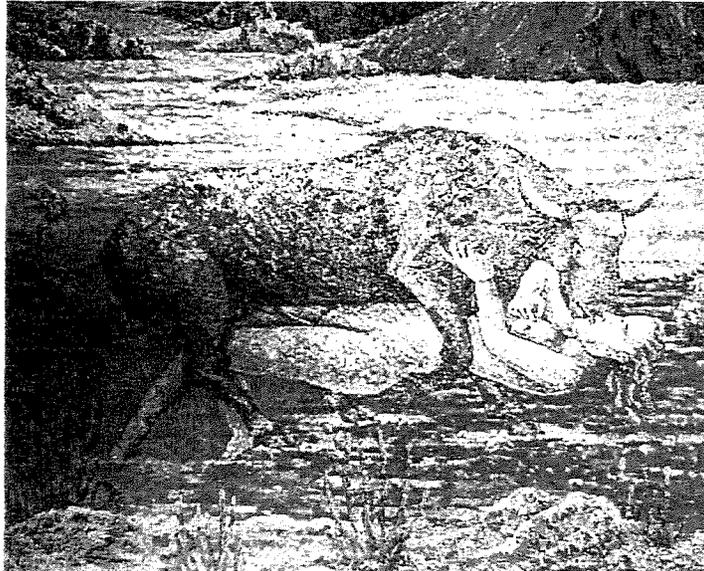


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

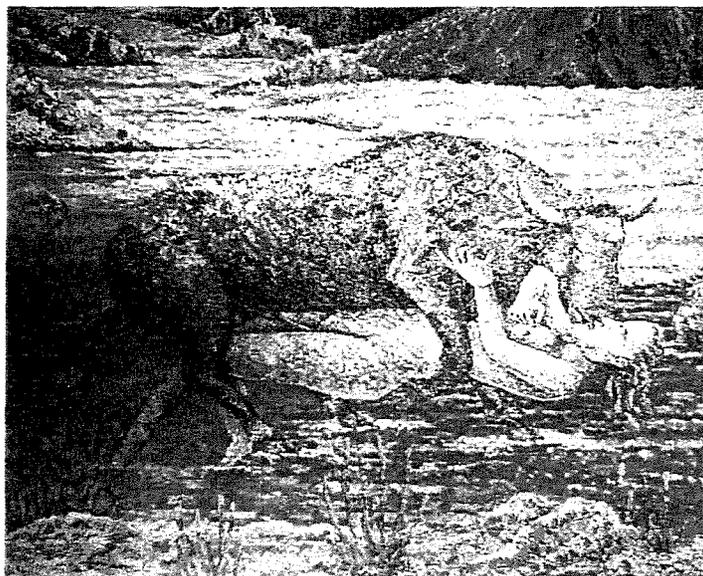


O RITUAL ANDINO “SANTIAGO”
UMA REINTERPRETAÇÃO ETNOCINEMATOGRAFICA

Carlos Francisco Pérez Reyna

CAMPINAS, 2003.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES



O RITUAL ANDINO “SANTIAGO”
UMA REINTERPRETAÇÃO ETNOCINEMATOGRAFICA

Carlos Francisco Pérez Reyna

Este exemplar é a redação final da
Tese defendida pelo Sr. Carlos Francisco
Pérez Reyna e aprovado pela Comissão
Julgadora em 24/02/2003.

Prof. Dr. Marcius César Soares
Freire
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de
Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes
da UNICAMP, para a obtenção do grau de
Doutor em Multimeios, sob a orientação do
Prof. Dr. Marcius Soares Freire e a co-
orientação do Prof. Dr. Robin Wright.

CAMPINAS, 2003.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P415r Pérez Reyna, Carlos Francisco
O ritual andino Santiago : uma reinterpretação
etnocinematográfica. -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Marcius Cesar Soares Freire.
Co-orientador: Robin Wright.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Antropologia visual 2. Cinema nas ciências sociais.
3. Ritual. 4. Incas – Religião e mitologia 5. Peru – História.
I. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Wright, Robin.
III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
IV. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	7/Unicamp
	P415r
V	EX
TOMBO BC/	55619
PROC.	16/124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	
Nº CPD	

CM00188927-1

Bib id 300087

"A Consuelo (minha mãe), que graças a Deus ainda resiste. Não fosse ela, nem eu nem meus sonhos estariam se realizando."

"A Maria (minha esposa), que mais uma vez amorosamente me suportou, enquanto eu me envolvia outra vez nos prazeres da pesquisa."

176828002

A G R A D E C I M E N T O S

Uma dissertação, é, quase sempre, o resultado de muita cumplicidade. E por isso, nem mérito, nem inquietação foram individuais. Como agradecer sem correr o risco de esquecer pessoas que, de forma mais ou menos direta, contribuíram para sua realização. Creio ser impossível fazer justiça a todos. Contudo tentarei...

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de pesquisa concedida a partir de março de 2000. Seu financiamento foi indispensável.

Um agradecimento muito especial a meu amigo e mentor Prof. Dr. Marcius Freire (orientador), responsável e principal “fio condutor” nos caminhos do conhecimento, sobretudo do cinema. Agradeço-lhe a confiança de ter permitido colocar o meu sangue nas minhas idéias.

Ao Prof. Dr. Robin Wright (co-orientador). A suspeita apodera-se de mim ao querer agradecer à pessoa que lúcida e diligentemente transmitiu os saberes e as abordagens interpretativas necessárias para minhas indagações antropológicas, além de suas exigentes críticas e observações, que emprestaram luz a este trabalho.

A ambos, obrigado também, por ajudar-me a suportar os difíceis momentos que minha mãe atravessa.

Na comunidade camponesa de Auray; meus agradecimentos à família Torres Orellana, especialmente a “don” Juan e a dona Julia, que nos acolheram de bom grado e foram pacientes informantes nos “tempos de Santiago”. Aprendi e vivi junto com eles o respeito a sua visão do mundo, que pela história em curso também foi e é a minha. Não tenho dúvida; sempre me lembro deles com muito carinho.

Em Huancayo, Peru: agradeço aos antropólogos Juan Carlos Cóndor e Sérgio Gamarra, ambos da Universidad Nacional del Centro del Perú (UNCP). O primeiro, amigo e parceiro da pesquisa de campo. Se não fosse seu grande conhecimento da pessoa andina, muito do levantamento e da análise de informações, e de tradução da língua quíchua neste trabalho, estaria comprometido. O segundo, amigo e colega, empenhado no meu retorno ao ensino nessa casa, sempre disposto a abrir os caminhos necessários para “conversações” com os alunos e colegas da Faculdade de Antropologia da minha cidade.

Em Lima, Peru: agradeço aos antropólogos da Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) Gisela Cánepa Koch, Manuel Ráez Retamozo e Alejandro Ortiz Rescaniere, por “dicas”, sugestões e estímulos indispensáveis nos momentos decisivos.

A Jayme, secretário da Pós-Graduação em Multimeios, que merece muitos obrigados, por muitos serviços e orientações prestados nos meus percursos burocráticos. Obrigado também pelos grandes papos descontraídos sobre nossos times de coração, família, amizade...

De forma geral, agradeço a todos os funcionários das bibliotecas do Instituto de Artes (IA) e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), sempre dispostos a prestar ajuda.

Expresso aqui minha gratidão ao meu filho Carlos, que, apesar de suas “pisadas na bola”, não renuncia ao seu futuro e ao meu amor.

A meus sobrinhos: Victor, Gabriela, Mariana, Ligia e Nicole, carinhosamente, muito obrigado por construir o “site”, montar o “clube” e criar a música do “tio Carlos”. Suas presenças, além de trazerem alegria em casa, estimulam-me e permitem-me prazerosamente fazer parte de seus projetos de vida.

A minha família em geral, que com muito amor me encoraja a seguir meus projetos acadêmicos. Especialmente, a “mis hermanos” Juan, Kike, Marino,

Ronald e Flor, que fraternamente sempre estiveram a meu lado, mesmo nas minhas excitações e mudanças de humor.

A meu pai, homem de ciência, sempre preocupado com que eu dê continuidade a seus projetos pedagógicos.

A meus amigos Alberto Figuratti, Ademar Gomes e Rosangela Giotto, “militantes sociais”, que em nossos “papos” compartilharam comigo alegrias e sofrimentos do meu trabalho de pesquisa, das nossas famílias, de nossas aspirações. Aprendi com eles a juntar o que não pode e não deve estar separado: luta e prazer.

Para finalizar, é necessário mencionar o axiomático, que os erros manifestos nesta pesquisa se devem exclusivamente a minha pessoa, um “wanka” brasileiro, que aceita ternamente a distância de sua cultura.

RESUMO

Esta pesquisa é o resultado de um estudo etnocinematográfico no qual procuramos reinterpretar, com e no filme, o rito andino de marcação do gado denominado Santiago, que a comunidade camponesa de Auray (Andes Centrais do Peru) celebra todo dia 25 de julho de cada ano.

O reconhecimento da complexidade dessas crenças e práticas religiosas é muito importante e decisivo por duas preocupações, a saber: para a percepção e o entendimento do pensamento do povo dos Andes Centrais com relação ao aumento, à diminuição e à proteção do gado e, sobretudo, com relação às condições sociais e naturais em que essas práticas se realizam hoje. Fundamentalmente, desde seu viés metodológico, este trabalho procura contribuir com uma reflexão sobre a utilização dos métodos audiovisuais como instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológica dos processos rituais. Destarte, esta pesquisa, animada pela ausência de trabalhos contemporâneos sobre o rito andino Santiago, deixa de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados e procura diálogos, pontos de convergência e novos métodos de aproximação com outros territórios, de maneira especial o *cinema*.

ABSTRACT

This research is the result of an ethnocinematographical study in which we have tried to reinterpret, with and in the film, the Andean ritual act of the cattle branding named Santiago, which the country community from Auray (the Peruvian Central Andes) celebrate on the 25th of July every year.

The acknowledgement about the complexity of these creeds and religious performances is very important and decisive, concerning the perception and understanding of the Central Andean people's way of thinking not only about the increase, the reduction, the cattle protection but, also, and above all, about the natural and social conditions in which these functions are performed nowadays.

Basically, from the methodological sloping on, this work looks forward to contributing to a reflection about the usage the audiovisual methods as observation instruments, anthropological transcription and interpretation of the ritual proceedings.

Thus, this research, motivated by the lack of contemporary pieces of work about the Santiago Andean ritual act, puts the traditional and the classical data colleting aside and looks for dialogues, converging points and new approaching methods with other dominions, especially the cinema.

SUMÁRIO

Agradecimentos	4
Resumo/Abstract	7
INTRODUÇÃO	11
1. Temática Geral	12
2. Considerações etnográficas do ritual andino “Santiago”	14
2.1 Os rituais nos Andes	14
2.2 O ritual <i>Santiago</i>	18
3. Filme e antropologia: diálogos prévios	24
4. Sobre os procedimentos	31
CAPÍTULO I	38
TRABALHO DE CAMPO: ATITUDES METODOLÓGICAS, ESTRATÉGIAS DE OBSERVAÇÃO & ANÁLISE FÍLMICA	40
1. Fase preliminar: inserção	42
2. Algumas considerações instrumentais	47
3. Estratégia fílmica: guia de observação fílmica	49
4. Fase liminar: registro videográfico do ritual Santiago	59
5. Procedimento exploratório: observação diferida	66
5.1 análise diferida e o ponto de vista do informante	68
6. A montagem do vídeo “O Santiago”	78
CAPÍTULO II	81
OS DEUSES DA MONTANHA NOS ANDES CENTRAIS DO PERU: PRECEDENTES HISTÓRICOS, FUNÇÕES & SIGNIFICAÇÕES DO RITUAL SANTIAGO	83
1. O <i>Illapa</i> : divindade da região andina	84
1.1 Rituais do <i>Illapa</i>	92
1.2 De <i>Illapa</i> a Santiago	96
2. O Santiago no Peru hispânico colonial	103
2.1 Entre dois mundos: A religião andina e a religião católica	110
2.2 A extirpação de idolatrias	114
2.3 O olhar extirpador e os cultos de aumento e reprodução do gado	124

CAPÍTULO III	138
A REINTERPRETAÇÃO DO RITUAL SANTIAGO	139
1. Atores do ritual	140
2. Atos preparatórios	143
2.1 Elaboração e aquisição de bebidas	143
2.2 Aquisição de flores	145
2.3 Aquisição de fitas	148
2.4 Os músicos	149
2.5 Os instrumentos	149
3. A véspera	152
3.1 O ritual <i>Huaca-Jorqoy</i> : a retirada das Huacas	152
3.1.1 O ritual <i>Pagapu</i>	153
3.1.2 O ritual <i>Angoso</i>	159
4. O <i>Velakuy</i> (A velada)	163
4.1 O Sacerdócio andino	169
5. O dia central	172
5.1 O ritual <i>Luci-Luci</i>	172
6. Os ritos da marcação do gado	177
6.1 Mesa ritual de benção	178
6.2 O ritual de <i>Cintachikuy</i>	180
6.3 O ritual de <i>Casarakuy</i>	182
CAPÍTULO IV	187
COSMOVISÃO AURINA: PARENTESCO, TEMPO & ESPAÇO, MUSICA & RITUAL	189
1. Sistemas de parentesco aurino	191
2. O Santiago e o <i>Wamani</i>	195
3. Espaço ritual: o <i>Apu Huaytapallana</i> e a <i>Pachamama</i>	199
4. Tempo e as intenções do ritual Santiago	205
5. Ritual e Música	207
5.1 Ação ritual e som	207
CAPÍTULO V	224
GESTOS RITUAIS, SISTEMAS DE APRENDIZADO & AMORES BUCÓLICOS	225
1. Gestos rituais: <i>Tinkar</i> e <i>Samichar</i>	227
2. Formas de aprendizagem ritual	235

3. Amores bucólicos	245
3.1 A fuga mágica (<i>huída mágica</i>): o horror ao incesto	257
3.2 <i>A jarjária</i> . exegese de uma crença	265
CONCLUSÕES	275
1. Diálogos finais entre o Filme e a Antropologia	276
2. Características contemporâneas das crenças e práticas relacionadas à marcação do gado na comunidade camponesa de Auray	282
FILMOGRAFIA	300
BIBLIOGRAFIA	302

I N T R O D U Ç Ã O

1. TEMÁTICA GERAL

Este trabalho é o resultado de um estudo etnocinematográfico. Nele procuramos reinterpretar contemporaneamente, *com* e *no* filme, o rito andino de marcação do gado denominado Santiago. É um ritual de fertilidade vinculado à reprodução e ao aumento do gado. Não obstante se encontrar formalmente dedicado a uma homenagem ao apóstolo, esse ritual não é uma comemoração cristã. O personagem principal da comemoração é o *Wamani* (espírito da montanha). Ambos, santo e montanha, podem ser percebidos univocamente e são tratados como dois aspectos ou nomes de um mesmo personagem. Escolhemos a comunidade camponesa de Auray, dos Andes Centrais peruanos, por ser a que ainda preserva essas formas ancestrais de continuidade cultural. Os membros dessa comunidade se referem a ele como “El Santiago” ou “Tayta Shanti”.

O reconhecimento da complexidade dessas crenças e práticas religiosas é muito importante e decisivo por duas preocupações, a saber: para a percepção e o entendimento do pensamento do povo dos Andes centrais em relação ao aumento, à diminuição e à proteção do gado e, sobretudo, das condições sociais e naturais em que essas práticas se realizam hoje. E, fundamentalmente, desde seu viés metodológico, este trabalho procura

contribuir para uma reflexão sobre a utilização dos métodos audiovisuais como instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológica dos processos rituais. Os estudos contemporâneos sobre ritos no Peru são difíceis de ser apresentados num balanço geral. A maioria dos trabalhos realizados está impregnada de uma velha tradição que repete os achados, as afirmações e conclusões de alguns especialistas que trabalharam no começo do século XX. São poucos os pesquisadores que se serviram dos conhecimentos etnohistóricos acumulados nas três últimas décadas. São mais escassos, ainda, os que adotaram novos princípios metodológicos bem como novos modelos para guiar-se por renovadas interpretações sobre rituais andinos.

Com base nessas observações, esta pesquisa, animada pela ausência de trabalhos contemporâneos sobre o rito andino, deixa de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados e procura diálogos, pontos de convergência e novos métodos de aproximação com outros territórios, notadamente, o *cinema*.

2. CONSIDERAÇÕES ETNOGRÁFICAS SOBRE O RITUAL SANTIAGO

2.1 Os rituais¹ nos Andes

Os rituais² podem definir-se como tempos e espaços socialmente demarcados em que formas simbólicas altamente elaboradas são apresentadas e representadas. Neles certos símbolos sejam gestos e palavras, têm a capacidade de sintetizar significados socioculturais complexos que

¹ A partir de 1980, a possibilidade de que os ritos sejam eventos históricos começa a intrigar muitos antropólogos. Nada como o estudo do rito voltado à história para levantar perguntas fundamentais para a antropologia. O que é um ritual? Sua definição foi amplamente debatida por diferentes abordagens. Existem propostas que delimitam o ritual como uma gama de características de bases biológicas, valores funcionais, lingüísticos e simbólicos ou formas semióticas. Ou até mesmo a insistência de que o próprio ponto de partida seja a categoria da experiência indígena. Para revisar essas mudanças em problemáticas, fascinações e assuntos de trabalho na antropologia do rito, os antropólogos John Kelly & Martha Kaplan analisam a influência que as imagens (divindades) têm em aproximar formas para relacionar ritual, estrutura e história. Eles estudam os fatos de três imagens antropológicas importantes do rito, voltadas para a história: o monarca divino, o culto de carga e o carnaval. Para poder entender essas reconsiderações ver "History, structure and ritual", em *Annual Review of Anthropology*, Califórnia, vol. 19, 1990, p. 119-150. No entanto, não é pretensão desta pesquisa entrar numa revisão histórica e crítica a respeito do rito. Um trabalho que revisa e analisa criticamente as tendências mais importantes do estudo antropológico do rito é dado pela antropóloga Nancy Munn em seu artigo "Symbolism in a ritual context: aspect of symbolic action", em Honigmann (ed.) *Handbook of social and cultural anthropology*, 1974. A autora propõe examinar o rito como "um intercomunicador simbólico entre o nível de significados culturais, por um lado, e as ações sociais e os eventos imediatos, por outro".

² Para elaborar esta definição tomo a noção de *intercomunicador simbólico* de Nancy Munn (1974), a noção de *condensação* dos símbolos rituais utilizada por Victor Turner (1974) e o conceito *semiótico*, não da ciência do signo e da sintaxe, mas da Teoria do Significado a que Clifford Geertz (1989) se remete.

provêm de variados âmbitos e de contextos específicos, convertendo-se assim em veículos por meio dos quais se constroem mensagens e circulam significados. O ritual, nesse caso, tem como traço distintivo a dramatização, isto é, a condensação de algum aspecto, elemento ou relação, colocando-o em foco, tal como acontece nos rituais andinos.

Todas as sociedades e culturas do mundo têm estabelecido seus espaços e seus tempos sagrados em oposição ao profano que significa o natural, o cotidiano da vida do homem. Dessa maneira se pode dizer que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de estar no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Dentro dessa concepção do homem religioso, existem intervalos de tempo sagrado, o tempo das festas. Mediante os ritos é possível passar da duração temporal ordinária ao tempo sagrado, um tempo mítico primordial feito presente. Para Mircea Eliade (1981), toda festa religiosa considerada como tempo litúrgico consiste na (re)atualização de um acontecimento sagrado que teve lugar num passado mítico, no “princípio”. O tempo sagrado é, por conseguinte, indefinidamente recuperável. Segundo o autor, em cada festa periódica se reencontra o mesmo tempo sagrado manifestado na festa do ano precedente ou na festa de há um século ou mais. Diante disso, tentaremos transportar-nos ao mundo andino no qual existe naturalmente uma percepção similar à

mencionada anteriormente, embora com características muito próprias.

Os rituais andinos, freqüentemente, são condutas formais, prescritas para certas cerimônias oferecidas a seres que possuem poderes míticos, como por exemplo: os *Apus* (montanha) e *Pachamama* (mãe terra). Neles, o camponês refaz seu pensamento e a consciência de seus limites perante a natureza e os seres que ele considera superiores.

O homem andino, de acordo com Henrique Urbano (1974), desde tempos remotos tem tido uma preocupação coletiva, por meio de gestos e palavras, mitos e ritos, por inventar medidas do tempo e modelos de organização do espaço. Para expressar essa realidade de maneira proveitosa, segundo a lógica do gesto ritual, celebra seus ritos correspondentes invocando sistematicamente seus seres especiais (ao espírito ou a um ser especial), nos quais ele acredita encontrar a forma de realização perfeita. É por isso que o ritual andino periodicamente readapta o indivíduo biopsíquico às condições fundamentais, aos valores axiomáticos da vida social, fazendo-o escolher os elementos mais significativos de seu cotidiano para distinguir o que é ou não essencial ou necessário para sua colheita ou criação de gado, fazendo-o atemorizar-se com a seca ou com as doenças. Sendo assim, os ritos refletem as necessidades, preocupações e intenções do homem andino.

Nos ritos andinos não podem estar ausentes os gestos rituais, os quais são uma expressão ancestral que, por sua existência, desde épocas distantes, foi objeto de estudo e curiosidade por parte dos cronistas espanhóis. O gesto ritual, como símbolo religioso andino, assim como o discurso contemporâneo, traduz a existência de uma experiência histórica singular, que por sua vez foi evoluindo com o tempo. Embora o gesto ritual não seja um mito, Levi-Strauss (1987) lembra-nos de que as palavras que acompanham qualquer rito são míticas. É por isso que as práticas rituais têm gestos que parecem definir os limites da linguagem comum do povo, que escolhe vocábulos para designá-los.

O estudo dos rituais das festas andinas contemporâneas, além de levar-nos a pensar em situações mais ou menos similares à descrita, mostra-nos a diferença de que muitos desses ritos não só estão encobertos pela presença da experiência cristã, logo após a chegada dos espanhóis³, mas

³ Lawrence Sullivan chama a atenção para o contexto histórico e a experiência *imaginal* (de *imago*), nos quais o significado daqueles “fatos” apareceu inicialmente. O autor aponta a *experiência de contato e conquista* para configurar o significados desses fatos. Segundo ele, a *conquista* é fonte de novas e significantes categorias (religião, cultura, natureza, mito, rito, símbolo, sociedade), que devem regular novas construções dos dados. Além disso, o *contato* criou uma estrutura de papéis para “zelar” por essas categorias e manipular a interpretação desses encontros: explorador, conquistador, administrador colonial, missionário, antropólogo, informador, cronista nativo, pesquisador, visita, turista, convidado, economista, cientista

também na prática “o que se tem é uma complexa relação entre símbolos religiosos realizados como seres-de-relações, em que o que é acreditado em uma não é propriamente negado na outra, mas dentro da versão lógica da combinação dos elementos simbólicos de um repertório comum – e cuja contigüidade metafórica e metonímica é justamente o que dá a dinâmica a um campo religioso polissêmico – é re-qualificado” (BRANDÃO, 1994:247). Isso permite uma leitura intrigante em que em duas religiões, quando estão inevitavelmente em contato íntimo, exista não somente uma “encoberta ou incorporação de elementos” característica do sincretismo, mas combinações de sentidos. É o que acontece com o ritual Santiago, objeto de nossa pesquisa.

2.2 O ritual Santiago

Segundo os estudiosos da religião andina, após a chegada dos espanhóis no século XVI, é provável que no Peru tenha se produzido uma espécie de fusão entre os sistemas de crenças e práticas religiosas, as andinas e a católica trazida pelos espanhóis. Essa situação persiste hoje, se bem que transformada pela ação dos acontecimentos. Manuel Marzal, em sua publicação *El sincretismo iberoamericano*, ao descrever os sistemas religiosos

político, historiador da cultura, entre outros. *Icanchu's drum*, New York, Macmillan Publishing Company, 1988.

dos quíchuas⁴ de Cuzco, elabora uma teoria sobre todas as formas de *sincretismo* no encontro de religiões: *“Quando duas religiões têm um longo contato, não se confundem em uma única (síntese), ou conservam sua identidade de modo independente (justaposição), senão que formam uma nova, cujos elementos (crenças, ritos, formas de organização e suas normas éticas) são produtos do encontro das duas religiões, nas quais certos elementos se identificam com seus similares, outros desaparecem por completo, outros permanecem tal como estavam e outros se reinterpretam, mudando seu próprio significado ou acrescentando outros (sincretismo)”* (1985:76). Eis noções que, por serem baseadas em alguns grupos indígenas de zonas rurais relativamente pequenas e bastante homogêneas, não esgotam seus sentidos. Mais do que simples influências e incorporação de “elementos” religiosos entre dois sistemas de culto (o indígena e o espanhol), acreditamos tais qual Carlos Brandão quando diz: *“O que está por baixo de tudo é a maneira como as religiões de um mesmo campo compartilham desigualmente uma mesma lógica de símbolos e sentidos do sagrado. Penso que o que importa considerar é como cada uma delas enfrenta, na outra, a questão de sua própria identidade”* (1994:187). É o que acontece em quase toda área

⁴ Povo indígena que habitava extensa região da América do Sul.

andina, onde as divindades andinas *Apus*, *Auquis* (montanhas), *Wamanis* (espíritos das montanhas) convivem com as divindades católicas (Cristo crucificado, a Virgem Maria ou os santos).

Assim como a comunidade camponesa de Auray⁵ (comunidade objeto de pesquisa), nas comunidades indígenas dos Andes Centrais existem múltiplas festas e ritos. Cada momento agrário é festejado: a celebração do gado e a de seu santo padroeiro, geralmente o apóstolo Santiago. Santiago é o padroeiro do gado da comarca, mas também são os *Wamanis*, ou espíritos das montanhas do lugar. Os dois, montanha e santo, podem ter o mesmo valor, até mesmo são tratados como dois aspectos ou nomes de um mesmo personagem. Em algumas comunidades o santo substitui o *Wamani*, em

⁵ A comunidade camponesa de Auray situa-se no extremo sul do Vale do Rio Mantaro, na província de Huancayo, nos Andes Centrais do Peru. Sua altitude é de 3.218 m sobre o nível do mar (figuras nº 1 e 2) e compõe-se aproximadamente de 800 pessoas. Suas atividades fundamentais são a agricultura e a pecuária. Embora seu processo de transformação seja cada vez mais intenso em função da penetração dos diferentes meios de produção, circulação, consumo e de comunicações, sua forma de vida encontra-se ainda enraizada segundo moldes tradicionais ancestrais.

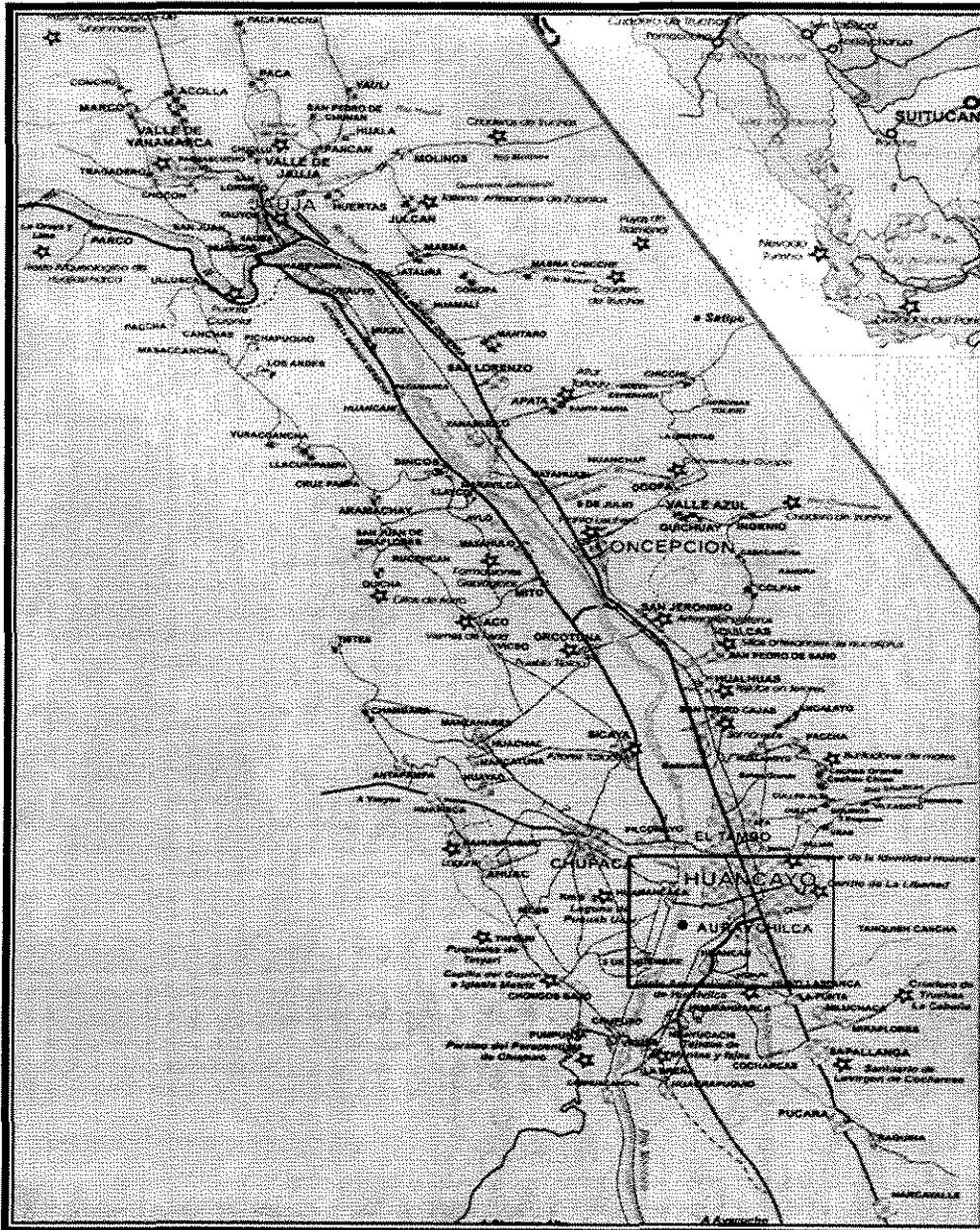
Alguns historiadores dizem que antigamente os *wancas* e os *Incas* habitavam essa região, mas esta não tinha um nome específico. As terras pertenciam ao inca e ao deus *Inti* (*Sol*). Com a chegada dos espanhóis, esses antigos povoadores começaram a livrar-se de seus artefatos em ouro e prata para evitar que estes caíssem nas mãos dos conquistadores. Podemos encontrar, também, vestígios de construções pré-hispânicas de cidades chamadas *Wuari-Vilca* e *Quillis Qocha*. Por seu passado, Auray ainda conserva fragmentos de formas tradicionais de organização comunal, posto que não foi afetada pela reforma agrária de 1969.

Fig. 1



Localização da cidade de Huancayo no mapa do Peru

Fig. 2



O Vale do Rio Mantaro e a comunidade de Auray

outras, o santo seria apenas um apelativo do verdadeiro senhor do gado, o espírito da montanha, o ser superior. Sendo assim, é o gesto ritual que estabelece relações de aliança ou tributo que se paga a um ser considerado superior. Essa doação gratuita é o reconhecimento de um poder superior às forças humanas, pedido de comunhão ou expiação de alguma falta, que de alguma forma questiona o conjunto das relações entre os homens ou entre seres humanos e os seres superiores.

Nesta posição, o ritual andino Santiago coloca-nos um problema de relações de correspondência entre a representação (imagens, signos e símbolos) de tempo e espaço, os gestos e as palavras, os mitos e os ritos que a festa Santiago traduz toda vez que se realiza. Seu caráter dramático é uma maneira de sublinhar profundamente que o gesto ritual deseja alcançar o evento ou ato como totalidade, embora irremediavelmente perdido. Daí a necessidade de se estudar o mundo cultural dos Andes Centrais do Peru tomando como ponto de partida — como tentamos fazer neste trabalho — a representação do tempo e do espaço e suas relações com gestos, palavras, mitos e ritos. Nessa perspectiva, tomaremos o Santiago como uma teia de significados, e propomos uma análise destes para os sujeitos da ação, posto que eles demandam uma interpretação. Quer dizer, a cerimônia em seu discurso social, segundo nos ensina Clifford Geertz (1980, 1989, 1997).

3. O FILME E A ANTROPOLOGIA: DIÁLOGOS PRÉVIOS

As considerações manifestas anteriormente nos permitem levantar um ponto metodológico importante: Como apreender a dimensão ritual proposta nesta pesquisa? Dois aspectos do ritual permitem-nos a escolha da nossa ferramenta de pesquisa. O primeiro, sua *dramatização*. De maneira difusa ou patente, o rito andino é um espetáculo de gestos, de objetos e manipulações que os humanos oferecem a seus deuses ou que se oferecem entre si mesmos. Efêmeros como a palavra, os gestos rituais precisam ser guardados pela memória para afetar os sentidos ou impressionar os deuses, segundo Jean Cazeneuve, por isso os vemos repetirem-se regularmente⁶ (1971:16). O segundo, sua *epistemologia*. No capítulo destinado a “Pessoa, tempo e conduta em Bali”, na *Interpretação das Culturas* (GEERTZ; 1989), e o ensaio “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico” na obra “O Saber Local” (GEERTZ; 1997), o autor dá-nos a conhecer uma abordagem antropológica singular desde o ponto de vista dos informantes. Diferente do pesquisador semicamaleão Malinowski, o qual graças a algum tipo

⁶ Os meios de comunicação, em contato com a antropologia, a sociologia e a história, estão entre os que pretendem fazer-nos crer que todo comportamento repetitivo é um ritual. O ato de lavar os dentes é ritual? E se a simples repetição de comportamentos fosse suficiente para determinar um rito, então diríamos que os animais têm comportamentos rituais. Portanto, a repetitividade de uma ação é condição necessária, mas não suficiente para determinar um rito.

de sensibilidade quase sobrenatural pensa, sente e percebe o mundo como um nativo, Geertz insiste em uma questão epistemológica, isto é, na necessidade de os antropólogos verem o mundo do ponto de vista dos nativos. Para isso, Geertz (1997) utiliza os conceitos⁷ de *“experiência próxima”* e *“experiência distante”*, para definir a relação entre o sujeito (pesquisador) e o objeto (informante). Assim, *“experiência próxima”* é *“aquela que alguém – um paciente, um sujeito, em nosso caso um informante – usaria naturalmente e sem esforço para definir aquilo que seus semelhantes vêem, sentem, pensam, imaginam, etc, e que ele próprio entenderia facilmente, se outros o utilizassem da mesma maneira”*. E *“experiência distante”* como *“aquela que especialistas de qualquer tipo – um analista, um pesquisador, um etnógrafo, ou até um padre ou um ideólogo – utilizam para levar a cabo seus objetivos científicos, filosóficos e práticos”*. Isto é, existe um claro grau de diferenciação entre aquilo que se vê, percebe e significa para o informante (objeto da pesquisa) e aquilo que se vê, percebe e significa para o pesquisador (sujeito da pesquisa). No entanto, como essa diferença não é normativa, um dos conceitos não é necessariamente melhor que o outro, menos ainda é correto preferir um ao outro. A verdadeira questão, no caso dos “nativos”, é que não é necessário ser

⁷ Distinção que Clifford Geertz pede emprestada ao psicanalista Heinz Kohut, *O saber local*, RJ, Vozes, 1997.

um deles para conhecê-los. Para saber como as pessoas se representam para si mesmas e para os outros é necessário adotar uma abordagem metodológica que evolua por meio do diálogo entre intérprete (pesquisador) e um seu outro (informante). A partir dessa troca de informações, procurar e analisar, nas suas experiências, as formas simbólicas observáveis (manifestas ou encobertas) dos outros com relação à sua própria concepção.

Então, vistos os dois aspectos da dimensão ritual do Santiago, acreditamos que a imagem animada é um dos instrumentos mais aptos para dar conta tanto de sua condensação (*dramatização*) quanto da maneira de inquirir (*epistemologia*) os informantes. Posto que o filme, no caso do primeiro aspecto, permite registrar e restituir a delimitação espaço-temporal do *continuum* das manifestações diretas efêmeras (gestos rituais, palavras e manipulações) e das manifestações indiretas (objetos e vestígios da atividade ritual). E, no segundo caso, um ponto de diálogo estabelece-se com a hermenêutica, também chamada por Geertz do “*entendimento do entendimento cultural*”. Isto é, sobre a descrição fílmica do observado filmado, inquirir o informante acerca das formas simbólicas presentes na imagem. O importante para nós é descobrir junto com eles “*que diabos eles acham que estão fazendo*” (GEERTZ; 1997:89). Então, a imagem animada — na presente pesquisa — servirá para estabelecer a relação entre aquilo que o informante

vê, sente, percebe e dá significado e aquilo que o pesquisador vê, sente, percebe e dá significado. O aparecimento destas aproximações interpretativas em oposição à ortodoxia dominante da tradição positivista, permite ao pesquisador ir além das simples estruturas subjacentes do ritual e concebê-lo como uma negociação de significados. A descrição etnográfica, desse modo, torna-se um processo de descrever e elucidar esses desempenhos em lugar de demonstrar sua função ou papel num sistema abstrato. Portanto, reiteramos, para estudar e reinterpretar gestos, palavras e ritos inseridos na representação de tempo e espaço na festa de Santiago vamos fazê-lo *com* e *no* filme. Reforçam nossa proposta metodológica as reflexões da pesquisadora Claudine de France quando nos diz: *“O estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável – suscetível de ser filmado –, mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme”* (2000:18).

Na antropologia os métodos utilizados para obter dados, ainda que se constituam por assim dizer de dados primários, sempre devem ser analiticamente reconstituídos. É muito natural que o trabalho de campo na produção social de conhecimento demande e exija um reexame da constituição das informações obtidas. É neste estágio do processo de observação que nos detemos sobre as seguintes questões: Será que antes de elaborar e descrever

os primeiros resultados da observação sensorial não deveríamos verificar se essa observação foi minuciosamente realizada? Que condição instrumental ou técnica nos permite a possibilidade de repetir, restituir e, portanto, verificar o processo de ritual observado? Estamos nos referindo à introdução, no instrumental de pesquisa do antropólogo, dos aparelhos de registro e de leitura videográficos, de suporte magnético. Efetivamente, as técnicas videográficas têm a particularidade de que seu suporte fixa de maneira persistente⁸ todo um fluxo de atividades sensíveis que pode ser verificado e analisado pelo pesquisador-cineasta, pelo informante e pelos dois juntos, no próprio campo ou no laboratório, inúmeras vezes. Por isso, torna-se fundamental para novas descobertas.

A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças às potencialidades deste novo meio, segundo Claudine de France⁹, dá origem a uma nova proposta na antropologia, a pesquisa exploratória: *“Três fatos parecem estar na origem da generalização da pesquisa exploratória. São eles:*

⁸ Tradicionalmente, o pesquisador só dispõe de sua memória para, com base em suas notas, recompor o conjunto. Assim sendo, o caderno de campo e a memória chegam a ser, em conjunto, altamente incompletos.

⁹ As potencialidades da prática videográfica recebem um destaque especial na obra de Claudine de France, a qual elabora toda uma proposta metodológica que vai muito além da simples utilização das imagens animadas como instrumento de registro. *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998.

a existência de processos repetidos; a possibilidade técnica de repetir o registro contínuo desses processos; e a possibilidade de repetir, no próprio local da filmagem, o exame da imagem, ou seja, a observação diferida do processo estudado (...)" (1982:308). Isto é, a partir do momento em que é possível reproduzir repetidas vezes o fluxo contínuo do processo estudado e observar à vontade sua imagem — o sensível filmado reversível —, a autora levanta as seguintes questões: Por que o pesquisador persistiria em tomar por referência o sensível imediato irreversível? E por que ele se incomodaria com uma observação direta anterior ao registro do processo? São essas funções¹⁰ e significações fílmicas que nos animaram a mover-nos em outra direção, deixando de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados.

Historicamente, temos muitos pioneiros que utilizaram a imagem

¹⁰ Outra função especial do método do filme etnográfico nos rituais está, bem entendemos, na capacidade de captação de sutilezas imperceptíveis a olho nu, em que muitos elementos estão em movimento conjunto, permanente e/ou repetitivo. O filme permite-nos registrar o *continuum*, as nuances, as sutilezas e os dados condensados do e no processo ritual para desvendar as várias formas de significação. Ver Claudine de France (1989); Barry Machin (1988); Carlos Reyna (1996); Marcus Banks & Howard Morphy (1997). David MacDougall, atento a essas qualidades do filme, resume-o da seguinte maneira: *"A imagem do filme nos impressiona com perfeição, em parte pela retribuição precisa do detalhe, e mais ainda porque representa um continuum da realidade que se estende além dos limites do frame, o que paradoxalmente, parece não ser excluído. Poucas imagens criam um mundo"*. "Beyond Observational Cinema", em Lucien Taylor (ed.), *Transcultural cinema*. New Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 132.

animada como meio de documentar o que se entendia na época por sociedades pouco evoluídas. A realização desses documentários fez deles precursores da transformação dos métodos clássicos de pesquisa antropológica. Entre os mais nomeados e conhecidos, Robert Flaherty — considerado o *pai* do filme antropológico — filmou o dia-a-dia do esquimó *Nanook*. Um ponto essencial de seu método consistia em filmar e imediatamente revelar, à noite, num laboratório improvisado, e projetar aos seus personagens as imagens registradas no mesmo dia. Surgia, então, o que Jean Rouch chamaria “*a invenção de toda nossa ética*”, para responder à sua principal preocupação: “*Como filmar pessoas sem lhes mostrar as suas imagens?*” (REYNA; 1997). É a partir desta observação compartilhada ou participante¹¹ que se abre a colaboração mútua entre pessoas filmadas e o antropólogo-cineasta. A participação imediata e direta dos personagens observados no registro constitui a singularidade desse método de pesquisa,

¹¹ Acepção extraída do texto de Jean Rouch, ao citar Luc de Heusch, para definir a câmera participante como um terceiro personagem nesta relação de troca de informações. Jean Rouch, “La câmera e les hommes” em Claudine de France (org.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Ehes, 1979, p. 56. Este *feedback*, é também chamado por alguns autores de *effet-mirror* (efeito-espelho), Jean Rouch chama-o de *anthropologie partagée* (antropologia compartilhada).

uma vez que aumenta¹² o campo de observação, de análise e interpretação conjuntas.

4. SOBRE OS PROCEDIMENTOS

1. *Do ponto de vista da introdução no aparelho de pesquisa de diferentes meios tecnológicos*, utilizamos algumas propostas realizadas pela Formação de Pesquisas Cinematográficas da Universidade de Paris X, Nanterre. Pesquisas que, entre outros objetivos, pretendem, além da produção de filmes documentários, considerar as imagens em movimento como objeto de investigação em primeiro plano. *Cinema e antropologia* (1998), de Claudine de France, é o principal ponto de interesse de um conjunto de pesquisas e caracteriza-se por debruçar-se sobre as questões metodológicas subjacentes a qualquer registro fílmico de caráter antropológico. *A pesquisa exploratória* é a proposta mais significativa e propiciou-nos articular a obtenção e interpretação de dados etnográficos por vários processos, vejamos:

- *O feedback*: a partir do instante em que possuíamos o meio técnico de reproduzir — o vídeo —, de maneira repetida, a fluência do ritual Santiago e de observar à vontade sua imagem — o sensível filmado reversível —, foi

¹² Sobretudo, quando são ritos acompanhados por vigorosos comportamentos não-verbais. Nesses casos, o filme torna-se a ferramenta mais eficaz de registro, análise e reinterpretação.

possível ver, rever e envolver nossos informantes em sua interpretação. De fato, esta restituição pura e simples veio juntar-se à participação dos informantes (dona Julia Orellana e “don”¹³ Juan Torres¹⁴) na dinâmica da pesquisa, dinâmica essa que incorporou seus pontos de vista na reinterpretação dos significados no trabalho final.

- Outro procedimento por nós utilizados foi a *observação diferida*, definida por Claudine de France como a possibilidade de repetir, no próprio local da filmagem, sobretudo no gabinete, o exame das imagens (1998:369-381). A *observação diferida* fundamentada no observado filmado propiciou o esclarecimento, a explicação, a decomposição eventual e/ou o mapeamento das diferentes formas de expressão ocultas ou de difícil percepção no processo ritual a ser descrito, possibilitando a aquisição de outras informações que são descritas no texto final da presente pesquisa.

2. *Do ponto de vista epistemológico*, servimos-nos das proposições interpretativas manifestas anteriormente por Clifford Geertz (1989, 1997), para

¹³ A palavra “*don*” em espanhol é um tratamento de respeito, hoje muito generalizado, que se antepõe aos nomes masculinos de pessoas com bastante idade. Outrora estava reservado a determinadas pessoas de elevado *status* social. Nesta pesquisa, equivale ao axiônimo “senhor”, “seu”, do português. Vamos utilizá-lo toda vez que nos referirmos a Juan Torres, posto que é a forma como ele é chamado pela comunidade de Auray.

¹⁴ Juan Torres (esposo), de 78 anos, e Julia Orellana (esposa), de 73 anos, são nossos principais informantes da família Torres Orellana (fig 3).

Fig. 3



"don" Juan Torres



dona Julia Orellana

abordar o ritual Santiago desde *o ponto de vista dos informantes*. Sendo assim, a especificidade do *feedback* permitiu-nos dar conta deste diálogo entre cinema e antropologia, ou seja, a descrição etnográfica dos informantes pela imagem. Os relatos orais contemporâneos aliados às imagens são suportes pelos quais se lê, se pensa e se reinterpreta uma história, revelando seu significado.

3. *Do ponto de vista histórico*, são várias as fontes primárias que têm inspirado nosso estudo, a saber: as *Informaciones de servicios* do clérigo de Cuzco, Cristóbal de Albornoz, publicadas por Luis Millones no México em 1970 e no Peru em 1990; *Ritos y fábulas de los incas*, do clérigo de Cuzco, Cristóbal de Molina, em 1575 (1959); a obra *Nueva cronica y buen gobierno* do cronista indígena Guamán Poma de Ayala, de 1616 (1980); e a recente publicação da obra *La Cosmovisão Religiosa Andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañia de Jesús (1581-1752)*, de Mario Polia (1999).

Evidenciamos no capítulo I o desenrolar das operações por nós efetuadas para registrar videograficamente o processo ritual Santiago de marcação de gado. Quer dizer, como toda observação filmica obedece às leis de *mise en scène* — ou leis cenográficas —, foi necessário distinguir as restrições técnicas inerentes à *auto-mise en scène* do processo observado e as

estratégias e os artifícios metodológicos por nós escolhidos, ou seja, nossa própria *mise en scène*. Sendo assim, tentamos encontrar nas particularidades do processo observado filmado, a fonte de narratividade própria da qual precisávamos para tornar compreensível nosso processo de observação do ritual Santiago.

O capítulo II permite-nos incursionar por um *itinerário histórico* que o ritual Santiago impõe para o entendimento de sua cosmovisão pré-hispânica e colonial. Essas fontes concedem um importante testemunho sobre religiosidade andina no século XVI, e por isso se constituem em principais referências para a construção do itinerário histórico dos ritos relacionados com o gado. Sua intenção visa a orientar melhor nossa pesquisa, que não pode abrir mão das fontes escritas. Assim, o que se pretende nesse capítulo é descobrir os antigos ritos, os mitos e as grandes dimensões das noções que queremos estudar.

O capítulo III, intitulado “A reinterpretação do ritual Santiago”, foi construído com base no diálogo das pessoas filmadas com o pesquisador e o observado filmado. Podemos ver, assim, como a restituição incessante da imagem às pessoas filmadas funcionou com relação à interpretação entre aquilo que se vê, se percebe e o que significa o ritual, tanto para o informante

quanto para o pesquisador. Em outras palavras, sobre a imagem, conversamos com os protagonistas das manifestações observadas para saber o que eles dizem sobre o rito e quais são os sistemas simbólicos por meio dos quais o Santiago se manifesta. Foi essa confrontação que permitiu a descoberta de significações e interpretações da cosmologia do ritual Santiago e de suas diversas unidades rituais: *Huaca-Qorjoy (retirada das huacas)*, o ritual *Pagapu*, ritual *Angoso*, o *Velakuy* (a *velada*), o ritual *Luci-Luci*, o rito de *Cintachikuy (marcação do gado)* e o rito de fertilidade *Casarakuy (matrimônio simbólico)*.

O capítulo IV trata de interpretações a respeito das categorias de *parentesco, tempo e espaço, e música e ação ritual* vinculadas ao aumento e à preservação do gado na *cosmovisão* contemporânea da comunidade camponesa de Auray. As categorias mencionadas acima sugerem desde tempos remotos a preocupação coletiva dos povos para inventar medidas do tempo e modelos de organização. Interpretar essas representações tornou possível estudar as imagens, os signos e os símbolos que a sociedade andina produz para definir duas dimensões essenciais de sua cultura.

O capítulo V examina outro princípio da proposta de Claudine de France. Estamos nos referindo à *observação diferida*, a qual nos permitiu “garimpar”, decompor, mapear visualmente o simbólico das diferentes

atividades humanas inseridas no processo observado filmado. Essa exploração visual foi realizada inúmeras vezes em nossos registros imagéticos, notando assim gestos e comportamentos rituais que mereceram a relevância de sua interpretação: *os gestos rituais, os sistemas de aprendizado como forma de continuidade cultural e os amores bucólicos.*

Foi, então, nos capítulos I, III, IV e V, *com e no* filme, que a relação entre o informante e o pesquisador deu lugar ao diálogo entre as propostas metodológicas de Claudine de France e a abordagem interpretativa de Clifford Geertz.

Finalmente o que denominamos de *Conclusões*: retomamos os pontos fundamentais da pesquisa para apresentar os resultados de nossa abordagem sobre a interpretação contemporânea do processo ritual Santiago; fizemos, também, uma avaliação metodológica do uso do filme na prática antropológica.

C A P Í T U L O

I

TRABALHO DE CAMPO: ATITUDES METODOLÓGICAS E ESTRATÉGIAS DE OBSERVAÇÃO E ANÁLISE FÍLMICA

"As pessoas filmadas são sempre os mestres do desencadeamento, quase sempre imprevisível, de seus rituais. Nesse contexto, elas são os mestres do tempo."

(Claudine de France)

Este capítulo tenta colocar em evidência tanto as opções metodológicas no desenrolar das operações dos registros videográficos quanto as estratégias de observação e análise filmicas do processo do ritual de marcação de gado Santiago na comunidade camponesa de Auray, nos Andes Centrais do Peru.

Da preocupação em descrever o processo ritual nos ateremos a dois aspectos fundamentais: a) fase de inserção; b) composição da fase liminar¹ e sua *mise en scène*². Para um melhor entendimento das circunstâncias dos registros imagéticos do ritual Santiago, passaremos a discriminar cada uma dessas fases:

¹ Para a utilização do termo “liminar” remeto-me aos estudos de Victor Turner sobre os ritos. O autor rebatiza as três etapas identificadas por Van Gennep, *separação, margem e agregação*, como *preliminares, liminares e pós-liminares*. Para o autor os ritos são equivalentes a um dado elemento (indivíduo, grupo, sociedade ou objeto) que passa por certas etapas formais e cerimoniais. Ver o clássico texto *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Petrópolis, Vozes, 1978.

² *Mise en scène*, melhor definida por Claudine de France como *apresentação fílmica*, “O conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada deixa necessariamente ver a qualquer espectador, e mais particularmente ao espectador antropólogo”. *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 20.

1. FASE PRELIMINAR: INSERÇÃO

Todo conhecimento que tínhamos das atividades ritualísticas do Santiago se expressava em pesquisas particulares de outros tempos e em outras regiões do Vale do Rio Mantaro. Então, conjuntamente com o antropólogo Juan Carlos Cóndor³, com uma semana de antecedência, realizamos os contatos prévios tanto com os representantes da comunidade camponesa de Auray como com a família Torres Orellana, a mesma que foi escolhida por ser, na comunidade, aquela que ainda preservava formas de continuidade cultural do ritual Santiago. Uma vez realizados os contatos com a família Torres Orellana, delimitamos três critérios que orientariam o propósito desta fase de impregnação, vejamos:

1. Suscitar os vínculos necessários com os participantes do rito a respeito de seus costumes, seu cotidiano, seu dialeto, quer dizer, o âmbito de suas atividades humanas.

2. Convencer a família Torres Orellana sobre a importância de sua

³ O antropólogo Juan Carlos Cóndor Ames é professor e especialista em cosmovisão andina, é professor na Universidade Nacional do Centro do Peru (UNCP), localizada no estado de Junín, província de Huancayo. É autor de varias obras referentes ao tema, e atualmente vem desenvolvendo pesquisas igualmente sobre cosmovisão andina. Seu conhecimento apropriado da língua *quíchua* permitiu associar os gestos e as seqüências rituais com os termos correspondentes. Outrossim, seu apoio, companheirismo e informações a respeito da comunidade pesquisada foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

cooperação tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa.

3. Conhecer as demarcações espaço-temporais do rito para estabelecer parâmetros com vistas à realização dos registros videográficos.

Sendo assim, passamos os dois dias anteriores ao processo ritual propriamente dito levantando as informações e dialogando com os participantes a respeito dos critérios preliminares mencionados. Desse ponto de vista essa fase de inserção nos permitiu desvendar três questões relevantes:

a) Apesar de ser uma região onde a imposição sistemática do terror do movimento sociopolítico “Sendero Luminoso” deixou vestígios de angústia e medo, os membros da família tinham certa familiaridade com a ferramenta de pesquisa. Isto é, vários canais de TV realizam constantemente vídeos jornalísticos sobre o mundo andino. A cidade de Huancayo, por tratar-se de uma cidade com passado histórico pré-colombiano e colonial, e por estar situada próximo à capital Lima, estimula o interesse tanto do jornalismo como do turismo. Logo, os exercícios dessas duas atividades nessa cidade são freqüentes. Dessas experiências foram criadas nos membros da família noções próprias de uma reportagem jornalística, por isso pensaram inicialmente que a

filmagem consistia em uma outra entrevista a ser veiculada por algum canal de TV local ou nacional. Esta situação nos deu a oportunidade de revelar que a utilização do filme não respondia a opções metodológicas de exposição ou reconhecimento da *observação direta*⁴, mas de *exploração*⁵, de descoberta.

⁴ Essa epistemologia se apóia no postulado metodológico “segundo o qual a observação direta, imediata, permanece sendo o ponto de referência, o padrão universal de qualquer outro modo de observação. A reprodução filmica existe para simular, à sua maneira, a observação direta da qual constituirá uma montagem dos momentos mais significativos. A entrevista oral e os dados que esta permite obter intervêm em grande parte na escolha desses momentos privilegiados, guiando a observação direta, até mesmo substituindo-a, e fornecendo os pontos de referência para a reprodução filmica”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 305.

