupos sociais) serão compostas por suas similitudes e diferenças. O produto das características dos orixás será a unicidade, que, para as religiões de matriz africana, culminará no Xirê. Nesse sentido, o xirê é o ápice, pois, nas palavras de Damasceno (2010, p. 2) no artigo “Xirê: uma performance corporal de restauração da energia vital”, a autora escreve que, “Assim, acreditamos que o ritual do xirê, no qual o corpo-orixá performa seus mitos, seja também um dos grandes momentos de geração e distribuição do axé.”, não restam dúvidas de que será por meio deste ritual que os sujeitos de santo manterão as energias. Ainda pensando no xirê, em seu estudo, Damasceno se vale das ideias de Luz (2000) e o determina como “a parte da liturgia que celebra o sucesso das obrigações particulares, as que permitem a continuidade e expansão do existir” (LUZ *apud* DAMASCENO, 2010, p. 2), ou seja, a noção de família se faz presente ao se utilizar os termos “geração”, “distribuição”, “continuidade” e “expansão”, já que estes carregam a semântica de perpetuar e procriar, que é uma das finalidades das famílias em qualquer sociedade.

Em *DHH*, quando entramos em contato com a seguinte passagem, “Y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor del zorrino, el mundo enterro se movió.”¹⁷ (DE ÁVILA, 2007, p. 33), observamos que esta é um exemplo claro da alteridade, porque toda a

¹⁶COSSARD-BINON, Gisèle. *Contribution à l'étude des Candomblés au Brésil: le Candomblé Angola*. 1970. Tese (Doutorado) – Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris, Paris, 1970. In. VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. 2002. 6ªed. – Salvador. Corrupio.

¹⁷“E quando o homem cantou acompanhado com o tambor da raposa, o mundo inteiro se moveu.” (DE ÁVILA, 2007, p. 33)

execução do ritual irá conferir ao leitor a experiência de enxergar a folha de coca no abebê. O aspecto ritualístico andinos – a folha de coca – serão refletidos no espelho, em outras palavras, quando se parte da unidade (el hombre) para o grupo (el mundo entero) a noção de *xirê* se perfaz como o reflexo da folha no espelho. Assim, metaforicamente, os Andes e a África serão parte constituinte um do outro. O reflexo é tratado aqui como construtor e construído, uma vez que a alteridade é se perceber, se enxergar e se colocar no lugar do outro.

Continuando a análise da alteridade em *DHH* e tendo como referência o Candomblé, a presença das deidades afro pode ser percebida nas leituras intertextuais propiciadas pelo texto. O reflexo se enxerga na passagem a seguir, que aproxima quatro Orixás com três Deuses andinos: *Pariacaca*, *Huallallo* e *Sulluyallap*. Assim os descreve Arguedas em sua tradução de *DHH*

Como Pariacaca estaba formado por cinco Hombres, desde cinco direcciones hizo caer torrentes de lluvia; esa lluvia era amarilla y roja; después, de las mismas cinco direcciones empezaron a salir rayos; pero, desde el amanecer hasta la tarde, Huallallo Carhuincho permaneció vivo, como fuego inmenso que ardía y alcanzaba hasta el *cielo*; no se dejó matar. Mientras tanto, las aguas que Pariacaca hizo llover se precipitaron hacia abajo, a una laguna, en avalancha toda el agua. Y como el agua iba a desbordarse, algunos hombres de abajo, de Llacsachurapa, derribando una montaña, contuvieron el agua. Así contenida el agua formó una laguna que es la actual llamada Mullococha. Y cuando las aguas llenaron el lago, Pariacaca apagó el inmenso fuego y siguió lanzándole rayos sin descanso. Entonces Huallallo Carhuincho huyó hacia a la región que se llama Anti. Uno de los hijos de Pariacaca persiguió al fugitivo; se quedó a la entrada de la región de Anti, y hasta ahora está allí: «No vaya a volver» pensando, sigue allí, vigilante, hasta ahora. Su nombre es Sulluyallap. (DE ÁVILA, 2007, p.51).¹⁸

A passagem descortina uma luta cósmica que tem consequências e intervenções de ordem naturais e uma vigilância do local destas deidades. Os componentes destas lutas, na religiosidade africana são os orixás Oxum, Oyá (Iansã) e Xangô. Para a vigilância dos caminhos e dos territórios coube ao orixá Exú esta função. Toda esta aproximação se corporifica nas linhas deste trabalho, pois compreende que tanto as divindades africanas quanto as andinas, Huallallo para a masculina e Pariacaca para as femininas, são reflexos aos modos da noção abebê – coca exposta aqui. Quando se diz que estes são reflexos daqueles,

¹⁸Como Pariacaca estava formado por cinco Homens, como Pariacaca estava formado por cinco Hombres, de cinco direções fez cair chuvas; essa era amarela e vermelha; depois das mesmas cinco direções começaram a sair raios; mas, desde do amanhecer até a tarde, Huallallo Carhuincho permaneceu vivo, como imenso fogo que ardía e alcançava até o *céu*; não se deixou matar. Entretanto, as águas de Pariacaca se fizeram chuva e se precipitaram para baixo, a uma lagoa, em avalanche. E como água ia transbordar, alguns homens de baixo de Llacsachurapa, derrubando a montanha, converteram a água. Assim, contida ela formou uma lagoa que é atualmente chamada de Mullococha. E quando as águas encheram o lago, Pariacaca apagou o imenso fogo e seguiu lançando, sem descanso, raios. Então, Huallallo Carhuincho fugiu até a região que se chama Anti. Um dos filhos de Pariacaca perseguiu ao fugitivo; que estava na entrada da região Anti, e até agora está lá: “Não vai a regressar” pensando, segue ali, vigilante, até agora. Seu nome é Sulluyallap. (DE ÁVILA, 2007, p.51)

refiro-me os elementos que os andinos oferecem à natureza que promoverão a alteridade, como os afros.

Os vocábulos “luz e raios” caracterizam a Oyá, que é a “senhora das nuvens de chumbo, senhora dos mundos. Assim, o estrondo do trovão anuncia a chegada da tempestade, a chegada de Iansã” (EYIN, 2008, p. 172); as palavras do teórico e pai de santo Cido de Oxum Eyin em seu livro, *Candomblé: a panela do segredo*, corroboram a descrição recolhida por Pe. Francisco de Ávila, em *DHH*, sobre Pariacaca. Já Oxum, aos olhos e mãos de Eyin (2008, p. 145), é descrita como “Generosa e digna, Oxum (Oṣun) é a rainha de todos os rios” e “Na natureza, manifesta-se nas águas doces e cristalinas dos rios, lagos, nascentes e cachoeiras” (EYIN, 2008, p.151), pensar na aproximação de Oxum com um dos deuses andinos é bastante transparente, como as águas que ela rege, uma vez que, em *DHH* o Pariacaca se converte em “laguna” depois de correr a montanha, que oferece a imagem da cachoeira, que é outro domínio da senhora da fecundidade. A relação de luta cósmica se evidencia no final do trecho, pois a partir dele se pode inferir que estes Deuses viviam (viveram) o relacionamento amoroso, assim como os orixás, pois na mitologia africana as mulheres se degladiavam pelo rei do fogo, Xangô. Outra imagem que o trecho espelha é a história da morte de Xangô e também a permanência de Iansã a seu lado até se tornarem um. Arguedas traduz assim a passagem dos relatos quechua recolhidos pelo religioso Francisco de Ávila: “y cuando las aguas llenaron el lago, Pariacaca apagó el inmenso fuego y siguió lanzando rayos sin descanso.” (2007, p. 51).¹⁹

O tornar-se único é perceptível com o lançamento de raios que se dará com a morte de Xangô, aqui descrita pelo termo “apagó” e ainda se tem à fuga de Huallallo na cena, que será o reflexo da ação executada por Oxum, que segue seu caminho após abandonar seu amado nos braços de Iansã. Estas leituras não seriam possíveis sem o amparo da alteridade que, aqui, tem a capacidade de reunir as mais díspares culturas.

O último Deus que se apresenta nesta cena, Sulluyallap, é sem qualquer incoerência a aproximação com o guardião dos caminhos no panteão sagrado do Candomblé: Exú. Os termos “entrada” e “vigilante” compõem todo o mito que é atribuído a este orixá. Segundo Juana Elbin dos Santos, no livro *Os Nagô e a morte*:

é o senhor dos caminhos, *Èsù-ona*, e ele pode abri-los ou fechá-los segundo seu contexto e as circunstâncias. Pode abri-los ou fechá-los aos elementos agressores ou

¹⁹“E quando as águas encheram o lago, Pariacaca apagou o imenso fogo e seguiu lançando, sem descanso raios.” (DE ÁVILA, 2007, p. 51).

destrutivos, os *Agagun*, ou aos elementos positivos. Ele é o controlador dos *òna burukú*, os caminhos que são condutores dos elementos malignos, e dos *òna rere*, condutores das boas coisas tanto no *òrun* quanto *àyé*. (SANTOS, 2008, p.169).

Quando a autora diz que Exu pode abrir e/ou fechar os caminhos é a mesma função atribuída a Sulluyallap em *DHH*. A isto se acrescenta que no Candomblé qualquer ritual ou festividade que se irá promover deve-se, primeiramente, oferecer a Exu suas predileções e como o Deus andino seu lugar, nas casas, é a entrada onde exerce o controle das energias que entram e saem do ambiente.

Ainda na questão da aproximação com Exú, em *DHH*, há passagens que demonstram a forma como nos rituais de Huarochirí, há aspectos semelhantes aos rituais prestados a este orixá nas religiões de matriz africana. A este respeito a relação se dará por meio da execução do ritual. De Ávila relata que:

Todos los hombres de estas dos quebradas te traerán coca, tú masticarás coca antes que nadie lo haga; y cuando la hayas probado, después que tú, podrán hacerlo los otros. Además, degollarán para ti llamas viñayrua que aún no hayan parido, y también te ofrecerán trozos de orejas que han de cortarles; todas esas cosas comerás por siempre. (DE ÁVILA, 2007, p. 53).

Cuando éste se perdió en el Anti, Pariacaca designó a un hermano suyo llamado Pariacaco para que quedara a guardar la entrada: “Puede volver, puede intentarlo”, dijo. (DE ÁVILA, 2007, p. 91).²⁰

A similitude entre África e Andes se apresenta quando se analisa dois aspectos: a prioridade de culto e a localização deste Deus. Para os de África qualquer celebração a ser executada deve-se, primeiramente, oferecer a Exu suas iguarias do mesmo modo que o trecho *DHH* relata. Após este tramite que os demais poderão usufruir as comidas que lhes são dedicadas. Em relação à localização, o excerto traça um paralelo fidedigno, pois nas religiões de matriz africana este Orixá é cultuado nas entradas dos terreiros, porque cabe a ele coordenar quem (ou quais energias) adentra(m) ao templo sagrado, ou seja, será o regulador dos axés.

A alteridade caminha pelas páginas de *DHH* e deixa suas pegadas, que são percebidas nas descrições dos deuses andinos. Ao se descortinar esses, as semelhanças com algum Orixá do panteão africano serão perceptíveis, seja por uma dança, comida ou ação que estas

²⁰Todos os homens dessas duas regiões te trarão coca, você vai mastigar coca antes que alguém o faça; e quando já a tenha provado, depois de você, os outros podem fazê-lo. Além disso, eles degolaram para você lhamas viñayruas que ainda não deram à luz, e também lhes oferecerão pedaços de ouvidos que as cortarão; todas essas coisas você comerá para sempre. (DE ÁVILA, 2007, p. 91). Quando este se perdeu no Anti, Pariacaca nomeou a seu irmão chamado Pariacaco para guardar a entrada: “Pode voltar, pode tentar”, disse.

entidades sagradas possuem, assim como por meio do axé, nos moldes já definidos nesta análise, se aproximam aos deuses africanos. Na obra *DHH*, Huallallo Carhuincho é a expressão desta proximidade entre Andes e África. Sobre ele, Arguedas (2007, p. 55) documenta que: “También ordenó que los huancas le adorarán; y, como su *dios* comía perros, también los huancas le ofrendaban estos animales y ellos mismos se alimentaban de perros. Y es esa la razón de por qué hasta ahora a los huancas los llamamos come perros”.²¹ Para Huallallo é inegável a similitude a Ogum, que apresenta o sacrifício de um cão em seu ritual.

²¹Também ordenou que os huancas o adorassem; e, como seu *deus* comia os cachorros, os huancas também ofereciam esses animais a eles e também se alimentavam de cães. E essa é a razão pela qual chamamos aos huancas de comedores de cachorro.

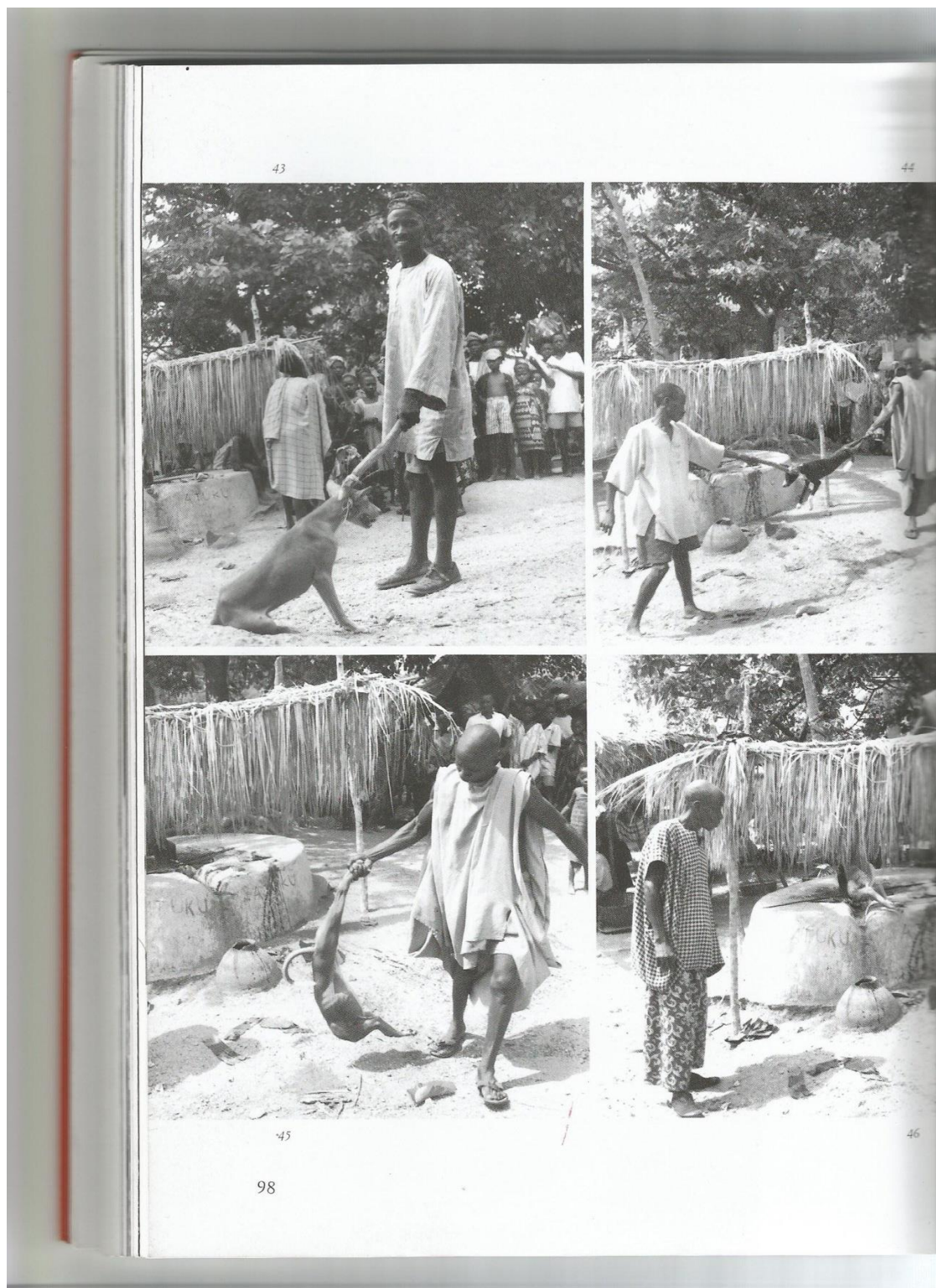


Figura 1: 43 a 46. Sacrifício de um cachorro para Ogum, em Oxogbô²²

A esse respeito, Verger (2002, p.86) assevera que: “Começou a quebrar com golpes de sabre os potes e, logo depois, sem poder se conter, passou a cortar as cabeças das pessoas mais

²²VERGER, 2002, p. 98.

próximas, até que seu filho apareceu oferecendo-lhe as suas comidas prediletas, como cães e caramujos, feijão regado no azeite de dendê e potes de vinho de palma”. E, para referendar esta aproximação, Eyin (2008, p.89) apresenta um oriki²³ no qual há a menção deste hábito do orixá. O oriki diz que: “Ogum que tendo água em casa, lava-se com sangue / Os prazeres de Ogum são os combates e as lutas. / Ogum come cachorro e bebe vinho de palma.”. Tanto Verger (2002) quanto Eyin (2008) expressam as semelhanças deste orixá com o Deus andino e, para tanto, é partindo de uma diferença na tipologia textual, que a percepção se condensa em uma forma: a sabedoria oral.

Uma vez que os orikis são textos orais, as informações recolhidas por Verger partem desta oralidade para alcançar o status de pensamento antropológico. Tal concepção pode-se conferir aos orikis, porque suas narrativas demonstram um tom antropológico que irá se propagar em espaços maiores que um texto científico regado a terminologias técnicas. Assim, os três extratos textuais; *DHH*, orikis e os escritos vergenianos são a materialização destas culturas orais que se separam pelo oceano opressor às minorias.

Continuando com a alteridade África-Andes, o leitor entrará em contato com uma divindade andina que possui a capacidade de cura do mesmo modo que o Orixá Omolú (ou Obaluaê). Em *DHH*, a divindade da cura é nomeada Macahuisa, que é filho de Pariacaca e foi adorado nos povoados de Limca, Llacsatampo e Checa. É neste último que podemos tecer a relação entre Macahuisa e Omulú, pois Arguedas apresenta a capacidade de cura do primeiro que será a mesma atribuída à divindade africana:

Desde entonces, levantaron a Macahuisa en este pueblo, en el mes llamado Pura, y le *servieron* en todos los ayllus de los checas. Una noche se reunían hombres y mujeres y pasaban la noche juntos hasta el amanecer. A esa hora, le ofrendaban cada quien lo que podía, cuyes y otras especies, y le hablaban: “Ayúdame, auxilia a este pueblo; tú eres quien lo guardas. Tú que alivias todas las enfermedades”, le decían. (DE ÁVILA, 2007, p. 101-102)²⁴

A súplica dos sujeitos pela cura aparece claramente e, assim, mais uma vez a incansável busca da aproximação: asè – alteridade se confirma neste relato quéchua. A ideia de alteridade que se estabeleceu aqui concede uma leitura aguçada de *DHH*, porque as similitudes com a religião de matriz africana se corporificam nas passagens arguedianas, já

²³Oriki é um poema dedicado a um orixá no qual se narra suas lendas e/ou mitos.

²⁴Desde então, eles criaram Macahuisa nesta cidade, no mês chamado Pura, e eles o serviram em todos as famílias dos checas. Uma noite, homens e mulheres se reuniram e a passaram juntos até o amanhecer. Naquela época, cada um ofereceu o que pôde, cobaias e outras espécies, e falou com ele: “Ajude-me, ajude este povo; tu és quem mantém isso. Tu que alivias todas as doenças”, disseram-lhe.

que o conceito de axé auxilia o entender-se e enxergar-se no outro. Exemplos como os apresentados reforçam que a alteridade Andes-África existe e não é forçada. As histórias destes dois orixás, Ogum e Omulú, quando ditas serem reflexos dos Deuses andinos (Huallallo e Macahuisa), condensam todo o axé que um sujeito pode ser portador. Ao possuir este axé e ser capaz de utilizá-lo para promover a(s) transformação(ões) necessária(s) para que se mantenha as culturas do povo.

Entre os orixás, há dois que possuem uma ligação familiar. Esta ligação concedeu à Iemanjá o título de mãe de todos os orixás e seres humanos. Iemanjá, segundo as lendas que circulam pelos terreiros de candomblé, a deusa das águas, acolhe o filho de Nanã Buruku: Omulú. Este foi abandonado por sua mãe de sangue, por apresentar o corpo coberto de chagas e Nanã Buruku o deixa aos amores da rainha das águas salgadas. Deste modo, todos que necessitam de um acolhimento materno veem em Iemanjá esta figura que não os faltará. Em *DHH*, há uma deusa que também desempenha a função acolhedora. Ela é descrita por Francisco de Ávila e documentada por Arguedas como a grande mãe dos andinos. Para dizer sobre ela é necessário que as pessoas, “Creem que esta Chaupiñamca era la madre del Pueblo de *San Pedro*.”; ao ser atribuído este título à Chaupiñamca será nesta que a relação com Iemanjá se corporificará.

A semelhança dos deuses andinos com os orixás promove leituras e interpretações de *Dioses y Hombres de Huarochirí* que colocam em evidência que ser diferente, ou seja, possuir a *différance* e *différence* é uma alteridade. Para demonstrar avaliaremos a lenda africana que trata de uma relação e formação de uma família e de como algumas destas figuras aparecem e são retratadas em *DHH*. A referida lenda se encontra apoiada nas palavras de Pai Cido de Eyin, que, em sua obra *Candomblé: a panela do segredo*, apresenta um panorama das histórias de orixás e de como são os filhos de santo consagrados a cada um deles, além de questões referentes a predileções, dias e outros elementos constituintes da religião de matriz africana. Eyin (2009, p.196) nos conta que:

Iemanjá sintetiza o instinto de mãe – não aquela que dá à luz, mas a que está ligada à educação dos filhos, à casa e à família. É capaz de transformar a criança que menos promete em um grande guerreiro como fez com Omulú, que foi abandonado por sua verdadeira mãe, Nanã, por que nasceu com o corpo coberto de chagas. Com seu amor de mãe, Iemanjá o curou das pústulas, fez dele um grande guerreiro e hábil caçador de brilho tão intenso quanto o sol. (EYIN, 2009, p. 196).

A tríade Omulú, Nanã Buruku e Iemanjá configura a noção de família que a jornalista e Makota²⁵ Celina apresenta como a vivenciada pelos os sujeitos de candomblé, ou seja, não se trata apenas de laços sanguíneos, mas sim dos laços de axé. Estes se amarraram por uma situação que é uma réplica das histórias destes três orixás: o abandono. Ser mãe é cuidar e não apenas gerar, por isso Pai Cido de Oṣun Eyin a apresenta em sua reflexão sobre a religião de matriz africana:

Omulú nasceu com o corpo coberto de chagas e foi abandonado por sua mãe, Nanã Buruku, na beira da praia. Nesse contratempo, um caranguejo provocou graves ferimentos em sua pele. Iemanjá encontrou aquela criança e a criou com todo amor e carinho; com folhas de bananeira curou as pústulas e a transformou em um grande guerreiro e hábil caçador, que se cobria com palha-da-costa (*ikó*) não porque se escondia as marcas de sua doença, como muitos pensam, mas porque se tornou um ser de brilho tão intenso quanto o próprio sol. (EYIN, 2008, p. 119).

Esse primeiro filho nasceu com o corpo coberto de chagas. Nanã o abandonou e aproximou-se novamente de Oxalá; o segundo filho nasceu como cobra. Apesar das circunstâncias de seus nascimentos, os filhos de Nanã sobreviveram e tornaram-se grandes orixás. Nanã é a mãe dos que vencem a morte, é mãe dos *àbikú*. (EYIN, 2008, p. 138).

Iemanjá é a mãe que não faz distinção entre seus filhos, sejam como forem, tenham ou não saído de seu ventre. Quando humildemente criou, com todo o amor e carinho, aquele menino cheio de chagas, fez irromper um grande guerreiro. Iemanjá criou Omulú o filho do senhor, o rei da Terra, o próprio sol. (EYIN, 2008, p. 196).

Não restam dúvidas de que a relação familiar que as mitologias africanas concedem é bastante fluída, tem os laços sanguíneos e os afetivos e todos vão estruturando a organização social das comunidades de santo. Um reflexo atual deste sistema é as casas de candomblé, porque há toda uma hierarquia familiar que se estrutura na interação não consanguínea, ou seja, na sociocultural. Dentro das casas de candomblé convivem os pais e mães-de-santo, os filhos-de-santo, as equédis, os ogãs e todos eles desempenham funções específicas para o funcionamento da sociedade candomblecista. Em relação a *DHH*, a noção de família se apresenta em toda a obra, porque sempre se percebe o surgimento de filhos e todos eles

²⁵Makota na comunidade do candomblé é um cargo somente feminino. Elas estão sempre calçadas, podem usar saltos não muitos altos, pela praticidade de locomoção, usam baiana de entremeio, e tecidos como lesi e rechilieu, kafta, saia rodada, torso e pano da costa, pano de cabeça, podem usar cor, uma toalhinha (serve para enxugar o possível suor do rosto do Nkisi e para o Pai de Santo). Usam o Xikilu ou Adjá, um instrumento feito de metal como uma analogia de três sinos usada para chamar o santo e guia-lo através do som quando em terra, ou o caxixi, um pequeno cesto feito de trança de palha que tem som de chocalho. Esta definição segundo Sérgio de Sousa Silva (2016, p. 29) presente na monografia intitulada: *Candomblé como perspectiva de aprendizagens estéticas cênicas e performance cultural*, disponível em: http://www.bdm.unb.br/bitstream/10483/13936/1/2016_SergiodeSousaSilva.pdf.

possuem atribuições específicas para que sua comunidade caminhe. Assim, De Ávila (2007) relata a inserção de um filho não sanguíneo a uma família. Aqui estaremos diante dos laços de alteridades. Pensando nessas relações, em *DHH*, deparamos com o seguinte trecho:

Ella no esperó y se llevó al desconocido. “Padre mío, aquí hay un pobre miserable que dice que puede sanarte”, dijo. Al oír estas palabras, todos los *sabios* que estaban sentados protestaron: “No lo hemos podido curar nosotros y va a poder ese pobre miserable”, dijeron. Pero, como el poderoso hombre anhelaba sanar: “Que venga ese hombrecito, cualquiera que sea”, ordenó, e hizo llamarlo. Y como fue llamado, este Huatyacuri, entrando, dijo: “Padre, si deseas sanar yo te sanaré, en cambio me convertirás en tu hijo”. “Me parece bien”, contestó el jefe. (DE ÁVILA, 2007, p. 29-31, grifo do autor).²⁶

A interação familiar que é expressa nesta passagem corrobora e exemplifica a que é vivenciada dentro do *candomblé*; o que configura uma família é o sentimento de pertencimento, ou seja, o sujeito adquire uma função dentro da sociedade e por ela passa a ser reconhecido e aceito. Pensando nos laços de alteridade, podemos destacar o seguinte fragmento em *DHH*:

El Inca empezó a hablar:

“Padre míos, huacas, sacras personas: bien saben ustedes con cuánto amor y con todo el corazón les *sirvo* ofrendándoles oro y plata. Ustedes saben eso. Siendo así, ¿no podrían ayudarme, darme vuestro auxilio en esta guerra en que tantos miles de mis hombres pierdo? Para hacerles esta pregunta los he convocado”.

Así habló el Inca, pero nadie le contestó. Los huacas parecían sordos.

Ninguno dijo “ay”, siquiera.

