



FUXICO DO CORPO FEMININO QUE GALOPA: DE PERFORMANCE E LITERATURA

Alai Garcia Diniz¹

RESUMO: Minha proposta é refletir sobre uma dança típica do Paraguai, tomada como um dos ícones folclóricos do país vizinho, principalmente a partir da ditadura de Stroessner que buscava símbolos de nacionalidade para camuflar o autoritarismo, o encerramento político e as profundas assimetrias econômicas e sócio-culturais entre o campo e a cidade, entre a grande maioria falante do guarani e a elite falante do castelhano. O propósito do regime era organizar simbolicamente o nacionalismo. Ler a *galopera* a partir de outro paradigma como o da performance e desde configurações ficcionais de Augusto Roa Bastos e de um de seus temas ensaísticos, o da literatura ausente é um dos elementos do “fuxico”. Neste ato de coser a diglossia, dada pela hierarquia entre o guarani e o castelhano, aprofundo a reflexão sobre o âmbito da *galopera* e suas derivações na atualidade. Ao ler uma dança, uma arte corporal como essa, a intenção é expandir o domínio da crítica literária latino-americana a outros repertórios (Taylor) que a performance como categoria epistemológica torna possível, pois um dos afazeres da literatura está em vir a ser uma máquina de ler o mundo (Michel de Certeau).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Paraguai; A. Roa Bastos; Performance; La galopera.

RESUMO: Mi propuesta es reflexionar sobre una danza típica de Paraguay, tomada como uno de los íconos folclóricos del país vecino, sobre todo desde la dictadura de Stroessner que buscaba símbolos de nacionalidad para camuflar el autoritarismo; el cierre político y las profundas asimetrías económicas y socioculturales entre el campo y la ciudad, entre la gran mayoría hablante del guarani y la elite hablante del castellano. El propósito del régimen era organizar simbolicamente el nacionalismo. Leer la *galopera* desde otro paradigma como lo de la performance y desde configuraciones ficcionales de Augusto Roa Bastos y de uno de sus temas ensaísticos, lo de la literatura ausente es uno de los elementos del “fuxico”. En ese acto de coser, la diglosia, operada por la jerarquía entre el guarani y el castellano, profundizo la reflexión sobre el ámbito de la *galoperay* sus derivaciones en la actualidad. Al leer una danza, un arte corporal como la *galopera*, la intención es expandir el dominio de la crítica literaria latinoamericana hacia otros repertorios (Taylor) que la performance como categoría epistemológica vuelve posible pues uno de los quehaceres de la literatura está en volverse una máquina de leer el mundo. (Michel de Certeau).

PALAVRAS CHAVE: Literatura; Paraguai, A. Roa Bastos; Performance, *La galopera*.

Em poesia, dizer é agir. (ZUMTHOR, 2000, p. 66).



Liliana Segovia – Las galoperas

Na contemporaneidade, vale também trazer do campo das artes visuais, com o depoimento da artista Liliana Segovia² que pinta *Las galoperas* da Chacarita e diz:

Luego de conocerlas y conocer el valor de esta identidad intangible nació un deseo en mí de poder ayudar y difundir a través de mi arte esta maravillosa costumbre que pertenece a nuestro acervo cultural. (Apud Elitayala, 2011).

Captando o movimento de corpos estilizados, o giro que Segovia desenha é o que fica na fissura dessa roda que une vida e morte e por isso dança na arte paraguaia. Ainda que usada e abusada politicamente em época de repressão e miséria poderá se despir dessa temporalidade em busca de genealogias latentes de encantamento e de memória?

Um ensaio sem disciplina pode oferecer algo além de táticas já que o lugar é outro e a fala de uma literatura fora de casa viaja em busca de arquivos no museu do mundo. Fuxico porque são retalhos de leituras colhidas, só em aparência, ao acaso, para configurar, em um tecido estampado no manto circular espantado, a costura sobre a qual se deita uma performance particular.

Especulações de Augusto Roa Bastos esmiúçam, especialmente, a questão da literatura ausente, recorrente tema em seu campo ensaístico sobre o Paraguai e que despertou infindáveis polêmicas com outros escritores do país, especialmente a

discussão mantida com Carlos Villagra Marsal, em 1989. Mal compreendido, muitos interpretaram que Roa Bastos se referia a uma literatura inexistente no Paraguai, no entanto, em uma leitura atenta o que Roa comentava, a partir do conceito de Antonio Candido, era que lhe faltava um sistema de obras de ficção e aludia “à carência de uma identidade nacional no Paraguai e de denominadores comuns para criar um temperamento da coletividade”. (Roa Bastos, 1988, 100). No texto de Roa Bastos, o nacional funcionaria como sinônimo de comunidade, segundo Carla B. Benisz (2014, p. 25) e avançando na leitura desse ensaio como de alguns outros similares do escritor, um leitor reconhece o fato que surge de maneira recorrente, que o empecilho a essa vivência do comunitário seria o bilinguismo que se estrutura no Paraguai como uma diglossia: a hierarquização entre duas línguas, a alta: castelhano e a baixa (pertencente a uma comunidade majoritária da população): o guarani.

Em princípio, a questão da autonomia do campo literário, hoje em franco colapso poderia, por um lado, confundir o pensamento de Roa Bastos como de aparentes ambivalências, ao seguir uma configuração circunscrita aos moldes modernos, no que tange ao construto de nação e suas desigualdades socioeconômicas, ainda que, por outro, Roa penetre no cerne do que poderia ser a pesquisa literária em uma territorialidade particular de entrelugar, ao descobri-la como “deslinguada, bifurcada”.