⁵ Segundo Claudine de France, dois princípios parecem emanar do procedimento exploratório: “O primeiro é a substituição do observado imediato, objeto da apreensão direta, pelo observado diferido, porque filmado. O segundo, que resulta do anterior, é a supressão da observação direta como etapa preliminar indispensável para a pesquisa; ou, o que dá no mesmo, a instauração do registro filmico precedendo qualquer observação aprofundada. Doravante a observação diferida substitui a observação imediata no exame aprofundado do processo; o registro cinematográfico, suporte da observação diferida, torna-se o primeiro ato da investigação. O filme abre a pesquisa. A entrevista com as pessoas filmadas e a inquirição dos informantes apóiam-se no exame do registro e deixam de ser uma etapa preliminar da filmagem, sendo eles próprios diferidos”. Segundo a autora, a substituição desses modos de observação é resumida no seguinte quadro:

Observação	Imediata (sensível imediato)	Diferida (sensível filmado)
Não-instrumentalizada	<i>Observação direta</i>	
Instrumentalizada (cinematográfica)	Registro	<i>Observação durante a projeção</i>

b) Levantamos, *a priori*, as noções elementares das primeiras dificuldades que encontraríamos na *práxis*⁶ do antropólogo como cineasta. Dificuldades que dizem respeito às contingências instrumentais, espaciais e temporais no curso do processo ritual. Em primeiro lugar, *temporalmente*. Embora nossa intenção não fosse filmar o ritual em tempo real, saber que os registros videográficos não teriam uma seqüência contínua, pelo fato de o Santiago ser realizado em diferentes dias, permitia-nos, além de elaborar um cronograma provisório das seqüências do ritual, aproveitar o recarregamento das baterias do meio de registro escolhido (o vídeo). Em contrapartida, pelas indagações iniciais realizadas nessa fase de inserção, os movimentos e a disposição dos participantes em diferentes *espaços ritualísticos* impunham-nos buscar meios de superar as possibilidades técnicas oferecidas pelo aparelho de registro videográfico.

c) Segundo Claudine de France, um outro traço fundamental do procedimento exploratório encontra-se no fato de que “*a continuidade e*

Então, o surgimento dos meios de registro magnético da imagem e do som (técnicas videográficas) é que permite a possibilidade de substituir a simples exposição dos resultados da *observação direta* por uma *observação diferida* (estratégia de exploração, de descoberta). *Op. cit.*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 305, 342.

⁶ O termo *práxis* será utilizado nesta pesquisa para enfatizar os desdobramentos e procedimentos que o antropólogo realiza como cineasta para escolher, cercar, demarcar, delimitar, seguir nosso objeto filmico de pesquisa.

repetição dos registros, associadas a seu exame repetido, formam juntas o que denominamos método de esboços” (1998:352). Esse traço metodológico não foi levado a efeito por tratar-se de um ritual de caráter sazonal. Isto é, sabíamos, por nossos estudos anteriores e pelas informações dadas por nossos informantes (dona Julia Orellana e “don” Juan Torres), que as celebrações de Santiago são realizadas nos meses de julho e agosto. Por ser um ritual de reprodução e preservação do gado, esses meses representam um ciclo intermediário entre a seca e a irrigação e coincidem com a falta de pastagem, logo, será necessário esperar a próxima estação de chuvas para retomar o ciclo reprodutor do gado. Portanto, por ser sua repetição anual, tornou-se impossível a constituição de registros repetitivos e contínuos do ritual⁸ (método de esboços). Então, assim como Jean Rouch no filme

⁷ Esse método é inspirado na *“maneira segundo a qual procediam amiúde os pintores figurativos, realizando croqui sobre croqui de um mesmo assunto, sob diferentes ângulos, acrescentando um detalhe aqui, outro acolá, antes de pintar o quadro definitivo”*. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998. p. 352.

⁸ Ainda esse método se vê reduzido *“preferencialmente aos processos cotidianos, aos gestos maquinais familiares ao antropólogo/cineasta, ou seja, aos atos mais comuns de sua própria sociedade”*. *Cinema e Antropologia*, Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1998. p. 389. A isso se soma que, além de ser dispendioso demais, para se cristalizarem esses *esboços* precisam que o processo seja repetitivo — curta duração. Como já mencionamos, não é o caso do ritual Santiago.

*Architectes ayorou*⁹, nossos registros videográficos do ritual Santiago penetram no universo parcial e particular do procedimento exploratório. Procedimento que diz respeito ao resultado de uma única filmagem realizada sem observação direta e constituída de longas seqüências contínuas.

2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INSTRUMENTAIS

Independentemente das potencialidades metodológicas do aparelho de registro videográfico, a escolha deste responde fundamentalmente a razões técnicas e de produção. Cientes das dificuldades que se prenderiam à nossa instalação durante esses períodos, as circunstâncias forçavam-nos a trabalhar com uma equipe restrita a duas pessoas, o antropólogo Juan Cóndor e eu. Juan Cóndor, perspicazmente, permaneceu dentro do grupo observado e participa junto com ele do processo ritual. Eu confirmava meu papel de cineasta-antropólogo.

Além disso, as circunstâncias ritualísticas levavam à escolha de um equipamento videográfico¹⁰ ligeiro¹¹ como aparelho de pesquisa. Os

⁹ *Architectes ayorou*, 16mm, colorido, 30', acervo do Comité du Film Ethnographique, Paris. Em razão da continuidade dos registros, o filme revela ao mesmo tempo a diversidade e a simultaneidade das atividades arquiteturais e cotidianas dos *ayorou*.

¹⁰ Optamos pela utilização da câmera HandyCam de 8mm.

¹¹ A opção também foi feita em função de algum tipo de estilo de registro que só o equipamento leve "vê", visto que é ligeiro e se move. É disso que se faz o movimento.

movimentos e a *disposição* dos participantes em diferentes espaços ritualísticos justificam-no. Vejamos: o *espaço filmico* diz respeito ao espaço material, à superfície da área onde se deslocam e desdobram os comportamentos e dispositivos do ritual. Entre as *unidades rituais*¹² do ritual Santiago, existiam distâncias mais ou menos extensas que exigiriam movimentações rápidas de nossa parte. Movimentações que, muitas vezes, pelo acidentado do território, criariam — e de fato criaram —, algumas dificuldades para a execução do registro videográfico. Mesmo utilizando baterias recarregáveis eletronicamente, sua duração não ultrapassava 30 minutos. As soluções foram dadas pela aquisição de uma extensão elétrica e, no caso de distâncias maiores, pela utilização de uma bateria seca portátil, cuja duração máxima era de duas horas aproximadamente.

Temporalmente, as escolhas acima mencionadas permitiram-nos também obter maior disponibilidade, autonomia instrumental e locomoção para efetuar o registro dos desencadeamentos itinerantes, quase sempre inesperados e súbitos, do processo ritual.

¹² Noção utilizada por Victor Turner para denominar os *pontos de referência* que os *ndembos* precisam para marcar espaço, tempo, gestos, preces, cantos etc. *O processo ritual*, Petrópolis, Vozes, 1974, p. 29-30.

Como todo ritual composto de pequenos outros ritos, fases e momentos de pausa, tanto o processo ritual Santiago como a família Torres Orellana, nos impunham, implícita e sutilmente, afastamentos provisórios nesses intervalos. Intervalos entre uma unidade ritual e outra, entre um dia e outro. Uma particularidade do rito é que a família Torres Orellana se encontra, nos três dias de duração, em estado de libação ininterrupta. Algumas pausas do rito coincidiam com as pausas de descanso. Nesse meio circundante, percebemos que qualquer presença e imposição fílmica corria o risco de se transformar em um elemento altamente perturbador.

3. ESTRATÉGIA FÍLMICA: GUIA DE OBSERVAÇÃO FÍLMICA

É importante lembrar que os registros do ritual exigiram procedimentos metodológicos e *práxis* particulares por resumir-se, tanto o cineasta como o antropólogo¹³, numa só pessoa, eu¹⁴. Nessa *práxis*, a junção

¹³ Acredito que essa distinção vai além das distinções feitas por Jean Rouch, Luc de Husch e Claudine de France. O duplo papel do pesquisador e a posição que cada um exerce na prática antropológica estão intimamente relacionados não só à prática do antropólogo como observador, mas à *práxis* do antropólogo como cineasta. Em determinados momentos dessa prática, a sobreposição é necessária, em função dos próprios desdobramentos do ritual.

¹⁴ Qualquer atitude metodológica e qualquer movimento do cineasta devem estar associados ao rito, melhor dito, aos movimentos dos seres participantes dele. São procedimentos que o cineasta adota como observador do processo ritual. Logo, decisões, acertos e erros são deliberações particulares do cineasta-antropólogo.

de olhares produziu um aumento de minha atenção, visto que meu maior intuito foi extrair o máximo de informação para minha futura *observação diferida*, e sua conseqüente reinterpretação cultural. Assim sendo, reiteramos, o filme foi usado como ferramenta de pesquisa¹⁵, para ampliar a compreensão daquilo que era desconhecido, e não para forçar o que era conhecido.

Mas que tipo de relação se põe em prática cada vez que as condições rituais do Santiago se realizam? Talvez o cristianismo nos diga que o rito é a consciência dos limites do homem perante a natureza e os *seres* considerados superiores. Então, a celebração do rito seria para atrair a força superior ou para tirar proveito. A realidade é provavelmente mais complexa do que geralmente

¹⁵ O processo fílmico, no qual o antropólogo provê o cineasta da informação necessária que este deve registrar, exigiria dele o conhecimento absolutamente essencial daquilo que está a ponto de acontecer, isto é, a significação dos eventos, onde eles aconteceram e quais os atores de significação ritual (LYDALL, 1992). Nesse caso, sabendo a seqüência, o antropólogo forneceria um comentário com antecedência, o que determinará o que será filmado. Mas, até que ponto é possível, para um antropólogo, roteirizar ou pré-estruturar os desdobramentos de um ritual? Para isso acontecer, precisar-se-ia de participações anteriores desse antropólogo em uma forma ritual previsível. Assim, ao antropólogo, sabendo o que vai acontecer, é provável, antecipadamente, que eventos fundamentais possam ser filmados de modo mais completo. Nesse caso o antropólogo desempenharia o papel semelhante ao de um *vidente*. Duvido da existência desse papel, mas pode acontecer. Contudo, como diria David MacDougall, para um antropólogo, em muitos casos, não deve ser possível nem desejável pré-estruturar tais informações (1992:35). Muitos antropólogos desenvolvem diferentes modos de entender o ritual, no caso mencionado pode ser que se utilize o potencial do filme para outros propósitos que não sejam de ferramenta metodológica de descoberta, objetivando outro tipo de exploração e exposição.

se acredita. Como em qualquer outro tipo de esquema religioso, o homem andino realiza dramaticamente suas intenções, ou à maneira mais profunda, sua própria consciência do mundo e das coisas, invocando sistematicamente, e segundo uma lógica do gesto ritual, os *seres* ou um *ser* em particular, no qual acreditam encontrar a forma de realização perfeita. Isto é, ao se estabelecer relação com os deuses da montanha [*Apu (montanha) — Wamani (deus da montanha)*], o homem andino, com seus gestos rituais, celebra alianças ou paga tributos, traduzindo um pacto ou a simples expressão de uma união íntima entre *seres* que habitam o mesmo espaço comunitário.

Nessa *práxis*, nós, como cineastas-antropólogos, cientes da relação ritual mencionada acima, tentamos extrair os componentes desse sistema de comunicação e achamos conveniente aplicar, tanto ao observador como aos protagonistas, uma função em cada caso: *destinatário/ser superior* e *destinador/ser humano*. Segundo Luc de Husch, atento à função de comunicação do rito, a noção do destinatário ocupa um lugar central (1974:696-697). Essa distinção de funções foi importante para a elaboração de nossa estratégia videográfica. Pelo mencionado, o destinatário (*Apu-Wamani*) é o primeiro elemento de referência e de orientação, destinatário esse que envolve a percepção do ritual. Sendo assim, apoiamo-nos na definição de destinatário de Claudine de France: “*Espectador crítico ou complacente que os*

*participantes valorizam espontaneamente. Para ele convergem todos os seus atos; com ele se engaja um diálogo gestual e/ou verbal cuja matéria nos é dada pelas práticas do rito*¹⁶. A autora ainda levanta seus traços de *auto-mise en scène*¹⁷, definidos assim: “*Visível ou invisível, onipresente ou opostamente materializado num objeto encarnado, seja numa pessoa, seja nos diversos membros do grupo; observador exterior ou engajado na ação, e mesmo interiorizado pelo ou pelos agentes do rito*”¹⁸. Se esses traços de *auto-mise en scène* demarcados pela citação nos permitem determinar o observador — ser ou seres visíveis ou invisíveis — como destinatário da observação filmica, qual o papel que desempenham o(s) agente(s) das ações na relação de apresentação ritual do Santiago? Segundo a autora as técnicas rituais obedecem a um esquema de funções práticas no qual o agente da ação, acompanhado de seu dispositivo ritual (instrumentos corporais e materiais,

¹⁶ Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 98.

¹⁷ “*Noção essencial em cinematografia documental, que designa as diversas maneiras por meio das quais o processo observado se apresenta ele mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta mise en scène própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A auto-mise en scène é inerente a qualquer processo observado. Outrossim, ela não deve ser confundida com o auto-sublinhamento, que é apenas uma de suas formas específicas*”. *Op. cit.*, p. 405-406.

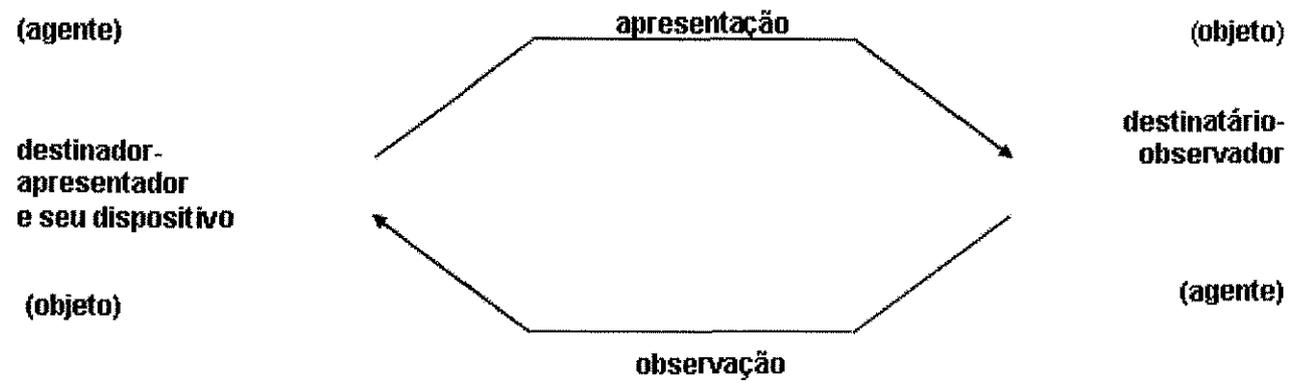
¹⁸ *Op. cit.*, p. 99.

objetos imediatos), mostra-se em cena, como apresentador, em favor do observador do ritual, ou seja, do destinatário. Analogamente, esse mesmo apresentador (agente do rito, executor) se converte em objeto de observação do destinatário. Segundo De France, “*destinador e destinatário são simultaneamente investidos de dupla função no seio de uma relação de dissimetria¹⁹ recíproca entre suas funções*” (1998:99). Então, essa relação recíproca entre destinatário e destinador aparece para nós como principal *guia de observação*. Transformando o(s) agente(s) do rito em protagonista(s) da descrição, tentamos encontrar nas suas práticas a fonte de narrativa própria da qual precisamos para tornar compreensível nosso processo do desenrolar do processo ritual Santiago.

Além disso, esse mesmo esquema complexo de funções e apresentação do rito nos ofereceu uma *auto-mise en scène* que nos orientou na aparente falta de ordem das atividades humanas do ritual Santiago. Assim, que postura teríamos de adotar perante o processo ritual Santiago a observar? No nosso caso, foi necessária a adoção de algumas *atitudes metodológicas*. É importante lembrar que o cineasta-antropólogo, pelo papel de observador,

¹⁹ A citação é representada na figura 4.

Fig. 4



Funções de apresentação e observação do rito (De France, 1998:99).

considera seu ponto de vista²⁰ sem ter de se preocupar com a presença de outro(s) espectador(es). Então, segundo as circunstâncias do processo ritual, dispomos de um conjunto de opções. Algumas vezes essa grande multiplicidade de aspectos e relações nos exigiu a utilização de um enquadramento amplo; outras vezes, ao contrário, fragmentou os enquadramentos numa sucessão de planos fixos, separados por saltos no espaço para cercar a relação entre o destinador e os destinatários.

Em relação aos procedimentos temporais (tempo mais ou menos necessário de observação), salienta-se, essencialmente, a existência de uma *duração de base*²¹ que “corresponde ao período de ação durante o qual os agentes se deixam ver e ouvir por um destinatário qualquer” (De FRANCE; 1998:409). Isto é, o tempo fílmico do rito é, sobretudo, a duração que o(s) agente(s) utiliza(m) na própria atividade ritual. Desse modo, em nossos

²⁰ Atitude fortalecida pela experiência científica de Claudine de France: “*Levando em consideração o seu ponto de vista (...) o cineasta tende assim a ocupar, no mínimo a título provisório, o lugar de observador; a respeitar sua orientação (ângulo); a delimitar a relação do agente com este destinatário da prática ritual (enquadramento).*” *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 104.

²¹ “*Equivalente temporal das delimitações de base no espaço (enquadramentos e ângulos de base), a duração de base corresponde, com relação a um dado fio condutor, à duração do registro necessária à apreensão das fases essenciais de um processo. Por exemplo, as atividades que se desenrolam no centro da ação de um rito – não nos bastidores – para uma técnica ritual...*” *Op. cit.*, p. 409.

registros videográficos do processo ritual Santiago, nossa vontade de descrição manifestou-se no cuidado em fazer coincidir a *mise en scène* filmica do ritual com sua *dominante ritua*²², já que esta comandava a *auto-mise en scène* da atividade observada. Logo, o ritmo, a duração, a forma de encadeamento e de ordenamento das atividades rituais exigiram registros imagéticos do *continuum* condensado das atividades dos agentes nas fases rituais e não na fragmentação ou na intermitência das seqüências espetaculares da atividade ritual.

Incluimos nesse *continuum* os *bastidores*²³ do rito (repetições gestuais e verbais, preparativos de materiais rituais, comportamentos súbitos e/ou “profanos” do(s) agente(s) e/ou de participantes entre as pausas e/ou fases

²² “Tanto na imagem quanto na observação direta, as atividades humanas desenvolvem-se sempre simultaneamente no nível do corpo, da matéria e do rito, este triplo desenvolvimento se efetua, na maioria dos casos, em proveito de um desses três aspectos. Não somente um desses três aspectos domina os outros, mas também se estabelecem entre eles relações de subordinação hierarquizadas em que cada um, excetuando o aspecto dominante, é ao mesmo tempo fim de um e meio de outro. O aspecto dominante do processo é afinal aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise en scene* do conjunto”. Ver *dominante ritual* em Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 93-132.

²³ Noção utilizada na minha pesquisa de mestrado. Diz respeito a tudo que não se encontrava registrado nas imagens, tais como as anotações do diálogo verbal que se estabelece entre as pessoas filmadas e o cineasta e as diferentes relações interpessoais dos participantes originadas pelo desenrolar ritual etc. Carlos P. Reyna, *A memória e o gesto*, Campinas, dissertação de mestrado, Unicamp, 1996, p. 134.

“sagradas” do cerimonial). No nosso caso, o *imbricamento* entre o rito e seus bastidores, entre cerimonial e cotidiano, além de revelar-se como elemento eficaz para trazer à luz novas significações de (re)interpretação do Santiago, concede tanto ao pesquisador quanto ao espectador várias possibilidades de ter acesso ao conhecimento do processo observado naquilo que há de mais íntimo, como veremos, especialmente, no Capítulo V.

É preciso mencionar que das três fases sucessivas diretamente necessárias ao entendimento do ritual Santiago: *os preparativos, a véspera e o dia central*, duas mereceram nossa observação fílmica, *a véspera e o dia central*. *Os preparativos*, como atos *preliminares*²⁴, não participam do caráter cerimonial do Santiago, não só por tratar-se de atividades destinadas à aquisição ou preparação dos “ingredientes” da festa (*chicha* [milho fermentado], álcool, frutas e flores silvestres), mas porque sua continuidade cultural está diluída no sistema industrial²⁵. Perante essa constatação,

²⁴ Para a utilização do termo “preliminar” remeto-me, outra vez, aos estudos de Victor Turner referidos na nota 1 deste mesmo capítulo.

²⁵ Sobre sua descrição e significação, existem poucas fontes a respeito, no entanto, para o intento de uma reinterpretação, no capítulo III, nos remeteremos às narrativas do etnólogo Sérgio Quijada Lara (1974) e às experiências particulares da antropóloga Ana Maria Vázquez comunicadas ao pesquisador Alejandro Ortiz Rescaniere (1993).

percebemos que a *cadeia*²⁶ temporal da relação de consecução entre a fase *preliminar* (os preparativos) e a fase *liminar* (a véspera e o dia central) não é necessária. A ausência de registros fílmicos sobre os *preparativos* não compromete a compreensão do andamento do processo ritual, por ser uma fase cujos gestos e operações originais foram substituídos pela prática simples de aquisição dos produtos no mercado central da cidade de Huancayo. Consideramos, portanto, seu registro dispensável. Assim, diante dos evidentes traços de descontinuidade cultural desses atos preliminares (*os preparativos*), Juan Carlos Córdor, experiente e bom conhecedor da pessoa andina, sugere

²⁶ “Noção de ordem lógico-cenográfica que designa as manifestações do processo filmado relativas a sua articulação interna, existentes tanto no espaço quanto no tempo. Com efeito, a cadeia espacial resulta de uma relação de contigüidade não apenas manifesta (cenográfica), mas necessária (lógica), por razões de ordem física ou ritual, entre os elementos do processo (agentes, dispositivo); a cadeia temporal, por sua vez, consiste numa relação de consecução imediata, igualmente necessária (ou obrigatória), entre as fases sucessivas da atividade (gestos, operações) dos agentes engajados no processo. A noção de cadeia temporal é herdeira direta da noção de ‘cadeia operatória’ criada por A. Leroi-Gourhan (1965). É importante notar que as relações obrigatórias de contigüidade (cadeia espacial) e de consecução imediata (cadeia temporal), puramente artrológicas, são relativamente independentes: restrições (físicas) a regras (rituais) de composição implicando a presença obrigatória de alguns elementos humanos ou materiais do processo no espaço, da mesma forma que algumas fases desse processo no tempo; restrições a regras de ordenamento implicando a orientação, o espaço, dos elementos do processo uns em relação aos outros, assim como a ordem de sucessão, no tempo, das fases desse processo”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 406.

levar alguns dos “ingredientes”²⁷ — outrora elaborados ritualisticamente —, como colaboração pela disposição da família Torres Orellana de permitir-nos registrar imagetivamente os desdobramentos do ritual Santiago.

4. FASE LIMINAR: REGISTRO VIDEOGRÁFICO DO RITUAL SANTIAGO

É a partir dessa fase que os registros videográficos começam a ser efetuados, isto é, o filme abre a pesquisa. Por isso, lembremos, nossa principal intenção expressou-se na preocupação em ajustar a nossa apresentação (*mise en scène*) à auto-apresentação (*auto-mise en scène*) da atividade filmada. Em outras palavras, gestos, atividades, comportamentos etc. estão subordinados ao programa ritual que comanda sua execução geral: o ritmo, a duração, as regras de composição, de encadeamento e ordenamento das fases do espetáculo ritual.

Para poder fazer um ordenamento seqüencial das intrafases do ritual Santiago, nos remeteremos à noção de *unidade ritual* de Victor Turner (1974) mencionada anteriormente. Assim, *a fase liminar* é constituída pelas seguintes *unidades rituais*:

²⁷ Fizeram parte destes cinco maços de cigarros, dois litros de “chicha jora” (milho fermentado), dois litros de “caldo de caña” (cachaça), duas dúzias de fitas de lã coloridas e flores silvestres. Hoje, na cidade de Huancayo, na festa de Santiago, existe uma rua perto do mercado central destinada exclusivamente à venda desses “ingredientes”.

a) *A véspera*, dia 25 de julho, em que se realizam as seguintes *unidades rituais*:

- ◆ *O Tinyakuy*: música e cantos próprios dessa festividade.
- ◆ *O Huaca-Jorqoy*: (remoção da *huaca* enterrada no ano anterior).
 - *Miskipada*: pseudofase entre as *unidades rituais*, destinadas a *chacchar* (mastigar folhas de coca), libar cachaça, dançar os cantos do Santiago ou simples descanso.
- ◆ *O Velakuy* (velada): montar a mesa e trocar os elementos rituais colocados na *huaca* do ano anterior por outras novas. Realização dos *passeios*.
- ◆ *Miskipada e Tinyakuy*

b) *O dia central*, 26 de julho.

- ◆ *Tinyakuy*
- ◆ *Luci-Luci*: (*saumar*) chamuscar o ventre dos animais com forragem acesa.
- ◆ *Visitakuy* (visita) e *Tinyakuy*: momento de ir à casa da irmã de dona Julia Salazar para fazê-la participar da festa.
- ◆ *Miskipada e Tinyakuy*

- ◆ *Preparação da Mesa Ritual e elaboração das fitas de lã*, por parte de dona Julia Salazar, a irmã, e as netas de dona Julia.
- ◆ *Cintachikuy*: colocação das fitas de lã coloridas no gado, ou enfitado (*encintado*).
- ◆ *Casarakuy*: matrimônio figurado entre os jovens (*walars*) com as vaquilhonas²⁸.

Perante essas seqüências, a família Torres Orellana impunha-nos, sutilmente, afastamentos provisórios, intervalos (pausas) entre unidades rituais, entre um dia e outro. Então, como realizamos o encadeamento filmico desses afastamentos ou pausas entre unidades rituais, entre um dia e outro? Sabemos que, entre outros fios condutores que se oferecem a essa elaboração, fazem parte os *modos de articulação*²⁹ no tempo entre as fases e intrafases do ritual. Se por um lado a ausência de encadeamento obrigatório entre as fases *preliminar* e *liminar* do processo é evidente, o mesmo não ocorre com relação aos momentos que compõem a *fase liminar*. Por essa razão, faz-se necessário

²⁸ Vaca que ainda não pariu.

²⁹ “Esses modos de articulação se diferenciam entre si pelo caráter obrigatório ou facultativo atribuído às pausas ou às relações de consecução entre as unidades rituais ou intrafases do processo ritual”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 193-304.

prestar atenção aos intervalos efetuados no desenrolar de cada unidade ritual. Desse modo, as pausas entre as atividades realizadas, que oferecem certas *interrupções nas passagens entre unidades rituais*, são expressas pelos seguintes *índices*:

1. *Sabíamos, pela fase de inserção, que a descontinuidade dos registros videográficos do processo ritual ia ser necessária por várias razões:*

Três passagens oferecem-se a essas interrupções. *A primeira*, no dia 25 de julho, *a véspera*: os registros videográficos começam a realizar-se ao redor das 15:00h, e conseguimos filmar as seguintes unidades rituais, a saber: o *Huaca-Jorqoy*, a *miskipada* e a parte inicial do *Velakuy*; a interrupção é dada pelo ápice da bebedeira dos familiares participantes da festa e pela imposição de dona Julia Orellana³⁰ ao descanso³¹. Nesse caso, sua interrupção é obrigatória em razão tanto da imposição do agente como pela finalização da

³⁰ Dona Julia chama a atenção dos participantes, bêbados ou não, para sua recente intervenção cirúrgica de hérnia, solicitando de forma enérgica o descanso, para a jornada do dia seguinte. Essa atitude e outras que viriam começaram a criar em mim a clara percepção do papel matriarcal de dona Julia no núcleo familiar.

³¹ Diante desse "convite", julgamos necessário retirar-nos do local, não sem antes combinar nosso retorno para a madrugada do dia seguinte. Dona Julia disse-nos para voltar em torno das 2:00h da madrugada, horário em que, segundo ela, dar-se-ia início à unidade ritual seguinte, chamada *Luci-Luci*.

unidade ritual. A *Segunda*, no dia seguinte, 26 de Julho: às 5:00h³² da madrugada retomamos nossos registros videográficos filmando o *Luci-Luci*, o *Visitakuy* e a *miskipada*; a interrupção é dada em função da degustação do “mondongo”³³ e pelo fim do momento ritual. Por último, a *terceira interrupção*, no mesmo dia 26, às 14:00h, das cinco unidades rituais realizadas nessa fase: filmamos as quatro primeiras, ou seja, a *preparação da mesa ritual*, a *elaboração das fitas de lã*, o *Cintachikuy* e o *Casarakuy*.

Essas interrupções ocasionaram descontinuidade filmica do processo ritual, impostas por causa do próprio agendamento ritual e/ou da imposição dos agentes. Desse modo, podemos perceber que as pausas efetuadas aqui foram introduzidas necessariamente pelo cineasta como resultado da programação estabelecida pelo rito e pelo(s) agente(s), dona Julia e “don” Juan.

³² Lembremos: dona Julia tinha pedido para voltarmos às 2:00h do dia central. No entanto, ao chegar à casa dela solicita-nos para voltar de novo às 4:00h. O procedimento não deixaria de merecer atenção se não fosse o fato de nos encontrarmos a uma altitude de 3.600 m ao nível do mar, temporada de solstício de inverno, em que as geadas e o frio intenso são característicos dessa estação. Os efeitos dessa madrugada dura e fria ainda invadem com “simpatia” minha lembrança.

³³ Caldo de milho seco cuzquenho, carnes secas de boi, porco e carneiro, pele e patas secas de porco, bucho e outros miúdos. Todos esses ingredientes são fervidos em seu caldo durante toda a noite.

2. Imposições instrumentais da observação:

É necessário reiterar que essas imposições estão mais vinculadas ao processo de observação em si que ao processo ritual observado propriamente dito. Especificamente, foram duas as imposições próprias à nossa *mise en scène*.

a) As seqüências que nos permitem mostrar pausas ou ausências, interfase de *caráter acidental, casual* ou *necessário* são as seguintes:

- *De ordem mecânica*: é atribuída à contingência de minha própria *mise en scène*. No deslocamento dos participantes do ritual em direção ao local da realização da unidade ritual *Huaca-Jorqoy*, com o objetivo de remover a *huaca* enterrada no ano anterior. De maneira acidental provocamos interrupção da gravação, prejudicando, assim, o registro de uma parte dessa unidade ritual ao fragmentar o tempo de duração dela. Essa pausa de caráter casual é visível na imagem, apresenta-se como um autêntico salto no tempo ritual, e não permite saber sua duração ritualística. Uma outra pausa de ordem mecânica é dada pela impossibilidade de se adotar medidas preventivas com relação a eventuais *problemas técnicos de produção*. Vejamos; no dia 25 de julho são realizadas três unidades rituais, a *retirada das huacas*, o *Velakuy* e os *passeios*. Percebemos que, após a jornada de registros destinados às duas

primeiras unidades, a bateria portátil ficou totalmente descarregada. Assim sendo, sabemos *a priori* que a ausência do registro dos *passeios* será iminente.

No desenrolar do ritual filmado, as duas pausas mencionadas acima apresentam-se na imagem como elipses no tempo e no espaço filmicos. No entanto, cabe a seguinte reflexão: no primeiro caso (contingência de minha própria *mise en scène*), a presença dessas pausas e elipses no processo mostrado não compromete substancialmente a aquisição do conhecimento sobre essa unidade ritual, uma vez que parte da *retirada das huacas* foi omitida. Já no segundo caso, em razão dos problemas técnicos já mencionados, compensamos a falta de informação no registro audiovisual pelo registro no caderno de campo da fase acidentalmente suprimida.

b) Além disso, toda vez que o modo de encadeamento das unidades rituais era necessariamente consecutivo, registramos sua continuidade. Por exemplo, no dia central, realizado em 26 de julho, das quatro unidades rituais, ou seja, *a preparação da mesa ritual, a elaboração das fitas de lã, o Cintachikuy e o Casarakuy*, registramos o começo e o fim de cada unidade ritual e suas respectivas fases de transição – *miskipadas* ou *chaccheo*. Nesse

caso, a presença de *cadeias*³⁴ temporais e espaciais intrafases restitui, no processo mostrado, o desenrolar das cadeias obrigatórias das práticas do ritual Santiago. Finalizando, segundo Dominique Terres: “*A necessidade ou a contingência das consecuições traduz-se em primeiro lugar (necessidade) pela ausência de intervalos no registro e no processo mostrado; em segundo lugar (contingência), pela presença de intervalos no registro e no processo mostrado*”³⁵.

5. PROCEDIMENTO EXPLORATÓRIO: OBSERVAÇÃO DIFERIDA

No que diz respeito à (re)interpretação das significações do ritual Santiago, esta pesquisa não só pretendeu traduzir a cultura andina com base em uma interpretação *ética*, compreensível a nós pesquisadores, mas, sobretudo, propõe ver o que os outros fazem e pensam, que *a priori* nos é alheio, a bem dizer, precisamos de elementos *êmicos* para levar esta interpretação a cabo. Assim, como diria Geertz (1989): “*As sociedades contêm suas próprias interpretações. É preciso apenas descobrir o acesso a elas*”. Ora

³⁴ Definição já mencionada na nota 26 deste mesmo capítulo.

³⁵ Dominique Terres, “L’influence du destinataire sur la mise en scène du film documentaire”, em *Le filme documentaire: stratégies descriptives*, Paris (Collection Cinéma et Sciences Humaines), 1985, p. 71. Faz-se necessário sublinhar que esses intervalos nem sempre são perceptíveis para o espectador.

pois, se a antropologia nos tem ensinado alguma coisa, é a complexidade desse *apenas*. Como se acede? Podemos preliminarmente dizer que, para poder dar substantivamente conta dessas interpretações *êmicas*, tentamos situar-nos “do ponto de vista do nativo”³⁶ (GEERTZ, 1997:89-107). Em tal sentido, o diálogo com o *filme* tem seu alcance hermenêutico, posto que ele nos permite o conhecimento dos comportamentos do homem por intermédio de sua interpretação com base nas imagens. Ora, o que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta, então, se o problema principal residia em saber como o homem coloca em cena seus gestos, seus comportamentos simbólicos, uma via metodológica nos é dada para atingir aquele *ponto de vista: o estudo do homem, com e no filme*³⁷. Como diria Claudine de France ao definir o objeto da antropologia fílmica: “*O homem tal como é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras*

³⁶ Lembremos da parte introdutória, no capítulo destinado a “Pessoa, tempo e conduta em Bali” (GEERTZ; 1989), e no ensaio “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico” (GEERTZ, 1997), o autor dá-nos a conhecer uma abordagem antropológica sob o ponto de vista dos informantes. O importante para nós é descobrir junto com o informante “*que diabos eles acham que estão fazendo*” (GEERTZ, 1997:89).

³⁷ “*O estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável — suscetível de ser filmado —, mas, igualmente, o homem filmado tal como aparece colocado em cena pelo filme*”. Claudine de France, “Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promissora”, em *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 18.

como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente”
(2000:17).

Sabemos que uma das particularidades das técnicas videográficas é a de fixar de maneira persistente um fluxo de manifestações fugazes, portanto, em sua *restituição*, elas podem ser consultadas em qualquer situação e/ou momento, seja pelo cineasta-antropólogo, seja pelos informantes ou por ambos conjuntamente. Essa possibilidade de *feedback* que o pesquisador possui permite que a participação imediata dos informantes nos diálogos, depoimentos e na procura de dados e informações se apóie no exame do registro. Ou seja, a interpretação dos dados colhidos com os informantes pode ser mediada pelo observado filmado e não mais pela observação sensorial, direta e imediata do pesquisador, cujos suportes são o caderno de notas e a memória. Desse modo, um ponto de *diálogo epistemológico* estabelece-se entre o *cinema*, com sua *observação diferida* de Claudine de France (1988), e a *antropologia* com “do ponto de vista dos nativos” (hermenêutica) de Clifford Geertz (1997).

5.1 Análise diferida e o ponto de vista do informante

O processo ritual Santiago não nos era totalmente desconhecido.

Embora em outros tempos³⁸ tivéssemos estado presentes em rituais similares, para esta pesquisa decidimos não levar em conta nossas observações anteriores. Lembremos de nossa inserção: o conhecimento das características do ritual (duração, repetição, lugares, sucessão de unidades rituais e suas respectivas significações) não passava de meros esboços informais e/ou de interpretações particulares. Especificamente, a respeito das interpretações das significações rituais, nossa intenção foi recusar voluntariamente qualquer informação que nos desviasse do curso de nossas observações filmicas e das entrevistas com as pessoas filmadas. Em vista disso, era imprescindível rever as filmagens e realizar as entrevistas com as pessoas filmadas quantas vezes fossem necessárias.

O exame das fitas recém-gravadas com as pessoas filmadas não teve lugar após a filmagem de cada unidade ritual ou após cada jornada ritual. Como mencionamos em outras passagens, duas foram as razões que não permitiram a análise das imagens *in loco*: o fato de as pessoas filmadas se encontrarem em estado de libação ininterrupta³⁹ e a ordem imediata da sucessão de cada unidade ritual. Sendo assim, nossa *análise diferida*

³⁸ Como estudante e professor universitário tive várias oportunidades de fazer levantamentos etnográficos a respeito das diferentes manifestações culturais do Vale do Rio Mantaro.

³⁹ As pausas eram destinadas ao descanso dos participantes.

desenrolou-se em *três frentes*. *Na primeira frente*, aproveitamos os momentos de descanso para ver e rever o filme no laboratório sem a presença das pessoas filmadas; sua finalidade objetivava o levantamento de símbolos concretos envolvidos no ritual Santiago. *Na segunda frente*, com base na primeira observação mas, dessa vez, com a presença das pessoas filmadas, a apreciação e a interpretação do ponto de vista dos informantes do processo ritual filmado foram realizadas no dia seguinte à finalização do ritual por inteiro. Tal como apareciam nas imagens, demos lugar à confrontação e ao diálogo *a posteriori* com as pessoas filmadas. Apoiadas na restituição do rastro fluente e persistente do ritual observado, as pessoas filmadas tornaram-se elas mesmas seus próprios observadores, seus próprios críticos e, fundamentalmente, intérpretes de seus próprios comportamentos simbólicos. É esse o *liame epistemológico* entre o *cinema* e a *antropologia*: *na restituição imagética, o ponto de vista do informante permite as interpretações do ritual, que por princípio nos são alheias*.

Acreditamos que a interpretação do ponto de vista dos informantes, sobre o observado filmado, é uma tarefa complexa, posto que esse procedimento, em nosso caso, implicou inicialmente uma certa *alteridade* por parte dos informantes filmados. Isto é, o fato de os agentes autocontemplarem-se permitia não só que se reencontrassem com momentos e situações

ritualísticas vividas — por serem eles mesmos diferidos — mas provocava um certo silêncio. A ruptura do desembaraço inicial dos informantes ocorreu em função dos comentários realizados por nós a respeito do porquê não iam mais à montanha para pegar as flores que eram utilizadas no ritual. Imediatamente, dona Julia prontificou-se ao comentário. Ela nos diz: *“Antes, mesmo tendo medo de se encontrar com os terrucos⁴⁰ ou com a jarjária⁴¹, quando minhas filhas moravam comigo sempre iam pegar nas quebradas das montanhas. Hoje minhas netas ainda são pequenas e meus netos só pensam em beber. Além do mais, podemos consegui-las mais facilmente no mercado central de Huancayo”*. Temos, pois, um exemplo de acesso do porquê eles, contemporaneamente, não adquirem as flores utilizadas no ritual Santiago como antigamente. Percebemos, no exemplo mencionado acima, como eles entendem e agem perante suas crenças. Notamos, após esse primeiro diálogo, que nossos informantes começaram a sentir-se mais à vontade para responder a nossas inquietações. O vídeo foi visto inúmeras vezes. Um incessante

⁴⁰ Apelido do nome “terrorista” em tempos de Sendero Luminoso. Lembranças de vida de quando os camponeses viveram sob fogo cruzado. Durante o dia, a intimidação e aniquilação militar sangrenta dos camponeses “suspeitos” de participarem do movimento sociopolítico Sendero Luminoso e, à noite, a aniquilação sangrenta dos camponeses “suspeitos” de serem colaboradores das forças militares.

⁴¹ Transformação de pessoas incestuosas em animais.

vaivém estabeleceu-se entre as imagens da fita, o comentário oral e a escrita. Os resultados dessas interpretações fazem parte dos Capítulos III e IV.

Por sua vez, na *terceira frente*, novamente continuamos no laboratório a examinar o observado filmado. Nosso intuito dessa vez era isolar outros traços culturais que nos permitissem entender ou relacionar outro(s) elemento(s) do padrão cultural explicitado(s) no ritual. Foi com base nessa terceira frente de exames das imagens que foram suscitadas interrogações interessantes sobre formas propiciatórias de comportamento bucólico entre os jovens participantes do rito e os sistemas de aprendizado como formas de continuidade cultural. Apesar de estarem presentes no observado filmado, elas não são acessíveis à primeira vista, sobretudo em se tratando de comportamentos amorosos pastoris secretos.

Para poder interpretar essas novas interrogações, necessariamente decidimos retornar ao lar da família Torres Orellana para promover uma nova confrontação entre as imagens filmadas e nossos informantes. No que diz respeito aos sistemas de aprendizado, quando os informantes são entrevistados ficam à vontade e com boa disposição para explanar seus interesses sobre o porquê da exigência cultural de dar continuidade ao rito do Santiago. No entanto, quando revemos algumas cenas soltas sobre

comportamentos amorosos entre dois de seus participantes, dona Julia reagiu violentamente e retirou-se da sala onde estava sendo projetado o vídeo. Mas foi “don” Juan, após um breve silêncio, que se ofereceu para comentar as cenas. Como são cenas soltas, isoladas no tempo e no espaço, valemo-nos das anotações registradas em nosso caderno de campo para remetermo-nos aos *bastidores* do desenrolar do processo ritual observado e do processo ritual filmado. Então, fizemos lembrar a “don” Juan a reprimenda que ele fez aos seus sobrinhos (Pedro e Rosa) pelo comportamento que eles demonstraram no dia 26 de julho à noite, na realização dos *passeios* e na visita a sua vizinha, dona Mirta. Por intermédio do cruzamento de informações dadas pela observação diferida e pelas anotações do caderno de campo desses bastidores, “don” Juan tornou inteligível o porquê de sua família e sua comunidade rejeitarem os comportamentos amorosos de seus sobrinhos. Nesse caso ele se remete à narrativa dos acontecimentos imaginários — o mito —, que simbolizam as forças da natureza e/ou os aspectos da vida amorosa bucólica na comunidade camponesa de Auray. Os resultados dessa interpretação são apresentados no capítulo V.

Sobre o mencionado acima, certamente cabe alguma reflexão. *Grosso modo*, a observação direta, calcada na linguagem verbal e na memória, tem competência para apreender algumas manifestações ritualísticas presentes no

ritual Santiago. No entanto, ela tende a reter somente os fatos mais relevantes, facilmente fixados pela escrita. Logo, a descrição desses fatos se verá reduzida a fragmentos de um quadro referencial maior. Em compensação, o *continuum* fílmico do ritual, complementado por inúmeros exames do filme, permitiu-nos não apenas reconhecer detalhadamente as nuances de gestos, ações, comportamentos e acontecimentos rituais contínuos, mas, sobre essa mesma *mise en scène* ininterrupta, restituir toda a densidade do real dos comportamentos indiscretos e sutis. Estes últimos, apesar de estarem presentes nas imagens, não foram inteligíveis e comunicativos à primeira vista. Notadamente, isso obedece às formas como eles se apresentam por si mesmas, ou seja sua *auto-mise en scène*. Nesse caso, o exame repetido do filme, mais do que necessário, é rigor. Por essa especificidade fomos levados a explorar, no Capítulo V, aquilo que, na imagem, encontrava-se presente, mesmo não estando sublinhado de maneira contínua, como no caso dos amores de Pedro e Rosa, em razão das imposições técnicas de gravação mencionadas anteriormente.

Além disso, como toda apreensão cinematográfica é submetida às *leis cenográficas de exclusão e de saturação*⁴², toda descrição fílmica, por mais fiel

⁴² *“Lei de exclusão: mostrar uma coisa significa esconder outra, simultaneamente; lei de*

que seja, sempre terá sua margem de imprecisão. Como os gestos, as atividades, os comportamentos, do ritual Santiago, estão subordinados a um programa preestabelecido que comanda sua execução geral: o ritmo, a duração, as regras de composição, de encadeamento e ordenamento das fases do desenrolar, deve ser aceito *“o fato de que uma parte das coisas (ações, objetos, acontecimentos) escapa inevitavelmente a esta descrição precisa, porque camuflada, esfumada⁴³ ou excluída da cena fílmica”⁴⁴*. Então, apesar de nossa atitude metodológica de preencher a imagem com o máximo de referencial simbólico do ritual Santiago, por meio de enquadramentos, ângulos, duração dos planos, alguns elementos da manifestação filmada podem ter sido excluídos das imagens fílmicas. À guisa de exemplo, mencionaremos a colocação de folhas de coca no prato na unidade do ritual *Cintachikuy* (Capítulo III) e os comportamentos dos participantes nas brigas entre primos no momento da preparação da *mesa ritual de bênção* prévia ao

saturação: mostrar uma coisa significa mostrar outra simultaneamente”. Xavier de France, *Eléments de scénographie du cinéma*, Nanterre, Université Paris X-FRC, 1982.

⁴³ “Esfumamento, cujo termo pedimos emprestado ao vocabulário técnico da arte pictural, consiste em apresentar de maneira relativamente apagada, fora de foco, marginal ou demasiadamente breve, alguns elementos delimitados pela imagem, de tal maneira que passem despercebidos pelo espectador”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 413.

⁴⁴ Claudine de France, “Antropologia fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora”, em *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 30.

Cintachukuy (Capítulo V). Como essas manifestações nos apareceram durante o processo de observação? No primeiro caso, sabemos, pelo Capítulo III, que, na preparação da *mesa ritual de bênção*, dona Julia, a filha e as netas realizam três atividades: o *chaccheo*, o *kinto* e a *seleção e elaboração das fitas* para cada animal. Da prática do *kinto*, o capítulo mencionado acima nos diz que as filhas e as netas de dona Julia selecionam as melhores folhas. Nessa atividade, toda vez que a folha é mergulhada na cachaça, vai junto uma petição ao *Apu Huaytapallana* e à *Pachamama* para a reprodução do gado. Já no ritual *Cintachikuy*, à medida que o jovens *walars* vão marcando o gado, a figura de Rosa, com o prato contendo o *kinto* e a cachaça, entra e sai de cena várias vezes. Inicialmente, nada indica que sua presença nessa unidade ritual seja essencial, mesmo porque, assim como ela, a maioria dos participantes do ritual está presente. É por isso que o exame dos registros é indispensável. Graças a essa repetição fomos levados a explorar aquilo que, na imagem, encontra-se presente mas não foi sublinhado pela nossa *mise en scène*. Então, após distinguir a presença esfumada de Rosa, o diálogo com nossos informantes era necessário. Assim, ficamos sabendo que sua participação é fundamental para o *Cintachikuy*, pois o gesto de colocar à beira do prato uma folha de coca significava não só uma forma de cômputo dos animais marcados, mas, sobretudo, era sinal de purificação do gado.

Do mesmo modo, outros comportamentos que são descritos com mais pormenores no Capítulo V, tais como as brigas entre primos no momento da preparação *da mesa ritual de bênção* prévia ao *Cintachukuy*, ou a trama amorosa entre Rosa e Pedro e que envolve os primos Marco, Julián e Bernal. Ora, como identificar nos comportamentos algo escondido desses participantes em meio à variedade de tarefas próprias a essa fase do processo? Tanto mais que, no último caso, nada nas fases anteriores à preparação da *mesa ritual de bênção* deixava suspeitar a existência de um cortejo entre Pedro e Rosa, a não ser pelos comportamentos desses dois nos passeios (ver Capítulo V). Como a imagem acompanha o processo da unidade ritual desse momento, vemos de maneira intermitente, *esfumada* — diria Claudine de France —, entrando e saindo da cena fílmica, a repentina discussão entre Marco e Pedro. Assim, a discussão introduz-se, por partes, sem revelar sua natureza ao espectador. O conhecimento preciso de muitas das passagens dessa discussão não é possível apenas por meio das imagens fílmicas, em função do fio condutor que escolhemos para nossa *mise en scène*. Este último diz respeito às ações que comandam o processo ritual e as atividades a ele subordinadas. Portanto, não era nossa intenção, quanto às filmagens, privilegiar essas condutas e reações súbitas alheias ao processo.

Os dois exemplos aqui expostos, apesar de impregnarem o conjunto

do processo, não são acessíveis ou aparentes à primeira vista. Isso se deve em parte à forma como eles se manifestam e se colocam em cena.

6. O SANTIAGO: A MONTAGEM DO VÍDEO

Na vontade de realizar com “O Santiago” um vídeo com *vocação descritiva*, escolhemos não limitar nosso tempo de montagem somente às seqüências rituais julgadas imprescindíveis à compreensão do processo ritual, mas privilegiar elementos importantes para o desvendamento de alguns comportamentos (in)discretos, ocasionais, súbitos e de bastidores que favoreceram a compreensão de seus diferentes aspectos sobre a imagem (por exemplo aquilo a que chamamos amores bucólicos, ver Capítulo V). Além disso, nossa estratégia de edição conduziu-nos a eliminar⁴⁵ da imagem aspectos e fases do processo que, dependendo do fio condutor diferente, não são diretamente úteis à compreensão e demonstração do processo ritual. Isto é, excluímos grande parte das atividades periféricas ou anexas do(s) agente(s). Por exemplo, as várias seqüências secundárias da atividade ritual em que a imagem acompanha o desenrolar de gestos do(s) participante(s), tais como as *miskipadas* e os descansos.

Também não estão presentes na montagem final os registros

⁴⁵ Não como ato arbitrário, mas sim uma opção narrativa da descrição do processo ritual.

audiovisuais dos depoimentos correspondentes de nossos informantes. O principal motivo foi a falta de uma outra câmera de vídeo que permitisse registrar não só os gestos do confronto dos informantes com suas respectivas imagens mas as respectivas narrativas de seus mitos e de seus comportamentos simbólicos. A única câmera de vídeo de que nós dispúnhamos desempenhou o papel de equipamento de reprodução das gravações registradas. Essa câmera, conectada com o monitor de TV de 14", em companhia de nossos informantes, reproduzia as imagens registradas do ritual. Assim, na presença da imagem estabelecemos o diálogo e o exame crítico de seus próprios comportamentos. Então, pela impossibilidade técnica de gravação imagética, mencionada anteriormente, os depoimentos dos informantes foram anotados no nosso caderno de campo.

Na montagem final, decidimos juntar os planos de tal forma que o fim do primeiro e o início do segundo mostrem, respectivamente — as vezes sob pontos de vista diferentes —, o início e o final de um gesto ou de uma atividade ritual. No entanto, como todas as unidades rituais do Santiago são ininteligíveis sem o aporte de um comentário verbal ou da utilização daquilo que Claudine de France (1998) chama de recursos extracinematográficos⁴⁶, optamos por

⁴⁶ *“Comentário sob forma de locução de textos, esquemas fixos ou animados, diagramas,*

inserir uma introdução geral acerca do ritual e dividimos este em unidades rituais consecutivas anunciadas por meio de letreiros introdutórios. Tais letreiros foram integrados posteriormente à imagem, concorrendo juntos para o agenciamento final das imagens. Essa estratégia de montagem⁴⁷ nos permitiu transformar o vídeo “O Santiago” em um suporte de relações técnicas e sociais cujo fluxo e a simultaneidade de seis horas de informações seriam impossíveis de contar. Neste sentido, nossa experiência é uma tentativa de síntese entre a lógica da descoberta do filme de exploração e a da apresentação dos resultados.

maquetes animadas, estruturas abstratas, símbolos matemáticos”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 386.

⁴⁷ Em seu intento de conceber novas formas de exposição que conciliem as vantagens da descoberta exploratória com as da exposição clássica, a autora Claudine de France dá-nos a conhecer o que ela qualifica de *formas de exposição pós-exploratórias* ou ainda *neo-exposição*. Essa forma de exposição neo-exploratória, segundo De France, é quando “*do processo observado são conservados traços descobertos na imagem, que orientam a mise en scène do filme definitivo (...) da mesma maneira são abandonados aspectos e fases do processo que apresentam um menor interesse para a demonstração, mas podem figurar em outra parte do filme definitivo. A seleção operada pelo filme de neo-exposição difere da efetuada pelo filme clássico por não privilegiar necessariamente os mais impressionantes ou os mais espetaculares aspectos ou fases do processo. Tempos fracos e tempos mortos são eliminados na medida em que conduzem o espectador a novos caminhos, e não porque atrasam a ação*”. *Op. cit.*, p. 386.

C A P Í T U L O

I I

OS DEUSES DA MONTANHA NOS ANDES CENTRAIS DO PERU: PRECEDENTES HISTÓRICOS, FUNÇÕES E SIGNIFICAÇÕES DO RITUAL SANTIAGO

"O símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los (...) eles estão ligados às mais secretas modalidades do ser."

(Mircea Eliade)

1. O *ILLAPA*: DIVINDADE DA REGIÃO ANDINA

A descrição e interpretação do rito Santiago logicamente tem de ser precedida por uma consideração da situação histórica anterior. Por conseguinte, para entender quais as transfigurações e/ou mudanças contemporâneas do ritual Santiago, é necessário empreender uma espécie de exegese de algumas interpretações consagradas à divindade *Illapa* e nesse intuito reencontrar sua significação original.

Nos Andes do Centro-Sul, as áreas de que se tem as mais amplas informações e conceitualizações etnohistóricas de poder e dominação se fixaram na figura do *Illapa*¹. O *Illapa*, uma divindade complexa, governou desde os céus a muitos povos andinos não-incas. Ele era uma impressionante força cosmológica, provendo chuvas benéficas mas também ameaçando tempestades. Na qualidade de deus da montanha ou progenitor de outros, protegeu o bem-estar do gado, do rebanho e dos seres humanos dependentes dele. (SILVERBLATT, 1988).

¹ Uma outra interpretação *aimara*, equivalente ao mesmo significado do *Illapa*, é dada por Rowe: "*This is intriguing since Thunupa is merely the aymara name for Illapa. The two gods are equivalent in form, mythology, referents, symbolism, and ritual, and scholars often jointly refer to 'Illapa or his aymara equivalent Thonapa'*". John Rowe, "Inca culture at the time of the spanish conquest" em *Handbook of South American indians*, vol. 2, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, Washington, 1946, p. 183-330.

