

# Dos pactos com o Diabo, a Sereia e os Apus: sobre a participação de não-humanos na constituição do corpo dos *danzantes de tijeras* (Ayacucho, Peru)

Indira Viana Caballero

🏠 Universidade Federal de Goiás | Goiânia, GO, Brasil

✉ [indiranahomi@yahoo.com.br](mailto:indiranahomi@yahoo.com.br)

DOI

[http://dx.doi.org/10.11606/](http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.139699)

[2179-0892.ra.2019.139699](http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.139699)

ORCID

[https://orcid.org/](https://orcid.org/0000-0003-2552-2115)

[0000-0003-2552-2115](https://orcid.org/0000-0003-2552-2115)

## RESUMO

A danza de tijeras é parte das celebrações da Festa da Água em Andamarca (Departamento de Ayacucho, Peru) no mês de agosto. Durante a festa, os danzantes fazem apresentações e competições em praça pública, desafiando sua resistência física: perfuram o corpo com pregos e espinhos, cortam-se com cacos de vidros, caminham sobre brasas. Para que tenham êxito ao realizarem tais desafios, os danzantes fazem negociações contínuas através de pactos e pagapas com seres não-humanos, principalmente com o Diabo, a Sereia e os Apus, aqueles que lhes outorgam proteção e poder. Se tais negociações forem ignoradas, tais seres podem lhes hacer daño, propiciando infortúnios e males diversos. Longas caminhadas para alcançar lugares virgens, nunca antes pisados por um humano, são outra forma de tornar-se um bom danzante, acumular mais força e poder para tornar-se um maestro. Este trabalho destaca aspectos da relação desses dançarinos com seres não-humanos (Apus, Pachamama, Diabo, Sereia, entre outros) e de como seu corpo precisa ser constituído por eles para que seja um corpo completo.

## PALAVRAS-CHAVE

Dança, corpo, Andes, Peru

**On Pacts with the Devil, the Siren and the Apus: Non-Humans in the Constitution of the *Danzantes de Tijeras*' Body (Ayacucho, Peru)**

**ABSTRACT**

The danza de tijeras is an essential part of the Water Party celebrations in Andamarca (Ayacucho Department, Peru). During the party, exhibitions and competencies that challenge their endurance are publicly made by the *danzantes*: they pierce their bodies with nails and thorns, cut themselves with glass shards, and walk on embers. In order to be successful, the *danzantes* hold continual negotiations with non-humans, through pacts and *pagapas*, especially with the Devil, the Siren and with the Apus. Long walks to reach virgen places, where no human has ever treaded before, are another way of developing into a good *danzante*, of acquiring strength and poder to become a maestro of the danza. This article, focuses on some aspects of the relationships between the dancers and the Apus, the Siren and the Devil; and on how, to become a complete body, the *danzante's* body must be composed by such beings.

**KEYWORDS**

Pacts, Dance, Andes, Peru

Andamarca<sup>1</sup> é um pequeno povoado andino do centro-sul do Peru (situado na província de Lucanas, departamento de Ayacucho), cuja maioria da população é bilíngue, falante de espanhol e de quéchua. Todos os anos, seus moradores destinam grande parte de seu tempo à semeadura de alguns tubérculos e cereais<sup>2</sup>. O período do plantio acontece entre setembro e dezembro e envolve muitas pessoas que se dedicam a tarefas manuais bastante exaustivas. Como uma forma de preparar os *andenes* – nome dado às plataformas agrícolas pré-hispânicas que cobrem todo o território cultivável de Andamarca –, e de atrair bons auspícios para a semeadura e colheita, celebra-se em agosto a *Fiesta del Agua* ou *Yaku Raymi* (seu nome quéchua), mês em que a terra está aberta à espera de água e de *pagapas* (ou *pagos*), nome local para oferendas. Essa festa marca, portanto, o momento propício para realizar *pagapas* destinadas a *Pachamama* (mãe terra), aos *Apus* (montanhas protetoras poderosas) e às águas. Para os andamarquinos, *agua es vida*, um bem coletivo indispensável para a reprodução da vida em geral, além de ser um elemento central na organização social, uma vez que a irrigação é uma atividade altamente planejada, que requer práticas específicas e com regras bem definidas.

A celebração das águas, segundo os andamarquinos, é uma maneira de valorizá-las, de reconhecer sua importância, e as *pagapas* são uma forma de oferecer mais vitalidades a elas, lembrando que a abundância de água, bem como a prosperidade e a *suerte* de plantas, animais e humanos, depende das ações e reações de não-humanos ambivalentes e sedentos por vitalidades. Daí a importância das oferendas de coca e alimentos, libações com bebidas alcoólicas e *chicha de jora* (bebida fermentada de milho), sacrifícios de animais, enquanto substâncias impregnadas de forças vitais capazes de revigorar seus destinatários

**1** Andamarca é nome da sede do distrito (a menor unidade político-administrativa do país) chamado Carmen del Salcedo, ou seja, é o nome do *pueblo*, ou povoado, o qual está situado a aproximadamente 3.500 metros de altitude. Os dados que deram origem a este trabalho foram coletados através de pesquisa etnográfica realizada entre 2009 e 2011, durante meu doutorado em Antropologia no PPGAS do Museu Nacional/UFRRJ. Agradeço a CAPES pela bolsa que me permitiu viabilizar a pesquisa durante esse período. Após o doutorado foram realizadas duas viagens curtas a Andamarca, uma em 2014 e outra em 2016.

**2** A primeira versão deste artigo foi apresentada no II Seminário Interdisciplinar: Estudos Andinos no Brasil, realizado pelo Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos (CEMA) da USP em 2014. De lá para cá, o texto foi apresentado diversas vezes. Agradeço a todos os comentários que contribuíram para a versão atual, principalmente a Rogério Brittes e, em especial,

e de reforçar os *pactos* entre humanos e não-humanos, apaziguando as possibilidades de ira.

### **DANZA DE TIJERAS: COMPETIÇÃO E DESAFIOS**

Personagens centrais da Festa da Água, os *danzantes de tijeras* (*danzaq* em quéchua) são chamados por vezes de *hijos del agua*, em razão da forte relação que possuem com esse elemento, como veremos adiante<sup>3</sup>. Com sua dança, estes artistas bendizem o ano agrícola que acaba de começar para que haja uma boa colheita<sup>4</sup>. Assim, os *danzantes* fazem uma espécie de *oración*, com a intenção de *alegrar* santos padroeiros e outros seres poderosos, *rogando por más agua, más lluvia*.

Os *danzantes* possuem também um papel central na animação da festa, transformando os espectadores em eufóricos torcedores durante a competição. O *atipanacuy de danzantes* (competição de *danzantes*) de Andamarca é um dos mais famosos da região. Os bailarinos são contratados pelos chamados *Danzaq Mayor*, nome dado ao *cargo*<sup>5</sup> mais importante dessa festa, reservado àqueles que usam maior quantidade de água para irrigar seus cultivos – esses são os auspiciadores ou patrocinadores desses custosos bailarinos. Na maioria das vezes, os artistas contratados já residem em Lima, sinal de que iniciaram uma carreira artística de maior visibilidade<sup>6</sup>.

Como a competição é muito levada a sério, os *cargantes* (pessoa que *pasa el cargo*) ambicionam conseguir os melhores artistas, pois o prestígio dos *danzantes* é transferido para aqueles que os contratam. Por ser uma das *plazas*, ou lugares, mais famosos para se assistir à dança no país, Andamarca recebe alguns visitantes, peruanos e até estrangeiros, interessados precisamente em ver de perto o desempenho dos *danzantes* no período da Festa da Água. Alguns deles são apenas admiradores, outros são estudiosos da *danza de tijeras*. Em virtude do caráter espetacular dessa arte, alguns andamarquinos, *danzantes* inclusive, consideram que a competição mudou um tanto com o passar dos anos, recebendo uma ênfase mais comercial, sobretudo em Lima, atenuando-se com isso o importante papel que a *danza* cumpre na relação com os *Apus*, as águas e a *Pachamama*. A emergência de amplos circuitos da *danza*, que foram se expandido na capital peruana, foi impulsionada, em parte, devido ao crescente fluxo migratório das populações andinas nas últimas décadas (Arce, 2006)<sup>7</sup>. Por conta disso, muitos afirmam que a *danza autóctone*, aquela considerada como *costumbre* local, só pode ser vista em *pueblos* (povoados), como Andamarca, considerados *cuna* (berço) de *danzantes de tijeras*, motivo de muito orgulho para os andamarquinos.