Deste modo, a consciência de uma cultura seccionada, cortada do Paraguai e dessa carga colonialista que o país vai carregando, não apenas pelo bilinguismo, como por se tratar de cultura forjada no exílio, desde José Gaspar Rodriguez de Francia (XIX); como com a diáspora no século XX e a repressão do regime *stronista* me levam a optar por estudar neste ensaio, não um objeto tradicionalmente da área da literatura, mas sim um dos artefatos culturais paraguaios: “*La galopera*”.

A antiga dança tem origem alemã por ter um ritmo rápido chamou-se: *la galopa*.³ Criada a partir do gênero musical, *galop*, ao passar pelo Brasil deixa como parte dessa herança, o maxixe, o dobrado, a quadrilha e a polca-marcha que cria, por exemplo, o ritmo vivo do frevo em Pernambuco.

No Equador deu origem a uma dança que, em rodeios como o de Montubio, na costa equatoriana do Pacífico,⁴ apresenta o galope equatoriano, na mesma arena ou campo, onde estiveram presentes as disputas entre homens e animais, animais e animais e homens com animais, homens contra animais. Nesta espécie de arena extemporânea, a performance espetacular do galope equatoriano entre casais mostra elementos singulares de humor, peculiar, pelos movimentos improvisados dos cavaleiros que imitam o equino em conquista de sua “cara metade”, ali presente e muito arisca. Nesta variação do galope há também improvisação em versos com estrofes cantadas pelos machos e pelas fêmeas em alguns momentos em que a dança estaciona.

Como se pode ver, espalhou-se uma grande diversidade desse ritmo europeu - o *galop* - no hemisfério sul, mas nesse ensaio me interessa o que, no Paraguai, se constituiu como o galope dos pés descalços em uma dança que, a princípio, trazia, exclusivamente, corpos femininos em exposição pública e que, ao longo de sua história, foram produzindo outros usos, mudanças a partir de uma espécie de catarse coletiva. O galope fazia parte das festas religiosas em homenagem aos santos ("fiestas patronales") particularmente a de San Blas, o santo patrono de Assunção no dia 03 de fevereiro, embora com o tempo tenha ocupado outros espaços mais nobres, segundo manipulação política de diferentes conjunturas.

Com a melodia de Mauricio Cardozo Ocampo na década de 20 do século XX recebeu o nome de "La galopera". O compositor relata, em entrevista que, após assistir a performance da dança, inspirado por uma das galopeiras, em particular - Maria Po'í (de la Loma Taruma), compôs a música mais popular do Paraguai, já traduzida a nove idiomas e o bairro La Chacarita ficou reconhecido como centro de difusão da dança, assim como aquele ritmo em 3x4, obsessivo, parecido ao trote e que também se chamaria de *galopera*.

Historicamente, em círculo as mulheres dançavam com um cântaro à cabeça.

En un barrio de Asunción,
Gente viene, gente va...
Ya está llamando el tambor,
"la galopa" va empezar.

3 de Febrero llegó
El patrón Señor San Blas
Ameniza la función
La "Banda de Trinidad.

Descrevendo o movimento, a percussão, o contexto ritual entre o sagrado (San Blas), em espaço e tempo definidos, a melodia passa a descrever as personagens. Mulheres jovens, com o *tipoy* - blusa branca decotada e com bordados - e uma saia longa engomada e rodada com babados que chegava ao tornozelo. Os pés descalços e as tranças enfeitadas com flores ou pentes: *qyguavera*. Brincos nas orelhas a identificação das galopeiras penetra do profano. Esse movimento lírico de uma composição que detalha de modo realista, narrativo que mostra o que está sendo realizado: a *performance*, se na cabeça as jovens (mitacuñá) levam o cântaro (jarro de água) termina com outro "cântaro de amor" na ilusão metafórica que profana o

canto, dança e a língua de uma sensualidade intrínseca.⁵

dame un poço de água fresca
De tu cántaro de amor.

Ao estudar *la galopera* busco uma estratégia que seria a de buscar o excesso nessa ausência. Adotada como ícone nacionalista sob a ditadura de Stroessner, e, portanto, sob suspeita, por esse uso cristalizado, como de um artefato do poder, a *galopera* é lida na perspectiva de uma literatura em movimento, isto é, permeada de formas imprevisíveis e não indexada em uma cultura ocidental, mas passível de explorar outras linguagens, que serve para legitimar um regime e sugerir uma ilusão de integração da comunidade imaginária, de algum modo, inexistente.

Então para dar pano a essa discussão do fuxico sobre o galope abro outro bem simbólico, a fim de observar tensões, assimetrias e heterogeneidades e ocupo-me da prosa que arma o fictício a partir de imaginários sincopados. Roa Bastos mostra como entrar em outras temporalidades, em um não tempo que excede o ordenamento. Em seu livro *El fiscal* (1993), parte de uma trilogia do monoteísmo do poder, elabora o espectro do que seria “perder a nação para a língua”, como diz Ludmer, e na desterritorialidade que desenha a diáspora na etapa francesa do escritor e que ele arma para fabricar o presente.

Entrar por essa narrativa de Roa Bastos, portando uma bússola que remete aos imaginários dessa cultura oral poderia servir para destacar um recorte temporal: a sequência da viagem aérea da personagem Félix Moral a Assunção. Durante o voo, após a última escala no Rio de Janeiro, em meio ao relato crítico do narrador sobre atitudes dos passageiros pertencentes à elite, soa um alarme cujo defeito logo seria reparado e então dá início ao que Roa descreve como:

el ritmo vivo y sincopado de una galopa popular (que) enardeció el entusiasmo de la tribo elegante... que dan vivas al Reconstructor. (ROA BASTOS, 1993, p. 235).

Pelo excerto fica claro que o ritmo acelerado do galope (“galopa”) influi no animo do coletivo que aplaude o ditador, algo que convida o adversário político a uma postura irônica em relação ao ritmo em questão.