O cronista Bernabé Cobo (1890-93), no intento de ordenar os deuses incas, coloca o *Illapa*, no terceiro lugar depois do Criador do Mundo (*Wirakocha*) e do Sol. O padre Cristóbal de Molina del Cuzco (YARANGA, 1979), referindo-se ao sacrifício maior do império “*capacocha*” (*qapaq hucha*), relata-nos que na praça principal de Cuzco, *aukaypata*, eram colocadas as imagens do “Fazedor” (*Wirakocha*), Sol, Trovão e a Lua, e acrescenta “o ídolo chamado Chuqui Ylla Illapa que era da huaca (*waca*, o sagrado) do relâmpago, do trovão e do raio tinha forma de pessoa embora não tivesse rosto”. O mesmo padre aponta que o terceiro sacrifício (de criaturas) era dedicado a *Chuqui Illa* (*Chuki Illa*). Segundo Abdón Yaranga (1979), é o cronista Pachakuti que nos apresenta mais dados sobre a simbolização do *Illapa* em um mito que relata o nascimento do inca Tupac Amaru: um *yaurca* (*yawirka*, serpente), o *amaro* (*serpente, mãe e origem das águas*), saiu da montanha de *Pachatusan* (*cuspidão da terra, após ter-se modificado*), uma besta (serpe) fera, de meia légua de comprimento, e duas braças e meia de largura, com orelhas e barbas, dirige-se e entra na lagoa de Quibipay. Rapidamente, saem da montanha de *aqsarcata* outras duas serpes de fogo — ao parecer engendrado pela primeira —, uma delas se dirige a *Potiña* (*Putina*, vulcão de Arequipa²), e a outra dirige-

² Arequipa, estado do litoral sul do Peru.

se a três nevados de Huamanga (Ayacucho³) (fig. 5). O cronista continua: *“Dizem que (estas serpes) tinham asas, orelhas, rabos, quatro pés e acima das costas espinhas igual que um peixe, e visto de longe parecia tudo de fogo”*⁴.

Retornando à análise de Bernabé Cobo, este nos diz que o *Illapa* era um deus trino, tinha nomes de *Chuquilla* (*Chuki Illa*, lança sagrada, resplandecente e da abundância), *Catulla* (*Qatu Illa*, granero sagrado, resplandecente e da abundância), e *Inti Illapa* (o sol *Illapa*, famoso e valente). O primeiro era o pai, o segundo o filho e o terceiro o irmão. Cada um deles estava representado por um fardo feito de mantas, e os três eram levados às festas e colocados ao lado de *Wirakocha* (o Fazedor). O autor ainda acrescenta que *“imaginavam o trovão ou o raio como um homem que estava no céu formado por estrelas, com uma clava na mão esquerda e uma funda na direita, vestido de lúcidas roupas, as quais davam aquele resplendor de relâmpago toda vez que voltava para jogar a funda; e que esse estalo causava os trovões, tudo isso ele fazia quando queria que caísse água”*. Essa mesma versão é dada pelos cronistas Calancha e Moura (YARANGA, 1979).

Pelas breves informações acima mencionadas, sabemos que o *Illapa*

³ Ayacucho, estado da região andina do centro-sul do Peru.

⁴ O cronista Guamán Poma de Ayala dá-nos a conhecer um desenho da “serpe” na cosmovisão andina. *Nueva crónica y buen gobierno*, México (IEP), 1989.

Fig. 5



Presença da divindade *Illapa* nos Andes do sul do Peru

foi uma divindade trina, muito importante no Império Inca; suas formas de representação, simbolização e de funções foram variadas.

Alguns dados complementares são fornecidos pelos cronistas e “extirpadores de idolatrias”⁵. Desse modo, prosseguindo com Bernabé Cobo, sustenta-se que *Illapa* era o deus provedor das águas, em todas as partes havia adoratórios onde lhe rendiam culto. Em Cuzco havia um templo afastado no bairro de *Tococachi (Toqo Kachi)*; sua imagem plasmada em ouro era colocada em cima de um andor do mesmo metal. Haviam-lhe designadas terras, sacerdotes e serviços. O inca Pachakuti havia escolhido *Inti Illapa* como *gwauqui (wawqi)*⁶, irmão, símbolo e representação do inca), que o levava sempre nas expedições guerreiras. No alto da puna ou do páramo lhe eram

⁵ Sabe-se hoje que o processo de colonização incluía um plano de erradicação da religião indígena, campanha na qual a Igreja particularmente estava empenhada. Os clérigos que acompanharam os primeiros conquistadores e funcionários espanhóis discutiram a índole da alma indígena e a justificação ideológica da conquista. Concordavam que o diabo vivia são e salvo nos Andes; é por isso a devoção às montanhas, árvores, às pedras, aos rios, aos mananciais, ao sol e à lua. Irene Silverblatt, “Dioses y diablos: Idolatría y evangelización”. In *Allpanchis*, Nº 19, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, 1982. Quer dizer, a idolatria era oposta ao cristianismo: repousava sobre ela a adoração às criaturas, ao passo que o cristianismo se assentava na adoração ao Criador. Conseqüentemente, os primeiros atos do missionário da Igreja eram destruir os adoratórios pagãos, e plantar entre suas ruínas ou alicerces uma cruz ou edificar um templo cristão.

⁶ *Wawqi*, escultura em metal, pedra ou madeira que todo inca devia esculpir como sua própria representação, era considerado seu irmão e confirmando essa veneração, tal estátua era levada, nas expedições guerreiras.

oferecidos os principais sacrifícios e oferendas. Quando trovejava e algo se descobria nesse momento, seja metal, pedra ou outras coisas, acreditava-se que era ele quem o enviava (*usnu*). Quando alguma criança nascia nas mesmas circunstâncias, tinha de ser consagrada ao sacrifício. O cronista Guamán Poma (1989) diz-nos que faziam sacrifício ao *Illapa*, “*que agora chamam de Santiago*”, “*queimando coca*⁷ (*kkoka*), *comidas, derramando chicha*⁸, *proibindo-se sal e não permitindo dormir maridos com suas mulheres nem as mulheres com seus maridos, velando uma noite a pacariconmi*

⁷ Segundo Javier Zorrilla Eguren, “*a coca é um objeto que por seu valor técnico, mágico e religioso relaciona e une os contextos profano e sagrado*”. Isto é, do ponto de vista religioso, a coca, além de ser uma oferenda aos deuses, permite ao homem andino lograr sua integração psicológica, social e cultural. Ver “*El Hombre andino y su relación mágico religiosa con la coca*”, *Revista América Indígena*, año XXXVIII, vol. XXXVIII, N° 4, México, 1978, p. 867-876. O volume XXXVIII, da *Revista América Indígena* (1978) acima mencionada, foi editado pelo antropólogo Enrique Mayer, em número especial consagrado totalmente à defesa da coca. Nessa edição se defende o uso tradicional da coca desde vários ângulos: biológico, político-cultural, sociohistórico e religioso. Os diferentes artigos aí expostos demonstraram que os supostos argumentos usados contra a utilização da coca carecem de fundamento científico por ser um elemento necessário para os processos fisiológicos dos homens que moram nas zonas andinas. Sublinha-se, também, a importância da coca na medicina popular. Assim mesmo, reúne trabalhos culturais que defendem o papel da coca como vínculo de integração social, visto que é um símbolo característico que marca um grupo social, e sua utilização expressa à vontade do grupo para unificar-se em seu âmago com o propósito de manter sua identidade. Finalmente, protestou-se contra todo intento de eliminação do *coqueo* (mascar coca), posto que constitui a intenção de destruição dos padrões culturais e religiosos dos valores andinos. Atualmente, os índios do Peru têm defendido e resistido a essa destruição cultural com contumaz vivacidade.

⁸ Bebida alcoólica que resulta da fermentação do milho em água açucarada.

(*paqarikunmi: nascimento de si mesmo*), *zaciconmi (sasikunmi: abstinência de si mesmo)*". Guamán Poma acrescenta que o *Illapa* era conhecido por outro nome: *Curi-Cacha Yllapa (Quri Qaqcha Illapa)*. Na sua narração, informa-nos que se tornam magos (xamãs) os chamados filhos do raio ou *Illapa Curi (Illapa Qurin, o ouro de Illapa)*, que são os *mellizos (gêmeos⁹)*. Além disso, o autor dá conhecimento de que o corpo mumificado do inca se chamava *Illapa*. Os padres Villagómez e Arriaga (YARANGA, 1979) sustentam que o trovão era adorado sob o nome de *Liviac (Lipiac ou Ilipiac: o resplandecente, que brilha dando raios)* ou *Illapa*, sobretudo na região da serra. Esses cultos tinham seu tempo habitual e suas circunstâncias extraordinárias — doenças ou quando se padece de outras necessidades. No parto duplo, consideram que uma das criaturas é filha do trovão. Quando isso acontece eram feitas muitas penitências. Quando morriam os *mellizos*, seus corpos chamados de *chuchus* ou *curis (chuchu ou qori)*, eram guardados numa vasilha de barro, como coisa sagrada. Os autores acrescentam que o parto duplo é visto como mau sinal, fruto sacrílego e pecado gravíssimo. Um dos *mellizos* é considerado filho do raio, chamado de *chuchu, curi* ou *taqui huahua (taki wawa: filho anunciado)*. Os pais eram submetidos a um severo jejum, freqüentemente, de até seis meses.

⁹ Gêmeos dizigóticos, que resultam da fecundação de dois óvulos por diferentes espermatozoides.

Em alguns lugares, o pai e a mãe deviam permanecer deitados de lado, cada um por si, permanecendo nessa postura cinco dias, passados os quais trocavam de lado, por um tempo igual. Ambos tinham de ter uma perna contraída e entre a junta colocava-se um “*pallar*”¹⁰ ou uma *haba (fava)* “*que com o suor começava a brotar*”. Concluída essa penitência, caçava-se um veado e com sua pele faziam um pálio, que colocado nos “culpáveis”, faziam-nos passear levando umas cordinhas no pescoço por vários dias. O padre Arriaga ainda considera que uma das formas de alguém se tornar ou desempenhar o ofício de mago ou sacerdote estava ligada à sobrevivência dessa pessoa à queda de um raio.

Por último, para concluir nosso conhecimento sobre o *Illapa*, Yaranga (1979) remete-se à Carta Ânua¹¹ para narrar-nos que o raio passou a chamar-se Santiago após a conquista; é o deus universal e o mais venerado em todos os povos, sendo raro achar índio que não o adorasse, acreditando que dele vêm os desastres e sinistros.

¹⁰ Vagem (fruto) da planta herbácea anual, da família das papilionáceas (leguminosas), redonda e branca.

¹¹ Documentos conservados no Arquivo-Geral da Companhia de Jesus em Roma. Trata-se, em sua grande maioria de “Cartas Ânua”, que informavam, segundo as regras vigentes da Companhia, o desenvolvimento das obras dos provinciais ao general da Companhia. Mario Polia Meconi, *La cosmovisão religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima, PUCP, Fondo Editorial, 1999.

Com esses dados prévios de cronistas e extirpadores de idolatrias, podemos afirmar que o *Illapa*, na época pré-hispânica do mundo andino, foi a terceira divindade após o *Wirakocha* (o Fazedor) e o *Inti* (Sol), invocado como fazedor e o senhor das chuvas. É uma divindade *trina*: a *primeira* hipóstase está identificada com a guerra, a abundância e a justiça; a *segunda* hipóstase é vinculada com o *granero* (uma espécie de celeiro), a abundância; e finalmente a *terceira* identificada com a valentia e a existência. No império, o *Illapa* tinha templos (Illa Wasi) dedicados a ele. Rendiam-lhe cultos e faziam sacrifícios tanto nas altas punas, nos páramos e penhascos como em qualquer casa ou campo de cultivo. Para seu culto foram-lhe indicadas terras, sacerdotes e serventia. Entre as funções atribuídas ao *Illapa* temos a queda de chuvas, granizos, nuvens, neves e tempestades; existência e multiplicação dos homens; abundância de alimentos e aumento dos animais; gerador de justiça e paz universal. Ele era encarregado das coisas da guerra e dos soldados, conseqüentemente era levado às expedições guerreiras. Era também criador de lugares e objetos rituais e designava o *umu* (*xamã, médico e astrólogo*).

1.1 Rituais do *Illapa*

As informações referentes aos diferentes ritos relacionados com o *Illapa* não são muito férteis. Sabemos que estavam associados a diferentes

sacrifícios e ritos imperiais: *Qapaq Hucha*, realizado no começo do governo de cada rei inca, segundo Yaranga (1979), tinha como objeto preservar a unidade e estabilidade do império. O *Inti Raymi* (festa do sol ou solstício de inverno), realizado no começo do ano inca (primeira quinzena de maio), tinha por propósito a perpetuação e o rejuvenescimento de *Wirakocha*, *Inti* e *Illapa*, a multiplicação dos homens, abundância de alimentos e preservação da paz.

O rito do *Paqarikuy* (renascer, amanhecer) ou *Paqarikunmi* (nascimento de si mesmo) era realizado quando faltavam chuvas ou mesmo em tempo de chuvas, dedicado ao *Illapa*, no qual, segundo os casos e momentos cerimoniais, os filhos do *Paqarikuy* eram oferecidos ao *Illapa*. Queimavam sal, comida, derramando coca e *chicha*, ofereciam *tinkurpa mawa* (farinha de milho), colocando-a nas mãos e soprando-a; a mesma coisa era feita nas sobrancelhas. Também eram sacrificados diferentes animais, como o *cuye* (porquinho-da-índia) e os camelídeos.

Abdón Yaranga (1979), remete-se ao microfilme da crônica jesuíta de 1600 para referir-se que ante a falta de chuvas, em tempo de semear, subiam a uma penhasco elevado na puna, onde as chuvas e os raios eram mais freqüentes. Depois, todos juntos de joelho, uns sacrificavam carneiros, outros *cuyes* e outros derramavam *chicha*, levantando as mãos segundo o costume de cada um. Nesses casos adoravam as nuvens e o raio, pelos quais tinham

grande veneração; nesse dia se ordenava a todos os seus filhos para ficarem em jejum, abstendo-se de comer charqui (*charki*: carne seca ao frio), pimenta ardida e sal, “e não levar pau nem pedra na mão”. Segundo o autor, a mesma crônica diz que outra maneira de adorar ao raio era oferecendo farinha de milho, colocando-a na palma das mãos e soprando-a, murmurando palavras de agradecimento; ao mesmo tempo executava-se o sacrifício dos animais.

O mesmo autor descreve-nos um outro rito chamado *Illapa Paqarikuynin* (o renascimento ou amanhecer do *Illapa*), que é o primeiro de um conjunto ritual realizado na temporada de carnavais (fevereiro) e no mês de agosto (quando a terra se abre). A saber: “*Fazem parte desse conjunto ritual o rito para Pachamama (mãe terra), para Apu, Auki, Wamani (montanhas divinas), para linaqipac (linhagem) e outros ritos menores. O rito Illapa Paqarikuynin preside os outros, porque ‘Illapa ou Patrono Santiago’ é protetor de todos os animais, dispensador das águas, delegado dos homens e do exército*”. É um rito noturno realizado no interior de uma casa, presidido por um chefe de família; a direção do ritual está a cargo do xamã e do *yana* (quem ajuda). Encontram-se na cerimônia a esposa do chefe de família e toda a sua família: homens, mulheres e crianças. O rito tem três momentos: no primeiro momento do ritual denominado de *nãwpaq*, o xamã solicita ao chefe de família uma garrafa de cachaça, amarrando na parte superior um guardanapo com

coca, logo o xamã serve a todos os presentes aguardente e coca. O chefe de família entrega ao xamã um envoltório, dedicado ao patrono Santiago, o mesmo que é guardado de pais a filhos, denominado *hatun misa* (altar principal), onde se encontram os objetos rituais e uma toalha de mesa pequena denominada *kipuna* (aquilo que foi tocado). O xamã procura um lugar apropriado no chão, soprando com fumaça de tabaco, estende a toalha de mesa e queima o incenso. A seguir coloca três craveiros na toalha: um vermelho no centro, denominado *yayan* (padre); um branco do lado direito do vermelho, denominado *chawpi churin* (filho do meio); outro branco do lado esquerdo do vermelho, denominado *sullka churin* (filho mais novo).

Logo começa o segundo momento ritual denominado *chawpi qacha* (momento ritual do meio). O chefe de família faz servir cachaça com o “servicio” (pessoa designada, considerada irmão do *yayan*). Este começa dando de beber ao xamã, ao chefe de família, à esposa do chefe de família e logo a todos os presentes, começando pelos homens. Posteriormente, o “servicio” reparte a coca na mesma ordem. Na seqüência a *iphalla* (considerada irmã do *yayan*) reparte a *chicha* na ordem já mencionada. Após este “brindis” ritual, o xamã coloca um pouco de incenso moído do lado esquerdo de cada craveiro, fazendo uma pausa em cada gesto. Em seguida guarda-se um longo silêncio.

Começa o terceiro momento ritual, denominado *qepad qacha*. Serve-se cachaça, coca e *chicha* na forma já descrita, porém agora sob responsabilidade da esposa do chefe de família, que nesses momentos ocupa o lugar do esposo. Logo o xamã começa a dobrar a toalha de mesa de oeste a leste (da direita à esquerda) em três partes, soprando com a fumaça do tabaco. O xamã dá seu sopro vital ao envoltório dobrado por três vezes e o entrega ao chefe de família que realiza o mesmo ato. O mesmo gesto ritual é feito pela esposa e depois por todos os parentes, começando pelos homens e dando o triplo sopro vital. O xamã termina o rito realizando a *tinka* (gesto ritual), aspergindo a cachaça com o polegar e o indicador da mão direita, e em seguida ele mesmo bebe a cachaça. (YARANGA, 1979:715-720).

1.2 De Illapa a Santiago

Desde o começo da conquista espanhola o *Illapa* é denominado de Santiago. Segundo a tradição, Santiago chegou à Espanha no ano 30 da era cristã e fundou a Igreja Católica, morreu em 44. Santiago foi também o grito de guerra, toda vez que os espanhóis invocavam seu patrono ao entrarem em batalha (Fig. 6).

Pois bem, é um fato histórico a rebelião de Manco Inca: a

Fig. 6



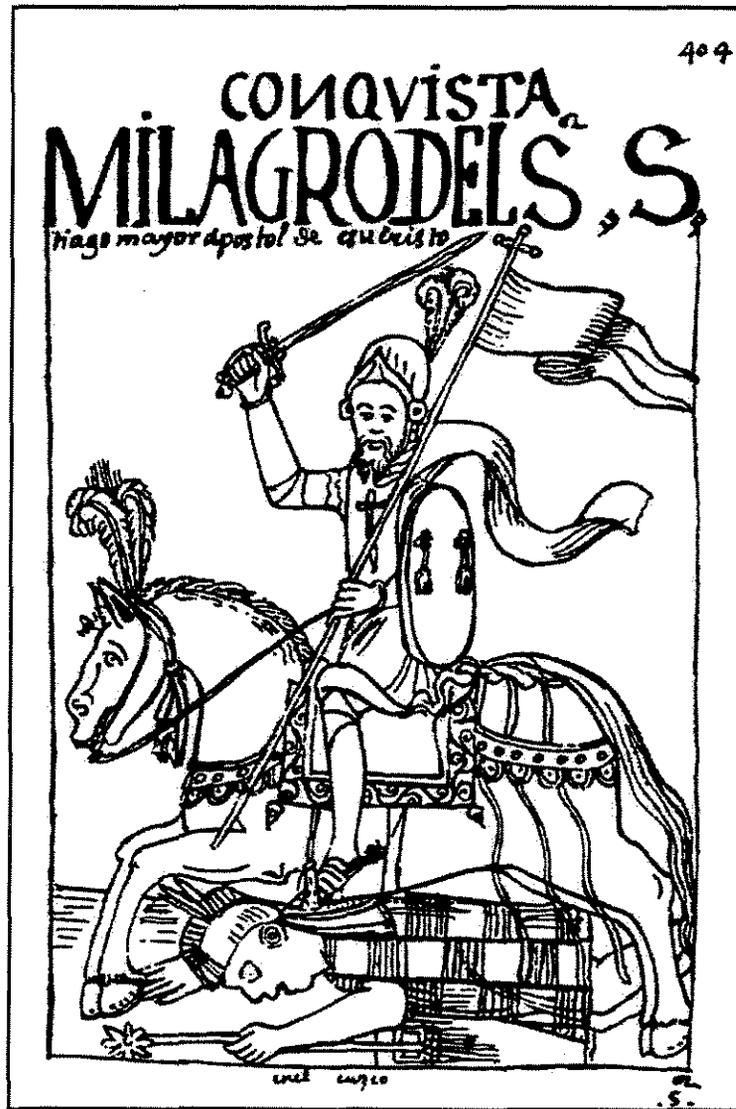
Santiago Maior apostolo de Cristo, irmão de São João Evangelista e patrono de Espanha.

sublevação mais importante do século XVI conseguiu sitiar os espanhóis em Cuzco. Foi então, em abril de 1530, que os espanhóis deram um golpe mortal na resistência inca quando eles exitosamente quebraram o cerco de Cuzco e devastaram as linhas nativas na fortaleza de Sacsahuaman. Setenta anos depois o cronista andino Felipe Guamán Poma de Ayala anotou nas suas memórias esse acontecimento importante na história do Peru:

“O Senhor Santiago... Maior de Galícia, apóstolo de Jesus Cristo, no momento em que os cristãos se encontravam completamente sitiados, fez outro milagre de Deus na cidade de Cuzco. Dizem quem testemunhou o fato, que o Senhor Santiago desceu do céu (junto) com um trovão muito grande. Que nem um raio caiu do céu na fortaleza [pucara] do Inca, chamada de Sacsahuaman. Como o raio caiu na terra, os índios ficaram espantados e disseram que havia caído do céu, Illapa [o deus], trovão e relâmpago [cacha] ¹², para prestar favor aos cristãos. Foi assim que o Senhor Santiago apareceu para defender os espanhóis” (Fig. 7).

¹² Som onomatopéico do relâmpago

Fig. 7



O Santiago segundo Guamán Poma de Ayala (1989).

Dizem que desceu de cima em um cavalo branco, e que o tal cavalo branco trazia muita pena [suri]¹³, sinetas, e que — o santo — estava bem armado com uma rodela (escudo redondo), uma bandeira, uma manta colorada, e que, desembainhando sua espada, matou muitos índios. O santo desbaratou o cerco que os índios tinham feito aos espanhóis, por ordem de Manco Inca [Mango Ynga]. Afugentando a Manco Inca, seus capitães e todos os índios que puderam ao povo de Tanbo. Desde então os índios chamam ao relâmpago de Santiago, porque este santo caiu na terra como um raio, Illapa, no momento em que os cristãos o evocavam chamando-o 'Santiago'. Foi assim que os índios pagãos ouviram e viram quando o santo caiu na terra que nem um relâmpago. Portanto, os índios são testemunhos visuais do Senhor Santiago e, neste reino, deve guardar-se a festa do Senhor Santiago como páscoa por alcançar o milagre de Deus e do Senhor Santiago¹⁴ (GUAMÁN POMA, 1989, II:377).

A fé andina colonial fundia, assim, o santo da conquista Santiago com *Illapa*. O trovão, o raio e o relâmpago, divindade trina, conhecida por muitos nomes, entre eles *Illapa*, *Illapu*, *Lipiaq* ou *Llipiaq*, *Pusikaqcha*, *Yaru*, *Chuki Illa*,

¹³ Pena de avestruz.

¹⁴ Tradução particular dos escritos entremeados em línguas espanhola e quíchua.

Quri Qaqcha Illapa, Qhaqya; Quri, Chuki Illa Illapa, Santiago, Santa Bárbara...

O padre Pablo José de Arriaga diz-nos que, por volta do século XVI, Santiago tinha se afirmado profundamente na religião nativa. Embora os clérigos se esforçassem para implantar a doutrina cristã nos corações dos andinos — parte da missão colonizadora para dominar ideologicamente o povo nativo —, censuraram o Santiago — já andinizado (fig. 8) —, mostrando-o como inspiração do diabo. Os prelados, achando que Santiago fora invariavelmente vinculado com *Illapa* e receando um “encobrimento”, foram obrigados a censurar certas venerações do santo-guerreiro. Atentos que os índios pagãos nomeariam *Illapa* com algum nome religioso, para chamá-lo depois de seu divino padroeiro, e tendo se tornado visível um aumento de aprendizes de Santiago ao ministério das divindades andinas, a Igreja proibiu às crianças indígenas de serem chamadas de *Illapa*, Raio ou Santiago (SILVERBLATT, 1988). Mas os deuses andinos, magicamente, tiveram a capacidade de mudar sua aparência, assumindo uma nova pessoa que emulava o santo espanhol. Desse modo, essa transformação apareceu de maneira normal para os nativos peruanos, dando a impressão de indiferença, que os andinos como o cronista Guamán Poma — bom conhecedor como ele foi da doutrina católica — chamaram ao deus trovão pré-colombiano de *Santiago-Illapa* (GUAMAN POMA, 1989). Os camponeses, quando inquiridos

Fig. 8



O Santiago segundo o ponto de vista andino (Espinoza, 1990).

pelo padre caçador de ídolos para listar suas deidades, incluíram um chamado *Santiago Alvorada* (DUVIOLS, 1971). E quando um indígena curado de outra aldeia dos Andes Centrais apelava a seu deus da montanha por ajuda, era o Santiago que aparecia: *“Resplendente, brilhante, vestido em ouro e que poderia queimar [qualquer um que pudesse] olhar para ele... e ele entrava [na sala], fazendo um barulho semelhante ao som da esporas... e começavam a cantar e celebrar para ele: o senhor que está vestido em ouro, vestido de amarelo, agora tem de atravessar montanhas, planícies e vales”* (SILVERBLATT, 1988). Os criadores dos deuses da montanha, experimentando as mudanças de condições de vida suscitadas pela invasão espanhola, transformaram as divindades que reinaram nas alturas dos Andes. *Illapa* e Santiago tinham inextricavelmente se fundido, recriando um deus familiar, mas não obstante divergindo de seus progenitores. Divindade que se encontra ainda presente e viva, atualmente no panteão indígena das regiões centro e sul dos Andes peruanos.

2. O SANTIAGO NO PERU HISPÂNICO COLONIAL

O panteão andino pré-hispânico é muito complexo. A esse respeito existem encontros e desencontros entre os estudiosos da matéria. Independentemente da maneira de considerar ou entender suas abordagens,

um ponto é coincidente: embora a conquista espanhola tenha sido uma empreitada essencialmente econômica, esta se apresentou como uma “cruzada” para converter à fé católica¹⁵ toda uma população com instituições profundamente enraizadas. Isto é, quando a Igreja Católica entrou em contato com as populações andinas — confirmado pelo *Tiahuantinsuyo*¹⁶ (fig. 9) —, ela não chegou a um mundo vazio em que pudesse estabelecer à vontade sua

¹⁵ O historiador Fernando Silva Santisteban afirma que a evangelização não só justificou todos os fatos da conquista — a escravidão, as *encomiendas* e outras formas de submissão e exploração da população nativa — mas assentou as bases da hierarquização e do ordenamento da sociedade. “Características generales de las creencias y prácticas mágico-religiosas” em *História del Perú: procesos e instituciones*, vol. XII, Ed. Juan Mejia Baca, Lima, 1980, p. 11-104. As *encomiendas* eram mandatos, administrativos, espirituais e religiosos, sobre os quais deviam originar-se as bases de uma nova teocracia. Outras características destas as veremos na nota 22 deste mesmo capítulo.

¹⁶ Também chamado de *Império dos Incas*, representa a organização sociopolítica mais avançada da América pré-colombiana. Localizado na parte central e ocidental de América do Sul, o Império dos Incas em sua época de maior extensão compreendeu um território que vai desde o grau 2º de latitude norte, no rio Angasmayo, nas imediações do cruzamento de Pasto, na Colômbia, até o rio Maule, no Chile, aos 35º graus de latitude sul, entre Valparaíso e Concepción. Abrangia, portanto, toda a atual república do Ecuador, todas as montanhas e o litoral do Peru, o norte e centro do Chile, as montanhas da Bolívia e o nordeste da Argentina até Tucumán. Tinha uma extensão de 1.800.000 km². O *Tiahuantinsuyo* significa em quíchua o reino das quatro regiões do sol; porque estava dividido geográfica e politicamente em quatro partes ou *suyus*, algo assim como vice-reinados. Os *suyus* foram os seguintes: *Collasuyu*, *Contisuyu*, *Antisuyu* e *Chinchaysuyu*. No que diz respeito à população do Império Incaico, são muitas e diferentes as estimativas; cálculos mais racionalizados feitos por John Rowe e David Cook, conformes aos censos coloniais, às taxas de tributo das diferentes repartições dos índios e outros dados, permitem estimar que a população do Império Inca, pouco antes da conquista espanhola, poderia ser aproximadamente seis milhões de habitantes. Fernando Silva Santisteban, *História del Perú – Perú Antiguo*, Lima, Ediciones Buho, t. I, 1982.

própria utopia cristã. Existia uma sociedade solidamente constituída desde tempos remotos, com suas próprias instituições sociais, econômicas e políticas, com sua síntese cultural, seus sistemas de valores, sua ética e sua religião¹⁷, entre outras coisas.

Segundo Luis Millones, à chegada dos espanhóis, o Império Incaico revela-lhes três níveis de reverência religiosa: a) deuses imperiais (culto solar); b) deuses regionais (*Pachacamac, Huarivilca, Apachetas* etc.); e c) deuses locais. Sobre estes últimos o autor escreve:

“Sob essa designação compreendem as manifestações divinas veneradas nos níveis mais simples da organização social andina (ayllus ou conjunto de ayllus); por mais que pudessem transcender uma localidade, o culto a eles não tinha uma eficácia política nem desfrutava o respeito massivo das duas anteriores. Sua jurisdição esgotava-se nos limites dos ayllus favorecidos pelo seu culto” (1981:435).

À diferença do catolicismo, os incas, em tempos de expansão e

¹⁷ A primeira e grande diferenciação teve sustento religioso, posto que esteve justificada pelos fundamentos jurídico-teológicos da conversão, e que seu maior postulado dividia a humanidade em cristãos e gentis. Os conquistadores, como “cristãos velhos”, ditariam, então, as condições que regeriam o estatuto social e o comportamento da população subjugada.

conquista, unificaram muitos povos e permitiram às populações submetidas continuar produzindo seus meios de subsistência, conforme práticas tradicionais, crenças e ritos. Sendo assim, o Estado Inca soube impor seus deuses e seus heróis, mas preservou os deuses locais e regionais, mantendo vigente o respeito a estas divindades. Uma destas manifestações sagradas do povo e seu hábitat foram as *elevações*, que dominavam um ou vários povos. Foram tipos de religiões cotidianas, em que as necessidades, angústias ou satisfações tinham uma explicação a seu alcance. Uma confirmação disso foram os *Wamanis (montanhas divinas)*, que não só sobreviveram sob os reinos locais e o império, mas suportaram o assédio da religião católica durante a colônia.

Os antigos peruanos não renderam culto ao objeto material (montanhas), e sim ao espírito escondido dentro deste:

“Os espíritos moram neste mundo, manifestam-se em certas horas, em certos dias e circunstâncias. São indivisíveis e imateriais; podem ser pressentidos, porém nunca vistos. Algumas vezes são ouvidos em lugares descampados, mas sempre mudando de lugar. No entanto, eles têm residências conhecidas, onde podem ser encontrados ou invocados, ou se lhes aplacam com dádivas e sacrifícios se ficarem

iracundos. Os espíritos têm dois gêneros de residência: a) geográfica, em lugares determinados (montanhas, cavernas, lugares solitários, mananciais etc.); e b) residências temporais, isto é, onde o espírito se hospeda. Por exemplo, numa pedra, geralmente pequena, que o indivíduo pode levar num pacote, ou pode colocá-la no campo, no teto da casa, no quarto ou nas fendas. Essas são as residências móveis¹⁸.

Ao primeiro gênero poderíamos chamá-lo também de *residência fixa*, e nela situaríamos o *Wamani*. Ao segundo gênero — *residência móvel* —, pertencem as *Illas*. Para o povo andino suas deidades têm também diversas jurisdições, por exemplo há espíritos individuais, familiares e comunais. Sobre estes últimos o historiador Valcárcel escreve:

“Têm uma jurisdição mais extensa, os mesmos que são chamados de huacas¹⁹. A montanha mais alta, que preside a vida de um povo,

¹⁸ Luis Valcárcel, “La religión incaica” em *História del Perú*, vol. 3, Barcelona, JMB, 1981, p. 84.

¹⁹ Segundo Mario Polia Meconi, o conceito do *huaca* (*wak'a*) é um dos conceitos originários do pensamento religioso andino. A tradução literal do vocábulo resulta impossível. O gênero da palavra pode ser masculino ou feminino, conforme o lugar ou objeto e a entidade espiritual relacionada com ele. No uso literário e no castelhano falado nos Andes *huaca* costuma utilizar-se no feminino. *La cosmovisão religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima, PUCP, Fondo Editorial, 1999.

residente do espírito guardião da comunidade, e que faz parte de um conjunto geográfico e residência, é o Apu, geralmente um nevado. As montanhas em formação defensiva do povo e que impedirão que sofram prejuízos ou danos pessoais como assalto, epidemia etc. são chamados de Wamanis. Além desses, há outros considerados de segunda categoria, como subchefes, chamados Auquis — montanhas menores”²⁰.

Durante a colônia, a evangelização foi um dos meios mais utilizados pelos conquistadores espanhóis para submeter os nativos. A conversão dos índios em cristãos foi a justificativa moral. Esta imposição fracassou, em parte, pela sobrevivência dos ritos agrários. Isto é, a religião incaica carecia de poder espiritual para resistir ao evangelho, era mais um código moral do que uma concepção metafísica. Estado e Igreja Incaica se identificavam absolutamente na sociedade incaica; a religião e a política reconheciam os mesmos princípios e a mesma autoridade. O religioso dissolvia-se no social (MARIATEGUI, 2000).

Identificada, pois, com o regime social e político, a religião incaica não sobrevive nem ao Estado Incaico nem à militância conquistadora da religião católica. O que tinha de subsistir, na alma do nativo, não era o metafísico, mas

²⁰ Luis Valcárcel, “La religión Incaica”, em *História del Perú*, vol. 3, Barcelona, JMB, 1981, p. 86.

as suas crenças e práticas religiosas, entre elas *os ritos agrários*. Segundo Manuel Marzal, existem ritos consagrados aos *Apus* e à *Pachamama (mãe terra)*, se bem que têm sofrido modificações e re-interpretações ainda vigem, *“... o camponês quéchua está preocupado com a fertilidade de sua chácara e com a multiplicação de seu gado, e por isso todo ano oferece ‘o pago à Pachamama’ e a ‘Tinka ao gado’...”*²¹.

2.1 Entre dois mundos: a religião andina e a religião católica

Se por um lado existem evidências indiscutíveis da sobrevivência de formas de religião andina, devemos também sublinhar que essas crenças — mencionadas anteriormente — não foram, de todo, “impermeáveis” à religião trazida pelos conquistadores. Elementos do catolicismo começaram a estar presentes no panteão andino. Mesmo mantendo sua identidade na colônia, signos como a cruz, orações e parte do cerimonial ganharam sentido no contexto religioso andino (MILLONES, 1981).

Os homens andinos tiveram que aceitar o cristianismo como culto oficial, substituindo o culto solar do Cuzco; nessa substituição não foram incluídas as outras divindades distintas do sol (PEASE, 1973). O sol não foi

²¹ Manuel Marzal, *El sincretismo iberoamericano*, Lima, PUCP, 1985, p. 33-34.

uma divindade integrada à religião popular andina; como dizíamos anteriormente, a igreja andina estava mais vinculada ao Estado Incaico. Conseqüentemente, foi venerado somente pela classe dirigente *cuzquenha* e sem uma eficaz incidência na vida religiosa das etnias. Uma vez desaparecido o Império Inca, os nativos procuraram sua salvação nas *huacas*, as mesmas que estavam intimamente relacionadas com os *ayllus*. As *huacas* eram os deuses de sempre, nos quais o homem ia buscar suas origens, aqueles que protegiam seu gado, que fecundavam a terra, aqueles que assistiam o bem-estar da coletividade (CURATOLA, 1985).

Nos tempos da imposição religiosa (catequização ou doutrinação), houve luta e resistência dos nativos. Com as *encomiendas*²² deram-se os primeiros passos da catequização. Mas esse processo é acelerado pelas reduções (conversões), o que significa um triplo controle da população andina: fiscal, militar e religioso (DELRÁN, 1981), e pela criação de uma doutrina eclesiástica em cada povo reduzido. Sobre o mencionado, Román Robles diz-nos:

²² Na América colonial, a *encomienda* era uma instituição de diversos conteúdos segundo tempos e lugares, em que se destinava a uma pessoa um grupo de índios para aproveitar-se ora do trabalho deles (*encomienda* originária ou de serviços), ora, posteriormente, de uma tributação fixada pela autoridade (*encomienda* de tributo), e sempre com a obrigação, de parte do *encomendero* (responsável pelas *encomiendas*), de procurar e custear a instrução cristã daqueles índios.

“As consciências nativas não se deixaram cristianizar facilmente. A força da coerção colonial e as perseguições obrigaram os nativos, num primeiro instante, a fingir a adoção dos dogmas e rituais do evangelho, depois, uma dualidade de representações. A dualidade consiste, por parte dos nativos, em aceitar o cristianismo e, ao mesmo tempo, continuar praticando sua própria religião. Perante esta conduta ‘desleal’ do nativo americano, os espanhóis instituíram rigorosas normas impositivas. A Santa Inquisição²³ cumpre nesse processo um papel por demais conhecido. ‘A destruição de idolatrias’ é outro processo imposto pelos espanhóis para erradicar das mentes dos dominados (...) as representações das crenças ancestrais e substituí-las pelas representações do vencedor” (1978:226, 227).

Perante a conquista europeia traçaram-se duas modalidades de resistência: a primeira, *resistência imperial*, dos incas refugiados em Vilcabamba, acabando com a morte de Tupac Amaru I (BURGA & FLORES,

²³ Com a execução do inca Atahualpa em Cajamarca, embora obedecesse a um princípio maquiavélico-político de Francisco Pizarro, o *verbo* (segunda pessoa da Santíssima Trindade, encarnada em Jesus Cristo) foi o padre Valverde. Com isso, virtualmente, aparece o primeiro ato inquisitório no Peru. Depois dessa tragédia, além de os missionários continuarem ditando suas leis à conquista, a posse dos templos incaicos esboça os primeiros atos de subjugação e redução.

1982); somam-se a esta primeira os levantamentos de Juan Santos Atahualpa e José Gabriel Condorcanqui. E a *resistência popular*, originada a partir dos *ayllus* logo após as reduções. Conjuntamente com estas duas respostas ao processo de catequização, devemos considerar que a consolidação do sistema de comunidade deve ser entendida como a constituição de um reduto econômico, social e cultural, o mesmo que permitiu à população nativa manter parte de seus recursos e preservar aspectos tradicionais da sociedade andina. (MATOS, 1976).

Nessa conjuntura, após a invasão, nasce na população um rechaço por tudo que é europeu. Além de formas de rebelião armada, a população manifestou-se através de movimentos²⁴ de salvação (messiânica e milenarista). Defrontando a um inimigo dotado de um potencial material e tecnológico imensamente superiores, os nativos desenvolveram formas de

²⁴ O antropólogo Juan Ranulfo Caverro sustenta, na sua Tese de Doutorado, que há a necessidade de colocar na mesa de debates a atualidade que reveste o tema milenarismo, messianismo, profetismo e os movimentos socioreligiosos no Peru e na América Latina. Sua justificação é dada pela falta de uma atualização teórica na discussão antropológica desses temas. *Taqi Onqoy: milenarismo e história indígena (Hatun Soras – Peru século XVI)*, Campinas, Tese de Doutorado, Unicamp, 1999. A respeito desta discussão no Peru têm se realizado importantes reflexões sobre messianismo e milenarismo. Para os Andes temos Morote Best (1959), Millones (1964,1965 e outros), Ossio (1973 e 1992), Earls (1973), Ferrero (1973), Curatola (1977 e 1986), Stern (1977 e 1982), Nuñez del Prado (1983), Ortiz (1986), Urbano (1993), entre outros autores.

resistência compatível com sua condição de povo oprimido (CURATOLA, 1986), referido apropriadamente por Franklin Pease da seguinte maneira:

“(...) a poucos anos dela [da invasão], encontramos um movimento de rechaço ao espanhol e ao europeu, manifestado no retorno (ou na esperança do retorno) aos ‘tempos do Inca’, ao tempo antigo, à incorporação de categorias messiânicas, incorporando a escatologia cristã ao pensamento andino tradicional. Desde o movimento do Taki Onqoy (...) até os atuais mitos do Incarrí (...)”(1973:79).

2.2 Extirpação de idolatrias

Após o impacto da conquista até inícios do século XVII²⁵, a religião andina desfrutava de uma certa liberdade, e atuava mais ou menos de maneira descoberta. Porém a “caça às bruxas” manifestou-se com muita força. A partir dessa perseguição, os povos andinos começam a inventar mecanismos de subsistência para conservar sua cultura material e espiritual. Fortalecem-se os instrumentos de transmissão oral, isto é, as histórias étnicas, os cultos e as práticas da sociedade em geral, que se praticavam na clandestinidade. Os deuses e homens andinos elegeram a minguada liberdade de uma existência

²⁵ A respeito da história do contato com os espanhóis, Ranulfo Caveró elabora uma importante cronologia sobre o assunto. *Taqi Onqoy: milenarismo e história indígena (Hatun Soras – Peru Século XVI)*, Campinas, Tese de Doutorado, Unicamp, 1999.

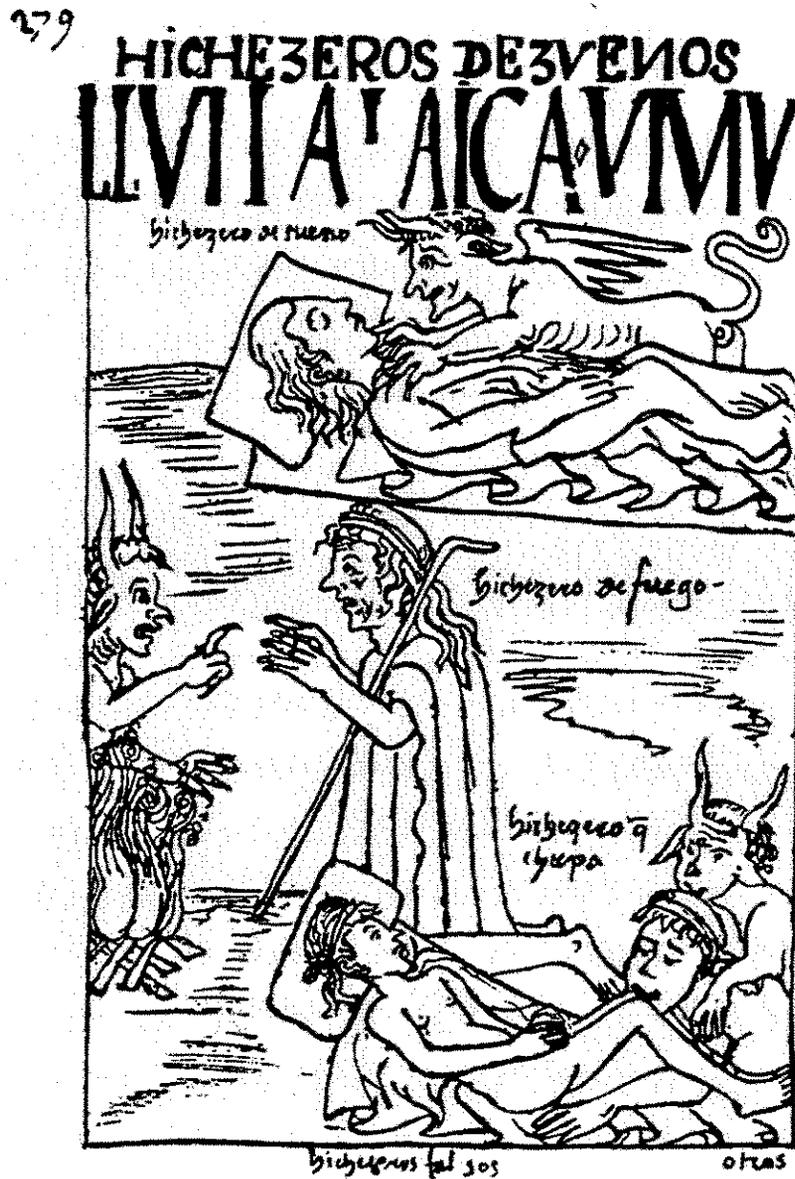
silenciosa num mundo governado por normas ocidentais (BURGA & FLORES, 1982). Em presença dos desdobramentos de “extirpação de idolatrias” por parte dos espanhóis, os elementos da religião andina tornam-se mais fortes e sobrevivem. Os sacerdotes e santuários refugiam-se em diferentes formas de clandestinidade, ou seja, no melhor conhecimento das grandes extensões do território, na aparência de suas imagens sagradas — em muitos casos, as pedras e as montanhas diante dos olhos de seus perseguidores — e no sigilo de seus fiéis (MILLONES, 1981). Com respeito a isso, o antropólogo e teólogo Manuel Marzal diz-nos:

“O culto aos Apus e à Pachamama tem se mantido não somente porque responde a uma visão sacralizada vigente na cultura andina senão porque os missionários católicos não ofereceram uma alternativa conveniente para apoiar ritualmente a atividade agropecuária dos índios, não obstante os abundantes ritos de bênção e ação de graças do catolicismo agrário espanhol; além do mais, como os ritos agrários estavam vinculados à atividade habitual do camponês e só eram celebrados no grupo familiar, não foi muito difícil para os índios ocultá-los (encobri-los) da possível fiscalização dos padres” (1985:155-156).

Sabemos que o processo de colonização incluía um plano de erradicação da religião nativa, e a Igreja²⁶ era a principal interessada nessa campanha. Os clérigos e funcionários espanhóis que acompanharam os primeiros conquistadores discutiram a índole da alma nativa e sua conseqüente justificação ideológica da conquista. Os dois concordavam em afirmar que o diabo habitava são e salvo nos Andes, por esse motivo os nativos preconizavam devoção às montanhas, às arvores, às pedras, aos rios, aos mananciais, ao sol e à lua. Ambos afirmavam que, à diferença de Cristo e seus discípulos, o diabo tinha conseguido atravessar o Atlântico e, portanto, havia feito pacto com a bruxaria. A lógica européia deduzia o seguinte: ao existir bruxaria e diabo, existiam bruxos com quem o diabo podia associar-se (SILVERBLATT, 1982). A idolatria era oposta ao cristianismo em razão do culto a criaturas, a ídolos, ao passo que o cristianismo repousava na adoração do Criador e em toda a plêiade dos santos católicos. Os cultos idolátricos tinham inspirado os pagãos pelo diabo (fig. 10), definido como inimigo e imitador. O primeiro ato do missionário da Igreja foi destruir o adoratório pagão, plantar sobre suas ruínas ou bases uma cruz, ou edificar um templo cristão. Entre seus principais aliados tiveram as comunidades rurais não integradas culturalmente ao *Tiahuantinsuyo*. Toda ação objetivava a destruição das religiões andinas, e

²⁶ Sobre a presença da Companhia de Jesus ver fig. 11.

Fig. 10



Representação do diabo segundo Guamán Poma. Nas duas cenas em cima, o diabo fala através dos sonhos e do fogo. A cena da parte inferior pinta um sacerdote nativo, controlado pelo diabo, curando um índio doente e extraindo a impurezas (1989).

da cultura, isto é, não só tentaram proibir as crenças e os ritos mas também os costumes e comportamentos tradicionais nativos considerados contrários à moral cristã. Como exemplos desses comportamentos temos as “borracheras” (bebedeiras), os amancebamentos e a sodomia (DUVIOLS, 1986).

A extirpação como instituição — extirpação de idolatrias, inquisição, visitas, processos, casa de Santa Cruz etc. — teve seu período de maior atividade entre os anos de 1610 e 1660, sob o governo de quatro arcebispos de Lima: Lobo de Guerrero (1610-1620), Gonzalo de Campo (1625-1626), Arias Ugarte (1630-1638) e Villagómez (1641-1671) (DUVIOLS, 1986). Flores Galindo (1987) diz-nos que entre 1610 e 1660 se desencadearam três campanhas de extirpação de idolatrias nas montanhas centrais do Peru. Tudo começou em 1608 quando o padre Ávila — sacerdote do povoado de San Damián em Huarochirí (Andes da região do centro-sul de Lima – [fig. 12]) — descobriu que no mês de agosto, detrás da celebração da festa da *Virgen de Asunción (Nossa Senhora da Assunção)*, os índios ocultavam as adorações a *Pariacaca* e *Chaupiñamoc*, antigas divindades pré-hispânicas. Em dezembro do mesmo ano, num ato de fé, na praça de armas de Lima, começaram as campanhas.

As etapas das visitas de idolatrias foram codificadas no sínodo de 1613. Em primeiro lugar, devia-se publicar o “édito de graça”, concedendo aos

Fig. 12



Corregedoria de Huarochiri

nativos um prazo de três dias para entregar suas *huacas*, denunciar os outros idólatras, feiticeiros etc. Posteriormente, passam-se a exhibir os ídolos, os feiticeiros são declarados “culpáveis” e efetua-se um inventário sobre eles. Depois esconjuraram-nos e absolver-nos, seguidamente queimaram as *huacas* na praça do povo e destruíram os lugares consagrados a esses cultos ou adoratórios. Finalmente, foram aplicados aos ministros das *huacas* o “apartamiento” (reclusão). Entre as penas infligidas aos idólatras estavam as chicotadas, os exílios, a obrigação de construir templos, os serviços à Igreja, a “doação” de dinheiro para ornamentos dos templos, deviam levar uma cruz de madeira pendurada do pescoço, tinham de vestir cores vermelhas para serem identificados como feiticeiros. Eram também obrigados a montar em lhamas²⁷ para exhibi-los nas praças, raspavam suas cabeças e os reclusam na Casa de Santa Cruz ou no Colégio de Príncipes.

Entre os missionários mais “famosos” da extirpação de idolatrias durante o século XVII no vice-reinado do Peru temos de lembrar, principalmente, Francisco de Ávila, Hernando de Avendaño, Pablo José de Arriaga e Luis Teruel. De modo igual, Diego Ramírez, Miguel Salazar, Juan Vasquez, Francisco Conde, Álvaro Pinto, Agustín de Vargas, Pedro López,

²⁷ Camelídeo dos Andes meridionais; no idioma castelhano é também chamado de *auquénido*. Compreende quatro espécies: lhama, alpaca, guanaco e vicunha.

Gabriel de Ângulo, Ignacio Figueroa, Julián de los Rios, Hernández de Príncipe, Alonso Osório, Juan de Cuevas, Pedro Silva, Rodrigo Dávila, Bartolomé Gómez, entre outros (VALCÁRCEL, 1984; NIETO, 1981). Entre 1610 e inícios de 1611, Francisco de Ávila ao visitar cinco doutrinas em Huarochirí — San Damián, San Pedro de Mana, San Pedro de Casta, Santa Maria de Jesús de Huarochirí e San Lorenzo de Quinti (fig. 12) —, obteve numerosas confissões e encontrou mais de 5.000 ídolos (ACOSTA, 1987). Nas visitas do Arriaga e Avendaño, nos anos de 1617 e 1618, confessaram 5.694 pessoas, além dos 679 ministros de idolatrias. Descobriram 603 *huacas* principais e 3.418 *conopas*, 45 *mamazaras*, 189 *huacas*, 617 *mallquis*, 357 *cunas* etc.²⁸ (VALCÁRCEL, 1981). Na visita em 1619, tiveram os seguintes resultados: 22.511 capturas (FLORES, 1987), 20.893 pessoas absolvidas do crime de idolatrias, processaram 1.618 feiticeiros, requisitaram 1.769 *huacas* ou ídolos principais, 7.288 *conopas* foram destruídas e 1.565 corpos de defuntos incinerados (NIETO, 1981). Após registrar os objetos achados num livro, foram queimados numa grande fogueira, e aqueles que não conseguiram ser reduzidos a cinzas foram jogados ao rio para não ficar rastro deles.

²⁸ Trata-se de pequenos ídolos; pedras de formas esquisitas e sugestivas; frutos tubérculos; espigas de milho; animais etc. que recebiam culto doméstico. As referências às *conopas* nos documentos ARSI (*Archivum Romanum Societatis Iesu*) são abundantes em virtude da considerável difusão destes pequenos ídolos familiares.

No tempo da conquista, uma conseqüência imediata e inevitável foi o desaparecimento do sacerdócio oficial do Império Incaico, ao passo que o sacerdócio popular andino nas suas variadas formas e funções sobreviveu apesar da extirpação já referida. De acordo com Silva Santisteban (1981), eram considerados feiticeiros todos os nativos que praticavam suas cerimônias tradicionais. Foi para eles que foi criado o centro de reclusão Casa de Santa Cruz, regido pelos jesuítas. Além da reclusão, foram também instrumentos para combater idolatrias as orações, as confrarias e o doutrinamento, a fim de permitir uma relação mais estreita entre a autoridade e os súditos (FLORES, 1987). Do mesmo modo, utilizaram crianças das escolas e de outros *conversores* estudantis para denunciar as idolatrias e os dogmatizadores, quer dizer, os sacerdotes e os maestros da religião nativa (MEIKLEJOHN, 1986).

Entre o *curaca* e o feiticeiro existiu uma simbiose entre a estrutura política da comunidade e a estrutura política da colônia (MILLONES, 1981), isto é, associavam-se as ações do *curaca* e do sacerdote nativo. A saber, o *curaca*, como chefe local, considerava-se descendente direto do trovão e vestia roupas elegantes, comia em tigelas de ouro e prata; toda essa elegância sugeria, também, privilégios e poderes. Entretanto, ele tinha a compreensão andina do poder e de seus limites, moderando, assim, sua impetuosidade divina. A adoção e resolução de poderes, e seus meios para dirigir o trabalho do outro,

eram limitados por uma profunda defesa da expectativa andina exigindo fundamentalmente as dádivas, e o mais importante: a inviolabilidade dos produtos colhidos nos campos e nos rebanhos dos outros (MURRA, 1978; SPALDING, 1984, e ZUIDEMA, 1973).