Entonces el Inca:

“Habla. ¿Tú quieres que mueran de ese modo, odiándose en la guerra, los hombres que creaste, que tú mismo hiciste? Si no quieres auxiliarme en esta obra, ahora mismo haré quemar todo lo que a cada uno de ustedes les pertenece. ¿Por qué razón yo les ofrendo con oro y plata, les doy de beber y de comer, les sacrifico llamas, lo mantengo tan bien arreglados, les *sirvo* como les sirvo? ¿No puedes auxiliarme ahora que sabes que estoy sufriendo, pues así lo escuchas de mí mismo? Si alguno de ustedes dice: “No”, arderán todos inmediatamente”. Eso dijo, diciendo.

Pachacamac empezó a hablar en seguida:

“Inca, casi el Sol mismo: por ser quien soy, no hablé; yo, a ti y al mundo entero puedo sacudirlos; no sólo, sí, puedo aniquilar a esos pueblos enemigos de quienes hablas. Tengo poder para acabar con el mundo entero y contigo. Por esta razón me quedé callado”.

Y como todos los demás huacas permanecieron sentados y en silencio, Macahuisa, de quien hablamos, habló:

“Inca casi el Sol mismo: yo iré donde tú quieres que vaya. Pero, eso sí, quédate tranquilo, aquí mismo, reverenciado. Yo te trataré más pronto de lo que es posible

²⁶Ela não esperou e se dirigiu ao desconhecido. “Meu pai, aqui está um pobre coitado que diz que pode te curar”, disse ele. Ao ouvir essas palavras, todos os *sábios* que estavam sentados protestaram: “Nós não podemos curar e aquele pobre infeliz conseguiria”, disseram eles. Mas, como o homem poderoso ansiava por se curar: “Que venha aquele homenzinho, o que quer que ele seja”, ordenou e o convocou. E como ele foi chamado, este Huatyacuri, entrando, disse: “Pai, se queres curar vou curar-te, em troca quero me convertas em seu filho”. “Parece bom para mim”, respondeu o chefe.

lo que quieres que se traiga”. Eso dijo. (DE ÁVILA, 2007, p. 123-125, grifos do autor).²⁷

Estas palavras irão demonstrar a ligação das cosmogonias afro e andina, o fato em questão é o de se aconselhar com as divindades (*Huacas* na andina e os Exús: Tranca-Ruas, Maria Padilha e etc., na afro) e, assim, saber quais os passos a seguir. Nos trechos, o silêncio dos guias perturba ao fiel, porém até este silêncio será a forma de dizer o quão poderoso são as entidades. É por meio do silêncio que o estabelecer da crença irá se perfazer, o silenciamento do sagrado promove uma ira ao fiel que suplicará, veementemente, uma resposta falada de seus guias, porém Macahuisa atende os desejos dos seus e, para que isto ocorra, o solicitante deve render-lhes culto e oferendas.

A figura de Macahuisa carrega o dom da clarividência, ou seja, faculdade por meio da qual o médium sem empregar os seus sentidos toma e expõe (ao ouvinte) o conhecimento das situações, fatos e ações do mundo exterior. Em *DHH* há vários momentos em que os sujeitos se deparam com seres detentores desta faculdade. O contato se faz, às vezes, por enigmas que necessitam de uma reflexão para alcançar a compreensão e absorver o conhecimento transmitido. Um exemplo deste evento está exposto no trecho anteriormente citado, mas não é o único da obra, por se tratar de um relato oral, momentos assim transbordam por toda a obra. Para exemplificar temos no capítulo 5, a narração que expõe uma enfermidade a que um poderoso senhor está acometido. Nas linhas arguedianas, quando se trata do dom da adivinhação, o relato diz que:

La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha. Así dijo el zorro de arriba, y en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?”. Él contó otra historia: “Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, está que muere por [tener contacto] con un sexo viril”. (Pero el relato de cómo esa mujer pudo salvarse es largo y lo escribiremos después; ahora volvamos a continuar lo que íbamos contando.) Luego de oír a los zorros, Huatyacuri dijo: “Está sufriendo ese tan grande jefe que simula ser *dios* porque está enfermo; dicen que ese hombre tenía dos hijas, a la mayor la ha unido con un hombre muy *rico*” Y así, ese miserable Huatyacuri, de quien hablamos, llegó hasta donde estaba el hombre enfermo. (DE ÁVILA, 2007, p. 29, grifo do autor).²⁸

²⁷E como todos os demais huacas permaneceram sentados e em silêncio, Macahuisa, de quem falamos, disse: “Inca quase o próprio Sol: Eu vou para onde tu queira que eu vá. Mas fique calmo, bem aqui, reverenciado. Eu vou tratar o mais rápido possível o que você quer que eu traga.”

²⁸A causa da enfermidade é esta: à parte vergonzosa de sua esposa [de Tamtañamca] entrou um grão de milho. A mulher retirou o grão e o deu para comer a um homem. Como o homem comeu o grão, ela se sentiu culpada; por isso, desde este momento, aos que pecam desse modo é por causa desta culpa que uma serpente devora as

Esta narrativa é sobre um poderoso e rico chefe que se encontra doente, próximo à morte, e um pobre homem, Huatyacuri, que, aconselhado por uma raposa, consegue indicar a cura ao homem rico. Fica evidente que o ato de se consultar com entidades sagradas é uma das inúmeras possibilidades de alteridades-axé, entre a religião de matriz africana e o que se desprende da leitura de *DHH*.

No campo da religião de matriz africana, também se encontram as entidades (ou energias) que executam a vidência. A este grupo, associa-se sempre um tom negativo; de estar fazendo o mal. E ao se pensar que toda a expectativa sobre o mal promove o preconceito aos praticantes do candomblé, o dom da vidência é mais um instrumento que será utilizado para reforçar toda a negatividade e maldade que são atribuídas aos adeptos da religiosidade afro-brasileira. A experimentação do dom da clarividência é uma sensação de conexão com as energias que guiam a religião, porém, ao vivenciá-la, os sujeitos sofrem com o preconceito que promove o processo de coisificação ao professarem suas crenças quando são traficados para as Américas. Sobre a aquisição do estágio de coisa, o processo inicia-se com o que Achille Mbembe, em *A crítica da razão negra*, expõe como o negro atingiu o *status* de bem material. Mbembe parte do simbólico e do aparente para demonstrar que:

O processo de transformação das pessoas de origem africana em “negros”, isto é, em corpo de exploração e em sujeitos de raça, obedece, em vários aspectos, a uma tripla lógica de ossificar; envenenar e calcificar. O Negro não é apenas o protótipo de sujeito envenenado e carbonizado. É aquele cuja vida é feita de vestes calcinados.

O substantivo “negro” é depois o nome que se dá ao produto resultante do processo pelo qual as pessoas de origem africana são transformadas em *mineral* vivo de onde se extrai *metal*. Se, sob a escravatura, África é o lugar privilegiado de extração deste mineral a plantação no novo mundo, pelo contrário, é o lugar de sua fundição, e a Europa, o lugar da sua conversão em moeda. (MBEMBE, 2014, p. 78, grifos do autor).

Toda esta digressão se faz necessária para que se compreenda o caráter de negatividade conferido a qualquer referência negra e não seria distinto com a religiosidade. O dom da vidência é atribuído aos exu-catiços (Tranca-Ruas, Capa-preta e etc.), às pombas-gira (Maria Mulambo, Sete saias, Maria Padilha etc.), ao jogo de búzios e de Ifá. A diferença

cordas de sua belíssima casa em que vive, um sapo de duas cabeças vive sob a pedra. É isto que consome ao homem, ninguém suspeita. Assim disse a raposa de cima, e em seguida perguntou ao outro: “E os homens da zona de baixo estão iguais?”. Ele contou outra história: “Uma mulher, filha de sacro e poderoso chefe, está adoentado por [ter contato] com o sexo masculino”. (Mas o relato de como aquela mulher poderia ser salva é longa e nós a escreveremos depois; agora vamos continuar o que estávamos dizendo). Após ouvir às raposas, Huatyacuri disse: “Está sofrendo esse tão grande chefe que simula ser *deus* porque está doente; dizem que esse homem tinha duas filhas, a mais velha se casou com um homem *muito rico*” E assim, esse miserável Huatyacuri, de quem falamos, chegou até onde estava o homem adoentado.

entre o enxergar o passado e o futuro executado pelos exus, pelos búzios e pelo Ifá são as energias que falam aos médiuns. Muito se alega, sem o prévio estudo ou pesquisa, que estas entidades produzem e executam o mal, porém, como em qualquer assunto, há dois lados e as pessoas lançam luz àquele que as favorecerão. Com esta atitude, os atributos maléficis impregnam no inconsciente humano e, deste modo, é bastante complexo dirimir ou mesmo extinguir a couraça negativa que lhe foi imposta, considerando que a inclusão de uma característica à sociedade seja prejudicial à convivência, a partir dos pressupostos que Achille Mbembe (2014) trata no segundo capítulo de seu livro. O autor, no mesmo capítulo, promove uma reflexão sobre os termos África e Negro, sua proposição está intimamente ligada à alteridade porque é ao se compreender negro que o pertencimento à África se torna possível. Uma vez que alteridade é enxergar-se no outro e, deste modo, quando os sujeitos se entendem parte da cultura e da sociedade, as questões de inferioridade que são atribuídas, aqui aos negros, passam a ser vistas como devem ser, especificidades identitárias.

As ideias sobre a maldade que as energias exú-catiço e pomba-gira promovem aos envolvidos foi (e é) a maneira de afiançar todo o desprezo e preconceito. No capítulo “O poço da alucinação”, Mbembe faz uma reflexão sobre os já mencionados termos. A respeito de África e Negro, ele analisa que:

“África” e “Negro” – uma relação de co-produção liga estes dois conceitos. Falar de um é efectivamente evocar o outro. Um concede ao outro seu valor consagrado. Dizemos que nem todos os africanos são negros. No entanto, se África tem um corpo e se ela é um corpo, um *isto*, é o Negro que concede pouco importa onde ele se encontra no mundo. E se Negro é uma alcunha, se ele é *aquilo*, é por causa de África. Ambos, o *isto* e o *aquilo*, remetem para a diferença mais pura e mais radical e para a lei da separação. Um confunde-se com o outro, e um pesa no outro com seu peso contagiante, simultaneamente sombra e matéria. Os dois são resultado de um longo processo de produção de questões de raça. Examinamos o modo como África e o Negro acabaram por se tornar o signo de uma alteridade impossível de assimilar, a própria transgressão do sentido, uma alegre histeria. (MBEMBE, 2014, p. 75, grifos do autor).

Este ato pode ser trasladado para a relação entre as energias com o dom da vidência, porque os que buscam o auxílio das entidades não conseguem se enxergar como parte integrante deste grupo social e, como afirma o estudioso, “isto” e “aquilo” não compartilham a ideia do sentir-se o outro, ou em suas palavras, tornam-se uma alteridade impossível. O intento ao trazê-lo à esta discussão é tentar romper esta blindagem que coloca os negros à margem dentro da segregação já existente. Quando deparamos com o título do capítulo, não é errôneo que o processo de alteridade se inicie, pois as ideias dialogadas aqui tratam da capacidade de adivinhação, para tanto é necessário uma alucinação – aqui pensada como o alijamento da realidade factual – e assim, o Negro e a África serão o sujeito e o local que se valem da religiosidade (ou crença) como o elo capaz de ruir os grilhões afugentadores das

nações de matriz africana, uma vez que o dom da vidência não é maléfico em sua essência, mas, muitas vezes, era o único meio de defesa que os negros detinham para lutarem contra a opressão senhoril.

Retornando para os exu-catiços, eles quando vão expor as direções a seus interlocutores é necessária a possessão do médium pela energia, que irá se utilizar das faculdades deste e conversará diretamente com quem buscou o auxílio. Já nas visões pelo jogo de búzios, as informações serão passadas ao médium (sem que haja a possessão do mesmo) tanto por exu-catiço quanto pelos próprios orixás. E por fim o Ifá, que, nas palavras de Eyin (2008, p. 231), é “[...] na verdade, é o sistema oracular que se configura como o grande legado de Orunmilá aos nagôs. É por meio de Ifá, de seus oráculos, que o babalaô determina os caminhos, interpretando a mensagem dos orixás, ou seja, os odús. [...] Já Ifá corresponde à parte mais prática, ao jogo propriamente dito”. A referencialidade África-Andes se traduz no excerto anterior, uma vez que este diálogo reflete o ato de aconselhamento com as entidades (deuses) que estes povos cultuam. A busca por respostas e auxílio não é uma exclusividade das nações andinas e africanas, porém o modo é que confere o espelhamento entre elas. A alteridade é a chave de leitura que permitirá caminhar entre as águas calmas dos rios de Oxum que se abrandará com a folha de coca que se mastigará, para que suporte o ar rarefeito que envolverá o caminho que está refletido no abebé.

Sobre o dom da vidência, aos fiéis cabem clamar pela misericórdia dos soberanos e que esses reforcem a fé que os devotos mantêm nesses, e assim seus objetivos serão alcançados. Quando se está diante de um médium, geralmente, é comum que haja um teste para que se comprove a presença da entidade e não uma teatralidade bem orquestrada e dirigida. Este teste ocorre na obra. A desconfiança se corporifica na pessoa do enfermo que, mais uma vez, o julgará por seu exterior e apenas com uma avaliação que ele, enquanto superior, será capaz de infligir ao possível e provável oportunista.

O sábio que conseguirá restituir a paz e a saúde do enfermo é rechaçado por sua fisionomia, já que ele é, segundo as palavras traduzidas por Arguedas, um “pobre miserável” e assim, por sua condição socioeconômica, não poderia ajudar ao soberano. Apoiando-se nas proposições de José Beniste, presente na obra *Mitos Yorubás: O outro lado do conhecimento*, (2014, p. 62) é que “o que se deseja transmitir nessa história é que não se deve permitir que a vaidade encubra o poder da razão”. Chega-se à conclusão de que as imagens que são refletidas podem esconder a essência da salvação. Assim, a vidência é um meio que pode promover a cura desde que a crença germine a humildade.

1.3 –A alteridade resplandece no ato de lembrar.

Um exemplo produtivo do diálogo África-Andes é o momento em que Huatyacuri, na obra de Arguedas, vence o seu rival. Pensando no ritual de iniciação da religião de matriz africana, o candomblé, pode-se relacioná-lo com a liberação do *orukó*²⁹ que, segundo Cido de Euyin, é:

O momento mais esperado da saída de ião³⁰ é o *orukó*, quando o orixá anuncia o nome de iniciação de seu filho. É a partir desse momento que começa a contar a vida do neófito na religião. (...) a comunidade recebe um novo membro. (EYIN, 2008, p. 283)

Y como él había iniciado las competencias, empezó también a cantar, y cuando estaba así, cantando, el tal Huatyacuri lanzó un grito desde afuera; toda su poderosa fuerza se expandió en el grito, y el hombre rico, aterrado, se convirtió en venado y huyó. (DE ÁVILA, 2009, p. 35.)³¹

É perceptível a alteridade no sentido de se sentir, perceber e se ver no outro, pois estas passagens representam a incorporação da divindade no interior do iniciado (ou *iawóriṣà*, em ioruba, ou ião, em português). No texto literário temos a transformação do rico em veado e do pobre em um ser livre e superior ao seu rival. Já na explicação religiosa tem-se a tomada do corpo do sujeito humano pela divindade que se corporifica na liberação do *orunkó*, ou seja, este assume a identidade do outro. A linha que separa as cosmogonias andinas e africanas na questão de alteridade é muito tênue, a adequação cultural é a medida entre ser andino e ser africano.

Em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, assim como na cultura africana, o politeísmo é o que rege a questão religiosa. Esse pode ser compreendido como um batuque africano na literatura peruana, porque a questão divina para os africanos se apresenta nas forças e energias da natureza e para os andinos suas deidades estão presentes nos Apus, montanhas, rios e demais elementos da natureza. Estas forças e energias não são condensadas na figura de

²⁹*orúkò*: anuncio do nome do iniciado na religião.

³⁰Ião: iniciado na religião africana – Grifo Meu.

³¹“E como ele havia iniciado as competências, começou também a cantar, e quando estava assim, cantando o tal Huatyacuri, lançou um grito desde fora; toda sua poderosa força expandiu-se no grito, e o homem rico, converteu-se em veado e fugiu”.

uma entidade superior, mas sim por dezesseis orixás, que serão os porta-vozes do que eles, os africanos, entendem por teísmos.

No panteão sagrado africano, a relação dos orixás com os elementos da natureza é direta. Para representar a água, os orixás Nanã Buruku, Iemanjá e Oxum; para a terra, Exú, Omolú, Ogum, Oxóssi, Oxumaré, Ossaim e Logun Edé. Não se pode deixar de mencionar os orixás do fogo e os do ar, representados respectivamente por Exú, Xangô, Obá, Iansã e Ogum quando se tratam do fogo e de Oxalufã, Iansã, Oxaguiã, Oxalufã e Oxalá para o ar. A seguir são expostas a construções imagéticas de alguns dos orixás que o zelador e Pai Cido de Oxum Eyin traz em sua obra, *Candomblé: a panela do segredo*.



Figura 2: Orixá Oxumarê



Figura 3: Orixá Oxossi



Figura 4: Orixá Ossaim



Figura 5: Orixá Oxalufã



Figura 6: Orixá Oxaguiã



Figura 7: Orixá Xangô



Figura 8: Orixá Iemanjá



Figura 9: Orixá Ewá

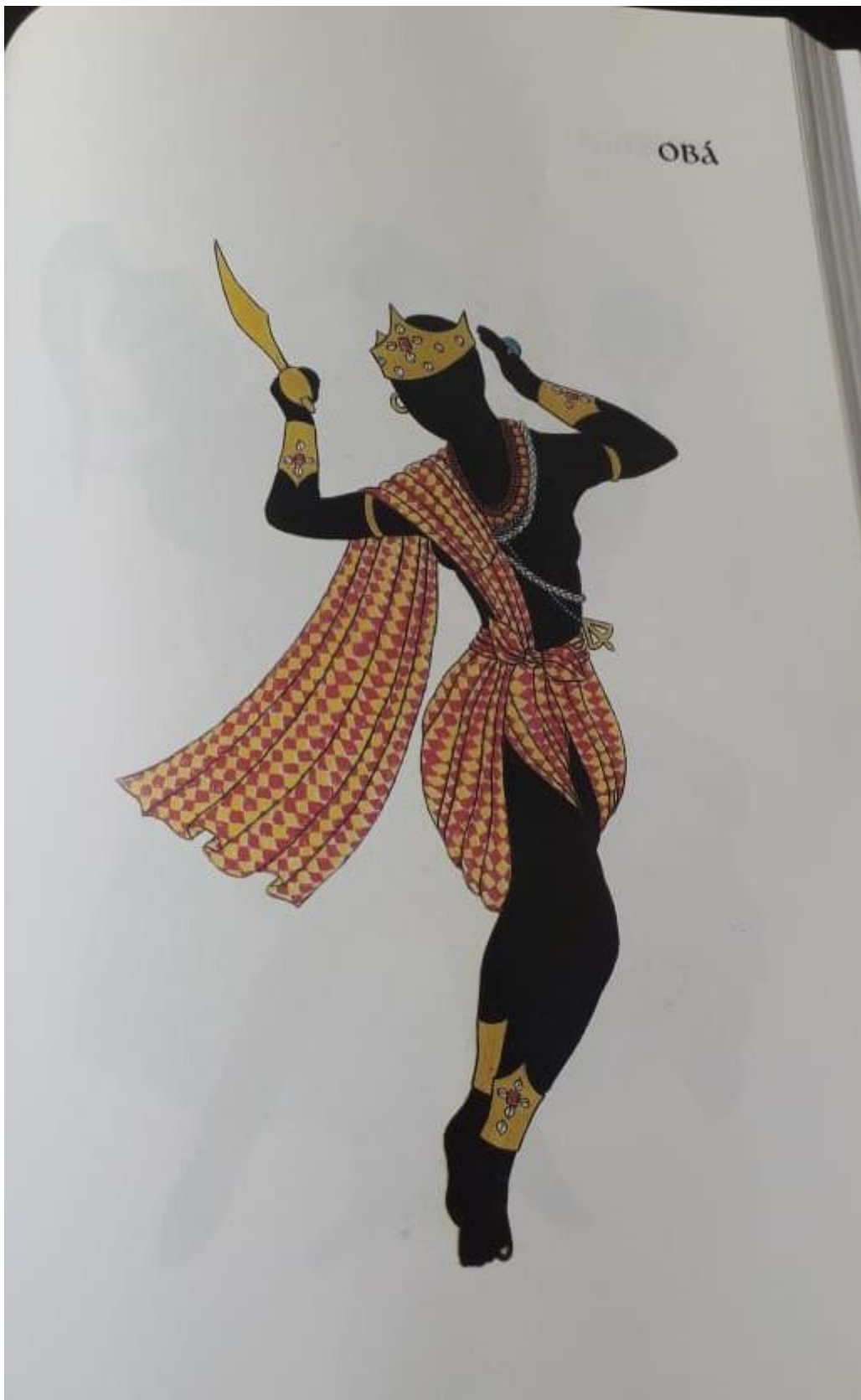


Figura 10: Orixá Obá



Figura 11: Orixá Iansã



Figura 12: Orixá Logun Edé



Figura 13: Orixá Omolu



Figura 14: Orixá Oxum



Figura 15: Orixá Nanã Buruku



Figura 16: Orixá Ogum



Figura 17: Orixá Exu

As relações com a cultura africana vivenciada pelos povos peruanos são as crenças religiosas. Assim, o diálogo África-América se dará por meio do entrelaçamento racial, que é a base dos povos centro e sul-americanos e é mais uma marca da alteridade que pode ser percebida na seguinte passagem da narrativa:

En esa ocasión todos, toda la gente, iba hasta la piedra que se convirtió Chuquisuso. Llevan chicha, una clase de comida que se llama ticti y cuyes y llamas para adorar a esa mujer demonio. Concluida la ceremonia, se encerraban en un cerro de troncos de quishuar, y desde allí saludaban a Chiquisuso durante cinco días, sin moverse. (DE ÁVILA, 2007, p. 45).³²

Nesta passagem, podem ser notadas duas apropriações da cultura religiosa africana, na literatura peruana. A primeira é o ritual de culto à divindade, que para o candomblé é lida como oferendas aos orixás, neste exemplo, ao Esù, que é a energia que abre os caminhos. As oferendas são bastante específicas para cada orixá, assim como na cultura peruana, porém esta diversidade é mais um traço de alteridade que a literatura é capaz de traduzir em dizeres, imagens e memórias fixas no outro. Quando existem traços culturais que reverberam em outros sujeitos, apenas a palavra (seja escrita ou falada) será capaz de materializar o que a(s) memória(s) guardou(aram) em forma de imagens. Assim, a literatura é o meio técnico de resguardar e expor o que com tempo poderia esvair-se.

Já a outra semelhança é o que na religião de matriz africana denomina-se preceito. O preceito é um período (sete dias) no qual o iniciado, ião, é recolhido em um ambiente, o quarto de santo, onde serão feitas as oferendas e os rituais necessários para a inserção desse na comunidade. O que retrata a alteridade africana no relato de Pe. Francisco de Ávila são as expressões “mujer demonio” e “saludaban durante cinco días, sin moverse.”; pois a primeira traz ao imaginário coletivo a figura da Pomba-gira, uma qualidade de exu feminina, que é associada ao maligno. Esta associação é errônea, pois o que os exus promovem é apenas a abertura dos caminhos para aqueles que os buscam, os respeitam e cumprem com as promessas feitas. Muito se equivocam os que o julgam assim, ou seja, que faz a relação com o mal, pois se algo ocorre de diferente do prometido pela deidade é simples e puramente uma punição ao não cumprimento do trato. Para exemplificar imagetivamente expõe-se duas

³²“Nessa ocasião, todas as pessoas, iam até a pedra em que se transformou Chuquisuso. Levavam chicha, uma classe de comida chamada ticti e cuyes e llamas para adorar a essa mulher demônio. Concluída a cerimônia, encerravam-se em um bosque de quishuar, e desde ali saudavam a Chiquisuso durante cinco dias, sem se mover”.

fotografias de uma mãe de santo, Edina de Iemanjá, em um momento de possessão pela entidade que no imaginário popular se associa à figura demoníaca.



Figura 18: Edina de Iemanjá: incorporação da pomba-gira Sete Saias



Figura 19: Edina de Iemanjá: incorporação da pomba-gira Sete Saias

Os que já vivenciaram as respostas de Exu, sejam elas as esperadas ou não, não podem negar que alcançaram o objetivo. Os que descumpriram o trato feito com o Exú terão as consequências, já mencionadas previamente ao consulente, porém, como é corrente no conhecimento comum: “é dada a corda para que o sujeito se enforque nela”; jamais podem dizer que o orixá não cumpriu sua parte no trato.

A segunda referência é a representação performática que o preceito requer e que na narrativa peruana é semelhante, pois aqueles que adoram a deusa se recolhiam como uma forma de aceitação e adoção da identidade de pertencente àquela cultura. O mesmo se dá com o ião e, como ambas as culturas e práticas são e foram recopiladas por meio da oralidade, não se pode dizer que essa ou aquela veio como progenitora da outra. O que se pode afirmar é que o candomblé apresenta resquícios do mundo andino, do mesmo modo que o relato quéchua possui esses resquícios do africano.

Após a iniciação (com base no candomblé), o sujeito que passou pelo período de preceito já pode fazer pedidos aos orixás. Para tanto, existem trâmites culturais que devem ser seguidos; um deles é a oferenda a Exú. Devem-se iniciar as oferendas por ele, pois segundo Verger:

Exú é o guardião dos templos, das casas, das cidades e das pessoas. É também ele que serve de intermediário entre os homens e os deuses. Por essa razão é que nada se faz sem ele e sem que oferendas lhe sejam feitas, antes de qualquer outro orixá, para neutralizar suas tendências a provocar mal-entendidos entre os seres humanos e em suas relações com os deuses e, até mesmo, dos deuses entre si. (VERGER, 2002, p. 76).

Em *Dioses y hombres de Haurochirí*, nota-se um resquício do africano na passagem, “Todos los hombres de estas dos quebradas te traerán coca, tú masticarás coca antes que nadie lo haga; y cuando la hayas probado, después que tú, podrán hacer los otros.” (DE ÁVILA, 2009. p. 53).³³ É clara a presença do conceito de alteridade, pois ao Deus da narrativa são atribuídos os mesmos privilégios que ao orixá Exu. A respeito de receber as primeiras oferendas, Reginaldo Prandi escreve:

Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes,
sempre que fizerem oferendas aos orixás
deverão em primeiro lugar servir comida a ele”.
Para haver paz e tranquilidade entre os homens,
É preciso dar de comer a Exu,

³³“Todos os homens destas duas localidades trarão coca, você a mastigará antes que ninguém o faça; e quando já provou, depois que você, os outros poderão fazer”.

Em primeiro lugar. (PRANDI, 2001. p. 46)

Não restam dúvidas de que entre a África e o Peru podem ser encontrados traços tanto no campo religioso quanto no ritualístico. Também se percebe, na narrativa, a seguinte frase: “[...] Le llevan hasta en estos tiempos, aunque ahora escondiéndose. Y así, de este modo viven.”³⁴ (DE ÁVILA, 2007. p. 53), que é declaradamente um exemplo da alteridade entre o peruano e o africano, a figura de Exú é refletida na de Chuquihambo, pois esses serão os primeiros a ser cultuados.

Aos olhos dos de fora destes mundos, o culto ao politeísmo é mal visto. Assim, seus seguidores deviam e devem (em escala menor) se esconder, pois, o preconceito exacerbado é velado, porém, segundo Arguedas, os andinos vivem essa situação de politeísmo mesmo que, para isto, se apropriem de disfarces. O uso destas artimanhas apenas configura a capacidade intelectual dos negros e dos latinos.

