

## >QUANDO A ÁGUA DANÇA: FERTILIDADE, ANIMAÇÃO E RESISTÊNCIA NOS ANDES PERUANOS

**INDIRA NAHOMI VIANA CABALLERO**

> Universidade Federal de Goiás

### Resumo>

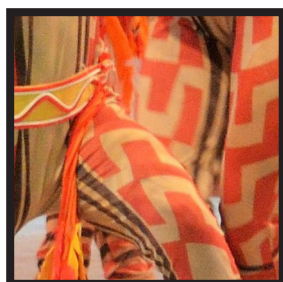
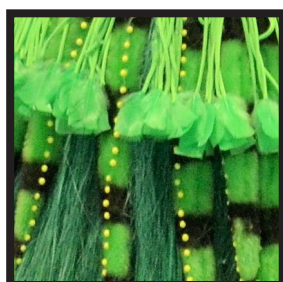
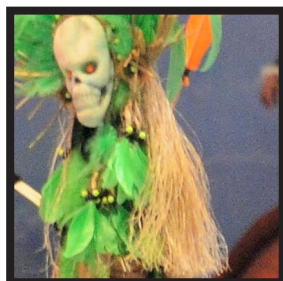
Este artigo trata da importância da festa e das danças para os andamarquinos, em especial da Festa da Água ou Yaku Raymi, a maior celebração do pequeno povoado de Andamarca, nos Andes peruanos. Nessa ocasião a dança é em si uma oferenda destinada a Pachamama, aos Apus, aos ancestrais e aos santos, para que haja mais água e, assim, para que o ano agrícola seja fértil. É também o momento ideal para se realizar oferendas específicas para as águas (rios, lagos e olhos d'água), reconhecendo sua importância; e quando, pode-se dizer, a própria água dança. Partindo dessa perspectiva duas performances recebem destaque: a dos danzantes de tijeras e a dos ñawin, cujos corpos, em ambos os casos, destacam-se pela resistência.

### Palavras-chave>

Andes peruanos. Festa da Água. Dança. Corpo. Resistência.

### Apresentação em vídeo<

<https://youtu.be/XsczMlOPf0M>



# > QUANDO A ÁGUA DANÇA: FERTILIDADE, ANIMAÇÃO E RESISTÊNCIA NOS ANDES PERUANOS

**INDIRA NAHOMI VIANA CABALLERO**

> indiranahomi@yahoo.com.br

Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás

*Cantar un huaynito con sentimiento, abandonándose, dejándose ir, perdiéndose en la canción, hasta sentir que ya eres ella, que la música te canta a ti en vez de tu cantarla a ella, es camino de sabiduría. Zapatear, zapatear, girar, ir adornando la figura, haciéndola y deshaciéndola sin perder el ritmo, olvidándose, yéndose, hasta sentir que el baile ya te está bailando, que se metió en tus adentros, que él manda y tú obedeces, es camino de sabiduría. Tú ya no eres tú, yo ya no soy yo sino todos los otros.*

Mario Vargas Llosa (*Lituma en los Andes*)

Festa sem música não é festa, e se há música *hay que bailar*. Estar em uma festa e não dançar é algo inconcebível para os andamarquinos, é desperdiçar uma oportunidade de alegrar-se e de *gozar*, além de gastar à toa (*por gusto*) com a contratação de músicos. As festas são fenômenos centrais na vida dos povos andinos, merecedores de muita dedicação, investimento e espera, que chamam atenção seja pela variedade e sofisticação de suas danças, seja pela grandiosidade das máscaras e vestimentas como notou Pierre Verger (1951), autor de um dos mais célebres registros imagéticos das festas e das danças no Peru<sup>1</sup>. Este artigo<sup>2</sup> trata da importância da festa e das danças para os andamarquinos, em especial da Festa da Água ou *Yaku Raymi*, seu nome quechua, a mais importante e a maior celebração do pequeno povoado de Andamarca, nos Andes peruanos<sup>3</sup>. Nessa ocasião a dança é em si uma oferenda destinada a *Pachamama* (mãe terra), aos *Apus* (montanhas poderosas), aos ancestrais e aos santos, para que haja mais água e, assim, o ano agrícola seja fértil<sup>4</sup>. É também o momento ideal para se realizar oferendas

1 Barcelos Neto possui uma produção fílmica recente sobre festas e danças nos Andes peruanos através da qual o autor mostra o “sistema triádico dos rituais nos Andes”, uma referência ao fato de que “todo o lugar tem a sua festa patronal, o Carnaval e a sua Semana Santa” (DINATO *et. al.*, 2016, p. 188). O autor filmou as três festas produzindo, assim, uma trilogia de grande importância para os estudos andinos.

2 Uma versão deste texto foi apresentada no GT 30, chamado “Topologias ameríndias em diálogo: relações e transformações nas terras altas e terras baixas”, coordenado por mim, Francisco Pazzarelli e Luisa Elvira Belaunde, na XII Reunião de Antropologia do Mercosul, em 2017, na cidade de Posadas (Argentina). Agradeço a todos os colegas presentes que contribuíram com comentários, os quais foram extremamente importantes para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço especialmente a Luisa Elvira Belaunde pelo diálogo entusiasmado sobre o tema desde a primeira versão de um texto que escrevi sobre os *danzantes de tijeras* em 2014, do qual este artigo é um pequeno desdobramento, e a Beatriz Filgueiras pelo Abstract. Sou grata também pelos comentários inspiradores dos pareceristas.

3 Sobre a Festa da Água em Andamarca ver Ossio (1992); em Puquio, mesma região de Andamarca, ver Valiente (1986) e, mais recentemente, Abreu (2017).

4 A estreita relação entre danças e ciclo agrícola, fertilidade, crescimento e boa produção nos Andes aparece também em Eveline Sigl (2009, 2011), Arnold & Yapita (1996, 1998) e Stobart (1996, 2006).

específicas às águas (rios, lagos e olhos d'água) com a intenção de valorizá-las; e quando, pode-se dizer, a própria água dança, conforme tratarei de desenvolver ao longo do texto. Partindo dessa perspectiva duas performances recebem destaque: a dos *danzantes de tijeras* e a dos *ñarwin*, as quais serão descritas a seguir<sup>5</sup>. Nota-se que, em ambos os casos, a capacidade de resistir desses corpos se destaca.

Antes, porém, é preciso mencionar que Andamarca é um *pueblo* muito conhecido na região do Valle de Sondondo (departamento de Ayacucho), sobretudo, por suas monumentais *andenerías*, um conjunto de plataformas agrícolas pré-hispânicas, do qual faz parte um amplo e complexo sistema de irrigação, mostra da engenhosidade de seus antepassados. Os andamarquinos aprenderam há muito tempo a tratar a água com zelo, existindo desde tempos imemoráveis autoridades locais responsáveis para lidar com a água, com seu armazenamento e sua distribuição – o que hoje se chama *Comisión de Riego*.