Além disso, o sacerdote nativo e defensor das tradições indígenas santificava as festas comunais, conhecia as leis do incesto, resguardava e abrigava as orações e os rituais, protegia as *huacas*. A presença dele dava respaldo ao *curaca*, que por sua vez, preservava-o da perseguição dos extirpadores. Esta simbiose se assentou na estrutura política da comunidade nativa colonial. Em cada processo de idolatria em que aparece envolvido um feiticeiro, está também comprometido um *curaca* e vice-versa. Os sacerdotes andinos tinham muitos seguidores porque:

"(...) sabem interrogar aos deuses andinos, os mesmos que pela mediação destes (os sacerdotes) podem dirigir-se aos homens. Os malquis, conopas, as huacas e os adoratórios, mediante rituais e sacrifícios realizados pelo sacerdote, inserem-se na vida cotidiana de todos. Não é uma prédica desde o púlpito ou do confessionário, reivindicando a auto-inculpação. A religião andina permite viver e resolver problemas imediatos. Quais? Desde um animal perdido até

as ameaças do vizinho, mas, sobretudo, protege da precariedade da vida os componentes de uma sociedade, sempre próxima dos desastres (tremores de terra, terremotos, desabamentos) e assediadas por epidemias (...). Estas divindades oferecem proteção mais segura contra as doenças, as geadas, as pragas e ainda contra os agravos dos espanhóis” (FLORES, 1987:97-98).

2.3 O olhar extirpador e os cultos de aumento e reprodução do gado

Sobre o panorama exposto até aqui, concluiremos com alguns aspectos particulares²⁹ de extirpação de idolatrias a respeito de nosso objeto de estudo. Começaremos descrevendo o culto às “montanhas” perante os olhos do extirpador:

Consoante à Carta Ânua, na região de Huarochirí, Yauyos e Chocorbos, apresentamos o seguinte dado: *“Os povos de Huarochirí adoravam a Pariacaca e Tambraco (este último, uma montanha alta perto do estado de Huancavelica)” (VALCÁRCEL, 1984:147, t. III). Além disso, encontra-se, nos*

²⁹ Não é pretensão desta pesquisa um estudo aprofundado dos pontos mais importantes da cristianização do nativo peruano e de sua conseqüente extirpação de idolatrias. Vamos nos limitar, portanto, a uma breve descrição de alguns processos jurídicos religiosos e seus resultados ao olhar dos vencedores. Seu objetivo visa, fundamentalmente, a situar as declarações dos nativos com respeito aos cultos nativos de preservação e reprodução do gado.

expedientes da Audiência de Lima 1634-B, que no ano de 1620, enquanto realizavam uma visita de idolatria a Magdalena de Pisco, o visitador Alonso de Osório e o juiz eclesiástico Bartolome Lobo descobrem que os povoadores adoravam uma montanha chamada “Caucato” ou “Guamani” (ROSTWOROWSKI, 1977:265).

O historiador Valcárcel, ao perscrutar os expedientes do Arcebispado de Lima sobre feitiçaria, encontra o que segue: *“Em Pomacocha, província de Canta, em torno de abril de 1650, houve uma investigação de idolatrias registrando-se o seguinte fato: (os ministros de cultos) ofereciam lhamas brancas e pretas à montanha Capacquircay dizendo ‘aceita estas lhamas e protegei-las bem’”* (1984:97, t. III). Do mesmo modo, numa informação levantada no povoado de Omas, na província de Yauyos, em 1669, aparece a montanha de Huacahuasi como objeto de culto especial. Igualmente, para conseguir o aumento do gado atiravam ao fogo milho branco e de cores, coca e orelhas de lhama. Ofereciam sacrifícios à montanha Patacata, onde o gado encontrava forragem e água em abundância (VALCÁRCEL, 1984).

No questionário de extirpação que o padre Arriaga faz a respeito dos casos de *illas (conopas)*, para o aumento e a reprodução de gado, temos a seguinte transcrição: *“(...) quais huacas adoravam para as chácaras, quais para o milho (...) ou para o aumento de gado e cuyes (porquinhos-da-índia)”*

(VALCÁRCEL, 1984:90, t. III). O historiador sublinha que o padre mencionado acima sabia distinguir entre *huacas* e *conopas*: *“Às huacas lhe eram rendidos cultos públicos e eram comuns a toda uma província, povoado ou ayllu, ao passo que as conopas lhes eram adoradas em secreto e eram particulares de cada casa”* (idem:193). Do mesmo modo, o autor, na sua abordagem sobre “ídolos e *huacas*”, escreve que no relatório do padre Avendaño se dizia: *“As huacas eram pedras compridas colocadas em alguns campos de cultivo e eram tidas como guardiões. Outras com figuras de lhamas cumpriam a mesma função com os rebanhos e as denominavam caullamas”* (idem:161). Em Recuay, Hernández de Príncipe descobre que *“o adoratório denominado illahuasi era uma casa em que se guardavam pedras denominadas illas. Esse adoratório era dedicado ao raio, o mesmo que protegia o aumento do gado”* (idem:140).

Voltando para seus estudos sobre “ídolos e *huacas*”, Luis Valcárcel aponta o seguinte:

“Conta Felipe Medina que numa escavação (...) foi encontrada uma llamita (nesse caso, a reprodução em pedra de uma lhama pequena), oferecendo-lhe sacrifícios sob o nome de Mamallama e pediam-lhe o aumento do gado (...) a llamita era de ouro e estava cercada de

vasilhas de madeira e de barro e, de queros³⁰ em que bebiam e comiam seus defuntos" (1984:155, t. III).

Nesse mesmo capítulo, o autor sublinha o testemunho do padre Arriaga: *"No povoado de San Damián no tempo de limpar os sulcos, faziam festa à huaca Ucamar e Topicocha (...) nessa festa se descobriu a huaca Huariguancha que protegia a reprodução do gado"* (idem: 156). Igualmente, no artigo de Pérez de Boca Negra intitulado "Creencias y prácticas mágicas", este nos confirma que *"se vela o gado para sua reprodução"* (idem:70).

A 3 de abril de 1617, Hernando de Avendaño, na sua relação de idolatrias de Índios, informa que adoravam a dois gêneros de ídolos, ou seja, *ídolos fixos*: as montanhas, os penhascos, os cumes altos, os picos nevados, o sol, a lua, as estrelas (as sete cabritas e as três Marias)³¹, o raio, o mar e os mananciais. Os *ídolos móveis*: aqueles que estão em suas casas ou chácaras, *"como deuses lares ou penates, e outros nos recintos do gado. Estes ídolos, pelo ordinário, são figuras de carneiros da terra, chamados por eles de*

³⁰ Recipiente de barro, geralmente de forma cilíndrica e ligeiramente alargada no final, que serve para beber *chicha*.

³¹ Polo de Ondegardo oferece-nos importantes informações sobre o culto estelar e identifica algumas constelações objetos de culto. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*, C.A Romero, H.H. Urteaga (editores), Lima, Imprenta y Librería Sanmarti, 1916.

caullamas (...) e os que têm gado adoram as pedras bezares (bezoares)³² (...)” (DUVIOLS, 1986:443).

Na região de Cajatambo, Bernardo Noboa descobre uma série de fatos relacionados à adoração de ídolos e recolhe os seguintes depoimentos de adoração, a saber:

- A 6 de julho de 1656, entre os índios de Santa Catalina de Pimachi, em San Pedro de Hacas, descobre *“Domingo Riamchi polindo uma conopa de lhama, herdada de seus pais para o aumento delas”* (idem:129).
- A dia 8 de agosto do mesmo ano, em Santo Domingo de Paria, Juan Guarz fazia a seguinte revelação: *“(...) tenho ouvido falar que Juan Chucho tem um ídolo conopa chamado micuy conopa e que Pedro Condor tem outra lhama conopa, os quais são cultuados e venerados”* (idem:90).
- A 24 de janeiro de 1657, a testemunha Cristobal Hacasmalqui, declara contra Hernando Hacas, Christobal Poma Libiac e outros, em San Pedro de Hacas (Cajatambo), ele diz: *“Assim mesmo digo (...) no ayllu Carampa, no velho povoado, estão sacando os ídolos*

³² Trata-se de uns enterolitos, isto é, concreções intestinais esferoidais formadas pelos pêlos acumulados, resinas etc. no estomago dos camelídeos e de outros ruminantes.

conopas *chamados* papaconopa ou lhamaconopa” (DUVIOLS, 1986:172).

- Sobre os mesmo acusados, o réu Andrés Guaguan Pilpi diz “(...) *sabe esta testemunha que dom Sebastián do povoado de Hacas tirou deste ayllu três ídolos, um chamado de saraconopa [que reproduz milho], e outro chamado lhamaconopa [que reproduz carneiros (...)]*”(idem:175).
- Nesse mesmo processo, a 25 de janeiro de 1657, Inês Juca Colqui, revela a posse de duas lhamas *conopas*, em forma de pedras compridas. Uma com as mãos de *almeres* (sic) e a outra em forma de cabeça humana, herdada de seus antepassados e adorada para o aumento de lhamas. Hernando Chaupicon confessa que ouviu dizer que Pedro Guamanvilca tem *conopas* de lhamas e que Pedro Cahupisayauri tinha uma *lhamaconopa*, para o aumento de 20 lhamas (idem).

Em outra causa seguida contra os nativos de Manis e Chamas de San Francisco de Mangas, em 11 de janeiro de 1663, dirigido também por Bernardo Noboa, a testemunha Domingo Hacha declara que tem ídolos lhama *conopas*. Quando Juan Xulca, outra testemunha, leva o visitador a um curral de

carneiros e a uma capela, entrega para ele dois ídolos *conopas*, um de pedra preta e outro, reproduzindo um carneiro, destinado ao aumento destes. (DUVIOLS, 1986).

A 21 de janeiro de 1663, numa diligência de extirpação efetuada pelo visitador Thomas de Aquino, no povoado de San Gerónimo, o ministro de ídolos Domingo Micacapcha revela num sepulcro nove *conopas*, quatro delas com a forma de carneiros, destinadas também para o aumento do gado. Andrés Yulca Yanac, um quarteirão acima do sepulcro de Domingo Micacapcha, revelou sete *conopas* de carneiros, igualmente adorados ao aumento destes. Na obra do Inca Garcilaso de la Vega, *“Comentários reais de los incas”*, narram-se outros significados a estes ídolos: *“(...) chamam huaca às coisas que são oferecidas ao sol, figuras humanas, aves e animais, feitas de ouro, prata ou madeira, e quaisquer outras oferendas sagradas, porque tinham sido enviadas pelo sol, então eram suas, portanto tinham-lhes muita veneração”*(s/d:80).

Quando Luis Valcárcel pesquisa sobre feitiçaria no Arcebispado da área de Lima, os expedientes de agosto de 1658, referindo-se ao povoado, mencionam o que segue: *“Continuam guardando seus ritos, cerimônias; adorando e dando culto a seus ídolos, lares consagrados aos deuses domésticos, chamados conopas (...)”* (1984:95, t. III). Do questionário

preparado por Villagómez (um verdadeiro manual), que vinha a completar as instruções do II Concílio de Lima, tomam-se novos dados: *“As conopas são de muitos tipos, as que proporcionam alimentos são os chamados micuy conopas. O milho, o gado têm cada um suas conopas. A posse destas, por seu caráter pessoal, foi mais difícil de descobrir pelos extirpadores de idolatrias”* (idem:41).

As referências às *conopas* são abundantes, tanto nos documentos do Arquivo do Arcebispado de Lima (ALL), parcialmente publicados por Pierre Duviols (1986), quanto nos documentos ARSI (*Archivum Romanum Societatis Iesu*), publicados por Mario Polia (1999). Os exemplos citados parecem-nos significativos no intuito de mostrar a importância das *conopas* nos cultos autóctones e a sua capilar distribuição entre todas as culturas do Peru.

Sobre os cultos considerados progenitores do gado há também a veneração às “estrelas”. Na obra *O sistema mágico religioso*, Valcárcel expõe que o padre Hernando Cobo, no seu intento de constituir um ordenamento dos deuses, hierarquiza-os na seguinte ordem: Viracocha, Sol, Raio, Lua, Estrelas, Mamacocha, Pachamama, Pururauca, e Guacas. Segundo o autor:

“Os índios acreditam que as estrelas eram como um símil (semelhante) colocado no céu correspondente a todos os animais da terra, cuja conservação e aumento deviam atender. Das estrelas

Cabrillas ou Collca surgiam as outras, delas emanava a virtude. A constelação da Lira ou Urco Chillay era imaginada pelo nativo como lhama de cores, protegia o gado, a constelação próxima a Lira (constelação boreal) era chamada de Cata Chillay (...) (1984:12-13, t. III).

John Murra, ao referir-se ao reino *lupaca* (ver tabela 1), parafraseia Pólo de Odengardo explicando desta maneira: *“Veneravam e sacrificavam a Urcuchillay, a constelação da Lira, a qual eles concebiam como uma lhama macho policromo que velava por aumento, crescimento e multiplicação dos camelídeos”* (1975:130-131). Voltando a Valcárcel, o frei Martín de Murúa (1590-1600) apontava o seguinte: *“Entre as estrelas, (os índios) distinguem as lhamas Collca, Urcuchillay, imaginando serem chamas multicoloridas e protetoras do gado. Perto delas divisavam as lhamas Catachillay e Uchillay, que fingiam ser uma lhama com sua cria”* (1984:160, t. III). O historiador Julio C. Tello afirma, com propriedade, que não existe um deus sol, um deus lua ou um deus plêiades, mas um deus animal que se apropria desses astros para atuar por intermédio deles. Segundo a crença religiosa dos nativos, os seres vivos terrestres tinham no céu seus progenitores encarregados dos cuidados e da proteção deles (1967). O autor corrobora o mencionado por Valcárcel, ele

Tabela 1

Cronologia		Horizontes e Períodos Culturais	Costa	Serra	Selva	
1532		Horizonte Tardio	Inca	Inca	Inca	Ucayali
1465		Horizonte Intermédio Tardio	Ica – Chincha Chimú – Chancay Lambayeque	Cuismanco Humachuco Pocras Huancas Chancas Lupacas	Caimito Pajaten	
1100		Horizonte Médio	Huari Pachacamac	Cajamarca III Huari Tiahuanaco	Cumancaya Nueva Esperanza	
700		Período Intermédio Temprano	Lima – Nazca (I a VIII) Vicus	Cajamarca II Huaylas	Pacacocha	
D.C. A.C.	100	Horizonte Temprano ou Formativo	Paracas Necrópolis Paracas Cavernas Guañape	Púcara Cunturhuasi Chavín – Huacaloma Cotosh Pacopampa	Shakimu Tutiscanyo	
	1800	Superior	Huaca Prieta Lãs Haldas Santo Domingo	Jayguamachay Telar Machay		
	2000	Arcaico		El Guitarrero (com cultígeno)		
	6000	Inferior	Chilca			
	8000	Lítico	Ancón Paiján	Lauricocha I Toquepala El Guitarrero Panaulauca Guargo		
	10.000					
	12.000					

Esquema geral do desenvolvimento das culturas andinas pré-hispânicas (Silva Santistevan, 1980).

também se refere a *Uchillay* como arquétipo das lhamas que atendem à conservação do gado. *Catachillay* é considerada uma estrela brilhante da Via Láctea, respondendo ao que Pólo de Odengardo chama *Catachillay* e *Uchillay*, para fingir uma ovelha e um cordeiro respectivamente. As denominações das plêiades seriam Choque *Chinchay*, *Auki Chauca*, *Colla Coyllor*, *Fur*, *Lari Illa* e *Onqoy*. Essas estrelas são descritas em seu conjunto como um poderoso felino, que aparece no céu como grupo de sete estrelas visíveis a olho nu e que fazem parte do aglomerado galáctico aberto situado na constelação de Touro, denominadas vulgarmente, no mundo andino, *cabrillas*. Reafirma-se, assim, o que Valcárcel sustentava, que as estrelas atuam também de diversas formas sobre os homens e os animais. Os antigos peruanos acreditavam distinguir, nas constelações³³, determinadas figuras, e que todos os seres celestes tinham ação protetora sobre as distintas espécies terrestres.

Finalmente, acreditamos necessário determinar algumas características da *clandestinidade da religião andina* como conseqüência da

³³ Uma descrição mais sistemática das constelações conhecidas pelos antigos peruanos encontra-se no capítulo 29 do *Tratado quéchua sobre a religião e a mitologia do povoado de San Damián de Checa*, província de Huarochirí, editado pelo padre Francisco de Ávila em finais do século XVI. Uma indagação baseada na astronomia inca foi iniciada pelo antropólogo R. T. Zuidema e pelo astrônomo A. F. Aveni em 1973 e 1975 em Cuzco. Os resultados dessa pesquisa foram publicados por R. T. Zuidema e Gary Urton: "La constelación de la llama em los Andes peruanos" em *Revista Allpanchis*, vol. IX, Cusco, 1976, p. 59-120.

perseguição da extirpação de idolatrias, a saber: a) encontra-se numa memória fragmentária, o suficiente para continuar uma história em curso que favorece o argumento ideológico no interior da comunidade. Um exemplo disso é dado em Cuzco, nas autoproclamações do *curaca* como inca; b) os santuários, os sacerdotes indígenas e os crentes circunscrevem-se num âmbito muito local. Nos documentos sempre se apresentam restritos à demarcação política do *curaca*; c) as crenças e suas práticas continuam relevantes; d) quando os processos idolátricos descrevem o sacerdote indígena, colocam em evidência sua condição de curandeiro (herbolário); e) um elemento amiudadamente repetido na religião indígena colonial é a confissão e o jejum, que os sacerdotes impunham a seus fiéis (MILLONES, 1981). Segundo Lorenzo Huertas essas confissões eram praticadas em todos os povos andinos pré-hispânicos (1981). Servindo-se da confissão, no decurso da purificação, o crente podia religar-se com suas deidades. A confissão era um meio de controle pelo qual os confessores mantinham vigentes os valores ancestrais (HUERTAS, 1980).

No ano de 1670, de um plano estritamente histórico, acontece um fato que parece ser a causa imediata para o cessar do furor da perseguição de idolatrias. A disputa entre jesuítas e o clero secular determina, aos primeiros, abandonarem o papel de representantes, de porta-vozes ou “abandeirados”.

Em relação à igreja pastoral temos algumas explicações que justificam o final da perseguição. Vejamos: a religião cristã tinha chegado a um grau de aceitação na população nativa, e esta, com sua forma particular de ser, havia entendido a mensagem de Cristo. Uma segunda diz simplesmente que a “caça às bruxas” tinha fracassado (MILLONES, 1981).

Contemporaneamente, essas práticas se encontram vigentes e as formas religiosas do mundo andino continuam a existir paralelamente à religião cristã, no entanto independentes dela. Como diria o monsenhor Dalle: *“Apesar de quatro séculos, apesar de mais prédicas e de mais repressão, clandestinamente, à noite, na solidão do puna (páramo), os camponeses quíchuas e aymaras conservam quase intactos seus cultos e as crenças de seus antepassados”* (1983:50).

As primeiras impressões, resultado de nosso trabalho de campo, permitem-nos sustentar, preliminarmente, que tanto a religião andina quanto a religião cristã têm se adaptado às circunstâncias históricas e ainda cumprem funções práticas na vida cotidiana dos povos andinos, sobretudo nos Andes Centrais. As interpretações históricas aqui expostas se referem às informações dadas pelos cronistas até o século XVII. No entanto, nossos estudos dizem-nos, que muito do que hoje existe é um substrato dos ritos daqueles tempos. A sua reinterpretação contemporânea fará parte dos Capítulos III e IV.

C A P Í T U L O

I I I

A REINTERPRETAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO RITUAL SANTIAGO

"Milachon, milachon toro llanchicpis, milachon, milachon
huacallanchicpis."

"Que aumente, que aumente nuestros buenos toros; que
aumente, que aumente nuestras lindas vacas."

(Sérgio Quijada Jara: Tayta Shanti)

1. OS ATORES DO RITUAL

Pelas observações realizadas em anos recentes de pesquisa particular¹, no que tange a crenças e práticas religiosas, inicialmente é possível distinguir três níveis de ascendência dos atores do ritual:

a) Estudantes do ensino de segundo grau, que geralmente abraçam as crenças tradicionais, porém clericais pelo ambiente familiar, estão sendo vigorosamente influenciados pela pregação de grupos evangélicos e protestantes recentemente formados na comunidade.

b) Os estudantes universitários anticlericais são hostis, em sua grande

¹ Inquietações iniciais como docente da disciplina Metodologia de Pesquisa Social I e II, na *Universidade Particular "Los Andes"* de minha cidade natal, Huancayo. Estimulado, por um lado, pela possibilidade de fazer um trabalho etnográfico a respeito dos rituais locais e, privado, por outro lado, dos aparelhos de registro e de leitura cinematográfica ou videográficos.

maioria, às crenças tradicionais. Embora o movimento ideológico marxista do Sendero Luminoso tenha aparentemente se extinguido, muitos desses universitários são partidários de reformas de cunho socialista.

c) A população adulta, no geral, é clerical, em distintos graus, e recebe a influência de pontos de vista evangélicos, poucos são céticos. Contudo, são fiéis às antigas crenças e responsáveis pela celebração das festas tradicionais.

Segundo o presidente da comunidade, os habitantes, quase em sua totalidade declaram-se católicos, mas sempre se opondo à ortodoxia. Conta essa comunidade com uma igreja que só é concorrida em ocasiões de festas. No geral, os membros da comunidade de Auray são muito afeitos às crenças de origem pagã e cristã. A devoção a Cristo, à Virgem Maria, aos santos e à cruz é geral. Os dois primeiros caracterizados e particularizados nas mesmas imagens, o terceiro no santo Santiago e o último na Cruz de Mayo (maio). É também comum a crença na *jarjaria*², nos prenúncios de morte, nos fantasmas, na adivinhação das folhas de coca e do milho, e nos sonhos, assim como nos recursos de curandeirismo e oráculos. O respeito sobretudo à *jarjaria* é reforçado por um comum temor a sanções sobrenaturais sob a forma de

² Transformação de pessoas incestuosas em animais.

graves doenças, calamidades e desastres. Na parte introdutória desta pesquisa, mencionávamos, entre outras coisas, que uma das características do rito era a de unificar o grupo social em torno de certo número de princípios, valores e normas. Assim sendo, quando se celebra um rito, os laços do grupo ou da comunidade também são celebrados. Desse modo, o ritual de marcação do gado é um testemunho evidente de um mundo simbólico, que não é manifestamente cristão, nem uma tradição pequeno-burguesa local ou regional.

O principal ator dos ritos é o adulto. Ele é em sua maioria analfabeto e quíchua-falante. Quando fala o castelhano é pela necessidade de comunicar-se com os mecanismos da sociedade que o fala, mas em convívio familiar utiliza-se muito a *toponímia* do lugar. Estes índices parecem expressar a luta secular para sobreviver e para afirmar-se como grupo socialmente distinto de que a simbologia faz parte. Embora essa simbologia não seja única, é quando muito necessária para definir adequadamente a realidade social do povoador aurino. Outrossim, ainda que as instituições coloniais ou republicanas, as guerras da independência e os nacionalismos e as libertações regionais sejam parte de seu vocabulário simbólico e ideológico, sua situação de “camponês” nada mudou perante os acontecimentos. Então, o que define o grupo como grupo é sua consciência coletiva expressada pelos valores afirmados em

gestos ou expressões simbólicas que evocam a lógica do sistema mental do grupo.

2. ATOS PREPARATÓRIOS

Mencionávamos, no Capítulo I, que os atos preparatórios não participam do caráter cerimonial do processo ritual, por tratarem-se de atividades que vêm sendo diluídas no sistema industrial. No entanto, apresentaremos, à maneira de ilustração histórica, como eram elaborados em tempos passados, para posteriormente fazer sua comparação com a atualidade.

2.1 Elaboração e aquisição de bebidas

Antigamente, duas ou três semanas antes da festa, os camponeses começavam a elaborar a *chicha jora*, sempre em um clima de festividade.

Sobre esse preparativo Sérgio Quijada narra:

“Faltando mais ou menos um mês para o 25 de julho, viajam às quebradas onde existe milho que utilizam na elaboração da chicha e na tradicional comida (potaje) chamada ‘mondongo’. Feito isso, voltam a suas rústicas vivendas amarrando as bocas dos costales (sacos) com cordas de lã de lhama, colocam-nos no pátio ou no corredor e dedicam-se a celebrar a chegada. Dançando ao redor dos sacos, alimentam a idéia de que esse comestível lhes durará até o

Santiago do próximo ano, para novamente preparar o mondongo com o milho do ano anterior chamado huata huara” (1974:9).

Essa dança com melodias e letras particulares era, sem dúvida, o início de que os tempos de Santiago estavam chegando. Logo após a aquisição preparava-se a *chicha jora*³, que também transcorria num ambiente festivo e cerimonioso, segundo Nestor Taípe: *“Es feito de milho colorado, fica em molho três dias e três noites, logo é enterrado em folhas de saúco⁴ durante uma semana. Posteriormente, é secado no sol e moído em moinhos manuais (...) cinco dias antes da marcação do gado fervem água, colocam o milho jora e o depositam para sua fermentação em porongos (tigelas de barro)” (1985:52).*

Uma outra bebida obtida do caldo de cana fervido e fermentado é chamada de *warapo*, que junto com a cachaça eram compradas em *fundos* (*sítios*) da região.

³ Segundo Garcilazo de la Vega, a origem da *chicha jora* é pre-hispânica e sua formas de elaborá-la eram variadas: *“Os índios chegados à embriaguez colocavam o milho em molho e o estendiam no chão até dar raízes (germinar), depois eram moídos, fervidos e colocados ‘até temperar’ (...) produzia-se uma bebida fortíssima que embriagava repentinamente”*, *Comentários reales de los incas*, Lima, Universo, 1970.

⁴ Segundo o *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: *saúco* é *“um arbusto o arbolillo de la familia de las caprifoliáceas, con tronco de dos a cinco metros de altura, lleno de ramas, de corteza parda y rugosa y medula blanca abundante; hojas compuestas de cinco a siete hojuelas ovales, de punta aguda, aserradas por el margen, de color verde oscuro, de olor desagradable y sabor acre; flores blancas y fruto en bayas negruzcas”*. Madrid, Edición Electrónica (Espasa Calpe) Versión 21.1.0, 1995.

2.2 Aquisição de flores

Em outros tempos, faltando um ou dois dias para a véspera eram constituídos grupos para dirigirem-se às quebradas das *punas (páramos)* e colher flores que seriam utilizadas nas posteriores cerimônias. Conforme Sérgio Quijada, cada grupo de pessoas que iam colher as flores tinha que cumprir alguns procedimentos religiosos:

“Para obter essas flores⁵ devem ir em grupos levando seu pagapa (oferenda) à montanha, que consiste em enterrar num lado da montanha um pote ou uma panela de barro cheio de balas (guloseimas), passas, coca, uma garrafinha de vinho, uma garrafinha de cachaça etc. Porque, se não fossem em grupos e levando presentes, com certeza a montanha manda descarregar uma forte tempestade para destruir a flores”. (1974:10)

⁵ Com respeito à obtenção das flores, o antropólogo Nestor Taipe fornece-nos outras informações de suas experiências realizadas em Huancavelica, departamento situado ao sul de Huancayo. O autor assim o escreve: *“Para pegar as flores pedem consentimento ao Wamani. Nossos informantes diziam ‘quando se chega à montanha se realiza o Pagapu, enterrando as melhores folhas de coca e levando a cachaça à boca, fazemos o Angoso (espargir) à montanha. O Angoso só pode ser feito por um varão, e sempre ao iniciar a subida. Não pode ser feito pelas mulheres porque dá azar e não conseguirias as flores por mais que procures. O Pagapu é enterrado em algum manancial da montanha onde se pegarão as flores, porque o manancial é o olho do Wamani. Se a gente não fizer o Pagapu, acontecem-nos muitas coisas: te encerras nas montanhas e não podes sair do lugar aonde chegaste a pegar as flores; te cobre a neblina, pode nevar ou cair fortes chuvas; pode acontecer-nos algum acidente. Mas, se pagas e angosas, é fácil pegar as flores”. Informe de Investigación, UNCP, Huancayo, 1982. Mais adiante analisaremos o *Pagapu* e o *Angoso*, como ritos que antecedem ao *Velakuy*.*

O autor acrescenta:

"É interessante sublinhar a forma como se dirigem às punas e quebradas inacessíveis onde crescem flores silvestres de variadas cores que nada têm de invejar às orquídeas. Essas flores são: 'lima-lima', que segundo antiga crença tem o poder de 'rebotar a palavra', isto é, fazer o que a criatura em idade competente não o faz, por ser retardada. Nesses casos tem de se golpear nos lábios da criatura com a flor 'lima-lima' que vem da voz 'rimacc-rimacc', que quer dizer fala-fala. Existem também flores que se conhecem com os nomes de 'ccantu', 'inquil morada', 'huaman-sara', 'salljanty', 'ccori-huaylla', 'cuchip-chupan', 'escorsonera', 'huila-huila', 'sumay suncho' etc." (1974:9-11).

A análise simbólica, entre as flores mencionadas, com a posterior marcação do gado, também é feita pelo próprio Sérgio Quijada (1974), vejamos: A *huila-huila* servia para ser utilizada como espécie de éter ou anestesia, quer dizer, para que o animal não sinta a brusca introdução da grossa agulha no pavilhão da orelha, no momento de colocar a cinta. O *sumay-suncho* ("contar [o] selvagem" ou "formoso selvagem")⁶ ajudava a somar ou propiciar um bom computo do gado. A *lima-lima (fala-fala)*, tem o poder de curar a dificuldade e/ou incapacidade de falar, isto é, quem bebe "fala muito", logo falará algo ou muito. O *cuchip-chupan* ajudará a pegar e dominar o animal

⁶ Tradução extraída do livro de Alejandro Ortiz Rescaniere, *La pareja y el mito*, Lima, Fondo Editorial, PUCP, 1993.

no momento oportuno de apanhar o gado para sua marcação. Segundo o autor, acredita-se que as flores *lima-lima* simbolizam a vaca; a *huila-huila*, o carneiro; o *cuchip-chupan*, o porco; e o *huilla ichu* significa que os animais devem aumentar como o *icho* (capim) ou palha de *puna*. A relação simbólica não é muito confusa, isto é, cada flor teria seu animal correspondente. Assim mesmo, em tempos de Santiago, encontrar-se com essas flores poderia ser sinal de que os animais iriam aumentar, exemplo particular do *huilla ichu*.

Uma outra interessante associação que se estabelece entre as flores e os animais em nível consciente é sublinhada pelo antropólogo Alejandro Ortiz Rescaniere, quando diz: *“Os pastores sabem que a lima-lima propicia a procriação do gado bovino; e conhecendo assim as relações entre diferentes ordens, as utilizam nas manipulações curativas, propiciatórias, adivinhadoras, religiosas vinculadas ao Santiago e aos animais da puna”* (1993:215). Essas relações conscientes entre as flores e outras ordens possibilitam que as flores sejam usadas como uma forma de símbolo de *status*, segundo o próprio autor, *“luzindo-as no chapéu indicam se a pessoa está participando do Santiago, misturadas a outras flores indicam rango (círculo) e situação social”* (1993:215). Sendo assim, na presente pesquisa, embora as flores⁷ não apareçam como

⁷ Uma outra informação que acreditamos necessário salientar, a propósito da aquisição das flores, é o fato de muitas passagens das festividades do Santiago irem acompanhadas de

uma forma de diferenciação social, elas são parte de toda uma linguagem estereotipada em diferentes momentos cerimoniais (no *Velakuy* e na preparação da mesa ritual para o *Cintachikuy*), como veremos mais adiante.

2.3 Aquisição de fitas

Geralmente são adquiridos nas feiras da própria comunidade de Auray ou na Feira Dominical de Huancayo. Nesses dois setores pesquisados, pudemos observar que alguns parentes radicados, sobretudo em Huancayo, retornam à comunidade de Auray para as festas de Santiago, levando consigo as fitas que serão presenteadas à família Torres Orellana. As fitas usadas para os bovinos e ovinos são fabricadas com lã e de diversas cores. Ao passo que, na região de Huancavelica, segundo Nestor Taipe (1982), para a marcação dos eqüídeos são utilizadas as cores vermelha e branca por estarem vinculadas aos animais (cavalo e asno) utilizados pelo exército peruano. Ou seja, a identificação que os camponeses fazem é com o símbolo patriótico peruano (a bandeira), a partir da guerra com o Chile (1879-1883).

práticas de *iniciação sexual*. De acordo com Nestor Taipe, *“ao ir a pegar as flores, vão especialmente jovens camponeses de ambos os sexos ficando durante a noite no campo, noites que cantavam, dançavam, libavam cachaça e terminando em excessos sexuais”*. *Informe de Investigación*, UNCP, Huancayo, 1982.

2.4 Os músicos

Os músicos do Santiago são, em geral, ou das comunidades altas do Vale do Rio Mantaro ou das comunidades dos departamentos da região sul dos Andes peruanos. São poucos os intérpretes da região baixa do vale que sabem executar as melodias dessa festa. Sendo assim, a família Torres Orellana contratou os músicos da comunidade de Pariahuanca⁸ à base de *trueque (troca)*. Os músicos são constituídos por componentes de uma mesma família (o pai, a mãe e o filho). Quando perguntamos a estes qual o custo do serviço deles, a resposta é imediata: *"Cobramos 360 soles por quatro dias, mas decidimos fazer o trueque por batatas, favas, e cevada; nossa última colheita foi péssima, então estamos necessitando desses produtos. Ano passado deu para levar algum dinheiro, mas dá igual porque temos que comprar os produtos em Pariahuanca, só que um pouco mais caro. Dona Julia sempre nos dá um pouquinho mais"*.

2.5 Os instrumentos

- A *tinya*

O historiador Luis Valcárcel (1984) cita o padre Bernabé Cobo para mencionar que entre os instrumentos conhecidos do Peru antigo estava o

⁸ Região alta do nordeste do Vale do Rio Mantaro.

huancar tinya (tambor, *tinya*, tamborim). Já Enrique Pinilla menciona que esses “*tambores eram de dois tipos: o pequeno ou tinya e o grande ou huancar. Era feito de pele de lhama ou de outros animais e também com pele humana, geralmente dos inimigos derrotados*”(1981:378-379, vol. IX).

Na fabricação desse instrumento se realizam práticas homeopáticas, porque, se a *tinya* for de pele de gato e cachorro, os participantes da festa acabarão brigando. Isso pode ser explicado por James Frazer (1986) quando diz que “*o semelhante produz o semelhante*”. Uma descrição contemporânea da *tinya* é dada por Quijada (1974), Castro (1979) e Fuenzalida (1980). Ela é como um tambor de madeira e de dupla camada de pele de cordeiro, cujo diâmetro varia entre os 13 e os 25 centímetros. Às vezes é enfeitado com borlas de lã colorida, com uma asa de corda por meio da qual se firma a mão sobre um dos cantos da madeira, para que assim as duas superfícies fiquem livres para a batida e a ressonância. Para ter mais vibração na parte inferior, tem um barbante com uma espinha de peixe.

- A corneta

“As cornetas mais antigas próprias dessas festas sempre têm sido o yungor ou llungor (...), mas também é feito de carrizo (bambu) ou chonta branca (cacto), além das cornetas de chifre em forma de espiral” (QUIJADA,

1974:9). José Maria Arguedas descrevia: “(...) o llungur, *gigantesco instrumento de sopro, originalmente feito de cana da selva*” (1984:44). Às exposições manifestas soma-se a experiência de Nestor Taipe, quando narra as crenças de algumas comunidades andinas do sul do Peru; “*O llungur cresce em lugares ‘ruins’, lugares pantanosos; tem de ser apanhado só de manhã, do contrário pode causar ‘daño’ (mal) (...) não pode ser colhido qualquer dia, tem de ser em lua cheia, senão ele quebra. Existem dois tipos de llungur, o de gema vermelha tem bom som e a de gema verde, não*” (1982:113). Segundo o autor ainda existem, nessas comunidades, regras e tabus para adquiri-las.

Durante os atos preparatórios mencionados percebemos que as aquisições dos diferentes elementos mencionados eram ritualizadas. Atualmente, os atos preparatórios para a comunidade de Auray foram transformados em novas formas de aquisição, vejamos: a comunidade camponesa de Auray e, aparentemente, as comunidades dessa região perderam essas formas originárias de aquisição floral e das bebidas. Segundo nosso informante, Juan Torres, e nossa própria constatação, tanto as bebidas quanto as flores são adquiridas de duas formas: seja pelos parentes dele que se deslocam até o mercado da comunidade de Auray ou ao mercado maiorista da cidade de Huancayo, seja em forma de presente das visitas — incluimo-nos entre estas —, que por motivos diversos participam das festividades.

Com respeito à *tinya*, é elaborada com pele de carneiro e comprada na Feira Dominical de Huancayo. No Santiago de Auray, esse instrumento é tocado pela *cantora (cantante mulher)*, que bate com uma pequena vara de madeira denominada *tinyaco* ou *huacctaco*. Sobre a corneta, é bastante comum chamá-la de *wakrapuku* ou *pututo*, e é feita de acumulação de espiral de partes prontas do chifre do boi e de metal. No geral, essas cornetas são tocadas pelos homens, no nosso caso pelo filho do casal. A particularidade desse instrumento é que só pode ser executado em Santiago. Quando a época do ritual se aproxima, o proprietário do *wakrapuku* deverá “preparar” o instrumento pelo fato de ter permanecido guardado o ano todo. Já, o violino, como instrumento trazido da Espanha, tem seu uso freqüente nas festas de Santiago.

3. A VÊSPERA

3.1 O ritual *Huaca-Jorqoy*: a retirada das *huacas*

Os estudos históricos do Capítulo II indicam-nos que os meios empregados pelos camponeses andinos para indicar o início dos ritos sazonais de seus rebanhos coincidem com o mês de julho, estação em que a ausência ou carência de chuvas acarreta graves problemas econômicos e sociais. O ritual *Huaca-Jorqoy*, está associado ao início de duas unidades rituais

vinculadas à reprodução e ao aumento do gado: o *Pagapu* e o *Angoso*.

3.1.1 O ritual *Pagapu*

Para retirar as *huacas*⁹, Juan Torres teve de enterrar estas no *Pagapu* do ano anterior, e assim sucessivamente. Comumente, o *Pagapu* ou oferenda ao *Wamani* é preparado pelo dono da propriedade em rigorosa privacidade¹⁰. Pelas informações recolhidas de dona Julia Orellana, sabemos que o *Pagapu* é realizado qualquer dia após o dia central. O depoimento dela nos permitiu o conhecimento dos preparativos do *Pagapu*¹¹: *“O Wamani mora na montanha, temos que dar o kintu (pago) dos animais que temos, com chicha, vinho, fitas, milho, pequenas imagens de barro e outras coisas dentro de uma panela pequena de barro e o enterramos em seu lugar (...). Quase sempre é o Julio que enterra, outras pessoas enterram essas oferendas entre duas pessoas, às vezes um é perigoso, pode acontecer ou aparecer qualquer coisa”*. Nada nos diz sobre as invocações realizadas; ela guarda para si o pedido que é feito à montanha. Entretanto, posteriormente, Juan Torres, manifesta: *“Peço ao Wamani que aumente minha criação e que não tenham doenças nem morram”*.

⁹ Informações sobre a significação das *huacas* estão expostas extensamente no Capítulo II.

¹⁰ O acesso a esta unidade ritual não nos foi permitido, segundo “don” Juan só quem faz os preces e pedidos devem ter acesso ao lugar onde serão ocultados as *huacas*.

¹¹ Outros camponeses enterram farinha de milho, folhas de coca, pêlos de rabo de vaca, sal preto.

Para enterrar a oferenda, tem-se de escavar a terra com algum instrumento metálico — faca ou barra de metal —, porque segundo nossa informante, protege do *daño* (*mal*), senão o *Wamani* castiga. No entanto, alguns camponeses escondem a oferenda entre as moitas e os pedregais pouco acessíveis. A respeito disso, Raul Merlino (1983) diz-nos que existem lugares exclusivos dedicados ao culto, entretanto existem outros lugares restritos para certos rituais que revelam o sagrado. Os informantes do autor dizem: *“Enterram-se em mananciais, porque é o olho da montanha, ou nos lugares onde pastam os animais, e às vezes nas cavernas por serem consideradas a porta da montanha”*.

Segundo nosso informante, as oferendas não devem ser escondidas, porque pode acontecer que pessoas estranhas as encontrem casualmente, sobrevivendo morte, acidente ou doença do gado; *“se isso ocorrer — refere-se o senhor Juan —, após comprovada a profanação do Pagapu, muda-se de lugar, para que os animais não continuem morrendo, então os pêlos dos animais mudam de cor”*.

Juan Torres continua solícito a contar: *“Quando uma pessoa encontra o Pagapu, passa mal, dá-lhe vômitos, às vezes vomita sangue e morre. Para combater esse ‘daño’ (mal), o curandeiro deve enterrar vivo um porquinho-da-*

índia ou um cachorro, só desse jeito a pessoa sarará; os animais morrerão pela pessoa 'dañada' (quem pegou esse mal)". Interpretando o depoimento percebemos que as formas de comportamento estão prescritas pela tradição, que condena as más ações, explica os castigos de ordem sobrenatural e confirma os ritos propiciatórios de proteção ou indignação dos deuses.

Uma análise etnológica relativa ao *Pagapu* leva-nos a Sabino Arroyo (1987), quando aborda os procedimentos das formas de *Pagapu*. O autor fala-nos de três classes de rituais: *chacra Pagapu* (rito agrícola), *animal Pagapu* (rito do gado) e *runa Pagapu* (medicina andina). No entanto, Hugo Delgado (1988) é quem nos fornece uma visão mais rica; ele nos diz que, além das mencionadas por Arroyo, existem o *wasi Pagapu*, *illay Pagapu* (*Pagapu* de proteção, controle social); *yaku Pagapu*, *chaqoy Pagapu* (*Pagapu* para conservar construções¹²); ritos de origem, de passagem e de festividades santorais (hagiológico). Cada um deles tem *Pagapus* específicos.

Sendo assim, o *wasi Pagapu* é para a proteção da casa, o *illay Pagapu* é para a segurança e proteção das viagens, o *Pagapu* de proteção é

¹² Sabemos por diferentes moradores da região dos departamentos de Cuzco e Puno (sul do Peru) que ainda existe *Pagapu* de sacrifício humano. Isto é, enterra-se um ser humano nos alicerces das construções rústicas, não só para preservar a morada, mas para progredir socialmente. Um interessante documento imagético é apresentado por André Singer, no filme *Rituais ocultos*, National Geographic Television Inc., 1999.

para situar os *pagos* relacionados com a ascensão das montanhas e a busca e o desenterrar de tesouros, o *Pagapu* de controle social é para evitar feitiçaria mediante magia contaminante, o *yaku Pagapu* é para a provisão, conservação das fontes de água e as chuvas oportunas. Continuando, o *chaqoy Pagapu* é para pedir permissão às divindades em tempo de caça; para conservar construções caminhos pontes e represas. Os ritos de origem e de passagem, para lograr a felicidade e prosperidade do recém-nascido, para garantir a felicidade do casal no momento do matrimônio, para proteger a sepultura dos defuntos e garantir a paz na nova morada etc. Os ritos de festividades hagiológicas são para o êxito das festas santorais em seu conjunto e o êxito das touradas.

O *Pagapu* é um ato ritual de tributação ao *Wamani* e à *Pachamama*, por meio da “entrega” de uma oferenda (pago, despacho, mesa ritual etc.) com o propósito da obtenção de um determinado favor, e faz parte do sistema de reciprocidade “tributo-dádiva”. É uma relação direta do indivíduo com o deus tutelar a quem se tributa. A intenção imediata é a obtenção de proteção, segurança pessoal, cuidado, conservação e reprodução, mas também para aplacar a ira das divindades. Sua realização, em alguns casos, tem datas ou períodos determinados, em outros casos não. Os elementos das oferendas também são diversos. A entrega das oferendas tem singularidades em cada

área, em concordância às tradições dos povos; podem ser enterradas ou colocadas em uma *pacarima (caverna ou cavidades da montanha)*; podem ser postas na superfície da terra em lugares inacessíveis às pessoas e aos animais (DELGADO, 1988). Em certos casos, os lugares de depósito ou enterro das oferendas são conhecidos por duas ou mais pessoas (QUISPE, 1969; CRUZATT, 1981). Em outros casos, os lugares de depósito ou enterro são conhecidos e praticados somente por quem oferece (VERGARA, 1985).

Retomando as informações específicas de nossos estudos, o *Pagapu* praticado na comunidade de Auray está circunscrito ao que Arroyo (1987) e Delgado (1988) denominam *animal Pagapu* ou *aywa Pagapu*. Seus componentes são diversos e podem ser depositados ou enterrados indistintamente; seu preparativo é privado.

A profanação dessa oferenda se constitui num tabu religioso: pode ocasionar a morte, e só se consegue evitar o *daño (mal)* enterrando vivo um cachorro ou um porquinho-da-índia; curativo que responde à crença homeopática de que *“os animais morrem no lugar das pessoas”*. Também origina a diminuição do gado, para evitá-lo muda-se o lugar do depósito ou enterro da oferenda, provindo disso a mudança na cor dos pêlos dos animais. A perda do gado explica-se pelo castigo provocado pela ira do deus tutelar

perante a profanação; a sua oferenda e a mudança da cor dos pêlos como sinal da conformidade ou aplacamento da ira do *Wamani* diante da mudança de lugar das *huacas*.

De fato, no dia 25 de julho realizou-se a retirada das *huacas*. Aparentemente entre os possíveis lugares destinados para o *Pagapu* do ano anterior, a família Torres Orellana escolhe sempre o canto sul do terreno de cultivo. Tentaremos entender seu contexto astronômico-cosmológico. Sabemos, pelos diferentes extirpadores de idolatrias que a função mítica entre as estrelas (em quíchua *ch'aska; quyllur*) e o mundo andino era muito peculiar. Muitas são as passagens que relatam essas relações fundamentais da cosmovisão andina. Não é pretensão desta pesquisa fazer uma descrição sistemática conhecida pelos antigos peruanos, no entanto, para poder entender o porquê da associação do *Pagapu* com o lado sul do terreno de cultivo, vamos nos remeter aos estudos realizados por Tom Zuidema e Gary Urton sobre “La constelación de la Llama em los Andes peruanos” (1976). Os autores retomam o capítulo 29 do Tratado Quíchua sobre religião e mitologia do povo de San Damián, província de Huarochirí, editado pelo padre Francisco de Ávila no final do século XVI, para certos ritos das lhamas no solstício austral. Segundo os autores, dois grupos de constelações tiveram importância central: as Plêiades e Órion por um lado; a lhama celestial com seu bebê e o

Cruzeiro do Sul por outro lado (Capítulo II). Essas constelações marcaram duas épocas do ano de maior interesse: o tempo de seca com relação ao solstício de junho e o tempo de chuvas com relação ao solstício de dezembro. A grande unidade ideológica radica no calendário; lembremos que os grandes momentos das celebrações andinas se situam entre um círculo agrícola marcado pelas chuvas e pelo calor e pelo frio e pelo tempo seco. Guamán Poma de Ayala (1989) descreve os meses de agosto a novembro como os meses de irrigação e semeio; os meses de dezembro a março como os de abundante chuva e os meses de abril a julho como os de seca. As celebrações de Santiago representam, de certo modo, um ciclo intermediário entre a seca e a irrigação e, como o mencionávamos no Capítulo II, coincide com a falta de pastagem, portanto será necessário esperar a próxima estação de chuvas para retomar o ciclo reprodutor do gado. É por isso que as intenções rituais de reprodução e preservação do gado, nos meses de julho e agosto, sempre estão dirigidas à constelação do Cruzeiro do Sul.

3.1.2 O ritual *Angoso*

Continuando com a retirada das *huacas*, consagra-se outro ritual chamado *Angoso*, às vezes denominado *tinka* (GARCÍA, 1983) ou *Anguro* (FUENZALIDA, 1980). Segundo o primeiro autor, na comunidade camponesa

de San Juan Bautista, no departamento de Ayacucho¹³, é praticado tanto para conseguir um bom preço antes da venda de gado quanto ao termo da transação da compra-venda deste: “(...) *é o brinde da tinká, em agradecimento ao Wamani, por haver autorizado a venda*” (GARCÍA, 1983:48). Do *Anguro*, Fuenzalida diz-nos que são aspersões de vinho e outros elementos no curral dos animais. Já Sérgio Quijada (1974) o descreve como *anjosay*, executado ao termo do *senal (marcação)*; consiste em *samichar (espargir) chicha* ou cachaça com *quinua*¹⁴ no lombo dos animais, no momento de levá-los em direção aos terrenos de cultivo. De maneira igual, Hugo Delgado (1988), ao tratar o *Pagapu* em Ayacucho, descreve-nos a *tinka* como um rito realizado seja para abençoar o gado, os objetos e as ferramentas a utilizar, ao curral, seja para solicitar permissão, expressar agradecimento e render tributo ao *Wamani* ou à *Pachamama*; é feito com *chicha*, cachaça e outros produtos como o *llampu (pedras brancas)* e a coca. Sua aplicação é realizada de forma variada, a saber: antes de reunir o gado; antes de levar o gado ao curral; ao devolvê-los aos *hechaderos* (estábulo rústicos); antes e depois do *Pagapu, señal pampay*, e antes e depois do *Velakuy*. Por sua vez, Ulpiano Quispe (1969), ao descrever

¹³ Estado situado ao sul do Peru.

¹⁴ Segundo o *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE), é definida como, “*planta anual, de la familia de las quenopodiáceas, de hojas triangulares y racimos paniculares compuestos*”. Encontrada nas alturas de Peru, Bolívia e Argentina.

a *Herranza*¹⁵ na comunidade camponesa de Choquehuarcaya, informa-nos que, ao abrir e fechar o manto cerimonial, oferecem ao *Wamani* uma concha com *llampu-ñawin trago* e *llampu-ñawin aqa*; igualmente, o dia da *Herranza*, antes e depois da marcação. Ainda em Huancasanos, entre a comunidade e os “*hechaderos*” (*estábulos*) há grandes distâncias e a cada seis quilômetros existem altares, onde os viajantes se detêm para brindar um trago de cachaça ao *apasugo* (*patrão, Wamani ou aposento*) dando três *capirotazos*¹⁶ em direção ao *apasugo* e fazendo virar o copo ou a garrafa três vezes no chão. Às vésperas da *Herranza* são também dados três *capirotazos* de *ñawin trago* e vinho; antes de enterrar os sinais jogam sobre eles *ñawin trago* e *llampu*, sempre em direção ao *Wamani*. Continuando com nossa análise etnográfica, Quispe (1969) menciona José Matos Mar para descrever que, durante a

¹⁵ Sérgio Quijada menciona o etnólogo José Matos Mar para fazer a diferenciação entre a *Herranza* e o Santiago. Segundo Matos Mar, “*conhece-se com o nome de ‘Herranza’ a festa que se realiza anualmente para marcar o gado, costume trazido pelos espanhóis; cada dono deve pôr com um ferro quente, suas iniciais na anca das reses, como sinalização de propriedade individual*”. Para Quijada, a *Herranza* difere do Santiago por basear-se em assinalar o gado com ferro em brasa, na anca do animal ou em qualquer outro lugar; serve para diferenciá-lo de outros donos ou criadores de gado. *Tayta Shanti*, Sinamos, Huancayo, 1974. No entanto, pelas observações por nós realizadas em nosso trabalho de campo, o Santiago e a *Herranza* tem diversas denominações locais; o estilo, o conteúdo e as datas mudam segundo as regiões e comunidades.

¹⁶ É um ato ou gesto pelo qual quem oferece simula um golpe levantando a mão que segura o copo de cima para baixo, jogando seu conteúdo em direção ao deus tutelar.

Herranza da comunidade camponesa de Tupe, é uma mulher quem esparge *uksa* (*líquido sagrado preparado do milho branco*) em homenagem à terra.

Atualmente, na comunidade camponesa de Auray, realiza-se o *Angoso* na *retirada das huacas*. Dona Julia é a encarregada dessa pratica: inicialmente ela escolhe as melhores folhas de coca no chamado *kokakintu*, e, acompanhada pelos membros da família, os músicos e os convidados, libando, dançando e cantando, todos se dirigem ao lugar onde as *huacas* foram enterradas no ano anterior, como já mencionamos, no canto sul do terreno de cultivo. No início, ela prepara a mesa ritual, constituída por uma manta colorida estendida no chão em que é colocado o *kokakintu*, composto por seis punhados de coca, cigarros e cachaça. Antes de começar, crava uma barra de metal na terra; o esposo, “don” Juan, distribui aos presentes cigarros e dona Julia *samicha* (*esparge*) o lugar com cachaça; segundo ela, “*peço permissão à Pachamama para evitar que a terra te agarre e evitar os maus ares*”. Orando em voz baixa, imperceptível, retira de cima do lugar do enterro, em primeiro lugar, o capim seco; depois, duas lâminas de metal; finalmente, a pedra *laja* (*branca e plana*). Logo após a retirada da pedra *laja*, dona Julia depara-se, com assombro, com o conteúdo seco das sementes enterradas no ano anterior e expressa sua lumúria da seguinte maneira: “*Tayta Apu (Wamani), por que estás aborrecido? Meu gado não tem aumentado, o que eu tenho te faltado,*

por isso meu touro está morrendo". Percebemos que também são retiradas das pequenas panelas de barro duas *huacas*, e colocadas na mesa ritual. Finalmente, "don" Juan pega as *huacas*, dona Julia embrulha o *kokakintu* dentro da manta e junto com as demais pessoas que participam do ritual nos dirigimos para o interior da casa. Sobre a prece realizada por dona Julia antes da retirada das *huacas*, a experiência do antropólogo Juan Cóndor é oportuna; ele nos diz que dona Julia pede permissão à montanha para a retirada dessas *huacas*.

O *Angoso*, então, é um rito cerimonial prévio ao rito do *Velakuy*. Consiste em *samichar* (*aspergir*) e soprar a cachaça em direção ao *Wamani*, efetuando uma oração aos deuses tutelares, sempre no canto sul do terreno de cultivo. As evidências de nossos dados levam-nos a afirmar o *Angoso* como um rito de entrada, de abertura, mas também para pedir permissão, consentimento para executar a cerimônia do enterro e do desterrar das *huacas*. O *kokakintu* — escolha de folhas sãs e sem arrugas — tem fins simbólicos e rituais. Simbólicos porque representa o gado em seu conjunto, e rituais porque é um componente das oferendas ao deus tutelar.

4. O VELAKUY (A VELADA)

Sobre o *Velakuy*, Sérgio Quijada menciona que, uma vez preparadas

as coisas, na véspera fazem o “velatório” (velada) e consiste *“em velar esses objetos, enquanto os concorrentes a chacchan (mastigam folhas de coca), bebem e dançam. Também saem de ‘passeio’ ou visitam as casas dos parentes e familiares que devem recebê-los com alguns copos de cachaça e chicha”*(1974:10).