Nos dois textos, a subserviência a um Deus (entidade) primário é cultuada baseando-se nos mais diversificados motivos; o medo, a fé, o interesse e o respeito irrestrito ao Divino. No percurso por Huarochirí, depara-se com uma referência do candomblé na literatura peruana. O culto ao Orixá Ogum é refletido nas palavras dos habitantes de Huarochirí; “También ordenó que los huancas le adoraran; y, como su *dios* comía perros, también los huancas le ofrendaban estos animales y ellos mismos se alimentaban de perros. Y es esa la razón de por qué hasta ahora a los huancas los llamamos comeperros”. (DE ÁVILA, 2007. p. 55, grifo do autor).³⁵ Para que se comprove a presença do africano na cultura andina, lança-se mão de uma forma poética, o oriki, que relata como é este orixá e o que lhe oferecava. Pode-se encontrar esta referência em dois dos teóricos utilizados neste trabalho, Verger (2002, p. 88) e Eyin (2008 p. 89); o dito poema inicia-se assim:

Ogum que, tendo água em casa,
lava-se com sangue.
Os prazeres de Ogum são os combates
e as lutas.
Ogum come cachorro e bebe vinho de palma. [...] (VERGER, 2002, p.88)

Ogum que, tendo água em casa,
lava-se com sangue.
Os prazeres de Ogum são os combates

³⁴“O levam até nestes tempos, ainda que se esconda agora. E assim, deste modo vivem”.

³⁵“Também ordenou que os huancas o adorassem; e, como seu Deus comia cachorros, também os huancas ofereciam estes animais e eles mesmos se alimentavam de cachorro. E é essa a razão de porque até hoje os chamamos come-cachorros.”

e as lutas.

Ogum come cachorro e bebe vinho de palma. [...] (EYIN, 2008, p. 89).

Em ambos os excertos pode-se notar que o culto se baseia na oferenda ao orixá. No do literário, o termo *ofrendaban*³⁶ afiança que o uso do animal nos rituais é parte integrante. Já no africano, o termo que confirma o uso de cães para agradar o orixá é a forma verbal *come*, pois na cultura ioruba, quando se vai à busca de algum benefício o requerente deve ofertar comidas ao orixá; além disto, quando se é filho de Ogum, no seu processo de feitura (pode-se compreender como o batismo, inserção do iniciado no culto afro) o ião é regado com o sangue deste animal, como forma de adquirir a lealdade e sagacidade que são marcas desta energia.

É consenso entre os zeladores dos terreiros de candomblé que as energias possuem suas comidas – que se denominam comidas de santo – e nestas o uso de alguns animais marcam as características destes orixás. Para Ogum, serve-se feijão preto, cebola e inhame que vão preparados com azeite doce ou azeite de dendê, pois estes alimentos representam a prosperidade e a abertura de caminho (inhame) e promoção do equilíbrio do orí³⁷ pelo feijão preto. Assim, quando se lê com maior atenção o trecho da obra de Arguedas, pode-se vivenciar a alteridade que o ato de comer “perros” promove aos de Huarochirí, que, por sua vez, são e estão impregnados da cultura africana. Nas celebrações do candomblé muitos dos sacrifícios que são feitos expressam uma forma de agradecer o desejo alcançado.

Todos estes caminhos que vêm sendo traçados nas linhas superiores, são promovidos por meio de um mecanismo comum a qualquer cultura, seja ela Africana ou Andina (América do norte, Central ou do Sul), ou Asiática ou Europeia: a memória.

Segundo Paul Zumthor, na obra *A letra e a voz*, “[...] A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória” (ZUMTHOR, 1993. p. 139). Trazendo os dizeres zumthorianos para a análise de *Dioses y Hombres de Huarochirí*, pode ser estabelecido que a memória é o elo entre o sujeito e a alteridade que este apodera. Já que, a dualidade é composta pelo coletivo e o indivíduo; não existe explicação ou exemplificação que melhor comprove as palavras de Paul Zumthor que os relatos orais de Huarochirí e a religião africana, pois, em ambos, o uso da memória é que norteia e valida seus pressupostos.

³⁶Oferendaban: oferendavam.

³⁷ORÍ: s. Cabeça. (BENISTE: 2011. p.591).

É relevante que a memória aja como o elo que transforma as civilizações andinas em africano e o seu revés, uma vez que se pense que ela é o meio de conservação e criação de uma identidade. A reversibilidade entre o africano e o sujeito andino só será corporificada partindo da compreensão de que aquela é o meio de gerar as alteridades separadas pelo oceano Atlântico, pois quando se toca em um conhecimento coletivo, apenas a memória é a ferramenta capaz de balizar quaisquer hipóteses aqui levantadas.

A memória coletiva é uma dinâmica que por meio do ato corporal e das lembranças de um grupo, a alteridade se corporifica em conhecimento e cultura mundial. Segundo as palavras de Sara Rojo (2011, p. 74): “[...] Essa dinâmica rompe com o tempo casual depois de um período em que as associações se estabelecem de acordo com referenciais diferentes, dentre os quais o peso de nossa memória corporal e a revisão de nossas lembranças são fundamentais”. Os dizeres de Rojo corroboram que o memorialístico é um fazer e desfazer constante, e na literatura esta é uma estratégia interessante, já que dizer sobre algum tema é rememorar-lo. A alteridade rememora o outro em um sujeito, porque quando se coloca no lugar do outro é necessário que o rememore.

Outro ponto de alteridade que se pode ler em *Dioses y Hombres de Huarochirí* é a capacidade de cura que as divindades, assim como os orixás, possuem. Neste caso, fazemos referência particular a Obaluaê ou Omolú³⁸, que é visto, como já foi exposto neste capítulo, como o orixá das doenças, porém o que ele promove é a cura das enfermidades para os que lhe procuram. Um motivo de se acreditar que Omolú é a entidade das doenças é a história de seu nascimento e como este venceu a morte. O carácter de senhor das mazelas se verbaliza? Nesta passagem que Eyin oferece em sua obra, *Candomblé a panela do segredo*. Ele diz que

Omolú nasceu com o corpo coberto de chagas e foi abandonado por sua mãe, Nanã Buruku, na beira da praia. Nesse contratempo, um caranguejo provocou graves ferimentos em sua pele. Iemanjá encontrou aquela criança e a criou com todo amor e carinho; com folhas de bananeira curou suas feridas e pústulas e o transformou em um grande guerreiro e hábil caçador, que se cobria com palha-da-costa (ikó) não porque escondia as marcas de sua doença, como muitos pensam, mas porque se tornou um ser de brilho tão intenso quanto o próprio sol. (EYIN, 2008. p.119)

Assim, pode-se entender que este orixá age como um médico que se abdica de seus males para ajudar aos outros. Em *Dioses y hombres de Huarochirí*, Arguedas também relata a existência de um deus capaz de curar aos enfermos, no caso literário são duas deusas, a Ampuchi e sua irmã Llacsatampo que executam a cura aos enfermos de Huarochirí. As

³⁸Obaluaê ou Omolú: rei dono da terra/ filho do senhor. (VERGER, 2002, p. 212).

palavras são as seguintes: “[...] Los hombres de Huarochirí, de estos alrededores o de cualquier sitio, iban a consultar a estas dos Hermanas si enfermaban sus hijos, sus hermanos o padres”.³⁹ Não restam dúvidas de que é mais uma forma de alteridade africana em meio aos corredores peruanos, porque estas atitudes de busca por curandeiros ou a fé não morreram com o passar dos anos, ao contrário aumentaram em escala exorbitante. Como exemplo desta busca, observemos a passagem:

Desde entonces, levantaron a Macahuisa este Pueblo, el mes llamado Pura, y le *servieron* en todos los ayllus de los checas. Una noche se reunían hombres y mujeres y pasaban la noche juntos hasta el amanecer. A esa hora, le ofrendaban cada quien lo que podía, cuyes y otras especies, y le hablaban: «Ayúdame, auxilia a este Pueblo; tú eres quien lo guardas. Tú alivias todas las enfermedades», le decían. (DE ÁVILA, 2007. p. 101-103, grifos do autor).⁴⁰

No caso africano, a busca por Omolú é recorrente, uma vez que todos os sujeitos estão pré-dispostos aos mais variados tipos de males. Também a este Orixá recai a relação com a morte, porém, isto lhe é conferido porque os relatos de seus mitos contam que ele venceu a morte e, por isso, detém os seus segredos.

Para salientar a questão da alteridade entre o andino e o africano não existe um *corpus* mais profícuo que a religiosidade. Esta se tratada de maneira superficial é capaz de promover atrocidades entre os nativos, porém o que se deve perceber é a capacidade unificadora que este setor da humanidade produz. Pensando em Omolú, solidificou-se como uma energia que se relaciona diretamente com o flagelo pessoal, porém o que na realidade ocorre é uma abdicação de seus males para sanar os dos outros quando é lembrado como ser divino.

Em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, as deusas supracitadas são evocadas pelos sujeitos para que lhes auxiliem, ou seja, pode-se notar que a alteridade se faz presente no clamor dos necessitados da mesma forma que o orixá africano promove com seus filhos. Ainda no campo da alteridade, pode-se observar que a figura materna é bastante recorrente. E na tradução de Arguedas dos relatos de Huarochirí temos um exemplo que é bastante

³⁹ “[...] Os homens de Huarochirí, destas vizinhanças ou de qualquer lugar, iam consultar estas duas irmãs quando adoentavam seus filhos, seus irmãos ou pais.”

⁴⁰ “Desde então, levantaram a Macahuisa este Povo, o mês chamado Pura, e o serviram em todas as famílias dos checos. Uma noite reuniam-se homens e mulheres e passavam a noite juntos até o amanhecer. A essa hora, os ofereciam cada um o que podia cuyes e outras espécies, lhes falavam: “Ajuda-me, auxilia a este Povo; você é quem o guarda. Você alivia todas as enfermidades”, diziam.

significativo para demonstrar o se ver no alheio. O Eu e o Outro que está sendo discutido neste parágrafo são as divindades Chaupiñamca e Iemanjá. A respeito delas, escreve-se literariamente, para a primeira, as seguintes palavras; “Creen que esta Chaupiñamca era madre de todos los hombres de todas partes; ahora aseguran que es la madre del pueblo *de San Pedro*. (DE ÁVILA, 2007, p. 64)⁴¹; já sobre Iemanjá, Pai Cido de Eyuin expõe: “[...] Nada mais natural, posto que Iemanjá é a mãe de todos os filhos, a mãe do mundo; é ela quem sustenta a humanidade e, por isso, os órgãos que a relacionam à maternidade, ou seja, sua vulva e os seus seios chorosos, são sagrados. (EYUIN, 2008, p. 194). É interessante notar que o uso de certos termos na descrição destas duas divindades espelha a alteridade África-Andes, ambos usam “mãe de todos”; seja em espanhol ou em português, este uso deixa claro o arquétipo de grande matriarca que ambas promulgaram nas sociedades de origem. Assim, os excertos acima demonstram que a alteridade pode ser tanto física, social ou ideológica; porém para os exemplos cria-se uma modalidade de alteridade, a arquetípica. Esta foi pensada e construída, por meio da junção da alteridade social e da ideológica, pois, como observa Luís Alberto Brandão sobre um arquétipo:

Apesar do tom irônico e risível da cena, não deixa de ser significativo o fato de se reconhecer, em um brioche – prosaico e tortuoso como mostra a foto –, a encarnação do Arquétipo. Na imperfeição dos objetos é possível, para os olhos cegos do poeta, vislumbrar a perfeição da fôrma que o produziu. No circunstancial, é o Ideal que se vislumbra. Para Borges, “não há coisa que não tenda a ser seu arquétipo, e às vezes o é.” (BRANDÃO, 2012, p. 117)

Assim, pensar no arquétipo, segundo as palavras de Brandão (2012), é perceber que reconhecer o brioche na fôrma é idealizar o produto, ou melhor, o outro. E ainda nesta análise, os dizeres borgianos concretizam a noção de alteridade exposta neste trabalho. O autor argentino diz que “não há coisa que não tenda ser seu arquétipo, e às vezes o é”. Para este estudo, pensar que o arquétipo é o produto da alteridade não é errôneo, pois se a fôrma é o arquétipo do brioche, percebe-se que um guarda característica do outro, do mesmo modo que o africano pode ser um arquétipo para o andino e o contrário também ocorrer.

Nos rastros arquetípicos que se produziu por meio das palavras de Brandão, afirma-se que a imagem que se constrói a partir de uma observação é tão verídica quanto o toque da epiderme manual na corporal, pois a capacidade imagética transcende o físico e atinge o

⁴¹ Acreditam que esta Chaupiñamca era a mãe de todos os homens de todas as partes, agora asseguram que é a mãe do povoado de São Pedro.

mental; sendo a sensibilidade ativada e, assim, atingindo-se o ápice: a compreensão do visto e sua transmutação no que pode ser vivenciado.

Quando se analisa a cultura africana, e a peruana também, a mente é sempre uma das melhores ferramentas, pois a ela atrela-se a memória e, como já foi mencionado diversas vezes, a memória é profícua para se compreender conceitos evanescentes.

Cultura e memória são as maiores riquezas que o ser humano possui, seja este africano, americano, asiático ou europeu. O que se sabe é que romper estes grilhões é algo impossível e impraticável. Os personagens de *Dioses y Hombres de Huarochirí* carregam em si uma veracidade relativizada que apenas os relatos orais produzem, pois se sabe que o que é narrado em primeira pessoa sempre agrega uma predisposição a ser dúbia. E qual memória não é dúbia? Nenhuma. Retomando ao caso dos rastros arquetípicos, pode se ler as palavras de De Ávila:

[...] Está aquí, hace menos de un año, este doctor *Francisco Ávila* que tiene mucha sabiduría y buen entendimiento. Pero así y todo, acaso no puede llegar hasta el corazón lo que él diga. Ya tuvieron otro padre [sacerdote] y quizá [todos] simulen igual que algunos que se mostraban como *crístianos* sólo por temor, “No sea que el *padre* o alguien descubra que no soy bueno [*crístiano*]” decían éstos y, aunque *rezaban el rosário*, encargaban a otros, les rogaban que cumplieran por ellos las adoraciones antiguas. Esto hacían por temor, y así viven. (DE ÁVILA, 2007, p. 61, grifos do autor).⁴²

Não se pode negar que um rastro arquetípico existente na passagem acima é o de que os religiosos são sábios, pois Arguedas expõe que os Padres (sacerdotes) “tiene[n] mucha sabiduría”. No conhecimento popular esta classe social é agraciada com o saber adquirido e o concedido por Deus.

No que se trata da memória dúbia, o relato oral e em primeira pessoa valida tal posicionamento; no trecho há marcas, oral e linguística (de primeira pessoa do singular [eu]) “No sea que el padre o alguien descubra que no **soy** bueno [*crístiano*]” **decían éstos (...)**”(DE ÁVILA, 2007, p. 61, grifos meu)⁴³; as duas expressões em negrito configuram que a memória presente pode ser dúbia, pois além dela ser a do nativo é também a do narrador, que fica clara

⁴²Está aqui, a menos de um ano, este doutor Francisco de Ávila que tem muita sabedoria e bom entendimento. Mas assim e tudo, acaso não possa chegar até o coração o que ele diga. Já tiveram outros padres [sacerdotes] e talvez [todos] simulem que alguns se mostravam católicos apenas por temos, “Não seja que o padre ou alguém descubra que não sou bom [católico]” diziam estes e, ainda que rezassem o rosário, encarregavam a outros, rogavam-lhes que cumprissem por eles adorações antigas. Isto faziam por temor, e vivem assim.

⁴³“Não seja que o padre ou alguém descubra que não sou bom [católico]” diziam estes.

quando este se utiliza da oralidade, *decían ésos*, por fim, a memória se perfaz dúbia porque o narrador nos reconta algo que lhe foi dito, e não documentado pela escrita, e desta forma podendo ser tendenciosa, imprecisa e, por que não, falsa.

A oralidade configura uma alteridade dentro da obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*, pois demonstra que as palavras recolhidas por Arguedas, assim como os aspectos culturais africanos, promovem o ver-se, o sentir-se e o transmutar-se no outro sem abdicar de seus traços identitários.

A criação e perpetuação de uma identidade se constroem pelo contato com o outro, sem deixar de lado a unicidade do sujeito, e a alteridade é o que resulta desta equação humana. O humano, tão complexo organicamente, jamais poderia ser compreensível socioculturalmente se não se apoiasse no contato com o outro. Na análise *de Dioses y Hombres de Huarochirí*, percebe-se esta situação claramente, uma vez que seu nascer se deu desta situação de choque, pois José María Arguedas traduz para o espanhol as verbalizações quéchuas, que foram recompiladas, em 1668, pelo padre Francisco de Ávila. Este vivencia na pele, na audição, no olfato e no paladar esses relatos na tentativa de absorvê-los e usar deles para extirpar as idolatrias dos povos quechuás. Deve-se questionar nesta confluência sensorial onde se encontra a visão? A resposta é bastante simples, a ela cabe o tom científico, pois apenas com a leitura, a releitura e a pesquisa é que a obra apresenta uma vertente de “veracidade”, por mais que se trate de relatos compilados a partir da oralidade, já que os ocidentais necessitam do estatuto do testemunho para que os depoimentos sejam alcunhados de “verdade”, mesmo que se trate de uma “verdade” relativizada.

Capítulo 2: As cerimônias e ritos em *Dioses Hombres de Huarochirí*: Representações performáticas, uma comparação com o Candomblé.

“A performance se torna visível e significativa dentro do contexto de um repertório fantasmagórico de repetições.” (TAYLOR, 2013).

2.1– Performances: As multiplicidades rizomáticas da unidade

Dentre as perspectivas teóricas sobre performance que alicerçam a análise de *Dioses y Hombres de Huarochirí* (DHH) pretendida, estas são concebidas aqui como a documentação dos rituais e cerimônias que o Pe. Francisco de Ávila apresenta sobre os habitantes de Huarochirí.

Para iniciar um diálogo ideológico, trazer os pensamentos de Diana Taylor, Richard Schechner e Graciela Ravetti sobre a performance é elegê-la não como desempenho, mas como um campo teórico que pode ser empregado em diversas áreas do conhecimento. Será por meio deste nó rizomático que a discussão teórico-conceitual se apoiará. Múltiplos olhares elevaram os estudos sobre performance dos anos 2000 até a atualidade. Dizer sobre, e a favor da, a performance é entrar em uma luta infinda. Uma vez que ela pode estar presente em qualquer manifestação artística, literária, teatral, política etc. As considerações dos autores utilizados nesta pesquisa – Taylor (2001, 2003 e 2013), Schechner (2003) e Ravetti (2003) – e lidas concomitantemente expandem as ideias sobre o que é e o que pode ser uma performance.

Nesta seção, a exposição das prerrogativas dos teóricos auxiliará na compreensão dos rituais presentes em DHH e, também, na comparação com as cerimônias e rituais do Candomblé. Essa comparação sempre será apoiada na alteridade que é a espinha dorsal deste trabalho. Sobre performance, Diana Taylor (2001) no ensaio “Hacia una definición de performance”, diz que:

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas [...] Performance, en nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de la Performance – incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro,

rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento. (TAYLOR, 2001, online).⁴⁴

Ao se pensar na performance como um método artístico é possível aproximá-lo aos mais distintos campos sociopolíticos e culturais. Assim, a proposta de Diana Taylor (2001) sobre performance incute a ideia de que as atividades desenvolvidas, por um grupo, transmutam-se em uma marca identitária capaz de se perpetuar sem quaisquer registros escritos, mas sim com os orais e visuais que essas demonstrações artísticas apresentam.

Quando se direciona o olhar para as práticas performáticas, que os povos andinos (em especial os de Huarochirí) e os africanos (que cultuam e professam o candomblé como religião), percebe-se que “los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances”.⁴⁵ (TAYLOR, 2001, n.p.), Ou seja, por meio das marcas identitárias individuais é possível entender as dos outros. Em resumo, a performance é uma forma de alteridade. Ainda apoiado nas proposições de Diana Taylor sobre a performance, nota-se que a autora dá corpo a sua noção do termo no mesmo ensaio como uma chave de leitura dos mais distintos eventos e situações da(s) sociedade(s) em campos como a religião, a cultura, sexualidade(s) entre outros. A pesquisadora encorpa o conceito ao asseverar que:

En otro plano, performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción es/como (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente real y construido, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.⁴⁶(TAYLOR, 2001, n.p.).

⁴⁴As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade por meio de ações reiteradas [...] performance, em nível, constitui o objeto de análise dos Estudos da Performance – incluindo diversas práticas e acontecimentos como dança, teatro, rituais, protestos políticos, funerais, etc., que implicam comportamentos teatrais pré-determinados ou relativos à categoria do evento. (TAYLOR, 2001, n.p.).

⁴⁵“Os povos podiam se compreender através de suas performances.” (TAYLOR, 2001, n.p.).

⁴⁶Em outro plano, performance também constitui uma lente metodológica que permite aos acadêmicos analisar eventos como performance. As condutas de sujeição civil, resistência, cidadania, gênero, etnia e identidade, por exemplo, são ensaiadas e reproduzidas diariamente na esfera pública. Entender esse fenômeno como performance sugere que performance também funciona como sua epistemologia. Como prática in-corporada, de maneira conjunta com outros discursos culturais, a performance oferece uma determinada forma de conhecimento. A distinção é/como (performance) sublinha a compreensão de performance como um fenômeno simultaneamente real e construído, como uma série de práticas que se juntam ao que historicamente foi separado e mantido como unidade discreta, como discursos ontológicos e epistemológicos supostamente independentes. (TAYLOR, 2001, n.p.).

E assim, Taylor o consolida: “Como término que connota simultaneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar.” (2001, n.p.).⁴⁷ deste modo, a construção de um conceito-ideia se apresenta múltipla. Observando que em um mesmo pensamento, o autor deste pode se multifacetar para alcançar a unidade; entende-se que o dizer ou o conjecturar, sobre as várias visões que podem abarcar o termo, confere a maleabilidade e a inquietação que move os estudiosos. Diana Taylor expressa nessas proposições uma, ou sua, performance teórica-conceitual, já que deixa em aberto o que concebe ser performance.

Sobre a multivisão que o termo performance carrega enquanto campo analítico, as ideias de Richard Schechner, em seu ensaio “O que é performance?”, nos dizem que:

Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja, quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relacionamentos. (SCHECHNER, 2003, p.28-29).

Em resumo, performance é o estar entre o que é, estruturalmente, maleável e moldável às intenções e às finalidades dos *performers*. Schechner propõe uma reflexão acerca da individualidade que as inter-relações, as relações e as ações necessitam para significarem e questionar as mais diversas (e improváveis) situações socioeconômicas e político-culturais. As noções de Schechner se mostram performáticas, pois partem da multiplicidade para atingir a unidade. **É um eterno construir/desconstruir, ou nas proposições deleuzianas, um rizoma, no qual o construir se corporifica no nó rizomático e o desconstruir nos rizomas que provêm desse nó.**

A expansão do pensamento de Richard Schechner corrobora que definir performance trata-se de um exercício interminável. Esse exercício requer uma capacidade adaptativa como a dos líquidos que adquire a forma de seu recipiente. Desta forma, a performance conseguirá atingir seu objetivo ser compreendida pelo público-alvo e inquietar aos outros. Inquietar e questionar são as molas propulsoras de estudos culturais, uma vez que pensar a cultura requer uma experimentação da mesma, porque apenas a observação pode ser ineficaz. O sujeito deve se apoiar na alteridade, ou seja, compreender-se como o outro para que consiga, minimamente, inquietar-se e questionar-se.

⁴⁷“Como um termo que simultaneamente conota um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma corporificação e um meio de intervir no mundo, excede em muito as possibilidades das outras palavras que são oferecidas em seu lugar.” (TAYLOR, 2001, n.p.).

Todo o exposto anterior cabe quando o campo de estudo é a performance, pois o seu caráter rizomático solicita ao pesquisador que seja entrelaçado pelos rizomas, e possa aproximar-se do nó que os estrutura, ou seja, deve ser parte do que está pesquisando. Assim, adentrando nesse emaranhado conceitual, percebe-se que com os avanços das pesquisas alguns teóricos reelaboraram suas concepções acerca do conceito de performance. Um exemplo é Diana Taylor que, em 2013, traz à baila a dicotomia arquivo/repertório ao focar suas pesquisas na cultura sul-americana ou ameríndia. Neste trabalho, a pesquisadora volta suas análises para o que pôde ser retido e como este pode ser utilizado de acordo com a necessidade do momento performático.

A proposição de Taylor (2013) sobre arquivo e repertório se encontra na obra, *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*; publicação em que ela inicia refletindo sobre uma ruptura que estava se corporificando com a substituição das práticas performáticas que a Igreja infligiu para a utilização da escrita na transmissão das mesmas para seus iniciados. Partindo dessa proposição, Diana documenta que: “A fratura, a meu ver, não é entre a palavra escrita e a falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é língua falada, dança, esporte, ritual).” (TAYLOR, 2013, p. 48). Especificando, segundo suas palavras:

Arquivo vem do grego e etimologicamente se refere a “um edifício público” a “um lugar em que se guardam registros.”. Vindo de arkhé, significa também um começo, o primeiro lugar, o governo. Ao transformar aos verbetes do dicionário em um arranjo sintático, poderíamos concluir que o arquivar, desde o começo, sustenta o poder. (TAYLOR, 2013, p. 48-49).

Por sua vez:

O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em uma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório, etimologicamente “uma tesouraria, um inventário”, também permite à agência individual, referindo-se a “aquele que encontra, descobridor”. **O repertório requer presença** – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. (TAYLOR, 2013, p. 49-50, grifos meus).

Partindo dessas concepções, a performance se apresenta ora como arquivo ora como repertório. Uma exemplificação é a existência de *DHH*, pois esta obra se vale do arquivo oral compilado pelo padre Francisco de Ávila e transformado em repertório escrito, com o intuito de divulgar e conduzir as acepções sobre o povo de Huarochirí.

A transposição dos relatos orais para o registro escrito necessitou de uma performance específica que Graciela Ravetti (2003), em seu texto “Performances escritas: o diáfano e o

opaco da experiência”, nos diz que a escrita performática poderá “contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis.” (2003, p. 42) e que este hábito é “cultivado por escritores(as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos”. (2003, p. 39).

As expansões da escrita performática, assim como a performance pensada por Diana Taylor, figuram dentro do projeto estético e teórico de Ravetti. A autora, por meio dessa transmissão e recepção criativas, apresenta-nos que “pela idiosincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território.” (2011, p. 20), podemos chegar a um transgênero performático, por se constituir na amplitude e versatilidade. E aqui se fazem pertinentes as palavras de Karina Lima Sales (2016, n.p.), que – ainda que seus argumentos digam respeito a um texto dramático no artigo “Da Cabula, de Alan da Rosa: reterritorialização através uma narrativa performática” – pontua que se trata de “um transarquivo, que não se registra apenas na escrita, uma transescritura, não apenas alfabética [...]”. Isto posto, acreditamos que os ditames de Ravetti, Taylor e Schechner podem ser vistos como os nós rizomáticos, que a teoria deleuziana apresenta, escolhidos para esta investigação. Assim, será a partir deles que leremos *DHH*, em sua “essência”, como uma escrita performática de um repertório que visa se desvencilhar do pensamento (senso) comum de que os aspectos culturais sul-americanos, especialmente os dos povos de Huarochirí, são meras crendices sem quaisquer implicações sociais, políticas ou culturais.