Ao som de harpa e violino, instrumentos introduzidos na região andina peruana com a colonização espanhola<sup>8</sup>, o *danzante* executa seus passos sofisticados. Com a mão direita, ele maneja uma tesoura, objeto que, na verdade, é um

a Luisa Elvira Belaunde pelo diálogo constante, generoso e entusiasmado sobre o tema. Dedico este texto ao grande mestre e amigo Chuspicha, que nos deixou repentinamente em agosto de 2018, depois de dançar em mais uma Festa da Água. Agradeço a Chuspi a acolhida, a convivência e os ensinamentos.

**3** A *danza de tijeras* é originária da região de Ayacucho, Apurímac, Huncavelica e norte de Arequipa, parte sul dos Andes centrais do Peru. A altitude dessa zona varia entre 2.500 e 4.000 metros de altitude e é denominada “Trapecio Andino”, região que coincide com o território ocupado pela Confederação Chanca até a primeira metade do século XV (Arce Sotelo, 2006). Entre os principais trabalhos sobre a *danza de tijeras* estão Lucy Nuñez Rebaza (1991), Vega (1995), Hiroyasu Tomoeda, Luis Millones e Tatsuhiko (1998), Villegas Falcón (1998) e Arce Sotelo (2006), sendo que um dos primeiros autores a dar destaque a essa dança foi o escritor e antropólogo José María Arguedas, através de seu conto “La agonía de Rasu Ñiti” (1970).

**4** Sobre a estreita relação entre danças e ciclo agrícola, fertilidade, crescimento e boa produção nos Andes, ver Eveline Sigl (2009, 2011), Arnold e Yapita (1996, 1998) e Stobart (1996, 2006).

**5** *Pasar* um cargo é firmar o compromisso de patrocinar uma parte da festa. Uma lógica complexa fundamenta o sistema de *cargos*, assim, em uma única festa há sempre vários *cargos*, os quais compõem um conjunto com hierarquia própria, tratando-se, de fato, de várias festas dentro de uma.

idíofone, isto é, um instrumento musical cujo som é produzido pelo choque das duas lâminas de metal (Arce Sotelo, 2006), o qual, segundo os andamarquinos, remete ao som das águas. Desse modo, os rios, as Cataratas, as águas de forma geral, com seu movimento, provocam sons, os quais fluem sonoramente através das tesouras. Os instrumentos de cordas também possuem estreita relação com as águas. Destarte, a própria noção de música surge como algo que se constitui a partir dos sons da paisagem ou de sons produzidos por outros seres.

O som das tesouras tilintando harmoniosamente é algo hipnotizante. No ano de 2011 havia três grupos de *danzantes* na Festa da Água, ou seja, seis bailarinos, seis harpas e seis violinos. Quando todos se encontraram em frente à igreja fazendo alguns passos, logo uma multidão se aglutinou ao redor. Tantas harpas faziam com que o som se expandisse com mais força e vigor, contagiando a todos. Os *capatazes*, homens encarregados de acompanhar os músicos e os dançarinos, de chicote em mãos, tentavam organizar a multidão em volta, gritando: *¡Campo! ¡Campo!* Ao ouvir esse comando todos devem colaborar imediatamente abrindo espaço suficiente para que os *danzantes* possam demonstrar suas habilidades. Naquele ano, rumores indicavam que todos os *danzantes* estavam *más o menos por ahí, nivelados*, não havendo grandes discrepâncias entre eles. Este era um indicativo de que a competição seria dura. Nas duas primeiras noites, os artistas costumam fazer apenas exibições preliminares da grande competição que acontece nos dias seguintes. Essas prévias servem para que todos se apresentem e, assim, o público vá escolhendo seus preferidos.

Finalmente, nos chamados *días centrales* da festa, ocorre a competição em praça pública. A plateia chega cedo para garantir um bom lugar. Os *cargontes*, evidentemente, possuem lugar privilegiado. Iniciado o momento tão esperado, as *barras* (torcidas), formadas principalmente por jovens, começam a se manifestar. Constantemente estimuladas com caixas de cerveja presenteadas pelos *cargontes*, as torcidas mostram sua potência vocal enaltecendo exacerbadamente seus favoritos, atitude explicitada através de frases como: *¡Mira a tu papá!* *¡Mira a tu papá!*, enfatizando ironicamente a superioridade desse bailarino em comparação com os outros. No princípio, a competição gira mais em torno dos passos da *danza*. Há muitas variações de cada passo, tão sutis que, muitas vezes, um observador pouco familiarizado mal consegue perceber qual dos dançarinos está se saindo melhor. O primeiro *danzante* apresenta um passo, e, depois, um de seus rivais executa o mesmo passo, e assim por diante, até que todos tenham apresentado sua competência neste passo. Parte-se, então, para a próxima rodada. Tal dinâmica é chamada de *contrapunteo*: um faz e o outro responde. Essa estrutura de rodízio acompanha toda a competição. A ordem de apresentação dos *danzantes* é bastante importante: aquele que primeiro executa os passos guarda sempre alguma vantagem sobre aqueles que o sucedem, os quais devem

O princípio que rege o sistema de *cargos* é o rodízio, logo, aquele que passou um determinado *cargo* nunca mais precisa voltar a passar o mesmo *cargo*, mas deverá passar outro, que ocupe uma posição superior na hierarquia, o que implicará mais obrigações e gastos.

6 Com a presença cada vez maior das populações andinas em Lima criou-se na cidade um circuito próprio para a *danza de tijeras*. No entanto, pode-se diferenciar dois tipos de *danza*: um para o público andino, que vê nessa arte e em outros *costumbres serranos* a possibilidade de recriar uma extensão de seu *pueblo* na capital peruana; e outro, recriado e destinado ao público de Lima, em que a *danza* é mais espetacular do que ritual (Arce Sotelo, 2006).

7 Desde os anos 1940 há um considerável fluxo migratório do campo para a capital peruana; os novos modos de vida na cidade resultam em mudanças de diferentes ordens, como o abandono progressivo da língua quéchua pelas novas gerações. Em contrapartida, nota-se um outro processo de grande expressão, voltado para a “revitalización de la cultura andina en la capital”, o qual é explicitado principalmente com a criação de inúmeras associações de imigrantes. A emergência desse tipo de organização é o que permite, em grande parte, a manutenção de laços dessas pessoas com as comunidades de origem, disponibilizando elementos fundantes para “la creación de una nueva comunidad” (Arce Sotelo, 2006: 21).

8 Para uma análise da harpa andina e de sua centralidade e destaque na música andina, ver Ferrier (2012).

superar o primeiro – contudo, desconheço detalhes sobre a determinação dessa ordem. A rivalidade entre as torcidas se intensifica ao longo das horas e a competição pode durar muitas horas.

A *danza de tijeras* possui uma sequência de *tonadas* (músicas), trinta e seis, as quais são acompanhadas por trezentos e sessenta passos. As primeiras *tonadas* executadas pelo duo harpa e violino são combinadas com passos lentos, que vão sendo acelerados na medida em que a sequência de *tonadas* evolui. Da terceira parte até o final, a competição ganha números de acrobacia e desafios com brasas, espinhos, pregos e vidros. Esse é justamente o momento em que os *poderes* dos *danzantes* ficam mais explícitos – no sentido das capacidades que eles adquirem, como força e resistência física, as quais dependem de outros seres, como veremos adiante –, uma vez que eles deitam sobre cactos, caminham sobre brasas, perfuram o corpo com pregos e outros artefatos pontiagudos sem sequer sangrar. Por conta disso, os espectadores dizem que os *danzantes* se assemelham à imagem de um faquir. Vale ressaltar que a causa dos infortúnios e insucessos dos *danzantes*, nesse ou em outro momento qualquer da competição, frequentemente é atribuída à ação de algum rival, um *daño* (dano) provocado por um de seus concorrentes ou pelo descumprimento de um *pacto* com suas fontes de *poder*.