Os andamarquinos ainda guardam grande parte dos conhecimentos de seus *ancestros* acerca do cultivo de alguns poucos tubérculos e cereais nas *andenerías*. Deve-se destacar que tal complexo agrícola-hidráulico não apenas foi erguido, mas mantido e aperfeiçoado com maestria ao longo de séculos, fato reconhecido por especialistas (ver KENDALL & RODRÍGUEZ, 2009). Dessa forma, os andamarquinos falam dos seus conhecimentos agrícolas e arquitetônicos como uma espécie de *bricolage* derivada de saberes que sobreviveram através de centenas de gerações, as quais seguiram executando-os e transformando-os conforme suas necessidades. Esse é um dos aspectos mais relevantes do ponto de vista dos andamarquinos, uma vez que a (re)ativação e transformação que ocorre a cada sementeira e colheita é o que torna os *andenes vivos*, diferentemente das *andenerías* encontradas em Cusco e outros lugares, geralmente turísticos, onde os *andenes* são *solo para ver*, tornando-se *museos*, deixando de ser produtivos.

Agosto é o mês em que a terra está *abierta* à espera de água – época em que se dá início à irrigação – e de *pagapas*, nome local para oferendas. A Festa da Água marca precisamente o período propício para se ofertar sendo, ainda, uma forma de preparar a terra e de atrair bons auspícios para a atividade agrícola. Essa é a festa mais importante, a que dura mais tempo, e a que os andamarquinos mais *gozan, disfrutan*, dançam, bebem, divertem-se. Andamarquinos residentes em outras partes do Peru e do mundo fazem o possível para comparecer a cada ano no *Yaku Raymi*. Durante poucos dias o *pueblo* fica repleto de gente, a maioria *paisanos* ainda que sempre apareçam alguns *visitantes*, contrastando com o cotidiano pacato. Trata-se de uma celebração antiga, considerada um *costumbre*, do qual já se tem registro na literatura antropológica pelo menos desde a pesquisa de Juan Ossio (1992) nos anos 1970. Com o passar dos anos a festa passou a ser pensada, tanto por autoridades locais como por alguns *comuneros*, também como um possível atrativo turístico, ocasião especial em que visitantes podem conhecer parte dos *costumbres* do *pueblo*. Mesmo com essa intenção, considerando ainda os investimentos que alguns andamarquinos têm feito nos últimos anos em prol de um turismo de pequena escala – chamado de *turismo vivencial* ou *comunitário* –, a grande parte do público continua sendo de andamarquinos que

5 Os dados que deram origem a este trabalho foram coletados através de pesquisa etnográfica realizada entre 2009 e 2011 em Andamarca – resultando em uma estadia de aproximadamente 15 meses – durante o doutorado em antropologia no PPGAS do Museu Nacional (UFRJ). Sou grata a CAPES pela bolsa de doutorado que me possibilitou desenvolver a pesquisa, e especialmente aos andamarquinos. Após esse período foram realizadas duas viagens curtas a Andamarca: uma semana em julho de 2014; e duas semanas em julho de 2016.

deixaram seu *pueblo* principalmente em busca de oportunidades de trabalho e de ensino superior<sup>6</sup>.

Há as festas familiares, comemorações que reúnem parentes e amigos (casamentos, batizados, aniversários, entre outros), e as festas que agregam os *comuneros* (membros da *comunidad*) em geral, eventos maiores que os primeiros e para os quais todos estão virtualmente convidados – entenda-se andamarquinos e visitantes que quiserem participar, todos serão recebidos da mesma forma. Durante o trabalho de campo participei de inúmeras celebrações, desde grandes festas até reuniões familiares menores, por exemplo as que acontecem quando da morte de algum *comunero*, e que, embora não sejam chamadas de festas, possuem todos os seus elementos característicos (muita bebida, comida e música), ainda que sejam ocasiões em que tristeza e alegria estejam continuamente alternadas entre os participantes – destacando que choro e tristeza sempre podem aflorar em algum momento nas grandes bebedeiras em Andamarca, sobretudo quando se canta certas músicas, canais ideais para expressar de modo descomedido sentimentos como dor, *nostalgia*, *pena*<sup>7</sup>.

As festas maiores estão estruturadas segundo o *sistema de cargos*, o qual consiste em um rodízio de *cargantes*, isto é, de pessoas que se comprometem em dar a festa, oferecendo comida, bebida e música fartamente a todos. A cada ano, ocorre a definição dos responsáveis pelos *cargos*, o que faz com que esse seja um modelo altamente dinâmico, pois a mesma pessoa não se responsabiliza pelo mesmo *cargo* mais de uma vez na vida, com raríssimas exceções. Existem *cargos* voluntários, no caso das festas religiosas, e *cargos* obrigatórios, o caso da Festa da Água (*Yaku Raymi*). A obrigação deriva da noção coletiva de que todo *comunero* assim como tem o direito de usar água para dar vida a seus cultivos, tem igualmente o dever de retribuir à *comunidad*. A água é vista pelos andamarquinos como um recurso coletivo, ao qual todos têm direito, logo, assumir um *cargo* nessa festa é uma forma de retribuir a esse coletivo, já que as celebrações nessa ocasião giram em torno da manutenção do poder fertilizador da água através de oferendas diversas (bebidas e outros elementos, inclusive danças).

Desse modo, cada festa é composta por um conjunto de *cargos*, o qual possui uma hierarquia. Jovens recém-casados, por exemplo, nunca serão responsáveis pelo *cargo* máximo, mas por um *cargo* proporcional à posição em que se encontram no ciclo da vida. Há uma gradação de *cargos* por meio da qual se percebe uma lógica que leva em conta diferentes momentos da vida dos andamarquinos: desde os solteiros e recém-casados, a quem corresponde os *cargos* menores, até os casais que alcançaram suficientes condições (idade madura, bens, filhos adultos, já passaram *cargos* menores), os aspirantes ao *cargo* máximo<sup>8</sup>. Na Festa da Água, o *cargo* que ocupa o topo da hierarquia é o *mayor de danzantes* ou

6 Por causa das poucas oportunidades de trabalho em Andamarca é que a maior parte dos jovens muda-se para as cidades da costa do Peru depois de terminar o ensino médio. Cada vez mais os jovens filhos de camponeses sonham com *ser profesional*, uma escolha que vai delineando a própria atividade de seus pais já que esses precisam de dinheiro para financiar o estudo dos filhos na cidade grande. Assim, o turismo emergiu como uma possibilidade, inclusive, de criar condições de trabalho futuramente em Andamarca para esses jovens, para que depois de formados eles possam retornar a seu *pueblo* (CABALLERO, 2013).

7 No livro “La vaquerita y su canto”, Javier Andía (2016) discorre sobre o significado das canções dirigidas aos animais no Valle de Chancay, Andes peruanos, desde uma perspectiva da antropologia das emoções, a partir da qual emerge a indissociável relação entre o ato de cantar para os animais e a evocação de memórias marcantes, tristes e dolorosas, principalmente aquelas ligadas à experiência da migração, à vida na cidade e, consequentemente, ao afastamento da família e dos lugares queridos.

8 De acordo com Juan Ossio (1992), os *cargos* são uma sorte de “estímulo acumulativo” ao longo da vida dos andamarquinos. O autor discorre sobre o “grau de madurez social” dos indivíduos, noção vinculada à ideia de “ciclo de desenvolvimento dos *comuneros*”. Seguindo esse movimento os indivíduos engrenam numa competição saudável, positiva, a qual é a base da vida social, “um estímulo poderoso para que esses mostrem suas

*danzaq mayor*, anfitrião responsável pela principal atração da festa: os *danzantes de tijeras*, cuja dança em si é uma oferenda. Essa é uma obrigação exigida àqueles que usam maior volume de água para regar e, conforme um princípio de proporcionalidade, devem retribuir na mesma medida, responsabilizando-se pelo *cargo* mais importante e mais dispendioso. Enquanto o *cargo* mais baixo na hierarquia, ou menor, corresponde aos *ñarwin*, reservado justamente aos jovens casados há pouco tempo e, por isso mesmo, possivelmente ainda com poucas condições de assumirem um compromisso maior, estando implícito o fato de que provavelmente possuem menos terrenos para irrigar.