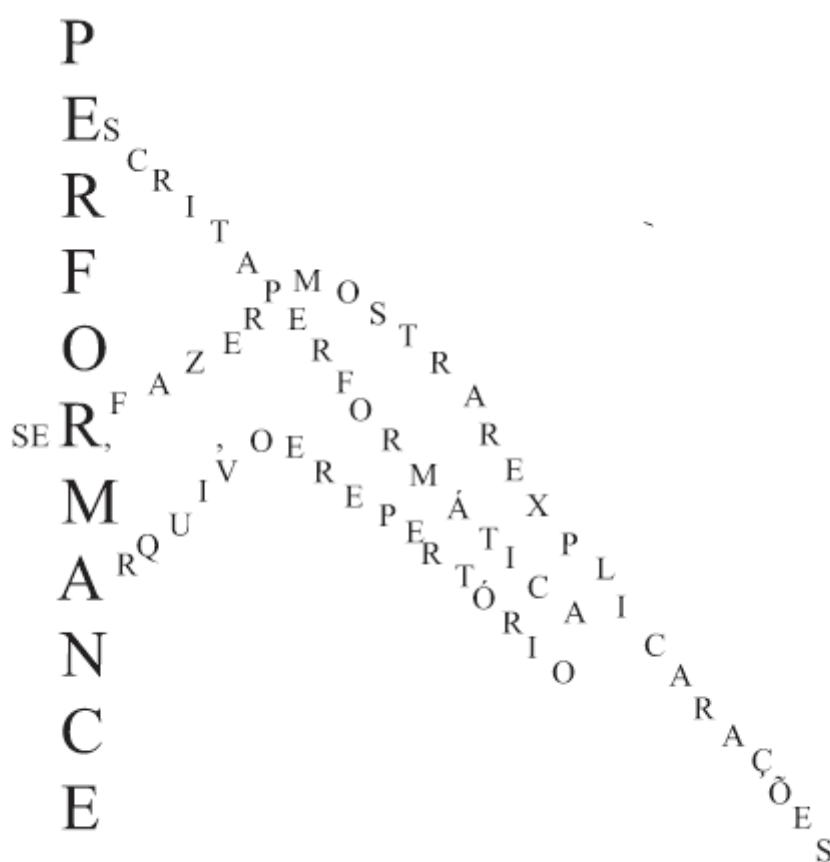
São exemplos de performances presentes em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, as celebrações que tratam da iniciação, da evolução e da morte dos sujeitos em solos peruanos. Este cenário confere à análise proposta um fôlego, já que no culto aos orixás esse trajeto também ocorre e podemos considerá-lo também como uma escrita performática que produz um arquivo de repertórios que está no entre daqueles que o desenvolve. Nas ponderações de Schechner

O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. (SCHECHNER, 2003, p.33-34)

Assim, a(s) performance(s) que será(ão) analisada(s) aqui foi(foram) apreendida(s) e integradas aos corpos, que carregam a história e a cultura dos povos, que, por intermédio da performance, são disseminadas na(s) sociedade(s). O rizoma produzido pelos teóricos irá

sustentar e subsidiar a compreensão de que performar é uma forma de alteridade que “realiza um momento de revisualização. Ela desaparece apenas para continuar pairando; ela promete ou ameaça reaparecer, embora em outro formato ou forma”, (TAYLOR, 2013, p. 208-209) a qual, para o presente trabalho, são os nós rizomáticos, ou seja, as performances em suas mais diversas aparições.

Uma possível esquematização dos rizomas que constituem a performance pode ser visualizada na figura a seguir, que tenta dar uma corporeidade ao conceito de Deleuze, demonstrando que os nós que o estrutura estão interligados independentemente do momento de proposição das teorias e sua aplicação no *corpus* em análise.



A estrutura procura resumir ou, ao menos, expor que ao se tratar de conceitos é necessário compreender sua multiplicidade de concepções. Desta forma, de acordo com o foco analisado em *DHH*, as proposições dos autores serão colocadas à luz para sustentar a argumentação. Todo este percurso se fez coerente, pois ao se pensar uma acepção para um norte teórico é bastante complexo e, às vezes, a eleição deste ou daquele gera armadilhas para os leitores e pesquisadores.

Atento a esta possibilidade, a exposição de um grupo de pensadores do tema performance parece ser o meio mais acertado de se conduzir este diálogo. Tal procedimento irá tratar dos corpos e de suas maneiras de se expressar, para demonstrar uma alteridade que aproxima o andino do africano. Os rituais e as danças presentes em *DHH* são os insumos para filosofar sobre esta instância, o corpo. A respeito de filosofar sobre o corpo, Henrique Freitas (2016) direciona e acentua seus trabalhos ao corpo africano e afrodescendente. Em seu livro *O arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*, o autor esclarece que:

Filosofar sobre o corpo não é o bastante, sejam os corpos dos partícipes das religiões de matriz africana, ou mesmo sobre o corpo dos orixás... É preciso filosofar desde o corpo e reconhecer que o corpo é filosofia encarnada e cultura, e literatura em movimento. (OLIVEIRA *apud* FREITAS, 2016, p. 56).

Ou seja, é necessário tornar-se arquivo e repertório para que possa ser, fazer, mostrar e explicar as ações que compõem as situações que os sujeitos carregam em si. Para que se atinja a etapa de mostrar e explicar as ações é de primordial importância que se performe a escrita, pois, assim os que entrarem em contato com as demonstrações performáticas serão capazes de sentir a alteridade perpassar por seus corpos como o axé faz para o povo do santo e a tradição andina, para os de Huarochirí.

2.2 – Das coreografias à representatividade cultural

“Dança afro são os movimentos corporais ritmados que performatizam elementos das matrizes tradicionais orais africanas.” (CARDOZO, 2006).

As manifestações ritualísticas em *Dioses y Hombres de Huarouchirí* carregam muito mais que os hábitos desta sociedade. Elas representam o arquivo e o repertório sociocultural que se corporificam nas festas, danças e mitos que o Pe. Francisco de Ávila documenta durante os anos em que esteve imerso nesse ambiente. Direcionando a análise para um viés mais detalhista, as coreografias e os símbolos que essas manifestações utilizam serão a escrita performática proposta por Ravetti (2003), pois terão como meio transmissor o corpo dos dançarinos e dos participantes de cada festa ou ritual.

Um primeiro exemplo de performatividade presente em *DHH* trata-se de uma competição entre um homem rico e um pobre, Huatyacuri, em que o uso da dança e da música se faz presente. E o que esta presença tem de performance? A resposta está na relação de alteridade com a religião de matriz africana, o candomblé. Porque as celebrações são

sempre mediadas por canções e danças e, especificamente, há um momento em que tomados por um transe os participantes desenvolvem movimentos involuntários com o corpo; tudo isso guiado pela incorporação do(a) zelador(a) do axé. Em linhas gerais, ao ser tomado pela entidade (orixá) todos seus filhos também são tomados pelos Orixás que regem sua cabeça. Na passagem de *DHH*, o Huatyacuri desempenha este papel. Assim, na obra lê-se, “Y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor de zorrino, el mundo entero se movió.”⁴⁸ (DE ÁVILA, 2007, p. 33); deve-se atentar para o uso das palavras, o uso de “movió” acessa ao significado de “virar” que nas comunidades de santo é muito comum e, ainda, a referência ao tambor de raposa, imediatamente, aproxima-se ao atabaque, que, em qualquer ritual ou festividade das religiões de matriz africana está presente e será o responsável pela conexão do homem com as divindades. Sobre conexão, Matteo Bonfitto, em *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*, diz que:

Sendo assim, abre-se uma nova possibilidade: as sonoridades que pairam naquele espaço, como ecos da própria consciência, podem fazer com que os visitantes estabeleçam um contato mais profundo com ele próprio. Nesse caso, o Eu do artista parece dessa forma, viabilizar não somente um contato direto como Outro, mas abrir também para o Outro possibilidades de desenvolvimento de suas próprias escavações. (BONFITTO, 2013, p. 12).

Esta análise é possível, pois a alteridade tratada nesta dissertação é o elo que dirime qualquer distância. O tambor é aqui percebido como um arquivo que irá acionar o repertório nos fiéis, que irão ser, fazer, mostrar e explicar as ações que as culturas, andinas e afrodescendentes, escrevem performativamente nos eventos religiosos, festivos etc. Em *DHH*, o leitor se depara com cerimônias e rituais que se realizam com danças e músicas que, aqui, serão tratadas ora como arquivais e repertoriais, ora como escrita performativa, ora a miscelânea de Schechner e, por fim, como a união de todas as vertentes performativas apresentadas. Todas convergem para a alteridade que pode ser considerada como uma performance, ou melhor, a união das proposições de Ravetti, Taylor e Schechner.

2.3 – A dança uma performance por vir e devir

As questões relativas às danças em qualquer cultura são tidas como uma linguagem que se apresenta em confluência com a música. O ponto relevante é analisar como cada

⁴⁸“E quando o homem cantou junto com o tambor do gambá, o mundo inteiro se moveu”. (DE ÁVILA, 2007, p. 33).

performance irá transmitir as mensagens necessárias à(s) sociedade(s). Para iniciar a discussão, a proposição rizomática apresentada anteriormente é relevante, pois performar é multiplicar-se, emaranhar-se ao ponto de originar nós e segundo Deleuze e Gattari, ao tratarem da noção de rizoma dizem que se deve conectar com o que se apresenta para os analisar. Os autores salientam que “o princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação.”(DELEUZE & GATTARI, 1975, p.7), assim DHH é uma obra que precisa ser experimentada para que o leitor a perceba em sua pele.

Destes nascem as mais variadas delimitações sobre o que é ser performance e *performer*. Tanto na cultura andina, em especial em Huarochirí, quanto na africana e afro-brasileira, a dança, além de aproximar os sujeitos das divindades, também expressa a memória cultural dessas sociedades.

No ambiente andino, por meio das palavras do Pe. Francisco de Ávila é que se conhecem os *takis*. A respeito deles como uma categoria, a pesquisadora Carla Dameane Pereira de Souza, em sua obra *A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani*, expõe que os:

takis andinos, vistos como escrituras corporais nas quais a teatralidade se baseia no encontro de disciplinas diversas, na independência da dramaturgia, na existência de uma “presença” genuína e na possibilidade de construção ou apropriação de uma ritualização do espaço de enunciação. (SOUZA, 2017, p. 55).

Já Fredson Pedro Martins, em seu artigo “Repressão e resistência nos Andes coloniais: o movimento Taki Onqoy”, esclarece que

[...] a origem dos *takis* tinha como fundamento uma série de cultos pré-hispânicos que detinham diferentes funções nas distintas esferas do sistema incaico, ou seja, apesar do Taki Onqoy, de modo específico, ser um movimento que visava a responder a uma série de questões nascidas da problemática colonial, a prática da realização dos bailes ritualísticos, com seus cantos e danças, como formas de culto e comunicação com diferentes deidades não é exclusividade do movimento combatido por Albornoz. De acordo com Varón Gabai, os *takis* eram catalogados e reproduzidos de acordo com as categorias estabelecidas socialmente, servindo como aparelhos de preservação das memórias coletivas e objeto de integração dos sujeitos sociais, uma vez que existía gran variedad de taki, desde los locales relacionados a fenómenos naturales, tales como lluvia o granizo, hasta los estatales que celebraban una victoria del ejército, además de aquéllos incluidos en el calendario agrícola. [...] el taki tenía una ubicación privilegiada prácticamente en todos los momentos de la vida indígena⁴⁹. (VARÓN GABAI, 1990, p. 361 *apud* MARTINS, 2017, p. 250).

⁴⁹De acordo com Varón Gabai, “os *takis* foram gravados e reproduzidos de acordo com categorias socialmente estabelecidas, servindo como preservação de memórias coletivas e objeto de integração de dois sujeitos sociais, uma vez que havia uma grande variedade de taki, a partir das premissas relacionadas a fenômenos naturais, como a chuva ou o granizo, até os estatais que celebravam uma

Por esta definição fica claro que os rituais se baseiam nas danças e suas múltiplas significações **divergem do** nó rizomático da memória e de sua manutenção. Dentre eles encontra-se a *danza de las tijeras* que é uma dança na qual os Huacas “possuíam” aos índios e os faziam dançar e cantar. Essa possessão pode ser considerada uma tentativa de manter viva sua religiosidade e costumes culturais. A finalidade é render culto, executar trabalhos como a agricultura e a pecuária. Os dançarinos apresentam acrobacias dos mais distintos níveis de complexidade, para tal requer uma habilidade e destreza dos artistas. Uma possível justificativa para o fato é a possessão a que eles são acometidos. Direcionando o olhar para o afro, as danças presentes em todo o plano ritualístico do candomblé transmitem um significado que corporifica a realidade da cultura. Para exemplificar temos as proposições de Rosamaria Barbara, em sua tese de doutorado intitulada *As danças das Aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres no candomblé*. A autora assevera que

Segundo a filosofia do candomblé o universo é dinâmico e ao manter-se ele está em equilíbrio, em harmonia. A dança é o testemunho mais concreto e expressivo desse ritmo universal. A vida faz parte deste processo rítmico e dinâmico de criação e destruição, de morte e renascimento, expresso no ritmo das danças dos orixás, que simbolizam as energias da natureza nesse eterno e alterno ritmo, que continua em ciclos infinitos. (BARBARA, 2002, p. 135).

Sobre essa filosofia do candomblé, para as danças em especial, há diversas maneiras de se compreender a execução dessas danças, que passam pelo olhar e pela prática coreografada e a mais significativa é a possessão pela energia. Traçando um paralelo com as celebrações festivas das religiões de matriz africana, não restam dúvidas das similaridades, pois nas danças dedicadas, ou melhor, conduzidas pelos orixás, estes tomam o corpo dos fiéis e desenvolvem desenhos e expressões que narram as especificidades que eles carregam enquanto deuses. Em relação às ritualidades, a música é um dos fatores mais relevantes. Edilberto José de Macedo Fonseca, em seu artigo intitulado “O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-nagô no rio de janeiro”, assevera que:

Para quem visita pela primeira vez uma casa de santo, o contato com a música dos candomblés é sempre uma experiência impactante. A força da percussão, o estranhamento da língua e o enorme repertório, aliados à especificidade estética e à beleza das cantigas, rezas e louvações, impressionam. O ordenamento do repertório também é um fator intrigante, já que a música dentro do espaço sagrado dos terreiros assume funções variadas e dinâmicas. (FONSECA, 2002, p. 9).

vitória do exército, além daqueles incluídos no calendário agrícola. [...] O taki teve uma localização privilegiada praticamente em todos os momentos da vida indígena”.

Dentre as inúmeras danças, podemos citar o Ijexá que exprime sensações de alegria e festa em seus movimentos durante a possessão. Nas palavras de Angela Lühning, no artigo “Música: Coração do Candomblé”,

[...] O ritmo vem de Ilesha, uma cidade na Nigéria onde predomina o culto de Oxum. Por isso constitui a base rítmica da maioria das cantigas para Oxum. Porém, quase todos os outros orixás também têm cantigas com esta marcação, exceto os orixás jeje, ou seja, Omulú, Oxumaré e Nanã. Normalmente as cantigas no ritmo ijexá são cantadas como cantigas de rum, mas elas podem ser cantadas no xirê também. É importante ressaltar que este ritmo significa dança em si. (LÜHNING 1990, p. 123).

Tratando-se ainda das significações das danças é relevante mencionar que cada posição de braços e pés geram o devir-orixá, que produzirá a performance porvir. Apresentando outras semelhanças significativas das performances que as danças carregam, tanto para os povos andinos quanto para os da cultura afro-brasileira, Fredson Martins (2017, p. 250) traz suas palavras sobre o assunto e as apoia com as de Gabai (1990) ao dizer que

De acordo com Varón Gabai, os takis eram catalogados e reproduzidos de acordo com as categorias estabelecidas socialmente, servindo como aparelhos de preservação das memórias coletivas e objeto de integração dos sujeitos sociais, uma vez que existia gran variedad de taki, desde los locales relacionados a fenómenos naturales, tales como lluvia o granizo, hasta los estatales que celebraban una victoria del ejército, además de aquéllos incluidos en el calendario agrícola. [...] el taki tenía una ubicación privilegiada prácticamente en todos los momentos de la vida indígena. (VARÓN GABAI, 1990, p. 361).⁵⁰

Toda a proposição de Gabai pode ser trasladada para a cultura afro, pois as danças são específicas para cada momento da vida do fiel. Há aquelas que se destinam à cura, ao nascimento para a comunidade, à evolução dentro da sociedade religiosa, às que se referem a cada divindade e, por fim, à morte. Com todo este arcabouço, o campo de significação é ampliado e, assim, gerando resultados estéticos infindos.

Retomando as palavras de Ravetti sobre performance é possível considerar cada dança como uma escrita performática, que se registra no corpo do sujeito e no espaço em seu entorno. Essa escrita performática, corpo-espacial, alcançará o status de arquivo proposto por Diana Taylor, porém para que tal fato ocorra é necessário que o ser, fazer, mostrar e explicar, conforme pontuam as ações de Schechner, entrem para o repertório dos sujeitos-dançarinos

⁵⁰De acordo com Varón Gabai, os takis foram gravados e reproduzidos de acordo com categorias socialmente estabelecidas, servindo como preservação de memórias coletivas e objeto de integração de dois sujeitos sociais, uma vez que havia uma grande variedade de taki, a partir das premissas relacionadas a fenômenos naturais, como a chuva ou o granizo, até os estatais que celebravam uma vitória do exército, além daqueles incluídos no calendário agrícola. [...] o taki teve uma localização privilegiada praticamente em todos os momentos da vida indígena.

em estado de possessão mítica. Sobre a existência e relevância da performance no campo das artes, Renato Cohen, em *Performance como Linguagem*, diz que

Tomado como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura como o que pode ser denominado “arte-estabelecida, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizados como arte. Da mesma forma, acaba tocando tênues limites que separam a vida da arte. (COHEN, 1989, p. 38, grifos do autor)

Apoiando-se nessa concepção de Cohen, as análises das performances presentes nas danças chegarão ao devir-orixá mencionado, uma vez que,

A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista⁵¹ durante sua “encenação⁵²”, o caminho das artes cênicas será percorrido então, pelo *approach* das artes plásticas e, assim o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e sua ligação como o público⁵³. O passo seguinte é a *body art* (arte do corpo), em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. (COHEN, 1989, p. 44).

Dessa forma, toda a *mise en scène* dos rituais requer a adoção do devir-orixá e do devir-huaca como uma alteridade performática, que poderá ser um arquivo/repertório, fazer/ser e por fim, a escrita performática que as danças produzirão com o não uso das palavras. O ato da escrita se dará nos gestos corporais. Desta maneira, um esticar de mãos e um fechar de olhos podem ser de extrema importância para que se perceba a cultura afro-brasileira nos rituais e festividades recolhidas e documentadas em *DHH*.

Chaupiñamca se alegraba especialmente *porque* para danzarlo se quitaban los vestidos y se cubrían sólo con parte de los trajes; lo vergonzoso de cada hombre [el sexo] lo cubrían con un paño corto de algodón. Cantando y bailando [el casayaco] decían: “Chaupiñamca se regocija mucho viendo la parte vergonzosa de cada uno de nosotros”. Y cuanto cantaban y bailaban esta danza, comenzaba la maduración del mundo. Todas estas cosas hacían en esa *pascua* [de Chaupiñamca]. (DE ÁVILA, 2007, p. 67).⁵⁴

As noções de por vir e devir se justificam quando o esperar (por vir) se aproxima e gera o(s) devir(es); assim, as danças nas culturas andinas e africanas são o resultado dessa operação que irão manter a história e a memória cultural destes grupos. Como em *DHH* estamos diante de uma oralidade recopilada, e estruturada para ruir a crença dos andinos por

⁵¹Neste trabalho significando praticante para os da cultura afro-brasileira e andina.

⁵²Tratada como o desenvolvimento das ações, gestos e sons em cada ritual nas culturas afro e andina.

⁵³Entendido como os demais participantes dos rituais, festas e danças em cada uma das culturas.

⁵⁴Chaupiñamca ficou especialmente feliz porque, para dançar, tiravam os vestidos e cobriam apenas parte de seus trajes; a vergonha de cada homem [o sexo] estava coberta com um pano de algodão curto. Cantando e dançando [o casayaco] eles disseram: “Chaupiñamca se alegra muito vendo a parte vergonhosa de cada um de nós”. E enquanto eles cantavam e dançavam essa dança, a maturação do mundo começou. Todas essas coisas foram feitas naquela Páscoa [de Chaupiñamca].

dentro, o efeito foi, em partes, o inverso. Ao documentar as danças, Pe. Francisco de Ávila promove um arcabouço memorialístico que será a filosofia que se expressa nos corpos que as executa. Essa relação corpo-filosofia é bem delimitada por Eduardo Oliveira (2016) em *Arco e o Arkhé*, quando revela que “filosofar sobre o corpo não é o bastante, sejam os corpos partícipes das religiões de matriz africana, ou mesmo sobre o corpo dos orixás. É preciso filosofar desde o corpo e reconhecer que o corpo é filosofia encarnada e cultura e literatura em movimento” (OLIVEIRA apud FREITAS, 2017, p. 56), o espelhar corpo com filosofia, o reflexo produzido atinge, segundo as palavras de Oliveira, o duo “literatura e cultura em movimento”, ou seja, uma performance que se materializa nas danças.

2.4 – Entre Takis, Ijexás e outras literaturas-terreiro

A dança de matriz africana é entendida e utilizada como uma linguagem corporal socialmente contextualizada, que conta histórias, que descreve vivências, recria o mundo. (SABINO; LODY, 2011)

Nas culturas africana e andina as danças são mais que celebração das festividades. Trata-se das representações das lendas e mitos que cada uma carrega em sua existência. Em *DHH*, o leitor se depara com a festa que se dedica a Chuquisuso; que em uma relação de alteridade pode ser lida como uma comparação com a que é dedicada às pombas-gira. Essa relação se dá uma vez que, na própria obra, ela, Chuquisuso é denominada como “mujer demonio”⁵⁵ (DE ÁVILA, 2007, p. 45), a eleição dessa proximidade se dá devido ao temor, erroneamente atribuído a ela, que a entidade (pomba-gira) promove aos que se deparam com ela. O motivo é que esta entidade tem a capacidade de revelar as mais impensáveis e improváveis histórias daqueles que a procura. Na celebração exposta em *DHH*, lê-se:

En esa ocasión todos, toda la gente, iba hasta la piedra en que se convirtió Chuquisuso. Llevaban chicha, una clase de comida que se llama ticti y cuyes y llamas para adorar a esa mujer demonio. Concluida la ceremonia, se encerraban en un cerro de troncos de quishuar, y desde allí saludaban a Chuquisuso durante cinco días, sin moverse. Después de esta adoración limpiaban el acueducto. Concluida la limpieza de la acequia, la gente bajaba al pueblo cantando y bailando. Con mucho respeto y temor traían una mujer, y decían: “Ésta es Chuquisuso”, y se rendían ante ella como si fuera la misma a quien representaba. Algunos la adoraban con todo lo que podían. Y así, bebían y cantaban durante toda la noche y celebraban una *fiesta* muy grande. Desde entonces, aun cuando vivía el antiguo y poderoso don Sebastián, en el día de *Corpus* y en la *Pascua* grande: “Soy Chuquisuso” diciendo, una mujer servía chicha en una vasija de gran tamaño y, con un potó también

⁵⁵Mulher demônio.

grande, servía a toda la gente, de un extremo a otro; “Es la chicha de nuestra madre”, decía. ella misma, también, entregaba a cada persona una porción de maíz tostado que llevaba en un gran mate. Cuando se había concluido de limpiar la acequia, los hombres se *convidaban* unos a otro maíz, porotos, toda cosa buena.⁵⁶ (DE ÁVILA, 2007, p. 45).

A execução deste ritual demonstra que cada ação e elemento são significativos para a compreensão do mesmo e a participação dos que estão cultuando a deidade. No *candomblé*, as festas dedicadas à pomba-gira carregam essa materialidade em suas performances, pois a(o) fiel incorporada(o) apresenta-se paramentada(o) e carregando adereços que lhe confere sua identidade. Por exemplo, a denominada Maria Mulambo traz vestes negras e sedosas com tons dourados e anéis, brincos e pulseiras dourados de pedras pretas e com brilhantes (assim como de princesas), já Sete-Saias leva as sete saias e os sete colares, ela alegra o local por onde passa e, por fim, Maria Padilha, a mais famosa no senso comum, apresenta-se com uma taça decorada, roupas em vermelho e preto, assim acionando no imaginário dos que a veem à imagem de uma cigana ou de uma espanhola. Essa deidade pode, também, estar fumando cigarrilhas ou cigarro. Além dos paramentos e vestes, a execução das ações que Chuquisuso faz em sua festa é semelhante às desempenhadas pelas pombas-gira, por exemplo, ao servir a bebida que carrega é uma demonstração de carinho e apreço pelos convidados. Ainda, pode-se compreender como o momento de união da entidade com o fiel. Tudo converge para o que Matteo Bonfitto traz em sua obra ao tratar da materialidade da(s) performance(s) e que pode ser estendido aos rituais presentes em *DHH* e no *Candomblé*. Bonfitto explicita que:

Tal lógica da prática parece, por sua vez, estar ancorada numa busca pela materialização de qualidades impalpáveis, que estão relacionadas, nesse caso, em certa medida, ao trabalho espiritual. Esse trabalho espiritual parece estar associado, por sua vez, às qualidades expressivas que emergem ali. Mais do que variações de tensões musculares e complexas combinações rítmicas, se destaca antes de mais nada a atitude assumida pelos *performers*, catalisadora de *gravitas*, assim como uma conexão profunda entre voz e corpo. Mesmo sabendo que “voz é corpo”, e que as duas instâncias não podem ser separadas, depara-se aqui com as materializações específicas que emergem dessa conexão. (BONFITTO, 2013, p. 29).

⁵⁶Nessa ocasião todos, toda a gente, ia até a pedra em que se converteu Chuquisuso. Levavam chicha, uma classe de comida que se chama ticti e cuyes e lhamas para adorar a essa mulher demônio. Concluída a cerimônia, encerravam-se em uma colina de troncos quishuar, e de lá eles cumprimentaram Chuquisuso por cinco dias, sem se mover. Depois dessa adoração, eles limparam o aqueduto. Após a limpeza da vala, as pessoas desceram para a cidade cantando e dançando. Com muito respeito e temor traziam uma mulher, e diziam: “Esta é Chuquisuso”, e se rendiam diante dela como se ela mesma a representasse. E assim, bebiam e cantavam durante toda a noite e celebravam uma *festa* muito grande. Desde então, ainda quando vivia o antigo e poderoso don Sebastião, no dia de *Corpus* e na *Páscoa*: “Sou Chuquisuso” dizendo, uma mulher servia chicha em uma vasilha grande, e com um pote também grande, servia a todas as pessoas, de um extremo ao outro; “É a chicha da nossa mãe”, disse ele. Ela mesma também deu a cada pessoa uma porção de milho torrado que ela tinha em um grande companheiro. Quando terminou de limpar a vala, os homens se convidaram milho, feijão, todas as coisas boas.

Caminhando pelas vias que os terreiros de candomblé, e os corredores andinos, oferecem aos sujeitos, nota-se que as celebrações e as representações ritualísticas transbordam pelas páginas de *DHH*. Assim, como a festividade dedicada a Chuquisuso é refletida na das Pombas-gira, outras farão o mesmo movimento. Para afiançar estes argumentos, novamente, recorremos a Bonfitto, quando este afirma que:

Porém, ao mesmo tempo, é possível perceber ecos, espelhamentos e ressonâncias que conectam tais performances, que envolvem, desde a exploração de narrativas não lineares até a busca pela produção de qualidades expressivas que não são vistas, mas são percebidas pelo espectador. (BONFITTO, 2013, p. 29).

Ao trazer a fala de Bonfitto, o intento é dizer que as várias atrocidades sofridas por esses povos, andinos e africanos, foram as ações geradoras de resistências que se materializaram na arte e, em especial, na performática, como um sopro de vida destas culturas que por não serem hegemônicas foram, e ainda são, extirpadas pelos dominadores. No entanto, a utilização da arte em sua multiplicidade rizomática promove a resistência que os ecos e reflexos carregam em si. Desta forma, a performance será a materialidade que estes rituais congregam em suas realizações. Quando o autor diz “espelhamento”, está aí o ponto de contato entre as culturas andina e africana, pois as ações desenvolvidas nas festividades de Huarochirí poderão ser vistas espelhadas nas festividades do candomblé.