Na plateia, algumas pessoas impressionadas dizem: *¡No es humano!* Sem demonstrar sentir qualquer dor, os *danzantes* terminam a competição com um momento ápice: a subida na torre da igreja. Amarra-se uma corda na torre, a qual é estendida e fixada num ponto próximo ao chão da praça. Cada um deve descer pela corda exibindo arriscadas e complexas acrobacias. Este é um número muito esperado pelo público, o qual consolida o destaque de um dos artistas. No entanto, é preciso dizer que a vitória de um *danzante* nunca é algo claro, inequívoco, sendo via de regra objeto de controvérsias. Em festas como essas, as palmas e os gritos do público indicam quem é o melhor *danzante*, daí a importância das torcidas. Não há um corpo destacado de avaliadores para julgar a habilidade de cada artista nem para declarar um vencedor. Então, ao perguntar aos espectadores quem ganhou a competição, diferentes respostas podem surgir. Nota-se que aquilo que anima os andamarquinos é, sobretudo, a competição em si, a qual não é encerrada por alguma declaração oficial marcando as posições de vencedor e perdedor, sendo a controvérsia a respeito de quem ocuparia tais posições aquilo que cumpre um papel fundamental na disputa em sentido amplo. Tudo isso aquece a festa dos andamarquinos.

#### **CHUSPICHA: UM DESCENDENTE DE DANZANTES**

Froilán Ramos, cujo nome artístico é Chuspicha, diminutivo de mosca em quéchua, é um dos mais famosos *danzantes de tijeras* de Andamarca. Herdeiro de uma

estirpe de *danzantes*, Chuspicha aprendeu a dançar com seu pai quando ainda era criança e, ao completar quinze anos, foi a Lima buscar aprendizados com outros mestres. Conforme Chuspicha, há décadas que membros da família Ramos se tornam *danzantes*, ao menos sete ascendentes por sua linha paterna. Essa *arte* costuma ser herdada, aprendida com familiares, sendo vista também como expressão de uma relação direta e mais profunda com os *Apus* (as montanhas poderosas e protetoras). Diz-se que não basta alguém querer *danzar*, senão que os *Apus eligen* (escolhem) os *danzantes de tijeras*. Estamos falando, então, de uma habilidade relacionada, de certa forma, mais à vontade dos *Apus* do que à própria vontade da pessoa. Ao mesmo tempo, parece ser também uma espécie de herança familiar, uma qualidade especial transmitida pelos parentes, um corpo mesmo que se herda, porém, inacabado, tendo que ser *completado* ao longo da vida.

De acordo com Chuspicha, foi o escritor e antropólogo José María Arguedas quem fez a *danza de tijeras* ser reconhecida nacionalmente assim como o *huayno* (gênero musical andino), duas expressões culturais vistas como originalmente andinas, antes disso pouco valorizadas<sup>9</sup>. Atualmente, além de ser amplamente difundida em Lima, a *danza de tijeras* alcançou reconhecimento internacional: no dia 16 de novembro de 2010 foi declarada patrimônio imaterial da humanidade pela Unesco, um acontecimento veiculado com destaque pela mídia peruana e recebido com muita alegria pelos andamarquinos.

Os *danzantes* são figuras extremamente enigmáticas, e a prática da *danza de tijeras* envolve muitos segredos. Fala-se muito sobre a origem de suas habilidades e de seus poderes, sendo a mais difundida a do *pacto* com o Diabo (*Diablo*), ser ambivalente que vive nas profundezas subterrâneas capaz de transferir poderes aos bailarinos<sup>10</sup>. Caso tal pacto seja descumprido ou não seja renovado, diz-se que o *danzante* pode até desaparecer, deixar de existir. Certa vez, Sra. Maria, andamarquina que viveu muitos anos em Puquio, *pueblo* grande bem próximo a Andamarca, narrou-me uma versão que ouvira nesse lugar sobre esse tipo de tratos: *Dizem que na catarata vive o Diabo. Dizem que todos têm sua Sereia, todos os artistas, as cantoras, os harpistas... ¡Todos!* Sra. Maria disse que não acredita nessas histórias sobre os *danzantes*, não tem fé nisso, mas contou o que já ouvira falar a respeito.

*Em Puquio, como em Andamarca, há cataratas e dizem também que há rios subterrâneos dentro da terra. Por aí há um buraco por onde os danzantes entram e andam por esses rios, e dentro há um salão grande, dizem, e aí vive o Diabo, com seu cabeção e seu corpo magrinho, e dizem que ele dança muito bem. Dança bonito! Como danzantes! E a música dele é de danzante. E dança, dança e, quando termina, o danzante diz a ele: “Eu quero que você me faça famoso. Quero dançar como você”. E, vendo o Diabo dançar, o danzante aprende tudo. E o Diabo lhe diz: “Vou te fazer famoso, mas dentro de algum tempo vou te recolher”, ou*

**9** Mendivil (2012) não somente ressalta a grande contribuição de José María Arguedas para o reconhecimento da música andina, senão que em outro trabalho o autor explora as diferentes percepções de música que existem no mundo andino a partir da literatura de Arguedas (2015).

**10** Já que se tratam de entidades ambivalentes, que podem agir positiva ou negativamente, faz-se necessário reforçar e renovar os pactos, o que nos faz recordar das oferendas dos mineiros bolivianos para o *Tío*, outro nome dado ao *Diablo*, do qual depende a sorte (a vida e também a riqueza) desses trabalhadores nas minas de estanho, conforme descrevem as célebres etnografias de June Nash (1979) e de Michael Taussig (2010).

*seja, que ele vai morrer. E o danzante, que levou seu peleguinho de alpaca, lhe diz: “Está bem, mas só quando você terminar de contar os pelos desse couro”. E o Diabo, quando está assim na metade, se confunde e tem que começar tudo outra vez. Dizem que o Diabo é bem sincero, não é mentiroso. [...] Então, o danzante dá seu cachorro para que o Diabo conte seus pelos. E, quando o Diabo já está quase terminando, o cachorrinho se mexe e o Diabo tem que começar tudo de novo. Mas eu não acredito nisso. Não acredito que o danzante morra.*

Para Chuspicha, a força e os poderes dos *danzantes* estão associados à Sereia (Sirena), mas não somente a ela. Os *danzantes* convivem com o medo, estão *acostumbrados con el miedo*. Este é um atributo essencial, segundo Chuspicha, para se chegar a ser um bom *artista*. Logo, entrar na catarata é uma *probación* (provação) pela qual o *danzante* tem que passar: é algo aterrorizador. Todavia, para que seja forte e corajoso, o *danzante* deve buscar desafios: lugares longínquos na *puna*, a região do altiplano, o território dos animais considerados selvagens (como o puma, o condor e a vicunha), de onde brotam montanhas imensas onde ninguém nunca pisou e, conforme Chuspicha, onde só um artista pode chegar. Quando isso acontece, reconhece-se que esse, que conseguiu tamanha proeza, tem *poder*. Entretanto, ele explica que pessoas comuns às vezes não entendem como se dá o processo de aquisição de forças e de experiência desses bailarinos e, ao saberem que um *danzante* está a caminho de lugares desertos e hostis na imensidão *puneña*, dizem: *Para que você vai lá se não há nada, só pedras...? Nem sequer se pode plantar... Por que você quer chegar lá?*

Chuspicha fala-me, então, por que um *danzante* deve chegar precisamente nesses lugares:

*Parece mentira, senhorita, mas esses lugares desertos têm poder. Fazem com que a tua cabeça comece a doer, é preciso mascar coca, tomar trago... É o Diabo... O calor também é forte... O corpo dói... Tudo é para que te acovardes e para te fazer voltar, desistir, mas tu tens que ganhar isso, tu tens que vencer. Para conseguir, toma teu trago. Mareadito [um pouco bêbado] já se tem mais poder, mais força, mais ânimo. Dor já nem sentes, e mesmo que caias, segues caminhando. Sai uma força não sei de onde... Tu tens que chegar aí para ser um bom artista. [...] Então, nesse deserto, aí vive o Diabo. E se ele te receber vai te dar poder. Mas, para que ele te receba, deves levar tudo, todos os requisitos para fazer as pagapas para ele [coca, cigarros, bebidas]. É preciso ir pelo caminho fazendo tinkapas<sup>11</sup> [oferecendo às montanhas], claro. Enquanto nos lugares amansados já não há poder, já estão mansos. Os lugares desertos são onde o encanto é mais forte porque não circula ninguém. Na danza, o Diabo nos dá poder, mas na nossa vida civil somos católicos. O danzante trabalha com os dois. A Sereia é da parte do Diabo.*

**11** *Tinkar*, verbo quéchua, é aspergir bebida como ato de oferecimento aos antepassados, Apus, Pachamama e outros seres.