Um pouco mais adiante em uma cena que opera uma escritura performática:

Rompió a tocar la polca del partido del poder...una bella muchacha de estilizada delgadez emergió de una gran caracola groseramente alusiva, subió al podio giratorio y empezó a bailar la danza de la botella. (ROA BASTOS, 1993, p. 243).

Essa descrição da polca, da bela jovem que sobe ao palco e se afirma pela

dança da garrafa (*danza de la botella*) foi uma porta que a ficção do escritor paraguaio incrementa para iniciar a especulação ao redor da dança tradicional e a crítica a um repertório de raiz colonialista e de elite, cultivada em Asunción. O bairro é La Chacarita, por ocasião de uma festa que conjuga o sagrado ao profano, em praça pública, inicialmente só com bailarinas, mulheres empunhando um cântaro. Esta leitura advém, portanto, de outro logos, o poético, que, em contraponto, estabelecerá o dinamismo na costura de fragmentos que aqui se reúnem no tempo e no espaço. A fim de alinhar corpos de memória, me inspira o método lezamiano de criar uma “fábula intertextual”. (CHIAMPI, 1988, p. 29).

É preciso notar que, nestes recortes, ao mesmo tempo em que aparece a elite entusiasta e colada à figura do ditador paraguaio surge o som (a polca), o corpo da jovem que se destaca ao subir ao palco giratório e exibir o bailado denominado dança da garrafa (*danza de la botella*).

Hoje a *galopera* se expõe ao público nas praças de Asunción com uma variação sobre a que vale a pena refletir, quando na sequência da dança na praça se substitui o kantuchi (cântaro) pelas garrafas. Como ler a partir de uma perspectiva teórica da performance a mudança da relação do corpo feminino com o cântaro a partir do novo objeto urbano: as garrafas?

E a audiência o que espera daquele corpo feminino em sua performance com a mudança do objeto principal nessa variação das garrafas? A partir de Schechner sabemos que a performance repete um comportamento aprendido e ao repeti-lo o transforma. Do cântaro às garrafas... Qual é a recepção se pode ter da performance? Que pano de fundo cultural se dá nessa mudança da *galopera* para a dança das garrafas? O que se agencia culturalmente do corpo feminino performático que dança a *galopera*, quando vai aguentando sobre sua cabeça uma enorme quantidade de garrafas?

Entre a *galopera* que dança com os cântaros e a das garrafas, Roa Bastos opta pela versão moderna. Assim cria o ambiente estilizado do poder, a exposição de equilíbrio e agilidade centralizada em um corpo feminino, cuja beleza é o que se vende. Embora não entre no romance. Na dança das garrafas entra a figura masculina do coadjuvante que, sem dançar, ao lado de uma escada, vai acumulando de uma, duas, três, quatro a dez garrafas sobre a cabeça da bailarina que protagoniza a acrobacia do andar industrializado.

As melhores bailarinas conseguem equilibrar até dez garrafas e, de fato, essa agilidade poderia gerar até uma disputa para figurar nos *records* mundiais do Guinness? Ou então, quem conseguiria melhor desempenho na dança com as garrafas à cabeça... esses objetos fálcos de consumo, em geral, ligado ao gênero masculino?

E por que garrafas? Além de um objeto antigo que nasce com artesãos venezianos e passa a ser industrializado em larga escala e que guarda licores, bebidas alcoólicas? Não água! E se torna um prolongamento vertical desse corpo feminino com o acúmulo de garrafas?

Não é o mesmo escrever uma história como dançá-la. Inscrevendo-se em diferente racionalidade, a performance se define como conhecimento e ação que se restauram. (SCHECHNER, 1985), entretanto o mesmo autor elucida que as performances contem partes de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente uma da outra, porque o aprendido também se combina com inovações, por isso as performances apresentam variações. (SCHECHNER, 2011, p. 31).

E é nisso que a *performance* combina-se com a obra de Roa Bastos, em suas variações em torno de recorrências ficcionais e que admite a leitura dessa narrativa como uma escritura performática, como bem o aponta Graciela Ravetti (2013).

Em se tratando de estudar as performances, vale recordar o que diz Federico García Lorca em um ensaio: "Jogo e teoria do duende"⁶. Tendo vivido entre os anos 20 e 30 do século passado, estamos realizando aqui a leitura lezamiana para associar a teoria do duende à teoria da performance. O que me parece fundamental é observar como García Lorca se propõe a cruzar a sociolinguística com um modo de ver a arte do canto; da poesia vocalizada e da dança das bailarinas do flamenco, podendo, segundo ele, estender-se também a outras artes.

A teoria do poeta andaluz parte de um reconhecimento de uma maneira peculiar de avaliar a arte em sua região, Andaluzia, dando vazão e atento à forma como refletiam e dialogavam sobre uma dança ou um canto, ou quando apreciavam uma performance. Diziam: "Ele/ ela tem ou não tem duende".

Ao trazer à baila, o duende, em lugar do anjo ou da musa, Lorca explica que as bailarinas exibiriam um poder, transmitiriam uma luta, uma dor própria do ser humano que se sabe mortal e essa marca do duende subiria por dentro, vindo da terra, pela sola dos pés... E percorreria as vias sanguíneas para culminar no *hic et nunc* da criação. (GARCIA LORCA, 2003).

Ao cruzarmos a teoria do duende de García Lorca podemos lê-la sob a perspectiva de um pesquisador sul-americano como Rodolfo Kusch, imaginando-a como uma abordagem geocultural, plasmada na oralidade andaluza e combinada a uma epistemologia *gitana* no modo de ler a arte que brota do corpo. E quanto ao nosso tema, haveria a possibilidade de ver ou não o duende na atuação de uma *galopera*.