Pensando nessa resistência, as celebrações desses povos carregam um pensamento de Ravetti (2003), que perpassa e promove reflexões acerca do que as danças e os rituais levam como escrita performática. A teórica se apoia na noção de arquivo e repertório de Taylor e nos congraça ao dizer que pensa em um “corpus amplo e versátil” (RAVETTI, 2003, p. 39), que nomeia como

“o transgênero performático” – um *transarquivo* (não apenas tratado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. Ter sensibilidade para descobrir os comportamentos performáticos e, em seguida, a encontrar formas escriturais de registro e transmissão que, sem apagar que se diz registrar, produziam, como consequência, novos códigos que permitam aos leitores sensibilizarem-se também. (RAVETTI, 2003, p. 39-40, grifo da autora).

Em suma, a sensibilidade para se traduzir a performance corporal em escrita⁵⁷ é necessária para que haja a integração e a interação dos sujeitos que executam as danças e

⁵⁷ A expressão “traduzir a performance corporal em escrita” é uma ação percebida durante todo o processo de escrita/tradução de *DHH*, seja por parte de Francisco de Ávila quando este vivencia e documenta na língua

músicas nos rituais com os que observam e vivenciam, ou melhor, experienciam. A união do público e do *performer* alcança um patamar onde a especificidade de cada um demonstra o quanto de semelhante há entre eles. Bonfitto consegue delimitar o movimento que o ato de unir requer. O autor propõe que:

Nesses casos, mesmo com a emergência de horizontes perceptivos aparentemente contrastantes, que envolve o intercultural, o político, o psicanalítico e o espiritual, pode-se perceber uma convergência que se dá nos modos de materialização dos atos executados pelos *performers*, vistos aqui como Outro. (BONFITTO, 2013, p. 30).

Ainda sobre as danças é necessário salientar o quanto é de extrema importância a conectividade entre o sujeito e os elementos externos (músicas, toques etc.), para que a performance seja mais que uma representação, e repetição, mecânica de movimentos. Mas que atinja uma significação, ou melhor, a significação “correta” para os rituais que a dança performatiza. A respeito da interação sujeito-música-dança, pensando nas relações do candomblé, que culminam na performance, apoiamos-nos nos argumentos de Marcos Mundim que explicita:

A dança tem um sentido particular porque é a expressão da divindade e da identidade mais verdadeira da filha ou do filho-de-santo. Cada um possui a própria “identidade-sonora”, o próprio duplo no Òrum, que o fiel encontra no momento da possessão e que aprende a reconhecer e a conhecer através da dança e da música. É pelo corpo que o ser humano começa o caminho do conhecimento e o papel por ele desempenhado no cosmo e na sociedade. Sendo no corpo que o ser humano vivência a própria experiência da vida e junta as várias informações simbólicas sobre o mundo, é no corpo divino, que vivenciando as energias sagradas, ele pode se comunicar com o sagrado, pode juntar o lado sensível com aquele material, porque não os dados cognitivos, mas as cores, as formas, os sentimentos internos dão forma à matéria. (MUNDIM, 2017).

Esse caminho de ser o Outro e alcançar o Eu pode ser transportado para as performances que os takis de *DHH* apresentam. Isto ocorre, pois as danças andinas expressam significados que, por meio da alteridade, espelham-se nos movimentos executados pelo povo de santo. As danças têm papel fundamental na religião do candomblé. É por meio da dança que os fiéis cultuam e homenageiam seus orixás. Tanto para os povos andinos quanto para os de candomblé, que a veem como forma de promover a união dos fiéis com as energias, sejam elas materiais ou naturais ou espirituais. Ou seja, apresentam performances que, como observa Carla Dameane Pereira de Souza (2017, p. 50), “Além disso, são criados dentro de uma proposta narrativa que aglutina uma linguagem gestual, verbal e musical com

escrita dos nativos andinos e também na tradução de José María Arguedas do quechuá para o espanhol. Ambos transformam a corporalidade em literatura.

a finalidade de comunicar e apresentar aos demais (espectadores e interlocutores) uma situação e um modo de ser e estar no mundo.”. Em síntese, esse movimento congrega a noção que é primordial para cada uma das culturas, a de *ayllu* (para os quéchuas) ou a de *ebi* (para os Iorubá) ou família (para os de língua portuguesa) que independente da grafia que apareça, o que realmente importa é a semântica: o pertencimento, ser parte e ser e se compreender iguais.

As reflexões sobre a noção de família estão presentes nestas culturas que não se sustentam apenas nos laços sanguíneos e consanguíneos, mas sim na noção de alteridade, que este trabalho preconiza, uma vez que ser parte é enxergar-se e perceber-se no outro, ou seja, um emaranhado de performances. Apoiando-se nas proposições de família, o ambiente de reunião dos fiéis, terreiros de candomblé, pode ser entendido como tal. Assim, ao se tratar do ver-se mutuamente entre o andino e o africano, em *DHH*, há passagens que demonstram como é bastante importante e relevante para essas culturas a preparação do ambiente para os rituais. Todo processo de organização pode ser lido como uma performance, pois se retomamos às palavras de Diana Taylor; o ambiente ritualístico será o que ela concebe como arquivo e repertório.

Um exemplo da preparação do ambiente, ou do espaço, em *DHH* é o momento de adoração de Chuquisuso, pois existe uma preparação do local dedicado à deidade. Arguedas diz que os pertencentes à família Cupara limpavam o aqueduto e isto era feito da mesma forma que na antiguidade, ou seja, nota-se aqui a noção de arquivo/repertório. Prosseguindo a leitura, deparamos com a seguinte passagem que é **aqui retomada para que se apresentem novas considerações**. O foco desta repetição é a primeira parte do trecho, ou seja, a limpeza do ambiente

Concluida la limpieza de la acequia, la gente bajaba al pueblo cantando y bailando. Con mucho respeto y temor traían una mujer, y decían: “Ésta es Chuquisuso”, y se rendían ante ella como si fuera la misma a quien representaba. Algunos la adoraban con todo lo que podían. Y así, bebían y cantaban durante toda la noche y celebraban una *fiesta* muy grande. Desde entonces, aun cuando vivía el antiguo e poderoso *don Sebastián*, en el día de *Corpus* y en la *Pascua* grande: “Soy Chuquisuso” diciendo, una mujer servía chicha en una vasija de gran tamaño y, con un pote también grande, servía a toda la gente, de un extremo a otro: “Es la chicha de nuestra madre”, decía. Ella misma, también, entregaba a cada persona una porción de maíz tostado que llevaba en un grande mate, Cando se había concluido de limpiar la acequia, los hombres se convidaban unos a otro maíz, porotos, toda cosa buena.⁵⁸ (DE ÁVILA, 2007, p. 45, grifos o autor)

⁵⁸Concluída a cerimônia, encerravam-se em uma colina de troncos quishuar, e de lá eles cumprimentaram Chuquisuso por cinco dias, sem se mover. Depois dessa adoração, eles limpavam o aqueduto. Após a limpeza da vala, as pessoas desceram para a cidade cantando e dançando. Com muito respeito e temor traziam uma mulher,

Todo o processo preparatório compõe a performance que Schechner propõe, porque para que o ambiente seja um arquivo/repertório é necessário mostrar-se, fazer-se e explicar ações aos seguidores destas divindades, que demonstram sua crença quando mantêm vivo o ritual que irá conferir identidade para o ato comemorativo. Sobre o espaço e sua preparação, seja para uma festividade ou para um ritual, será uma performatividade múltipla, pois os que observam poderão ler ali uma escrita performática que se mantém arquivada e promove repertórios que concedem explicações das ações desenvolvidas para que a religiosidade possa se mostrar, fazer e ser uma memória viva nas sociedades. Ou melhor, nos ayllus, nos ebis ou nas famílias que professam está fé. Para salientar e afiançar que o espaço é uma performance, Carla Dameane Pereira de Souza o concebe como:

A relação entre o que se está a performar e o local onde ocorre a performance atesta a atenção do sujeito andino para com o incremento de uma ritualização do espaço, a partir do lugar em que se enuncia. Desse modo, esse espaço funciona como um local da confraternização, da vivência diária e do trabalho, e também é o lugar por onde os deuses de sua cosmogonia passaram e deixaram as suas marcas. Mananciais, montanhas, pedras e outros elementos naturais constituem pegadas e moradias dessas divindades. (SOUZA, 2017, p. 51-52).

Após estas considerações de Souza, que a “relação entre o que está a performar e o local onde ocorre a performance atesta a atenção do sujeito andino”, acrescento também a do africano e do afro-brasileiro, porque para ambos os espaços celebrativos são, partindo da noção de Pierre Nora, **lugares de memória**,⁵⁹ e da presença de suas deidades. A pesquisadora ainda expande o pensamento relativo ao espaço enquanto performance ao dizer que:

O espaço onde se vive e se trabalha é considerado sagrado, porque está predisposto à construção das relações do homem com o divino, e também com a comunidade. Daí que, para cada data festiva, o mesmo espaço do cotidiano é transformado no espaço do rito, da cena, lugar cuja sacralidade envolvida é trazida à tona quando os sujeitos reunidos anulam sua funcionalidade habitual. (SOUZA, 2017, p. 52).

Não restam dúvidas de que o espaço nas culturas andinas e africanas é articulado como performance. O exposto afiança tal fala, **uma vez que este espaço é, e deve ser,**

e diziam: “Esta é Chuquisuso”, e se rendiam diante dela como se ela mesma a representasse. E assim, bebiam e cantavam durante toda a noite e celebravam uma *fiesta* muito grande. Desde então, ainda quando vivia o antigo e poderoso don Sebastião, no dia de *Corpus* e na *Páscoa*: “Sou Chuquisuso” dizendo uma mulher servia chicha em uma vasilha grande, e com um pote também grande, servia a todas as pessoas, de um extremo ao outro; “É a chicha da nossa mãe”, disse ele. Ela mesma também deu a cada pessoa uma porção de milho torrado que ela tinha em um grande companheiro. Quando terminou de limpar a vala, os homens se convidaram milho, feijão, todas as coisas boas.

⁵⁹ Para Nora: "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais"

compreendido como um lugar de memória aos moldes de Nora. Ou seja, aquele perde sua categorização de ambiente e de lugar físico, palpável e mensurável e se assume como um lugar de memória, no qual as marcas e resquícios das culturas ativarão ritos e ritualidades dos povos. Por exemplo, quando se menciona na obra que estão fazendo a limpeza de um aqueduto para se celebrar uma ou outra divindade do panteão andino. Para exemplificar, há a seguinte passagem; “Por eso, los habitantes de este ayllu limpian el acueducto conforme lo hacían en la antigüedad, en el mes de *mayo*”⁶⁰ (DE ÁVILA, 2007, p.45); e, percorrendo mais a obra, o leitor se depara com o trecho; “En los tiempos antiguos sacrificaban llamas; ahora, en la actualidad, como ya no tienen llamas, les ofrecen sólo cuyes, sólo ticti, o cualquier otra cosa. Cuando concluían las ceremonias empezaba el trabajo de limpieza de las acequias por toda la gente.” (DE ÁVILA, 2007, p. 159).⁶¹ O leitor pode ler e interpretar como a limpeza do espaço é uma forma performática necessária para que se propague as representações culturais. A já mencionada limpeza do aqueduto nos permite fazer referência à lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim pelos fiéis do candomblé, por ser um ritual que é executado pelos candomblecistas por gerações, além de demonstrar que a fé os une na noção de família ao ponto de que performar é, para eles, reafirmar-se e manter sua cultura pulsante na sociedade. Assim, dizer que o espaço nessas culturas é uma performance não é um equívoco, pois para a execução sempre há música e dança e estes elementos constroem as representações performáticas que se apoiam nas proposições de Ravetti, Taylor e Schechner.

Outras performances candomblecistas que se corporificam nos espaços é a de iniciação e de despedida dos mortos, pois há toda uma preparação do ambiente em si e do corpo do sujeito. Nos escritos recompilados de *DHH*, estes dois espaços se apresentam e são exemplos que a performance comunica para além dos seus movimentos. Ainda neste deleitoso campo performático não se poderia deixar de tratar da cerimônia que canta à morte, para os de África: o *axexê*. Este que se compõe assim:

1 – Fase preparatória

Desde que o falecimento de um Adosù do “terreiro” é conhecido, procede-se a levantar um pequeno recinto provisório, coberto de folhas de palmeira, junto ao Ilé-Igbó-Ikú, ou o chamado Balé. Que é uma casa de culto aos ancestrais daquela comunidade, que fica afastada das demais.

⁶⁰Portanto, os habitantes desta família limpam o aqueduto como faziam nos tempos antigos, no mês de *maio*.

⁶¹Nos tempos antigos eles sacrificaram as lhamas; Agora, na atualidade, como eles não têm mais lhamas, eles oferecem apenas cobaias, apenas *ticti*, ou qualquer outra coisa. Quando as cerimônias terminaram, o trabalho de limpeza das valas de irrigação começa para todo o povo.

A *iyalaxé*, secundada por outra sacerdotisa, procede ao ritual dos “assentos” individual pertencentes ao falecido (a), assim como todos seus objetos sagrados e tudo é depositado no chão, no recinto provisório, distantes dos *Ilé Orixás*. As *quartinhas* (Do defunto) que continham água, são esvaziadas e emborcadas.

2 – O *Axexê* – Os cinco primeiros dias:

O ritual do *axexê* dura de acordo com o grau hierárquico que o *Adosù* possuía. Ou seja, pode durar. Um (1), três (3) ou sete (7) dias. Dependendo de quanto tempo de iniciação o *APARAKÁ* (defunto) possuía. No caso de um sacerdote ou sacerdotisa, dura sete dias, repetindo-se no 1º mês, no 3º e 6º mês; No 1º, 3º e 7º ano, que é o tempo que o *Egum* leva, para desprender-se totalmente de suas raízes no *Ayê*. Durante os primeiros cinco dias (5), o ritual procede seguindo exatamente esta sequência:

A – Todos os membros do *Egbé*, rigorosamente vestidos de branco, reúnem-se, no barracão, ao pôr-do-sol, para celebrar o *padê*, tal qual descreveremos. No início, o espírito do morto é evocado junto com *Exú* e todas as entidades.

B – Terminado de cantar o *Padê*, o *egbé* (*axé*) coloca-se em volta da *cuia* vazia, que ocupa o centro da sala, deixando sempre uma passagem de saída para o exterior. Neste momento, um dos sacerdotes, encarregados do ritual que se vai desenrolar, no *Ilé-Ikú* e no recinto exterior onde estão os pertences do falecido, traz uma vela, colocando-a ao lado da *cuia* e ascende.

C – Todos os que estão presentes, enrolam suas cabeças com torços brancos e com um *Ojá* branco cobrindo-lhes cuidadosamente o corpo. No momento em que se acende a vela, supõe que o espírito do morto se encontre na sala representado pela *cuia*. Um longo rito vai desenrolar-se, começando pela *Iyalorixá* responsável, ou pela *Iyá Kekerê*, seguido em ordem Hierárquica por cada uma das sacerdotisas de graus mais elevados, e finalmente por um grupo de dois a dois, de cada uma das *noviças*. Cada uma saúda o exterior, a *cuia*, os presentes, e dança na volta da *cuia*, passando por seu corpo e cabeça, uma moeda, delegando sua própria pessoa ao morto, com cantigas apropriadas ao mesmo tempo despede-se do morto. A primeira cantiga reverenciada pela *Iyalorixá* é uma reverência a todos os *axexê* que, como dissemos, são os primeiros ancestrais da criação, o começo e a origem do universo, de uma linguagem, uma linhagem, de uma família, de um terreiro. A venerável morta, a *adosùn*, que merece essa cerimônia e seu objeto, converter-se-á também num *axexê*. (D’XANGÔ, 2012)

Não restam dúvidas de que a performance se encontra tanto no nascimento, na saída da *ião*, quanto na etapa fúnebre, o *axexê*. E como não seria distinto, os andinos também performatizam o ato da morte e tal momento se transfigura como uma celebração que não se ancora no sentimento de tristeza, pelo contrário, comemoram com festa que será regada a comida, bebida e música, da mesma maneira que os de África. Também há toda preparação do fatídico episódio. De Ávila recompila o relato dos de Huarochirí, esclarecendo que

[...] Cuando la mujer llegaba, encontraba limpia la casa del difunto, muy bien barrida, y porque ya estaba así limpia, le servían de comer [a la mujer] y, luego que concluía de comer, le daban de beber. Y los deudos también comían porque el muerto estaba comendo. Por la noche, al hacerse la noche, cantaban cinco veces, llorando, todo el ayllu. Concluidos los cantos, las cinco veces, arrojaban la piedra pequeña a la *calle*. “Ahora vete; no vamos a morir nosotros”, le decían al muerto, al tiempo de arrojar la piedra. (DE ÁVILA, 2007, p. 149, grifos do autor)⁶²

⁶²[...] Quando a mulher chegava, encontrava limpa a casa do defunto, muito bem varrida, e porque já estava assim limpa, serviam-lhe de comer [à mulher] e, logo que acabava de comer, davam-lhe de beber. E os devedores também comiam porque o morto estava comendo. Pela noite, ao fazer-se à noite, cantavam cinco

Jamais poderia se pensar que um oceano não seria capaz de deter um contato tão intenso como o que ocorre entre estas duas cosmovisões. É necessário dar os créditos ao processo que promove tal situação, a memória que viaja sobre as águas salgadas do Pacífico e atingem os corredores de Huarochirí, inundando-os dos saberes e características africanas.

A memória se abastece dos relatos orais e os corporificam em performances. O cerimonial da despedida para os africanos como para os peruanos são vistos como um renascer, e assim voltamos à utilização do círculo em suas celebrações, pois como se sabe, não se pode delimitar onde se iniciam ou terminam, Assim, para tais culturas o ritual de passagem do corpo físico para o espiritual não é enxergado como o final, mas a extensão da existência do sujeito. Dessa maneira, pensar que o morrer e o nascer são complementares não é errôneo, pois quando se embrenha nas culturas africanas e andinas nota-se que estas etapas são constituintes do entender-se como sujeitos.

Ainda na performatividade dos rituais das culturas andinas e peruanas, outro elemento a ser analisado é o corpo e como ele se relaciona com as danças e demais atos performáticos. No *taki*, que se elegeu a *danza de tijeras*, o uso do corpo configura uma ancestralidade, ou um repertório ancestral, que cada espectador vivencia nas apresentações desses artistas. Já no Xirê⁶³ africano a noção do corpo é, segundo as palavras de Zenicola, onde

O corpo humano é, para o Iorubá, um microcosmo, um corpo que faz a sua síntese através da performance ritual do Candomblé. Este ritual apresenta uma união entre canto, dança e o batuque coloca o corpo dançante do fiel em harmonia com as energias da natureza. Desta forma, promove a interação dos homens entre si, além de colocá-los interagindo com o mundo visível (o aiê) e o invisível (o Òrum). (ZENICOLA, 2003, p. 120).

Partindo do pressuposto de que se entender como corpo no momento do xirê é aceitar que a performance vai além de espetacularizar uma crença religiosa, do mesmo modo que os *takis* no Peru, na verdade pode-se afirmar que “É a história de um corpo biológico que, ao praticar formas espetaculares de performances, revela também a história de um corpo cultural e social. Esta performance assume dimensões que dialogam e explicam este corpo, na construção de um corpo mágico”. (ZENICOLA, 2003, p. 120).

vezes, chorando, toda a família. Concluídos os cantos, as cinco vezes, arremessavam a pequena pedra à rua. “Agora veja; nós não vamos morrer”, diziam ao morto, ao tempo de lançar a pedra.

⁶³Xirê é uma estrutura sequencial de cantigas para todos os orixás cultuados na casa ou mesmo pela “nação”, começando por Exú e indo até Oxalá. A palavra xirê significa brincar, dançar, e denota o tom alegre da festa de candomblé, aonde os próprios vêm às terras para dançar, brincar com seus filhos. Durante o xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas próprias, às quais correspondem coreografias que particularizam as características de cada deus. É nesses momentos, de grande efervescência ritual, que as divindades “baixam”. Fonte: <http://www.ceiaot.com.br/xire.htm>.

O ato performático que se baseia no uso do corpo é mais uma forma de se compreender a questão da alteridade. Sabe-se que os desenhos coreográficos dos corpos dos fiéis, sejam eles africanos ou peruanos, são a documentação das culturas de ambos, e a literatura é o meio mais profícuo de disseminá-lo, pois, assim como as coreografias, as letras eternizam os fatos orais que os africanos e os peruanos da zona andina produziram durante toda sua história. Estes consolidam-se como arquivos e repertórios de uma tradição sociocultural e mnemônica.

Para se pensar na transposição do ato performático de base oral para o corporal, não se pode esquecer que a simbologia é o mecanismo mais produtivo e a respeito desta informação Zeca Ligiéro, em sua obra *Performances procissionais afro-brasileiras*, escreve que:

Neste caso, os símbolos, que são a base do significado das performances, eram mostrados de modo a se tornarem compreensíveis para os espectadores. E a procissão desenhada para competir com o ambiente em sua volta, torna-se por um tempo o elemento dominante. (LIGIÉRO, 2003, p. 85)

Ainda pensando na noção de compreensão das performances, retornamos ao axexê que necessita de um entendimento mais aprofundado, por ser bastante distinto do ritual de despedida da maioria das culturas mundiais. A noção de perda e fim que é perpetuada nas sociedades cristãs ocidentais, para os andinos e os africanos não é verídica. Zeca Ligiéro em suas argumentações explicita que “[...] a presença maciça de tambores, sinos, palmas e cânticos, bem como de bombas e rojões, criando um ambiente sonoro e festivo para demonstrar a importância do dignitário e o prestígio da sua família diante das outras comunidades de africanos”. (LIGIÉRO, 2003, p. 87-88). Com esta argumentação, percebe-se que para os da cultura andina e afro o despedir e a perda será distinta, pois

Vemos a forma esfuziante e energética deste tipo de performance, no qual os demais elementos coreográficos são absolutamente integrados à percussão, ao canto e à dança, explodindo em termos de movimento e alegria, em detrimento da dor de momentos como um funeral. (LIGIÉRO, 2003, p. 87).

A cerimônia do axexê, ou um funeral andino, é caracterizado como uma festividade que irá lembrar a existência do morto, além de se tornar um elemento constituinte da memória de cada um dos envolvidos nas performances. Sobre se tornar parte da memória, Pai Cido traz à baila a mudança que ocorre com o praticante do candomblé quando de sua morte. O Zelador e pesquisador escreve, em *Candomblé: a panela do segredo*, que

Em outros termos, o axexê é o ritual de passagem que confere ao morto a vida na condição de ancestral, anula sua existência individualizada de adoxu⁶⁴ para introduzi-lo na existência generalizada de egum⁶⁵. (...) O axexê representa a retomada da vida a partir de uma ‘visita’ às origens; e o reconhecimento de que a vida não acaba, ou seja, o membro da comunidade que se foi continua vivo entre os seus, mesmo que na memória.” (EYIN, 2008, p. 286)

Mostrando a circularidade presente nas culturas africanas e andinas, expõe-se a similitude que o literário apresenta de uma situação básica para qualquer religião: a cerimônia de iniciação de um fiel. Sobre tal momento, De Ávila (2007) e Verger (2002), respectivamente, escrevem:

Después, llevando al huayo, solían cargarse unos a otros durante dos días. Al tercer día colgaban maíz, papas y toda clase de frutos, unos sobre el cuerpo de otros. Cada cual se llevaba todo lo que habían colgado sobre su cuerpo: “Han de volver donde Omapacha, que fue quien los creó”, decían, y nombraban las cosas. Y hablaban una especie de lenguaje distinto torciendo la boca pronunciaban estas palabras. (DE ÁVILA, 2007, p. 135)⁶⁶

A iniciação consiste em suscitar, ou melhor, em ressuscitar no noviço, em certas circunstâncias, aspectos dessa personalidade escondida; aqueles correspondentes à personalidade do ancestral divinizado, presente nele em estado latente (mesmo sendo só em razão dos genes herdados), inibidos e alienados pelas circunstâncias da existência levada por ele até essa data. A menos que se trate de um arquétipo de comportamento, reprimido até então, que possa se exprimir num transe de liberação. Durante o período de iniciação, o noviço é mergulhado num estado de entorpecimento e de dócil sugestibilidade, causado, em parte, por abluções e beberagens de infusões preparadas com certas folhas. Sua memória parece momentaneamente lavada das lembranças de sua vida anterior. Nesse estado de vacuidade e de disponibilidade, a identidade e o comportamento do orixá podem instalar livremente, sem obstáculos, e tornar-se-lhe familiar. (VERGER, 2002, p. 44)

Não resta dúvida de que este trecho literário resume todo o processo de iniciação, que um ião passa até a sua performance de saída da camarinha, e é nesta festa (a saída de santo) que o iniciado irá liberar seu nome dentro daquela sociedade, e assim será considerado membro atuante dela e terá aí o início de suas obrigações socioculturais, configurando mais um traço da alteridade entre o africano e o andino.

⁶⁴Literalmente aquele que possui oxu, que tem a possibilidade de entrar em transe de orixá e assumir as funções sacerdotais na religião; todos aqueles que são iniciados como iaô são adoxu; é uma denominação genérica que abrange desde o mais novo iniciado até o babalorixá. (EYIN, 2008, p. 303).

⁶⁵Ancestral.

⁶⁶Depois, levando ao huayo, acostumaram a carregarem-se uns aos outros durante o dia. Ao terceiro dia, colocavam milho, batata e toda classe de frutas, um sobre o corpo do outro. Cada qual se levava tudo que haviam colocado sobre seu corpo: “Voltariam onde Omapacha que foi quem os criou.”, diziam, e nomeavam as coisas. E falavam uma espécie de linguagem distinta torcendo a boca pronunciava e estas palavras.

Toda a caminhada reflexiva e teórica nos levou a noção de literatura-terreiro, conceito este que Henrique Freitas traz em sua obra *Arco e Arkhé*. Contudo, como todas possibilidades de performances apresentadas aqui se convergem para a literatura-terreiro? A resposta pode ser, grosso modo, apoiada na multimodalidade que as festividades, rituais e cerimônias apresentam, sejam elas de matriz afro ou andina. E em *DHH*, os cantos, as danças e os processos ritualísticos são estes elementos que performatizarão a cultura andina até que ela alcance o patamar de ser interpretada como uma literatura-terreiro, que para Freitas:

é aquela que, dentro da cosmogonia africana e/ou afro-brasileira, explora a multimodalidade. Ante os grafocentrismos, logocentrismos e etnocentrismo que orientam a constituição dos saberes tradicionais ocidentais, as experiências descentradas de leitura e escrita na comunidade-terreiro e nas expressões que se orientam por sua lógica destroem a perspectiva monológica de produção de sentidos. A apropriação e a geração de sentidos não ocorrem mais de forma exclusiva por meio do código verbal escrito. Ao contrário, cada vez mais, elas se dão por meio de textos construídos a partir da organização multissemiótica em que a dança, a escrita, a música, as figuras etc, em sua concorrência indissociável, constituem o que Gunther Kress e Theo Vann Leeuwen (2001), chamam texto multimodal ou a *Arkhé* de uma estética negra, de acordo com Marco Aurélio Luz (o som, a fala, a dança, a síncopa, o ritmo e o rito, dentre outros fatores integram esta estética) e aqui nos serve para pensar também a literatura-terreiro. (FREITAS, 2016, p. 60).