Por tratar-se de um conjunto de *cargos*, as festas possuem vários anfitriões, pessoas que *pasan* diferentes *cargos*, o que acaba resultando numa grande festa, a qual é composta por um conjunto de festas menores que, ao se encontrarem na praça central e em outros lugares, expressam sua magnitude. Com efeito, durante a Festa da Água, são várias as casas que oferecem comida, bebida e música durante a maior parte do dia, como se cada uma estivesse dando sua própria festa durante alguns dias. Essa simultaneidade da celebração faz com que os convidados tenham que alternar sua participação, indo a diferentes casas, prestigiando a todos, mas sabe-se que caso um parente muito próximo esteja *pasando cargo* deve-se *apoyar* especialmente a essa pessoa. Os *cargontes*, ou anfitriões, por sua vez, sabem que para haver uma boa festa e para que haja *ambiente*, uma atmosfera animada e contagiante, é preciso haver convidados que comam, bebam e dançam, deixando-se permear pelos ritmos da festa (CABALLERO, 2018). Como a quantidade de convidados denota também o prestígio dos anfitriões, esses costumam insistir dizendo *acompañáme!*, convite explícito para que estejamos presentes o tempo todo, quase um compromisso. Mas isso é praticamente impossível devido ao grande número de amigos que se tornam festeiros durante o mesmo período. Por isso mesmo, os convidados precisam percorrer várias casas durante o dia, sobretudo à tarde e à noite, quando acontecem as principais concentrações já que pelas manhãs a maioria se recupera dos excessos da madrugada. Desde cedo as cozinheiras preparam as refeições, imprescindíveis para restabelecer as forças dos corpos cansados; assim, sempre há sopa e *chicha* ao menos para servir aqueles que viraram a noite ou para quem fizer uma visita repentina. Finalmente, é preciso ressaltar que tudo isso contribui para o caráter móvel da festa, pois não raro encontramos a casa de um anfitrião vazia durante a própria festividade, sinal de que ele, seus convidados e seus músicos saíram para visitar outro anfitrião ou para cantar e dançar pelas ruas de Andamarca, onde várias pequenas festas se encontram. Cada encontro, seja em casa ou na rua, é marcado por demonstrações excessivas de alegria e euforia, emoções que contagiam os presentes.

As festas, em geral, apresentam uma dinâmica semelhante: ocorrem durante vários dias sendo um deles considerado o *dia central*, ou seja, o auge da festa. No caso da Festa da Água, os acontecimentos festivos começam no dia 14 de agosto e estendem-se até o dia 26 do mesmo mês. De 14 a 18 são feitos os *despachos*, oferendas para água e para a *Pachamama*. Dia 19 e 20 são preenchidos com o campeonato de futebol<sup>9</sup>, o desfile cívico, escolar e folclórico e outras atividades. No dia 21 à noite há

---

habilidades acumulativas e persuasivas e, conseqüentemente, seu grau de madurez social” (OSSIO, 1992, p. 263; tradução minha).

9 Os campeonatos de futebol tiveram e ainda têm grande importância para os andamarquinos, pois várias agremiações esportivas, *clubes de futebol*, são formadas pelos *residentes* em Lima. Essas são associadas a diferentes sobrenomes e famílias, sendo uma das instituições de maior importância para os andamarquinos que migram para Lima por se constituírem como espaços que propiciam a convivência entre os chamados *provincianos* – derivação de *gente de provincia* –, fortalecendo os laços entre os andamarquinos fora de seu *pueblo* (ARCE SOTELO, 2006; MONTOYA, 2010).

o *toro velay*, ou, a véspera da corrida de touros, um importante episódio da festa, muitíssimo esperado, parecendo mais um aquecimento para os *días centrales*, entusiasmando sobremaneira os participantes<sup>10</sup>. Passemos, assim, aos dias centrais da Festa da Água, quando *danzantes de tijeras* e *ñawis* entram em cena.

### Da incompletude do corpo do *danzante de tijeras*

Personagens centrais da Festa da Água, os *danzantes de tijeras* são chamados por vezes de *hijos del agua*, em razão da forte relação que possuem com esse elemento. Com sua dança, estes artistas benzedizem o ano agrícola que acaba de começar para que haja uma boa colheita, fazendo uma espécie de *oración*, alegrando os santos padroeiros e outros seres poderosos, rogando por *más agua, más lluvia*<sup>11</sup>. Os *danzantes* possuem também um papel central na animação da festa, transformando os espectadores em eufóricos torcedores durante uma competição que há anos tornou-se uma das mais famosas da região. E por ser levada muito a sério, os *danzaq mayor* ambicionam conseguir os melhores artistas, pois o prestígio dos *danzantes* é transferido para aqueles que os contratam<sup>12</sup>.

Ao som de harpa e violino o *danzante* executa seus passos sofisticados e com uma das mãos maneja com destreza uma tesoura, objeto que na verdade é um idiofone, um instrumento musical cujo som é produzido pelo choque das duas lâminas de metal (ARCE SOTELO, 2006), o qual segundo os andamarquinos remete ao barulho das águas. Nas duas primeiras noites da Festa da Água, os artistas costumam fazer exibições pelas ruas de Andamarca, preliminares da grande competição que acontecerá nos dias seguintes que servem para que todos se apresentem e, assim, o público vá escolhendo seus preferidos. Finalmente, nos dias centrais da festa ocorre a competição em praça pública. A plateia chega cedo para garantir um bom lugar. Os *danzaq mayor* possuem lugar privilegiado, evidentemente. Iniciado o momento tão esperado, as torcidas, formadas principalmente por jovens, começam a se manifestar enaltecendo exacerbadamente seus favoritos.

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. Isso é chamado de *contrapunteo*: um faz e o outro

10 As corridas de touros são eventos de grande destaque em diversas regiões do Peru, porém, por questões de espaço não abordaremos essa parte da festa aqui. Sobre *toro velay* e corrida de touros nos Andes Centrais, departamento de Apurímac, vizinho a Ayacucho, ver o célebre trabalho de Tomoeda (2013) e também Murguía (2014). Vale lembrar que o tema recobrou grande visibilidade com o famoso romance “Yawar Fiesta” de José María Arguedas (1983).

11 A *danza de tijeras* foi declarada Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2010.

12 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”. Essa região 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), Arce Sotelo (2006), Montoya Rojas (2007; 2010), ressaltando 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).

responde. Essa estrutura de rodízio acompanha toda a competição. A ordem de apresentação dos *danzantes* é importante: aquele que executa primeiro os passos guarda sempre alguma vantagem sobre aqueles que o sucedem, os quais devem superar o primeiro. A rivalidade entre as torcidas se intensifica ao longo das horas e a competição pode durar cinco, seis horas ou mais.

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 espinhos, pregos, brasas, vidros, etc.. Esse é justamente o momento em que os *poderes* dos *danzantes* ficam mais explícitos, uma vez que eles deitam sobre cactos, caminham sobre brasas, perfuram o corpo com pregos e outros artefatos pontiagudos sem sequer sangrar.