Esta analogia obriga-me a pensar sobre as transformações da dança. Originalmente, era a exibição criativa de uma tarefa, aparentemente, cotidiana de

mulheres que levavam cântaros à cabeça por uma necessidade diária de água, mas com a modernidade, foi criada uma versão como a “danza de las botellas”, ao som da mesma polca ou galope. Alguns diriam que uma dança nada tem a ver com outra. Outros diriam que a segunda nasceu apenas de um acaso que gerou o improvisado, ao não se ter o cântaro à mão, começou-se a bailar com a garrafa e pouco a pouco a dança se transformou em performance. Por que não? Entretanto, a combinação entre o galope e a bailarina ao se inserir no âmbito ficcional robastiano e, portanto no imaginário, eis o dado que me faz avançar neste caminho que reúne as duas manifestações performáticas do Paraguai. Se o cântaro como objeto de cena criava uma simbiose com as bailarinas, sem interferir em seu movimento corporal, já a dança massiva com a garrafa que vai aumentando em número e peso à cabeça acaba deslocando o foco dos pés, ou do bailado, para a cabeça com um “membro” a mais que carrega, não a inteligência, a leveza do sorriso ou a graça em articular expressão facial ao movimento, mas a destreza de um malabarismo. Na maioria das vezes, há uma única dançarina que depende dos objetos encaixados um a um no alto da cabeça para se deslocar no espaço. Manter o maior número de garrafas à cabeça parece ser o elemento principal dessa *performance* midiática.

Seria possível imaginar também que a nova dança com inúmeras garrafas à cabeça traria a alegoria ninfomaníaca dessa sexualidade? Exerceria uma atração peculiar aos olhos masculinos conotando um erotismo inesgotável? É certo que sua arte não estaria ligada aos movimentos ou giros pelo espaço, como o quadro de Liliana Segovia expressa, mas à contensão. Não seria o da beleza do passo, ou do movimento dos quadris, ou do peito, a destreza dos braços no manuseio do cântaro, mas a do controle de um malabarismo da parte superior do corpo. A cabeça passa a suportar um grande número de garrafas, objeto urbano e comercial que substitui o cântaro que, originalmente, na *galopera* operava um sentido de guardar a fonte da vida, em seu corpo que dá vida e distribuí-lo apoiado por outras, em um sentido coletivo e solidário entre elas.

Na dança das garrafas há uma estética que destaca aquela que consegue equilibrar mais garrafas, a esse corpo que, hierarquicamente, domina o público pela fixidez da cabeça. Sem contar com o peso, além do truque do encaixe das garrafas.

Em suma, entre a *galopera* e a variação de *danza de la botella*, há mais que a semelhança sonora. E aqui vale lembrar o que diz Richard Schechner sobre o tema da performance, pois realizar uma performance tem a ver com alguma ação que se exhibe. Ou “Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam estórias”. (SCHECHNER, 2011, p.2).

Então vejamos o que pode ser a identidade das galoperas. Há quem afirme,

como Efrain Martínez Cuevas, periodista e escritor que essa velha dança teve início pelas viúvas dos combatentes.⁷

Partindo da oralidade tão presente no imaginário paraguaio falado em guarani, correria à língua solta, ao unir a peculiaridade da dança das mulheres solitárias, as *galoperas*, a esse período pós- Guerra Grande (1864 – 1870) em que abundavam os lares matrifocais, nos anos 80/90 do século XIX. A dança representaria a manifestação de uma espécie de antídoto contra o impacto das perdas afetivas sofridas pelas mulheres, em consequência do extorção causado pela guerra. Talvez o pungente da *galopa paraguaia* seja justamente a mescla entre os corpos jovens e sensuais das *galoperas* com a solidão.

Entretanto é sabido que o ritual vivido socialmente constitui uma parte fundamental da sociedade para se entender o ordenamento, as regras e regulações de convívio. Na alegria do coletivo haveria intenção de superar, publicamente, os traumas do corpo solitário que necessitaria seguir vivendo? Ressoaria aqui a elaboração de Victor Turner sobre a performance como drama social que cria a desordem, a festa ou a exposição, a fim de organizar o tecido social na liminaridade que se concentra no efêmero, na mudança e encanta porque o tempo fica parado e enlaça, no caso da *galopera*, a vida e a morte. (TURNER, 2008).

Ao buscar a água como fonte da vida, há no cântaro exposto um movimento repetitivo que se alterna dos braços rumo à cabeça, como se tal gesto contivesse a síntese de um novo equilíbrio necessário ao corpo jovem, na busca de um status alterado, sem o macho, morto na guerra. Eis o desejo transformado em ato, a performance que deseja dizer que vai se fortalecer mental e fisicamente recuperando a perda no trajeto existencial.

Como um punctum, os atos de manuseio do cântaro, vivamente transportado para o alto, na verticalidade não indicaria somente um ato transfigurado, a partir do trabalho cotidiano do corpo que transporta uma fonte de vida, reconfigurado, esteticamente, ao som do ritmo da polca galope, mas como performance constitui *uma arte de fazer*; criada em determinada circunstância no pós-guerra que materializou no campo da dança um ato de exibir o prazer e a dor na arte de viver.

No hemisfério sul, com um objeto cênico do cotidiano, o cântaro de água na cabeça, retirado do campo da cultura material, o objeto que parte dos afazeres domésticos nas periferias das cidades do mundo (África, Oriente, América Latina, etc.) onde a qualidade de vida ainda não permitiu a modernização encanada da água, passa à esfera do sensível na cena de uma performance cultural.