O apoio na noção de literaturas-terreiro que Freitas(2016) traz é a forma mais profícua de tratar as multivisões do conceito de performance que foi apresentado e exemplificado neste capítulo. Uma vez que os argumentos de Ravetti, Schechner e Taylor corroboram a nossa asserção de uma literatura performática na obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*, pois a documentação feita por Ávila, sim, pode ser lida a partir do conceito de escrita performática tratado por Ravetti, bem como por meio da noção de arquivo/repertório proposta por Taylor e do “ser, fazer, explicar e mostrar”, proposto por Schechner. Esse processo é possível, pois a escrita é a estratégia de se criar alteridades enquanto literatura.

Todas as cerimônias expostas congregam a oralidade cultural típica dos povos andinos (de Huarochirí) e do povo de santo, com a plasticidade de seus desenhos corporais que narram as memórias e as histórias que os de fora tentaram minar quando impuseram a sua cultura para estes povos. Aos andinos e afro-brasileiros couberam fazer germinar seus rizomas no solo degradado pela ganância e truculência de seus algozes. As performances que os bailes e as festas desenvolvem, seja nos corredores andinos ou nos chãos de terra batida dos terreiros, contam que uma cultura se mantém quando de um nó pode florescer raízes, ou melhor, rizomas que se contorcem para adequar às necessidades do espaço para os quais são concedidos.

A maior semelhança que todos os processos performáticos existentes em *DHH* com os da cosmogonia africana é a presença da dança, seja para comemorar o nascimento ou celebrar o término dos sujeitos desta cultura. Com isso, dizer que são culturas que têm na performance sua válvula de escape é claramente factível, pois será repetindo e recriando as cerimônias que se manterá vigente os arquivos e repertórios, **isso será possível quando seguir** atualizando-os. Por fim, a multiplicidade de acepções que o conceito de performance possui foi de certa maneira condensado aqui na noção deleuziana de rizoma. **Partirá desta observando a** exposição de uma unidade **que** mantém a multiplicidade que compõe qualquer cultura e não seria diferente com a andina e africana. A escolha do conceito literatura-terreiro para condensar todo o percurso analítico se justifica devido à ideia de conjunto, grupo, enfim, de família que é uma das forças motrizes dessas culturas.

Capítulo 3 – Vestir-se: o literário trajado de identidades para expor a ritualidade.

3.1 - Entre turbantes e máscaras: a literatura materializada

A análise dos elementos ritualísticos (máscaras, trajes, pinturas e instrumentos) é bastante significativa na maioria das culturas. Essa situação não seria distinta na andina e na africana. Em ambas o trajar, ou vestir-se, também pode ser lido e identificado como expressões literárias, pois promovem entendimentos que vão além da visualidade; elas tratam de histórias e construções identitárias que dizem sobre essas sociedades.

Assim, discutir como as indumentárias ritualísticas podem ser ferramentas para a manutenção e propagação da memória cultural é a maneira de se retomar o conceito de literatura-terreiro indicado por Henrique Freitas (2016) e, desta forma, propor uma compreensão mais detalhada das culturas. Em nossa perspectiva analítica, quando trazemos o conceito **consideramos materializada a ideia** de que a noção extraída é mais relevante que uma aproximação com a religiosidade africana e afro-brasileira. O conceito literatura-terreiro, nas palavras de Freitas (2016) é o que

liga-se aos textos produzido *desde o corpo negro* permeado pela cosmogonia africana e negro-brasileira. Ela está conectada às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e, propriamente, refere-se às produções oriundas destes espaços que vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica. Isso exige por parte da crítica uma “iniciação” na rede sinestésico-analítica em que estas produções se inserem para que possam ser analisadas em sua complexidade. (FREITAS, 2016, p. 55).

Desta forma, não será uma questão de localidade espacial, mas sim de uma localidade física-corporal. Esta é a responsável pela propagação da literatura que transborda pelas indumentárias que os sujeitos utilizam em seus mais diversos rituais e, assim, chegamos à literatura-corredor, que se afiança nas palavras de Serafim (2013), no artigo intitulado “O significado da indumentária para os orixá”, que compõe a obra, *Indumentária e modo: Caminhos investigativos* organizada por Ivana Guilherme Simili e Ronaldo Salvador Vasques quando expõe que “[...] a veste como elemento que nos possibilita conhecer o ‘outro’, indica também uma ligação entre indivíduo e sociedade, principalmente porque o entrelaçamento entre os componentes individual e social tornam-se claros na presença de outro elemento: o corpo. (SERAFIM, 2013, p.73)”. Ao serem unidos corpo e vestes, estes adquirem uma múltipla significação que propiciará tanto no campo religioso, ou ritualístico, quanto no psicológico dos envolvidos. Assim, as acepções que a junção corpo-vestes promove são o que estamos nomeando como literatura-terreiro. Não obstante, quando voltamos o olhar para a cultura andina, este se transmuta em literatura-corredor.

A analogia com o conceito de Freitas (2016) é possível, pois, para o teórico, é por meio da junção de diversos elementos que a mensagem será transmitida à sociedade. É na multiplicidade significativa que os trajes carregam, que se extrai as possibilidades de ser uma comunicação do mencionado termo, literatura-corredor. Ser uma literatura-corredor é estabelecer uma ligação entre as imagens sociais que os sujeitos criam a partir da leitura de uma obra como *DHH*. A escolha do termo corredor deve-se pela função desempenhada por ele nas casas. É nele que se escondem as sabedorias e segredos de uma família, do mesmo modo que a obra de Ávila faz sobre a cultura andina, e será através dele que estes serão transmitidos ao demais. Todo esse processo de transmissão será possível ao se compreender que o fio condutor é a alteridade, ou seja, colocar-se no lugar do outro e ver-se e perceber-se no outro.

Em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, o leitor se depara com rituais que documentam a religiosidade e a história dos povos andinos de Huarochirí. Toda essa documentação se materializa nos trajes que são necessários para a execução das danças e das demais performances que se encontram na obra. Retomando a noção de à-quer-quer alteridade, percebe-se a mesma finalidade na cultura afro-brasileira. Este fato permite a aproximação dos conceitos literatura-terreiro com o de literatura-corredor.

Outros fatores relevantes são os paramentos ritualísticos e os significados que as cores deles carregam. Para exemplificar, observa-se a aplicação destas cores na religião de matriz africana. Nessa cultura, cada deidade possui sua(s) cor(es) específica(s): o azul-claro e o

branco simbolizam Iemanjá; o preto e o vermelho, Exú; o amarelo e dourado, Oxum; o verde, Oxóssi; o vermelho, Xangô e Iansã, etc. Mesmo que as cores se repitam seus significados não, porque cada orixá possui sua identidade divina e assim as finalidades diversificam. Na verdade, o que ocorre é a ressignificação que advém das características e funções a que se dedica cada energia na religião de matriz africana. Cada cor se comunica nesta miscelânea apresentando e retomando os ritos e particularidades dos orixás. Por esse fato, dizer que a literatura-corredor é uma tentativa de estabelecer um diálogo entre as cosmogonias andina e africana e sua relação com as literaturas não é errôneo, uma vez que a proposição do conceito parte da leitura de *DHH* e da leitura do conceito literatura-terreiro de Freitas.

Indumentária é o que une os mais distintos caminhos para que se alcance o terreiro literário apresentado por Freitas. Seu uso resgata as identidades que os povos andinos trazem desde a aparição de Cuniraya Viracocha. Outro ponto que se encontra nos corredores literários, aqui pensado como caminhos interpretativos possíveis da cultura e da história da sociedade andina, é a expressividade, que a cada passo dá corporeidade à ritualística presente na obra *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Uma vez que a documentação cultural presente nela se faz por meio da carga expressiva que os relatos trazem em si. Em sua essência, as demonstrações ritualísticas de *DHH* tonificam esse pensamento.

A expressividade que os rituais e danças carregam em suas execuções são os extratos necessários para que se compreenda como o uso das vestimentas é a documentação da história e da cultura de um determinado povo. Pensando na significação que cada cor, elemento e instrumento carrega nos ritos, as palavras de Serafim (2013) concebem que

a indumentária como objeto de pesquisa é um fenômeno social completo, pois apresenta simultaneamente um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico e, pode se apontar também, para uma linguagem religiosa, na acepção de um sistema de comunicação. Além de ser um sistema de signos, por meio dos quais os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e sua relação com ele [...] (SERAFIM, 2013, p. 71).

O que *DHH* promove durante a documentação dos ritos e das tradições é a manutenção da cultura andina. As vestimentas serão os símbolos que irão compor o que se nomeia como literatura-corredor. Esta, ademais de ser um caminho, é, também, o ponto de chegada que a cultura andina atinge. Ao se registrar nos elementos do vestuário, o intento é se comunicar e criar caminhos, ou melhor, corredores literários para se documentar o que era, antigamente, apenas dito. A relação entre o que se diz e o que se veste é o que *DHH* tenta expor em todo seu trajeto enquanto extrato literário-documental de uma comunidade apoiada na tradição oral.

A relação do oral, que é a identidade da obra de Francisco de Ávila, com as vestimentas é percebida já nas primeiras linhas de *DHH*. Quando o autor descreve a figura de Cuniraya Viracocha, será o tipo de roupa que ele utiliza o responsável pelas atitudes dos outros. Assim, De Ávila nos apresenta esta deidade da seguinte maneira:

Este Cuniraya Viracocha, en los tiempos más antiguos, anduvo, vagó, tomando la apariencia de un hombre muy pobre; su yacolla [manto] y su cusma [túnica] hechas jirones. Algunos, que no lo conocían, murmuraban al verlo: “Miserable piojoso”, decían. Este hombre tenía poder sobre todos los pueblos. Con sólo hablar conseguía hacer concluir andenes bien acabados y sostenidos por muros. Y también enseñó a hacer los canales de riego arrojando [en el barro] la flor de una caña llamada pupuna; enseñó que los hicieran desde su salida [comienzo]. Y de ese modo, haciendo unas y otras cosas, anduvo, emperrando [humillando] a los huacas de algunos pueblos con su sabiduría. (DE ÁVILA, 2007, p. 15).⁶⁷

Não se pode negar que a questão da vestimenta já se faz presente no início de *DHH*, pois, é devido, única e simplesmente, ao traje que ele utiliza que o qualificam como “Miserable piojoso”, assim, quando se lança mão da seguinte afirmação de “que o vestir expõe o corpo a uma metamorfose, uma mudança em relação a um dado natural, puramente biológico, pois, a indumentária pode transformar um corpo e uma identidade.” (SERAFIM, 2013, p.74). Não se trata de um equívoco, porque no corredor literário que é *DHH* a estratégia de esconder-se nas indumentárias é profícua. Este extrato literário comprova que a aparência é um instrumento de julgamento desde os inícios dos povos e como a ignorância e o preconceito são viseiras espessas para a sociedade. A proposição de Serafim (2013) de que o vestir é criar uma identidade, aqui se expande em esconder e revelar as identidades dos envolvidos nas relações humanas, que se baseiam muitas vezes no mero achismo. Ávila documenta que mesmo com a estampa inferior, o sujeito carrega o mais valioso: a sabedoria.

Tentar trazer as vestimentas para análise foi bastante complexo, pois pensar nas múltiplas significações que elas carregam é um árduo trabalho. No exemplo anterior estamos diante desta complexidade, já que temos um corpo que se bifurca e expõe a maior fragilidade humana, o preconceito. Quando se pensa nas implicações que as proposições expostas aqui podem promover, principalmente por ser o campo da religiosidade e da cultura que será meu

⁶⁷Este Cuniraya Viracocha, nos tempos antigos, andou, vagou, com a aparência de um homem muito pobre; seu yacolla [manto] e sua cusma [túnica] feitas farrapos. Alguns, que não o conhecia, murmuravam ao vê-lo: “Miserável piolhento”, diziam. Este homem possuía poder sobre todos os povos. Apenas com o falar conseguia concluir adãos bem-acabados e sustentados por muros. E também ensinou a fazer os canais de irrigação lançando [no barro] a flor de uma cana chamada pupunha; ensinou que os fizessem desde seu começo. E desse modo, fazendo umas e outras coisas, andou emperrando [humilhando] aos huacas [sábios] de alguns povos com sua inteligência.

norte, hesitei; porém calar é uma forma de matar, ou melhor, extirpar o conhecimento do outro. Enfim, é jogar por terra todo o esforço dos estudiosos da alteridade. Esse movimento se faz possível devido a noção axé-alteridade apresentado no primeiro capítulo desta dissertação.

Ainda no campo da sabedoria como a mais importante vestimenta do homem, a obra *DHH* apresenta uma trajetória que culminará na vitória do sábio. A situação é a seguinte: narra-se uma cena de doença de um poderoso sujeito que já recorreu aos mais importantes e competentes sacerdotes e curandeiros. Porém, há um miserável que afirma poder curá-lo e, novamente, o preconceito e a arrogância tomam as rédeas.

Com insistência, este pobre sujeito consegue contato com o rico homem e o faz um pedido; ele, Huatyacuri, diz: “Padre, si deseas sanar yo te sanaré, en cambio me convertirás en tu hijo” (DE ÁVILA, 2007, p. 31)⁶⁸, e, em seu máximo desespero, o rico aceita. Para o espanto geral, ele o cura. E ainda revela a traição da esposa deste homem. E o cunhado da adúltera o desafia a situações que eram sempre favoráveis ao mais abastado. O que impulsionava o cunhado todo este esforço era a aparência e as roupas que o pobre usava. O maior engano do desafiante foi que o desafiado possuía a sabedoria e a fé em suas divindades. Depois de ser vencido em desafios de bebidas e comidas, ele, o cunhado, propõe o seguinte desafio ao pobre:

La prueba consistiría en ataviarse con los mejores vestidos, Huatyacuri volvió acudir donde su padre. Su padre le obsequió un traje hecho de nieve. Con ese traje quemó [deslumbró] los ojos de todos, y ganó a la competencia. (DE ÁVILA, 2007, p. 33).

“Vistámonos con huara [pañete que cubría la cintura y piernas] azul y que nuestra cusma [túnica] sea blanca; de ese modo vestidos, cantemos y bailemos”. “Está bien”; volvió a responder el rico. Y como él había iniciado las competencias, empezó también a cantar, y cuando estaba así, cantando, el tal Huatyacuri lanzó un grito desde afuera; toda su poderosa fuerza se expandió en el grito, y el hombre rico, aterrado se convirtió en venado y huyó. (DE ÁVILA, 2007, p. 35).⁶⁹

Mais uma vez nos deparamos com a questão da vestimenta como produtora de preconceitos e julgamentos errôneos. Ao pobre é imposto sempre conseguir o que de melhor

⁶⁸Pai, se você deseja curar eu vou curar você, ao invés disso você se tornará seu filho.

⁶⁹A prova consistiria em se vestir com os melhores trajes, Huatyacuri voltou a recorrer a seu pai. Este o deu um traje feito de neve. Com este queimou [delumbrou] os olhos de todos, e ganhou a competição.

“Vistamo-nos com a huara [pano que cobria a cintura e as pernas] azul y que nossa cusma [túnica] seja branca; desse modo trajados, iremos cantar e dançar”. “Está bem”; voltou a responder o rico. E como ele havia iniciado as disputas, começou também a cantar, e quando estava assim, cantando o tal Huatyacuri lançou um grito de fora do lugar; toda sua poderosa força se expandiu no grito, e o homem rico, aterrorizado se converteu em veado e fugiu.

exista, com o simples intento de desmerecê-lo enquanto sujeito sociocultural, mas, será a sua humildade que o fará sobressair à riqueza.

Todas as saídas se fazem no uso da simplicidade que é a maior sabedoria humana. Desta forma, quando se traz à tona a questão da religiosidade na figura do “padre”, que compreender e acreditar na fé que professa concederá ao sujeito meios de vencer quaisquer obstáculos. Porque cultura e religiosidade são as armas daqueles que não possuíam o poder econômico e político da época. Ao vestir o pobre com neve, o intento é demonstrar que as energias e elementos da natureza são os mais belos e ricos trajes e que apenas quem possui estes saberes culturais será capaz de fazer bom uso, ou melhor, o uso adequado deles.

Ainda neste corredor literário de energias e elementos naturais, uma aproximação com as religiões de matriz africana é pertinente. Nestas, as vestimentas também podem ser compreendidas como um fazer literário, uma vez que traduzem as mensagens que cada orixá transmite nos rituais. Para os que professam uma das fés africanas, a comunicação entre o sagrado e o humano ocorre para além dos cânticos e rezas. É dizer que, quaisquer adornos, roupas e mesmo as cores destes elementos dirão àqueles que comungam desta religiosidade, o quão valioso e necessário é conhecer a própria cultura. Assim, reativando a aproximação de asê-alteridade, pode-se colocar em diálogo o uso das vestimentas que se encontra em *DHH* com as que são utilizadas em rituais, cerimônias e festas do ambiente afro-brasileiro, ou seja, o candomblé.

Uma associação que se materializa é a da multiplicidade que cada sujeito adquire quando se veste de uma determinada forma. Em *DHH*, o vestir-se se corporifica nas identidades, ou fases, femininas que a deusa Chaupiñamca oferece ao leitor. A este respeito, Sérgio Andrés Sandoval (2011), no artigo intitulado *Chaupi Ñamca: Takiscantari Rumicunamanda Huarmihuaca*, diz que

De esta forma, Chaupi Ñamca que era valle cálido de tierra fértil y ríos caudalosos, que fue hija y mujer, ahora es hermana, madre y esposa que se encuentra petrificada en uno de los símbolos más importantes de la huaca. Ella encarna la multiplicidad, la polifonía y la tensión de la escritura del manuscrito al ser la piedra de cinco alas que contiene el erotismo de la danza. Ella es la Huarmi (mujer) que a la vez es hija, hermana, esposa, madre y diosa. (SANDOVAL, 2011, p.39).⁷⁰

Nota-se que a multiplicidade é uma indumentária que compõe tanto a cultura andina quanto a africana e a afro-brasileira. Sandoval desvela os papéis sociais que esta figura

⁷⁰Desta forma Chaupi Ñamca que era um vale cálido de terra fértil e rios caudalosos, que foi filha e mulher, agora é irmã, mãe e esposa que se encontra petrificada em um dos símbolos mais importantes da deusa. Ela encarna a multiplicidade, a polifonia e a tensão da escrita do manuscrito ao ser a pedra de cinco asas que contém o erotismo da dança. Ela é a Huarmi (mulher) que às vezes é filha, irmã, esposa, mãe e deusa.

sagrada leva consigo. Ele propõe reflexões que se ancoram nas significações que ser uma destas identidades promove. Transportando para o cenário da religiosidade afro, esta deusa se aproxima a alguns orixás. Ao assumir a identidade da mãe; as figuras de Iemanjá e Nanã são acionadas, pois ambas carregam o maternal em sua mitologia. Já a Oxum, por realçar a fertilidade e sensualidade. O que se deve notar é que ser mãe é gerar outras identidades. Em *DHH* foi documentada a passagem que exemplifica a maternidade de Chaupiñamca. Arguedas expõe que

Chaupiñamca tuvo cinco hermanas; ella fue la mayor. Obedeciendo un mandato de Pariacaca, bajó a vivir a Mama. Y así, esta llamada Mamañamca iba diciendo: “Yo soy la que creo [de crear] a los hombres. Algunos dicen ahora, de Chaupiñamca, que fue hermana de Pariacaca; y ella misma, cuando hablaba, decía: “Pariacaca es mi hermano.” Chaupiñamca era una piedra yerta con cinco alas. Para adorarla hacían igual que Pariacaca: corrían en competencia hacia la montaña, arreando a sus llamas o a cualquier otro animal; si alguna llama iba hacia Pariacaca por sí misma, ella guiaba [a todos]. Cuando la piedra de cinco alas que era Chaupiñamca apareció ante la vista de los viracochas [españoles], éstos la hicieron enterrar, por ahí, en el corral de caballos del cura de Mama. Dicen que hasta ahora se encuentra en ese lugar, bajo la tierra. Creen que esta Chaupiñamca era madre de todos los hombres de todas partes; ahora aseguran que es la madre del pueblo de San Pedro (DE ÁVILA, 2007, p. 65).⁷¹

Ser mãe é uma dádiva para qualquer mulher e não seria diferente para as Deusas andinas e africanas. Em respeito à maternidade de Chaupiñamca, Sandoval acrescenta que

La connotación de madre de Chaupi Ñamca se relaciona directamente con su otro nombre, que comparte con la región donde se encuentra su templo: mama. Esta palabra es definida por Gonçales olguín como “Madre de todo animal, o la señora, o ama, o la hembra ya paridera mama, o huachak” (1608, p. 159). De este vocablo quechua surgen los nombres del llacta que contiene los valles cálidos y los ríos fértiles que encarna Chaupi Ñamca y también da origen a las denominaciones Mama cocha (la madre mar) y Pacha mama (madre tierra-tiempo). (SANDOVAL, 2011, p. 45)⁷²

⁷¹Chaupiñamca teve cinco irmãs; ela era a mais velha. Obedecendo a uma ordem de Pariacaca, foi viver em Mama. E assim, esta nomeada Mamañamca dizia: “Eu sou a que criou (de criar) os homens. Alguns falam agora de Chaupiñamca, que foi irmã de Pariacaca; e ela mesma, quando falava, dizia: “Pariacaca é meu irmão.” Chaupiñamca era uma dura pedra com cinco asas. Para adorá-la faziam como Pariacaca: corriam em competição até a montanha, açoitando a suas amas ou a qualquer outro animal; se alguma lama ia até a Pariacaca por si mesma, ela guiava [a todos]. Quando a pedra de cinco asas que era Chaupiñamca apareceu diante dos olhares dos viracochas [espanhóis], estes a fizeram enterrar, por aí, no curral de cavalos do padre de Mama. Dizem que até hoje se encontra nesse lugar, abaixo da terra. Acreditam que esta Chaupiñamca era a mãe de todos os homens de todas as partes; agora asseguram que é a mãe do povoado de San Pedro.

⁷²A conotação de mãe de Chaupiñamca se relaciona diretamente com seu outro nome, que compartilha diretamente com a região onde se localiza seu templo: mama. Esta palavra é definida por Gonçales Olguín como “Mãe de todo animal, o a senhora, a ama ou a fêmea já mãe parideira ou o

Com relação às Deusas africanas, conta-se que Iansã/Oiá não gerava filhos por descumprir alguns preceitos que o Deus Supremo, Olodumaré, a submeteu. O pesquisador Pierre Verger documenta a dedicação à maternidade pelo orixá quando escreve que “Oiá compreendeu a alusão; encontrando sua pele, vestiu-a e voltando à forma de búfalo, matou as mulheres ciumentas. E, em seguida, deixou os seus chifres com os filhos, dizendo-lhes: ‘Em caso de necessidade, batam um contra o outro, e eu virei imediatamente em vosso socorro.’” (VERGER, 2002, p. 169). A maternidade é a mais bela das vestimentas, tanto que na cosmogonia africana encontram-se outras histórias que demonstram o amor incondicional que os orixás femininos possuem. Este pode ser pelos filhos gerados ou recebidos. Na obra traduzida por Arguedas, a maternidade é documentada na figura de Chaupiñamca. Sobre esta figura o pesquisador escreve, “Dicen que hasta ahora se encuentra en ese lugar, bajo la tierra. Creen que esta Chaupiñamca era madre de todos los hombres de todas las partes; ahora aseguran que es la madre del pueblo de *San Pedro*”.⁷³(DE ÁVILA, 2007, p. 65, grifo do autor). Transportando para a religiosidade afro-brasileira, percebe-se que a orixá Iemanjá carrega a vestimenta de grande mãe. A esta deidade, Eyin (2008, p. 194) expõe que “nada mais natural, posto que Iemanjá é a mãe de todos os filhos, a mãe do mundo; é ela que sustenta a humanidade e, por isso, os órgãos que a relacionam à maternidade, ou seja, sua vulva e os seus seios chorosos, são sagrados.”. E, por esta maternidade natural, será ela, na mitologia iorubá, que adotará o filho renegado por Nanã Buruku, o orixá Omulú/Obaluaê. A respeito desta adoção, o pai de santo oferece as características e atribuições à Iemanjá por meio das seguintes palavras

Iemanjá sintetiza o instinto de mãe – não aquela que dá à luz, mas a que está ligada à educação dos filhos, à casa e à família. É capaz de transformar a criança que menos promete em um grande guerreiro, como fez com Omulú, que foi abandonado por sua verdadeira mãe, Nanã, porque nasceu com o corpo coberto de chagas. Com seu amor de mãe, Iemanjá curou as pústulas, fez dele um grande guerreiro e hábil caçador de brilho tão intenso quanto o sol. [...]. Quando humildemente criou, com todo amor e carinho, aquele menino cheio de chagas fez irromper um grande guerreiro. Iemanjá criou Omulú, o filho do senhor, o rei da Terra, o próprio sol. (Eyin, 2008, p.196).

huachak”. Deste vocábulo quéchua surgem os nomes do llacta, que contém os vales cálidos e os rios férteis que encarna Chaupiñamca e também dá origem às denominações Mama cocha (a mãe mar) e Pacha mama (mãe terra-tempo).

⁷³Dizem que até agora se encontra nesse lugar, debaixo da terra. Acreditam que esta Chaupiñamca era mãe dos homens de todas as partes; agora asseguram que é a mãe do povo de São Pedro.

Seguindo nas associações, chega-se à esposa que concede uma dedicação ao amado. A orixá Iansã representa na tradição cultural do candomblé esta vestimenta. A seu respeito, Pierre Verger relata uma lenda do candomblé que expõe a mencionada dedicação dela a Xangô. As palavras de Verger (2002:168) relatam que “Oiá foi, no entanto, a única das mulheres de Xangô que, ao final de seu reinado, seguiu-o na sua fuga para Tapá. E quando Xangô se recolheu para baixo da terra, em Kossô, ela fez o mesmo em Irá.”. Não restam dúvidas que esta deidade pode ser considerada como a vestimenta da esposa dedicada e amorosa, mas além desta “roupagem” ela também se paramenta com a da maternidade. Tanto Oiá quanto Oxum também se vestem de maternidade. Esta, devido à fertilidade que é uma de suas características primordiais a confere maternidades que, para Eyin (2008, p. 146), “Vale lembrar que nunca se pisa o mesmo rio. Portanto, Oxum se renova a cada instante e é isso que explica diferenças tão marcantes entre suas qualidades.”; qualidades aqui entendidas como identidades. Ainda sobre este orixá como mãe serão expostas as qualidades que a encaixam como tal. Deve-se atentar às pequenas diferenças que justificam esta multiplicidade.

Na mitologia iorubá, Oxum possui dezesseis qualidades que se relacionam com sua localidade no rio que é seu símbolo maior. O etnólogo Pierre Verger (2002, p. 174) afirma que “Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ibeju.”, o pesquisador avança na descrição das qualidades desta orixá e, dessa forma, pode-se retomar a ideia de que ser múltiplo é vestir-se de acordo com o propósito. Ele apresenta dois termos em iorubá para demarcar a residência de Oxum; *ibù* (lugares profundos) e *Leke* (lugar de desague na lagoa). Assim, Verger nos concede o privilégio de saber o significado de

Yèyé Odò, perto da nascente do rio; *Oşun Ijùmú*, rainha de todas as Oxum e que, como a que vem a seguir, está em estreita ligação com as *Ìyámí-Àjẹ*; *Oşun Àyálá*, a Avó, que foi mulher de Ogum; *Oşun Oşogbo*, cuja fama é grande por ajudar a mulheres a ter filhos; *Oşun Apará*, a mais jovem de todas, de gênio guerreiro; *Oşun Abalu*, a mais velha de todas; *Oşun Ajagira*, muito guerreira; *Yèyé Oga*, velha e brigona; *Yèyé Olóko*, que vive na floresta; *Yèyé Ipetú*; *Yèyé Morin ou Iberin*, feminina e elegante; *Yèyé Ipondá*, guerreira; *Yèyé Kare*; muito guerreira; *Yèyé Oníra*, guerreira; *Yèyé Oke*, muito guerreira; *Oşun Pòpòlòókun*, cujo culto é realizado próximo à lagoa e que, diz-se no Brasil, não sobe à cabeça das pessoas. (VERGER, 2002, p. 174-175)

Dizer das qualidades de Oxum é fomentar que ser mãe é guerrear pelos seus filhos de ventre ou pelos recebidos do Aiyé. Para tanto, Eyin (2008, p. 147), traz à luz *Yèyé Ipondá* e que “a mãe de Logun Edé, também é bastante guerreira e carrega uma espada. *Ipondá*, apesar de guerreira, é muito doce, uma mãe acolhedora (...)”; para exemplificar o amor maternal tem-se *Yèyé Oke*. Esta qualidade segundo Eyin (2008, p. 148), “(...) Foi esposa do mais velho Oxóssi que existe e criou os filhos que Iansã teve com seu marido (...)”. Assim como

na deusa andina, a multiplicidade compõe a vestimenta mãe. Deste modo, as vestimentas femininas contam literariamente que sem panos ou peles, pode-se contar a(s) história(s) e manter latente a memória cultural dos sujeitos aqui estudados.