Outras informações etnológicas são apresentadas por Fuenzalida:

“Às oito da noite as ruas do povoado ficam desertas e cada família, em suas casas, dispõem-se a dar começo à ‘velada’ (...) procede-se, então, ao tendido da ‘mesa’, operação que corresponde, aparentemente, às mulheres. A ‘mesa’ tem como base uma manta estendida no chão e colada a uma parede quando é em casa ou uma manta ou rocha quando é em campo aberto. Preside-a a imagem de Santiago, habitualmente feita de gesso, no seu redor dispõem-se ovelhas de gesso ou pedra Huamanga, adquirido na Feira de Huancayo. À esquerda, coloca-se verticalmente uma folha de utkulinpa, com um nó na parte superior, que recebe o nome de patrón; à direita, outra folha mais pequena da mesma planta, designada de patrona, ostentando um nó similar”(1980:166).

Do mesmo modo, Ortiz Rescaniere, para descrever a “velada”, retoma as informações de Sérgio Quijada realizadas no departamento de Huancavelica:

“Reunidos os parentes e vizinhos (...) dedicam-se a preparar a mesa para o velório onde colocam a imagem do apóstolo Santiago sobre

um enfeite de capim de ichu e huaylla trazidos dos mananciais, prévio pago de coca-quinto à montanha e à fonte de água para que não fiquem ressentidos e não lhes causem dano (mal). Também colocam sobre a mesa animaizinhos de gesso ou pedra, cabaças de yuraj llampo (terra branca), pedaços pequenos de prata e ouro chamados chahuajollje e chahua-jore, respectivamente, doce misturado com cachaça ditos de mistela; também agregam passas, amendoim, maçã etc. Desde as seis da manhã, em torno da mesa acendem as velas enquanto os concorrentes a chacchan (mascam) sua coca e bebem cachaça” (1993:221).

Pelos dados etnológicos dos autores mencionados, sabemos que, na noite que precede ao dia principal, vela-se numa mesa a imagem do santo e são feitas oferendas. Velam-se, também, os instrumentos e objetos cerimoniais que serão utilizados na marcação do gado. A preparação da mesa e a “velada” transcorrem em clima solene e religioso. Durante a noite, os jovens saem a passear, visitando as mesas dos vizinhos ou parentes; conversam, bebem, cantam e dançam os ritmos do Santiago. A partir da véspera, os que participam do Santiago tomam nomes cerimoniais; os donos do gado são chamados de “patrones” (patronos). A prática dos passeios será um tópico que veremos mais adiante.

Com respeito a nossa pesquisa, no mesmo dia 25 de julho, uma vez finalizada a retirada das *huacas* e providenciados os objetos cerimoniais, realiza-se o *Velakuy* (*velada*). O pôr-do-sol marca o início que antecede este

rito. Assim, logo no interior da casa, “don” Juan e dona Julia dirigem-se ao quarto principal para colocar os objetos no altar maior (*a mesa* da “velada”). Podemos perceber a presença dos seguintes objetos: uma cruz na parede e um quadro da imagem de Cristo, símbolos cristãos; as *huacas* (objetos retirados do lugar de enterro); as representações em miniatura de animais (boi, vaca, carneiro e peru); os instrumentos que serão utilizados no ritual *Cintachikuy* (fitas de lã coloridas, o *llaure* [agulha]); pequenas garrafas de licor de anis; uma *tinya* grande pendurada na parede e uma pequena na mesa; e o *quille*¹⁷ (*adorno de flores em forma de arco*), pendurado junto com a cruz. Não se observa nenhuma vela acesa. Quando perguntado posteriormente a “don” Juan sobre por que não tinham colocado as velas, ele disse que *“as velas foram colocadas depois que todo mundo foi embora a descansar, para eles velarem tranquilos”*. Por “eles”, supomos os objetos cerimoniais da “mesa”. Não temos evidências que as velas tenham sido acesas efetivamente.

A cerimônia realiza-se seqüencialmente no quarto principal da casa e na sala. O primeiro movimento cerimonial, no quarto principal, é a colocação das fitas coloridas nas imagens dos animais, executada por dona Julia com

¹⁷ As cores para os aurinos, de modo geral, estão vinculadas à cores do arco-íris, símbolos de reprodução, de bonança, de alegria e de bom augúrio. No caso do *quille*, por ser um arco cheio de flores coloridas, é também um símbolo transcendental de passagem.

ajuda da neta. Uma vez colocadas as fitas, ela retira o *quille* seco (do ano anterior) e se dirige à sala e o coloca em cima de um balde com as flores novas.

Observamos sobre a *mesa* da sala, os seguintes objetos: flores, *lima-lima*, *sunchu-wayta*, *waylla ichu*, todas relacionadas com a fecundidade e conservação dos animais; a manta utilizada no ritual de retirada das *huacas* com as folhas de coca, cigarro e fósforos; e um prato de farinha. Logo, na sala, a mesma dona Julia oferece a cada um dos presentes um punhado de folhas de coca, que, segundo a crença difundida, deverá ser recebido com ambas as mãos, sob pena de ficar parálítico da mão que faltar. Das folhas de coca recebidas, cada pessoa seleciona as melhores folhas para oferecer seu “pago” do *kokakintu* ao *Wamani*. Segundo Fuenzalida: “Do punhado de coca recebido, cada pessoa seleciona, de imediato, quatro ou cinco folhas, as mais sãs, verdes e frescas. Este é o *kokakintu* que se ‘paga’ separadamente por homens e mulheres, depositando-se nas cabaças dispostas na ‘mesa’ para essa finalidade” (1980:167). Assim, segundo o autor, o “pago” de *kokakintu* a *Wamani* é indispensável para a participação na reunião. Se bem que em nossas observações, os participantes do ritual na casa de “don” Juan não depositam as folhas em nenhum recipiente. No entanto, o “pago” é feito *chacchando* (mastigando) essas folhas em honra ao *Wamani*.

Uma vez feito o “pago”, procede-se a um prévio descanso ou *miskipa*, distribui-se de novo coca, dessa vez sem a obrigação de separar o *kintu*, serve-se *trago (licor)* e acende-se um cigarro que é compartilhado pelos presentes. Durante esse “descanso” se conversa e se bebe em abundância. Os músicos mantêm-se em silêncio, para depois recomeçarem a tocar os ritmos do Santiago. Dona Julia, deitada na cama, vale-se desse momento para retirar as flores secas do *quille* e adorná-lo com as flores novas da mesa ritual da sala. O *floreo*, como é chamada essa prática, é interpretado como pedido de bênção do *Tayta Shanti (Santiago)*. Tomam parte nesse costume duas netas que alcançam e selecionam as melhores flores, permitindo assim revitalizar a continuidade cultural de suas crenças. Uma vez terminada a prática do *floreo*, dona Julia pede a “don” Juan para pendurá-lo em cima da cruz da mesa ritual do quarto principal. Logo se procede a outra ronda de canções e danças dos participantes. O ciclo de *miskipa* e as rondas repetem-se quantas vezes for necessário, até mais ou menos meia noite. Finalmente, como já mencionamos no Capítulo I, dona Julia pede energicamente a todos os participantes o descanso para a jornada do dia seguinte.

A respeito dos altares (mesas rituais) do *Velakuy*, a presença de imagens paralelas está caracterizada pela simbiose entre o andino e o hispânico. O *floreo* e a colocação do *quille* na mesa ritual são explicáveis por

serem atos conciliatórios, orientados a aplacar a ira do deus tutelar, e assim evitar castigos como as perdas, as doenças, os acidentes ou as mortes dos animais.

4.1 O sacerdócio andino

Sobre o sacerdócio andino, os historiadores mencionam-nos que os encarregados de executar as cerimônias e os rituais eram em sua grande maioria varões, mas também podiam ser mulheres. Segundo Mario Polia, as classes de ministros dos cultos autóctones pré-hispânicos eram muito articuladas, no que se refere a especialidades, técnicas e funções; ao mencionar os cultos domésticos às “conopas” e “illas” familiares, o autor diz: *“Existiam cultos às huacas e mallki do ayllu, ou clan, e sacerdotes de status mais elevado encarregados do culto às huacas, cujo prestígio perpassava os limites do ayllu (...)”* (1999:80).

Luis Millones (1981), ao referir-se à religião andina colonial, afirma que, mesmo existindo uma considerável maioria masculina entre os sacerdotes das *huacas*, não era estranho encontrar mulheres desempenhando essas funções. Segundo o autor, é provável que o número fosse mais alto, visto que a própria estrutura mental do espanhol do vice-reinado da Espanha no Peru o impedia de ver as mulheres dirigentes em tais atividades religiosas.

Várias dessas funções tradicionais, essencialmente dos ministros locais e familiares de “idolatria”, têm recobrado renovada importância e transformação após a desarticulação dos Estado incaico e o definimento do vice-reinado espanhol¹⁸. Lorenzo Huertas, ao narrar sobre os sacerdotes indígenas de Canta, Chancay e Cajatambo, menciona: *“Os yachachi eram também os confessores — talvez os mais velhos — que desempenhavam funções importantes durante as festas de Carhua Mita e Pocoli Mita. Tinham um corpo de sacristãos que os ajudavam a cumprir suas funções. Cada ayllu tinha mais de um yachachi, nomeados pelo ministro maior. Esse cargo também recaiu sobre as mulheres”* (1981:28). No povoado de San Idelfonso de Recuay, o padre Hernández de Príncipe encontrou nas comunidades de Ayllus Hecos, Hichoc, Caquimarca, Picos, Xull Chri, entre outras, sacerdotes e sacerdotisas à serviço do culto de diferentes *huacas*. Hernando Avendaño também nos informa casos semelhantes sobre sacerdotisas (DUVIOLS, 1986); muitos são os exemplos a respeito.

Contemporaneamente, a etnologia andina evidencia que o sacerdócio andino ainda é vigente. Hugo Delgado (1988) encontrou nas cidades de

¹⁸ Ver documentos do ARSI (*Archivum Romanum Societatis Iesu*), selecionados por Mario Polia Meconi em sua obra *La Cosmovisión Religiosa Andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, PUCP, Fondo Editorial, 1999.

Quinoa (departamento de Ayacucho) e Chusqui (departamento de Apurímac) a presença de marido-esposa cumprindo o mesmo papel no *uywa Pagapu* de maneira mancomunada e associada. Inclusive, segundo o autor, em Ancomarca (Apurímac), a mulher realiza a função de *pongo*, intermediária entre o *Wamani* e o camponês.

Lorenzo Huertas menciona Juan Pablo Arriaga para descrever as formas de ingresso no sacerdócio nativo¹⁹:

“a) Por sucessão: o filho herda-o do pai, mas, se o herdeiro não tiver uso de razão, seu lugar é ocupado pelo parente mais próximo até que o legítimo herdeiro tiver maior idade para desempenhar o ofício.

b) Por eleição: quando os sacerdotes elegem o mais preparado para esse propósito, provavelmente os curacas e caciques. Também eram eleitas as pessoas que sobreviviam à queda de um raio.

c) Por vontade própria: introduziam-se os ofícios de curandeiros, adivinhos, por iniciativa própria, muito comum entre velhos e velhas, com o propósito de subsistência” (1981:24).

Nós também temos encontrado a persistência do sacerdócio feminino, especialmente da presença *esposa-marido*. Sobretudo por tratar-se de uma família na qual a mulher é considerada a base dessa família, em que “don” Juan, com problemas de saúde, transfere a autoridade a dona Julia. Nossa

¹⁹ Existem muitas referências históricas de formas de transmissão e de iniciação aos cultos autóctones; Pierre Duviols (1986); Mario Meconi (1999) etc.

pesquisa leva-nos a afirmar que o sacerdócio andino na região de Auray, de modo geral, é mancomunado. Sendo que, no caso específico da família Torres Orellana, é dona Julia a oficiante e a pessoa encarregada da transmissão matrilinear do ensino das cerimônias e dos ritos do sacerdócio andino às netas. O fato de as filhas de dona Julia terem formado seus próprios lares e constituído seu próprio gado não exime a avó dessa transferência de ofícios. É dona Julia que ensina às netas o lugar de culto, as orações e a preparação e colocação dos componentes das oferendas. Dona Julia é convincente a respeito, *“tem de ser assim, sempre temos de oferecer as mesmas coisas desde a primeira vez; se faltar alguma coisa, acontece qualquer coisa aos animais, ou a quem oferece”*. Quando perguntamos se a paralisia de “don” Juan tem a ver com isso, o silêncio é a resposta.

5. O DIA CENTRAL

5.1 O ritual *Luci-Luci*

Na madrugada do dia 26 de julho, realizam-se os ritos propiciatórios, de fertilidade e adivinhação, em torno do gado. Entre a passagem da noite e a chegada da alvorada, Juan Torres ordena a seus sobrinhos para tirarem o gado do curral em direção ao terreno de cultivo. Uma vez no terreno, Juan Torres prepara a *chapsa* (fogueira de ramas secas de eucalipto e resíduos de

forragem; símbolo de vida²⁰) e joga o *pago* ou *despacho*²¹ (conjunto de elementos materiais utilizados no rito: coca, *trago* [cachaça]) ao *Apu*.

Seguidamente, apanham-se ramos em brasa e simulam queimar a pelagem das barrigas do gado, nome adotado pelos camponeses como *achiquiay*²², sempre em direção à constelação *apu qasha*, réplica do Apu Huaytapallana (maior montanha do vale). *Samichando* (espargindo e bebendo um *trago* de cachaça), dá um sopro em direção à montanha e recita em voz baixa (*tinka*) a seguinte súplica²³: “*Tayta Apu, não me faltes nunca meus touros, minhas vacas, meus carneiros... cuida e multiplica eles, que não enfermem*”. Os principais propósitos desse rito são: propiciatórios, pelo início de um novo ano; de purificação e proteção do gado, para sua reprodução e para afugentar doenças que afligem os animais. Essas ações estão associadas com o *llulu quilla* (*quarto-minguante*), variação da fase lunar protetora do gado. Assim, o proprietário do gado é o encarregado de presidir o ritual celebrado no curral perto do *Apu* menor, porém invocando sempre o *Apu Huaytapallana*. A

²⁰ O fogo como símbolo de vida está associado ao mito da origem da aparição de dois sóis que teriam secado o Vale do Rio Mantaro.

²¹ Também chamado *alcansu* no sul do Peru.

²² Segundo Nestor Taípe, na região de Ayacucho adota-se o nome de *akchikuy*. *Informe de investigación*, UNCP, Huancayo, 1982.

²³ Segundo Juan Torres, o despacho também é feito em agosto para os *Apus*, “*para que nos proteja, para que não nos dê doenças e, se nos dá, que nos dê em forma leve*”.

invocação a este último, seguindo a regra do eixo vertical de hierarquia, é escolhida em virtude de considerá-lo o espírito ou deus protetor da região ou do seu povo.

Os laços entre a *Pachamama* e o ritual de marcação do gado são claramente sublinhados pelo gesto de fumar o gado e ao mesmo tempo invocar a mãe terra. Esse gesto, como uma outra dimensão do rito de honra à terra, realiza-se em direção tanto da constelação do *Apu (apu qasha)*, que representa a réplica do *Apu Huaytapallana*, no céu ainda escuro, como da alvorada, da chegada do sol, presenças que segundo “don” Juan “dá luz a meu gado”; este rito de passagem é chamado passagem *numinoso*.

O ritual *Luci-Luci* e as visitas que lhe precedem também são traduzidos como “vencer a montanha”. Segundo “don” Juan, “o *Luci-Luci* é feito porque o *Wamani* sai a recolher seus animais, então nós o fazemos para que o *Wamani* não os leve”. A letra de um *Luci-Luci* recolhida por Sérgio Quijada²⁴

²⁴ A versão em português foi feita com base no texto de Sérgio Quijada. Este canto cerimonial é de difícil interpretação, mesmo porque Quijada não dá informação detalhada das circunstâncias em que é cantado e sobre a possível significação de cada imagem utilizada na canção. O autor traduz *luci* como *fogata* (fogueira). Em todo caso parece haver um jogo de imagens a partir da equivalência entre a fogueira do *Luci-Luci* e o luzeiro da alvorada. Como mencionado anteriormente, no canto chama-se luzeiro à fogueira feita na *chapsa*. A própria cerimônia tem por nome *Luci-Luci* (luzeiro) e começa no crepúsculo matutino. Na cerimônia, a fogueira é ferramenta mágica que o homem tem para lutar pela saúde do seu gado e contra o *Wamani*. Então, luzeiro é também arma do homem. Existe também todo um jogo de palavras,

(1974) o ilustra pertinentemente:

<i>Luci luci</i>	<i>Fogata, fogatita (versão do autor)</i>	<i>Luzeiro, luzeiro</i>
<i>Ñam ya pacha achikllanña ay, luci luci Ñam ya pacha rayamunnña ay, luci luci Ñañallaypas llalliyaman ay, luci luci.</i>	<i>Va aclarándose la tierra ¡ay! fogata, fogatita va rayando la aurora ¡ay! fogata, fogatita Mi hermana va madrugando ¡ay! fogata, fogatita</i>	<i>O mundo vai aclarando Ai, luzeiro, luzeiro! A aurora vai raiando Ai, luzeiro, luzeiro! amanhece minha irmãzinha Ai, luzeiro, luzeiro!</i>
<i>Kondor waman llalliyaman ay, luci luci Pillpintuchan llalliyaman ay, luci luci</i>	<i>El cóndor y el cernícalo me vencen ¡ay! fogata, fogatita la mariposa me vence ¡ay! fogata, fogatita</i>	<i>O condor e o falcão me vencem Ai, luzeiro, luzeiro! A borboleta me vence Ai, luzeiro, luzeiro!</i>
<i>Awkish tayta jitallamay ay, luci luci yana torota jitallamay ay, luci luci</i>	<i>Al toro viejo arrójalo ¡ay! fogata, fogatita a mi toro negro arroja ¡ay! fogata, fogatita</i>	<i>Senhor avô, arroja (joga) Ai, luzeiro, luzeiro! Arroja meu touro preto Ai, luzeiro, luzeiro!</i>
<i>Yanallaypas llalliyamay ay, luci luci paysanaypas llalliyamay ay, luci luci</i>	<i>Hasta mi amada ha madrugado ¡ay! fogata, fogatita y también mi paisana ¡ay! fogata, fogatita</i>	<i>Até minha amada madrugou Ai, luzeiro, luzeiro! E também minha paisana Ai, luzeiro, luzeiro!</i>

Esta canção entoada e dançada pelos participantes possui um significado: os homens vencem a montanha, e ganham do *Wamani* o gado que

vejamos: *llalli* quer dizer ganhar, impor-se numa competência, mas também significa aclarar, despontar, amanhecer; assim, aquele que ganha numa competência é como o dia que nasce e a luz, que derrotam a noite e as trevas. Na mesma canção o luzeiro parece ser chamado de irmã, mulher e paisana daqueles que o cantam. Assim mesmo, o condor, o falcão e a borboleta parecem ser os que competem contra o homem e representam o *Wamani* (que também poderia ser chamado pela expressão “senhor avô”, na terceira estrofe). Assim sendo, teríamos os termos da competição; de um lado, o homem e seu campo: o luzeiro da alvorada, a fogueira da cerimônia, as mulheres (irmã, paisana e mulher). De outro lado, o *Wamani* e os seus: o condor, o falcão e a borboleta. O objeto da competição: o touro ao qual se lhe joga o fogo-luzeiro. Nesta oposição, o homem e suas forças estão do lado do dia, na medida em que devem vencer o *Wamani*, que está do lado da noite, e que, graças ao *Luci-Luci*, perderá.

será então para os homens, que prosperarão graças ao *Luci-Luci* e ao Santiago como um todo. “Adiantando-se”, desse modo, os homens ganham o gado, posto que este, em princípio, pertence ao espírito da montanha. O *Luci-Luci*, então, além de ser um rito propiciatório, de purificação, é também uma manifestação de rivalidade entre os homens e os deuses da montanha.

Após o *Luci-Luci*, ao som dos músicos, bebem, dançam e cantam ao redor dos animais, sempre num ambiente festivo. Uma particularidade observada é dada pelas visitas que os participantes fazem para realizar o *Luci-Luci* com os animais de seu vizinho. Como resultado da visita, os donos que se atrasaram têm de recompensar com cachaça e *chicha*. Finalmente, de volta a casa, dona Julia pede à encarregada da cozinha para servir a comida cerimonial chamada *mondongo*²⁵. Após o lapso de descanso e degustação da

²⁵ Também chamado de *patasca*, prato principal da festa aurina de Santiago. Segundo a cozinheira de dona Julia, os ingredientes básicos são o milho (agricultura) e a carne (gado), e sua preparação é dada pelo seguinte procedimento: “*primeiro, descasca-se o milho fazendo ferver uns 15 minutos com um pouco de cal (izco). Uma vez o milho limpo, é novamente fervido, dessa vez colocando a carne, uma ou duas cabeças de carneiros e as tripas do boi, previamente limpas, da noite do 25 de julho para a madrugada do dia 26, até o milho abrir*”. Do ponto de vista da agricultura alimentícia, não nos é precipitado pensar que esse prato de comida representa uma conjunção familiar simbólica como resultado da domesticação de produtos agrícolas e do gado. Mesmo porque seu próprio nome o sugere. Vejamos, segundo Gonzáles Holguín (1952): “*Patasca deriva da raiz pata, que segundo significa anden (terra de lavoura), mas também é traduzido como patachani, que quer dizer ajustar, igualar, comparar, ppata causac, os que vivem assim unidos com uma lei, a um hábito ou a obrigações a uma ppatacani, estarão assim, unidos*”.

comida, “don” Juan Torres oferece mais coca aos participantes e anuncia que na tarde desse mesmo dia será realizada a colocação das fitas. Para isso, ele coloca no chapéu algumas flores da mesa ritual da sala, cuja significação está vinculada como ato preparatório ao rito *Cintachikuy* que se aproxima. Assim, as flores colocadas no chapéu de “don” Juan torres são: uma rama de *huila-huila*, que serve como espécie de éter ou anestesia, quer dizer, para que o animal não sinta a brusca introdução da grossa agulha no pavilhão da orelha, no momento de colocar-lhe a cinta; uma rama de *cuchip-chupan*, que ajudará a pegar e dominar o animal no momento oportuno de apanhar o gado para sua marcação; e uma rama de *huilla ichu*, significando que os animais devem aumentar como o *icho (capim)* ou palha de puna.

6. RITOS DE MARCAÇÃO DO GADO

No mesmo dia 26 de julho²⁶, por volta das duas da tarde, procede-se aos preparativos do *Cintachikuy (colocação das fitas no gado; sinal)*. Enquanto dona Julia espera, enfadada pelo fato de “don” Juan ter ido com os músicos

²⁶ Segundo Nestor Taipe (1982), os camponeses da região de noroeste da província de Tayacaja, departamento de Huancavelica, dizem que os dias principais desse ritual não devem coincidir com a sexta-feira. De acordo com o autor, para eles é um “mau dia”, posto que traria má sorte e seu gado acabaria. Para proteger-se contra esse “mau dia”, optam por adiantar o dia do “sinal” (marcação) para o dia 24. No entanto, os camponeses da comunidade de Auray têm superado esta superstição, e afirmam que o “sinal” deve ser feito ou dia 25 ou dia 26, independentemente do dia da semana.

visitar os vizinhos, inicia colocando do lado leste do terreno de cultivo, em breves intervalos, os componentes cerimoniais em cima de duas cadeiras. Logo após a chegada do marido, dona Julia exige dele o respeito pelo ritual em andamento, encetando uma dura discussão.

6.1 A mesa ritual de bênção

Ao som dos ritmos do Santiago, dona Julia estende uma manta no chão, sobre ela dispõe os seguintes componentes cerimoniais: seis porções de folhas de coca (*kintos*), as flores trazidas da mesa ritual da sala principal, um balde com *chicha ashua*, duas garrafas de cachaça, uma sacola com as fitas, um maço de cigarros, *toqra*, um prato com *llipta* (*quinua*²⁷ queimada), uma caixinha de fósforos, uma caneca e um prato vazio. Na simbologia aurina, segundo “don” Juan, a coca é a “forragem”, a *chicha* é o “soro”, a cachaça é “o leite”, e a *toqra* é o “sal preto”.

Prévia à colocação das fitas, três práticas ainda são realizadas: primeira, “don” Juan pega a coca da mesa ritual, reparte para todos os participantes *chaccharem* (*mastigare*). E estes, ao redor dela, têm de elaborar três bolas de coca mastigadas. O próprio “don” Juan pede para a

²⁷ Planta anual, da família das quenopodiáceas, de folhas triangulares e ramos paniculiformes compostas; palavra de origem quíchua, oriunda do nordeste do Peru, Bolívia e Argentina.

encarregada da cozinha ficar na mesa de bênção até o final do *sinal*; como prêmio ela ganhará uma garrafa de cachaça. Segunda prática: as filhas e as netas de dona Julia pegam o prato vazio e começam a selecionar as melhores folhas de coca do *kinto* da mesa ritual. As folhas são cobertas com cachaça, constituindo o *ashua puko*. Toda vez que a folha é mergulhada na cachaça, vai junto uma petição ao *Apu Huaytapallana* e à *Pachamama* para a reprodução do gado, dessa vez com mais vigor por ter achado suas *huacas* secas no ritual *Huaca-Jorqoy* (retirada das *huacas*).

Finalmente, dona Julia ao lado das filhas e das netas, vestidas de maneira vistosa, começam a selecionar e a elaborar as fitas para cada animal. As fitas das vacas são diferentes das dos carneiros, e colocam-se dois nós para o boi, como simbologia dos testículos; para as vacas e os carneiros somente um nó. As cores das fitas, de modo geral, estão vinculadas às cores do arco-íris, símbolo de reprodução, bonança, alegria e bom augúrio. Para os aurinos, simbolicamente, o arco-íris é um tempo de passagem transcendente pela conjugação de vários elementos de *imanência* de sua própria cultura.

Uma vez terminada a seleção de fitas, dona Julia executa a bênção da mesa fazendo o sinal da cruz. Essa bênção marca o final dos atos preparatórios e o início do *Cintachikuy*. Não encontramos nenhum símbolo

católico na mesa ritual, mas sua presença é revelada pelo gesto do sinal da cruz de dona Julia. Já no Capítulo IV sobre cosmovisão aurina, mencionaremos que desses ritos não participam sacerdotes, nem se rezam orações a Deus, a Virgem Maria, ou ao próprio santo protetor do gado, Santiago (*Tayta Santi*). O sinal da cruz é um gesto católico, mas seus pedidos são dirigidos ao *Wamani*.

6.2 O ritual *Cintachikuy*²⁸

Dançando e cantando canções que aludem a Santiago todos os participantes se aproximam do gado e somente após o mando de dona Julia, os três únicos jovens solteiros (*walars*²⁹) participantes correm a pegar o gado. De primeiro escolhem a vaca mais velha, e segurando-a pelos chifres os jovens tentam por duas vezes furar a orelha esquerda, sem êxito. Esse insucesso permite uma reação brusca do animal que tenta sair em fuga, mas logo é dominado. O sinaleiro (um dos *walars*) posteriormente consegue com êxito furar as orelhas. Toda essa confusão perturba a cria fêmea — próxima a ser marcada — e esta sai em debandada, sendo perseguida pelos

²⁸ No quíchua *wanka* (região central do Peru), *Cintachikuy* é traduzido como “colocar o sinal” no gado. Já, no quíchua *cusquenho* (região sul do Peru), esse ritual é chamado de *Señalakuy*. No dialeto *aymara*, a mesma colocação de fitas é chamado de *Señalasqa*.

²⁹ Também chamados *maqta*s.

participantes coadjuvantes. Assim que é segurada, procede-se à sinalização com as fitas em ambas as orelhas; quando é macho é colocada somente uma fita na orelha direita. Sucessivamente, o sinaleiro e os outros dois *walars* realizam seu trabalho com todos os animais do gado bovino e ovino. O *ratay*, como é chamada a técnica, é uma verdadeira exibição de destreza para dominar os animais. Quem fica segurando o animal pelo lado direito se pendura dos chifres com a mão esquerda e introduz os dedos no nariz. O segundo *walar* faz o mesmo do lado esquerdo. O terceiro é o sinaleiro.

Sempre acompanhadas do ambiente festivo, as filhas e netas de dona Julia cantam, dançam, bebem e fazem beber cachaça aos *walars*. A presença do *ashua puko* é levada a rigor por uma das netas em todos os momentos da colocação das fitas no gado. À medida que o gado vai sendo marcado, a neta retira uma folha de coca e coloca-a na beira do prato. Quando perguntamos a “don” Juan qual a significação dessa prática, ele nos diz: “*É o oferecimento ao Wamani, para que meus animais sejam bons reprodutores*”. Esta crença é explicada pela homeopatia, porque as folhas do *kinto* simbolizam o gado em seu conjunto; o prato com *chicha* (soro simbólico) cumpre a função de proteção do *Wamani* contra as doenças; e sua separação a beira do prato serve como cômputo dos animais que serão reprodutores, longe do alcance das doenças. Pois então suas intenções são o aumento do gado. Ao final desse ritual de

marcação do gado, ficam encintados ao todo: um boi, uma vaca, duas vaquilhaonas — vacas que ainda não pariram — e cinco carneiros.

6.3 O *Casarakuy*: rito de fertilidade

Nestor Taípe menciona-o como “emparelhamento”. Vejamos: *“Se o bezerro é macho o emparelham com uma moça³⁰ e se é fêmea, com um moço. Para isso, foi detectada com dissimulação uma pessoa que servirá para esse fim e tentam embriagá-lo. Os assistentes pegam o moço ou a moça e fazem-nos cair junto com o bezerro, cobrem-nos com uma manta vermelha e imitam uma cópula homem-animal”* (1982:138).

Comparando a realização do rito mencionado pelo autor com a observada por nós, notamos algumas diferenças peculiares. Na região aurina, é necessário que este *acasalamento* simbólico seja realizado entre vaquilhaonas, e homens jovens solteiros (*walars*), segundo “don” Juan, por serem *“melhores reprodutores, as vacas e os homens casados já tiveram seus filhos, já estão usados. Ao contrário se são solteiros nem abortos eles têm”*.

³⁰ Uma representação iconográfica do *Casarakuy*, entre o touro e a mulher, é dada pelo *xamã* (*laya*) Pedro Marticorena em seu *wali wasi* (*casa dos espíritos*), na região situada ao norte Vale do Rio Mantaro (fig. 13). O *laya* Pedro Marticorena além de ser um dos poucos capazes de mediar com os espíritos que moram na região, harmoniza suas próprias percepções do mundo real e espiritual e as representa simbolicamente em suas formas plásticas.

Fig. 13



Reprodução iconográfica do *Casarakuy* segundo o *laya* Pedro Marticorena.

Como de praxe, é dona Julia que dá início a esse ritual gritando “*casaray, casaray*”. Os mesmos *walars* que encintaram o gado no ritual do *Cintachikuy* se dirigem em busca das vaquilhonas. Para conseguir segurar a primeira vaquilhona, novamente é aplicada a técnica do *ratay*, porém para realizar o coito simbólico é preciso fazer deitar o animal. Então, emprega-se outra técnica chamada “tranca”, isto é, ao passo que um dos *walars* segura a vaquilhona pela cabeça — com uma mão firma os pequenos chifres e com a outra o nariz; os outros dois *walars* pegam cada um as patas traseiras e dianteiras respectivamente, e de maneira conjunta giram o animal em sentido contrário até fazê-lo deitar.

Sem demora, dona Julia escolhe o *walar* que segura a cabeça como parceiro matrimonial do animal e tenta cobri-los com uma manta colorida, mas os outros dois jovens que seguram as patas reivindicam para si um lugar no acasalamento, expressando o seguinte: “*Mamay, mamay nós também participamos, nós também somos noivos, não pode tirar-nos da cama*”. Fato extremamente novo, posto que, segundo as observações anteriores por nós realizadas, este rito de fertilidade, de modo geral, é realizado em par simbólico composto de macho (*walar*) e fêmea (animal). Essa circunstância dá lugar a dona Julia celebrar o rito com os três *walars*, cobrindo-os com a manta e dando

como prêmio para cada um deles uma garrafa de cerveja³¹. Dona Julia, dançando alegre, comemora o casamento como de bom augúrio para a reprodução de seu gado; *“Olha, olha, são três maridos para minha vaca (vaquilhona), nunca lhe faltarão machos, ela se parece a Maria Cuculiza”*³². Este comportamento *liminóide*³³ nos permite revelar a aceitação da ordem exatamente inversa dos princípios e estatutos rituais socialmente regulados da vida rotineira. Sendo assim, o *Casarakuy* é, pois, um rito que atesta a passagem da escassez à abundância. É executado para anular os efeitos da morte do gado que dona Julia sofreu no ano-calendário passado e propiciar uma maior fertilidade no próximo. A manta colorida, como vimos anteriormente,

³¹ Nos diálogos realizados com dona Julia, na fase de inserção, esta pediu-nos uma grade de cerveja para poder realizar a unidade ritual do *Casarakuy*. Segundo ela, nos três anos anteriores este não tinha sido praticado por falta de dinheiro.

³² Quando dona Julia compara sua vaquilhona com Maria Cuculiza, prende-se ao fato da imagem promíscua dessa representante eleita do cenário político peruano.

³³ Das três etapas identificadas por Van Gennep (1978), separação, margem e agregação, foram rebatizadas por Victor Turner (1974) como preliminares, liminares ou pós-liminares (de *limen*, limiar). A que diz respeito à fase de liminaridade — ausência de estatuto — focaliza a atenção de Turner. O indivíduo em posição liminar apresenta traços específicos: escapa às classificações sociológicas porque está numa situação entre dois; está morto no mundo dos vivos, e muitos rituais assimilam estes noviços aos espíritos ou às almas do outro mundo; a sua invisibilidade social pode ser marcada pela perda do nome, pelo retirar do vestuário, das insígnias e de outros sinais do seu primeiro estatuto: por vezes são tratados como embriões no útero, recém-nascidos, crianças de mama. O mais característico da sua posição é que são, ao mesmo tempo, um e outro; ao mesmo tempo, mortos e vivos, criaturas humanas e animais. Este último é o nosso caso específico.

está vinculada às cores do arco-íris, símbolo de reprodução, bonança, alegria e bom augúrio.

Realizado o *Casarakuy*, a filha mais velha de dona Julia joga em cima de todos os animais caramelos, bolachas e pãezinhos doces, simulando ser chuva. Por último, recolhem todos os elementos da mesa ritual e “don” Juan leva-os até o altar maior, no quarto principal da casa. As melhores folhas de coca selecionadas no *Cintachikuy*, junto com a *chicha*, a cachaça e as *huacas*, serão oferecidas no *Pagapu* ao *Wamani*, no dia seguinte.

C A P Í T U L O

I V

COSMOVISÃO AURINA: PARENTESCO, TEMPO E ESPAÇO, MÚSICA E AÇÃO RITUAL

"Em país de cegos, que por sinal, são mais observadores que parecem, que tem um olho não é rei, é um espectador."

(Clifford Geertz: O Saber Local)

Dizíamos na parte introdutória que o homem andino, desde tempos remotos, tem tido uma preocupação coletiva, por meio de gestos e palavras, mitos e ritos, por inventar medidas do tempo e modelos de organização do espaço. Por conseguinte, indagar os elementos ligados aos ritos de marcação e preservação do gado é mergulhar nas crenças e práticas religiosas que a comunidade de Auray reproduz, reinterpreta e ressignifica, para definir as dimensões essenciais contemporâneas de sua cultura. Constituída por elementos de um sistema simbólico, a cosmovisão aurina proporciona os primeiros indícios de uma percepção não-crítica e não-organizada de um conjunto social.

1. SISTEMA DE PARENTESCO AURINO

O parentesco aurino está estruturado seguindo o princípio que na antropologia se conhece como *bilateral*¹: o indivíduo reconhece como parentes de sangue — os consangüíneos — tanto a seus familiares paternos como maternos. O parentesco bilateral propicia redes de relações flexíveis, que se adaptam aos diversos requerimentos econômicos, sociais e tecnológicos. Por isso, no sistema biliteral aurino, encontramos freqüentemente concreções singulares e numerosas variantes². Segundo as circunstâncias, o lado materno ou paterno será privilegiado.

¹ No que tange a sua bilateralidade, percebemos a coincidência do parentesco andino com as sociedades hispano-americanas contemporâneas.

² Segundo Alejandro Ortiz Rescaniere o léxico vernacular quíchua confirma essa estrutura bilateral do parentesco: *“Se bem o conjunto terminológico é percebido como uma unidade, os falantes de língua índia empregam duas ordens de léxicos — um em língua indígena, outro em espanhola. O de língua quíchua-aymara corresponde ao modelo conhecido pela literatura antropológica como havaiano; o castelhano, ao chamado esquimó. A terminologia havaiana indica o sexo e a descendência mas não os colaterais. Assim, em quíchua com um vocábulo se explicitará o sexo de quem fala e o sexo a quem se fala e se utilizará um termo para todo colateral. Por exemplo, se eu sou homem e me dirijo a meu irmão, chamarei-o wauqey e posso utilizar este termo para meus primos do mesmo sexo. Esta ordem tem a vantagem de converter em virtuais parentes a terceiros. Isto é, todos os homens de minha geração podem ser chamados, e até tratados, como ‘irmãos’; os da geração de meus pais podem ser ‘meus pais e mães’. A terminologia castelhana assinala o sexo, a geração e a posição colateral. Isto é, distinguem-se a irmã da prima, o pai do tio”*. É pois uma nomenclatura que, a primeira, indica e propicia a flexibilidade e acomodamentos circunstanciais; e a segunda, indica e propicia níveis de solidariedade. *La pareja y el mito*, Lima, Fondo Editorial, PUCP, 1993, p. 158.

Na realização dos matrimônios católicos, as famílias participantes batizam-se, em presença do pároco da igreja, como “irmãos de juramento”. Em vista disso, o tratamento de compadres ou comadres entre eles; este tipo de parentesco é chamado de “compadrazgo”. O *compadrazgo*³ é constituído por parentes que, em princípio, elegem-se voluntariamente. Os principais parentes desse tipo são os padrinhos de batismo e matrimônio (às vezes, os mesmos padrinhos de batismo são também de matrimônio). Sendo assim, o povoador Aurino constitui uma família “espiritual” com outros membros da comunidade. Seguindo a velha tradição católica, entre compadres e parentes próximos destes não é possível manter relações sexuais e menos ainda matrimoniais. Uma singularidade disso é dada pelo papel de pai “espiritual” que o padrinho (compadre⁴) desempenha diante de uma eventual morte do pai do afilhado. Além disso, o matrimônio aurino, é complexo, isto é, a seleção segue critérios de

³ O *compadrazgo* é uma instituição vigente e importante nos Andes peruanos. Liga profundamente compromissos sociais, econômicos e afetivos duradouros. Reforça a dinâmica flexível do sistema de parentesco bilateral: escolhe-se livremente uma sorte de irmão ou irmã ou um filho, segundo os interesses do indivíduo. Além disso, serve para estender as redes de parentesco além dos estabelecidos por consangüinidade, alianças e afinidade. O *compadrazgo* pode contra-arrestar a tendência endogâmica da comunidade ao ser permitido, e é até bem aceito ter parentesco dessa maneira com pessoas de outros grupos e esferas sociais.

⁴ Na comunidade de Auray existe também a crença de que, perante a morte de um dos compadres, o primeiro que dá a vênica de chegada à nova vida da alma do recém-chegado é o outro compadre. O vínculo “espiritual” do *compadrazgo* transcende os limites da experiência de vida no nível metafísico.

diversa índole: embora não se prescreva a união entre membros no seio de subgrupos ou classes matrimoniais, a preferência pelo matrimônio endogâmico é encontrada não como obrigação mas sim por complacência. Quer dizer, no interior do povo de Auray, em algumas famílias e em especial quando existem importantes interesses econômicos em jogo, os pais podem concordar entre eles uma futura união entre dois de seus pequenos filhos. Pré-seleção, segundo Juan Cóndor, poderá ser rejeitada por seus filhos ao chegar à adolescência.

Apesar de não existir um critério absoluto por parte do *ego* para classificar seus parentes, a cosmologia aurina reconhece o papel que cada um deles tem e a forma como esse papel define os direitos e as obrigações deles e do respectivo grupo de parentesco em relação a seus membros. Sendo assim, o sistema de parentesco é parte de uma rede de relações sociais chamada de *estrutura social* por Radcliffe-Brown (1974). Juan Ossio adverte sobre a importância do parentesco, para assinalar a colaboração de um conjunto de indivíduos: ao mencionar que as terminologias classificatórias de parentesco mantêm sua antiga estrutura, e para indicar que o temor ao incesto, além de sugerir o grau de consciência que se tem sobre o parentesco na sociedade andina, guarda correspondência, por um lado, com a existência de numerosas categorias de parentes com as quais está proibido unir-se sexualmente e, por outro lado, com a tendência a forjar uniões conjugais entre os membros da

mesma comunidade ou padrão de orientação endogâmica (1980:237-238). Desse modo, o parentesco servirá para estabelecer herança, instituir relações de ajuda e cooperação e fixar o controle social para evitar relações de incesto. É, pois, um tipo de relação social fundamental sob o qual se canalizam todas aquelas formas diferentes de relações sociais, e as variações de seu caráter estão em função das sociedades, complexas ou não.

Sobre algumas leis que prescrevem a união entre seus membros, existe uma regra sobrenatural que proíbe o *incesto*⁵. Ela é tão ampla que inclui todos os parentes consangüíneos, de afinidade⁶ e “espirituais” (compadres). Constatou-se,

⁵ Para definir o *incesto*, tomamos emprestada a noção de Ranulfo Caveró, que nos diz: “Definimos o incesto como uma relação sexual e matrimonial proibida que afeta à regra de doação-aliança, entre certos graus de parentes socialmente reconhecidos. O tabu do incesto regula tanto uniões maritais como extramaritais, uniões sexuais ou uniões conjugais (matrimonial ou concensual)”. *Incesto en los Andes — Las llamas demoníacas como castigo sobrenatural*, Ayacucho, Concytec, 1990, p. 56. No entanto, é propício indicar que nos Andes Centrais peruanos o namoro, e o jogo amoroso entre parentes, termina quase sempre transgredindo o tabu do incesto, posto que o namoro e a cópula vão juntos.

Não é pretensão desta pesquisa entrar no estudo do incesto como fenômeno social. Entretanto, no Capítulo V, vamos analisá-lo a partir do castigo sobrenatural do incestuoso, particularizando a crença da *jarjária*, por meio da qual os transgressores se convertem em animais. Dessa maneira, tentaremos compreender outra parte da cosmologia do povoador aurino presente nas imagens videográficas.

⁶ “Divide-se em dois grupos: (1) aqueles em que os laços de afinidade se estabelecem a partir de ego, isto é, parentes e parentes da esposa, e (2) aqueles em que os laços de parentesco estão em primeiro lugar, isto é, pessoas que se casaram com parentes e parentas do ego. Ao passo que o termo ‘sogra’ se refere exclusivamente a (2), ‘cunhado’ em nossa nomenclatura pertence tanto a (1) quanto a (2) e, na medida em que é usado tanto por homens quanto por mulheres,

nesta pesquisa, a subsistência de uma penalidade que se comina aos indivíduos que dele participam. Segundo “don” Juan Torres, a crença da *jarjaria* por intermédio do mito da *fuga mágica (huída mágica)* explica a penalidade para pessoas incestuosas. As circunstâncias (amores bucólicos) e a narrativa do mito acerca desse comum horror ao incesto na comunidade de Auray serão manifestas no próximo capítulo.

2. O SANTIAGO E O WAMANI

A despeito de encontrar-se formalmente consagrada à comemoração do apóstolo, a festa de Santiago não é uma comemoração cristã. Não participam dela sacerdotes ou se recitam prédicas dirigidas a Deus, à Virgem Maria ou aos santos. Embora Santiago possua um altar na igreja local, não é visitado exclusivamente. As cerimônias não têm o caráter comunitário das festas patronais e/ou das principais celebrações religiosas. O Santiago é constituído por uma série de ritos familiares relacionados com o gado maior ou menor. As pessoas referem-se a ele como “El Santiago” ou “Tayta Shanti”⁷.

inclui quatro espécies diferentes de relação (...) isto é, cunhado de um homem é o irmão de sua esposa, o qual deve certo tipo de comportamento, (b) o marido de sua irmã, o qual deve outro tipo de comportamento; e se bem se trate de uma relação recíproca, não é uma relação de igualdade (...). Royal Anthropological Institute of Great Britain, *Guia prático de antropologia*, SP, Cultrix, 1971, p. 106.

⁷ Expressão extraída do quíchua que significa *Pai Santiago*.

O personagem principal da comemoração é o *Wamani*. A ele são oferecidos os ritos e sua principal finalidade é a preservação e o aumento do gado (vacas, carneiros, cavalos, mulas, porcos etc.). Ambos, santo e montanha, podem ser percebidos como equivalentes e são tratados como dois aspectos ou nomes de um mesmo personagem. Segundo o historiador e etnólogo Sérgio Quijada (1974), a festa de Santiago é considerada como o dia dos animais e dos pastores, tendo como fundamento a superstição de considerar o *Tayta Wamani* deus e senhor das montanhas. É costume pensarmos que o nativo rende culto às montanhas, sendo que essa celebração, em realidade, não é dirigida ao lugar, mas ao espírito que habita nelas, consagrado como *hierofania*. A festa do Santiago não foi introduzida pelos espanhóis, mas à chegada deles os nativos tentaram seguir comemorando seus animais, sob a tutela e proteção do apóstolo do mesmo nome. Em nenhuma das entrevistas realizadas é mencionada a tradicional imagem do *Santiago Matamouros* (fig. 6) ou *Santiago Mataíndios* (fig. 7). Por isso, sua festa ancestral seria o *Tayta Wamani*. Assim mesmo, no que diz respeito às regras e cerimônias observadas no curso da festa de Santiago, os encarregados das celebrações são, em geral, zelosos do cumprimento dos costumes tradicionais. Este zelo é maior ainda em se tratando do sobrenatural. Mas esse rigor não se estende a todos os detalhes nas unidades rituais nem a todos os participantes. Por isso, mencionaremos três normas vinculadas à

obrigatoriedade e a suas respectivas sanções.

Em primeiro lugar, o que poderíamos chamar de “princípio ritual”, é constituído tanto pela correspondência dos costumes na composição das “mesas rituais” e do *Pagapu* quanto pelos estados de ânimo e pela participação dos celebrantes no canto, na dança, na bebida e no consumo de coca. A vigência desse princípio corresponde ao *Wamani*. A divergência ou abstenção pode vir em forma de doenças ou até da própria morte. O ato de conjura e de purificação é feito por meio da ingestão de tragos de cachaça (soro).

O segundo nível poderia ser denominado de “princípio social”. Sua manifestação é dada pelas normas cerimoniais de etiqueta (o respeito aos deveres cerimoniais, a recepção das folhas de coca etc.) e pelas particularidades da festa (o uso da vestimenta, a forma correta da disposição das flores no chapéu, as composturas etc.). A vigência corresponde ao grupo participante, e a conciliação que o grupo social dá à reprovação desses comportamentos é manifesta por meio de fortes chamadas de atenção ou pagamento de “multa”, seja em cachaça, seja em coca.

O nível explicitamente mais negligente refere-se a algumas *normas rituais em dissolução*, em desaparecimento por circunstâncias externas à festa. A este respeito, encontram-se os atos preparatórios da festa, notadamente a

aquisição de flores, de bebidas e de cintas, que vêm sendo diluídos no sistema industrial. Como consequência disso, a produção ou a aquisição dos produtos é realizada no mercado da cidade mais próxima — Huancayo. Não existe, atualmente, nenhum tipo de sanção ou reprovação, mesmo pelos membros mais conservadores do grupo.

A desigual responsabilidade no cumprimento das normas afeta fundamentalmente a função e o grau de equidade dos princípios acima mencionados. A consciência de maior responsabilidade corresponde aos chefes de casa; deles depende o correto cumprimento dos preceitos rituais. O nível intermediário de responsabilidade refere-se aos adultos mais equânimes ou relativamente serenos, seguidos por aqueles que se encontram embriagados por ter perdido o uso de suas faculdades. A estes últimos não são dadas as atenções enquanto não exista o perigo de se envolver em ações comprometedoras de gravidade. Se isso acontecer, logo é apartado para não interromper as cerimônias. Embora o menor grau de responsabilidade corresponda às crianças e suas atividades lúdicas e rotineiras (dormir, brincar, gritar, chorar etc.), a presença delas em diferentes momentos do rito permite desempenhar um papel importante na continuidade cultural das cerimônias da prática ritual. A compleição dos aspectos que permitem revitalizar culturalmente a continuidade da festa será sublinhada no Capítulo V.

3. O ESPAÇO RITUAL: O *APU HUAYTAPALLANA*⁸ E A *PACHAMAMA*

Já no Capítulo II, o historiador Luis Valcárcel e o padre e antropólogo Manuel Marzal fazem menção a esta *elevação*. Segundo estes autores o *Apu* ou *Auqui* é utilizado freqüentemente para designar as montanhas na qualidade de espíritos guardiões da comunidade ou da região. Contudo, também é aplicado às pessoas e às *ánimas (almas)*. Jorge Lira (1946) em seu *Diccionario Kkechuwa — Español*, o traduz como “*senhor, grande, eminente, excelso*”. Segundo Herinque Urbano (1974), a excelência que caracteriza o termo *Apu* depende de dois

⁸ O arqueólogo David Motta diz-nos que o *wallallo karwuancho* é um mito inventado pelos incas de Cuzco, com a finalidade de desacreditar a religião dos *wankas*, a quem os tinha submetido, para justificar *a posteriori* seu imperialismo. Segundo o autor, os *wankas* tinham estranhos costumes, como encher com cinzas as peles de suas vítimas e pendurá-los no templo como troféus. Utilizavam as cabeças dos cachorros e veados para fazer cornetas e soprá-los durante suas festas e seus rituais. Em suas cerimônias sacrificavam cachorros e espargiam o sangue sobre o ídolo do *wallallo*, para depois comer sua carne. Etimologicamente, *wallallo karwuancho* deriva das seguintes palavras: *walla*, em quíchua do sul do Peru significa *waja* (que chora, que geme); *allo*, em quíchua *wanka alljo* (cachorro); *carwancho/carwincho* (amarelo). Logo, *wallallo karwuancho* (cachorro amarelo que late, que chora). Segundo Motta nos narra, Manco Inca em 1536, ao provocar um sangrento final, seu santuário foi despojado, demolido e arrastado até o Rio Chanchas. Segundo narrações feitas a este autor, o ídolo talhado em pedra preta de granito tem sido procurado durante séculos inutilmente. A chegada do deus dos *wari* e a posterior edificação de seu templo teria causado a fuga do espírito do *wallallo karwuancho* convertendo-se este em *Huaytapallana*. Contemporaneamente, embora a mitologia da região nos diga que o *wallallo karwuancho* é deus tutelar do Vale do Rio Mantaro que mora na montanha *Huaytapallana*, na comunidade camponesa de Auray é mais freqüente a designação a seu deus tutelar como *Wamani*. Outrossim, sua representação iconográfica é utilizada pela UNCP (Universidad Nacional del Centro del Peru), ver figura 14.

Fig. 14



O wallallo karwuancho, espírito tutelar do Apu Huaytapallana.



Sinal distintivo da Universidad Nacional del Centro del Peru (UNCP).

fatores: do tamanho, quando se refere ao espaço, e da ancianidade quando referido ao tempo. Os anciãos são os *Apus* da comunidade e as montanhas mais altas são os *Apus* por excelência. As montanhas e as almas são caracterizadas por seu senhorio e por sua excelência. Na região dos Andes do sul do Peru, os *Apus* ganham um outro termo: *Awki* ou *Auqui*. É por isso que Jorge Lira lhe dá o seguinte significado: *"Divindade... personagem mítico encarnado ou materializado nos mais altos cumes andinos; espírito divino que acreditam residia numa rocha que era adorada pelos antigos habitantes do Peru. Na simbologia incaica o Awki é a divindade manifestada na majestade dos montes ou a alma dos mortos que participam da natureza divina e que retornam ao mundo material, para alguma revelação"* (1946:16). Na citação, o espaço é visto e definido como extensão do corpo; tanto as montanhas quanto os homens participam da natureza *Apu*. Se bem que, no Capítulo II, sublinhamos o *Apu* como um nevado e o *Auqui* como montanha menor. Esta distinção poderia ser definida utilizando as noções de tempo e espaço tomadas de Henrique Urbano (1974). Segundo o autor, a espacialidade do tempo andino traduz-se numa concepção espacial do poder em geral. A *verticalidade*, quer dizer, a dimensão alto-baixo ou baixo-alto e, em menor grau, a *horizontalidade*, é fundamento da hierarquia dos homens e das coisas. A ancianidade projeta-se no espaço, isto é, quanto mais alto mais *Apu*, mais velho e mais poderoso.

A regionalização dos *Apus* é um fato inegável. Na maioria dos casos, as montanhas que rodeiam a comunidade ou a região visível, desde o povo ou a comunidade, são os *Apus* ou *Auquis* e, se estão mais longe, simplesmente *Apu*. Sempre se invoca o espaço delimitado pela ação do indivíduo que trabalha ou habita em tal ou tal região. A família e os indivíduos, segundo seus trabalhos ou necessidades, possuem seus *Apus*.

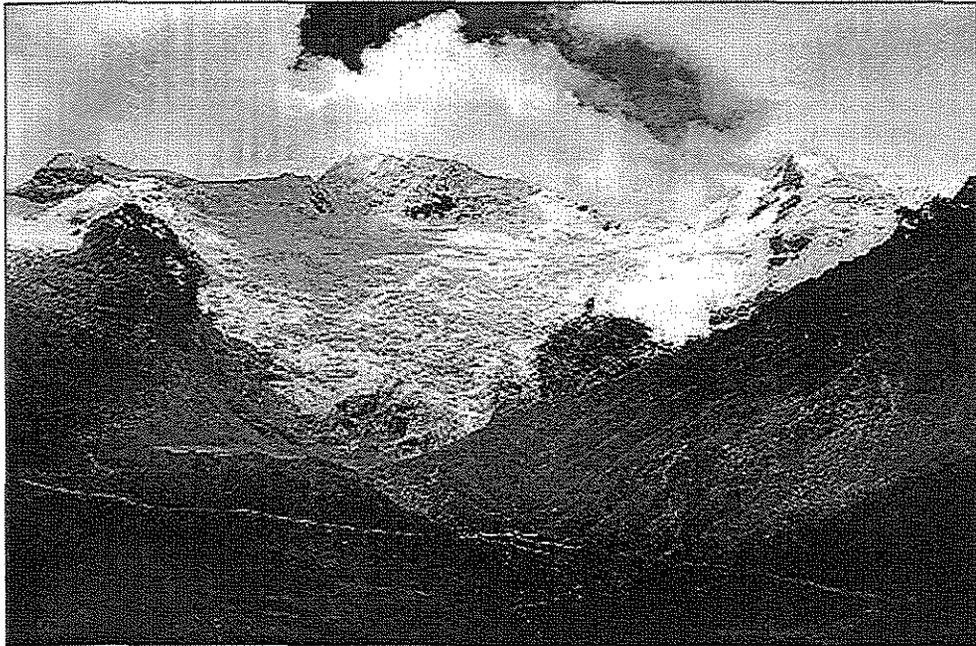
Um exemplo dessa individualização do *Apu* diz respeito à referência que dona Julia Orellana faz no rito menor do Santiago chamado *Huaca-Jorqoy* (rito de retirada das *huacas* enterradas no Santiago do ano anterior). Dona Julia, dirigindo-se ao nevado *Huaytapallana*, diz: *"Tayta Apu, por que estás aborrecido? meu gado não tem aumentado, o que eu tenho te faltado"*. Ela não menciona o nome de seu *Apu* protetor, o qual segundo seu esposo Juan Torres, *"não deve ser dito, porque o Apu poderia privar sua proteção ou despertar sua cólera"*. Como resultado do papel ou da função que desempenha aquele que fala dos *Apus* e sua hierarquia, isso nos permite sugerir outra distinção: Juan Torres e sua esposa, dona Julia Orellana, na qualidade de proprietários familiares da linguagem simbólica, sempre estenderão mais seu raio de ação do que os outros membros da família. No caso deles, por tratar-se de o gado não se ter reproduzido, invocarão o *Apu* mais alto, que se encontra um pouco mais longe. Seguindo o raciocínio do historiador Henrique Urbano, por ser o mais velho e o

mais poderoso, essa responsabilidade recai sobre o único *Apu* maior dessa região, o nevado *Huaytapallana* (fig. 15).