Para Chuspicha, *o Diabo contradiz a Deus, é como seu rival. Mas, por lei, o último [aquele que ocupa o lugar mais alto da hierarquia], para mim, é Deus*. Desde a perspectiva de Chuspicha, o *danzante* deve *estar com os dois* e o Diabo é um *refuerzo* (reforço). Ele reconhece que antes seus antepassados tinham mais *fê no sol, na lua, nas estrelas, nos desertos, no Diabo*, mas pouco a pouco, as gerações mais novas já estão dançando para os *santos*. Para ele, *lá no princípio não se deram conta que havia Deus, e depois os santos*, mas é preciso reconhecer também a importância desses. Ainda assim, Chuspicha ressalta que o corpo do *danzante* *não está completo* se ele não fizer *pactos* com a Sereia, o Diabo e os Apus, logo, seu desempenho na *danza* não será exitoso.

O *danzante* esclarece que não apenas os lugares desertos, mas que certos lugares têm *poder*, ressaltando que ainda há espaços vivos bem próximos ao povoado, ao passo que outros vão perdendo suas potências, e lembrou-se de uma pequena lagoa que ainda tem *poder*: *Lá, a natureza ainda vive. Tanto que se alguém jogar uma pedra nessa lagoinha chove*. Da mesma forma que *Puzapaqcha*, a catarata de Andamarca onde os *danzantes* fazem sua *consagración* – uma espécie de batismo ou iniciação –, ainda tem *poder*: *Lá até a terra ainda tem poder. É um lugar bem perigoso, onde a terra pode te agarrar. Cair por lá pode te dar feridas... Esse lugar é perigoso! É preciso tomar cuidado*.

Nessa região é indispensável, portanto, fazer *pagapa* antes de se tocar na terra ou na água, como uma forma de pedir licença e de reconhecer que esses são lugares onde vivem outros seres, os quais possuem poder para nos *hacer daño* (males diversos), uma reação da terra e da água quando não se respeitam essas negociações. Entretanto, Chuspicha também nota que há inúmeros lugares que estão abandonados, sem receber *pagapas*:

*Para que haja mais animais, mais chuva, mais vida, é preciso manter a fê fazendo pagapas... Mas olha quantas chácaras secas, abandonadas... As lagoas pequenas e grandes devem ser valorizadas, todas as coisas devem ser valorizadas, do pequeno ao grande, o poder provém de todos. E como se sentem os outros desvalorizados? Elas [as lagoas] também já pensarão como gente: “Eu melhor já me seco também!” Assim devem dizer.*

A ausência ou falta de *pagapas* é geralmente entendida como algo indesejável e, conseqüentemente, arriscado. Sabe-se que oferecer diferentes substâncias aos seres poderosos tanto como consumir junto com eles é uma prática que propicia sorte e prosperidade a todos, humanos e não-humanos. Os antepassados, a *Pachamama* e os Apus, assim como os humanos, carecem das vitalidades presentes nessas substâncias para se manterem vivos. A força vital ou *ánimu*<sup>12</sup> contida na coca e nas bebidas oferecidas são consumidas por eles, os quais por sua vez

**12** Conforme Allen (2008: 69), “*ánimu*” se refere a uma “*esencia espiritual*”, noção próxima à ideia de alma. Enquanto para Spedding (2008), “*ánimo*” é mais um dos componentes da pessoa andina, a qual é composta de corpo, alma e *ánimo* (ou *ajayu*). Por um lado, o *ánimo* é semelhante à alma, por outro se parece mais com a “*mente*”, pois está relacionado com “*la voluntad y el pensamiento*”, expressando-se na capacidade de tomar decisões e de realizar ações (2008:92). Segundo Spedding a alma está localizada no corpo enquanto o *ánimo* está fora dele, um pouco distante, movendo-se inclusive a certa distância. No momento da morte é que ele se une à alma no corpo. A autora afirma que o *ajayu* ou *ánimo* “*representa la fuerza vital de la persona y es lo que realmente muere cuando uno muere, ya que el alma sigue existiendo*” (2008:94).



vão nutrir as águas, a terra, as plantas e os animais gerando, assim, um ciclo de fertilidade que se retroalimenta, num intercâmbio permanente. A preocupação em *pagar* ou oferecer é uma devolução ou “agradecimento sob a forma de um dom”, ou seja, “se devolve *dando de comer* à terra já que ela dá de comer aos seres humanos” (Bugallo, 2014: 361, tradução minha). Da mesma forma que é também um pedido de licença para tocar na terra, entrar na água, enfim, para adentrar domínios resguardados por não-humanos, como uma mostra de humildade e *respeto* daquele que oferece. Caso as *pagapas* deixem de ser feitas, a má sorte pode rondar, assim homens e animais podem ser acometidos por males físicos diversos – os quais indicam que estão sendo tragados paulatinamente por seres ávidos por vitalidades –, e acidentes e infortúnios podem se tornar recorrentes.

#### **CORPO, ESPAÇO, MOVIMENTO: ALGUMAS REFLEXÕES A PARTIR DA DANZA DE TIJERAS**

De acordo com os andamarquinos há espaços e animais considerados *salvajes*, *brabos* e *peligrosos*, e outros considerados *mansos*. A *puna*, o altiplano, é de certa forma como a floresta dos Andes, no sentido de ser o espaço mais hostil e perigoso. Para os andamarquinos há diferenças claras entre o que é domesticado e o que não é (lugares, animais, pessoas) e esta oposição nativa nos remete a algumas questões.

A primeira delas é o fato de que as características do espaço, no caso da *puna*, parecem tornar-se o fundamento para a caracterização dos homens e dos animais que lá habitam ou que lá permanecem, ou, ainda poderíamos dizer, que *conviven*, noção bastante cara aos andamaquinos uma vez que *convivir* (conviver) é o que torna possível *acostumbrarse* (acostumar-se). Essa ideia indica que a convivência entre seres/lugares proporciona o caminho para que esses sejam afetados mutuamente – um corpo acostumado com certo tipo de clima ou de comida é um corpo que já se transformou, está feito, pode-se dizer, para viver equilibradamente sob certas condições climáticas ou para se alimentar a base de certas comidas sem passar mal. É como se as características do lugar, também um ser que pode estar vivo, emanassem, alcançando os seres que nele se encontram. Dessa maneira, os habitantes permanentes da *puna*, tanto como os animais lá criados, são descritos pelos andamarquinos como selvagens, eremitas, chucros e bravos. Com isso, a experiência de caminhar por espaços que oferecem riscos e desafios, por regiões quase inalcançáveis nas montanhas, faz com que a coragem vá sendo incorporada no corpo cansado, que vai se tornando resistente ao medo, capaz de sofrer perfurações e cortes, e de suportar a dor durante a competição. Criam-se, então, os atributos desejados e valorizados para se vencer os rivais nas competições através das quais o artista será provado ao longo de sua carreira.

O corpo, assim, aparece como suporte da experiência vivida no ambiente mais hostil a que o *danzante* tem acesso. O ato de se deslocar em busca do perigo, de caminhar dias pelos pastos desertos da *puna* podendo topar com toda a sorte de seres (pumas, espíritos, *Apus* transfigurados em humanos etc.), molda tanto sua subjetividade como seu corpo, sua predisposição para encarar os desafios que se apresentarão ao longo da vida de *danzante*. Desde a *consagración*, sua iniciação, e mais tarde a prática da *danza*, configuram-se como um contínuo exercício de coragem. O ritual de consagração é, antes de mais nada, um grande desafio, uma vez que será provavelmente o primeiro encontro do *danzante* com o Diabo e/ou com a Sereia, quando os iniciantes serão apresentados aos seres do inframundo<sup>13</sup>. Diante do vigor das águas incessantes que despencam com força no poço da cachoeira Puzapaqcha, a mais importante de Andamarca para os artistas locais, o *danzante* deve se lançar em suas profundezas independentemente de ser dia ou noite, frio ou calor. Lá dentro, através de uma fenda, ele poderá ter acesso a outras dimensões do inframundo, onde os encontros acontecem. Essa experiência é o que propicia uma das transformações mais importantes: a de um inexperiente bailarino em um artista preparado, tornando esse “corpo dançável” (Barcelos Neto, 2011)<sup>14</sup>. Ao sair das águas o *danzante* está autorizado a dar início a sua vida na arte da *danza*, tendo concluído sua iniciação, processo necessário para adquirir habilidades e potências, e que mesmo sendo preciso muito esforço para mantê-las ao longo de sua existência, estão tão entranhadas em seu corpo e, nos aventuráramos a dizer, ao que tudo indica, jamais poderão ser totalmente desentranhadas.