Para finalizar essas aproximações da Deusa Chaupiñamca com as identidades de filha, mãe, irmã e esposa é necessário afirmar que a multiplicidade desta deidade é uma fonte literária ilimitada. Uma vez que promove interpretações infindas mesmo dentro deste leque finito de possibilidades. Assim como a cultura andina; a afro-brasileira se compõe pela multiplicidade e é esta que a confere identidade.

Trazer à tona toda a significação que as vestimentas possuem é um caminho interpretativo instigante, pois é perceber que uma indumentária não necessita ser material para alavancar os sentidos que uma determinada cultura possui. Dizer das identidades que essas figuras divinas carregam em si expande o olhar dos estudiosos dos povos que professam determinada fé. O avanço na compreensão do que representa uma vestimenta perpassa pelo literário, pois, são os significados que as imagens descritas em obras como *DHH*, que convergem nas mais infindas representações identitárias que um sujeito (humano ou divino) pode apresentar em sua passagem pela literatura-corredor expressa aqui.

3.2. O masculino e o feminino em *Dioses y Hombres de Huarochirí* e na religiosidade Afro: Um caminhar entre trajés.

Em *DHH*, além de Chaupiñamca há um deus masculino, Pariacaca, que também pode ser produtor de múltiplas identidades. Isso se deve a forma que este surgiu na Terra. De Ávila (2007, p. 27) nos descreve que “En ese tempo, el denominado Pariacaca nació de cinco huevos en el sitio llamado Condorcoto⁷⁴”. Aprofundar sobre estes sujeitos nos guia a algumas outras vestimentas que se basearam na questão de gênero e se uma divindade pode possuí-lo. Deste ponto em diante, as reflexões se configurarão sobre como e por que o gênero pode ser compreendido como um traje. Também quais as implicações que estes, o masculino e o feminino, geram quando entendido como literatura-corredor e baseando-se na noção de asè-alteridade com o candomblé?

A questão do gênero é um aspecto interessante em qualquer cultura. Em *DHH* percebe-se que devido à humanização de suas divindades este é um fator relevante, uma vez

⁷⁴Nesse tempo, o denominado Pariacaca nasceu de cinco ovos em um local chamado Condorcoto.

que há algumas atividades que competem ao masculino e outras ao feminino. No capítulo 24 da obra, é documentada a bipartição social apoiada nos gêneros, a materialidade desta se faz pelo uso de duas insígnias que demarcarão o que compete a cada sujeito na celebração denominada Masoma. Arguedas traduz o relato, recolhido por Francisco de Ávila, e discorre:

Cuando ya todo estaba arreglado, colocaban sobre las columnas una insignia llamada yumca, que representaba a los hombres, y otra llamada huasca, que representaba a las mujeres. Ya puestas las señales, y toda la gente vestida con sus trajes más elegantes, a los que llamaban tanta, comenzaban a lanzar [flechas] sobre las insignias. A este lanzamiento se le llamaba huichu.

Para realizar este lanzamiento iban todos, el día anterior, a Caullamacuna; iban como cuando se dirigían a Pariacaca. Llevaban sus llamas adornadas de *zarcillos* y *campanilla*, exactamente igual. Y así, todos los hombres iban también a Chaucallama, a Tampusica, al que llaman también Curi, a cada cual, y asimismo a Caullama. Entonces, cuando subían a Caullama, iban tocando el *caracol*, del que ya hablamos, soplaban para hacerlo sonar. Y allí, quienes encontraban este *caracol*, lo levantaban y guardaban. Después de haber hecho todas estas cosas, empezaban a lanzar las mujeres, lo hacían ayllu por ayllu. Cantaban las que no tocaban el tambor: “Recibe a tu hijo desvalido”, decían y cuando llegaba el turno de la insignia huasca, también cantaban: “Y recíbenos, a tus hijos desvalidos”. (DE ÁVILA, 2007, p. 135-137, grifos do autor).⁷⁵

Assim, em *DHH*, como no candomblé, percebe-se a existência de atividades ou atribuições que se relacionam diretamente como o sexo do fiel. Na religião de matriz africana é comumente executada por homens a função de ogã⁷⁶. Em conversas com o pai de santo Carlos de Obaluaê, este diz que a predominância do masculino nesta função se dá, em seus primórdios, a uma questão de força física. Ou seja, antigamente apenas homens executavam os toques nas cerimônias e rituais, porém, o sacerdote relata também que hoje há mulheres que tocam durante as festividades religiosas. Sobre o cargo de equédís⁷⁷ o zelador afirma que

⁷⁵Quando já estava tudo arrumado, colocavam sobre as colunas uma insígnia chamada yumca, que representava os homens e outra chamada huasca, que representava as mulheres. Colocados os sinais, e todos vestidos com seus trajes mais elegantes, aos que chamavam tanta, começavam a lançar [flechas] sobre as insígnias. A este lançar se nomeava huichu.

Para realizar este lançamento iam todos, o dia anterior, a Caullamacuna; iam como quando se dirigiam a Pariacaca. Levavam suas lhamas enfeitadas de *zarcillos* y *campanilla*, exatamente igual. E assim, todos os homens iam também a Caucallama, a Tampusica, ao que também chamavam Curi, a cada qual, e si mesmo a Caullama. Então, quando subiam a Caullama, iam tocando o *caracol*, o que já falamos, sopravam para fazê-lo soar. E ali, quem encontrava este *caracol*, o levantam e guardavam. Depois de fazer todas estas coisas, começavam as mulheres a lançar, o faziam família por família. Cantavam as que não tocavam o tambor: “Receba teu filho desvalido”, diziam y quando chegava o momento da insígnia huasca, também cantavam: “E recebemos a teus filhos desvalidos”.

⁷⁶Ogã: é o cargo masculino do iniciado não-rodante (que não entra em transe). Há o axogum, que sacrifica os animais; o pegigã o que cuida dos objetos sagrados; o alabê, que toca os atabaques; e aqueles encarregados de manter o contato entre o terreiro e o mundo profano, em geral homens de alguma expressão social, de classe média como alto nível de escolarização. (PRANDI, 1991, p. 136).

hoje existem homens que desempenham funções que eram exclusivamente das equédís. Porém, são menos recorrentes.

Retomando ao extrato de *DHH*, observa-se que a identidade feminina desempenha a tarefa que no candomblé, tradicionalmente, é masculina. Assim, trazendo à tona a relação asê-alteridade proposta no primeiro capítulo, pode-se perceber que as palavras do Pai de santo se fazem presente nas recolhidas por Ávila e traduzidas por Arguedas, o que reforça o uso do termo literatura-corredor. Ainda analisando o trecho de *DHH*, a dicotomia masculino e feminino se mantém de maneira contundente a ponto de se notar imagetivamente. Ao demonstrar os dois pilares da sociedade em forma de colunas é notável a representação das identidades que cada gênero pode assumir. O fato interessante está na quebra de expectativa que às mulheres lhes caberiam apenas o trabalho de cuidar dos demais. Arguedas nos concede a possibilidade de conhecer mais esta vestimenta da mulher a que rege, ou pode reger, os rituais. O que se assemelha às palavras do pai-de-santo.

Outras questões que este trecho abarca sobre o masculino e o feminino é que dentro da divisão de gêneros encontra-se a união humana. Esta que também se perfaz nas religiões afro. Para demonstrar que indefere do gênero de quem vivencia a fé, Milton Silva dos Santos, em seu artigo “Sexo, gênero e homossexualidade: o que diz o povo-de-santo paulista?”; traz uma reflexão instigante quanto a ser guiado por uma energia (orixá) masculina ou feminina, sendo o praticante do sexo masculino. Santos (2008) escreve sobre a possessão no candomblé e suas palavras dizem que

Além de possibilitar a aproximação entre dois mundos distintos e distantes (mundo visível e mundo invisível), a possessão é um eficaz operador de alteridade. Em outras palavras, um homem, independentemente de sua orientação sexual, pode ser consagrado às deusas Iansã, Iemanjá ou Oxum e *rodar-no-santo* paramentado com roupas e acessórios tipicamente femininos. Os corpos se transformam, portanto. (SANTOS, 2008, p. 148).

Ao dizer que “os corpos se transformam, portanto”, Santos (2008) nos remete a noção de performance que é tratada neste trabalho. A maneira de ser indefere do gênero, ela se apoia nas proposições de Taylor, Ravetti e Schechner que tratam da multiplicidade para

⁷⁷Ekedi: Sabe-se que Ekedi, ekede ou ekeji é uma função feminina no candomblé e é ocupada por mulheres que não desenvolvem o transe religioso. As ekedis são responsáveis por muitas tarefas em uma casa de axé, nas festas públicas, além de receber e acomodar os convidados são elas que conduzem o transe dos incorporados agitando os adjas (sinos de metal). A yabasse é a ekedi que além de outras tarefas, tem como prioridade a confecção dos pratos que são servidos na sala ou que alimentam as divindades da casa e os filhos de santo quando estão “recolhidos para a feitura”, em estado de preparação para serem iniciados na religião. (ALONSO E BALIBERDIN, 2016, p. 26).

performar e, aqui, a transformação do corpo é se fazer múltiplo, se fazer escrita e produzir arquivos e repertórios, para que se atinja as identidades que cada sujeito pode trazer em si.

A dicotomia masculina e feminino dentro da religiosidade africana é bastante tênue. O que a mantém é o corpo do fiel, pois para as divindades o que sobressai é a capacidade de respeito de seu adepto. Ser homem ou mulher é vestir-se socialmente. Para as religiões o norte é, ou deveria ser, vestir-se de seres humanos e aí sim, ser capaz de compreender que a igualdade é o que deve conduzir a convivência.

Em *DHH*, nota-se o quão importante é a figura feminina para alguns rituais. Assim como as equédís são para o candomblé executando suas tarefas de cuidados com o Orixá que elas acompanham. De Ávila relata o momento da morte de um homem e demonstra a extrema importância que a mulher possui neste momento. Ela possui extrema relevância nesta cerimônia. Aqui estamos diante de mais um traje que o feminino usa. O autor no capítulo 28 documenta que

Cuando moría un hombre, recordando también los tiempos muy antiguos decían: “Nuestro muerto ha de volver dentro de cinco días. Espéremelos” Y lo esperaban. Transcurridos los cinco días, el muerto aparecía. Y al término de esos cinco días, una mujer bien vestida se dirigía hacia Yarutini. “**Yo he de guiarlo**” diciendo, partía; llevaba chicha y comida. Y así, dicen que a la salida del sol, en Yarutini, el muerto aparecía, llegaba. En los tiempos antiguos, afirman que dos o tres moscas muy grandes se posaban sobre la ropa nueva que lleva la mujer. A estas moscas las llamaban llasca anapilla. Y la mujer permanecía sentada muy largo rato, hasta que se iban algunos de los gusanos que se llamaban huancuy; entonces, ella decía: “Él es” decía. Y regresaba al pueblo llevando la piedra.

Cuando la mujer llegaba, encontraba limpia la casa del difunto, muy bien barrida, y porque ya estaba así limpia, le servían de comer [a la mujer] y luego que concluía de comer, le daban de beber. Y los deudos también comían porque el muerto estaba comiendo. (DE ÁVILA, 2007, p.149, grifo meu).⁷⁸

Todo o ritual da morte é comandado por esta mulher, isto se assemelha ao comando que possuem as equédís dentro do terreiro de candomblé. Sobre isto Ivana Silva Bastos (2009), em seu trabalho intitulado “A visão do Feminino nas Religiões Afro-brasileiras”, apresenta que

⁷⁸Quando morria um homem, recordando bem os tempos muito antigos diziam: “Nosso morto voltará dentro de cinco dias. O esperemos.” E o esperavam. Passados os cinco dias, o morto aparecia. E ao termino destes, uma mulher bem vestida se dirigia até Yarutini. “**Eu o guiarei**” dizendo, partia; levava chicha e comida. E assim, dizem que à saída do sol, em Yarutini, o morto aparecia, chegava. Nos tempos antigos, afirmam que duas ou três moscas muito grandes posavam sobre a roupa nova que usava a mulher. A estas nomeiam llasca anapilla. E a mulher permanecia por um longo momento sentada, até que iam alguns dos vermes chamados huancuy; então, ela dizia: “É ele.” E retornava ao povoado levando a pedra.

Quando a mulher chegava, encontrava a casa do defunto limpa, muito bem varrida, e porque estava assim a serviam o que comer [à mulher] e logo que comia, a davam de beber. E os parentes também comiam, porque o morto estava comendo. (ARGUEDAS, 2007, p.149).

Assim, adentramos o universo das religiões afro-brasileiras, focando no papel que a mulher desempenha nessas religiões. Percebemos que esse papel se diferencia do que predomina na sociedade global, onde existe uma afirmação sociocultural da masculinidade, que passa pelo exercício do poder do homem sobre a mulher e os filhos, e as religiões têm colaborado com a reprodução dessa representação social da masculinidade. Porém, nas religiões afro-brasileiras isso se dá de forma diferente e essa diferença se justifica historicamente, já que desde a África, as mulheres eram incentivadas a serem autônomas, principalmente no que diz respeito ao aspecto econômico. Isso interferiu na maneira como essas mulheres levaram suas vidas, depois que vieram para o Brasil. (BASTOS, 2009, p. 163-164).

Como se percebe em *DHH*, no ritual da morte quem o comanda é a deusa. Sim, uma figura feminina. Através do eixo central desta pesquisa, a alteridade, percebe-se na cultura religiosa afro-brasileira a figura das equédís que possuem a autonomia em alguns rituais. Isso se dá pela cultura advinda dos negros escravizados e esta foi mantida nos terreiros concedendo às mulheres o comando em atividades sagradas. Dentre as inúmeras perdas que este povo sofreu, o papel da mulher nestas comunidades se fortaleceu. Nota-se pela enorme quantidade de zeladoras de terreiros de candomblé que são conhecidas em diversas partes do país e do mundo, para citar algumas há a mãe Menininha do Gantois, mãe Stela de Oxossi. Esse reconhecimento é dado pelo comprometimento que essas mulheres apresentaram, e apresentam, para a manutenção da religiosidade afro-brasileira. As palavras de Bastos(2009) reforçam uma consciência sobre o gerir, pois esta não está ligada ao gênero mas sim à prática e à dedicação que estas mulheres adquirem desde seus primeiros passos e transmitem a suas(e seus) descendentes visando a manutenção das memórias cultural e religiosa de seu povo. Muitas mães-de-santo para que seus terreiros se mantivessem a pleno vapor foram empreendedoras, elas vendiam seus quitutes pelas comunidades e com a renda obtida e as festas abertas ao público cuidavam das energias de sua casa.

Focando na figura das equédís, os autores Alonso e Baliberdin(2016), no artigo; “‘Agô’: O campo de pesquisa em uma história oral de candomblecistas”, especifica as tarefas destes sujeitos sociais. Os autores afirmam que

As ekedis são responsáveis por muitas tarefas em uma casa de axé, nas festas públicas, além de receber e acomodar os convidados são elas que conduzem o transe dos incorporados agitando os *adjas* (sinos de metal). A *yabasse* é a *ekedi* que além de outras tarefas, tem como prioridade a confecção dos pratos que são servidos na sala ou que alimentam as divindades da casa e os filhos de santo quando estão “recolhidos para a feitura”, em estado de preparação para serem iniciados na religião. (ALONSO E BALIBERDIN, 2016, p. 26).

Percebe-se a importância desta figura social, pois sem ela seria impossível que os rituais ocorressem dentro da normalidade necessária para que as energias, orixás, façam-se presentes nas mais distintas cerimônias. De maneira semelhante, Arguedas lança luz a mais

uma vestimenta que as representações do feminino possuem em *DHH* e o que é surpreendente é a valorização que lhe é concebido.

Direcionando o olhar para o masculino dentro da cultura religiosa afro, os ogãs também são bastante valorizados enquanto sujeitos. Helena Beatriz Costa de Oliveira no artigo “Ogãs de candomblé músicos e místicos: apontamentos sobre cultura afro-brasileira e religiosidade na formação do produtor cultural” apresenta esta figura cerimonial. A seu respeito, descreve que:

De acordo com Almeida (2014, p. 85-86) “O ogã é um especialista que domina determinados conhecimentos específicos, é portador de saberes especiais que conferem prestígio e o tornam objeto de fortes sentimentos sociais. Atribui-se a ele uma destreza e uma ciência incomum.” O mesmo autor traz ainda que o ogã tem que passar por rituais específicos para sua iniciação dentro da casa de Candomblé. O autor coloca o ogã em posição de destaque dentro do barracão sendo aquele que tem conhecimentos e especificidades nos seus rituais de iniciação para poder possuir este cargo específico. (OLIVEIRA, 2017, p. 18)

Em *DHH*, o masculino também é venerado como uma identidade. Existem capítulos dedicados aos sucessos que as divindades masculinas fizeram durante sua estada entre os mortais. Neste trabalho já foram mencionados os feitos destes sujeitos, que estavam ligados à sabedoria, à bravura, à cura entre outros. Paralelamente, na cultura religiosa afro-brasileira, nota-se que os feitos são atribuídos a ambos os gêneros. Esta situação é possível devido à premissa da circularidade que acompanha essa cultura. Na obra de Eyin, *Candomblé: a panela do segredo*, o autor na primeira parte estabelece uma divisão que se baseia nos elementos da natureza e demonstra que cada orixá se relaciona como um (ou mais de um) deles. Porém, o modo que expõe as relações produz um emaranhado, no qual os gêneros entram em contato e podem ser água, fogo ou terra. A única exclusividade cabe aos orixás da criação, a estes o ar é concedido. E o motivo dessa particularidade deve-se ao sopro de vida que esta divindade concede aos seres humanos.

As divindades de Huarochirí também levam a mescla no regimento da vida. Lê-se na obra de De Ávila que Chaupiñamca e Pariacaca nasceram de cinco pedras, para o primeiro, e cinco ovos para o segundo. Ou seja, é da união que gera a unidade. Ainda caminhando pela literatura-corredor que é esta obra de Arguedas, os leitores se deparam com momentos de união que nivelam os sujeitos. Para exemplificar, afirmamos que a convivência dos opostos é uma forma de se perceber a unidade. E será a busca pelo pai de um bebê o exemplo em *DHH*. A mãe por ser virgem necessita descobrir quem a fecundou, para tanto convoca a todos os poderosos da região. Todos aceitaram prontamente e se vestiram com suas melhores roupas.

Para a surpresa da huaca⁷⁹, o pai de seu filho (ou filha, porque segundo uma nota o termo que se remete a este ser não apresenta marca de gênero) era aquele que todos tratavam como “Miserable piojoso”⁸⁰ (DE ÁVILA, 2007, p. 15) e a descoberta se dá porque a criança engatinha até este. Essa atitude demonstra que as vestimentas escondem ou podem esconder a essência do sujeito e desvelar a de quem está em contato com aquele(s) que está(ão) fora da padronização preestabelecida social e culturalmente.

Retomando a figura divina masculina, Pariacaca, ele assume a vestimenta de pai em uma passagem no capítulo 11, e seu filho Tutayquiri assume a de chuva como uma forma de controle e a de irmão para que os comandados se sintam igualados a ele. De Ávila as traz com estas palavras:

Como lluvia roja y lluvia amarilla caminó; entonces, los Hombres algunos, en sus propios pueblos, lo esperaron para adorarlo. Él Tutayquiri, no desperdició a ninguno; se apresuró a sentarse para que en él conocieran a su padre. Dese entonces tratan a los checas como si fueran hermanos: “Éstos son nuestros hermanos menores”, dicen. E, también, hasta el momento en que escribimos para contar estas cosas, los habitantes de *San Pedro* de Mama dicen [¿de los checas?]: “Soy quien te harta, soy tu pueblo”. Los checas consideraron, igualmente, como a sus hermanos a los de Allauca, hasta a los de Huichu; y de ese modo vivieron. (ARGUEDAS, 2007, p. 69, grifo do autor).⁸¹

Assim como Chaupiñamca, este deus se compõe por diversas identidades que aqui são entendidas como uma forma de vestir-se. Sobre esta multiplicidade chega-se a um termo que sintetiza o que pensamos aqui sobre vestimenta, ou melhor, sobre os trajes que os sujeitos podem levar; quando os fazem transformam sua caminhada em literatura, porém em uma literatura específica: a literatura-corredor. Este termo surgiu durante nossa busca por informações sobre o masculino e feminino em *DHH*, trata-se de *tinkuy* que, segundo Frank Solomon (1995), em *The Huarochorí manuscript: a testament of ancient and colonial Andean religión*, é

la confrontación de opuestos simétricos para crear la unidad, que es también uno de los términos para el ritual de la guerra (una difundida práctica andina), puede ser tomada no como si implicara una disrupción de la comunicación, pero como el

⁷⁹ Huaca – Governantes, reis ou rainhas.

⁸⁰ Miserável

⁸¹ Como chuva vermelha e amarela caminhou; então, os homens, alguns, em seus próprios povoados, o esperaram para adorá-lo. Ele Tutayquiri, não desperdiçou a nenhum; apressou-se a se sentar para que nele conhecessem a seu pai. Desde então, tratam aos checas como se fossem irmãos: “Estes são nossos irmãos menores”. E, também, até o momento em que escrevemos estas coisas, os habitantes de *San Pedro* de Mama dizem [dos checas?]: “Sou quem te sacia, sou teu povo”. Os checas consideraram, igualmente, como seus irmãos os de Allauca, até aos de Huichu; e desse modo viveram.

prototipo para la comunicación a través de los límites culturales (SALOMON, 1991, p. 15).⁸²

Com esta definição alcança uma compreensão do que é se vestir e se tornar literatura que, aqui, é a união do sagrado com o mundano, se transportamos para o ambiente da cultura religiosa afro-brasileira deparamos com a relação primordial desta cultura, a junção do Òrum e do Aiyê.

Ainda na junção do sagrado e do profano (apenas como oposto), quando retomamos a obra *DHH*, em especial os deuses Chaupiñamca e Pariacaca, Sandoval reflete sobre uma determinada celebração que é uma mescla entre

La ceremonia ritual y festiva de Chaucosma, donde se realizaban los principales takiscanta sagrados dedicados a la mujer-diosa, es una parte primordial de la encarnación de Chaupi Ñamca. Además, esta fiesta también manifiesta la íntima relación de la gran diosa de Mama y Paria Caca, pues en el manuscrito está directamente relacionada con Auquisma. De esta forma, los rituales a los grandes huacas plasman la dualidad del pensamiento andino, la unión de lo masculino y lo femenino, al igual que la profunda sexualidad de los takis y la resistencia indígena para preservar su cultura a pesar de la conquista y la extirpación de idolatrías. En los takiscantamanda haucosma se encuentran los principales elementos míticos de la mamarumiri huarumihuaca Chaupi Ñamca: la vinculación directa con la llacta y con los ayllus locales, la celebración de la maduración de las cosechas, el erotismo profundo de los bailes, los cantos de adoración, las ofrendas, la resistencia para conservar las tradiciones indígenas, la multiplicidad mítica y la voluntad integradora del tinkuy⁸³. (SANDOVAL, 2011, p. 53)⁸⁴

A referida passagem desvela que a comemoração para estas deidades se ancora na mudança de identidades. Esta demonstra o quanto um ser pode se vestir distintamente, pois este ato é criar e assumir as identidades literárias que as culturas oferecem aos seus integrantes. Paralelamente, na cultura afro-brasileira há um momento de comunhão geral, o Xiré. Este é uma celebração que reúne toda a falange sagrada iorubá em um mesmo local, para que possam vivenciar a experiência da possessão coletiva. Em sua obra *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, Pierre Verger esmiúça essa cerimônia para que se

⁸² O confronto de opostos simétricos para criar unidade, que é também um dos termos do ritual de guerra (uma prática andina difundida), pode ser tomado não como se implicasse uma ruptura da comunicação, mas como o protótipo da comunicação através dos limites culturais.

⁸³ Tinkuy é a palavra quíchua que expressa um encontro no qual se faz a síntese dos opostos, onde os elementos são complementares e nenhum é destruído.

⁸⁴ O ritual e cerimônia festiva Chaucosma, onde o principal takiscanta sagrado dedicado a mulheres-deusa ocorreu, é uma modalidade de arte primária de Chaupi Ñamca. Além disso, este evento também mostra a relação íntima da grande deusa Mama e Paria Caca, porque no manuscrito está diretamente relacionada com Auquisma. Assim, os rituais a grande huacas captura a dualidade do pensamento andino, a união do masculino e do feminino, como o taki, sexualidade profunda e resistência indígena para preservar sua cultura, apesar da conquista e extirpação de idolatrias. Em takiscantamanda haucosma são os principais elementos míticos da huarumihuaca mamarumiri Chaupi Ñamca: link direto com Llacta e famílias locais, segurando culturas de maturação, danças eróticas profundas, canções de adoração, as oferendas, a resistência em preservar as tradições indígenas, a multiplicidade mítica e a vontade integradora do tinkuy.

compreenda as significações e representações identitárias que esta necessita. O antropólogo inicia com uma linguagem narrativa, que retoma a essência do mito. Ele escreve que:

Naquele dia, viu-se ali uma série de *elégùn*⁸⁵ fazer evoluções diante do templo de *Ògún Edey*⁸⁶, trazendo objetos simbólicos de seus deuses: *Ògún*⁸⁷, deus dos ferreiros e dos guerreiros, trazia dois sinos de ferro e um facão; *Şàngó*⁸⁸, trovão, brandia seu machado de dois gumes; sua esposa *Oya*⁸⁹, divindade das tempestades, agitava um leque de couro; *Odẹ*⁹⁰, deus dos caçadores, trazia um facão e bastões de caça, *Odùua-Òrişàálá*⁹¹, todo de branco, apoiava-se em seu cajado de estanho, metal que lhe é consagrado. Os *elégùn*⁹² faziam evoluções, dançavam dialogavam e cada um deles comportava-se de maneira diferente, de acordo como as características de seu orixá. (VERGER, 2002, p. 70)

Após esta breve apresentação dos partícipes desta cerimônia, pois existem outros orixás – são 16 –, Verger continua descrevendo-a e a partir deste movimento percebe-se que é necessário mostrar a multiplicidade para celebrar a unidade, que aqui se resume na comunhão dos familiares religiosos. Como a análise é das vestimentas que estes sujeitos expõem aos que estão em seu entorno, na cultura iorubá os iniciados assumem, ou melhor, vestem-se de iãos, mães e pais de santo, equédís, ogãs e, até que se trajem de orixás, este trajar-se é o mais esperado, uma vez que o usam os homens e mulheres, aqui o gênero esvai-se, atingem o extasse de ser parte deste ayllus⁹³ sagrados. Verger avança em sua exposição e escreve que

[...] no início da noite, começa o “xirê”. Os “iãos” começam por saudar a orquestra e se prosternar aos pés do pai ou mãe-de-santo, executando, em seguida, ao som dos atabaques danças para cada um dos orixás. [...] o caráter dessas danças, ora agressivas, ora majestosas, ora graciosas, ora atormentadas. Para o conjunto dos fiéis, esses cantos e danças são formas de saudar as divindades. Para os filhos-de-santo, consagrados a um orixá determinado, quando chega a hora de evocar o seu deus, a dança adquire uma expressão mais profunda, mais pessoal, e os ritmos,

⁸⁵Grifo do autor. Iniciados na religião afro, ou seja, a pessoa que será possuída pela energia durante os rituais e cerimônias.