Na plateia, algumas pessoas impressionadas dizem: *Isso não é 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 na praça. Cada um deve descer pela corda exibindo arriscadas acrobacias. Este é um número muito esperado pelo público, o qual consolida o destaque de um dos artistas. Entretanto, 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 e 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.

O exercício da *danza de tijeras* envolve muito segredos, sendo os *danzantes* figuras extremamente enigmáticas. Muito se fala sobre a origem das habilidades e dos poderes dos *danzaq*, sendo a mais difundida a do *pacto con el Diablo*. Caso tal pacto seja descumprido ou não seja renovado, diz-se que o *danzante* pode até desaparecer. O Diabo, conforme contam, habita as profundezas das cataratas, sendo um exímio bailarino que dança como *danzante de tijeras*, tendo poder para fazer o *danzante* famoso. Em encontros oportunos com o Diabo é que se firma esse pacto, de um lado, de que o bailarino ainda pouco experiente adquira a destreza e habilidade para destacar-se na *danza*, e, em troca, o Diabo irá lhe recolher passado algum tempo<sup>13</sup>.

Para Froilán Ramos, mais conhecido por seu nome artístico Chuspicha (diminutivo de mosca em quéchua), um dos mais famosos *danzantes de tijeras* de Andamarca, a força e os poderes dos *danzantes* estão associados a esse encontro com o Diabo e também com a Sereia (*Sirena*) – outro ser que vive nas profundezas das águas conhecido por atribuir poderes aos artistas, cantores e músicos –, mas não somente<sup>14</sup>. A *danza* pode ser aprendida com professores, mestres que ensinam sua arte, porém, muitos *danzantes* costumam herdar as habilidades de seus familiares, exatamente como aconteceu com

13 Sobre “pactos” e “contratos” de *danzantes de tijeras* e não-humanos poderosos, ver Montoya (2007; 2010).

14 Agradeço profundamente a acolhida e os ensinamentos de Chuspicha, um grande artista que nos deixou em agosto de 2018, alguns dias depois de dançar naquela que viria a ser sua última Festa da Água.

Chuspicha, que aprendeu a dançar com seu pai quando ainda era criança. Segundo ele, há décadas que membros da sua família se tornam *danzantes*, ao menos sete ascendentes por sua linha paterna. E parece que essa aptidão familiar é algo muito valorizado entre os artistas, e, pelo que entendo, uma certa vantagem em relação aos demais. Além disso, aquilo que poderia ser chamado de dom é entendido como expressão de uma relação estreita com outros seres, nesse caso, com os *Apus* (as montanhas protetoras). Diz-se que os *Apus* escolhem os *danzantes*, isto é, trata-se da vontade dos *Apus* mais do que dos aprendizes da *danza*, ainda que esses se esforcem para aprender os passos com os melhores mestres. Os *danzantes* convivem com o medo, estão *acostumbrados con el miedo*, aliás, um requisito essencial, segundo Chuspicha, para se chegar a ser um bom artista. Assim, entrar na catarata é uma espécie de *probación* 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* (o altiplano), o território dos animais *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, se reconhece que esse, que conseguiu tamanha proeza, tem *poder*. Chuspicha conta que um *danzante* deve andar precisamente por esses lugares porque eles têm poder.

Parece mentira, senhorita, mas esses lugares desertos têm poder. Fazem com que a tua cabeça comece a doer, é preciso mascar coca, tomar trago [bebida alcoólica]... 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 *animu*. Dor já nem sentes, e mesmo que caias, segue 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, debes levar tudo, todos os requisitos para fazer as *pagapas* para ele [coca, cigarros, bebidas]. É preciso ir pelo caminho fazendo *tinkapas*, claro [aspergir bebida em sinal de oferecimento às montanhas]. 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.

Chuspicha fala, ainda, da rivalidade entre o Diabo e Deus, e que o *danzante* deve *estar com os dois*, pois o *Diabo* é um reforço. Mas certos lugares têm poder, como a catarata Puzapaqcha em Andamarca, onde os *danzantes* fazem sua *consagração*, uma espécie de batismo ou iniciação: *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*. Por conta dessas potências é preciso fazer *pagapa* antes de se tocar na terra ou na água nessa região. Em contrapartida, há também inúmeros lugares *abandonados*, esquecidos, que já perderam essas potências, enfraquecendo assim a relação entre diversos seres e prejudicando a saúde e a fertilidade de todos: *As lagoas pequenas e grandes devem ser valorizadas, todas as coisas devem ser valorizadas, do pequeno ao grande, o poder provém de todos*.



A perspectiva de Chuspicha enfatiza aquilo que, por vezes, é chamado de “paisagem vivificada” ou “viviente” na região andina (ARNOLD & YAPITA, 1996; MARTÍNEZ, 1976; SPEDDING, 2008), ou seja, segundo essa visão a própria paisagem (montanhas, águas, plantas e animais, chuva, raios e ventos, bem como a própria terra) são seres que têm poder para interferir na vida dos andamarquinos de forma positiva ou negativa, daí a necessidade de pactuar continuamente com todos eles. No caso da Festa da Água, a preocupação central gira em torno da fertilidade, por isso as águas são celebradas e cada parte desse grande ritual visa valorizar a vitalidade da água uma vez que tantos são os seres que precisam da renovação e do vigor que esse líquido proporciona. A fertilidade, compreendida nos termos dos andamarquinos, é algo que depende de todos, ultrapassando muito o sentido utilitário da agricultura, mas realçando a cooperação coletiva e contínua que a produção de cultivos requer, cujo fim é manter a terra “viva” como destaca Peter Gose (2001).

Dessa forma, ressaltamos dois aspectos centrais da fala de Chuspicha: a importância dos pactos, sem os quais o corpo do *danzante* não está *completo*; e a ênfase dada por ele ao deslocamento através de caminhadas desafiadoras e perigosas para tornar-se mais poderoso, algo relacionado ao já mencionado caráter *salvaje* da *puna*.

O primeiro diz respeito ao 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. Ao dizer que o corpo do *danzante* não está *completo* sem esses *pactos* com o Diabo, os *Apus* e a Sereia, Chuspicha 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 para que possam 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 com o Diabo dá direito aos seres que lhes deram poderes de um dia buscá-los. Lembrando que não somente o bailarino mas músicos e cantores, de forma geral, necessitam fazer seus *pactos* com a Sereia. Certos instrumentos musicais estão intimamente relacionados com a água, por isso são deixados à noite ao lado de uma cachoeira para que sejam afinados pelos próprios seres das águas, buscando-se uma afinação perfeita (ARCE SOTELO, 2006). A relação entre água e música, presente em outros trabalhos da região (ARNOLD & YAPITA, 1998; STOBART, 2006), nos permite sugerir que os instrumentos musicais tornam-se uma extensão das próprias cataratas, artefatos que também são feitos por elas, caso contrário não teriam a mesma sonoridade.