Entre as viúvas dos combatentes da Guerra contra o Paraguai exibem uma gestualidade compassada e harmônica em que o corpo feminino passa a ser o

protagonista. Sós, cada uma das *galoperas* repete ritmicamente em compasso binário, um gesto particular de cada corpo com seu cântaro na cabeça ao que alterna com o gesto de encher e de jogar. A ocorrência dupla e simbólica de uma sensualidade que demonstra a necessidade de brincar entre a água como fonte de vida (reclusa e armazenada) e o cântaro (metáfora uterina). Nesse tempo pós-bélico quando o homem já não mais voltaria, a dança incorporaria o amor sem promessa de continuidade?

Não há sociedade sem ritual, e a manifestação pública que encena mitos, surge, preliminarmente, no âmbito das religiões para funcionar como um comportamento repetitivo que modela percepções do real. Ao criar uma prática particular do fazer rítmico se expõem corpos em movimento que passam a operar e a revitalizar identidades sociais em um tempo que não é o cronológico.

Segundo Michel Maffesoli, o ritual estaciona no limiar entre a vida e a morte. Também atende à construção da memória e o uso do termo *fuxico* no título do artigo, como veem, implica especular, mas também vira o foco à performance como construção da memória que arma um *punctum* – “esse acaso que, não na foto, mas na dança me punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 1984, p. 46).

O corpo diz ao agir, nessa dança que ao contar uma história de infortúnio vivifica a comunhão feminina coletiva. E se transforma em outro tempo: o urbano, capitalista que combina o corpo feminino à sensualidade para vibrar noutro vício que galopa, com as garrafas que se vão empilhando no nicho das cabeças.

No Paraguai, outras danças como a polca também adotam um ritmo alegre e se dança em casal como a grande maioria dos bailes. Entretanto o que me interessa, especialmente, são *las galopas*, justamente pelo fato de que são dançadas pelas mulheres solitárias (*las galoperas*) e que dançam girando em grupo com um cântaro ou moringa que ora são colocadas na cintura, ora na cabeça.

Celia Ruiz Dominguez, com estudo pioneiro no campo das *Danzas Tradicionales Paraguayas* (1974), mostra-se detentora de uma enciclopédia de grande valia pela perspectiva didática como professora e pesquisadora na área de dança. A tendência de elaborar um conjunto de regras para a manutenção da *galopera* tradicional opera-se a partir desse objetivo, tentando documentar e compor uma concepção específica da dança para reproduzi-la e multiplicá-la com “fidelidade”.

Entretanto, ao pretender compilar um panorama da dança no Paraguai, adequado a propósitos didáticos, vale pelo que apresenta também inúmeras notícias de jornais e periódicos de época. Na pesquisa realizada até o momento, esse livro parece ser o único a constituir um acervo cuidadoso para o reconhecimento da diversidade histórica das danças no Paraguai. Se Celia Ruiz Dominguez em 1974

compilou mais de trinta e oito (38) danças no Paraguai, imaginem quantas performances, sob a perspectiva intercultural, poderiam ser compiladas a partir de uma rede pluriétnica, uma vez que o Paraguai possui vinte e cinco culturas entre territórios indígenas e zonas de contato?

Outro elemento peculiar, segundo Celia Ruiz Martinez, é que a *galopera* pode ser dançada ao som de qualquer galope ou polca e pode-se prolongar por muito tempo (ad-libidum) (RUIZ, 2011, p. 171). E nisso nos faz lembrar o Carnaval.

A questão do tempo pra dançar não é apenas curioso, pois entrar em outro tempo significa penetrar em outro ritmo, fora do padrão temporal ibérico ou mesmo ocidental indo um pouco mais além da cultura ibérica, volto à temporalidade da performance da *galopera*. Como uma cultura outra, a *galopera* cria a marca da interculturalidade, pois vale lembrar que a cultura guarani ao dançar e cantar também não fixa um limite para acabar, pode-se ficar a noite inteira dançando. Neste sentido, os limiares temporais se dilatam, entrando em outro âmbito que não se circunscreve aos paradigmas melódicos ocidentais. A cultura oral, suspeita do excesso, causa estranhamento para quem está habituado ao tempo espetacular.

Aproveitando as reflexões de Guillermo Wilde sobre a categoria pragmática da performance, seria possível compreender a dança a partir da antropologia da experiência que se volta ao mundo sensível, das emoções e das percepções corporais e serve para construir memórias. (WILDE, 2006:14)

O ato de ler o mundo com um olhar interdisciplinar combina os sentidos aos bens simbólicos e é por isso que a *galopera* opera pela catarse coletiva na comunidade que sofreu a tragédia bélica genocida quando solapou mais de um terço da população masculina, inclusive os jovens imberbes e no pós-guerra encontrou no ritmo transculturado do galope um meio de sincronizar a síncope das mortes: perdas a serem superadas pelos corpos femininos sobreviventes.

Entre passado e presente vale a pena recordar que, no campo literário, o poema “Nenia”, canção fúnebre de Carlos Guido y Spano, ao fim da Guerra da Tríplice Aliança, escolhe a voz feminina como protagonista da dor. No caso do poema abaixo em quintetos de versos octosílabicos, com rimas ricas (ABBA) canta-se o impacto das perdas, criado por um poeta argentino que não simula nenhum tom de vitória. Pelo contrário, focaliza em Nenia, ritual fúnebre, a destruição do país. O urutaú lamenta com seu canto o país que desapareceu em meio ao conflito contra três outros.

NENIA
(*Canción Fúnebre*)
En idioma guaraní,

una joven paraguaya
tiernas endechas ensaya
cantando en el arpa así,
en idioma guaraní:

ilLora, lLora urutaú
en las ramas del yatay,
ya no existe el Paraguay
donde nació como tú -
illora, lLora urutaú!