⁸⁶Grifo do autor. Orixá Ogum.

⁸⁷Grifo do autor. Qualidade do Orixá Ogum.

⁸⁸Grifo do autor. Orixá Xangô.

⁸⁹Grifo do autor. Orixá Iansã.

⁹⁰Grifo do autor. Orixá Oxóssi.

⁹¹Grifo do autor. Orixá Oxalá.

⁹²Grifo do autor. Iniciados na religião afro, ou seja, a pessoa que será possuída pela energia durante os rituais e cerimônias.

⁹³Ayillus – família.

pelos quais foram sensibilizados, tornam-se uma chamada do orixá e podem provocar-lhes um estado de embriaguez sagrada e de inconsciência que os incitam a se comportarem como o deus, enquanto vivo. (VERGER, 2002, p. 70).

Apoiando-nos nas noções de literatura-corredor para pensar como, e quanto, as vestimentas podem ser interpretadas como literatura; a passagem acima expõe as identidades que os fiéis da religião afro-brasileira podem assumir dentro desta celebração. E da mesma forma que os deuses tutelares da cultura andina assumem múltiplas identidades, que são tratadas como vestimentas, os praticantes do candomblé também o fazem. E este fazer se apura pela questão de gênero (masculino-feminino), que não significará se o iniciado é de uma divindade feminina, por ser mulher ou de uma divindade masculina, por ser homem. O que realmente importa é ser múltiplo e assumir as identidades que a celebração requer. A este respeito, gênero influencia na vestimenta (identidade) sagrada. Santos nos diz que:

Apesar das polêmicas corriqueiras entre os sacerdotes e sacerdotisas do candomblé, tanto nos discursos orais, nas definições sexuais encontradas no vocabulário religioso, como nas coreografias rituais, aparecem referências aos orixás como seres divinizados, porém sexualizados. Assim, é possível crer que a sexualidade mítica age como fator relevante na constituição da identidade e subjetividade dos fiéis. (SANTOS, 2008, p. 148).

Adentrando ainda mais na circularidade do xirê, Pierre Verger apresenta e explica como as indumentárias usadas revelam características identitárias das deidades. Isso se fará com uso da(s) dança(s) que os fiéis incorporados executam no meio do barracão⁹⁴. O autor francês, sobre o Xirê, acrescenta que:

Uma vez convenientemente vestidos, todos os orixás encarnados voltam para ao barracão, onde começam a dançar diante de uma assistência recolhida. Xangô “pavoneia-se” majestosamente; Oxum requebra-se; Oxóssi corre, perseguindo a caça; Ogum guerreia; Oxalufã, enfraquecido e curvado pelo peso dos anos, arrasta-se mais que anda apoiado no seu “paxorô”. (VEGER, 2002, p. 73).

Percebe-se toda uma construção de identidade para cada um dos orixás citados que se baseia no que levam como adereços. Além disto, também se nota uma ideia de evolução que se inicia na beleza e na força de Xangô, demonstrando a identidade jovem, até a de Oxalufã que demonstra a velhice e com ela a sabedoria acumulada. No caminho deles está a sensualidade de Oxum e a habilidade, ou melhor, as habilidades de Ogum, para a guerra, e de Oxóssi para a caça. Sobre o xirê é oportuno ratificar que ele é um produtor de identidades que

⁹⁴ Barracão: ambiente físico onde se executam as cerimônias, festas e rituais do candomblé. Ele abriga todos os paramentos e ferramentas e adereços dos orixás. Além disso, é onde se tem os assentamentos dos mesmos, que são um símbolo material no qual os fiéis fazem as oferendas e pedidos.

se materializam nas vestimentas de guerreiro, caçador, da sensualidade etc., e que são aqui compreendidas como vestimentas que expressam significados, os quais podemos dizer ser literatura. Nesta obra de Pierre Verger encontramos a descrição de Roger Bastide:

“trase não é apenas um simples reflexo condicionado respondendo automaticamente a um estímulo.” O estímulo, nessa circunstância, seria um determinado ritmo que sensibilizou o “iãô” no decorrer da sua iniciação. Existiria um controle da comunidade, da qual faziam parte os orixás, que os obrigaria a levar em conta o caráter das relações que existiam entre eles. Isso é válido, quer se trate de laços hereditários ou de manifestações de arquétipos, de tal modo torna-se rigoroso o conformismo do “iãô” possuído com o comportamento convencional esperado do deus modelo. (VERGER, 23002, p. 74).

Nesta passagem encontramos um espelhamento com as ideias de multiplicidade identitária, gênero e família que a obra *DHH* traz em cada palavra traduzida por Arguedas. Ou seja, todo o paramentar-se ou vestir-se transforma as relações homem – mulher; pais – filhos; maridos – esposa; enfim, as relações humanas em literatura, mas uma literatura que se ancora na reciprocidade familiar e na circularidade divina. Tanto em *DHH* quanto na cultura religiosa afro-brasileira as vestimentas (sociais, morais, identitárias) partem da multiplicidade e atingem a unidade. Essa unidade indefere de ser masculino ou feminino, o que realmente sobressai é ser um ser humano capaz de se adequar aos ambientes, situações, estados emocionais; enfim, saber quando, onde e como utilizar as vestimentas e se fazer literatura, seja no terreiro ou no corredor.

Considerações finais

As narrativas recompiladas pelo padre Francisco de Ávila são instigantes e de uma riqueza estética imemorável. Elas ganham uma dimensão sagrada, ou melhor, iniciática a aqueles que se interessam pelos mitos e rituais andinos desta região do Peru. E a estes somamos toda a história que está impregnada em cada página. O trabalho de Arguedas nas traduções reforçaram o caráter memorialístico e identitário ali presente. Novamente, o registro da vida dos deuses e de seus fiéis deixa para as próximas gerações a certeza de que ser andino é saber de suas origens, cultos e tradições. Ao tratarmos das tradições devemos salientar mais uma vez que elas são de caráter oral, e que, para além das finalidades exterminantes que o clérigo possuía, a documentação na língua nativa possibilitou a expansão destas. Quando José María Arguedas os traduz para o espanhol, o alcance dos saberes e desta cultura é enorme, a ponto de se fazer presente em terras brasileiras e ser objeto de um estudo comparativo literário.

Na obra, notamos a multiplicidade de vozes que se condensam em uma narrativa que se faz asê-alteridade para que possa, por meio dos repertórios arquivados, apresentar uma performance na escrita, mostrar-se que os sujeitos de Huarochirí necessitavam, para que fossem ouvidos, dos ecos que ressoam e reverberam em seus corredores. Essa visão otimista corrobora a análise corrente da obra, de que a partir do cultural e do ritualístico o ciclo humano atinge dois elementos, ou características, que os números 5 e 7 representam na numerologia. Uma breve exposição da significação de cada um destes números é necessário, pois o 5 é recorrente na cultura andina⁹⁵ e o 7 na afro-brasileira. Assim, por ser um estudo que se apoia no asê-alteridade entre estas culturas, as ideias de Dusty Bunker e Faith Javane, na obra *Numerologia e o triângulo divino*, fazem saber que o cinco

É a liberdade, a mudança e a aventura. A curiosidade e atividade constante produzem uma entidade desembaraçada, adaptável e versátil, sempre pronta para

⁹⁵A presença do numeral 5 na obra de Francisco de Ávila é recorrente. Nota-se desde a criação dos seres humanos que segundo o relato, “En esse tempo, el denominado Pariacaca nació de cinco huevos em el sitio llamado Condorcoto.”(DE ÁVILA, 2007, p.27); passando pelas ações que as deidades executam ;“Cinco días después se levanto um viento muy fuerte.” (DE ÁVILA, 2007, p.141); “Cumpliendo su promesa, Collquiri fue caminando debajo de la tierra durante cinco días.” (DE ÁVILA, 2007, p.169) E por fim, nas celebrações referentes aos deuses, “Ahora volvamos a la *pascua* de Chaupiñamca. La celebraban los Huacas cantando y bailando durante cinco día[...](DE ÁVILA, 2007, p.67); estes são alguns exemplos da presença do número cinco na cultura andina, que pode ser compreendido como o fechar dos ciclos para essa sociedade.

enfrentar um risco. Uma vez que o 5 é o ponto central do ciclo de 1 a 9, representa a tomada de decisões. [...] Encontra-se agora com muitas oportunidades e variedades de experiências, através das quais obterá as informações de que necessita para tomar essa decisão. [...] Devido às suas experiências variadas do passado, é o promotor e o propagandista natural, fluente na comunicação, com um pouco de conhecimento a respeito de tudo, e o desejo de viajar para lá e para cá, afim de transmiti-lo. (BUNKER & JAVANE, 2007, p. 20).

Por sua vez, os autores trazem à baila que o sete

Procura respostas. Tenta estabelecer uma filosofia de viver e penetrar o mistério de sua existência, que antes nunca tinha questionado. Uma vez que a solidão é necessária para a análise, o 7 sente a necessidade de ficar só, longe da multidão e em contato com a natureza. Procura fazer amizades com aqueles de consciência elevada e que combine com sua. [...] o 7 introduz no ciclo uma realização física sem esforço aparente. [...] O pensamento perfeito é a meta do 7, motivo pelo qual é chamado de número sagrado. (BUNKER & JAVANE, 2007, p.20-21).

O contato destes dois números faz, no presente estudo, com que o ciclo se encerre e seja vislumbrado um futuro harmonioso. A partir desse ponto de vista, analisamos essa obra, verificando como a performance e a alteridade são produtoras da literatura-corredor, que brotou como um rizoma da literatura-terreiro proposta por Henrique de Freitas (2017) e desta forma, ela – a terreiro – se torna um arquivo da cultura andina. O impacto das questões culturais e ritualísticas de *DHH* pode ser sentido a cada página que o leitor avança.

Uma estratégia estética que a obra apresenta é o espelhamento que Arguedas propõe ao traduzir a língua quéchua para o espanhol e manter os relatos na língua original documentada pelo Pe. Francisco de Ávila. Também se trata da manutenção da memória, pois, de que outra maneira este idioma poderia chegar nas mais distintas localidades? São questões como estas que me nortearam durante as pesquisas e a elaboração desta dissertação. Contudo, há algo de paradoxal na construção de *DHH*, pois somos cômicos de que a obra trata da documentação do dominante das crenças, histórias, ritos, mitos e memórias dos dominados. Ser paradoxal neste caso, caro leitor, é entender que a documentação é mais um mecanismo de controle que os Europeus infligiram aos americanos. Desse modo, o ato de Pe. Francisco de Ávila apenas desvelou o quão perigoso, para ambos, pode ser o controle. Para os andinos, em especial, é perceber que suas riquezas socioculturais e mítico-religiosas foram a forma que os inimigos encontraram para subjugar-los. Ainda para esses há o lado positivo, que é a perpetuação e propagação do que lhes estava sendo extirpado, para além da transmissão comunitária. Para os europeus, pode-se dizer que foi positivo devido à escravização dos nativos e a exploração das riquezas das terras americanas. Já o negativo é que se viram obrigados a vivenciar as práticas culturais desse povo como marca de sua diferença e resistência.

Uma questão que não podemos nos esquecer de mencionar é o tom sereno que os relatos possuem na obra. Mesmo nos eventos de luta e de castigos se percebe o intento de uma perenidade que se sabe inexistente no período abrangido pela obra. Essa serenidade é utilizada como vestimenta para disfarçar as atrocidades que os europeus impuseram aos andinos. Toda a truculência do dominador está metaforizada por feitos das deidades. Pensar assim nos leva a compreensão proposta ao se deslocar a noção de vestimenta para o subjetivo da identidade e dos papéis sociais a que estamos expostos diariamente.

Ser mãe, esposa, filha, amante, deusa, deus, enfim, a questão do gênero possibilitou uma discussão se os atributos de masculino e feminino influenciam nas atitudes dos sujeitos. No presente trabalho buscamos demonstrar que ser homem ou mulher não impedirá que se execute ou sofra castigos, graças, deveres e direitos. Foi a partir da ideia de incorporação que as religiões afro-brasileiras pregam que se esvaiu o binômio masculino/feminino. Como foi exposto, pode um homem ou uma mulher manifestar a energia de um orixá feminino ou masculino, pois são outras questões que condicionam a quem o fiel será submetido. E com essas noções expostas, outras vestimentas-identidades vão surgindo no trânsito pelos corredores andinos.

Um árduo caminho este entre África e Andes, porém seu trajeto foi executado tendo como guias três entidades que julgamos conhecedoras do mesmo. A alteridade como o encurtamento deste oceano que os separam fisicamente; ela possibilitou sentir o cheiro da terra africana e da folha de coca andina, sem qualquer engano e também promoveu o reviver do sujeito andino nos rituais africanos sem qualquer falha. Esta entidade é relevante, pois promove o entendimento de que as diferenças são tão ínfimas quando se compara duas culturas, que a olhos desatentos seriam incapazes de comunicarem. Também expôs que as semelhanças estão presentes em progressão geométrica dentro dos sujeitos.

Já a performance promove o contato sensorial, pelos leitores, destas raças que se fantasiam, enchem-se de cores para demonstrar que mesmo dentro de um cenário impróprio para que se festeje qualquer situação, devido às questões sociais e à falta de recursos, sem se abaterem com sua realidade socioeconômica e política, as festas devem acontecer. Um exemplo vivaz é a inversão do sentido que a morte ocupa para estes sujeitos, não é uma relação de causa e consequência que se estabelece com a tristeza e a ideia de perda, mas sim o que se leva em conta é a lógica matemática de razão inversamente proporcional entre elas. A eleição da metáfora matemática em detrimento à sintática afere que os sujeitos são capazes de, em seus piores momentos, não seguirem os caminhos das águas, ou seja, sofrer a perda.

Eles festejam a nova morada do ente e compreende que é no ato da morte que se nasce para a eternidade.

Olhando para o percurso que a performance promoveu nestas linhas, não restam dúvidas de que seja como um elemento celebrativo da morte, do nascimento ou da inserção dos Seres humanos em uma sociedade, os atos performáticos, assim como o círculo, sempre irão convergir e atingir o mesmo ponto: a festividade. Festividade esta que será um dos instrumentos que a terceira entidade irá lançar mão, segundo Rojo (2011, p. 74), no livro *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*, para demonstrar que “Essa dinâmica rompe com o tempo casual depois de um período em que as associações se estabelecem de acordo com referenciais diferentes, dentre os quais o peso da nossa memória corporal e a revisão de nossas lembranças são fundamentais”. Aqui, a estudiosa incitou em mim a mescla da performance com a memória e, dessa maneira, fui levado à noção de escrita performática que Graciela Ravetti propõe. As falas destas pesquisadoras ressoam em minhas pesquisas a ponto de pensar: o corpo não seria a escrita performática das culturas formadoras da sociedade? Para tentar responder esse questionamento foi necessário trazer para a conversa a memória, pois *DHH* é um produto memorialístico que se corporifica em sua estrutura fragmentária e no vaivém dos fatos que Arguedas apresenta.

A memória não poderia deixar de aparecer nesse trabalho, pois as bases deste são do campo da oralidade e, apenas, ela é capaz de guardá-las até que estas sejam documentadas em texto literário, corporal ou imagético. Tanto memória, alteridade quanto a performance fizeram um elo perfeito ao aproximar o africano com o andino, porém essa aproximação seguiu outro viés. Sempre os tratam ou comparam pela questão social de carência; aqui, em nossa pesquisa, a tentativa foi vangloriar e desnudar as belezas que ambas as culturas escondiam atrás das máscaras e pinturas. Assim, chegando ao ponto crucial do aceitar o outro: o conhecimento e vivência de seus costumes sem nos preocuparmos com os falares alheios.

Sociedade e cultura são conceitos indissociáveis, da mesma forma que o termo afro Olorum é indissociável do andino Pachamama. O resultado desta associação, ou relação estabelecida, entre as cosmogonias são as riquezas ritualísticas e míticas que perpassam todo o imaginário coletivo quando se trata da África e dos Andes. Enfim, mergulhar nas águas de Iemanjá ou de Chuquisuso revitaliza qualquer pessoa que deseja conhecer um pouco da cultura africana ou peruana andina. Para tanto, deve-se ter como professores as três entidades: memória, performance e alteridade, pois para que um sujeito sobreviva neste mundo repleto de hostilidade e preconceito, apenas protegido por elas será capaz de atingir objetivo; traduzir

em arte (se possível a literária) a experiência vivenciada pelo contato com a circularidade ritualística e mítica que os ditos “discursos marginais⁹⁶” possuem.

A linguagem oral como produtora de arte literária é o meio profícuo para se pensar que alteridade e performance promulgam a riqueza identitária que os sujeitos andinos e africanos carregam.

As danças transportam seus partícipes para o interior das culturas, assim o rodopiar das saias dos iãos ou o arco-íris das vestimentas quéchuas retrataram que as performances ampliam o conhecer-se como sujeito composto de alteridade(s). Este movimento se conclui porque a memória (coletiva ou individual) embala nos sons dos atabaques e dos agogôs o novo sujeito que se aceitou como produto do contato do outro.

Os corredores peruanos guiam o ressoar das cantigas africanas, que irão estruturar as identidades em contato. Com isto, buscamos a compreensão do outro partindo do entendimento. A performance, a alteridade e a memória dialogam a ponto de gerar uma unicidade, que irá transmutar em literatura, o saber oral traduzido por José María Arguedas, em sua inserção no mundo quéchua.

As palavras, do outro, adotadas pelo Eu mostram como a alteridade pode ser um mecanismo capaz de manter viva a memória de uma cultura, que irá cristalizar-se nos mais belos e distintos atos performáticos. *Dioses y Hombres de Huarochirí* apresenta-se como a documentação do passado andino, porém promove uma reflexão sobre o presente e o futuro das culturas que sofreram com a escravidão. Chegamos ao final de nossa leitura da obra tomados por sentimentos que julgamos contraditórios, porém como estamos dentro da mescla dos rituais andino e afro-brasileiros, as sensações provocadas pelo texto podem ser resumidas nas palavras de Eyin (2008, p. 32), quando o pai-de-santo diz que “No Candomblé não existe oposição, não existe contradição é, na verdade, complementar, pois o dia se opõe à noite, mas se um não viesse após o outro o universo e a vida simplesmente não existiriam.”. O que vivenciamos com a leitura é estar na espiral exúnica que se encontra com a calma de Oxalá.

Acreditamos que para atingir este estágio é necessário que o leitor se permita tornar devir, ou melhor, devires, porque apenas com a capacidade de ser múltiplo é que absorverá toda a mágica escrita dos relatos de *Huarochirí* que é o exemplo primordial de alteridade. Para que o autor traga à tona as vivências dos andinos dos anos 1598, ele performou-se no outro. Este outro é o Pe. Francisco de Ávila que performatizou a oralidade quéchua em

⁹⁶ “discursos marginais” aqui compreendidos como o das sociedades que estão à margem.

escrita, dessa forma possibilitando que os saberes e costumes deste povo perdurassem na história.

Finalizando estas considerações, após os anos que passei imerso em *DHH* e nas leituras sobre os nortes teóricos que escolhi, sinto-me um performer. Essa sensação se deve às leituras críticas e associações que proponho. O que possibilitou todo este exercício foi colocar-me, quando era necessário, no “lugar” de um sujeito andino ou como afro-brasileiro que sou para experienciar o que estava relatado na obra e, assim, poder tecer as comparações com o candomblé. Em resumo, absorvi os conceitos propostos pelos teóricos e busquei transformá-los em escrita, executando a escrita performática proposta por Graciela Ravetti.

Ser o outro, mostrar-se outro, fazer-se e explicar as ações como o outro foram exercícios constantes durante a escrita desta dissertação e, para isso, sempre recorri a meus arquivos e repertórios como forma de afiançar o que digo. Com toda esta situação vesti diversas identidades ou fui tomado, como no candomblé, pelo asê-alteridade que se riscou e rabiscou na literatura-terreiro e se transpôs para a literatura-corredor demonstrando que uma ou outra guarda em si o mais precioso bem, a cultura de um povo.

Enfim, a elaboração e a execução desta pesquisa se mostrou um enorme desafio. Em diversos momentos pareceu intransponível, mas os conceitos bases das análises deram forças para que a concluísse. Alteridade e performance, além de interessantes, produtivas e fascinantes chaves de leitura são também molas propulsoras para o pesquisador que se dedica aos estudos culturais. Este trabalho me demonstrou que a cultura se compõe de alteridades rituais que são conduzidas por identidades e cerimônias performáticas que produzem e mantêm memórias mitológicas na contemporaneidade.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALONSO & BALIBERDINI, “Agô: O campo de pesquisa em uma história oral candomblecista”, 2016.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do Espaço literário*. Belo Horizonte. Perspectiva, 2013.
- BENISTE, José. *Dicionário de Yoruba – Português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- _____. *Mitos Yorubás: O outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BONFITTO, Mateo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva Fapesp, 2013.
- BONFITTO, Mateo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo de Stanislávski à Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 3ª reimpressão.
- BUNKER, Dusty e JAVANE, Faith. *A numerologia e o triângulo divino*. 8. ed. São Paulo: Tradução de Harry Mereding. Editora Pensamento-Cultrix, 2007.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé – tradição e poder no Brasil*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Pallas, 2009.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. Escrita e différence. Revista *FAMECOS*, Porto Alegre, nº 5. Novembro, 1996.
- CARPENTIER, Alejo. Problemática do atual romance latino-americano. In: *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global Editora, 1969. p. 10-20.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo. Perspectiva. 1989.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2ª ed. Lima: CELAP – Centro de Estudios Literários “Antonio Cornejo Polar”, 2003.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condorvoa: literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Organização de Mário J. Valdés; Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Editora UFMG, 2000. 324 p.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialética: sujeto y discursos migrantes en el Perú Moderno. IN: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, nº176-177. Julio-diciembre, 1996, p. 837-844.

- DAMASCENO, Tatiana Maria. “Xirê: uma performance corporal de restauração da energia vital”, VI Congresso da ABRACE, v. 11, n. 1, 2010.
- DE ÁVILA, Francisco. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Tradução de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz Montoya, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991
- ESPINO, Gonzalo Relucé. *Literatura oral, literatura de tradición oral*. 3. Ed. Lima: Pakarina Ediciones, 2015.
- EYIN, Pai Cido de Òsun, *Candomblé – a panela do segredo*. São Paulo: Saraiva, 2008.
- FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum’s Toques Negros, 2016.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2002.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. *Performances procissionais afro-brasileiras*. In.: *Revista O percevejo*. Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO. Nº 11, vol. 12. Rio de Janeiro, 2003.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: Dinâmica da Civilização Afro-brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MARINS, Fredson Pedro. “Repressão e resistência nos Andes coloniais: o movimento Taky Onqoy” In: *MÉTIS: história & cultura – v. 16, n. 31, p. 245-274, jan./jun. 2017. Caxias do Sul, 2017.*
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. Nº 10, p. 12. 1993.
- PORTUGAL, Fernandes. *Yorubá: a língua dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAVETTI, Graciela, *Performances Escritas: o diáfano e o opaco da experiência*. In.: *HILDEBRANDO, Antônio, NASCIMENTO, Lislely, ROJO, Sara. O corpo me performance: Imagem-texto-palavra*. Belo Horizonte: NELAP/UFMG, 2003.
- LÜHNING, Angela, *Música: Coração do Candomblé”* In.: *RISÉRIO, Antônio. Uma História da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores Ltda, 2004.
- ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica – estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Trad. Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Nandayala, 2011.

SALES, Nívio Ramos. *Búzios: A fala dos orixás: caídas, significados, leituras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

SANDOVAL, Sérgio Andrés. “Chaupi Ñamca: Takiscantari Rumicunamanda Huarmiñuca”, *Espaço Ameríndio, Porto Alegre*, v. 5, n. 1, p. 32-56, jan./jun.2011.

SANTOS, Juana Elbin dos. *Os Nagô e a Morte: Pàde, àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Milton Silva. “Sexo, gênero e homossexualidade: o que diz o povo-de-santo paulista?”, *Horizonte, Belo Horizonte*, v. 6, n. 12, p.145-156, jun. 2008.

SANTUCC, Vicente S. J., Presentación In.: *Dioses y Hombres de Huarouchirí*. Tradução de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz Montoya, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente: Notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005A.

_____. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005B.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Trad. Dandara. In.: *Revista O percevejo*. Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO. Nº 11, vol. 12, Rio de Janeiro, 2003.p. 25-51.

SOLOMON, Frank. *The Huarouchirí manuscript: a testament of ancient and colonial Andean Religion*. Austin : University of Texas Press, 1991.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2017.

TAYLOR Diana. *Arquivo e Repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2013.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Assunto Impreso Ediciones, 2012.

TAYLOR, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: IEP ediciones. 1987.

SERAFIM, Vanda Fortuna. “O significado da indumentária para os orixá”, In.: VASQUES, Ronaldo Salvador e SIMILI, Ivana Guilherme. *Indumentária e modo: Caminhos investigativos*. Maringá: Eduem, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Trad. Maria Aparecida de Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

ZENICOLA, Denise. A coreografia das Iabás. In: *Revista O percevejo*. Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO. Nº 11, vol. 12, p. Rio de Janeiro. 2003.p. 99-122

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SITES UTILIZADOS

BARBARA, Rosamaria, *A dança das Iabás: Dança, corpo e o cotidiano das mulheres de Candomblé*. São Paulo 2002. Tese de Doutorado em Sociologia. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09082004-085333/publico/1rosamaria.pdf> acesso em 20/05/2018 às 14h35min.

BASTOS, Ivana Silva. “A visão do Feminino nas Religiões Afro-brasileiras”, disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/caos/n14/9A%20vis%C3%A3o%20do%20feminino.pdf>. Acesso em 20/06/2018 Acesso em: 11h00min.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2017/04/escrever-marguerite-duras.html>. tradução de Rubens Figueiredo. Acesso em: 01/02/2019 às 12h00min.

D’XANGÔ, Marcelinhu. O axexê – A cerimônia. Disponível em: <http://candombleatual.blogspot.com.br/2012/03/o-axexe-cerimonia.html>. Acesso em 01/02/2019 às 18h34min.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “O toque da campâula: tipologia preliminar das linhas guias do candomblé Ketu-nagô no Rio de Janeiro”, Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/59/28>. Acesso em 03/06/2018`sd 18h:00min.

MILLONES, Luis e TOMOEDA, Hiroyasu. El mundo del color y del movimiento: De los takis precolombinos a los danzantes de tijeras. Disponível: www.revistas.ucm.es/index.php/REAA/ARTICLE/VIEWFILE/REAA0000110347A/23872. Acesso em: 01/02/2019 às 21h30min.

MUNDIM, Marcos. 2017. Disponível em: <http://derpertamagicos.blogspot.com/2017/02/a-danca-na-umbandacandombledanca.html>. Acesso: 05/3/2019.

Reseña y significado de la danza de las tijeras. Disponível em: <http://www.danzadelastijeras.org/resena.htm>. Acesso em 03/01/2019 às 20h22min.

SALES, Karina Lima. “Da Cabula, de Alan da Rosa: reterritorialização através uma narrativa performática, 2016, Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491414356.pdf. Acesso em 01/02/2019 às 20h:00min.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Disponível em:<www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>.p. 28-51. Acesso em 04/01/2019 às 20h30min.

TAYLOR Diana. “Hacia una definición de performance”,2001. Disponível em: <https://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. Acesso em 04/01/2019 às 20h30min.