Desde a *consagración* dos *danzantes*, sua iniciação, e mais tarde a prática da *danza* com suas inúmeras competições, configuram-se como um contínuo exercício de coragem. O ritual de consagração é, antes de mais nada, um grande desafio, provavelmente o primeiro encontro do *danzante* com o Diabo e/ou com a Sereia, quando os iniciantes serão apresentados aos seres do inframundo (*ukhu pacha*). Diante do vigor das águas incessantes que despenham no poço da cachoeira Puzapaqcha, a mais importante de Andamarca para os artistas locais, o *danzante* deve se lançar nas profundezas dessas águas independentemente de ser dia ou noite, frio ou calor. Essa experiência propicia uma das transformações mais importantes: a de um inexperiente bailarino a um artista preparado, autorizado a dar início a sua vida na arte da *danza* depois de adquirir certas habilidades e potências nessa incursão pelo mundo sub-

terrâneo – e que mesmo sendo preciso muito esforço para mantê-las ao longo da vida, renovando-as periodicamente, estão tão entranhadas em seu corpo que nos aventurariamos a dizer que, ao que tudo indica, jamais poderão ser totalmente desentranhadas. De certa forma, assim como a *danza de tijeras* é essencial para o próprio ritual de oferecimento que visa a fertilidade, e para que a festa esteja completa, também o corpo do *danzante* precisa da participação de outros seres para que esteja completo.

O segundo aspecto que queremos destacar são as caminhadas pela *puna*, mas antes faz-se necessário apresentar os *ñawin*.

### Da animação dos *ñawin*

Jovens casais, ainda não estabelecidos, são os aspirantes ideais a esse *cargo*, o qual requer que as pessoas comprometidas desempenhem uma performance que não é descrita exatamente como uma dança, mas que chama muita atenção pelo esforço corporal que exige. É que os *ñawin*, durante os dias centrais, andam por todo o *pueblo*, ou melhor, correm de um lado para outro, agitando aqueles que encontram pelas ruas. Os andamarquinos dizem que os *ñawin* precisam correr porque *a água corre*, por isso devem mover-se *como a água, rapidito* e animados, vigorosos, sem demonstrar cansaço. Em filas indianas, os casais percorrem as ruas de Andamarca em diferentes momentos do dia fazendo barulho e, por vezes, sujando de barro o rosto daqueles que encontram pelo caminho, motivo para muitos risos e diversão, pois os primeiros querem sujar enquanto os espectadores querem fugir. No final, todos entram na brincadeira e nota-se que topar com esse bando a horas inesperadas do dia é em si um acontecimento que alegra a todos e, sobretudo, sinal de período festivo. Os *ñawin* são, assim, os *incipientes de la cadena*, isto é, o *cargo* menor, aquele que está mais abaixo na hierarquia e, precisamente por isso, por onde os andamarquinos começam a participar dos *cargos* festivos.

Além do *cargo* para jovens casais há também um outro *cargo* semelhante para casais mais velhos, os *yaku alcalde*<sup>15</sup>, figuras *de peso*, pessoas adultas que já alcançaram uma posição mais estável (semelhante aos *danzaq mayor*) e que acompanham os primeiros nos longos percursos que esse misto de brincadeira e compromisso requer. Pode-se dizer que é uma brincadeira séria uma vez que fazem isso por *respeto* à água, como disse-me sra. Francisca<sup>16</sup>, quem acompanhou o esposo passando esse *cargo* na Festa da Água de 2013. Foi ela, principalmente, quem me chamou atenção para o quanto essa participação poderia exigir de seu corpo, algo que não era tão enfatizado pelos mais jovens, talvez por causa de sua idade e do preparo físico que a maioria dispõe – ainda que de forma geral, independentemente da idade, os andamarquinos possuam muita resistência e preparo físico graças às idas ao campo a pé diariamente, quando precisam subir e descer terrenos extremamente acidentados e executar tarefas agrícolas extenuantes.

O fato é que sra. Francisca tinha limitações físicas desde que sofreu um acidente de carro alguns anos atrás. Desde então sentia dores nas pernas, por isso estava preocupada com o desempenho que ela e o marido deveriam demonstrar correndo junto aos *ñawin* e preocupada também com o risco de cair e machucar-se ainda mais. O marido insistiu dizendo que eles fariam isso *para a água*.

15 O *yaku alcalde* ou prefeito de águas é um personagem encarregado de repartir a água. Cada setor agrícola tem seu *yaku alcalde*, um homem adulto, com família constituída que assume esse compromisso durante um ano, porém, pode-se assumir o *cargo* também apenas para efeitos da realização da festa.

16 Esse é um nome fictício.

Francisca, que nascera em outra região do departamento de Ayacucho, depois de anos vivendo em Andamarca já sabia que essa era a *creencia* dos andamarquinos. Assim, todos lhe diziam que ela não ia cair, sequer ia se cansar porque todo o esforço seria *para a água*, logo, tudo sairia bem (*le iba ir todo bien*). Ela não sabia ao certo qual teria sido a motivação do marido para assumir o compromisso, pois esse *cargo* é destinado a *mayores regantes*, aqueles que usam mais água para irrigar, ao passo que eles já não tinham terrenos agrícolas. O casal foi embora de Andamarca ainda jovem voltando muito tempo depois, mudança que os levou a se desfazerem de grande parte de seus bens. Desgostosa com a decisão do marido, sra. Francisca disse que não ia acompanhá-lo. Mas havia ainda outro motivo que a desestimulava em comprometer-se com o *cargo*: era o seu pequeno restaurante. Preocupada com seus compromissos financeiros, pretendia aproveitar o intenso movimento que costuma haver na época da festa para dedicar-se ao restaurante – onde cozinha e atende sozinha, normalmente – e *hacer su platita*. Até que, finalmente, alguém disse-lhe: *Como vas a dejar a tu esposo correr solo, tienes que acompañálo, tienes que respetar el agua. Acaso no usas agua, no riegas pero acá en tu negocio no usas el agua, no vives del agua?* Diante dessa colocação sra. Francisca acabou convencida de que tinha que passar o *cargo* com seu marido. Com as amigas conseguiu saia e camisa emprestadas para usar durante a festa, tendo que comprar apenas seus sapatos e um chapéu novo.

No primeiro dia, contou que correu por tudo e não sentiu nada, nem dor, nem cansaço. Além disso, nem bem havia começado a festa e, de repente, bateram à porta do restaurante perguntando se sra. Francisca não precisava de uma ajudante para trabalhar com ela durante aqueles dias tão atípicos. Essa pessoa seria fundamental para que ela pudesse correr com seu marido e, ao mesmo tempo, não precisasse fechar o estabelecimento. Mais tarde, apareceu ainda uma parente sua que também lhe ajudou a cozinhar. Para dar conta de tudo, sra. Francisca deitava tarde e acordava de madrugada para preparar a comida, enquanto suas ajudantes chegavam tão logo amanhecia. Embora dormisse pouco e se exercitasse muito, nem assim sentia cansaço, sono ou preguiça. Ao despertar-se, rápido levantava: *mis pies solitos levantaban y caminaban! El agua es algo magico!* Depois dessa experiência sra. Francisca confessou ter ficado impressionada com o *poder da água*, pois não sentia-se tão disposta desde que era menina, corria *como una chica*, demonstrando estranhar seu próprio corpo que nem parecia mais o mesmo, tão propenso a dores corriqueiramente. Finalmente, ela sentiu-se bem-sucedida tanto em seu negócio como correndo *para a água*.