O corpo feminino se veste na voz própria da dor no poema do fim da guerra, 1870. Dez anos depois o corpo feminino se exhibe coletivamente para superar esse sofrimento no ritmo da polca e do galope da Bavária que se originou com B. Smetana, Strauss e Antonín Dvorak entre o final do século XVIII e o começo do XIX, e do qual já se tinha notícia no Paraguai no ano de 1858.

É bom lembrar que há diferenças de ritmo entre a polca europeia e a paraguaia, pois esta última justapõe à melodia em ritmo binário, um acompanhamento ternário e em síncopes. Como operário de Itaipu após 1959, Quemil Yambay reforçou a expansão da polca paraguaia para o lado da fronteira brasileira com o grupo Los Alfonsinos, e uma das bifurcações desse estudo poderia ser as correntes dos rios melódicos que se derramam do Paraguai para outros países do Cone Sul, o que aqui não seria o foco.

Nosso propósito neste fuxico é transfigurar exatamente o olhar sobre a galopeira. Parto do princípio de que o processo de reconhecimento da performance realiza-se em outra perspectiva, pois se propõe a registrar etnograficamente cada performance, sua diversidade e a proposta de seus executores (performers) e receptores para documentar ao longo dos tempos suas transformações.

Em lugar de inibir o registro das variações com a justificativa de ser talvez apenas local (RUIZ, 2011, p. 180), a perspectiva performática avalia como de importância *sine qua non* no trabalho exatamente a particularização descritiva e, se possível, armada sob esse enfoque, pois é o corpo do performer que atualiza a seu modo uma arte do fazer (a galopeira) em seu movimento cultural, bem como a recepção em um determinado local, específico, é o que dá ao estudo a dinâmica e a transformação daqueles que continuam a elaborar as mudanças culturais em tal prática observada.

Entretanto, a informação sobre a dança das *raída poti* entre jovens ou de

idade avançada localizam-se na esfera do sincretismo, uma vez que ofereciam sua performance em *festas de santos* como San Blas, o que demonstra uma necessidade de pesquisa meticulosa, não só em estudos anteriores e podem oferecer um arquivo que aliado a outros acervos culturais podem reforçar reflexões sobre patrimônios intangíveis a serem estudados de modo interdisciplinar e constituir-se em mediação cultural e intercultural.

A galopera comunica uma síncope do pós-guerra que vetorizou a falta do marido, do pai, do macho com o cântaro sobre a cabeça e o equilíbrio do corpo feminino em repartir os poucos machos que restaram. Mauricio Cardozo Ocampo ao escrever sua melodia que situa na ilha urbana a performance e feita sob encomenda, projeta para a Galopera uma metáfora clichê do cântaro do amor (como útero), Lilian Sosa *Kerambi / Adormilados* que ao tratar do ato de amor nomeia o sexo feminino:

Ha ñeñua kambuchípe/
angata ysapýma ono´o/
ñande ro´ópe hendypu

Tradução ao castelhano elaborado por Susy Delgado:

Y desde el cântaro codiciado
el anhelo rezuma rocío/
el arrebató arrasa nuestro cuerpos (DELGADO, 2011,
p. 139).⁸

A transformação processada pela modernização incorporou à *performance* outro objeto urbano, a garrafa, a partir dos anos 50 e a crescente espetacularização da dança acrescenta truques para que uma única dançarina possa mostrar a habilidade técnica mantendo em equilíbrio de cinco a dez garrafas. A verticalidade exige outros aparatos na cena, abandona-se, muitas vezes, o grupo de mulheres (sinal de que o cântaro escasseia), há na mudança um uso político que engessa o ritual. E a solidariedade entre o coletivo de mulheres pra onde foi, quando há uma competitividade na demonstração e centralidade em torno àquela que consegue equilibrar mais garrafas?

Onde ficaram as metáforas da fonte da vida, se a garrafa indiretamente lembra um *merchandising*, pois garrafa lembra bebida alcoólica e o elixir na cabeça da mulher conota ou quantifica o prazer e a sensualidade? Quantas fantasias haveria ao sorver cada garrafa que o corpo feminino equilibra na cabeça? O abandono do objeto cântaro anula a ambivalência que, historicamente, o cântaro possuía. A garrafa cria outros, pois a garrafa é fálica. Assim o que era um ritual entre o pagão e o

sagrado passa a legitimar o erotismo mancomunado com a industrialização, competitividade e a urbanização: relações humanas que atualizam um contexto.

O figurino de domingo de trabalhadores do campo – raída poti, e os movimentos daqueles pés descalços que dançavam a galopeira implicam em torneios - rápidas e marcadas evoluções, ainda que, em geral, mantenham-se isoladas, formando uma corrente coletiva, apenas em determinados . Com a denominação de *Purahéi*, as galopeiras inspiram canções como “La Galopera” de Mauricio Cardozo Ocampo que se torna uma das mais conhecidas e inscreve a dança no bairro de La Chacarita, Asunción. Em síncope de mortes a serem superadas pelo corpo que sobrevive à guerra, podia-se embaralhar Deleuze que admite a arte como um delírio que conduz à saúde, criada no cotidiano. Segundo Certeau, a conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los habitáveis (CERTEAU, 1996:50). Então o que lhes proponho com a discussão sobre a galopera não é uma tentativa de enganar a morte, mas de aceitá-la em sua inexorabilidade, celebrando a alegria. Coisa que a literatura pode ensinar lendo a arte performática para conferir a elas outras potencialidades semânticas em contatos com o imaginário e a memória.

Diana Taylor em sua concepção sobre a performance como ato no presente que restaura a memória da violência, deixou-nos um importante arquivo ao estudar a performance das “madres de la Plaza de Mayo”.