Trata-se, é preciso ressaltar, de uma preparação que deve ser (re)feita periodicamente, renovada, como mencionado anteriormente, sendo este outro ponto fundamental: o quanto esse corpo específico e suas capacidades vão sendo reforçados pelo cumprimento dos *pactos* com não-humanos ao longo da vida, os quais se convertem em fonte de *poder* e fortaleza. Como explica Chuspicha, o corpo do *danzante* não está *completo* sem esses *pactos* com o Diabo, os *Apus* e a Sereia, o que salienta a necessidade de uma participação/cooperação desses seres na feitura desse corpo para que os dançarinos possam não somente desempenhar sua *danza* de forma exitosa, mas simplesmente existir. Caso contrário, o artista vai enfraquecendo, perdendo seus poderes, podendo até mesmo morrer. Diz-se que uma das principais causas dos infortúnios, doenças e morte desses artistas é o descumprimento dos *pactos*. E, ainda que esses sejam devidamente cumpridos, os *danzantes* sabem que o acordo travado dá direito aos seres que lhes deram tais capacidades de um dia buscá-los, como a história contada por Sra. Maria sobre o Diabo.

Encontra-se ideia semelhante no fabuloso conto de José María Arguedas, “La agonía de Rasu Ñiti” (1970), em que o escritor narra o fim da vida de um expe-

**13** Para os andamarquinos o universo andino é tripartite: *kay pacha* é este mundo, ou o mundo visível; *ukhu pacha*, o mundo de baixo, ou de dentro, o inframundo; e *hanan pacha*, o mundo de cima.

**14** Segundo Barcelos Neto, na Amazônia o “corpo que dança é aquele em que a sua superfície foi alterada, em geral pela aplicação de desenhos”; sendo que a “imaginação criativa sobre esse corpo que dança privilegia, antes de tudo, a sua superfície (a pele), e menos as suas anatomia, morfologia e fisiologia” (2011: 988). Já nos Andes, talvez a ênfase recaia menos na superfície e mais na morfologia e fisiologia. Contudo, esse ainda é um tema a ser explorado. Vale lembrar que Barcelos Neto possui uma produção fílmica recente sobre festas andinas – ver Dinato et al. (2016).

riente *danzante*, descrevendo os sinais enigmáticos que ele recebe da natureza comunicando-lhe que é chegado seu momento de partir<sup>15</sup>. De acordo com o conto, Rasu Ñiti (cujo nome significa aquele que aplasta neve) é “filho” de um *Wamani*, outro nome para *Apu*, uma montanha nevada grande e imponente. Este grandioso *Apu* é quem lhe dá poderes e, no final de sua vida, é ele que vai buscá-lo. O desfalecimento progressivo do corpo do bailarino que dança ao ritmo da música até morrer é descrito com detalhes. Imediatamente após sua morte, outro acontecimento importante: seus poderes renascem em seu sucessor, Atok’saiku (cujo nome significa aquele que cansa o zorro), um jovem aprendiz da *danza* que presencia todo o processo da passagem de seu mestre. Nota-se que a marca principal da morte de Rasu Ñiti, segundo o conto, não consiste no fim absoluto do próprio *danzante*, mas no seu renascimento através do jovem discípulo. É como se o *ánimu* – enquanto um dos componentes da pessoa (Spedding, 2008) ou algo próximo à ideia de alma (Allen, 2008)<sup>16</sup> – do bailarino mestre tivesse se transferido para o discípulo que se torna capaz de sentir em seu peito o falecido lhe falar, da mesma forma que esse sentia o *Wamani* lhe falar em seu coração. Pode-se dizer, ainda, que, ao mesmo tempo, parte desse *ánimu* era também o *ánimu* do próprio *Wamani*, ponto chave para compreender-se o porquê da capacidade de renascimento ou da imortalidade do *danzante*. Os familiares e os músicos reconhecem Rasu Ñiti em seu sucessor, um *danzante* que acaba de nascer, na medida em que seu corpo parece herdar as qualidades primordiais de seu mestre, as quais terão de ser cultivadas e ativadas durante sua existência. Vale ressaltar que o jovem aprendiz não era, ao que tudo indica, descendente direto de *danzantes*, ou seja, caso fosse filho de *danzante*, possivelmente haveria sido sucessor de seu pai, herdando talvez também alguns atributos antes mesmo da iniciação, ideia que nos é sugerida pelos próprios *danzantes* andamarquinos ao valorizarem sobremaneira a prática dessa *arte* por diversas gerações na mesma família; algo que diz respeito não somente à dimensão da transmissão dos conhecimentos e segredos, mas acerca da vontade de seres sobrenaturais.

O segundo ponto significativo para o exercício aqui proposto é o quanto fica evidente que, para alcançarem seus objetivos, os *danzantes* necessitam se *sacrificar*. Outra noção cara aos andamarquinos, que costumam dizer que quem não se *sacrifica é flojo* (preguiçoso), logo, terá menos chance de ser bem-sucedido em suas empreitadas, ao que parece não somente como *campesino* mas também como *danzante*. Trata-se de uma visão que associa o corpo a uma transformação, de certa maneira, não apenas durante a competição, mas mesmo antes dela, como condição necessária para que esse corpo vá sendo forjado. O trabalho por excelência para os andamarquinos é aquele que faz o corpo suar, cansar, que requer esforço físico intenso, de tal modo que essa transformação corporal é um indicativo, de alguma forma, de que esse corpo se sacrificou. Nesse processo o

15 Uma adaptação do conto em formato de curta-metragem realizada em 1985 pelo Centro de Teleducación de la Universidad Católica (CETUC) está disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=whrbwzk1\\_al](https://www.youtube.com/watch?v=whrbwzk1_al) (acesso em 05/10/2017).

16 Conferir nota 12.

corpo despende parte de sua força vital, de seu *ánimu*, substância presente em tudo que é *vivo*.

No entanto, não somente o “trabalho de verdade”, mas todas as danças coletivas devem ser executadas com vigor, animação e força, um requisito para se dançar bem, o que se nota através do ritmo e da marcação dos passos, do movimento vivaz dos braços, da alegria esfuziante. Tudo isso reveste de beleza a dança e seus dançarinos, que ao notarem o mais mínimo desânimo entre os participantes e, com isso, a chance de que seu desempenho se afaste do ideal, uma dança bonita e admirável, tratam de se reanimar. Diante desse risco, um deles grita sonoramente: *¡Aire, aire!*<sup>17</sup>. Ao ouvirem a exclamação, todos imediatamente devem imprimir vigor e alegria em seus movimentos e, se for o caso de demonstrar muita potência e disposição, grita-se: *¡Chaki, chaki!*<sup>18</sup>. Esse é o comando para que todos iniciem um *sapateado* – estilo muito recorrente entre as danças andinas – golpeando com força o chão, como se descarregassem instantaneamente parte de suas vitalidades a cada passo, seguindo a cadência imposta pelas cordas da harpa e do violino. Todos desfrutam imensamente do momento frenético e a percussão proporcionada pelos pés, acompanhada pelo toque da caixa de ressonância da harpa – uma das transformações da harpa europeia –, inevitavelmente contagia os espectadores<sup>19</sup>. Finalmente, sem descuidar jamais da animação do coletivo, quando a intenção é renovar as forças grita-se *¡Pisto, pisto!*<sup>20</sup>, logo após o término de uma música ou até mesmo durante a dança. Na mesma hora, surge alguém com uma garrafa de bebida alcoólica e copos para distribuir aos dançarinos que precisam tomar, sem exceção. As vitalidades, assim como vão sendo liberadas vão sendo absorvidas, e uma das formas de impregnar o corpo com essas energias é através do consumo de bebidas alcoólicas as quais são, inclusive, chamadas de *ánimu* – enfatizando-se o caráter renovador e revigorador de tais líquidos –, substâncias sempre distribuídas e consumidas durante o trabalho coletivo e as festas<sup>21</sup>. Para os andamarquinos, o álcool é uma substância que dá coragem e força, afasta o medo, faz a pessoa perder a *flojera* (preguiça), a insegurança ou a dúvida, além de repor o vigor físico. Ao passo que as *pagapas* constituem o modo através do qual o Diabo, a Sereia, a *Pachamama*, os *Apus* e os antepassados consomem porções de *ánimus*, as essências, de tais substâncias<sup>22</sup>.