Além disso, o desejo de fazer reproduzir o gado está intimamente ligado à fecundidade da terra ou *Pachamama* (*mãe terra*). No caso da comunidade de Auray, o gesto de oferecer ou *samichar* cachaça ou *chicha* à *Pachamama* antes e depois da retirada das *huacas* demonstram-no. Fazê-lo simbolicamente é tentar conjurar as forças invisíveis da natureza e “obrigá-las” a que atuem sobre o gado. O resultado favorável sobre o rito depende da ação conjugada do *Apu* e da *Pachamama*, e quem recebe estas oferendas são os *Auquis*. São eles que fazem fecundar enquanto os homens olham para eles com a esperança de ver o gado reproduzir-se.

Finalmente, não podemos esquecer que o *status* da *Pachamama* é específico: ela é considerada fecundadora e reprodutora. Desse modo, toda vez que se deseja simbolizar a fecundidade da natureza, dos animais ou dos homens, recorre-se a ela. Sob esse ponto de vista simbólico, quem a fecunda são os *Apus* e, particularmente, os *Auquis* por estarem mais perto dela. É sempre a proximidade ou a distância em seu eixo vertical que conta na hierarquia.

Fig. 15



O Apu Huaytapallana.

4. TEMPO E INTENÇÕES DO RITUAL SANTIAGO

Dizíamos que o grande momento anual dos ritos de marcação do gado na comunidade de Auray começa em finais do mês de julho⁹. Esses ritos estão intimamente ligados à festa de Santiago. O tempo de Santiago coincide com a falta de pastagem, conseqüentemente a dificuldade em conservar o gado obriga os pequenos proprietários a vendê-los ou trocá-los. É necessário esperar a próxima estação de chuvas para retomar o ciclo reprodutor do gado. É por isso que nos meses de julho e agosto se recomeçam os rituais de reprodução e preservação do gado.

Para isso, a proteção dos *Apus* e da *Pachamama* é particularmente necessária. Uma das razões simbólicas que garantem a abundância ou escassez, é expressa por Juan Torres: *"Fazemos o Santiago em julho porque os Apus revivem, eles estão vivos como a gente. Se não lhes ofereces o que a gente come, ele te diz 'quem será este que não me oferece o que come?... Agora vou castigá-lo!...'".* Mais ou menos em finais de julho tem de se pensar na fertilidade e na reprodução do novo ciclo que começa. Simbolicamente, tem que se dar de comer aos *Apus*, e pagar à *Pachamama* para que ela produza e receba a fecundação dos *Apus*.

⁹ Em algumas regiões dos Andes do sul do Peru, esses ritos começam no mês de agosto.

As intenções expressas no rito de Santiago reduzem-se a duas: *preservação do gado e reprodução em abundância*. Algumas vezes, as intenções são ditadas segundo as espécies de animais dos proprietários. No caso, a comunidade de Auray distingue-se entre o *Cintachikuy*¹⁰ (a marcação do gado colocando fitas de lã coloridas nas orelhas das vacas e dos carneiros) e o *Casarakuy* (casamento figurado entre os jovens e as novilhas “vacas novas”). Segundo o antropólogo Henrique Urbano (1974), o rito de *Cintachikuy* é também uma influência colonial e institui a tendência de propriedade privada do gado, introduzida pela conquista. Se o calendário cristão deslocou o momento das celebrações e associou a festa do Santiago aos antigos calendários, a conquista acentuou a idéia de propriedade privada; nenhum dos dois afetou muito as intenções e expressões das fórmulas dos ritos de marcação do gado tradicionais.

É necessário mencionar as intenções simbólicas que se ocultam por trás do ritual Santiago. Os ciclos rituais não só se convencionam a um ciclo maior caracterizado pela abundância ou escassez da demanda de pastagens e do gado, mas, segundo a cosmovisão da região dos Andes Centrais do Peru, a escassez pertence ao homem, a abundância pertence ao *Apu* e à *Pachamama*. *Apu* e *Pachamama* conservam o segredo da reprodução abundante e só eles podem proteger o gado contra os inimigos que o atacam. Atrair a abundância e os

¹⁰ Nos Andes do Sul do Peru, o rito de *Cintachikuy* é chamado de *Señalakuy*.

favores do *Apu* ou da *Pachamama* é a última intenção de todo ritual de marcação do gado.

5. RITUAL & MÚSICA

5.1 Ação ritual & som

Quando “dom” Juan nos diz que o Santiago “*é uma festa para os animais*”, interpretamos que além de uma *festa* dedicada e realizada para os animais, o entendemos também como uma forma de comportamento ritual exclusivamente relacionado com os seres ou poderes míticos (TURNER, 1967). Isto é, vinculada exclusivamente à fertilidade do gado e ao *Wamani*. A função da música no ritual Santiago é de capital importância. Cada unidade ritual da cerimônia tem uma música especial, portanto a música é um elemento essencial do evento. É por isso que, em tempos de Santiago, a música e o ritual são inseparáveis, posto que existe uma relação de correspondência entre unidade ritual e o tipo específico de música¹¹. Desse modo, o fato de que essa música especializada só apareça nesse contexto reafirma a idéia de que o ritual Santiago é uma unidade indivisível de ação ritual e som.

¹¹ Raúl Velasco Barbosa (1982) expõe minuciosamente 22 tipos diferentes de composições que correspondem ao igual número de seqüências rituais na comunidade de Churcampa, no departamento de Huancavelica. Quijada (1974), Fuenzalida (1980) e Romero (1998) descrevem também, pertinentemente, as seqüências entre ritual e a música no Santiago.

Das canções cujas letras reproduziremos neste tópico, algumas foram por nós registradas e outras foram descritas por outros autores, entre eles (QUIJADA, 1974). Sua transcrição do quíchua deve-se à colaboração de nosso companheiro de campo, Juan Carlos Cóndor. As canções são conhecidas geralmente pelo nome de “santiagos”, embora na maioria dos casos tenham nomes particulares. São próprias em tempos do Santiago e não são interpretadas em outras épocas do ano. Essa música possui um peculiar ritmo cortado de marcha rápida, em que alguns ouvintes encontram certa semelhança com os “carnavais andinos”. Uma leve reminiscência de tons militares é manifesta nos finais de cada frase, prolongados e agudos, e pelo batuque monótono da *tinya*, principal instrumento que acompanha o ritual. E é cantada, fundamentalmente, pela cantora. Intermitentemente, os participantes, no geral os varões, irrompem a melodia introduzindo um falsete gritado chamado de “guapeada”. A dança propriamente dita é executada por casais de homens e mulheres, separados ou de braços dados. A seqüência de movimentos é caracterizada pelos giros, meios giros, *sapatedas* e pequenos pulos. Configura-se por intermédio de avanços contínuos em qualquer direção. Nessa dança, existe um jogo de puxões bruscos e súbitos que exerce cada dançante sobre sua parceira, tentando, a todo momento, atraí-la a seu terreno. É pouco freqüente que os casais fiquem isolados; o habitual é que se trate de grupos de casais em movimento pelas ruas

ou dentro dos lares. Esses grupos são chamados de “pandillas” (quadrilhas).

No que se refere aos instrumentos e músicos do Santiago — mencionados no Capítulo III —, estes consistem em um *wakrapuku*, um violino e a cantora (mulher), que toca o “tinyaco” (*tinya*) ou “huacctaco”. As melodias são construídas por essa tríade, baseadas numa escala tritônica (sol-si-re). À guisa de exemplo, uma versão completa de uma peça musical do Santiago é mostrada por Raul Romero (1998:33), vejamos:

The image displays a musical score for a piece from Santiago. It is organized into three main sections. The first section, titled "Violín (Introducción)", consists of three staves: the top staff is for the violin, the middle staff is for the "tinya", and the bottom staff is for the voice. The second section, titled "Voz (A)", consists of two staves for the voice. The third section, titled "Voz (B)", consists of one staff for the voice. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The violin introduction features a melodic line with slurs and ties, while the voice parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Segundo Raul Romero, essa versão inclui uma introdução em violino (*violín*), a mesma que caracteriza cada tono. Apesar de a introdução ser sempre a mesma para todos os tons, em quase todos os casos observados pelo autor os

tonos são originais e distintivos uns dos outros (1998:32).

Em nosso caso, a execução musical começa com o violino, logo o *wakrapuku* sugere a melodia da canção, enfatizando seus principais sons harmônicos: a tônica¹² e a quinta¹³. Nem sempre o *wakrapuku* pode ser afinado com o violino, é por isso que executa tons diferentes do violino e da cantora. Desses três instrumentos, o *wakrapuku* é o único que pode ser tocado nessa ocasião. Um fato inédito e extremamente importante é dado pela junção das letras da canção e a emissão da imitação do balir dos cordeiros, por parte da cantora. Essa “exclusividade de cantar” parece ser um tipo de “música vocal”, em que a entonação das letras é ritmada pelo som onomatopéico do balido dos cordeiros¹⁴.

¹² O primeiro grau de uma escala diatônica qualquer.

¹³ Intervalo de cinco graus consecutivos na escala diatônica.

¹⁴ Como não é pretensão desta pesquisa fazer uma etnomusicologia das canções do Santiago, suas interpretações ficaram restritas apenas de maneira modesta às funções simbólicas e sociais das músicas no Santiago aurino. Pesquisas pertinentes a respeito de análises crítico-interpretativas etnomusicológicas são dadas pelas Teses de mestrado e doutorado de Rafael José de Menezes Bastos, *A musicologia kamayurá: para uma antropologia da comunicação no alto-xingu*, Brasília, Universidade de Brasília, 1976, e *A festa da Jagautirica*, São Paulo, USP, 1989, respectivamente. Não é necessário enfatizar que a produção científica no campo da etnomusicologia abrange um leque muito extenso. Para uma introdução ao conhecimento desta sugiro ver: Guido Adler, “Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft” em *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1:5-20, 1985; J. Blackings, *Le sens musical* (tradução francesa de *How musical is man?*, Paris, Minuit, 1980; Charles, Boilès, “Universals of music behaviour: a taxonomic approach” em *WM*, 26(2):34-43, 1984; Steven Field, “Sound and

Voltando ao ritual Santiago, sabemos que este é dividido basicamente em duas partes: a *véspera* e o *dia central*. O esquema a seguir apresenta uma síntese da seqüência dos rituais observados na comunidade camponesa de Auray:

1. *Véspera*:

- a. Os rituais do *Huaca-Jorqoy* e do *Pagapu*;
- b. constituição da mesa ritual e períodos de descanso;
- c. O *Velakuy*: dança noturna e os passeios

2. *Dia central*: canções dos animais

- a. O *Luci-Luci*;
- b. O *Cintachikuy*.

Na seqüência ritual acima mencionada, durante o desenterrar das

sentiment: birds, weeping, poetics and song” em *Kaluli expression*, Philadelphia, University Penn., 1882; Idem, “Communication, music, and speech about music” em *YTM*, 16:1-18, 1984; K. A. Gourlay, “The non-universality of music and the universality of music” em *WM*, 26(2):25-37, 1984; Alan Merriam, *Songs of the afro-bahian cults: an ethnomusicological analysis*, Tese de doutorado, Northwestern University, 1951; Idem, *The anthropology of music*, Northwestern University, 1964; Idem, *Ethnomusicology of the flathead Indians*, New York, Werner-Gren, 1967; Idem, “Definitions of ‘comparative musicology’ and ‘ethnomusicology’: an historical-theoretical perspective” em *WM*, 21(2):189-204, 1977; H. Zemp, “‘Are’ are classification of musical types and instruments” em *Ethnomusicology*, 22(1):37-67, 1978; Idem, “Aspects of ‘Are’ are musical theory” em *Ethnomusicology*, 23(1):5-48, 1979, entre outros autores, sem dúvida, importantes etnomusicólogos.

huacas, a constituição da mesa ritual e o *Velakuy*, os participantes dançam e bebem na própria casa, bem como nas visitas aos parentes e vizinhos até altas horas da noite. Dizíamos, para cada fase do ritual são executadas melodias especiais. Assim, o ritmo para dançar a constituição da mesa ritual e o *Velakuy* é freqüentemente chamado de *shacatán (sapateado forte)*. O *pasacalle (arrastado)* é quando os músicos e os participantes andam pelas ruas para as visitas aos parentes e vizinhos. Este último acontece quando o grupo abandona a casa: tocando a *tinya* e os demais instrumentos, cantando, “guapeando” e dançando, dirigem-se à casa da dona Mirta, vizinha escolhida para realizar a visita. No caminho bebe-se e *chaccha*-se coca. Diante da porta, o grupo cessa de dançar e canta as letras oportunas demandando sua recepção. A seguir, valem-nos das letras recolhidas por Sérgio Quijada (1985) para interpretar seu significado:

Chayraq chayraqmi chayamuchkayki

ichu sullalla rurusqaymanta,

sacha rurullan rurusqaymanta.

Amam siñura rabiakunkinchu,

amam siñura piñakunkinchu,

fastidiusulla runalla nispa,

uma nanaylla warmita nispa.

Mamam siñura fastidio kaychu

hina kustumbri kallasqanraykum

Recém acabei de chegar a você,

após ter bebido as gotas do ichu,

após ter comido o fruto das árvores.

Minha senhora, não vá ficar brava,

minha senhora, não vá se incomodar,

chamando-nos de homens inoportunos

ou dizendo: mulhere, são dores de cabeça.

Não é que sejamos inoportunos, minha

senhora, assim é o costume,

chayaykamuyki, yaykuykamuyki.

por isso temos chegado e ingressado (a tua casa).

O primeiro parágrafo anuncia a chegada, assim como reflete a dor do pastor acumulada durante o ano. Em seguida, justifica-se essa dor de maneira comportada, reiterando que não se está fazendo outra coisa que não esteja nos preceitos do costume. Conseqüentemente, deve ser permitido e aceito, por isso o *“amam siñura piñakunkinchu; hina kustumbri kallasqanraykum chayaykamuyki”*. Quando inquiridos os músicos, a cantora confirma-nos essa prática: *“Assim é o costume, eles têm que abrir a porta, não têm por que se enfadar. Assim como a chave é feita para abrir o cadeado, estas canções abrem o coração do visitado, ele tem de seguir respeitando o costume”*.

Logo, dentro da casa, o texto da canção obtida por nós, ilustra-nos outra norma desse costume:

Aqata wisimuy Marianitascha

achakatapas asllatapas,

wisimuy Marianitascha,

chuyutapas putkatapas,

wisimuy Marianitascha.

Recebe a chicha Marianita,

Seja pouco ou muito,

recebe Marianita,

Seja suja ou limpa,

recebe Marianita.

Por meio deste canto se ordena trazer a *chicha*¹⁵ para ser servida aos

¹⁵ Um fato curioso é dado pelo músico que toca o violino. Toda vez que o desenrolar do ritual

visitantes. É necessário salientar: já no interior da casa a bebida preferida é a *chicha*, posto que com ela se canta e se dança até transpirar, ainda mais quando se gera uma competição entre os grupos que co-incidiram à mesma casa. Nesse caso, quanto maior o repertório de canções maiores as oportunidades de sair-se vitorioso. Após ter dançado e bebido em abundância¹⁶, o grupo anuncia sua

ocorria de manhã ou à tarde, ele sempre chamava a bebida de *chicha* ou cachaça. Mas, quando a noite avançava, ele pedia o “*quemadito*”. O “*quemadito*” é uma bebida homeopática, feita da seguinte maneira: douram-se as plantas chamadas *huamanripa* e *borraja*, açúcar e casca de limão ou laranja. Logo após ficar reduzido (solidificado), coloca-se água para dissolvê-lo. Por último, coloca-se a cachaça. A prática homeopática dessa bebida é prescrita pela medicina tradicional andina como sudorífero e está orientada à cura dos acessos nas vias respiratórias. Segundo o violinista, essa bebida, além de mantê-lo animado para a festa, preserva-o de uma possível tosse que possa vir a ter por ficar ao relento até altas horas da noite. A *huamanripa* e a *borraja* são plantas anuais da família das borragináceas, de 20 a 60 centímetros de altura, com talo grosso e de muitas ramas, folhas grandes e ovaladas, flores azuis dispostas em cachos e sementes muito miúdas. É coberta de pêlos ásperos e pontiagudos, suas folhas são comestíveis e as infusões de suas flores são empregadas como sudorífero.

¹⁶ É bom lembrar a inexistência de estudos comparativos contemporâneos sobre o uso de diferentes bebidas em rituais religiosos nas zonas baixas dos Andes sul-americanos. No entanto, a análise panorâmica de seus usos será feita à luz dos estudos realizados antes da década dos 1980. Os rituais de embriaguez demarcam três perspectivas gerais, vejamos: alguns pesquisadores enfatizam as funções do bebida para o grupo e habitualmente argumentam que as tradições de beber ajudam a manter a solidariedade grupal e identidade étnica Berreman (1956), Bunzuel (1940), Csikzentmihalyi (1968), D. Heath (1958), Honingman & Honingman (1945), Lornitz (1976), Madsen & Madsen (1969), Rodriguez (1945), Sangree (1962), Villavicencio (1973), Washburne (1961). A segunda dá importância às funções do consumo do álcool para o indivíduo. Segundo D. Heath, essas explicações tendem a salientar os benefícios psicológicos do ato de beber. Os pesquisadores desta segunda perspectiva têm observado que o álcool ajuda a diminuir a ansiedade, a timidez e os conflitos de dependência, bem como a desenvolver o sentimento de bem-estar próprio, a prover um escape ou diversão, ou adquirir um sentimento de

retirada cantando a seguinte canção:

¡Pagaykapuy! ¡Pagaykapuy!

qamia qamia tragunmanta,

¡Pagaykapuy! ¡Pagaykapuy!

qamia qamia aqanmanta,

yanqañataq rimawachawan

traguywanmi sinkan nispa,

yanqañataq parlawachwan

aqaywanmi sinkan nispa.

Sinkaspayqa sinkaruymán

puyñuntinta upiaspaycha,

sinkaspayqa sinkaruymán

urpinta tumaspaycha.

¡Pagasse-o! ¡pagasse-o!

por seu trago malfeito

¡Pagasse-o! ¡pagasse-o!,

por sua chicha insípida,

*não vá comentar que nos embriagamos com
seu trago,*

*não vá falar que nos embebedamos com sua
chicha.*

De embriagar-me, me embriagaria

tomando o cântaro cheio,

de embebedar-me, me embebedaria

tomando o cântaro todo.

Com esta canção se consegue, sutilmente, dois objetivos: primeiro fazer com que o dono os despeça com mais *chicha* e cachaça, mesmo se a recepção foi satisfatória. O segundo objetivo exprobra e reprocha o dono da casa; seu

poder Barry (1976), Boyatzis (1976), Buitron (1948), Horton (1943), Kearney (1970), Kennedy (1978), MacAndrew & Edgerton (1969), Robbins (1973), Simmons (1959). Finalmente, um terceiro grupo de pesquisadores faz sua análise no nível do indivíduo, mas vê o álcool como uma rede de intercâmbios operando às vezes como moeda para cobrir dívidas ou reconhecer obrigações: Kennedy (1978), Netting (1964), Vázquez (1967), Villavicencio (1973), Washburne (1961), Whitten (1968) Wilson (1973). O consumo do álcool durante a festa de Santiago poderia ser interpretado sob os princípios das perspectivas acima indicadas, mas nosso interesse radica, fundamentalmente, nas normas tradicionais de comportamento social de reciprocidade que regem sua prática no ritual.

objetivo é fazê-lo sentir-se mal no caso de a recepção não ter sido do agrado dos visitantes. Nesse caso, é utilizada para censurar comportamentos dos indivíduos que, por diversos motivos¹⁷, atualmente, vão contra as normas do Santiago. “Don” Juan comentou-nos: *“A mim me dá vergonha quando cantam essa canção, por isso quando um grupo chega tento atendê-los e despedi-los bem”*. Por sua vez, o tocador do violino (violinista) relata-nos: *“Quando cantamos assim, os donos da casa sacam (chicha e trago) de onde seja”*, sempre sentenciando: *“Assim é o costume”*.

Após participar da visita a dona Mirta, por volta das quatro da manhã retornamos à casa de “don” Juan para dar uma interrupção nos passeios e

¹⁷ Apesar de seu caráter religioso e ritualístico, a música do Santiago no Vale do Rio Mantaro tem resistido às transformações do sistema industrial, à modernização, à urbanização e ao aparecimento de outros movimentos religiosos. Surgem, pois, outras questões a serem tratadas. Por exemplo, por que o ritual e a música têm sido capazes de lograr continuidade e sobreviver aos freqüentes efeitos da modernidade e da urbanização? Por que o camponês do Vale do Rio Mantaro, que muda perante outras situações, tem mantido o ritual Santiago inalterável, apesar do intenso processo de integração na economia nacional? Parte da explicação pode ser encontrada no argumento de que a música ritual ou religiosa não pode mudar sem alterar outros aspectos do mesmo ritual; Alan Merriam (1964) e Bruno Nettl (1983). No entanto, essa reflexão só explica por que o som musical não muda, mas deixa em aberto por que o mesmo ritual — como entidade total de ação e som — e os valores implícitos nele têm resistido às mudanças, permanecendo um lugar essencial na vida dos povoadores do Vale do Rio Mantaro. A questão principal continua sendo o camponês mestiço na região, capaz de aceitar e adotar os benefícios da urbanização e da modernização e, inserido na economia nacional, ainda está vinculado a rituais como o Santiago; por meio dele comunica-se com as forças abstratas para propiciar a fertilidade animal. Aparentemente, existe uma simbiose entre as crenças tradicionais e a modernidade.

preparar-nos para a seguinte unidade que se aproxima: o *Luci-Luci*. A música do ritual *Luci-Luci* (Capítulo III), além de ser um ato de purificação, é também manifestação da rivalidade entre os homens e os deuses da montanha. Para a marcação do gado no dia central, cada animal tem uma *tonadilha*¹⁸ específica que, segundo Raul Romero (1998), pode ser chamada de *tangra* (sinal). Para dona Julia os ritmos específicos do *sinal* são chamados de *señalay*.

Como já visto, anteriormente, na interpretação da música do *Luci-Luci*, repeti-lo seria desnecessário. Portanto, focaremos a interpretação de outras duas melodias do Santiago: a *canção mesa mastay* (melodia da elaboração da mesa do ritual de bênção, após o *Luci-Luci*) e a *canção do Cintachikuy*. Sabemos que, na unidade *ritual de bênção da mesa*, são dispostos sobre a manta diferentes componentes cerimoniais: os *kintos*, a *chicha*, a *toqra*, a *llipta*, uma caixinha de fósforos, uma caneca e um prato vazio. Prévia à colocação das cintas, “don” Juan pega a coca da mesa ritual, reparte para todos os participantes *chaccharem* (*mastigarem*). Nessa unidade ritual, a escolha das melhores folhas de coca — o *kinto* — merece a *canção mesa mastay*. Estas são suas letras:

¹⁸ Canção ligeira e rústica.

*Mesata mastachiy mamapatrona, Ordena estender a mesa, senhora patroa,
 kukata kintuykuy mama pastora, escolhe o kokakinto, senhora patroa,
 ama piñakuspalla mama pastora. mas, sem enfadar-se, senhora patroa,
 recebamos a coca (para escolher), senhora patroa.*

As pessoas que escolhem *kokakinto* representam os pastores e as pastoras, e as folhas escolhidas representam o gado; dependendo do tamanho e da grossura, são considerados machos ou fêmeas. A *canção mesa mastay* reproduz, fundamentalmente, as relações de trabalho, principalmente entre o dono do gado e o pastor.

Em torno das três da tarde do dia 26 de julho, começam os preparativos do *Cintachikuy*, a canção dessa unidade ritual nos é dada pelas informações do antropólogo Juan Carlos Córdor que, solícito, atendeu nossas inquietações etno-lingüísticas:

<i>Chalaykuy chalaykuy señor alano</i>	<i>Apanhá-lo e deitá-lo senhor,</i>
<i>ichuqchanmanta alliqchallanman,</i>	<i>segurando-o pela esquerda e pela direita,</i>
<i>alliqchallanmanta ichuqchanmanta.</i>	<i>tomando-o pela direita e pela esquerda.</i>
<i>Chuqarquy Chuqarquy</i>	<i>Jogá-lo, atirá-lo</i>
<i>llullu muqu maqtata</i>	<i>a esse moço fraco e sem força</i>
<i>chaynata chuqarquy,</i>	<i>assim jogá-lo</i>
<i>anku kichka hawabman,</i>	<i>por cima dos espinhos,</i>
<i>rumi ranra ukuman.</i>	<i>no meio do pedregal.</i>

*Allinchallata aritichiway,
ayrillayman hinata
buina muzalla purinaypaq.
Waqrachanniyta waqram ninkichu
waqrachanniyqa cristal vasuchan,
pilucanniyta pilum ninkichu
pilucanniyqa waylla ichucham,
rinrichanniyta, rinrim ninkichum
rinrichanniyqa quri vasucham,
sinqachannyta sinqam ninkichum
sinqachanniyqa ñawim pukiucham,
wiksachanniyta wiksamninkchum
wiksachanniyqa siñal putucham,
silluchanniyta sillum ninkichum
silluchanniyqa qulqi kupacham,
qalluchanniyta gallum ninkichum
qalluchanniyqa iskubillacham,
chupachanniyta chupam ninkichum
chupachanniyqa wandira piruanam.*

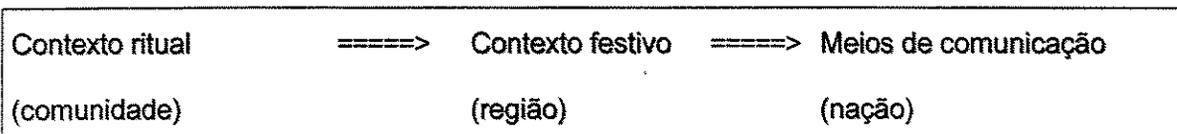
*Coloca-me bem os pendentes,
põe-me bonito os pendentes.
Em harmonia a minha boa presença
para andar feito uma boa moça.
Acreditas que seu chifre é um chifre,
mas é um copo de cristal,
acreditas que seu pêlo é pêlo
mas seu pêlo é waylla ichu,
acreditas que sua orelha é orelha
mas sua orelha é copo de ouro,
acreditas que seu nariz é nariz
mas seu nariz é olho do manancial,
acreditas que sua barriga é barriga
mas sua barriga é a cabeça do sinal
acreditas que sua unha é unha
mas sua unha é taça de prata.
acreditas que sua língua é língua
mas sua língua é escovinha,
acreditas que seu rabo é rabo
mas seu rabo é a bandeira peruana.*

Esta é uma canção que poderíamos denominar “fotográfica”. Nela podemos perceber todos os momentos e fatos que apresentam o desenrolar da unidade ritual *Cintachikuy* (*colocação das cintas*). Começa no momento em que

os *walars* ou *maqtas* apanham o animal ou pela direita ou pela esquerda (eles sabem que é mais fácil reduzir o animal introduzindo os dedos nos orifícios nasais); a luta que se estabelece com o animal para segurá-lo; a queda de algum *walar* que muitas das vezes é arremessado acima dos espinhos ou do pedregal, sendo ridicularizados de fracos e sem força (*llullu muqu*), com o propósito de encorajá-los; a mesma colocação das cintas deve ser feita com vontade e graça. Finalmente, enaltece-se o animal comparando-o com objetos de valor material (ouro, prata etc.) e de valor simbólico (*waylla ichu*, cabaça do sinal e bandeira) que representam as partes do animal.

As melodias mencionadas confirmam, no processo ritual, que não só existe a unidade de ação e som anteriormente mencionada, mas denota com as letras das canções sua reprodução ritual quase detalhadamente. É por isso, reiteramos, que as canções do Santiago correspondem a momentos particulares, e, com raras exceções¹⁹, não têm lugar em outros momentos do evento/festa ou

¹⁹ Muitas das tradições musicais têm atravessado por um processo que poderia ser ilustrado sobre a visão de mudança cultural aferida por José Maria Arguedas (1968):



A música no contexto da comunidade está estreitamente vinculada ao cotidiano e aos ciclos cerimoniais de seus habitantes. Entretanto, muitas dessas expressões musicais têm sido extraídas de seu contexto original para serem inseridas no sistema de festas de alcance regional.

fora dela. Nenhuma unidade ritual do Santiago é realizada sem música; embora em muitos dos casos não receba um título especial, ela adota o nome da unidade da qual faz parte, este é outro índice de unidade entre ação ritual e som.

As canções aqui expostas fazem parte de um conjunto de músicas que, dependendo da região, variam, mas que sempre tentarão apresentar com freqüência e prioridade o conteúdo normativo nelas expresso, pautando atitudes a assumir: por um lado, prescrevendo o respeito aos padrões de comportamento estabelecidos pelo costume, pela tradição cultural. Por outro lado, cumprindo a função de criticar, repreender ou censurar a atitude daqueles que transgrediram os padrões tradicionais e cujas relações humanas se verão afetadas significativamente, sobretudo em uma sociedade em que a solidariedade, a

O sistema de festas serve como um veículo ideal para disseminar toda expressão musical através do Vale do Rio Mantaro. Quando os processos de migração se intensificam e ondas de habitantes rurais invadem os centros urbanos e de mineração, as expressões musicais mais populares do vale permitem o acesso à indústria fonográfica. A começar daí, essa indústria populariza essa expressão musical através da rádio a outras regiões do país, concedendo cobertura nacional e sucesso comercial entre os consumidores migrantes. Sabemos que as músicas do ritual de marcação dos animais, o Santiago, só se executam durante esta cerimônia. Não obstante, contemporaneamente, temos observado a existência do Santiago como gênero musical popular, que se desenvolve a partir do ritual. Ubíquas orquestras típicas estão executando *tonadilhas* do ritual Santiago, chamadas *santiagos*, nas festas do Vale do Rio Mantaro. Hoje, não é raro encontrar *santiagos* no mercado fonográfico de um para outro lado da nação. Então, o papel determinante de conjuntos instrumentais — orquestras e bandas de músicos —, de disseminar e popularizar as músicas do ritual Santiago, previamente relevantes somente em comunidades específicas, não deve ser ignorado.

reciprocidade e a cooperação são de fundamental importância. Transferimos a palavra a Juan Garcia: *"(...) a tradição cultural de um povo, ao constituir-se no meio eficaz de socialização do homem, forma a personalidade individual e coletiva dos atores sob os marcos de sua própria identidade, que norma e pauta o comportamento de seus integrantes, controlando e sancionando as transgressões a seus valores e padrões de vida estabelecidos"* (s/d:12). Outrossim, aproveitando-se da licença que concede os momentos mais festivos do Santiago, essas canções estabelecem um diálogo musicalizado, um jogo de palavras, *"para expressar demandas e opiniões que de outro modo seriam impossíveis verbalizar"* (ROMERO, 1998:34)

À guisa de resumo, os diferentes momentos, passagens, práticas da festa e suas canções constituem uma unidade inseparável de "ação e som". Para cada unidade ritual existe uma canção especializada que a reproduz; salvo exceções, as canções não podem ser executadas indistintamente em outro contexto que o seio da festa e, menos ainda, fora dela (ex.: o *Luci-Luci*). Além disso, esses cantos reproduzem vivências, problemas da comunidade e sua própria inter-relação com a natureza, isto é, a relação entre o dono do gado, o gado e o *Wamani*.

Finalmente, nas músicas estão presentes relações de reciprocidade,

visto que os participantes retribuem, pagam ou agradecem não só ao deus tutelar, mas também se chama a compartilhar aos participantes aquilo que se possui.

C A P Í T U L O

V

SISTEMAS DE APRENDIZAGEM, GESTOS E LINGUAGEM, E AMORES BUCÓLICOS

"Hay que buscar al otro ni demasiado lejos, ni, sobre todo,
demasiado cerca"

(Anônimo)

Nos registros videográficos do ritual Santiago, além das seqüências autônomas de unidades rituais que organizaram o conjunto de gestos e das manipulações indispensáveis à execução do rito já vistas no Capítulo III, a imagem impregna também os processos secundários (gestos repetitivos) e os processos marginais (atividades corporais e materiais mais comuns e/ou comportamentos imprevisíveis), ambos atos de agentes exteriores à ação do agente principal. Essas manifestações periféricas invadiram a todo instante nosso campo de delimitação imagética sem que uma mudança de enquadramento ou de ângulo esteja na origem de seu aparecimento.

Portanto, este capítulo, em seu intuito de analisar outras formas de sociabilidade do rito, tentará enfatizar: a) a interação resultante dos gestos concretos essenciais à execução do rito, e b) os processos marginais, como partes constitutivas do sistema de valores do ritual Santiago. No primeiro caso, incluiremos os gestos que nos permitam entender a relação que se estabelece entre os homens e os deuses tutelares. No segundo caso, os processos marginais, alguns comportamentos concretos periféricos, tais como o aprendizado como forma de continuidade cultural, e outros de caráter imprevisível como os amores bucólicos. Os primeiros (gestos) são resultados concretos do desenvolvimento do ritual e os dois últimos (formas de aprendizagem e amores bucólicos) são comportamentos extraídos do cotidiano

da comunidade em questão e inseridos inesperadamente no ritual em andamento, que não passaram por nós despercebidos. Assim sendo, pautados numa pesquisa restrita do observado filmado, valem-nos da lei de saturação¹, enunciada por Claudine de France, para mostrá-los e interpretá-los. Após inúmeras explorações visuais, eis aqui sua análise e interpretação.

1. GESTOS RITUAIS: *TINKA* E *SAMICHA*

As imagens videográficas insistem de maneira especial sobre dois gestos indispensáveis à execução do rito, e que aparentemente definem os limites além dos quais se negaria a própria existência do ritual Santiago. A linguagem comum da comunidade de Auray selecionou alguns vocábulos para eles: *Tinka* e *Samicha*. Ao redor desses dois gestos se transmite e se seleciona o ato, ou atos, que estabelece um tipo particular de ação coletiva e reciprocamente valorativa, independentemente do que se oferece e daquilo que se espera receber.

No caso da *Tinka*, observando minuciosamente a imbricação desse gesto, parece-nos que os movimentos do corpo e seu dispositivo, bem como as

¹ “Não é outra coisa senão a expressão particular de uma lei cenográfica geral, que qualificamos de lei da saturação da imagem, segundo a qual mostrar uma coisa é mostrar uma outra simultaneamente. Resulta dessa lei que todo processo sublinhado pelo realizador, ou processo principal, é acompanhado de um cortejo de processos secundários (...)”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 43.

preces que aquela que oferece pronuncia, exprimem-se essencialmente por meio de uma série de operações dirigidas aos deuses tutelares e à *Pachamama*. É o que as imagens nos mostram na unidade ritual *Angoso* (Capítulo III), quando dona Julia se dirige ao cenário ritual mítico situado no canto sul da chácara, para realizar a retirada das *huacas*. O corpo da oferente em atitude solene, a mão segurando um copo de aguardente *esparge*, com leves movimentos pendulares, vários “goles” de aguardente ao chão. Orando em voz baixa, imperceptível, retira do lugar do enterro as *huacas* que foram oferecidas no ritual do *Pagapu*² do ano anterior. A partir desse gesto secundário, o ritmo do deslocamento e o discurso do corpo parecem, portanto, exprimir dois tipos de relações: em *primeiro lugar*, de ordem e de respeito, colocando em evidência as fortes relações hierárquicas que caracterizam a comunhão que se estabelece entre a oferente e a *Pachamama*. Em segundo lugar, o comportamento da oferente é, por sua vez, um sinal visual de demarcação: distingue sua hierarquia, seu *status* religioso no grupo. Em razão da solenidade dessa linguagem corporal de dona Julia, os corpos dos participantes conferem ao espetáculo uma certa moderação.

Em contrapartida, quando a oferente realiza as preces dizendo: “*Tayta Apu (Wamani), por que estás aborrecido? Meu gado não tem aumentado, o*

² Como mencionamos no Capítulo III, o acesso a essa unidade ritual nos foi proibido.

que eu tenho te faltado, por isso meu touro está morrendo”, é um discurso evocado por dona Julia a fim de estabelecer, de manter e renovar a relação de reverência religiosa com os deuses tutelares. A linguagem, nesse caso, serve não só para manter contato com suas entidades, mas para comunicar, informar seu estado de espírito que é de tristeza. Encontramos aqui a “função de comunicação” da linguagem, de que nos fala Luc de Heusch (1974, 696-713).

Então, a *Tinka* não se reduz a uma técnica corporal, apesar de sua execução ser do tipo corporal. Ela é, permanentemente, via de acesso para o estabelecimento de uma relação de comunicação religiosa, durante a qual a oferente transforma os deuses tutelares em observadores aos quais ela se apresenta como espetáculo sob diversas formas: gestual, verbal, com objetos materiais. Isto é, como dona Julia sabe que está sendo observada, a *Tinka*, tem de ser vista e ouvida pelos observadores fictícios a quem essas formas se destinam³.

Contrariamente ao que se passa na cerimônia *Angoso*, em que, por

³ Um contraste com essas formas é dado pelo vídeo de Virginia Valadão “*Yākwa, o banquete dos espíritos*”, 54’, Vídeo nas Aldeias, CTI, 1995. A antropóloga mostra como os *enawene-nawe*, realizam as cerimônias do *yākwa* e o *lerohí*: os homens representam seus próprios espíritos ancestrais (*yakayritis*), que após a sua chegada da pesca estabelecem um encontro marcado por empurrões, gritos e pancadas, com os seres vivos (*harakere*). Já com o ritual *Luci-Luci*, os seres vivos estabelecem uma interação fictícia com o personagem mítico *Wamani*. Ao passo que no primeiro existe um certo grau de alteração por parte dos próprios homens; no segundo existe a reverência, o respeito aos deuses tutelares.

intermédio da oferente (dona Julia), os participantes estabelecem uma relação solene e de reverência religiosa a fim de pedir permissão à montanha e à *Pachamama* para a retirada das *huacas*, o ritual *Luci-Luci*, que começa na aurora, é marcado por um clima simbólico de luta, de competição, em que homens e mulheres e seus dispositivos têm um papel a desempenhar: *ganhar o gado do Wamani*. É “don” Juan⁴ quem comanda esses gestos rituais. Assim, enquanto ordena aos sobrinhos para tirar o gado do curral em direção ao terreno de cultivo, ele prepara a *chapsa* (tocha de ramas secas de eucalipto e resíduos de forragem). Seguidamente, os sobrinhos colocam o primeiro animal no espaço ritual mítico situado no canto sul no terreno de cultivo já mencionado, em direção tanto à constelação do *Apu (apu qasha)*, que representa a réplica do *Apu Huaytapallana*, no céu ainda escuro, como à alvorada, à chegada do sol. O restante dos animais é colocado em cada canto do terreno. É então que as imagens mostram “don” Juan realizando o primeiro gesto ritual do *Luci-Luci*, jogando na fogueira seu *pagu*, constituído por três folhas de *kokakintu*. Após *espargir* cachaça sobre a *chapsa*, bebe um gole, dá um *sopro* em direção à montanha e recita em voz baixa a seguinte prece:

⁴ O proprietário do gado e chefe da família é o encarregado de presidir o ritual celebrado no curral perto do *Apu* menor, porém invocando sempre o *Apu Huaytapallana*. A invocação a este último, seguindo a regra do eixo vertical de hierarquia, é escolhida em virtude de considerá-lo o espírito ou deus protetor da região ou do seu povo.

“Tayta Apu, *não me faltas nunca meus touros, minhas vacas, meus carneiros... cuida deles e multiplica-os*”. Tanto quem oferece quanto os demais participantes dançam livremente a música *Luci-Luci*⁵, para marcar suas presenças na competição.

Perante esse cenário, “don” Juan pega com o braço direito uma rama de eucalipto em chamas e desloca-se em direção da vaquilhona situada no canto sul do terreno de cultivo e passa a *chapsa* pela barriga do animal. Com esse gesto secundário ele começa a disputa⁶. Imediatamente os demais atores privilegiados dessa contenda simbólica se deslocam aos outros cantos e repetem, com o resto do gado, os mesmos movimentos realizados por “don” Juan. O controle visual desses movimentos é efetuado de maneira diligente por dona Julia, que em postura serena controla sistematicamente sua execução. Então, graças à ação conjugada dos atores, o *Luci-Luci* ganhará o gado do *Wamani*.

⁵ Como vimos no Capítulo III, as letras dessa música são cantadas sobre a imagem da significação do rito/espetáculo colocado em cena.

⁶ Sabemos também, pelo Capítulo III, que os termos da competição distinguem três componentes colocados em cena: *de um lado*, o homem e seu campo: o luzeiro da alvorada, a fogueira da cerimônia e os seres vivos. *De outro lado*, o *Wamani* e os seus seres míticos (o condor, o falcão e a borboleta). E, por fim, o objeto da competição: o touro a quem se lhe joga o fogo-luzeiro. Nesta oposição, o homem e suas forças estão do lado do dia, na medida em que devem vencer ao *Wamani*, que está do lado da noite, e que, graças ao *Luci-Luci*, perderá. Este rito de passagem é chamado de *passagem numinosa*.

Do mesmo modo que o ritual *Angoso*, as posturas, os gestos e os deslocamentos de “don” Juan e dona Julia caracterizam sua hierarquia, seu *status* religioso no grupo. Embora a *Tinka* e a *Samicha* sejam gestos de permissão e bênção aos deuses tutelares, os gestos das mãos com as tochas em brasa são gestos de apelo à alvorada, que vai trazer luz ao gado, que pela ação dos seres vivos vencerá o ser mítico.

Os exemplos escolhidos demonstram que os elementos que caracterizam a auto-*mise en scène* da *Tinka* e a *Samicha*, reúnem em torno de um cenário mítico — canto sul do terreno de cultivo — os gestos e as preces que aquele que oferece e os participantes realizam, confirmando assim a importância da função mítica prescrita pela cosmologia andina (Capítulos II e III). Assim, o rito como espetáculo reinterpreta, à sua maneira, uma história que revela uma etapa de seu desencadeamento, sua estrutura e suas etapas simbólicas. Por sua vez, o cenário mítico evoca hoje, sob uma forma imaginária, a comunicação que se estabelece com os deuses tutelares, aparentemente os mesmos de seu passado.

Então, a *Tinka*⁷, podemos dizer, serve para todos os rituais que se

⁷ Segundo Jorge Lira (1946), *Tinka* ou *Tinkar*, traduzido como “papirotazo” ou “capirotazo”, evoca, no ritual do gado, o sentido de espargir com o dedo *chicha* ou cachaça. O autor traduz a *Tinka* da seguinte maneira: “Cerimônia em que o capataz ou o encarregado de realizar a iniciação de uma obra qualquer espargue com o polegar e o indicador um pouco de chicha ou

utilizam do gesto de *aspergir*. Indica a oferenda ao *Apu* e à *Pachamama*. A oferenda é chamada de *pago* (Capítulo III). A *Samicha*⁸ é o sopro à terra, e sugere uma relação íntima entre quem celebra o rito e a terra. É um gesto ritual de comunicação com o espírito vivo que habita no *Apu*. Contemporaneamente, *Tinka* é um termo que serve para todos os rituais agrícolas e de marcação do gado como tributo e *pago* (*samichar*, beber e fazer o pedido) aos deuses tutelares. Os laços entre a *Pachamama* e o ritual do gado são claramente sublinhados pelo gesto de fumar e *samichar* o gado, ao passo que na *Tinka* invoca-se a mãe terra. Esses gestos, bem como outras dimensões do rito que honra à terra, realizam-se no espaço mítico (canto sul do terreno de cultivo), porém em direção à alvorada, à chegada do sol.

Assim, deparamos-nos com três princípios orientadores da vida ritual do camponês Aurino. O *primeiro*, de especificidade eminentemente seletiva, o gesto ritual, escolhe os elementos mais significativos do dia-a-dia para expressar o que é ou não essencial ao homem que semeia, que colhe, que

cachaça, do copo que ele vai beber". *Capirotazo* segundo o *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, é o "golpe que se dá, generalmente en la cabeza, haciendo resbalar con violencia, sobre la yema del pulgar, el envés de la última falange de otro dedo de la misma mano", Madrid, Edición Electrónica, Espasa Calpe, Versión 2.2, 2000.

⁸ O vocábulo *samichar* indica às vezes a totalidade dos ritos do gado. Jorge Lira define-o da seguinte maneira: "*Certa cerimônia que consiste em pôr a semente num lugar do campo para ser semeada, e na qual se espargem pequenas quantidades de chicha ou de cachaça. Ao mesmo tempo, sopra-se em direção aos Awkis*" (1946).

espera pelas chuvas, que necessita de carne e de lã. Um *segundo* aspecto diz-nos que o ritual reúne homens da mesma comunidade ou família em torno de um certo número de princípios, de valores e de normas que aceitam como fundamento de sua vida comunitária; por essa razão o ritual não tem sentido fora da crença comum de sua eficácia. Quer dizer, a fé no gesto que se realiza é toda a sua razão de ser. Desse modo, o ritual não é só a afirmação de uma exigência individual, pela presença de perigos e dificuldades com que o camponês aurino se defronta, mas é também a afirmação de uma solidariedade comum. Além de tudo, é a justificativa da vida em grupo.

Por último, o *terceiro* aspecto que desejamos salientar é que o ritual, por seu caráter eminentemente objetivo, oferece a possibilidade de um conhecimento mais adequado da luta cotidiana do camponês, não só perante a natureza, mas perante os grupos que o rodeiam. Isso porque ele nunca se encontra só, e, portanto, tem de definir-se como possuidor de gado ou de terra, como participante da vida em sociedade de que é membro. Sendo assim, ele é também membro de uma ampla sociedade que estende seus braços até as comunidades mais próximas.

2. FORMAS DE APRENDIZAGEM RITUAL

Embora nossa pretensão não tenha sido filmar sistemas de aprendizado⁹, o exame do registro videográfico do *continuum* cerimonial permitiu-nos descobrir alguns fundamentos da *aprendizagem ritual* como via de acesso às formas de continuidade cultural. Entre as características da continuidade cultural, interessa-nos aqui aquela que se define como processos de transmissão e aquisição de competências e capacidades presentes em sucessivos contextos ritualísticos coletivos, resultado da imitação prática que as crianças estabelecem na companhia de adultos em proveito da incorporação de significações religiosas. Essa relação dinâmica particular dos componentes da comunidade envolve operações de preservação, gestão e

⁹ Este termo é inspirado no conceito que Annie Comolli utiliza em sua obra *Cinématographie des apprentissages – fondements et stratégies: "Falamos de aprendizagem para designar qualquer momento e qualquer situação em que um agente adquire um saber, cujo conteúdo dessa aquisição seja amplo ou restrito e os comportamentos envolvidos para conseguí-la, ostensíveis ou discretos, variáveis ou não"*. Paris, Éditions Arguments, 1995, p. 4. A pesquisadora, em seu empenho em estudar como os homens adquirem e transmitem seus saberes, tem elaborado importantes estudos a respeito. Esta obra é essencial para o pesquisador que pretende utilizar o filme como principal meio de pesquisa dos aspectos mais acessíveis de apreensão e descrição visual e sonora das *aprendizagens*: gestos, posturas, olhares e palavras da aquisição e transmissão do saber. Duas noções estreitamente ligadas uma à outra servem de fomento a seu trabalho: na *primeira*, o filme constitui o meio mais adequado para estudar em detalhes como o aprendiz adquire um saber e como o iniciador o transmite. Na *segunda*, a utilização do filme como aparelho de pesquisa permite estabelecer um novo olhar na formação do homem pelo homem, e contribui para sublinhar a importância de certos aspectos esfumados por outros meios de pesquisa.

ressignificação das próprias raízes culturais do Santiago. Logo, sem o conhecimento desses processos de transmissão e de aquisição no contexto ritual, o entendimento crítico do Santiago estaria comprometido, uma vez que, além de veículos da continuidade cultural, por meio deles que essa continuidade se renova e reconstrói seu passado, preservando seu sentido original.

Por conseguinte, debruçamo-nos mais uma vez sobre os registros videográficos para tentar penetrar essas formas de transmissão e aquisição do saber do ritual Santiago. Então nos servimos de dois atributos do registro fílmico: tornar o processo observado reversível por intermédio da *observação diferida*¹⁰, e o diálogo com as pessoas filmadas a partir do exame do observado filmado.

Sabemos que todo sistema de aprendizagem se caracteriza pela presença de um agente observador (o *aprendiz*), de um agente observado (*fonte de iniciação/iniciador*) e de uma ação que liga o observador e o observado (*relação de iniciação*). Entretanto, é conveniente sublinhar que nos valeremos do termo *iniciação* da maneira como a pesquisadora Annie Comolli o utiliza nas suas pesquisas, isto é, segundo suas próprias palavras, o termo

¹⁰ A *observação diferida* é definida por Claudine de France (1998) como a observação, na tela, dos comportamentos gravados.

iniciação é utilizado “toda vez que seja indispensável insistir tanto no iniciador quanto no aprendiz, tanto na transmissão como na aquisição. Igualmente, falamos dos agentes de iniciação para designar, ao mesmo tempo, o iniciador e o aprendiz; aos modos de iniciação para qualificar tanto a transmissão do saber como sua aquisição; de relação de iniciação para nomear as relações que se estabelecem entre dois agentes, transformando um em aprendiz e outro em iniciador” (1995:2).

Três momentos do ritual Santiago são, essencialmente, importantes de serem sublinhados uma vez que encerram os três componentes do processo de aprendizagem (aprendiz, iniciador e relação de iniciação); são eles: o *floreo*, o *kinto* e a seleção e elaboração das fitas de cada animal para o *Cintachikuy*. Os dois primeiros revelam-nos os exercícios de tarefas rituais já dominadas, já conhecidas pelos agentes, isto é, estão inseridos naquilo que Annie Comolli chama de *temporalidade da relação de iniciação* da transmissão do saber. O terceiro descreve uma *obrigação ritual do iniciador*¹¹, quer dizer, o

¹¹ Annie Comolli diz-nos que, para construir o caráter fundamentalmente relacional de qualquer aprendizagem, o antropólogo-cineasta “é obrigado, qualquer que seja a situação de aprendizagem encontrada, a levar em conta a relação de vizinhança que une o aprendiz ao mestre para distinguir a presença estrutural e cênica de ambos. A fim de precisar que situação particular observa, ele é forçado, quando o aprendiz se encontra sozinho, a mostrar que o mestre está ausente. A relação que une o aprendiz ao mestre marca qualquer aprendizado”. “A pesquisa filmica das aprendizagens” em Claudine de France (org.), *Do filme etnográfico à*

compromisso cultural do iniciador na transmissão dos preceitos rituais. Vejamos: o primeiro, a seqüência filmica da unidade ritual *Velakuy*, mostra-nos os exercícios de uma tarefa ritual já dominada pelos agentes, isto é, a temporalidade da relação de iniciação da transmissão do *floreo*. O *floreo*, designa a elaboração do *quille* (adorno de flores em forma de arco), cuja prática é um ato conciliatório orientado a aplacar a ira do *Wamani*. Fazem parte dessa prática ritual três agentes: dona Julia (iniciador), duas netas (aprendizes) e o dispositivo (o *quille*). O exame das imagens revela o *sublinhamento*¹² que por meio do ângulo e do enquadramento delimita os gestos executados por dona Julia para elaborar o arco de flores e os olhares, às vezes, distraídos das netas na seleção das flores. Todos os enquadramentos do *conjunto eficiente*¹³

antropologia filmica, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 85. Segundo a autora, é essa descrição filmica que faz sobressair algumas particularidades e propriedades das aprendizagens, como, por exemplo, sua temporalidade, sua lógica, seu sistema de valores e seus preceitos.

¹² “O *sublinhamento* designa o conjunto dos procedimentos de mise en scène pelos quais o cineasta tenta chamar a atenção do espectador sobre alguns processos delimitados pela imagem, por meio de sua colocação em primeiro plano, sua apresentação repetida etc”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 413.

¹³ “Todos os elementos do processo observado, direta e indiretamente necessários ao exercício da atividade. O conjunto eficiente inclui então tudo o que não concerne ao meio marginal, isto é: o agente (postura, gestos) e seu meio eficiente (dispositivo, suporte material). Conforme o fio condutor escolhido pelo cineasta durante sua descrição filmica (o encadeamento das atividades, a transformação de um objeto material), conforme igualmente o tipo de atividade filmada (um rito, uma técnica material etc.) (...); *Op. cit.*, p. 408.

mostram como dona Julia tira as flores secas colocadas no arco no ritual anterior e coloca gradualmente as flores frescas nele. A seleção das melhores flores é encarregada às netas, que em certos momentos, distraídas pela presença dos participantes bêbados, não acompanham estritamente os gestos de dona Julia e seu dispositivo. Aparentemente, nesta relação de iniciação se estabelece um conflito tanto na transmissão como na aquisição, ambos “descompromissados”. Logo surgem nossas primeiras inquietações: Por que dona Julia não chama a atenção das netas na preparação do *quille*? Se toda relação de iniciação exige entre seus componentes um certo nível de comunicação, por que os olhares, às vezes, distraídos das netas? No entanto, quando lhes perguntamos por que não prestaram mais atenção na elaboração do *quille*, a resposta foi imediata: *“desde antes, minha avó (dona Julia) sempre nos ensinou, sempre com paciência, agora já sabemos, por isso sempre ajudamos”*. Então, para elas dizerem “já sabemos”, necessariamente existiu um antes. Segundo Annie Comolli *“o desenvolvimento das aprendizagens obedece à lei da repetição obrigatória, segundo a qual jamais se aprende em apenas uma vez”*. Efetivamente, o aparente “descompromisso” das netas só se explica se nos referirmos à existência de uma *temporalidade* particular do saber. Isto é, alguns ensinamentos rituais já foram transmitidos em sessões passadas por dona Julia.