O poder da água, ao qual se referia sra. Francisca, parece ser transferido a esses corpos que têm que *cumplir* fazendo também *pagapas*, oferendas, para a água nas partes mais altas de Andamarca, onde estão as nascentes, os mananciais e os olhos d'água – aliás, é preciso dizer que *ñawin* significa olho em quéchua. Correndo por longas distâncias pelos pastos da *puna*, parando e descansando apenas em lugares especificamente escolhidos, uma longa sequência de *pagapas* cruciais para a propiciação da fertilidade é feita por alguns personagens importantes na Festa da Água, entre eles os *ñawin* e os *yaku alcalde*. Na festa de 2011 tentei acompanhar uma dessas empreitadas. Naquela ocasião apenas homens estavam presentes, a única mulher além de mim era a senhora encarregada do almoço – que levava uma grande panela nas costas dentro de sua manta e, que assim como eu, acabou ficando para trás antes do término dessa espécie de maratona que durou o dia todo. No início da manhã subimos todos em uma caminhonete até a *puna*, onde consegui participar das primeiras oferendas em dois ou três pontos, mas devido aos terrenos extremamente acidentados e ao fôlego necessário, mostrou-se uma tarefa extrema-

mente exigente para mim do ponto de vista físico. De lá, o grupo ia descendo até os territórios mais baixos e, depois, ainda percorriam todo o *pueblo*.

No caso dos *ñawin*, esse mover-se *como a água* é, de certa forma, passar-se pela própria água, como sugerem os andamarquinos, o que poderia ser entendido também como estar em seu lugar temporariamente e, por que não, experimentar seu ponto de vista. As danças proporcionam com frequência essa possibilidade, como nos mostra Lagrou em seu trabalho sobre narrativas e performances *huni kuin*, povo de língua Pano que habita a região noroeste da floresta amazônica brasileira – no estado do Acre, região fronteira com o Peru. De acordo com a autora, os *huni kuin* “conhecem muitas situações rituais em que se brinca com a possibilidade de ‘alterar’, de tornar-se temporariamente outro” (2009, pp. 188-189). Nesse sentido, o riso desencadeado pelo “caráter grotesco do outro imitado quanto a mimese imagética que se apropria da imagem do outro” (2009, p. 189), que ocorre quando das brincadeiras de inversão de papéis de gênero e aquelas que imitam o comportamento de branco entre os *huni kuin* remetem à ideia central da cosmologia desse povo que é a de que “a alteridade constitui a identidade” (2009, p. 191). Em se tratando dos andamarquinos, o *Yaku Raymi* enquanto uma celebração da água é em si mesmo um grande acontecimento, pois é também um grande oferecimento às águas. No entendimento dos andamarquinos, todos, humanos e não-humanos, que habitam o território de Andamarca precisam daquela terra e daqueles rios para viver, por isso a festa é vista como uma forma de retribuição às águas, noção cara expressa em parte pelo próprio sistema de *cargos* anteriormente mencionado. Desse ponto de vista, os corpos andamarquinos são necessariamente constituídos pelas águas e, por essa razão, estas devem ser valorizadas. Contudo, fica evidente que os *ñawin* e os *yaku alcalde* assumem outra relação com a água durante a festa, na medida em que sequer se esgotam fisicamente, senão que estão dotados de certos poderes, algo ligado diretamente ao compromisso que estabelecem pela/para a água. Ao passo que os *danzantes de tijeras* têm uma relação ainda mais estreita com a água, cujos corpos são compostos por ela em um sentido ainda mais radical, como destacaremos a seguir.

### **Transformação e incorporação de resistências**

Nota-se que para alcançarem seus objetivos, os *danzantes* necessitam *sacrificar-se*, 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 trabalhador no campo senão também como *danzante*. Ideia 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 indicativo, de alguma forma, de que esse corpo se sacrificou. Nesse processo o corpo depende parte de sua força vital, de seu *ánimu*, energia presente em tudo que é *vivo* (CABALLERO, 2018). Não só o “trabalho de verdade”, mas todas as danças coletivas devem ser executadas com vigor, animação e força, requisito para se dançar bem, algo que pode ser facilmente percebido 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 (com gritos motivadores, passos mais intensos e consumo de álcool).

A necessidade de exprimir a dança de forma vigorosa está relacionada à necessidade que seus destinatários têm de serem contagiados por seu ritmo e seu movimento, uma vez que a dança tem que alegrar e *hacer bailar* os santos, os *Apus*, a *Pachamama*; o que nos remete à importância também do vigor 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, p. 97). Por outro lado, María Eduarda Mirande (2005) 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 (MIRANDE, 2005, p. 106).

Esse latido sentido nos corpos, proporcionado pelo ritmo da percussão, não apenas dos instrumentos mas do próprio corpo, segundo Mirande, é o “que da a lo vital una expresión tangible” (2005, p. 106). As considerações de Rosalía Martínez sobre as capacidades de os bailarinos produzirem música, a partir de seus estudos em uma comunidade andina boliviana, seguem o mesmo sentido: “[os bailarinos] 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” (2014, p. 96). Dessa maneira, esta autora também 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<sup>17</sup>. Para ela, essa percepção deve estar relacionada com a criação do que ela chama de uma “multisensorialidade estética”. Com isso, Martínez dá ênfase à dimensão sonora e também visual da música, sustentando 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, p. 91)<sup>18</sup>. Tal esforço e resistência consistiriam, dessa forma, 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, e, quando há o uso de flautas, por uma hiperventilação resultante do uso contínuo destes instrumentos. O cansaço excessivo dos músicos andinos se dá por

17 A inexistência de limites marcados do que é dança e do que é música é algo que se apresenta também em outros povos, como os amazônicos (SEEGGER, 2004).

18 Evans-Pritchard ([1928] 2014) em seu artigo intitulado “A dança” já apontava para o destaque do vigor corporal através dos “movimentos musculares” que ele observava na dança da cerveja entre os *azande* no Sudão Anglo-Egípcio. Já Els Lagrou fala da importância do “ânimo” na eficácia ritual entre os *huni kuin*, de modo muito semelhante à concepção andamarquina: “É preciso que o canto seja bem cantado, em voz alta e forte, com vontade e alegria, para que o dono da substância esteja presente na aplicação do seu produto, deixando a substância impregnada da vitalidade e da intencionalidade de seu dono”. Os cantos devem alegrar os donos invisíveis das espécies e ser escutados por eles, por isso têm que ser bem cantados (2009, p. 193). Sobre vigor e resistência do corpo nas danças andinas ver também Flety (2015).

conta do caráter coreográfico inseparável da maioria das performances musicais, daí a importância do movimento corporal e da dimensão visual da música.

A associação entre música e consumo de álcool nos Andes aparece em alguns estudos mencionados por Martínez (2014, p. 90) como algo muito eficaz na circulação da energia do universo e de transformação do mundo. As bebidas alcoólicas, enquanto estimulantes, têm um lugar central na animação da festa dos andamarquinos, sendo elas mesmas chamadas de *ánimo*, e por tais qualidades consumidas, inclusive, durante o trabalho coletivo (construção e limpeza de canais de irrigação, abertura de estradas, construção de casas de adobe, etc.), afastando a preguiça e o cansaço, dando mais força, tornando as tarefas mais leves (CABALLERO, 2017; 2018). O álcool é considerado um importante veículo para a comunicação com outros mundos conforme Saignes (1993) e Allen (2008), e seu compartilhamento “sanciona la alianza por excelencia tanto entre los seres humanos como con el cosmos” (SAIGNES, 1993, p. 17). É precisamente pela capacidade de alterar o estado de consciência que “el alcohol permite comunicar directamente con los muertos y con los dioses responsables de la fecundidad, recorrer las dimensiones pasadas y futuras del tiempo o volverse elemento del paisaje” (SAIGNES, 1993, p. 17). Ao lado da coca, que possui igualmente um papel importante no que se refere à comunicação dos humanos com seres de outros mundos (ALLEN, 2008; FLORES, 2016), as bebidas alcoólicas tornam-se um *requisito* essencial, conforme explica Chuspicha, durante sua travessia pelos domínios selvagens da *puna*, quando seus laços com a paisagem viva se estreitam ainda mais.