A necessidade de exprimir a dança de forma vigorosa nos remete à importância do vigor também na execução da música, traço que se apresenta como necessário para que seja ouvida por aqueles a quem está destinada. Em seu trabalho sobre música e dança na comunidade andina de Q'eros, no departamento de Cusco, Holly Wissler afirma que timbre, “densidade de la textura” e “volumen” possuem grande importância na produção musical andina pois “sirven para enviar las canciones, como emisarios, a los poderosos espíritus que son el motivo del ritual” (2010: 97). Ao passo que Martínez, dando ênfase à dimensão sonora e

**17** A tradução de *aire* é ar, palavra muito usada pelos andamarquinos para se referirem também ao vento ou brisa, associada nesse caso à dinamicidade do corpo que dança.

**18** *Chaki* significa pé em quéchua.

**19** Mirande (2005:106) em seu estudo sobre o canto de Coplas em Jujuy (Argentina) nos chama atenção para o fato de que o próprio corpo dos bailarinos atua como uma espécie poderosa de “resonadores”: “El cuerpo acompaña la dicción musical con un movimiento rítmico marcado por los pies que producen un lento desplazamiento circular; la mano izquierda del cantor sostiene la caja mientras la derecha la golpea con la guastana expandiendo los golpes a un ritmo constante. Este golpeteo hondo, [...] retumba en el cantor y en los partícipes, de tal suerte que sus cuerpos se vuelven resonadores, hasta convertirse en un gran cuerpo colectivo que late circularmente a un ritmo común”. Esse latido sentido nos corpos, proporcionado pelo ritmo da percussão, não apenas dos instrumentos mas do próprio corpo, segundo a autora, é o “que da a lo vital una expresión tangible”. Martínez (2014:96) ressalta que os bailarinos também podem produzir música: “Suelen llevar sobre el cuerpo idiófonos (sonajas, campanillas y otros), golpean el suelo con los pies marcando la pulsación musical o realizando motivos rítmicos, cantan y pueden tocar además un instrumento”. Dessa maneira, a autora chama atenção para o fato de que as fronteiras do que é música e do que é dança não são nítidas nem precisas em várias danças andinas. Para ela, essa

visual da música em uma comunidade andina boliviana, sustenta que há duas características fundamentais, as quais estão interrelacionadas, na prática musical indígena andina: “implica esfuerzo y resistencia física y pone en evidencia el movimiento corporal” (2014: 91). Tal esforço e resistência consistiriam em um meio para alcançar uma espécie de estado alterado necessário à experiência ritual, situação em que o corpo é levado aos seus limites pelos efeitos do consumo intensificado de álcool – aliás, como na maioria das festas andinas – e por uma hiperventilação resultante do uso contínuo das flautas. Outro ponto importante, conforme a autora, é que o cansaço excessivo dos músicos andinos se dá, ainda, por conta do caráter coreográfico inseparável da maioria das performances musicais, daí a importância do movimento corporal e da dimensão visual na música<sup>23</sup>.

Durante a jornada pela *puna* algo semelhante acontece com o corpo do *danzante*, considerando-se que esse é um exercício de sacrifício, cujo propósito é resistir mesmo que seus sentidos lhe convidem a desistir a todo momento, como nos diz Chuspicha. Ao longo da caminhada<sup>24</sup> realizada com esforço, o bailarino vai deixando um pouco de si, de seu suor, que nada mais é do que uma porção de sua essência vital, parte de seu *ánimu*, uma condição para (re)fazer o corpo do *danzante*. Tal qual o trabalhador que se sacrifica na roça para gerar as condições ideais para o surgimento de novas vidas, o *danzante* percorre caminhos que o levarão a refundar seu corpo. Com relação ao esforço, Belaunde (2006: 216) propõe uma leitura criativa ao fazer referência ao suor como “via de nascimento” de cultivos e de crianças entre os povos amazônicos. A autora nota o quanto o sucesso de determinadas empreitadas está relacionado diretamente ao esforço, daí a importância do suor como um sinal de que o esforço aconteceu<sup>25</sup>. No caso do *danzante*, trata-se do nascimento e da criação de um corpo específico; seu suor sinaliza seu cansaço, força dispendida e, ao mesmo tempo, resistência incorporada. Nessa jornada, a exaustão e o consumo simultâneo de substâncias oferecem as condições para que o *danzante* embarque num estado alterado que coloca seu corpo numa situação limite, semelhante àquela experimentada durante a própria competição. Êxtase e exaustão alimentam, ao mesmo tempo, a vontade do *danzante* de resistir e essa é precisamente a chave para seu sucesso: fazer com que esse corpo aprenda a resistir.

Cabe considerar, ainda que brevemente, que não somente o bailarino, mas os músicos, de forma geral, necessitam igualmente fazer seus pactos com a Sereia, como bem disse Sra. Maria. Alguns instrumentos, conforme mencionado acima, estão intimamente relacionados com a água, sendo uma prática corriqueira deixá-los passar a noite ao lado da cachoeira para que sejam afinados pelos próprios seres das águas, buscando-se um som perfeito (Arce Sotelo, 2006). Com isso, pode-se sugerir que os instrumentos musicais são artefatos que se tornam uma espécie de extensão das próprias cataratas. De certo modo,

percepção deve estar relacionada com a criação do que ela chama de uma “multisensorialidade estética”. A inexistência de limites do que é dança e do que é música é algo que se apresenta também em outros povos, como os amazônicos (Seeger, 2004).

**20** Também chamado de combustible.

**21** Sobre a importância do compartilhamento de bebidas alcoólicas e outras substâncias como fonte de vigor durante o trabalho coletivo e as festas ver Caballero (2018).

**22** Martinez (2014:90) assinala que alguns estudos demonstram a associação entre música e consumo de álcool como algo muito eficaz na circulação da energia do universo e de transformação do mundo.

**23** Sobre a importância do vigor dos movimentos e da coreografia ver Laura Flety (2015).

**24** Vale destacar a importância do próprio ato de caminhar, de (re)traçar caminhos, como uma prática antiga aos povos andinos que servia não apenas para intercambiar produtos, mas também um meio de conhecer e de interagir com Outros diversos (lugares, humanos, não-humanos). O complexo de caminhos pré-hispânicos Qhapaq Ñan, declarado patrimônio mundial pela Unesco em 2014, é uma mostra disso.

**25** O parto é visto como uma guerra entre os Yine, na Amazônia peruana: “Para que la guerra contra el feto sea un éxito, tanto la parturienta como la mujer que la ayuda deben hacer fuerza y sudar” (Belaunde,

são objetos que também estão sendo feitos por elas, pois sem essa participação na sua constituição não teriam a mesma sonoridade<sup>26</sup>. Nesse sentido, as Sereias bem como os *Apus* surgem como não-humanos que participam na produção dos sons, ou, como os próprios fazedores dos sons, o que com efeito nos conduz a outra noção de autoria ou de propriedade, bastante contrastante com nossa compreensão ocidental (ver Stobart, 1996, 2006; Seeger, 2004)<sup>27</sup>.

A estreita relação entre água e música aparece com certa ênfase no trabalho de Henry Stobart, cuja pesquisa foi realizada em uma comunidade camponesa no norte de Potosí (Bolívia). O autor, que aborda fenômenos relacionados à música desde uma perspectiva da etnomusicologia, destaca que as flautas *pinkillu* são “reavivadas cada año, al comienzo de las lluvias” (1996: 422), pois, depois de muito tempo sem uso, são consideradas “secas”, produzindo sons “débiles”. Por isso são molhadas com água ou *chicha de jora* durante a execução para que seu som se torne mais “rico y vibrante”, da mesma forma que se costuma aspergir as sementes com *chicha* antes de serem plantadas. Os *pinkillus* são considerados como plantas que produzem sons “vivos”, os quais contribuem para o crescimento das plantas na época de chuvas. De acordo com Stobart, para os moradores dessa comunidade, toda a música é proveniente dos *sirinus* – claramente uma variação das *Sirenas* andamarquinas –, sendo a flauta *pinkillu* o instrumento mais associado a esses seres, fazendo-se necessário ir até o *sirinu* para “recoger estas tonadas nuevas”, empreendimento arriscado que requer conhecimento especial já que se trata de uma “perigosa viagem”. Mas, ainda que não seja possível ir até os *sirinus*, não importa “dónde o como se recojan estas tonadas, siempre se dice que, finalmente, han venido del *sirinu*” (1996: 428)<sup>28</sup>.