Para confirmar isso perguntamos a dona Julia o porquê da falta de zelo na transmissão de seus saberes às netas, e ela muito brava nos respondeu: *“Não é falta de preocupação! Elas já sabem! Minhas netas vêm aprendendo comigo desde mais novas, do mesmo modo que minhas filhas aprenderam, minha mãe me ensinou e ela aprendeu da mãe dela (minha avó). Então, as oferendas ao Wamani nunca podem morrer, senão podemos perder tudo, meu gado pode morrer. Não pode acabar ou o Tayta Wamani castiga”*. Conscientemente, dona Julia sabe que sempre dispôs de várias sessões para ensinar suas netas. Sendo assim, os depoimentos de dona Julia e das netas sobre essa temporalidade nos levam a pensar que qualquer transgressão, distração e resultados insatisfatórios praticados anteriormente pelas netas foram corrigidos e transmitidos pela fonte de iniciação (dona Julia) na *repetição ritual anual*.

Outro exemplo disso é dado na elaboração da *mesa ritual de bênção* — ato preparatório ao rito *Cintachikuy*. Nela, três práticas prévias ainda são realizadas: o *chaccheo (mastigar da coca)* dos participantes, o *kinto (seleção das melhores folhas de coca)* e a seleção e elaboração das fitas de cada animal para o *Cintachikuy* que se aproxima. A investigação filmica mostra como a segunda prática (o *kinto*) também merece nossa atenção para entender

a *temporalidade do caráter relacional* de qualquer aprendizagem¹⁴.

Na prática do *kinto*, a imagem dá-nos a conhecer a descrição da aquisição pelo exercício efetuado pelas netas na ausência da avó (fonte de saber). Os enquadramentos insistem nas manipulações efetuadas pelas aprendizas (netas), desvendando seus gestos, descrevendo seu exercício. As imagens mostram como as netas selecionam a coca, sempre escolhendo as melhores folhas e, quando necessário, usando a saliva para ajeitar e arrumar aquelas dobradas ou amassadas. Como a imagem revela a ausência de dona Julia nessa etapa do processo, não sabemos se sua presença seria necessária nessa prática, o que nos levou a considerar essas manipulações como tarefas já conhecidas, aprendidas e dominadas pelas netas. Isto é, mesmo evidente a ausência da avó, a presença cênica da capacidade de conhecimentos adquiridos das duas netas caracteriza o conhecimento *a priori* desse costume. A exemplo do *floreo*, na prática do *kinto*, as aprendizagens de ambas comportam modos de transmissão e aquisição cultural em práticas rituais anteriores. Em ambos os exemplos interpretamos que as práticas e as normas se reproduzem ao longo das gerações na atmosfera lentamente diversificada

¹⁴ Annie Comolli “L’apprentissage d’un savoir et la mise en scène de sa description filmique” em *Le film documentaire: stratégies descriptives*. Paris, FRC Paris X, 1985, p. 5-30; “A pesquisa fílmica das aprendizagens” em Claudine de France (org.), *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 77-88.

dos costumes e das tradições, perpetuados, por sua vez, em grande parte, pela a prática ritual e pela transmissão oral familiar e/ou comunitária.

Percebemos até aqui que a apresentação fílmica nos mostra descrições videográficas de transmissão da avó (fonte de iniciação) e a aquisição dominada pelas aprendizas, de maneira conjunta ou solitária no caso destas últimas. No entanto, na *mesa ritual de bênção* existe uma sessão de transmissão dedicada às tarefas rituais efetuadas somente pela mestra. Na condição de fonte do saber, dona Julia, conscientemente, sente-se responsável por ensinar às aprendizas como cumprir com eficiência a seleção e elaboração das fitas para cada animal. Dessa forma, a imagem revela-nos a presença das três gerações da linhagem matrilinear (mãe, filhas e netas), e todos os enquadramentos enfatizam as manipulações efetuadas por ela, orientando as netas quanto aos significados dessa tarefa ritual.

Assim, o começo das seqüências mostra dona Julia retirando do bolso direito de sua *pollera (saia)* as fitas de diferentes cores e agrupando num feixe. Enquanto entrelaça a primeira fita, chama a atenção das netas que, distraídas pela pausa ritual desse momento, dedicam-se a observar as brincadeiras e as transgressões realizadas pelos participantes bêbados. Na elaboração da segunda cinta, dona Julia guia-as oralmente em voz alta: “Jaku, yachay (*vamos, aprendam*); *para o touro vocês têm de fazer dois nós e para as vacas*

e carneiros somente um". A concentração expressiva das netas revela-nos que as instruções dadas pela avó são informações novas para elas. Quando perguntamos se elas tinham conhecimento dessa tarefa ritual, Cyntia, a mais nova, diz-nos: *"Eu sabia que temos de fazer fitas com dois e um nó;, eu não sabia que dois era para o touro e um para o carneiro, ano passado a gente não esteve presente"*. A avó acrescenta: *"Se não fizer como o costume manda, dá má sorte, os animais podem ficar doentes, dois para os tourinhos e um para a vaca e o carneiro; é assim o costume"*. Então, dona Julia, consciente da obrigação religiosa que se impõe, não deixa as significações da tarefa ritual passarem despercebidas. Na interpretação simbólica do ritual os dois nós representam os testículos. No referente às cores das fitas — recordemos as interpretações empreendidas no capítulo III —, elas estão vinculadas às cores do arco-íris, símbolo de reprodução, bonança, alegria e bom augúrio. Desse modo a criança faz seu aprendizado das tarefas rituais¹⁵ primeiro junto com a

¹⁵ A par de que a criança se enriquece desses conhecimentos das tarefas rituais básicas, ela se compenetra com outros sentimentos religiosos ligados à natureza. Para a criança andina e sua cultura, a natureza é um mundo vivo: o pai milho cuida de seus filhos "grãos"; a montanha que domina seu povo é pai e mãe de sua comunidade e seus animais. Sob o chão moram os gentis, aqueles povoadores antigos da superfície. As estrelas são donzelas que podem descer para seduzir os moços; ou as almas dos mortos que nos contemplam à noite. O sol é zeloso guardião de sua irmã lua. A terra (*Pachamama*), que apalpam e amam, é a sua mãe.

De modo igual, propicia-se maior participação da criança nos labores dos parentes mais velhos. A menina colabora com a mãe e as irmãs mais velhas, e o menino faz o mesmo.

mãe ou avó (como no caso em pauta) e mais tarde (freqüentemente) na condição de membro da comunidade. Com a transmissão desses saberes particulares, dá-se igualmente a transmissão de experiências históricas, sociais e/ou de sabedoria comuns da comunidade a que pertence. Embora essas práticas rituais estejam em permanente mudança e/ou reinterpretação, ainda são definidas pela própria história em curso dos traços da cultura da comunidade, diríamos, de seu passado vivo.

Nos três casos acima mencionados, a conjugação de seqüências filmicas contínuas do processo ritual e de sua respectiva interpretação (o diálogo a respeito das imagens com as pessoas filmadas e com o antropólogo Juan Cóndor) permitem-nos ter uma percepção de outros traços imanes da

Quando é com eles a coisa é bem séria; quando é com os avós, freqüentemente, costumam ser mais gratificantes (*em nosso caso, é uma das chaves do entendimento dos processos de transmissão cultural em questão*). A gratuidade não tem cabimento nos ideais andinos; tudo deve servir para algo. À medida que a criança cresce, espera-se que suas atividades sejam mais efetivas que lúdicas. Assim como os mais velhos instam maior participação nos trabalhos, os adultos têm o compromisso de narrar suas crenças e a significação de seus ritos particulares. Por isso, o pastorear é uma atividade central nessa etapa da vida. É uma tarefa útil incumbida às crianças de ambos os sexos. Os adultos, em especial os mais moços, assumem essa atividade quando se trata de operações especiais como a tosquia e o emparelhamento. Porém, as atividades rotineiras — apascentar e ordenhar — são para as crianças.

Com o passar dos anos, mesmo sendo influenciados por grupos de evangélicos, protestantes e o ensino universitário anticlerical, no seu âmago, suas crenças tradicionais ainda parecem estar presentes.

cultura andina: a transmissão e aquisição (relação de iniciação) do saber cultural. A atitude metodológica de registrar videograficamente o *continuum* condensado no cerimonial (repetições gestuais e verbais, pausas e comportamentos súbitos de protagonistas indiretos nele inseridos) sublinhou esses aspectos religiosos de continuidade cultural que seriam esfumados pela simples observação direta.

Graças a essa atitude metodológica, descobrimos que a aquisição e transmissão de saberes rituais são elementos revitalizados dessa continuidade cultural da comunidade. Apesar de que, nessa complexa e às vezes incerta continuidade cultural, seu agendamento ritual, as normas estabelecidas, defendidas, interpretadas e revitalizadas são permanentemente influenciadas pela Igreja, pelo sistema industrial, pela mídia e pelo turismo. Esses agentes ideológicos, ao ofertar seus símbolos, reconstituem ou representam usos, costumes, tradições do passado, esquecendo a própria noção de continuidade cultural.

3. AMORES BUCÓLICOS¹⁶

Como é que os indivíduos de uma população tradicionalmente vinculada a raízes claramente constituídas por um passado histórico pré-

¹⁶ Estamos chamando de amores bucólicos os comportamentos pertencentes ou relativos às relações amorosas vinculados à vida e aos costumes do campo e dos pastores.

colombiano e colonial originam seus amores bucólicos? Segundo o antropólogo Oscar Ortiz Rescaniere, uma das circunstâncias mais freqüentes em que os jovens andinos se encontram para começar seus jogos amorosos é quando estes se dedicam ao *pastoreio*¹⁷, assim nele surgem *“a autonomia, a amizade e a competência, as brincadeiras ligadas ao trabalho, o conhecimento positivo da natureza, assim como o amor por esta. Em torno dessa atividade, o jovem amiúde descobre atração pelo sexo oposto, inicia a busca de seu par; e seus primeiros encontros furtivos transcorrem freqüentemente entre chocalhos e margaridas”* (1993:206).

No entanto, segundo nossas próprias observações, existe outra circunstância, também freqüente, em que os jovens camponeses se encontram para dar início a seus jogos amorosos: as festas, nomeadamente, os ritos. Como vimos anteriormente, o Santiago, além de espaço temporal sagrado, mítico, é constituído por uma série de ritos familiares relacionados com o gado.

¹⁷ Na parte baixa da *puna* (planalto frio da Cordilheira dos Andes, situado entre 3.000 e 5.000m), os criadores de gado têm alguns plantios; os povoadores do vale, nos terrenos fracos e acidentados, pastam seus pequenos rebanhos. Nessas comunidades mistas — de *puna* e de vale —, o pastoreio pode ser a especialidade de uma família; mas também é um labor próprio de uma etapa da vida: da infância até a juventude. Pelo fato de a comunidade camponesa de Auray não ter sido afetada pela reforma agrária de 1969, existem terras que são familiares e outras que pertencem à comunidade. Assim, o pastoreio e a agricultura ocupam múltiplos territórios ou nas encostas das montanhas ou nas chácaras familiares. As duas de igual importância.

Seu grande momento anual começa em finais do mês de julho.

Então, em tempos de Santiago, o rapaz e a jovem mulher, ou ambos, apresentam com garbo suas aptidões intelectuais, manuais e sociais¹⁸. Na presença da amiga, o amigo vai se mostrar interessante. Ambos vestem-se de maneira graciosa e atrativa. Os comportamentos mudam: a mulher jovem, em casa junto com os adultos, mostra-se mais laboriosa, cuida de seus irmãos mais novos “como uma verdadeira mãe”. Não cessa de laborar. Não obstante, cuida bem de sua pessoa. Porém, com as amigas é diferente. Entre elas são mais confidentes, riem, ficam nervosas ou altivas quando passam defronte de um grupo de moços. Por sua vez, o moço aparenta solidão. Continua com os

¹⁸ Segundo as anotações de Ortiz Rescaniere nos primeiros amores na região sul do Peru: *“As mocinhas tecem fitas multicoloridas e prendem-nas junto com flores (cada uma com significações e intenções) em seus pequenos chapéus. Os rapazes de comunidades ayacuchanas (estado do sul do Peru) às vezes utilizam prendas dos mestiços: tênis brancos, um lenço para ornar o pescoço (...) nas comunidades mais tradicionais de Cuzco, os rapazes ornam seus ‘chullos’ (gorros de lã de lhama) com cintas e botões. (...) No sul andino peruano, divisa com a Bolívia, costumam levar um espelho pequeno. Além de servir para brincar com os raios do sol, serve para deslumbrar a amiga. Outro recurso é jogar pedrinhas na moça. Se ela mostrar rubor, enfado ou fuge precipitada, é um bom sinal. Do contrário, trocarão insultos mais ou menos fingidos. O primeiro encontro amoroso pode ser também um procedimento brusco, no qual o rapaz pilha a jovem num lugar descampado e tenta forçá-la a ter relações íntimas. Em épocas de carnavais e de colheitas, essas guerras galantes, porém solitárias, poderão tornar-se mais formais e visíveis, organizando-se em bandos de um só gênero que se procuram para demonstrar seu animo e ousadia, às vezes chegando a agredir algum desprevenido do sexo oposto”.* *La pareja y el mito*, Lima, Fondo Editorial, PUCP, 1993, p. 161.

companheiros, torna-se mais seletivo. Perto da moça, tentará se aproximar e falar algum elogio ou fazer alguma proposta amorosa.

Pelas considerações mencionadas, a análise diferida das imagens evidenciará novos índices de interpretação particular a respeito dos amores bucólicos. No Capítulo I referimo-nos a uma análise diferida que se desenrolou em *três frentes*: Afirmamos que, na *terceira frente*, tentamos isolar traços culturais que nos permitissem entender ou relacionar o(s) elemento(s) do padrão cultural explicitado(s) no ritual, mas esfumado(s) nas imagens conforme mencionamos no mesmo capítulo. Esse terceiro exame das imagens nos levou a formular interrogações interessantes sobre formas propiciatórias de comportamento amoroso entre os jovens participantes do rito. Para trazer respostas a essas novas interrogações, tivemos necessariamente que nos remeter à narrativa dos mitos como base cosmológica para interpretar os acontecimentos imaginários, que simbolizam forças da natureza e/ou aspectos da vida amorosa bucólica na comunidade camponesa de Auray.

Primeiramente percebemos, na elaboração da *mesa ritual de bênção* anteriormente mencionada e após a participação de todos na prática do *chaccheo*, que as netas de dona Julia começaram a selecionar as melhores folhas de coca do *kinto* da mesa ritual. Por último, dona Julia, ao lado das filhas e das netas, seleciona e elabora as fitas para cada animal. Ao passo que os

dois últimos preparativos são efetuados pelas duas gerações da linhagem matrilinear (filhas e netas), os demais participantes do rito — na sua maioria masculina, adultos e jovens — fazem uma pausa e dedicam-se a zombar uns dos outros. Por meio de palavras, atitudes e gestos grosseiros, os adultos caricaturizam os procedimentos imanentes da conduta cotidiana de cada um deles¹⁹. Como é “don” Juan quem começa a zombaria, ridicularizando e xingando os esposos das filhas e dos sobrinhos casados, ali presentes, ele se submete a igual tratamento. Como principal autoridade masculina da família, a aparente hierarquia e o controle são perdidos; tudo é permitido. Esses comportamentos *liminóides*²⁰ conferem à “brincadeira” um certo grau de comicidade, inclusive por parte do grupo feminino, legitimando ainda mais a atitude dos envolvidos. Os rapazes²¹ constituem um círculo e continuam

¹⁹ Recordemos que as diferentes unidades rituais do Santiago estabelecem comportamentos *liminóides*, definidos por Victor Turner quando “o comportamento e o simbolismo se acham momentaneamente libertados das normas e dos valores que governam a vida pública dos ocupantes de posições estruturais”. *O processo ritual*, Petrópolis, Vozes, 1974, p. 201. Na pausa ritual mencionada, a degradação (inversão dos valores) é aceita de boa vontade pelos componentes do rito, sublinhando a todo momento as particularidades dos personagens, chegando a ponto de caricaturizarem-se uns aos outros.

²⁰ Aparentemente, posto que, como mencionamos no Capítulo III, existe uma inversão de posições, pois é dona Julia quem exerce a autoridade familiar.

²¹ Entre os rapazes presentes estão dois sobrinhos de “don” Juan, os irmãos Marco e Bernal (filhos do irmão mais velho de “don” Juan), e outros dois jovens convidados, que, posteriormente, ajudarão nas duas unidades rituais que se aproximam, isto é, o *Cintachikuy* e o *Casarakuy*.

libando em abundância.

Justamente nesse intervalo ritual, notamos nas imagens²² a chegada do conjunto musical e junto a eles, Pedro (filho de um primo paralelo de “don” Juan, um sobrinho). Pedro participa da mesa ritual e situa-se à esquerda de Rosa (neta de “don” Juan). Enquanto a segunda e a terceira linhagens matrilineares selecionam as melhores folhas de coca, Pedro, timidamente, convida Rosa para dançar. Rosa, desenvolta, aceita o convite feito pelo rapaz. Como eles fazem parte da mesa ritual, as imagens registram os movimentos dos dois. No entanto, observamos num segundo plano da imagem que Marco (filho do irmão mais velho de “don” Juan, isto é, outro sobrinho de “don” Juan; primo de Rosa), percebendo o “galanteio” mútuo, afasta com certa rispidez a moça e sem nada dizer começa a dançar com ela.

Pedro parece não entender a atitude de Marco. Isolado entre a mesa ritual e o círculo dos rapazes, exige explicações dizendo: *“Filho da puta, por que me deixas dançando sozinho, por que você não quer que dance com ela!”*

²² Recordemos, com respeito à nossa *práxis* como cineastas-antropólogos, que nossa primeira intenção foi registrar o *continuum* condensado no cerimonial. Incluímos nesse *continuum* repetições gestuais e verbais, e comportamentos súbitos de protagonistas indiretos inseridos nele. Então, as análises filmicas que estão sendo feitas aqui se referem aos comportamentos presentes em um *segundo plano da imagem*. Como o primeiro plano da imagem acompanha os desdobramentos do ritual, os comportamentos em pauta, se apresentam de forma entrecortada em razão dos movimentos do cineasta para registrar o *continuum cerimonial*.

(sic). Essa reprovação por parte de Pedro origina uma réplica de insultos e ofensas da parte de Marco, respondendo: *"Filho da puta, você sabe que não pode, esta é a minha casa!"* (sic). Como a imagem acompanha os desdobramentos da mesa ritual, o desenrolar da discussão é interrompido e não sabemos como os primos Pedro e Marco solucionam esse impasse. Mas a seqüência da imagem mostra Julián²³ (irmão mais velho de Pedro, sobrinho de "don" Juan, primo de Marco e Rosa) de pé, ao lado da mesa ritual. Ele observa os desentendimentos do irmão com o primo, mas imediatamente é alvo da zombaria de "don" Juan. Tal é o estado de embriaguez de Julián que ao rir, cai de costas no chão. Provocada por um leve movimento de câmara, a imagem retorna ao primeiro plano para registrar o desdobramento das investidas amorosas de Pedro. Vemos que ele ainda se encontra dançando sozinho, tentando a todo momento demonstrar seu interesse por Rosa. Ela, por sua vez, ainda no círculo de rapazes, ciente de sua presença, apura com gosto seus movimentos e gritos²⁴ de dança.

Entretanto, perante a chegada de dona Julia e de Juan Carlos Córdor trazendo mais cerveja, o conjunto pára de tocar, e Rosa e Pedro sentam-se à

²³ Pela presença de Julián na mesa ritual, inferimos que a chegada dele e a discussão são episódios ocorridos ao mesmo tempo.

²⁴ *"Aiyayaja, aiyayaja, no se puede, si se puede, aiyayaja, aiyayaja, no se puede, si se puede"*, estimulando ainda mais Pedro.

mesa ritual como se nada tivesse acontecido. Juan Carlos entrega as cervejas a dona Julia e ela, para protegê-las do assédio dos participantes, coloca uma manta e senta-se sobre a caixa. Para aplacar a insistência dos bêbados ela diz: *“Callem a boca, vocês não sabem de nada, esta cerveja é para o casamento (Casarakuy), tragam meu chicote!”*. A ordem é atendida de imediato por Julián que leva o chicote e o deixa ao lado de dona Julia. Uma vez acalmados os ímpetos dos parentes ébrios, as tarefas na mesa ritual prosseguem, as filhas e as netas continuam a selecionar as folhas de coca e dona Julia inicia a elaboração das cintas. Quem não participa dessas práticas se dedica ao *chaccheo* ou *miskipa*. É o caso de Rosa e Pedro. A imagem mostra-nos ambos submissos, ao lado de dona Julia.

Quando o ambiente ritual parece retomar seu ritmo, no segundo plano da imagem observamos Julián, com um cinto na mão, aproximar-se do círculo dos rapazes para cobrar satisfação em razão do mau procedimento de Marco contra Pedro. Como esse súbito tipo de comportamento agressivo chama a atenção de todos ali presentes, a imagem acompanha o desafio proferido por Julián em direção a Marco. Marco fica quieto e não responde aos agravos. Surpreendentemente, é Bernal (irmão de Marco, primo de Rosa, e parceiro do círculo de rapazes) quem aceita o duelo exigido. Nesse momento, os participantes ficam atônitos com o início da luta, e dona Julia pergunta *“por que*

*eles estão brigando de chinchilpos*²⁵; *estão bêbados, por que têm de brigar entre primos!*” A imagem mostra tanto Julián como Bernal, cada um com um cinto na mão, açoitando-se mutuamente. Além de comentários soltos, ninguém dos presentes faz o que quer que seja para evitar a contenda, muito pelo contrário, os rapazes incentivam-na. Após umas tantas chicotadas, os

²⁵ Segundo se explica, a origem da palavra remonta ao tempo da colônia espanhola, no tempo das “encomiendas” (ver Capítulo II). Era um acerto obrigado, mediante o qual cada família espanhola educaria e doutrinaría os nativos colocados à sua disposição. O que na prática não aconteceu, muito pelo contrário, foram explorados em diferentes trabalhos de produção: a agricultura, as obragens (têxteis, curtumes, madeiras talhadas, prataria etc). A responsabilidade pelos nativos foi encomendada aos negros escravos; como capatazes em cargos de confiança, tinham de supervisionar os trabalhos dos nativos *huanca*s (moradores da região do Vale do Rio Mantaro). Certo dia os patrões organizaram um evento (praticado na Europa), em que os camponeses podiam se “vingar” de seus capatazes dando-se mutuamente com chicotes, insultando-os e expressando tudo que sua cólera e frustração lhes inspirava. Isso era permitido somente em um dia do ano. Com a abolição da escravatura dos negros terminou essa prática antiga. Na atualidade, é uma dança chamada “*chinchilpos y gamonales*”, em honra ao Menino Jesus de Huayucachi (província situada a 10 km da comunidade camponesa de Auray). No último domingo de janeiro, os dançarinos representam os camponeses (*chinchilpos*) e os capatazes (*gamonales*) se enfrentando em sangrenta batalha. Utilizam chicotes com pontas de anéis de metal com os quais se castigam por alguns momentos perante os juízes. Também usam máscaras e suas vestimentas os distinguem: azul claro para os *gamonales* e vermelho para os *chinchilpos*. Levam consigo uns copos pequenos (*huarquillas*), oferecendo cachaça aos espectadores, que vêm em grande número para assistir ao evento. Ainda existe a crença de que, se os *chinchilpos* vencerem, será um bom ano de colheitas.

Contemporaneamente, sabemos por Juan Carlos Córdor, que essas práticas foram incorporadas pelas *pandillas* (bandos) adversárias nos jogos de futebol da região. Contudo, nossas observações filmicas revelam-nos também que hoje são muito utilizadas para resolver dissensões intestinas no seio dos grupos familiares e/ou comunitários dessa região.

participantes pacificam a briga, e o conjunto musical retoma suas funções. Não existe perdedor ou vencedor, existe a compensação da finalização das injúrias recíprocas, mesmo sabendo que o *leitmotiv* dessa discussão envolve outra significação: os amores de Pedro e Rosa.

Para o observador desavisado, é uma seqüência com pouco sentido no bosque de símbolos do ritual em andamento. O que originou esses comportamentos entre primos? O que Marco quer dizer quando expressa “você sabe que não pode”? Para poder interpretar a significação desses fatos, primeiramente nos remeteremos aos *bastidores*²⁶ do ritual. Pelas nossas observações particulares²⁷ sabemos que Pedro e Rosa se encontram na noite do *Velakuy*. Nossas anotações dizem-nos que, enquanto “don” Juan, alguns dos presentes dessa unidade ritual, o conjunto musical e nós, é claro, preparávamo-nos para sair de casa e realizar as visitas e os *passeios*²⁸, Pedro

²⁶ Noção por nós utilizada na pesquisa de mestrado e já mencionada no Capítulo I.

²⁷ Lembremos de nosso trabalho de campo. Os *passeios* são práticas que não foram gravadas em função de problemas de ordem técnica. Depois dos registros filmicos da *retirada das huacas* e do *Velakuy*, realizados no mesmo dia, ainda teríamos pela frente o registro da prática dos *passeios*. No entanto, o fato de a bateria encontrar-se descarregada por sua utilização nas duas anteriores unidades rituais não nos permitiu o registro da prática dos passeios. Contudo, o levantamento e a descrição dos comportamentos dos participantes nesses *passeios* foram feitos no nosso caderno de campo.

²⁸ Sabemos, pelo Capítulo IV, que no *Velakuy* ou velada, os participantes dançam e bebem na própria casa, assim como os jovens saem a *passear*, *visitando* as mesas rituais dos vizinhos ou parentes; conversam, bebem, cantam e dançam os ritmos do Santiago até altas horas da

chega à casa querendo participar do *Velakuy* de dona Julia. Como nos encontramos de saída, ele se une a nós e convida Rosa para dançar os ritmos do Santiago. Pelas ruas, eles e os outros ali presentes executam o *passacalle* (arrastado) em direção à casa da vizinha de dona Julia.

Logo dentro da casa da vizinha, a senhora Mirta (Capítulo IV), a dona da casa, recebe-nos com *quemadito* e *chicha*, e propicia-se uma competição entre os já presentes e os recém-chegados. Pedro e Rosa atraem nossa atenção porque, além de tentarem granjear a simpatia dos “juízes”, não se separam, mesmo quando outros candidatos se aproximam dela. Posteriormente, ao retornar à casa de “don” Juan, o conjunto musical continua tocando. Como Pedro e Rosa continuam dançando juntos, “don” Juan, em tom

noite. Esse pano de fundo e as relações amorosas entre Pedro e Rosa nos fizeram pensar que esses *passeios* promovem meios de *iniciação sexual* entre os jovens. Conseqüentemente, para indagar a veracidade dessa proposição, remetemo-nos ao escritório de Registro Civil da Prefeitura da cidade de Huancayo, a fim de realizar uma entrevista com Gabriel Rebatta, encarregado desse setor. O depoimento desse informante confirma nossas suspeitas e acrescenta outras informações: *“Eu poderia chamar à Festa do Santiago da ‘Festa da Gravidez’, porque durante essa festividade matizada por ritos, danças e bebidas alcoólicas todos rezam para que o gado tenha boa reprodução. Contudo, entre trago e trago não só fomentam esse tipo de iniciação sexual mas conflitos matrimoniais entre casais infieis, suscitando surras públicas e estupros pela euforia irresponsável dos celebrantes. A realidade é que entre março e abril do ano subsequente aumentam os nascimentos das crianças ‘Santiagos’. Só na cidade de Huancayo, neste ano (2000), vieram ao mundo 631 criaturas. O preocupante desse panorama é saber que a concepção dessas crianças não é planejada, pois 20% das mães são adolescentes solteiras entre 14 e 17 anos e 80% são adultas que já tiveram outros filhos”.*

suave, diz para Rosa: *“Você não pode fazer essas coisas, vai contra o costume. Que vergonha, o que pode pensar dona Mirta, e você, Pedro, vai logo para sua casa, você está muito bêbado”*. Nesse estágio, para nós ainda não ficava claro que se tratava de comportamentos de iniciação amorosa. Mesmo Rosa e Pedro sendo seletivos ao ficarem dançando entre eles o tempo todo, nada nos levava a pensar que se tratava de um cortejo. Poderia ser um índice, mas não era um todo. Lembremos, pelo capítulo anterior, que nas visitas aos parentes e amigos existe uma espécie de competição entre os presentes para mostrar suas habilidades do *chacatán (sapateado)*. Por ser uma dança de par, a busca simultânea dos competidores por um reconhecimento de suas aptidões e habilidades artísticas sugere a necessidade de ser em casal: rapaz e moça, homem e mulher.

Os fragmentos dos comportamentos descritos, tanto pela análise das imagens quanto pelos bastidores registrados no nosso caderno de campo, evidenciando certos índices de comportamentos amorosos, exigiam-nos uma nova observação diferida conjunta com os protagonistas. Era crucial saber como esses personagens interpretavam essas interações.

3.1 A fuga mágica²⁹ (huída mágica): o horror ao incesto

Ao retornarmos à casa da família Torres Orellana, no dia 3 de agosto, nossa presença causou uma certa alegria pelo cumprimento da promessa por nós feita de levar uma cópia das imagens registradas do ritual familiar. No entanto, logo que começamos sutilmente a dialogar com “don” Juan e dona Julia a respeito do comportamento entre Pedro e Rosa manifesto nas imagens, certo mal-estar invadiu o ambiente familiar. Quer dizer, perante as perguntas: O que Marco quer dizer quando expressa “você sabe que não pode”?; ou ainda: O que originou a briga entre os primos?, dona Julia saiu enfadada da

²⁹ Efraín Morote Best (1988) retoma a obra de A. L. Kroeber, intitulada *Antropologia cultural*, para complementar outro caminho de difusão de cultura sobre a *transformação mágica de objetos*. A citação de Kroeber, retomada por Morote Best, diz-nos que “*existe um conto popular com uma distribuição que deixa poucas dúvidas acerca de sua difusão a partir de uma só fonte. Trata-se do incidente conhecido como a ‘huída mágica’ (fuga mágica) ou a ‘perseguição com obstáculos’*”. À guisa de resumo, das 15 versões escritas e orais recolhidas sobre o tema enunciaremos os motivos que parecem ser coincidentes com a versão de “don” Juan. Vejamos: “*a) um casal cultiva amores incestuosos; b) foge da casa paterna (da comunidade), em direção do despovoado, c) o rapaz volta para roubar a casa dos pais; e c) o rapaz é morto por seu progenitor que crê ser ele um ladrão. Trata-se de uma morte acidental. Relata como o herói, ao ver-se perseguido, joga atrás de si sucessivamente uma pedra de afiar, um pente e uma vasilha de azeite ou outro líquido. A pedra converte-se em uma montanha ou precipício, o pente em um bosque ou um pequeno mato e o líquido em um lago ou rio. Cada um destes obstáculos impede a perseguição e contribui à fuga final do herói. Este argumento tem se encontrado em narrações feitas pelos habitantes de todos os continentes*”. Morote Best acredita que, por deficiência de informação, Kroeber não menciona a América do Sul.

casa proferindo palavras entremeadas em quíchua e espanhol. Contudo, “don” Juan, um tanto incomodado, diz-nos que *“pode dar jarjária”*. Mas, o que define a *jarjária*? Qual o mito ou narrativa oral que nos permite penetrar na significação da *jarjária*? Era preciso, então, conhecer a versão que eles têm a respeito disso, e assim poder entender esse horror ao incesto.

Logo após a saída de dona Julia da casa, o mal-estar familiar permanece. O silêncio apodera-se do recinto, ouve-se o balido dos carneiros a distância. Essa aparente calma nos obriga a ficarmos quietos à espera de algum movimento. Passado um curto intervalo de tempo, “don” Juan dirige-se ao quarto principal, o mesmo lugar onde foram colocados os objetos no altar maior para a realização do *Velakuy*, retorna com uma garrafa de aguardente e convida-nos a beber com ele e diz: *“O que vou contar é uma história, que o meu avô contou a meu pai. Eu sempre tive a obrigação de contar a todos de minha família. Todos em Auray sabem, cada um à sua maneira, mas sabem”*. Bebe de uma vez só o copinho de aguardente, faz o sinal da cruz e dá início à sua narração³⁰:

“Meu pai dizia que existiam dois amantes cujos amores não eram aprovados pelos familiares; a moça chamava-se Godilia e o rapaz não

³⁰ É necessário informar que os camponeses da região de Auray são um pouco herméticos a respeito dessas crenças.

me lembro. Para evitar mortificações eles tiveram que fugir em direção a outras terras onde pareceu que nasce o filho deles. Quando necessitam de víveres, o amante volta para a casa dos pais para roubar às ocultas um quintal³¹ (saco) cheio de milho, favas e ervilhas, essas coisas. O pai escuta o barulho, crê tratar-se de um ladrão, dirige-se ao celeiro sem saber que é o seu filho e mata-o com um garrote. Ao reconhecer que era seu próprio filho, chora sua morte e enterra-o. Depois de o rapaz ser enterrado, a alma, o espírito dele, marcha à gruta onde deixou sua mulher. Mas já não é ele!, entende, é um 'condenado'. Quando chega à gruta fala para sua mulher e diz: 'Aqui trago um pote de patachi³²'. Porém, o tal do pote não aparece. Passados uns momentos ele a obriga a segui-lo dizendo: 'Você tem de me seguir aonde eu vá'. Ele faz a moça jurar que vai segui-lo e partem em direção às punas, onde não há muita gente. No caminho o rapaz 'condenado' fala pouco, não deixa ver a cara e caminha bastante até fazê-la cansar. Quando os dois chegam aos arredores de uma humilde cabana onde mora uma velhinha, só a moça entra, de fora fica o 'condenado' falando para ela se apressar. Então a velhinha

³¹ No Peru colonial era o peso de cem libras, equivalente a 46 quilogramas aproximadamente. Ainda hoje é utilizado para mencionar um saco cheio de alimentos.

³² Sopa feita de trigo e charque.

descobre que a mulher está acompanhada de um 'condenado', e pede para ela escapar”.

“Don” Juan faz uma pausa, suspira e oferece-nos outro copo de aguardente. Novamente, o copo dele é engolido rapidamente e continua:

“A velhinha entrega uma faixa e umas tesouras à moça e diz: ‘Quando ele [o condenado] te obrigue a entrar na lagoa, você vai insistir para ele ir primeiro. Irás amarrada com a faixa, a cortarás quando a água chegue à tua cintura e fugirás sem olhar para trás’. Então, Godilia volta-se para a velhinha que lhe dá comida para ela poder retornar à casa, além de um pente e um espelho; dizem que é para escapar dos homens e dos animais. A moça cumpre o encargo da velhinha e foge sem olhar para trás, enquanto seu amante a faz lembrar entre gritos os seus juramentos de amor. Dizem que na fuga o espelho se converterá em lagoa e o pente em espinhos. Todos na comunidade dizem que a velhinha é uma santa. No povoado diziam que eles já vinham tendo há tempo seus encontros às escuras, por isso nesse ano não tiveram boa colheita, passaram fome. Pelo que me contaram, a maior parte da comunidade aceitou perdoar à pecadora. Anciãos e mulheres oraram bastante na igreja da comunidade”.

“Don” Juan finaliza:

“É por isso, senhor Carlos, que não queremos que esses dois (Pedro e Rosa) continuem saindo juntos, dá mau augúrio. Minha esposa não sabia de nada até o Marco contar para ela. Graças a Deus ficamos sabendo antes, porque se eles tivessem continuado saindo sem a gente saber, aí dá jarjária, convertendo-se em mulas, Deus não o permita”.

Preliminarmente tentemos interpretar a narrativa de “don” Juan. Encontramos de maneira clara que há um casal de amantes que, de algum modo, contraria as regras de conduta que sugerem uniões sexuais lícitas. A fuga dos amantes, ao que parece, realiza-se em razão da reprovação de que são objeto, isto é, seus amores ilícitos. Não haveria razão para fugir, nem a morte do filho, se não for mediada pela circunstância mencionada. Então, esses amores ilícitos e a reprovação dos familiares parecem girar em torno da causa de todo o drama: *o incesto*. Sendo assim, qual o grau de parentesco dos personagens da narrativa? Para “don” Juan: *“Segundo meu pai eram irmãos, mas já escutei outros dizerem que era pai e filha. Mas, em Auray isso é proibido inclusive até para os filhos ou parentes de meus compadres.”*

Procuraremos explicar a ligação parental dos participantes de nossa pesquisa do ponto de vista *êmico*. Isto é, o parentesco composto por termos, regras e variações com as quais os parentes se designam entre si. Sabemos que o sistema de parentesco aurino, além de incluir todos os parentes consangüíneos e de afinidade, inclui também os parentes “espirituais”, tal é o caso dos compadres (Capítulo IV). Por ter essas variações em extensão e profundidade, trata-se de um grupo alargado de pessoas de ambos os sexos (matrilinear e patrilinear), em que a *parentela*³³ espiritual também é considerada parte da “família”. Segundo a versão oral de “don” Juan e as expressões manifestas por dona Julia, a utilização genérica do termo *êmico* “primos” serve para designar a relação parental para todos os seus sobrinhos. Então, são “primos” todos os sobrinhos paralelos, cruzados, filhos(as) dos primos(as), e assim por diante. Esse termo — “primo” — explicitará a relação de parentesco de quem se fala.

O comum horror ao incesto tem gerado diversas expressões lendárias, literárias e crenças de controle. Uma delas é quase evidente e se

³³ Segundo Ranulfo Caveró Carrasco, *“a parentela inclui muitos membros, e em alguns lugares como Quínuá (cidade da região do sul dos Andes, Ayacucho) se lhes chama a todos ‘família’ ou ‘ayllu’.* Daí que não se deve identificar a noção de ‘família’, na área andina, com a *família nuclear*”. *Incesto en los Andes – Las llamas demoníacas como castigo sobrenatural*, - Ayacucho, Concytec, 1990, p. 51. Acreditamos que essa noção é importante para a reprodução das relações sociais vigentes.

encontra constituída pela narrativa oral da *fuga mágica*³⁴ (*huída mágica*) no Peru. Os quatro primeiros motivos, mencionados anteriormente, parecem ser coincidentes com os depoimentos de “don” Juan:

1. Um casal cultivava amores incestuosos.
2. Foge da casa paterna (da comunidade), em direção do despovoado.
3. O rapaz volta para roubar a casa dos pais.
4. O rapaz é morto por seu progenitor que crê ser ele um ladrão.
Trata-se de uma morte acidental.

Ao mencionado até aqui é necessário acrescentar que existem medidas de responsabilidade do incesto atribuídas aos cúmplices de um ou outro sexo. Tanto no depoimento de “don” Juan quanto nas versões compiladas por Morote Best (1988), a sanção incide sobre o casal incestuoso e, de modo geral, é o homem quem se “condena”. No entanto, ao dizer que por causa desses amores proibidos *(...) nesse ano não tiveram boa colheita, passaram fome. Pelo que me contaram, a maioria da comunidade aceitou perdoar à pecadora. Anciãos e mulheres oraram bastante na igreja da*

³⁴ A literatura a respeito é abundante, assim como suas variações (Morote Best, 1951, 1954, 1988; Arguedas, 1953; Thompson, 1932, 1955). Para efeitos de comparação com nossa versão, vamos fazê-lo à luz dos estudos do Antropólogo Efraín Morote Best.

comunidade”, “don’ Juan acrescenta algumas diferenças entre as diversas versões. Na versão de Morote Best, predomina o egocentrismo, porque os sancionados, os castigados e afetados são o casal incestuoso. Na região de Auray, o “condenado” é o homem. A mulher aparece como um elemento passivo, capaz de se salvar com os sofrimentos, com as contrições e com as preces da comunidade na igreja. Por conseguinte, a implicada é a sociedade em seu conjunto, pois recai sobre ela a salvação não só do incestuoso vivo, mas de toda a comunidade que, em pecado, está condenada a infortúnio, desastres, calamidades, mortes. Segundo Eugenio Maurer (1983), seriam pecados cometidos contra a comunidade inteira, portanto contra o mundo superior, posto que destrói a harmonia.

Assim sendo, na comunidade de Auray, socialmente³⁵, o incesto seria um conflito (se assim podemos chamá-lo) no nível da família extensa (incluindo o parentesco espiritual) e que repercute no nível de toda a comunidade. Esses conflitos incestuosos atentam contra a sobrevivência, a ordem e a harmonia da família extensa e da mesma comunidade, dentro de uma dinâmica de fluidez, em ambas as direções, entre o individual e o coletivo como parte de um todo articulado. Sob essa perspectiva, devemos vê-los como uma das

³⁵ Não é desejo desta pesquisa incursionar em interpretações sociológicas do incesto como fenômeno social, mas ao fazê-lo sabemos que existe necessariamente uma associação entre as crenças e suas possíveis conseqüências e sanções sociais; ambas não são excludentes.

manifestações de *anomia* social, como transgressão³⁶ às regras de controle social que afetam um conjunto de relações sociais.

3.2 A *jarjária*: exegese de uma crença

Sabemos, pelo mencionado, que a gênese do horror ao incesto está vinculada à transgressão das regras e normas de conduta aceitas no ambiente social como reguladoras de parentesco. Mas uma coisa é a regra como um ideal e outra distinta são tais como o caso da narrativa de “don” Juan e do mito da *fuga mágica*, em que sempre essas regras e normas são transgredidas. Além disso, diríamos que estas não seriam necessárias se não existissem transgressões. Bem diz Malinowski (1931), que as afirmações gerais e absolutas expressam só uma regra ideal, que na realidade só se observa de uma maneira imperfeita; os indígenas sempre as transgridem, embora em um grau limitado.

É provável que muitas uniões sexuais incestuosas casuais não sejam rejeitadas ou sancionadas, sobretudo aquelas que se dão em forma clandestina e privada, não são conhecidas publicamente, o que não significa

³⁶ Essa transgressão do tabu do incesto é freqüente nos Andes, embora seja sancionada como as outras relações incestuosas; a Igreja permite e aceita-as em determinados graus, por exemplo, entre filhos dos primos do *ego*. Além disso, tanto na comunidade camponesa de Auray como nas comunidades vizinhas, o incesto é concebido como pecado grave junto com o roubo e o homicídio.

que sejam socialmente permitidas e lícitas. No entanto, é conveniente mencionar que, nos Andes, o jogo amoroso entre parentes termina quase sempre transgredindo o tabu do incesto, posto que o namoro e a cópula vão juntos. Então, no caso em pauta, quando “don” Juan disse: *“Graças a Deus ficamos sabendo antes, porque se eles tivessem continuado saindo sem a gente saber, aí da jarjária, convertendo-se em mulas³⁷; Deus não o permita”*, abria a possibilidade de transgredir não só em seus aspectos sociais, pela influência psicológica da censura social³⁸ a que seriam submetidos os familiares dos transgressores, mas, fundamentalmente, pelos aspectos culturais tradicionais, isto é, pelo temor da aplicação da *jarjária*³⁹ como castigo

³⁷ Ana de la Torre (1985), diz-nos que em Ayacucho (região sul dos Andes) *“os vigários das comunidades ayacuchanas são chamados de ‘padres’, e são considerados padres espirituais pelos crentes, de tal forma que qualquer relação amorosa com uma dama é considerada incestuosa. Daí que à mulher do cura se lhe nomeia de mulanmi (a mula do padre) ou runa mula (mula humana)”*. Inferimos, pois, que a narração de “don” Juan utiliza a expressão “mula” para vulgarizar e estender a transformação dos incestuosos *jarjárias* em “mulas”.

³⁸ Embora a regulação do incesto se efetue também sob a influência da religião católica que tem feito variar de alguma forma as normas e regras sociais, nosso estudo revela-nos que as crenças tradicionais ainda permanecem presentes na mente dos camponeses.

³⁹ Sobre o tema da *jarjária* ver Ranulfo Caverro Carrasco, *Incesto en los Andes – Las llamas demoníacas como castigo sobrenatural*, Ayacucho, Concytec, 1990; Efrain Morote Best, “Qarqacha” em *Separata do Bolletim Trimestral de Comissão Catarinense de Folklore*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, ano IV, junio-setembro, Nº 15-16, 1953; Antonio Raimondi, “Itinerário de Viajes” em *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, t. V, p. 11; Recaredo Pérez Palma, “La evolución mítica en el Imperio del Tahuantinsuyo” em *Revista Universitaria*, Lima, ano XV, vol. 1, 1920; Manuel E. Bustamante, *Apuntes para el folklore*

peruano, Imp. La Miniatura, Ayacucho, 1943, p. 146; Emilio Valdizan e Angel Maldonado, *La medicina popular peruana (contribución al folk-lore médico del Perú)*, Imp. Torres Aguirre, Lima, 1922, t. I, p. 23; Sérgio Quijada Jara, *Estampas huancavelicanas (temas folklóricos)*, Imp. Tip. Salas a Hijos, Lima, 1944, p. 129; Carlos Calderon Camino, *Diccionario folklórico del Perú*, Edit. Cia. de Imp. e Pub. Azangaro, Lima, 1945, vocábulo "ke-ke".

Sobre o tema da *mula* ver Efrain Morote Best, "La mula (Un personaje fabuloso del Perú)" em *Separata de la Revista Universitaria del Cuzco*, 1er. semestre, 1952, N° 102; Emilio Valdizan e Angel Maldonado, *La medicina popular peruana (contribución al folk-lore médico del Perú)*, Imp. Torres Aguirre, Lima, 1922, t. I, p. 48; Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1938, t. II, p. 268; *Idem*, "Anales de la Inquisición de Lima" em *Tradiciones peruanas*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1939, t. I, p. 227; Enrique López Albújar, "Sobre la psicología del indio" em *Revista amauta II*, Lima, año I, diciembre, 1926, N° 4, p. 1; Augusto Malaret, *Diccionario de americanismos* (3a. edic.), Edit. Emece, Buenos Aires, Argentina, 1946, vocábulo "mula"; Félix Coluccio, *Diccionario folklórico argentino* (2a. edic.), Edit. El Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 1950, vocábulo "mulánima"; Rafael Jijena Sanchez e Bruno Jacovella, *Las supersticiones*, Edit. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 1939, p. 138; Francisco Mostajo, "Del folklore arequipeno: mula herrada candelero, mechachuga y sobrino o sobrinejo" em *Revista Tradicion*, Cuzco, año III, vol. V, enero, 1953, N° 12-14, p. 153-154; Ezequiel Diaz, "Algo más sobre la mul'anima (folklore del norte argentino)" em *Revista Tradicion*, Cuzco, año V, vol. VII, enero, 1954 junio, 1955, N° 16-18, p. 93-94; Luis Camara Cascudo, *Diccionario do folclore brasileiro*, Instituto Nacional do Livro, Ministério de Educação e Cultura, RJ, 1954, vocábulo "mula-sem-cabeça".

Sobre as *cabeças voadoras* ver Efrain Morote Best, "Folklore del Peru: cabezas voladoras" em *Revista Perú Indígena*, organo del Instituto Indigenista Peruano, vol. IV, abril, 1953, N° 9, p. 109-124; Emilio Valdizan e Angel Maldonado, *La medicina popular peruana (cntribución al folk-lore médico del Perú)*, Imp. Torres Aguirre, Lima, 1922, t. I, p. 21. Anónimo, "Dialecto chinchaysuyo" em *Revista historica*, Lima, t. IV, entrega I I I, 1919; Anaximandro Vega, "El moc-moc (Leyenda chotana)" em *Revista folklore*, Lima, año 1, noviembre-diciembre, 1942, N° II-III, p. 35-36; Alejandro Pérez Aragón, *Folklore arequipeño*, Edit. De Todas Partes, Arequipa, 1943, p. 63; Augusto Mateu Cueva, "Folklore de la Comunidad de Masma (Jauja): El uman tak-tak y el qui-quick" em *Revista folklore*, Lima, año II, marzo, 1943, N° IV, p. 73; Jose Maria Arguedas e Francisco Izquierdo Rios, *Mitos, leyendas, cuentos peruanos*, Edición del Ministerio de Educacion Publica del Perú, Lima, 1947, p. 189-190; Félix Coluccio, *Diccionario folklórico argentino*, (2a. edic.), Edit. El Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 1950, vocábulo

sobrenatural aos possíveis incestuosos. Segundo Ranulfo Caveró Carrasco, os transgressores do tabu do incesto na área andina sofrem uma série de *sanções negativas difusas e sanções negativas organizadas*. As primeiras dizem respeito às sanções morais, sobrenaturais e míticas; ao passo que as segundas são sanções legais impostas pelas autoridades constituídas (1990:85). É importante sublinhar que a primeira reação do camponês perante as transgressões do tabu do incesto é a reprovação, expressa em diferentes graus de intensidade⁴⁰. Contemporaneamente, em Auray, o primeiro sentimento que o indivíduo tem do incesto real ou hipotético⁴¹ (que é a situação

“umita”; Idem, *Diccionario del folklore americano*, Edit. El Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 1954, t. I, letras A-D, vocábulo “cabeza voladora”; Arturo Jimenez Borja, “Imagen del mundo aborigen a través de los relatos populares” em *Revista Tradición*, Cuzco, año 11, vol. III, enero-agosto, 1951, Nº 7-10, p. 3-27; Julia Rivera Cereceda, “Las cabezas que vuelan” em *Revista Archivos Peruanos de Folklore*, órgano de la Sociedad Peruana de Folklore, año 1, Nº 1, Cuzco, 1955, p. 94-105.

⁴⁰ Segundo Ranulfo Caveró Carrasco (1990), pode ir desde uma leve crítica, inclusive a indiferença, até uma reação violenta e forte.

⁴¹ O mesmo autor diz-nos que um dos aspectos que a teoria antropológica não particulariza é que na área andina é possível distinguir dois tipos de incesto: a) o incesto real, patente, empírico; e b) o incesto imaginário. No primeiro tipo, Caveró subdivide-o em ordinário e comum, que se dá entre pessoas com um caráter profano. No segundo tipo estão os sonhos incestuosos, os desejos incestuosos cotidianos e por alucinação mediante magia (1990:192). Na pesquisa em pauta, a censura que a família Torres Orellana faz da intencionalidade do incesto nos revela o caráter próprio da consciência que o camponês aurino tem perante a possibilidade de que os jogos amorosos entre Pedro e Rosa terminem realizando a cópula, isto é, terminem transgredindo as regras sociais e tradicionais. Embora o incesto dos personagens não seja tangível, o horror ao incesto foi revelado.

em pauta) é que se está diante de um pecado grave, que supõe sujeira, emergida da própria consciência, isto é, o valor negativo do ser humano perante o *numem* (o divino, santo, numinoso, Deus). Logo, cometer pecado produz terror, medo, emoção.

Segundo a versão de “don” Juan, o transgressor é acusado de “sujo”, “condenado”, *jarjária*, e imediatamente é comparado com a “mula”. Portanto, além de ser uma transgressão a uma regra social, o incesto carrega um conteúdo religioso, como evidencia a versão mencionada. Tomando a classificação feita por Ranulfo Caveró Carrasco, essa sanção negativa seria a mistura da sanção moral e da sanção sobrenatural. Sendo assim, ambas não são excludentes, mas inter-relacionadas. Segundo “don” Juan, *jarjária* é quando *“um parente, às escondidas, está tendo relações sexuais com outro parente; ambos se convertem em mulas. Segundo meu primo, em Huancavelica e Ayacucho, dizem que se convertem em lhamas⁴², não sei”*.

A zoomorfização⁴³ como sanção sobrenatural é possível de ser

⁴² Versão coincidente com os trabalhos de Ranulfo Caveró Carrasco (1990).

⁴³ A zoomorfização como castigo não é só um fenômeno contemporâneo e andino, vamos encontrá-lo também no Peru pré-hispânico, no México, entre os cubeo, no Brasil, entre os bororo, para citar alguns exemplos. É provável que seja um fenômeno transcultural. À maneira de ilustração, segundo Maurer (1983), entre os tseltales (México) existe uma lenda na qual uma mulher que tinha “o mal” saía às noites transformada em vaca acompanhada de um grande touro; ou transformava-se em “mula” por ter cometido adultério. Entre os cubeo, os

explicada pelos ensinamentos de Lévi-Strauss (1971), quando este assinala que as semelhanças e diferenças entre as espécies animais se expressam em termos de amizade e conflito, de solidariedade e oposição. Quer dizer, o universo da vida animal é representado em forma de relações sociais tais quais como as que prevalecem na sociedade dos homens.

Os estudos dos tipos de transformação em animais (zoomorfização) (lhamas, vicunhas, mulas, cabeças voadoras etc.) são bastante férteis. Pela aproximação do depoimento de “don” Juan, enfatizaremos o resultado dos estudos realizados por Efraín Morote Best (1988) para descrever os motivos fundamentais desse tipo de zoomorfização e de suas respectivas transformações. Segundo o autor, após prolixa documentação das causas que a originam, suas conseqüências são as seguintes:

“1. As pessoas que mantêm relações incestuosas (o incesto abrange os parentescos consangüíneo, adventício e espiritual) se transformam em lhamas, mulas, vicunhas, cavalos, cachorro preto etc.

espíritos das pessoas que cometem adultério, que não cooperam, que rompem laços de amizade cerimonial ou que transgridem de qualquer forma marcante as normas sociais, assumem quando mortas uma forma animal (Goldmam, 1968).

2. *A transformação opera-se em vida (enquanto a pessoa dorme⁴⁴), nesse caso é transitória; ou depois da morte torna-se definitiva. A pessoa transformada depois de morta pode se 'salvar' (comendo o cérebro das crianças, comendo homens etc.).*

3. *A pessoa transformada vaga pelos campos e caminhos (causando pavor, comendo excrementos ou vermes de excrementos etc.) e pode causar a morte.*

4. *Existem maneiras de agarrar à besta (com corda de lhama⁴⁵ ou corda de cavalo, etc.)*

⁴⁴ Umas variações sobre o lugar ou momento da transformação em mula são dadas pelas informações narradas à minha senhora mãe, Consuelo Reyna, quando moradora da província de Colca na região sul do departamento de Junín. Ela nos diz: *"A transformação, segundo a mãe de meu primeiro esposo, acontecia quando o casal se dirigia às montanhas ou terrenos descampados para ter suas relações incestuosas. Era nesses momentos, relinchando e brincando, que ambos se transformavam ou em cavalos ou em mulas"*.