Durante a jornada pela *puna* algo semelhante ao corpo que se sacrifica através do trabalho camponês acontece com o corpo do *danzante*, considerando-se que esse é também 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 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 forjar o corpo do *danzante*. Da mesma forma que o trabalhador que se sacrifica na roça para gerar as condições ideais de surgimento de novas vidas, o *danzante* percorre caminhos que o levarão a refundar seu corpo. Com relação ao esforço, Belaunde (2006, p. 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>19</sup>. No caso do *danzante*, trata-se do nascimento e da (re)criação de um corpo específico; seu suor sinaliza força dispendida e, ao mesmo tempo, resistência incorporada. Nessa jornada, exaustão e 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.

Desse modo, retomamos o segundo aspecto central da fala de Chuspicha: a importância das caminhadas para os *danzantes de tijeras*. Para que seja bem-sucedido ao percorrer territórios onde vivem outros seres, o *danzante* deve fazer *pagapas*. Desse modo vai colocando em prática certa diplomacia

19 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, 2008, p. 127). A associação entre parto e guerra se dá também entre povos andinos, como nos mostra Tristan Platt (2009).

com os seres vivos ao redor, e a cada superação seu corpo vai se fortalecendo. Chegar, finalmente, no destino almejado é mostra de que ele tornou-se mais forte. A incursão pela *puna* proporciona uma sorte de penetração das forças dessa paisagem viva no corpo do *danzante* cada vez que ele resiste, a cada obstáculo superado; o próprio reforço dos pactos sela essa penetração, transformando esse corpo que precisa da participação de outros seres para que esteja completo. De acordo com Chuspicha é preciso provar, no sentido experiencial, que *la naturaleza no te gana*, embora ele bem saiba que ela é mais forte do que ele; seu objetivo nessa caminhada é resistir, como uma provação, uma competição com a própria natureza, que antecede a competição com seus rivais – lembrando que a origem das águas está nas montanhas.

Já a resistência dos *ñawin*, que mais parecem uma espécie de bailarinos ocasionais no sentido de que não se dedicam à dança profissionalmente – cumprindo esse papel especialmente nessa festa –, parece provir dos sacrifícios requeridos para realizar a festa, mostrando-se tão resistentes quanto os *yaku alcaldes*. Movem-se como a água além de realizarem parte importante das oferendas para a água, momento em que compartilham bebidas, coca e cigarros com diversos seres, apresentando um corpo transformado durante a execução desses rituais, pois a água lhes confere poderes que os fazem mais fortes e dispostos.

Os *danzantes*, por sua vez, também são poderosos, por isso mesmo diz-se que nem parecem humanos, por conta desse corpo que ao ser atravessado pelos poderes de outros seres não parece mais à dor durante as competições e desafios com seus rivais. Isso acontece devido aos desafios a que os *danzantes* se propõem, os quais propiciam as condições para que tais corpos sejam feitos com a participação de outros seres, principalmente, com a dos seres ligados às águas (Diabos, Sereias e *Apus*), conexões muito mais duradouras do que as dos *ñawin* e dos *yaku alcalde*, pois (re)feitas e reforçadas periodicamente. 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.

### **Festas e danças: possibilidades de tornar-se outro**

Se no início deste texto mencionamos o trabalho de Pierre Verger (1951), agora queremos fazer uma breve referência ao Prólogo de seu livro, escrito por Luis Valcárcel, então diretor do Museu Nacional de Lima (Peru). O autor realça a sensibilidade que Verger teria revelado ao captar tantas imagens desses eventos:

La fiesta es la expresión cabal religiosa, en su rica complejidad, en su inagotable poder de atracción. Alrededor de la fiesta gira todo el universo: dioses y hombres se aproximan y estrechan, en el tiempo y en el espacio. Fuera del circuito de la fiesta, el mundo queda como en suspenso. (VALCÁRCEL, 1951, p. 17)<sup>20</sup>.

20 Destaca-se, ainda, o trabalho de José María Arguedas acerca de tais temas como aponta Parra (2009, p. 25): “Arguedas describe a las danzas, unidas al canto y la música, como protagonistas centrales de las diversas fiestas andinas que tienen un marcado carácter religioso cristiano. Llega a la descripción de las danzas porque estas son ‘el atractivo máximo de las fiestas de la tierra peruana’” (PARRA *apud* ARGUEDAS, 1985, p.

Pierre Verger teria sido capturado, então, pela força das festas e danças, ressaltando essa estética extraordinária que irrompe de tempos em tempos, algo que Valcárcel não deixa escapar: “Es la esperada discontinuidad de la monótona existencia” (1951, p. 17). Para este autor parece que a importância da festa reside, em parte, em seu caráter extraordinário, em sua capacidade de romper com a pacata rotina de homens e mulheres desejosos de sentirem novamente as potências mobilizadoras desses acontecimentos.

As festas se caracterizam como eventos complexos, em que as possibilidades de experienciar e de *viver a festa*, como dizem os andamarquinos, são múltiplas. De um lado, momentos ideais para o consumo de álcool e com isso a oportunidade de “volverse lo que quiera, condor, cerro o abuelo” quando se está bêbado, e, assim “estar en su otra cabeza” tal como afirma Saignes (1993, p. 18). Por outro lado, não apenas a oportunidade de beber mas de dançar, de tornar-se temporariamente outro através da dança e de “experimentar o ponto de vista do outro”, conforme propõe Lagrou (2009, p. 188). Assim, não somente os *danzantes de tijeras* mas todos querem desfrutar ao máximo das festas e a melhor forma de fazê-lo é dançando. Uma vez concluída a competição dos *danzantes* na praça central, o público, que já estava entusiasmado torcendo para seus favoritos, tem a chance de participar do ápice da festa, permanecendo nas ruas e dançando ao compasso das cordas de harpas e violinos. A euforia vai aumentando enquanto formam-se *redondelas* para dançar *caramusa*, *ccayra* e *ayla*, ritmos indispensáveis no *Yaku Raymi*. Nessas enormes rodas, compostas por dezenas de participantes (senhores, adultos, jovens e crianças), todos de mãos dadas por vezes puxam-se e empurram-se, resultando em um movimento caótico acelerado, que provoca risos e mais vontade ainda de dançar. Diferentes bebidas alcoólicas vão passando por todos nas *redondelas*, salvo as crianças, sendo servidas também para aqueles que ainda não estão dançando, pois costuma-se dizer que *el que no toma, no baila*. Nesse momento, já não importa se os bailarinos dominam as variações dos diferentes ritmos, os andamarquinos apenas dizem que o importante é dançar.

---

107). Mendívil (2012) não somente reafirma a grande contribuição de Arguedas para o reconhecimento da música andina, senão que em outro momento (MENDÍVIL, 2015) explora as diferentes percepções de música que existem no mundo andino a partir do trabalho daquele autor.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Ana Carolina Fialho. A comicidade ritual Krahô (Brasil) e Quechua (Peru). Hôxwa, Ilamichu e a atual luta social de seus povos. *In: Ilinx - Revista do Lume*, Campinas, n.11, pp. 30-44, 2017.