O terceiro ponto relevante a ser considerado, finalmente, é que, ao dizer que os lugares vão ficando *mansos*, Chuspicha nos faz lembrar dos animais que, ao serem domesticados, tornam-se *mansos*. Antes disso, eles são *salvajes*, portanto, podem oferecer algum perigo ao humano que se aproxima, atacando-o, ou podem correr assustados, como se evitassem qualquer interação com os humanos, comportamento característico de um ser indomado. No caso dos lugares *bravos*, significa dizer que nessa condição eles têm *vida*, possuem poder, ou seja, são perigosos. Sendo assim, tal associação nos permite considerar que a domesticação gera um enfraquecimento, uma perda de potência. A narrativa do *danzante* sugere, por um lado, que a relação das pessoas com os lugares vai mudando na medida em que elas passam a transitar, conviver, estar em maior contato e proximidade com tais espaços. Dessa forma, passariam a oferecer menos aos seres que neles habitam, pactuando com menor frequência, um efeito negativo dessa proximidade já que deixar de fazer *pagapas* é deixar de transferir vitalidades. Por outro lado, fica claro que, durante a estadia de Chuspicha na *puna*, lugar selvagem e bravo, ele adquiriu certos *poderes*, ou melhor, sua experiência como

2008:127). A associação entre parto e guerra se dá também entre povos andinos, como nos mostra Tristan Platt (2009).

**26** Em Arnold e Yapita (1998:67) também se encontra essa estreita relação entre água e música: “[...] las moradas acuáticas donde viven las sirenas son reconocidas como la fuente de las canciones a los animales y de los animales mismos”.

**27** Tais questões encontram ressonância nas colocações de Seeger (2004:75) a respeito dos termos da concepção ocidental de autoria e de propriedade. Desse modo, a legislação relacionada à música e os princípios que fundamentam esse corpo de leis é problemático quando se trata da música dos Kinsedje, povo indígena do Mato Grosso. Para eles não há algo como um “compositor”, e os sons, por sua vez, são “revelados” através do contato direto entre espíritos humanos e animais, ou mesmo pela apropriação de outras comunidades humanas. Assim, o criador de uma canção pode ser o jaguar ou outro animal.

**28** Sobre *sirinus* e criação musical ver também Stobart (2006).

caminhante nas alturas hostis foi a condição para que ele acessasse tais *poderes*. Contudo, para que isso acontecesse, vale lembrar, foi necessário que ele estivesse preparado para interagir com os seres que buscava. Para que fosse recebido pelo Diabo e pelos *Apus*, primeiro tinha que compartilhar com eles bebida e coca, sendo essa a condição mínima para que a negociação entre eles tivesse chance de chegar a ser satisfatória, configurando-se como uma interação adequada.

A coca, poderosa substância, possui um papel “explícitamente dialógico com múltiplos seres sujeitos del cosmos”, permitindo que os humanos se comuniquem com seres de outros mundos (Flores, 2016:144). Catherine Allen (2008), em sua célebre etnografia sobre significados e usos da coca em uma comunidade andina peruana salienta, mais do que tudo, o aspecto interativo e relacional da mastigação de coca. De acordo com a autora, um convite para mascar coca “es una invitación a la interacción social” (2008:154). O compartilhamento de bebidas alcoólicas também se caracteriza como “un acto que fundamentalmente expresa lazos sociales” propiciando uma liberação emocional e, ademais, uma forma de expressar amizade e confiança (Allen, 2008:180). Contudo, a importância do álcool não termina aí, por se tratar de um líquido impregnado de *ánimu*, como dizem os andamarquinos – tanto que é visto como fundamental quando se quer reestabelecer as forças –, ou, conforme assinala Allen, por possuir um potente “*sami*”<sup>29</sup>. Por conta disso, deve ser compartilhado com outros seres, incluindo os lugares sagrados. Essa energia ou essência vital que pode ser transferida a outras coisas e/ou pessoas, pode ter também uma intensidade variável, podendo ser controlada até certo ponto. É com esse propósito que são realizados a maioria dos rituais andinos, eventos que buscam “dirigir el flujo de sami” (Allen, 2008: 58). Tendo em vista essa gama de significados atribuídos ao compartilhamento de coca e álcool, o *danzante* deve fazer *pagapas* antes mesmo de começar sua jornada para que tudo flua positivamente.

Considerando-se, então, essa economia das vitalidades, pode-se dizer que o *danzante* atravessa fronteiras, indo à *puna*, território que, embora seja visto como hostil e pouco fértil do ponto de vista agrícola, está altamente povoado de vitalidades não domesticadas, de potências e forças não controladas, mas que podem ser dirigidas, no sentido apresentado por Allen, as quais atribuem certas capacidades ao *danzante*, na medida em que vão sendo incorporadas por ele – mais uma transformação que torna esse “corpo dançável” (Barcelos Neto, 2011). Em vista disso, o *danzante* dá sua contrapartida, além de oferecer coca e bebida aos *Apus* e ao Diabo, oferece, de certa forma, parte de seu corpo, porções de seu *ánimu*, através de seu esforço e suor, como sugerimos acima. Seu corpo está (é) vulnerável diante dessas entidades, apresentando grande desgaste ao mesmo tempo que está na iminência de tornar-se mais forte. Conforme Chuspicha, propor-se a desempenhar um *reto* (desafio) desse tipo é desafiar a *natu-*

**29** O que aparece como “*sami*” na etnografia de Allen é muito próximo ao que os andamarquinos chamam de *ánimu*, pois entendido como “esencia animada” que pode ser transferida da coca, por exemplo, quando incinerada para a “Terra”, a Pachamama (2008:56). Contudo, o *sami*, diferentemente que o “*animo*” para Spedding, habita o indivíduo; porém sua fonte está fora do corpo, podendo ser transmitido a outra coisa ou pessoa (2008:57).

raleza que, indubitavelmente, é *más fuerte que tu: la naturaleza te gana*. Ciente da força da natureza, de que ela pode te *dominar* facilmente, é que o *danzante* deve lutar, para não se deixar *dominar* por ela, uma vez que, quando isso acontece, já se está *derrotado*. Segundo Chuspicha, somente os *danzantes* que enfrentam tais desafios, que mais parecem uma espécie de competição com a natureza, podem chegar a ser *maestros* da *danza de tijeras*, enquanto aqueles que não se atrevem jamais chegarão a sê-lo, ficando no meio do caminho.

### **CRIAR, FAZER, PARTICIPAR**

A *danza de tijeras* é, para os andamarquinos, uma arte propiciatória, capaz de desencadear um poder criador, semelhante àquele que Wissler (2010) chama atenção para a música de Q'eros na Festa de Qoyllurit'i, celebração anual importante na região de Cusco: "Uno de los principales propósitos de la música de Q'eros es *regenerar y re-crear*, activamente, las buenas relaciones con el mundo espiritual en el que creen, ya sea con los apus (montañas poderosas), la pachamama (madre tierra) o el Señor de Qoyllurit'i" (2010:96-97; grifos do autor). Portanto, os *danzantes* são figuras fundamentais na celebração às águas, sem eles não haveria festa. A *danza* mostra-se, dessa forma, como um potente conector entre *Apus*, *Pachamama*, águas, animais, plantas e humanos, lembrando que a origem das águas provém das montanhas, algo jamais esquecido pelos andamarquinos.

O próprio corpo do *danzante* é resultado de conexões diversas com não-humanos, como tratou-se de enfatizar a partir das narrativas de Chuspicha. Esse corpo em permanente construção, que precisa ser refeito constantemente para ser ativado – ainda que tenham habilidades herdadas de ascendentes *danzantes*, precisam ser ativadas –, mobiliza diferentes seres com os quais as relações devem ser reforçadas. O corpo do *danzante* consiste, desse modo, em uma espécie de criação coletiva, cujo nascimento e existência necessita da participação de diversos seres, como uma sorte de "cosmofaena", para empregar um termo (*faena*) corrente entre os andamarquinos, usado para designar o trabalho coletivo, prática muito antiga, cujo motor é a cooperação mútua. O *danzante*, de forma alguma, é passivo no processo para forjar esse corpo, cabendo a ele resistir, não sucumbir, às forças dos *Apus*, do Diabo, ou, como disse Chuspicha, da natureza. Ele precisa provar, no sentido experiencial, que *a natureza não te ganha*, através de um desafio cujo objetivo é vencer. Caso seja vencedor, é a explicitação tanto para si mesmo como para os demais de que ele tem *poder*, pois não se deixa vencer; e fracassar é a explicitação de sua incapacidade de resistir diante de todos. Ele precisa, ainda, cumprir com *pagapas* periodicamente, reforçando sempre que possível sua aliança com os não-hu-



manos e nutrindo, por sua vez, esses seres, ou não quebrando essa cadeia de vitalidades.