Madres: Las Madres de la Plaza de Mayo, a través de sus cuerpos, hacen visible una historia acumulativa de trauma, una tardía pero aún impune historia de políticas de violencia. La dramatización del movimiento social de las Madres ilustra un uso de la performance con un alto grado de complejidad. (TAYLOR, 2008).

A área da performance em sua atmosfera de “desentendimento sofisticado” (CARLSON, 2011, p. 12) por perturbar certezas no campo das artes e também da literatura implica sempre em artimanhas para elaborar o cimento sobre o qual cada pesquisador planta seus pés para o diálogo sobre a cultura contemporânea que, em sua complexidade com a perda dos vínculos familiares, territoriais, acaba reelaborando dinamicamente os sujeitos. Se por um lado, a performance afirma-se como construção de memória, por outro a quantidade de migrantes paraguaios na Espanha, nos Estados Unidos e em Buenos Aires pode determinar também a necessidade nostálgica de assumir-se como detentor de outros bens simbólicos que pode fixar em culinárias, melodias e em performances como a galopera um laivo do passado que teima em sobrar na mala do ser exilado e sem vínculos locais fora do trabalho.

A relação da arte com as estruturas de poder configuram subjetividades

(ou interações identitárias) a partir de transversalidades de gênero, grupo social e etnia que implica a arte no corpo. (CARLSON, 2010, p. 18).

Mesmo para quem ainda não tenha tido a oportunidade de ouvir a terceira margem desse rio de linguagens que corre por debaixo da ponte da amizade, é tempo de suspeitar da galopera cuja performance cultural ultrapassa a função meramente catártica e expõe um campo de saber intercultural que além de socialibilidade, valorização e vínculos, hoje, mostram mudanças sociais produzidas pela massificação e o populismo. Os usos e os abusos da manipulação política da galopera, que espetaculariza e pode temporalmente, ou em situações descontextualizar-se ou recontextualizar-se, re-significar-se ou mascarar-se, como o entende Silvia Citro. (CITRO, 2006, p. 88).

Vem da cultura oral uma genealogia para a galopeira como dança coletiva, exclusivamente feminina e neste objeto que é o fuxico sobre a galopeira e no modelo do fuxico como rumor há uma cooptação dessa prática cultural que transforma a potência de solidariedade horizontal e coletiva que une os corpos femininos do século XIX na perda dos seus companheiros mortos na guerra, para transformar o corpo feminino em estandarte a servir de espetáculo para uso da elite paraguaia, em um engodo de acrobacia individual que substitui o cântaro pela garrafa, objeto advindo do mundo industrial, em conexão com o mundo branco, patriarcal, do prazer (no campo semântico do vício e do fálico?) que Roa Bastos recria com o sacrifício da bailarina que em *El fiscal*, após a dança macabra, falece. Imediatamente a língua se transforma em performance que, segundo Roa Bastos indicaria a condição caduca de quem a usaria.

Seja a literatura, a galopeira ou prática cultural levanta a suspeita de que sob sua superfície há um segredo, segundo Boris Grois, a suspeita é o meio da arte contemporânea. A *galopera* da ficção de Roa Bastos, apresentada no romance *El fiscal* atua sozinha, em um uso espetacular e como parte do repertório de poder masculino e de abuso do Karaí, paira no ar e mostra com o sacrifício do corpo feminino na performance o fosso da língua. A bailarina morre após a dança.

Esse fuxico que arma retalhos serve apenas acordar a trama do corpo como linguagem, como palavra que se aprofunda em cada um e nos fluxos da sobrevivência de imaginários.

Ao se esvaziar o lúdico promove-se a profanação (AGAMBEN) adota-se como patamar a massificação. Ao individualizar a exibição, de um corpo feminino que se destaca entre o grupo, a performance esvazia a polissemia temporal, a repetição de um ritual feminino da perda de uma sexualidade ainda presente, identificando-se apenas com o conceito tradicional de performance no sentido dicionarizado do

termo anglo-saxão de exibição pública de uma habilidade técnica específica que pode mostrar acrobacia, treinamento aprimorado e truques de palco que a configuração espetacular da exibição produz.

Talvez a culpa desta porta que abri entre literatura e performance de um outro fragmento *de El Fiscal* em que se narra, desta vez a partir do ângulo de Madama Lynch o desenlace da Guerra Grande:

monta a caballo, se aleja y se pierde al galope, seguida por su escolta de mujeres esculáidas, que van arrastrandose sobre sus pies lligados, los cuerpos esqueléticos apenas cubiertos de harapos...la selva se abre y se cierra sobre ellas sin dejar rastros. (ROA BASTOS, 1993, p. 37).

Concluindo, a especulação que a maneira de fuxico sobre o galope supõe também esgueirar-se pelas margens, tangenciando rumores que, no campo das oralidades, eliminam certezas a priori e contrariando a hipertrofia da leitura inevitável, admito transformar a escritura em um texto que pode cantar, dançar, galopar como um corpo em performance que pode possuir o duende ou então tenta criar no campo da literatura um espaço aberto: o da tridimensionalidade.