ALLEN, Catherine. *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Cuzco: CBC, 2008.

ARCE SOTELO, Manuel. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: IFEA/PUC-Instituto de Etnomusicología, 2006.

ARGUEDAS, José María. *Relatos Completos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.

\_\_\_\_\_. Yawar Fiesta. *In: Obras completas*, tomo 1. Lima: Editorial Horizonte, 1983.

\_\_\_\_\_. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1985.

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan De Dios. *Río de velón, río de canto*. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. La Paz: ILCA/HISBOL, 1998.

\_\_\_\_\_. (Compiladores). *Madre Melliza y sus Crias Ispall Mama Wawampi*. Antología de la papa. La Paz: Hisbol/ILCA, 1996.

BELAUNDE, Luisa Elvira. *El recuerdo de Luna*. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos. Lima: CAAAP, 2008.

\_\_\_\_\_. A força dos pensamentos e o fedor do sangue. *In: Revista de Antropologia*, São Paulo, 49 (1), pp. 205-243, 2006.

CABALLERO, Indira Viana. *Herança Rucana, berço de danzantes, terra de andenería: trabalho e política em Andamarca*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. Forças absorvidas, forças liberadas: aproximações entre festa e trabalho coletivo em um *pueblo* do centro-sul dos Andes peruanos. *In: Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Argentina-México, vol. 1, n. 1, p.1-21, 2017.

\_\_\_\_\_. Corpos que bebem, dançam e trabalham juntos: entre os ritmos da festa e do trabalho coletivo nos Andes peruanos. *In: Tellus*, Campo Grande, ano 18, n.35, jan./abr. 2018.

DINATO, Daniel; LEITE, Gabriela Aguillar; FERREIRA, José Cândido; LISBOA, Paulo Victor. *Aristóteles Barcelos Neto, antropólogo colecionador*. *In: PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, n.6, pp.175-194, 2016.

EVANS-PRITCHARD. A dança. *In: CAVALCANTI, Maria Laura (Org.). Ritual e performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

FLETY, Laura. *Les cortèges de la fortune*. Dynamiques sociale et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie). Tese (Doutorado em Antropologia), Université Paris-Ouest Nanterre la Défense, 2015.

FLORES, Eugenia. Las artes de leer e interpretar las hojas de coca. *In: PROA: Revista de Antropologia e Arte*, n.06, Campinas, pp.141-160, 2016.

GOSE, Peter. *Aguas mortíferas y cerros hambrientos: rito agrário y formación de clases em um pueblo andino*. La Paz: Editorial Mamahuaco, 2001.

KENDALL, Ann; RODRÍGUEZ, Abelardo. *Desarrollo y perspectivas de los sistemas de andenería en los Andes Centrales del Peru*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2009.

LAGROU, Els. O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. *In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MARTINEZ, Gabriel. El sistema de los *uywiris* en Is-luga. *In: Espacio y Pensamiento I*. Andes Meridionales. La Paz: HISBOL, 1976.

MARTÍNEZ, Rosalía. Músicas, movimientos, colores em la fiesta andina. Ejemplos bolivianos. *In: Antropologica*, Lima, Año XXXII, N° 33, pp.87-11, 2014.

MENDÍVIL, Julio. “Dos, tres, grabando”: la tecnología

del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano. *In: Revista Argentina de Musicología*, Buenos Aires, n.12-13. pp.103-124, 2012.

\_\_\_\_\_. 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, 2015.*

MILLONES, Luis; TOMOEDA, Hiroyasu; FUJII, Tatsuhiko (eds.). *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. Osaka, National Museum of Ethnology, 1998.

MIRANDE, Maria Eduarda. “Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar”. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas. *In: Cuadernos FbyCS-UNJu*, San Salvador de Jujuy, n.27, pp. 99-110, 2005.

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. Cuando Cristo muere los dioses andinos salen a pasear. *In: Porvenir de la cultura quechua en Perú*. Desde Lima, Villa El Salvador y Puquío. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

\_\_\_\_\_. El buen danzante de tijeras recoge agua con una canasta. *In: Investigaciones Sociales*, Lima, n. 19, año 21, pp. 15-54, 2007.

MURGUÍA, Luis. Tauromaquia en el altiplano (Puno). *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, 2014.

NUÑEZ REBAZA, Lucy. *Los Dansaq*. Lima: Instituto Nacional de Cultura/Museo de Nacional de la Cultura Peruana, 1991.

OSSIO, JUAN. *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/ Fondo Editorial, 1992.

PARRA, Miryan. *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

PLATT, Tristan. O feto agressivo, parto, formação da pessoa e mito-história nos Andes. *In: Tellus*, Campo Grande, n. 17, ano 9, pp. 61-109, jul./dez. 2009.

RIVERA ANDÍA, Juan Javier. *La vaquerita y su canto: una antropología de las emociones. Canciones rituales ganaderas en los Andes peruanos contemporáneos*. Buenos Aires: Rumbo Sur/Ethnographica, 2016.

SAIGNES, Thierry. Estar en otra cabeza: tomar en los Andes. *In: (Comp.). Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz: Hisbol/IFEA, 1993.

SEEGER, Anthony. 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, 2004.

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

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

SPEEDING, Alison. Religión en los Andes. *In: Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina*. La Paz: ISEAT- Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología, 2008.

STOBART, Henry. *Music and poetics of production bolivian Andes*. Ashgate: Aldershot, 2006.

\_\_\_\_\_. 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, 1996.

TOMOEDA, Hiroyasu. *El toro y el cóndor*. Lima: Fondo editorial del congreso del Perú, 2013.

VALIENTE, Teresa. La Fiesta del Agua en Puquío. *In: Allpanchis*, Cusco, n.28, año XVIII, pp. 87-97, 1986.

VÁLCARCEL, Luis. Prologo. In: VERGER, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

VEGA, J.J. Antecedentes históricos de la Danza de Tijeras. In: *Cuadernos de Cultura Popular*, Lima, n.1, pp. 2-13, 1995.

VERGER, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

VILLEGAS FALCÓN, A. *La Danza de las Tijeras*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1998.

WISSELER, Holly. Q'eros, Perú: la regeneración de relaciones cosmológicas e identidades específicas a través de la música. In: *Antropológica*, Lima, n. 28, año XXVIII, pp. 93-116, 2010.

RECEBIDO EM 02 DE ABRIL DE 2018

APROVADO EM 10 DE JULHO DE 2018

WHEN WATER DANCES: FERTILITY,  
EXCITEMENT AND RESISTANCE IN  
THE PERUVIAN ANDES

**Abstract**

This article discusses the significance of celebration and dancing to *Andamarquinos*, especially concerning the Water Festivity, or *Yaku Raymi*, the most important celebration in the small village of Andamarca, in the Peruvian Andes. On that occasion, dancing is, in itself, considered an offering to *Pachamama*, to the *Apus*, to the ancestors and to the saints, for water to be abundant and, hence, for the agricultural year to be fertile. It is also the ideal moment to make specific offerings to the waters (rivers, lakes and headwaters), recognizing their importance; and when, so to speak, water itself dances. From this perspective, two performances are highlighted: the ones enacted by the *danzantes de tijeras* and by the *ñawin*, whose bodies, in both cases, stand out for their resistance.

**Keywords:**

Peruvian Andes. Water Festivity. Dancing. Body. Resistance.