Do mesmo modo que os instrumentos precisam da participação de outros seres para que soem bem, o corpo do *danzante de tijeras* não dança bem sem a participação da Sereia, do Diabo e dos *Apus*, realçando-se assim que o corpo desses artistas não está *completo* sem a colaboração não-humana, tanto quanto os instrumentos musicais. Logo, os *danzantes*, enquanto meio não-humanos, são mais poderosos que os humanos, por isso excelentes mediadores, habilitados para comunicar-se com seres de outros mundos, pois seus corpos contêm uma porção deles, parte de sua energia. Essa força pode ser renovada, fortalecida e transferida a outro, como ilustra a história de Rasu Ñiti, porém, parece jamais se extinguir totalmente, daí a ideia de que o *danzante* não morre. Esse poder está relacionado com as próprias capacidades dos *Apus*, como a de transformação em animais, por exemplo, o condor e o falcão, sendo o primeiro uma referência essencial para os *danzantes*. Soma-se a isso a ideia subjacente em algumas versões de andamarquinos sobre os bailarinos de que os *pactos* jamais podem ser totalmente desfeitos, haja vista o perecimento do bailarino através de doenças e outros infortúnios; com efeito a condição de *danzante* não parece ser reversível.

Enfim, pode-se dizer que os *danzantes* parecem mais uma espécie de intermediários que, durante a Festa da Água, ajudam a fazer crescer os cultivos, enfatizando o poder da água enquanto seus filhos. Como aqueles que rogam à *Pachamama* e aos *Apus* por uma boa colheita, são possivelmente uma condição e, ao mesmo tempo, um *refuerzo* às *pagapas* feitas a essas entidades para que os cultivos frutifiquem, tendo em vista que o limite da falta de pactuação ou da quebra dos *pactos* pode ser, por exemplo, uma chuva de fogo, como a *Ninapara*. Chuva que, segundo Chuspicha, teria exterminado os cultivos e a vida de seus ancestrais devido ao esquecimento de oferecer aos seres que lhes dão vida, evento que ainda hoje ajuda a lembrar que é preciso fazer *pagapas* a todos, do maior ao menor, pois o poder provém de todos.

---

**Indira Viana Caballero** é doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é pós-doutoranda no Programa de Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás, bolsista PNPd/Capes.

**Contribuição de autoria:** Não se aplica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Catherine

[1988] 2008 *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas.

ARCE SOTELO, Manuel

2006 *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARGUEDAS, José María

1970 *Relatos Completos*. Buenos Aires, Editorial Losada.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios

1996 *Madre melliza y sus crías. Ispall Mama Wawampi. Antología de la papa*. La Paz, Hisbol/ILCA.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios

1998 *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz, ILCA/HISBOL.

BARCELOS NETO, Aristóteles

2011 "A serpente do corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado". *Revista de Antropologia*, São Paulo, 54 (2): 981-1012.

BELAUNDE, Luisa Elvira

2006 "A força dos pensamentos e o fedor do sangue". *Revista de Antropologia*, São Paulo, 49 (1): 206-243.

[2005] 2008 *El recuerdo de Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

BUGALLO, Lucila

2014 "Flores para el ganado. Una concepción puneña del *multiplico* (puna de Jujuy, Argentina)". In: RIVERA ANDÍA, Juan Javier (ed.). *Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá. Etnografías de lidias, herranzas y arrierías*. Aachen, Bonner Amerikanistische Studien, pp.311-363.

CABALLERO, Indira Viana

- 2018 “Corpos que bebem, dançam e trabalham juntos: entre os ritmos da festa e do trabalho coletivo nos Andes peruanos”. *Revista Tellus*, ano 18, n. 35: 59-84.

DINATO, Daniel; LEITE, Gabriela Aguillar; FERREIRA, José Cândido; LISBOA, Paulo Victor

- 2016 “Aristóteles Barcelos Neto, antropólogo colecionador”. *PROA: Revista de Antropologia e Arte, Campinas*, n. 6: 175-194.

FERRIER, Claude

- 2012 “El arpa en la cosmovisión andina”. *Revista Argentina de Musicología*, n. 12-13: 125-150.

FLETY, Laura

- 2015 *Les Cortèges de la fortune. Dynamiques sociale et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)*. Université Paris-Ouest Nanterre la Défense, tese de doutorado.

FLORES, Eugenia

- 2016 “Las artes de leer e interpretar las hojas de coca”. *PROA: Revista de Antropologia e Arte, Campinas*, n. 6: 141-160.

MARTÍNEZ, Rosalía

- 2014 “Músicas, movimientos, colores em la fiesta andina. Ejemplos bolivianos”. *Anthropologica*, Lima, año XXXII, n. 33: 87-110.

MENDÍVIL, Julio

- 2012 “‘Dos, tres, grabando’ la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano”. *Revista Argentina de Musicología*, Buenos Aires, n. 12-13: 103-124.
- 2015 “De calandrias, ríos y pinkuyllus. La música en la obra de José María Arguedas”. In: AHLE, Niko; HUHLE, Teresa. *Die subversive Kraft der Menschenrechte. Rainer Huhle zum radikalen Jubiläum*. Oldenburg, Paulo Freire Verlag, pp. 347-375.

MILLONES, Luis; TOMOEDA, Hiroyasu; FUJII, Tatsuhiko (eds.)

- 1998 *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. Osaka, National Museum of Ethnology.

MIRANDE, Maria Eduarda

2005 “‘Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar’. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas”. *Cuadernos FhyCS-UNJu*, San Salvador de Jujuy, n. 27: 99-110.

NASH, June

1979 *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*. New York, Columbia University Press.

NUÑEZ REBAZA, Lucy

1991 *Los Dansaq*. Lima, Instituto Nacional de Cultura/Museo de Nacional de la Cultura Peruana.

PLATT, Tristan

[2001] 2009 “O feto agressivo, parto, formação da pessoa e mitohistória nos Andes”. *Tellus*, Campo Grande, ano 9, n. 17, jul./dez.

RIVERA ANDÍA, Juan Javier (ed.)

2014 *Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá. Etnografías de lidias, herranzas y arrierías*. Aachen, Bonner Amerikanistische Studien.

SEEGER, Anthony

2004 “The Selective Protection of Musical Ideas: The ‘Creations’ and the Dispossessed”. In: VERDERY, Katherine; HUMPHREY, Caroline (ed.). *Property in Question. Value Transformation in the Global Economy*. Oxford/New York, BERG, pp.69-83.

SIGL, Eveline

2009 “Donde papas y diablos bailan. Danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano”. *Maguaré*, Bogotá, n. 23: 303-341.

2011 “Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan”. *Anthropos*, St Augustin, tomo 105 (1): 475-492.

SPEEDING, Alison

2008 “La persona humana en los Andes”. In: SPEEDING. *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina*. La Paz, ISEAT, pp.79-101.

STOBART, Henry

- 1996 “Los wayñus que salen de las huertas. Música y papas en una comunidad campesina del Norte de Potosí”. In: ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios. *Madre melliza y sus crías. Ispall Mama Wawampi. Antología de la papa*. La Paz, Hisbol/ILCA, pp.413-430.
- 2006 *Music and Poetics of Production Bolivian Andes*. Ashgate, Aldershot.

TAUSSIG, Michael

- [1980] 2010 *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo, Editora Unesp.

VEGA, J. J.

- 1995 “Antecedentes históricos de la Danza de Tijeras”. *Cuadernos de cultura popular*, Lima, n.1: 2-13.

VILLEGAS FALCÓN, A.

- 1998 *La Danza de las Tijeras*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

WISLER, Holly

- 2010 “Q'eros, Perú: la regeneración de relaciones cosmológicas e identidades específicas a través de la música”. *Antropológica*, Lima, Año XXVIII, n. 28: 93-116.

---

Recebido em 16 de outubro de 2017. Aceito em 1 de abril de 2019.