NOTAS

- ¹ Professora Visitante Sênior da UNIOESTE/ Cascavel, bolsista da Fundação Araucária, poeta, tradutora e ensaísta. Obra: *Ventri Loca* (2009); DELGADO, Susy - 2x4 (tradução ao português Alai Diniz), Asunción, 2014. Organização de obras e anais de congressos sobre Augusto Roa Bastos. Pesquisadora voluntária no Projeto “Do Campo Limpo ao Sintético, Poesia sem Miséria”, I LOVE LAJE, Lei de Fomento à Cultura da Periferia, SMC SP, 2016.
- ² O quadro de Liliana Segovia foi usado como “epígrafe visual” no início do texto.
- ³ La galopa é uma dança tradicional paraguaia cujo nome deriva de uma dança alemã, galop. Galoperas são as bailarinas que geralmente dançam com cântaros ou nos últimos tempos com garrafas à cabeça. Também há o mesmo nome para um tipo de polca é uma polca com acentuações mais marcadas no ritmo e notas prolongadas. .
- ⁴ É possível ter acesso a algumas dessas performances no You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=TMuDAwy3nK4>. Acessado em 23 de abril de 2017.
- ⁵ Há vários sites virtuais com a dança “La galopera”. Há também a versão da melodia de Ocampo ao português, composta por Pedro Bento. Infelizmente, com uma letra simplória, apenas pra apoiar a melodia que já era um êxito na Tríplice fronteira, onde as línguas, danças e cantos flutuam em águas das línguas originais. Um dos sites mais tradicionais que traz a letra de Mauricio Ocampo está disponível <https://www.youtube.com/watch?v=Njag2aTqRQ>. Acesso dia 20 de março de 2017. Dados sobre o compositor, acessar o www.portalguarani.com/693_mauricio_cardozo_ocampo.html
- ⁶ Tradução minha do título do ensaio de Federico García Lorca -” Juego y teoría del duende”
- ⁷ Efrain Martinez Cuevas. Disponível em <http://efrainmartinezcuevas.blogspot.com/2009/10/>

[galopas-y-galoperas.html](#) Acesso dia 14 de novembro de 2015.

⁸ Tradução minha: “E do cântaro invejado/
o desejo goteja orvalho/
de repente arrasa nossos corpos.”

Lilian Sosa es una poeta paraguaya bilingue que Susy Delgado seleccionó como uno de los nuevos expoentes de su obra POESIA GUARANI CONTEMPORÁNEA (2011).

REFERÊNCIAS

BENISZ, Carla Daniela. “Literatura Paraguaya, transculturación y polémica. Las formas de una literatura ausente.” *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 2014, número 87, p. 23-46.

BUTLER, Judith. *Género en disputa*. Madrid, Paidós, 2007.

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica* -Trad. Thais Flores N. Diniz e Maria Antonieta Pereira, BH: Editora UFMG, 2010

DELGADO, Susy (compiladora) – *Poesía Guarani Contemporánea – Ñe´e rendy*. Asunción, 2011.

GARCIA LORCA, Federico. “Juego y Teoría del duende” – Biblioteca Virtual Universal. Buenos Aires, 2003. Disponível: <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> Acesso no dia 19 de abril de 2017.

LEZAMA LIMA, J. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi, SP: Ed. Brasiliense, 1988.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina – una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2010.

NUÑEZ, Estuarta (compilador). *El Peru visto por los viajeros*. Tomo II. La sierra, Lima: Ed. Peisa, 1973.

ROA BASTOS. “Una cultura oral”, *Suplemento Antropológico*, revista do Centro de Estudos Antropológicos da Universidad Católica de Asunción, Paraguai ano XXIII, 1, junho de 1988.

_____. *El fiscal*. Bs As: Sudamericana, 1993.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?” Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3. Abril de 2011. em *Performance studies*: anintroduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

WILDE, Guillermo y SCHAMBER, Pablo (compiladores) – *Simbolismo, Ritual y performance. – antropología sociocultural*. Buenos Aires: Paradigma Indicial, 2006.

SPANO, Carlos Guido. “Nenia”. Acesso a 20 de julho de 2012.

<http://www.los-poetas.com/e/carli.htm>

TAYLOR, Diana. "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", <http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>.

TURNER, Victor. *Drama, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF- Editora da UFF, 2008.

VERON, Luis. *Pequeña Enciclopedia de historias minúsculas del Paraguay*. Asunción:RP Ediciones, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

Pesquisas virtuais em sites

Efrain Martinez Cuevas. Disponível em <http://efrainmartinezcuevas.blogspot.com/2009/10/galopas-y-galoperas.html> Acesso dia 14 de novembro de 2015.

DALLES, Paola. Danza paraguaya

<http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/escolar/danza-paraguaya-299064.html>.

Danza galope del Litoral Ecuatoriano, Costa del País. http://www.youtube.com/watch?v=BepxNsX0_cA Acessado no dia 12 de agosto de 2012. Proyección del día de la Raza, 12 de octubre. Presentación en la Feria Internacional Ganadera del Litoral y Galapalos. Acessado no dia 12 de agosto de 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=BepxNsX0_cA <http://www.diccionariosdigitales.net/GLOSARIOS%20y%20VOCABULARIOS/Ciencias-Artisticas-3-DANZAS-TRADICIONALES.htm>.

Hablemos en femenino" – pintura de Liliana Segovia, acessado em agosto de 2012

<https://www.google.com.br/search?q=liliana+Segovia+la+galopera&tbm=isch&imgil=ZecqYp2XWbLM%253A%253Bx4tOrtp7ZbQ36M%253Bhttp%25253A%25252F%25252F>

MANZANAL, Roberto. Entrevista com Liliana Segovia

<http://robertomanzanalentrevistas.blogspot.com/2012/04/liliana-segovia-paraguay-y-yo-las-pinto.html>.

Canção de Mauricio Cardozo Ocampo. "La galopera" <https://www.letras.mus.br/mauricio-cardozo-ocampo/680995/> Acesso 12/03/2017

Versão de Pedro Bento ao português. <https://www.youtube.com/watch?v=N88Jof15BXo>

Danza de las Botellas - <https://www.youtube.com/watch?v=hxTXVUNEpJE&list=RDORFXoeRRyrA&index=6>

"La galopera" cantada em guarani e bailada como danza de las botellas . Ecocultura por televisión comunitária. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=cSX8xJlaa-k> Acesso 12/03/2017