⁴⁵ Continuando com as lembranças da minha mãe, elas nos permitem saber como eram elaboradas as cordas: *"A elaboração da corda era realizada após suspeita e coincidência da falta do casal. A corda era confeccionada com lã de lhama, utilizavam o huso (instrumento manual, geralmente de madeira, de forma arredondada, comprido, com maior diâmetro no meio e afunilado nas extremidades. Girando sobre o eixo da madeira, torce-se a lã até obter o fio (maçaroca). Tentava-se fazer cordas longas e grossas e assim poder laçá-los. Uma vez laçados, os animais convertem-se em seres humanos permitindo assim identificar as pessoas que estão praticando o incesto. As pessoas encarregadas de laçar o 'animal' tinham que estar bem chacchadas (mastigar muitas folhas de coca) e terem bebido uns tantos goles de cachaça para criar coragem"*.

5. *Têm diferentes nomes: qarqacha (em Ayacucho), karkar em várias regiões de Junín), qarqarya⁴⁶ ou karkarya em numerosos povos de Huancavelica, e possivelmente tarata na região de Tarma.*”

O “condenado” parece ter as características de uma besta devoradora de uma força descomunal, que na “condição” de *demiurgo* (espírito invertido) vive na fronteira dos comportamentos periféricos da humanidade. Não é um demônio propriamente dito, é um ser subumano que sofre e destrói como meio de encontrar sua redenção. Segundo Ranulfo Caveró Carrasco (1990) existem “condenados” *extramundanos* e *intramundanos*. *Os primeiros* penam depois de mortos, por isso têm de morrer outra vez, para sofrer a morte verdadeira e lograr sua separação “deste mundo” (da sociedade humana). *Os segundos* penam estando vivos (embora se reconheçam como subumanos em transe para outra vida, que estão a um passo ao inferno). Embora, Morote Best, reconheça o “condenado” como pessoa que logo após ser enterrada sai do sepulcro e foge em direção à *puna* solitária, não concebe a *jarjária* como “condenado”. Segundo o pensamento do camponês aurino, os *jarjárias*

⁴⁶ Pelo fato de a maioria da população do sul do Vale do Rio Mantaro (entre eles a comunidade camponesa de Auray) ser migrante do departamento de Huancavelica, estado localizado ao sul do estado de Junín, a utilização tanto do fonema quanto do grafema “q” no dialeto quíchua é pronunciada como “j” da língua castelhana, mudando sua pronúncia de *qarqarya* em *jarjária*.

encontram-se precisamente entre os condenados intramundanos. Isso deriva da apreciação de que os *jarjárias* estão condenados a uma vida de sofrimento e sem destino. Outra observação é que Morote Best, ao que parece, conceitua a crença das *qarqachas* com derivação da *fuga mágica*. Nós o interpretamos no sentido inverso. A *fuga mágica*, no que diz respeito ao incesto, está relacionada com um tipo específico, com o incesto fraternal. Já a versão da *jarjária* de “don’ Juan abrange todos os casos de incesto e integra a crença sobre os incestuosos “condenados” como indicador de males, calamidades e desastres na comunidade. Então, na comunidade camponesa de Auray, o termo *jarjária* parece referir-se a dois aspectos inter-relacionados:

- a) é empregado para definir o incestuoso, o possível ou tangível transgressor do tabu do incesto (Pedro poderia se tornar um *jarjária* ou Pedro é um *jarjária*);
- b) utiliza-se para determinar um tipo de sanção sobrenatural ao incestuoso (um tipo de condenado intramundano), por meio da qual quem transgride estando em vida se zoomorfiza durante a noite, convertendo-se em mulas ou cavalos.

Apesar das diferenças ou reinterpretações entre a *fuga mágica* de Morote Best e a *versão* de “don” Juan, percebemos que a *jarjária* viria a ser

uma crença integradora entre as duas. Ambas revelam-nos ainda hoje um comum denominador: o tabu do sangue e o horror ao incesto.

C O N C L U S Õ E S

1. DIÁLOGOS FINAIS ENTRE FILME E ANTROPOLOGIA

Este trabalho teve como ponto de partida deixar de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados na pesquisa antropológica para adotar novos princípios metodológicos que as imagens em movimento, notadamente o vídeo, permitem. No caso aqui estudado, perguntamo-nos o que este suporte pode oferecer para nos levar a renovadas interpretações sobre rituais andinos, especificamente o ritual de marcação de gado *Santiago*. As causas de nosso interesse por este tema radicaram, fundamentalmente, na possibilidade de procurar diálogos e pontos de convergência entre esses dois territórios: a *antropologia* e o *cinema*. Sendo assim, procuramos jogar alguma luz sobre a seguinte questão: *Como podem os filmes fornecer informações que escapam à antropologia escrita?* Buscando responder a essa pergunta fizemos, primeiramente, menção àquilo que o cinema é suscetível de introduzir de novo nos diferentes domínios da pesquisa antropológica, principalmente quanto às possibilidades que abre ao registro e ao estudo dos rituais coletivos. Por exemplo, a captação de sutilezas que permaneceriam indiscerníveis e não poderiam ser apreendidas por outro meio de registro (*preservação e integridade dos gestos, ritmos temporais das formas de aprendizagem ritual, atitudes e reações dos protagonistas nos comportamentos bucólicos etc.*),

sobretudo quando se sabe que nem sempre o mais importante é o mais espetacular. Ficou demonstrada também a capacidade das imagens animadas em mostrarem de que forma os homens se situam no espaço ritual; suas atitudes, seus gestos e suas posturas; as relações entre determinadas maneiras de se apresentarem ao seu deus da montanha *Wamani*; as relações sociais dos comportamentos bucólicos, já mencionados, que correram o risco de escapar às nossas observações não fossem os registros audiovisuais. Neste sentido, o valor do vídeo residiu na sua capacidade para fazer e registrar o que a observação direta, não instrumentalizada, dificilmente poderia captar.

Discutimos, também, como a *observação filmica* possui a vantagem, com relação à observação direta, de conferir ao seu resultado, o *observado filmado*, um *status* de referência epistemológica mais legítimo que aquele conferido à observação direta. Referimos-nos à *observação diferida* proposta por Claudine de France. Essa capacidade de analisar em diferido como as pessoas se representam para si mesmas e para os outros nos deixou a possibilidade de inquirir e estudar com elas próprias, e a partir do *observado filmado*, os significados de seus comportamentos, de seus símbolos. Isto é, apoiados na restituição do rastro persistente do ritual observado, as pessoas filmadas tornaram-se elas próprias seus observadores, seus críticos e, fundamentalmente, intérpretes de seus comportamentos simbólicos. Esse

princípio metodológico do filme veio harmonizar-se com o princípio epistemológico da antropologia interpretativa, em que, segundo Clifford Geertz, se sugere conhecer o *ponto de vista dos nativos*. Vemos, pois, como a *observação diferida* introduz a subversão no interior da antropologia, não só na medida em que é finalmente dada a palavra ao informante mas, também e sobretudo, porque essa mesma palavra encontra uma via direta de interpretação. Dar a palavra a quem se estuda, restituí-la, interpretá-la, divulgá-la, são questões atinentes a uma reflexão que relativiza o papel do observador, Isso constitui uma brecha decisiva no campo epistemológico da ciência do homem, pois vem ao encontro de um dos problemas que se coloca a grande número de antropólogos: *a restituição do saber*. Daí então nos perguntarmos se esta última não constitui um terreno de ação em que o cinema, dada a sua natureza, impõe-se como meio privilegiado de comunicação, restituindo o saber àqueles que são os principais autores das riquezas culturais e econômicas particulares de um conjunto de manifestações sociais.

Sem desprezar a observação direta, fazemos coro com os postulados de Claudine de France, quando esta vê a possibilidade de substituir as formas clássicas de pesquisa por todo um processo metodológico e técnico capaz de tirar o maior proveito do audiovisual. Assim como esta autora, pensamos que o filme pode — e deve — libertar-se da condição de simples veículo para a

exposição de resultados obtidos por intermédio de meios extracinematográficos de observação e de inquérito e tornar-se em si mesmo um instrumento de descoberta progressiva e *sui generis*. Referimo-nos ao *filme de exploração*. Seus princípios foram largamente utilizados na presente pesquisa.

Assim sendo, com a *observação diferida* — principal corolário do *filme de exploração* —, percorremos algumas das qualidades possíveis, operacionais e metodológicas que as imagens em movimento estão em condições de proporcionar, e tivemos a oportunidade de fazer verdadeiras descobertas, o que demonstra ser o cinema muito mais que um mero auxiliar da antropologia escrita. As conclusões a que chegamos a partir dessas descobertas serão melhor analisadas mais adiante.

Outra questão que devemos sublinhar à guisa de conclusão são os desdobramentos provocados pelo próprio ato de filmar. Primeiramente devemos ressaltar que nossos registros videográficos do ritual Santiago penetraram de forma parcial e particular no universo do procedimento exploratório proposto por Claudine de France. Parcial porque não lançamos mão da técnica dos esboços (ver Capítulo I), e particular por tratar-se de uma única filmagem constituída de longas seqüências contínuas sem observação

direta preliminar. Sendo assim, nossa atitude mais elementar consistiu em delimitar o conteúdo do fluxo das manifestações sensíveis do ritual que a imagem isolou a todo momento no espaço e no tempo por meio dos enquadramentos, dos ângulos, dos movimentos de câmera e da duração do registro. Ou seja, o ritmo, a duração, a forma de encadeamento e de ordenamento das atividades rituais levaram-nos a efetuar registros imagéticos que preservassem, ainda que de forma condensada, o *continuum* das atividades dos agentes do rito, evitando assim a fragmentação exagerada em seqüências espetaculares.

Além disso, como o processo ritual Santiago obedecia a um esquema de funções práticas no qual o agente da ação, acompanhado de seu dispositivo ritual, mostra-se em cena como *destinador*, em favor de um observador do ritual, ou seja, do *destinatário* (deus da montanha), e como, analogamente, esse mesmo destinador (agente do rito, executor) se apresenta no entanto como objeto de observação do destinatário, nossa *mise en scène* decorreu da seguinte atitude metodológica principal: transformamos a relação recíproca entre destinatário e destinador em nosso principal *guia de observação*, com vistas a tornar mais compreensível o processo de observação do ritual Santiago. Assim, segundo as circunstâncias, dispusemos de um conjunto de opções: algumas vezes longas seqüências de planos gerais;

outras vezes, ao contrário, seqüências fragmentadas de planos fechados tentando cercar a relação entre o destinador e o destinatário. Mas, a todo momento, tentamos fazer coincidir o tempo fílmico com o tempo ritual, nem sempre satisfatoriamente, pelos índices de interrupção impostos seja por causa do próprio agendamento ritual e/ou pela imposição dos agentes, seja pelas imposições instrumentais casuais ou acidentais da observação (Capítulo I).

Na qualidade de antropólogos-cineastas, sabemos, pelo menos do nosso ponto de vista, que a imagem jamais poderá substituir completamente a linguagem escrita na antropologia, mas sabemos também que a palavra impõe à disciplina certos limites que o cinema está em condições de romper e transpor. Sabemos, ainda, que, se o cinema quer fornecer uma contribuição importante e indiscutível à antropologia, será necessário descobrir-lhe a linguagem adequada aos elementos que manipula, num contexto que não é o da palavra falada ou escrita. Neste sentido, concordamos com Claudine de France quando diz que estas questões dizem respeito a um campo do conhecimento no qual a arte e a ciência se movem comparando um terreno movediço e ambíguo cujo desenvolvimento depende de sua organização em disciplina. E, para que uma disciplina surgisse desse conjunto de experiências díspares e continue a dele extrair seus recursos, faz-se necessário que ela abandone provisoriamente a esfera do implícito e construa explicitamente seu

objeto e seus métodos.

À disciplina assim surgida, Claudine de France chama de *antropologia fílmica* de preferência à antropologia visual. A autora define assim seu objeto: *“O homem tal como ele é apreendido pelo filme na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente. Trata-se do homem como ser social e cultural, considerado no continuum do que deixa ver e ouvir, e o que o torna, dessa maneira, acessível à reprodução animada das manifestações concretas, visuais e sonoras. Em suma, o homem de quem apreendemos aquilo que exprime com base naquilo que mostra”.* (2000:17-18)

O trabalho aqui apresentado buscou interpretar o que o homem andino deixou ver e ouvir na sua prática do ritual Santiago, e o que vimos e ouvimos procuramos transformar em sons e imagens de nosso filme, com base nos quais chegamos às seguintes conclusões.

Características contemporâneas das crenças e práticas relacionadas à marcação do gado na comunidade camponesa de Auray

Muitos dos aspectos da visão do mundo das *comunidades andinas*, cujas formas de vida têm sido afetadas por elementos da cultura hispânico-católica, resultam difíceis de compreender se intentarmos racionalizá-los

segundo as premissas lógicas de nossa cultura. Mostram-se incoerentes, quando muito misteriosos, em razão de só alcançarmos entender determinados elementos redutíveis aos conceitos com os quais *nós* entendemos a realidade. Os membros de cada comunidade compartilham sentimentos, elaborações mentais e formas de perceber o mundo que são resultado de processos íntimos de relação, em que o meio físico e a ecologia são fatores fundamentais. Em outras palavras, a vida dos indivíduos é, especialmente, um processo de adaptação tanto ao meio natural quanto às formas tradicionalmente herdadas, isto é, à cultura. Sendo assim, cada cultura se converte em um dispositivo para perceber o mundo e, à medida que as culturas se diferenciam, os indivíduos percebem a realidade de maneiras diferentes. No *antigo Peru*, não obstante esses conceitos gerais bastantes análogos acima mencionados, cada etnia das que conviviam na *região andina* tinha sua própria explicação do mundo e das coisas, e muitas delas, como atesta esta pesquisa, sobrevivem com palmar vigência.

O mundo andino está cheio de divindades e espíritos protetores do homem, dos animais e da agricultura. Estes seres controlam o devir e os fenômenos da natureza, porém atuam também conforme o comportamento dos humanos, ou seja, o homem por meio de suas próprias ações participa desse controle, motivando a resposta dos deuses. Estas formas de comportamento

estão prescritas pela tradição, que condena as más ações, explicita os castigos de ordem sobrenatural e confirma os ritos que propiciam a proteção ou que aplacam a indignação dos deuses.

O panteão andino peruano é muito complexo, mas sabemos, pelo presente trabalho, que aqueles considerados como *progenitores* ou *protetores do gado* eram: as *illas* e as *huacas*, deuses que representam a fertilidade dos homens, animais, plantas, etc. Ao *rayo (raio)* lhe era invocado a proteção do aumento do gado. Entre as estrelas, considerados progenitores do gado, as Plêiades e Órion e o Cruzeiro do Sul (*Choque Chinchay, Auki Chauca, Colla Coyllor, Fur, Lari Illa e Onqoy*).

Mencionamos os *Apus*. Os *Apus* são espíritos das montanhas, deuses tutelares da comunidade cuja hierarquia está em relação direta com sua altura e sua majestade (elevação). Cada parcialidade tem seu *Apu*, mas há maiores que correspondem às grandes montanhas que dominam a região; no entanto, para os indígenas, os mais importantes são os *Apus* locais, posto que sua proteção é mais próxima e direta. É prática geral pensarmos que o nativo rende culto às montanhas, sendo que essa celebração, em realidade, não é dirigida ao lugar, mas ao espírito que habita nele, consagrado como *hierofania*. No vale do *Rio Mantaro*, especificamente na *comunidade camponesa de*

Auray, o espírito tutelar e protetor tanto da comunidade como do gado é o *Wamani*. Sua natureza mítica parece ser, no essencial, a mesma do *Apu*, só que mais definida e personalizada.

Ao instaurar-se a colônia, assiste-se à imposição dos conquistadores, cujo efeito imediato foi o desaparecimento do culto solar; contudo isso não significou o deslocamento da religião popular andina, porque os deuses locais e familiares continuaram tendo vigência. A continuidade das crenças e práticas religiosas andinas conferiu aos conquistadores o exercício da coerção, da repressão, instituindo a extirpação de idolatrias, as quais porém, pela clandestinidade subsistiram a esses embates. Nesse processo de conquista nasce a identificação do *Illapa-Santiago*, ou talvez seja uma forma de resistência mítica simulando ou escondendo a figura do *Illapa* na do *Santiago*; posteriormente este se sobrepõe aos ritos do gado pré-hispânicos; finalmente substituído pelos *Wamanis*. Em nenhum dos depoimentos de nossos informantes mencionam as tradicionais imagens do *Santiago Matamouros* ou *Santiago Mataíndios*, trazidas pelos espanhóis, que pudessem ter deixado vestígios a respeito.

Contemporaneamente, as práticas e crenças religiosas andinas na comunidade camponesa de *Auray* continuam subsistindo, mas não incólumes,

porque os esquemas do discurso e dos símbolos cristãos fazem parte da religiosidade andina. Hoje, o panteão de deidades e protetores do gado segue o seguinte esquema de reinterpretações, a saber:

ASPECTO RELIGIOSO
SUBSISTÊNCIA DA RELIGIÃO POPULAR ANDINA NA COMUNIDADE CAMPONESA DE AURAY
WAMANI LOCAL: <i>Huaytapallana</i>
DEIDADE FAMILIAR: <i>Huaca</i>
INFLUÊNCIA CATÓLICA: <i>Santiago</i>
RESULTANTE DO PROCESSO REINTERPRETATIVO: <i>Tayta Shanti ou Tayta Santiago</i>

Apesar de parecer evidente, a comemoração do apóstolo, a festa de Santiago, não é uma celebração cristã. Não participam dela sacerdotes católicos ou se recitam prédicas dirigidas a Deus, à Virgem Maria ou aos santos. Ainda que o Santiago possua um altar na igreja local, não é visitado particularmente. As cerimônias não têm o caráter comunitário das festas patronais e/ou das principais celebrações religiosas. O Santiago é constituído por uma série de ritos familiares relacionados com o gado maior ou menor,

porém reiteramos: o personagem central dessa celebração — constantemente mencionado durante os diferentes rituais —, é o *Wamani*. Hoje, as preocupações de índole econômica, determinadas pela produção e reprodução ou diminuição do gado camponês, geram a conservação, prescrita pela tradição, das práticas e crenças religiosas, como parte da cosmovisão andina da comunidade camponesa de Auray.

A respeito do sacerdócio andino, nossos estudos confirmam-nos que para a realização deste, apesar da existência do tabu religioso que considera o sacerdócio feminino uma violação que pode trazer má sorte, temos encontrado a presença desse sacerdócio, especialmente a presença *esposa-marido* (“don” Juan e dona Julia) desempenhando essas funções de maneira *mancomunada* e *associada*. No caso específico da família Torres Orellana, dona Julia é a pessoa encarregada da transmissão matrilinear do ensino das cerimônias e dos ritos do sacerdócio andino às netas. Atualmente, a etnologia andina evidencia que as funções do sacerdócio andino ainda vigem.

A festa de *Santiago* na comunidade camponesa de Auray celebra-se, segundo o calendário cristão, no dia 25 de julho, e segundo o esquema desenvolve-se em duas fases continuadas: a *véspera* e o *dia central*. Eis sua reinterpretação hoje:

Fases	Unidades rituais
	a) A véspera
	<p>- O Huaca-jorqoy (retirada das huacas): ritual de abertura praticado para lograr o consentimento, a bênção do deus tutelar.</p> <p>- O Velakuy (a velada): a presença de imagens paralelas na mesa ritual caracteriza a simbiose entre o andino e o hispânico. As <i>huacas</i>, o <i>quille</i>, as flores e as imagens em miniatura de animais representam a fecundidade e conservação dos animais; o <i>kokakintu</i> é o <i>pago</i> em honra ao <i>Wamani</i>. Estes atos são conciliatórios, orientados a aplacar a ira do deus tutelar e, assim, evitar castigos como as perdas, as doenças, os acidentes ou as mortes dos animais.</p>
	b) O dia central
	<p>- Luci-Luci (luzeiro-luzeiro): consiste em <i>saumar (chamuscar)</i> a pança dos animais com forragem acesa. Embora os principais propósitos desse rito sejam propiciatórios, pelo início de um novo ano; de purificação e proteção do gado, para sua reprodução e afugento das doenças que afligem os animais, parece existir um jogo de imagens a partir da equivalência entre a fogueira do <i>Luci-Luci</i> e o <i>luzeiro da alvorada</i>. Na cerimônia, a fogueira é ferramenta mágica que o homem tem para lutar pela saúde do seu gado e contra o <i>Wamani</i>. Então, luzeiro é também arma do homem. Nesta oposição, o homem e suas forças estão do lado do dia, na medida em que devem vencer o <i>Wamani</i>, que está do lado da noite, e que graças ao <i>Luci-Luci</i>, perderá. Então, ao <i>Luci-Luci</i>, também poderíamos considerá-lo um ritual de passagem, passagem <i>numinosa</i>. Estas ações estão associadas ao quarto minguante (<i>llullu quilla</i>), variação da fase lunar protetora do gado.</p>

- **A mesa ritual de bênção:** marca o final dos atos preparatórios e o início do *Cintachikuy*. Três práticas são realizadas: o *chaccheo* (mastigação da coca), o *kinto* (seleção das melhores folhas de coca) e *a elaboração das cintas* (vinculadas às cores do arco-íris, símbolo de reprodução, bonança, alegria e bom augúrio). Para os aurinos o arco-íris é um tempo de passagem transcendente. Como ato final, o sinal-da-cruz, realizado por dona Julia, é um gesto católico, mas seus pedidos são dirigidos ao *Wamani*.

- **Cintachikuy ou ritual de marcação do gado:** esse ritual é caracterizado por duas práticas: a *sinalização do gado* com as cintas coloridas e a colocação do *kinto* à beira do prato com *chicha*. Esta crença é explicada pela *homeopatia*, porque as folhas do *kinto* simbolizam o gado em seu conjunto; o prato com *chicha* (*soro simbólico*) cumpre a função de proteção do *Wamani* contra as doenças; e sua separação à beira do prato serve como cômputo dos animais que serão reprodutores, longe do alcance das doenças. Suas intenções são o aumento do gado.

- **Casarakuy (acasalamento simbólico):** é realizado entre vaquilhonas — vacas que ainda não pariram — e homens jovens solteiros (*walars*). Este comportamento *liminóide* nos permite revelar a aceitação da ordem exatamente inversa dos princípios e estatutos rituais socialmente regulados da vida rotineira. É um rito que atesta a passagem da escassez à abundância. É executado para anular os efeitos da morte do gado que dona Julia sofreu no ano-calendário anterior e propiciar maior fertilidade no próximo. A manta colorida, como vimos anteriormente, está vinculada às cores do arco-íris, símbolo de reprodução, bonança, alegria e bom augúrio.

Ainda sobre o esquema anteriormente mencionado, existem atividades a que chamaremos de *liminares* por serem momentos de pausa ritual. A pausa ritual é fundamentalmente momento de descanso (*miskipa*) em que se conversa livremente, liba-se em abundância e se *chaccha* coca. Já, como vimos nos Capítulos I e III, os *atos preparatórios* de aquisição ou preparação do material do rito (flores, *chicha*, coca e fitas) não participam mais do caráter cerimonial por estarem diluídos no sistema industrial.

Outras dimensões importantes do ritual Santiago reveladas por esta pesquisa são: *as relações de parentesco, as noções de tempo e espaço e a relação entre o ritual e a música.*

Vejamos, primeiramente, *as relações de parentesco*. A unidade social mais importante no cotidiano dos camponeses é a família. A partir dela cria-se uma série de relações sociais que trazem consigo deveres e direitos ou certas formas distintivas de comportamento. Na família aurina tem uma particular importância a família extensa ou ampliada, para a reprodução das relações sociais vigentes, que por sua vez está ligada potencialmente com muitas famílias mediante uma série de laços de parentesco, lograda entre os membros dessa família. No sistema de parentesco aurino, além de se incluir todos os parentes *consangüíneos* e de *afinidade*, incluem-se também os parentes

“espirituais” ou *compadres*. Por ter essas variações em extensão e profundidade, trata-se de um grupo alargado de pessoas de ambos os sexos (matrilinear e patrilinear), em que a *parentela* espiritual também é considerada parte da “família”.

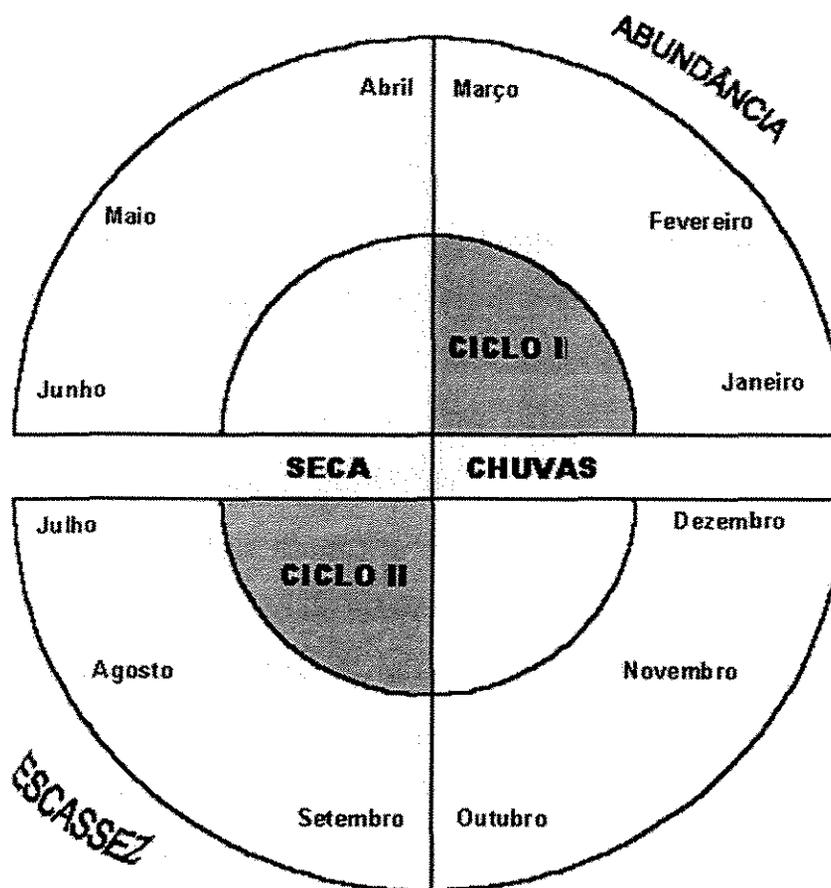
Como em toda sociedade, nos Andes existe uma série de limites pelos quais se exerce a vida sexual; há métodos que sustentam esses limites e punições que recaem sobre os infratores. Assim, existem tabus gerais que se referem a formas de sexualidade que são repreensíveis ou desprezíveis, os quais requerem ser aprofundados em pesquisas mais específicas. O tratamento que abordamos diz respeito ao caráter cultural do tabu do incesto. Na comunidade de Auray existe uma regra sobrenatural que proíbe o *incesto*. Ela é tão ampla que inclui todos os parentes consangüíneos, de afinidade e “espirituais”. Estamos nos referindo à crença da *jarjária*, por meio do mito da *huída mágica*, (*fuga mágica*) que explica a penalidade para pessoas incestuosas. A conclusão particular a respeito dessa regra sobrenatural será vista mais adiante.

Outros aspectos interessantes revelados nesta pesquisa são as noções de *tempo* e *espaço*. *Tempo* e *espaço* são representações que nos permitiram entender como a comunidade camponesa de Auray produz suas

imagens e seus símbolos para definir dimensões essenciais de sua cultura. Gestos, palavras e ritos sugerem desde tempos imemoriais a preocupação coletiva dessa comunidade por inventar medidas do tempo e modelos de organização do espaço. Vários símbolos deste estudo são testemunhas. Por um lado, sabemos que o *espaço* se funda em redor do *Apu* e da *Pachamama* (mãe terra). No espaço do primeiro, a montanha do *Huaytapallana* é utilizada freqüentemente para designá-lo como espírito guardião da comunidade de Auray. Já no caso da segunda, esta está ligada à fecundidade, reprodutora da terra, dos animais e dos homens. Como *montanha* e *mãe terra* fazem fecundar, os camponeses olham para elas com a esperança de ver o gado reproduzir-se. O resultado depende da ação conjugada entre ambos. *Temporalmente*, os grandes momentos dos ritos sazonais dos rebanhos coincidem com o solstício de inverno marcado pelo frio e pela estiagem. Esse ciclo de escassez ocasiona graves problemas econômicos e sociais, isto é, em razão da dificuldade de manter o gado, os camponeses são obrigados a vendê-lo ou trocá-lo. Tem de se esperar a próxima estação de chuvas para retomar o ciclo reprodutor do gado. É por isso que nos meses de julho e agosto recomeça o ritual de proteção e conservação do gado. No entanto, simbolicamente, os ciclos rituais não se convencionam apenas a um ciclo maior caracterizado pela *abundância* ou *escassez* da demanda de pastagens e do gado. Segundo a cosmovisão da

comunidade de Auray, a *escassez* pertence ao homem, a *abundância* pertence ao *Apu* e à *Pachamama*. *Apu* e *Pachamama* conservam o segredo da reprodução abundante e só eles podem proteger o gado contra os inimigos que o atacam. Portanto, há por isso de se dar de comer ao *Apu* e fazer o *pago* à *Pachamama* para que ela receba a fecundação do *Apu*. Atrair a abundância e os favores do *Apu* ou da *Pachamama* no solstício de inverno é a última intenção de todo ritual do gado.

CICLOS DE ABUNDÂNCIA E ESCASSEZ NAS INTENÇÕES DO RITUAL SANTIAGO



Com respeito ao *ritual* e à *música*: o papel da música no ritual Santiago é de capital importância. Nosso estudo dá-nos a conhecer que cada unidade ritual da cerimônia tem uma música especial, cuja função é fundamental para o evento. Nenhuma unidade ritual do Santiago é realizada sem música, embora em muitos dos casos não receba um título especial; ela adota o nome da unidade ritual da qual toma parte, mesmo porque as letras das canções reproduzem o ritual quase detalhadamente. Sendo assim, essas canções correspondem a momentos particulares e com raras exceções, não têm lugar em outros momentos do evento/festa ou fora dela.

Alem disso, evidenciamos que as canções do Santiago utilizadas nos *passeios* desempenham *funções normativas, de controle e censura social*, que pautam atitudes que todo membro da comunidade deve assumir no evento. Essas práticas prescrevem o respeito aos padrões de comportamento estabelecidos pelo costume e pela tradição cultural. A transgressão destes afetará significativamente as relações humanas da comunidade, onde a solidariedade, a reciprocidade e a cooperação são de fundamental importância.

Ainda sobre a música ritual, outra descoberta reveladora é a dada pela “exclusividade de cantar” por parte da cantora. Ao executar uma espécie de “música vocal”, ela concilia na entonação das letras das canções a imitação

(som onomatopéico) do balir dos cordeiros. O fato de que essa música especializada só apareça nesses três contextos confirma a idéia de que o ritual Santiago é também uma unidade indivisível entre *ação* e *som*.

Finalmente, três comportamentos que os registros videográficos deste trabalho nos permitiram interpretar se referem aos *gestos rituais*, os *sistemas de aprendizado ritual* e os *amores bucólicos*.

Primeiramente, *o gesto ritual*. O ritual do Santiago insiste de maneira muito especial na prática de dois gestos que aparentemente tentam definir além dos limites do qual se negaria a própria existência do rito. A linguagem comum do povo da comunidade camponesa de Auray selecionou alguns vocábulos para esses gestos rituais: *tinkar* e *samichar*. Ambos não têm uma significação exata, posto que são utilizados em contextos diferentes e sua interpretação pode ser feita de diferentes maneiras. No nosso caso, *tinkar* e *samichar*, são utilizados nos rituais: o *Luci-Luci*, o *Angoso* e o *Huaca-Jorqoy* (retirada das huacas). Nosso estudo descreve-nos a *Tinka* como um rito de tributação realizado seja para abençoar o gado, os objetos e ferramentas a utilizar, o terreno, seja para solicitar permissão, expressar agradecimento e render tributo ao *Wamani* ou à *Pachamama*. Já a *Samicha* é utilizada na quase totalidade do rito do Santiago. Suas intenções em diferentes unidades rituais

parecem as mesmas: *permissão, consentimento, conjura e bênção*. Em torno desses dois gestos se transmite e se seleciona também o ato ou atos que estabelecem um tipo particular de ação coletiva e reciprocamente valorativa, independentemente do que se oferece e se espera receber. Sendo assim, eles são seletivos posto que escolhem os elementos mais significativos do dia-a-dia para expressar o que é ou não essencial ao homem. Esses gestos, pela presença de perigos e dificuldades com que o camponês aurino se defronta, consolidam a solidariedade comum. A comunidade, finalmente, ao torná-los manifestos expressa igualmente seus símbolos que são exteriores à vida dos outros.

Em segundo lugar, este estudo nos permite descobrir alguns fundamentos da *aprendizagem ritual* como via de acesso às formas de *continuidade cultural*. Três momentos do ritual Santiago são essencialmente importantes: o *floreo*, o *kinto* e a *elaboração das fitas* de cada animal para o *Cintachikuy*. As duas primeiras, o *floreo* e o *kinto*, revelam-nos a *temporalidade da relação de iniciação* da transmissão do saber. Essa temporalidade nos mostra que as transgressões, distrações e os resultados insatisfatórios praticados pelas netas nessas duas práticas rituais foram corrigidos e transmitidos pela fonte de iniciação (dona Julia) em sessões passadas, isto é, em sua *repetição ritual anual*. Ambas as experiências dão-nos a conhecer que

são práticas e normas que se reproduzem ao longo das gerações na atmosfera lentamente diversificada dos costumes e das tradições, perpetuados, por sua vez, em grande parte mediante a prática ritual e a transmissão oral familiar e/ou comunitária. Já na *terceira atividade*, a *elaboração das fitas* de cada animal para o *Cintachikuy*, esta nos revela a *obrigação ritual do iniciador*, quer dizer, o compromisso cultural do iniciador na transmissão dos preceitos rituais. A aparente distração das netas faz com que dona Julia, na condição de fonte do saber, consciente da *obrigação religiosa*, sinta-se responsável em ensinar as aprendizas a cumprirem com eficiência a seleção e elaboração das fitas para cada animal. Vigiando suas atividades, não deixa as significações da tarefa ritual passarem despercebidas. Revelamos então que a transmissão desses saberes particulares vai de par com a transmissão de experiências históricas, sociais e/ou de sabedoria comum da comunidade a que pertencem.

Nos três casos acima mencionados podemos constatar que cada sessão de aprendizagem se reveste de um caráter único. De uma sessão a outra, de um rito a outro, o aprendiz transforma-se: ele teve outras experiências, adquire outros conhecimentos. Certamente, os aspectos da aprendizagem também variam. No entanto, por se constituírem em processos de continuidade cultural, são fortemente revitalizados na transmissão e aquisição de saberes rituais no caráter religioso de suas tarefas cerimoniais.

Assim sendo, essas práticas rituais ainda não atingiram o ponto em que se admita que cada geração sucessiva terá sua prática ritual alterada no seu significado.

Finalmente, vimos como os primeiros ensaios *bucólicos*, os primeiros encontros amorosos explícitos ou ocultos, dão-se de preferência associados a uma atividade e um ambiente: a *feira*. Ao que parece é uma das circunstâncias — em tempos de Santiago — mais propícias e favoráveis a consequências positivas e duradoras, *ou não*. Em torno dessa atividade, normalmente o jovem descobre a atração pelo outro sexo e inicia a busca pela parceira. Muitos desses primeiros encontros, dissimulados ou furtivos, acabam transgredindo o tabu do *incesto*. Tal foi o caso manifesto dos amores de Pedro e Rosa. A união incestuosa gera um conflito no nível da família extensa e repercute em toda a comunidade, posto que quebra o equilíbrio, rompe a ordem e a harmonia social. Essa transgressão do tabu gera uma inversão na relação animal/humano, o que provoca uma catástrofe.

No referente ao transgressor do tabu do incesto na comunidade camponesa de Auray, o fato de comparar o incestuoso com as *mulas* e a crença na zoomorfização deste animal conhecido como *jarjária* chega a constituir o principal castigo sobrenatural, também denominado de *sanção*

sobrenatural. A *jarjária*, como castigo sobrenatural, é um tipo de “condenamento”, cujo castigado, na “condição” de *demiurgo*, vive na fronteira dos comportamentos periféricos da humanidade. Esse *demiurgo* é um tipo de “condenado” intramundano que, recoberto pelo conceito de justiça indígena, aplica-se a este mundo e nunca ao outro mundo. Nos Andes Centrais peruanos, mais especificamente na comunidade camponesa de Auray, a versão de “don” Juan Torres sobre o mito da “fuga mágica” tem uma grande difusão e uma importância funcional maior como forma de controle social, daí sua vigência. Sendo assim, a comunidade, por intermédio desse tipo de sanções, consegue um duplo efeito: Por um lado, um efeito geral dentro da comunidade para satisfazer a consciência comum, restaurar a euforia social e “remediar” os sentimentos coletivos; além disso, o efeito sobre o incestuoso busca corrigir e impedir a repetição do ato culpável, que por sua vez tem um efeito social complementar. Existe uma verdade social sobre o relato da *jarjária*: o camponês encontra racionalidade nele, concebe-o como uma realidade que existe (inclusive carrega parte de uma verdade objetiva) e é efetiva, porquanto cumpre com a função de controle social e é símbolo que funciona como categoria de pensamento. Tudo isso é possível quando há coesão social no grupo, embora esta mesma crença contribua a solidificar essa mesma coesão.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ACOSTA, Antonio. *Estudio biográfico sobre Francisco de Avila*. Lima, IEP, 1987.
- ARGUEDAS, José María. "Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales del Valle del Mantaro, provincias de Jauja e Concepción". *Revista Folklore Americano*. Archivo del Instituto de Estudios Etnológicos. Lima, N° 1, 1953.
- _____. "De lo Mágico a lo Popular, Del Vínculo Local al Nacional". *El Comercio* (Suplemento Dominical), Lima, 30 de junio de 1968.
- _____. "Dos estudios sobre Huancayo". In: *Cuadernos de Investigación*. Huancayo, UNCP, 1984.
- ARROYO, Abino. *Algunos aspectos del culto al Tayta Wamani*. Lima, UNMSM, 1987.
- BARRY, Herbert III. "Cross-Cultural Evidence that Dependency Conflict Motivates Drunkenness". In: Michael W. Everett, Jack O. Waddell, and Dwight B. Heat (eds.), *Cross-Cultural Approaches to the Study of Alcohol*. The Hague: Mouton, 1976, p. 249-263.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicologia Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília, Universidade de Brasília, 1976.
- _____. *A festa da Jagautirica*. São Paulo, USP, 1989.
- BERREMAN, Gerald. "Drinking Patterns of the Aleuts". In: *Quarterly Journal of Studies on Alcohol*, 17:503-514, 1956.
- BOYATZIS, Richard E. "Drinking as a Manifestation of Power Concerns". In: Michael W. Everett, Jack O. Waddell, and Dwight B. Heat (eds.), *Cross-Cultural Approaches to the Study of Alcohol*, The Hague: Mouton, 1976, p. 265-286.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Somos as águas puras*. SP, Papirus, 1994.

- BUITRON, Aníbal. "Vida y Pasión del Campesinado Ecuatoriano". *América Indígena*, 8:2, 1948.
- BUNZEL, Ruth. "The role of alcoholism in two Central American". *Psychiatry*, 3:361-387, 1940.
- BURGA, Manuel & FLORES, Alberto. "La utopia andina". *Allpanchis*, nº 20, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, 1982.
- BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopia. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima: IAA, 1988.
- CASTRO, Hidelbrando. *Nuestra comunidad indígena*. Lima: Perugraf, 1979.
- CAZENEUVE, Jean. *Sociologie du rite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- CAVERO, Juan Arnulfo. *Incesto en los Andes – Las llamas demoníacas como castigo sobrenatural*. Ayacucho: Concytec, 1990.
- _____. *Taqi Onqoy: Milenarismo e História Indígena (Hatun Soras - Perú, Século XVI)*, Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, 1999.
- COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla: Imp. Rasco, 1890-93.
- CSIKZENTMIHALYI, Mihaly. "A Cross-Cultural Comparación of Some Structural Characteritics of Group Drinking". *Human Development*, 11:201-216, 1968.
- CURATOLA, Marco. "Mito y milenarismo en los Andes: del *taki onqoy* a *inkarrí*. La visión de un pueblo invicto". *Allpanchis*, nº 10, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, 1986.
- _____. "El culto de crisis del 'moro onqoy'". In: *Etnología y Antropología Andina*. Primera Jornada del Museo Nacional de História, Lima, 1978.
- DALLE, Luis. *Antropología y evangelización desde la runa*. Lima: CEP, 1983.
- DELGADO, Hugo. *Ideología Andina: el Pagapu en Ayacucho*. Ayacucho: UNSH, 1988.
- DELRÁN, Guido. *Historia Rural del Perú*. Centros de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cuzco, 1981.

- DICCIONÁRIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Edición Electrónica (Espasa Calpe) Versión 2.2, Madrid, 2000.
- DIANTEIL, Erwan. "La Presentación y Exaltación de la Fallera Mayor: Um rite espagnol de transmission symbolique". *Ethnologie Française*, Paris, vol. 4, 1994.
- DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. SP: Martins Fontes, 1996.
- DUVIOLS, Pierre. *La Lutte contre les Religions Autochtones dans Perou Colonial: L'extirpation de L'idolatrie entre 1532 et 1660*. Lima y Paris: IFEA, 1971.
- _____. *Cultura andina y represión*. Centro de Estudios Rurales "Bartolomé de las Casas", Cuzco, 1986.
- ELIADE, Mircea. "El mito del eterno retorno". In: *Obras maestras del pensamiento contemporáneo*, Libro nº 24, Proyectos Editorial, México, 1981.
- ESPINOZA SORIANO, WALDEMAR. *La destrucción del imperio de los incas*. Lima: Amaru, 1990.
- FLORES, Alberto G. *Buscando un Inca*. Lima: IAA, 1987.
- FRAZER, James. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica: México, 1986.
- FUENZALIDA, Fernando. "Santiago y el wamani: aspectos de un culto pagano em Moya". *Debates em Antropologia*, nº 5, Lima: PUCP, 1980.
- GARCIA, Juan J. Miranda. "*Racionalidad y cosmovisión andinas. Bases y componentes del anteproyecto de desarrollo andino*", MS, s/d.
- _____. "La reciprocidad andina en la región de Ayacucho". *Cuadernos de Investigación*, nº 3, Ayacucho: UNSH, 1983.
- GARCILAZO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Universo, 1970.
- GEERTZ, Clifford. *Negara, The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princenton: Princenton University Press, 1980.
- _____. *A interpretação das culturas*. RJ, LTC, 1989.

- _____. *O saber local. novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. RJ, Vozes, 1977.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. México: IEP, 1989.
- HEATH, Dwight. "Drinking Patterns of the Bolivian Camba". In: *Quarterly Journal of Studies on Alcohol*, 25:119-135, 1955.
- HERNÁNDEZ, Max; MILLONES, Luis & OUTROS. "Aproximación psico-antropológica a los mitos andinos". In: *Bolletín Instituto Francés de Estudios Andinos*, XIV, n° 3-4, p. 65-79, 1985.
- _____. *Entre el mito y la historia: psicoanálisis y pasado andino*. Lima: SIDEA, 1987.
- HOLGUÍN, G. *Vocabulario... Lengua Quechua*. Lima, 1952
- HONIGMAN, John & HONIGMAN, Irma. "Drinking in an Indian-White Community". In: *Quarterly Journal of Studies on Alcohol*, 5:575-619, 1945.
- HUERTAS, Lorenzo. "Las confesiones indígenas en el siglo XVII en Canta, Chancay y Cajatambo". *Processo*, n° 7, UNCP, Huancayo, 1980.
- _____. *La religión de una sociedad rural andina (Siglo XVII)*. Ayacucho: UNSH, 1981.
- KEARNEY, Michael. "Drunkenness and Religión Conversión in a Mexican Village". In: *Quarterly Journal of Studies on Alcohol*, 31: 132-152, 1970.
- KELLY, J. & KAPLAN, M. "History, Structure, and Ritual". In: *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, 1990.
- KENNEDY, John G. *Tarahumara of the Sierra Madre: Beer, Ecology, and Social Organization*, Arlington Heights, Illinois: AHM Pub. Corp., 1978.
- KOLATA, Alan. *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Massachusetts: Blackwell, 1993.

- LA TORRE, Ana de. "Experiencia y representaciones del mundo natural en la comunidad andina de Cajamarca".n *Antropológica*, n° 3, Lima: PUCP, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid, Alianza, 1987.
- LIRA, Jorge. *Diccionario kkechuwa – español*. Tucumán, 1946.
- LOMNITZ, Larissa. "The Historical Evolution of Drinking Patterns Among the Mapuche". In: Michael W. Everett, Jack O. Waddell and Dwight B. Heath (ed.), *Cross-Cultural Approaches to the Study of Alcohol*. The Hague: Mouton, pp. 177-198, 1976.
- MacANDREW, Craig & EDGERTON, Robert B. *Drunken Comportament: A social Explanation*. Chicago: Aldine, 1969.
- MADSEN, Willian & MADSEN, Claudia. "The Cultural Structure of Mexican Drinking Behavior". In: *Quartely Journal Of Studies on Alcohol*, 30:701-718, 1969.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *La vida sexual en los salvajes del noroeste de la Melanesia*. España: Ediciones Morata, 1931.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editora Amauta, 2000.
- MARZAL, Manuel. *El Sincretismo iberoamericano*. Lima: PUC, 1985.
- MATOS, José M. "Comunidad indígena en el área andina". In: *Hacienda, comunidad y campesinado en el Peru - Perú Problema*, Lima:IEP, N° 3, 1976.
- MAURER, Eugenio. *Los Tseltales ¿paganos o cristianos? Su religión ¿sincretismo o síntesis?* México, 1983.
- MAUSS, Marcel. *Oeuvres*. Paris: Éditions de Minuit, vol. II, 1969.
- MEIKLEJOHN, Norman. "Una experiencia de evangelización en los Andes. Los jesuitas de Juli (Perú). Siglos XII-XVIII". In: *Cuadernos para la historia de la*

- evangelización en América Latina*. Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas", Cuzco, 1986.
- MERLINO, Raúl. "Pastores del altiplano meridional: religiosidad, territorio e equilibrio ecológico". In: *Alpanchis*, nº 21, Instituto Pastoral Andino, Cuzco, 1983.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MILLONES, Luis. "La Religión Indígena en la Colonia". In: *Historia del Perú*, Barcelona, t. V, Edit. JMB, 1981.
- _____. *El retorno de las huacas: estudios y documentos del Siglo XVI*. Lima: IEP-SPP, 1990.
- MOLINA, Cristóbal de. *Ritos y fábulas de los Incas*. Buenos: Editorial Futuro Aires, 1959.
- MOSELEY, M. *The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru*. London: Thames and Hudson, 1992.
- MOROTE BEST, Efraín. "La vivienda campesina de Sallaq (Con un panorama de la cultura total)". *Revista "Tradicón"*, Vol. 1, Cuzco, 1951.
- _____. "El cuento de la Huída Mágica (O el desconocimiento de las tradiciones de América Meridional)". In: *Página del Folklore*, órgano de la Sociedad Peruana de Folklore, Año 1, 1955.
- _____. *Aldeas Sumergidas*. Cuzco. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1998.
- MUNN, Nancy. "Symbolism in a Ritual Context: Aspect of Symbolic Action". In: Honigmann (ed.), *Handbook Of Social and Cultural Anthropology*, 1974
- MURRA, John. "Rebaños y Pastores en la economía del Tawantinsuyo". In: *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, Lima, IEP, 1975.
- _____. *La Organización Económica del Estado Inca*. México (DF): Siglo XXI, 1978.

- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press. 1983.
- NETTING, Robert. "Beer as a Locus of Value Among the West African Kofyar". *American Anthropologist*, 66: 375-384, 1964.
- NIETO, Armando. "La iglesia católica en el Perú". In: *Historia del Perú*. Barcelona, Edit. JMB, t. XI, 1981.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. *La pareja y el mito*. Lima: Fondo Editorial, PUCP, 1993.
- OSSIO, Juan. Comentario a la compilación hecha por Mayer-Bolton, "*Parentesco e matrimonio en los Andes*", separata, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- PEASE, Franklin. *El dios creador andino*. Lima, Mosca Azul Editores, 1973.
- _____. *Del Tawantinsuyu a la Historia del Perú*. Lima: IEP, 1978.
- PINILLA, Enrique. "Informe sobre la música en el Perú". In: *Historia del Perú*. t. IX, JMB, Barcelona, 1981.
- POLIA M. Mario. *La Cosmvisão Religiosa Andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*. Lima: Fondo Editorial, PUCP, 1999.
- POLO DE ONDEGARDO, Juan. "Los errores y supersticiones de los indios, sacados del tratado y averiguación". In: *Revista Histórica*, t. I, Trimestre II, p. 207-231, 1906.
- _____. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*. C.A Romero, H.H. Urteaga (ed.). Lima: Imprenta y Librería Sanmarti, 1916.
- QUIJADA, Sérgio. *Tayta Shanti*. Huancayo, Edit. Sebastian Lorente, 1974.
- _____. *Tayta Shanti*. Sinamos, Huancayo, 1974.
- _____. *Estampas Huancavelicanas*. Lima: DUGRAFIS, 1985.

- QUISPE, Ulpiano. "La herranza en Choque Huarcaya y Huancasanos-Ayacucho".
In: *Série Monográfica*, nº 20, Instituto Indigenista Peruano, Lima, 1969.
- RADCLIFFE-BROWN. *Estruturas y función em lãs sociedades primitivas*. Madrid. Península, 1974.
- REYNA, Carlos Pérez. *Símbolos da conquista: Santiago e os deuses da montanha no Peru colonial*. Campinas, Ensaio teórico (inérito), Unicamp, 1998.
- _____. *O Illapa: divindade da região andina do Peru*. Campinas, Ensaio teórico (inérito), Unicamp, 1998.
- ROBBINS, Richard H. "Alcohol and the Identity Struggle: Some Effects of Economic Change on Interpersonal Relations". *American Anthropologist*, 75: 99-122, 1973.
- ROBLES, Román. "La religión cristiana en el proceso de colonización del mundo andino". In: *Etnohistoria y Antropología Andina*. Primera Jornada del Museo Nacional de Historia, Lima, 1978.
- RODRÍGUEZ, L. Sandoval. "Drinking Motivations Among the Indians of the Ecuadorian Serra". *Primitive Man*, 18:39-46, 1945.
- ROMERO, Raúl. "*cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú*". In: *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Lima, PUCP, 1998.
- ROSTWOROWSKI, Maria Diez Canseco. *Etnia y Sociedad: Ensayos sobre la Costa Central Pre-Hispanica*. Lima: IEP, 1977.
- ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT BRITAIN. *Guia Prático de Antropología*. SP, Cultrix, 1971.
- ROWE, John. "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest". In: *Hanbook Of South American Indians*, vol. 2, p. 183-330. Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, Washington, 1946.
- SANGREE, Walter H. "The Social Functions of Beer Drinking in Bantu Tiriki". In: Charles K. Snyder (eds.), *Society, Culture, and Drinking Patterns*, 1962, New York: John Wiley and Sons, 1962, p. 6-21.

- SILVA SANTISTEVAN, Fernando. "Características generales de las creencias y prácticas mágico-religiosas". In: *Historia del Perú: Procesos e Instituciones*. vol. XII, Ed. Juan Mejía Baca, Lima, 1980, p. 11-104.
- _____. "El pensamiento mágico-religioso en el Perú contemporáneo". In: *Historia del Perú*, t. XII, Edit. JMB, Barcelona, 1981.
- SILVERBLATT, Irene. "Dioses y diablos: idolatría y evangelización". *Allpanchis*, nº 19, Instituto de Pastoral Andina, Cuzco, 1982.
- _____. "Political Memories and Colonizing Symbols: Santiago and the Mountain Gods of Colonial Peru". In: Jonathan D. Hill (ed.) *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. University Of Illinois Press, 1988.
- SIMMONS, Ozzie G. "Drinking Patterns and Interpersonal Performance in a Peruvian Mestizo Community". In: *Quarterly Journal of Studies on Alcohol*, 20: 103-11, 1959.
- SPALDING, Karen. *Huarochirí. An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. California: Stanford University Press, 1984.
- STERN, Steve. *Peru's Indian Peoples and the Challenge of Spanish Conquest*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982.
- _____. "El taki onqoy y la sociedad andina". *Allpanchis*, nº 19, Instituto Pastoral Andina, Cuzco, 1982.
- SULLIVAN, Lawrence. *Icanchu's Drum*. New Cork: Macmillan Publishing Company, 1988.
- TAIPE, Néstor. *Informe de Investigación*. Huancayo, UNCP, 1982.
- TELLO, Julio C. *Páginas Escogidas*. Lima, UNMSM, 1967.
- THOMPSON, Stith. "Motif-Index of Folk Literature, A Classification of Narrative Elements". In: *Folk-Tales Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington; Indiana University Studies, vol. 5, 1932-1955.

- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e entiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- _____. *O The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press. 1967.
- URBANO, Henrique O. "Lenguaje y gesto ritual en el sur andino". *Allpanchis*, nº 9, Instituto Pastortal Andina, Cuzco, 1976.
- _____. "La Representación Andina del Tiempo y del Espacio". *Allpanchis*, nº 7, Instituto Pastortal Andina, Cuzco, 1974.
- VALCÁRCEL, Luis. "La religión Incaica". In: *Historia del Perú*, vol. 3, Barcelona: JMB, 1981.
- _____. *Historia del Perú antiguo a través de la fuente escrita*. Barcelona: JMB, t. III, 1984.
- VÁZQUEZ, Mario C. "La chicha en los Países Andinos". *América Indígena*, 27(2): 265-282, 1967.
- VELASCO, Raúl. *Las Canciones del Santiago*. Huancayo, UNCP, Tese de Licenciatura, 1982.
- VERGARA, Abilio; ZAGA, Genaro & ARGUEDAS, Juan. "Culluchaca: algunos elementos sobre la ideología comunal". In: *Comunidades campesinas de Ayacucho: economía, Ideología e Organización Social*, Cuzco, IER (JMA), Estudios Rurales "Bartolomé de las Casas", 1985.
- VILLAVICENCIO, Gladys R. *Relaciones Interétnicas en Otavalo: ¿Una Nacionalidad Índia em formación?*, Ediciones Especiales 65, México: Instituto Indigenista Interamericano, 1973.
- WASHBURNE, Chandler. "Primitive Drinking: A Study of the Uses and Functions of Alcohol". In: *Preliterate Societies*, New York: College and University Press Publications, 1961.
- WHITTEN, Norman E. Jr. "Personal Networks and Musical Context in the Pacific Lowlands of Colombia and Ecuador". *MAN*, 3(1): 50-63, 1968.

- WILSON, Carter. "Expression of Personal Relations Through Drinking". In: Hennig Siverts (ed.) *Drinking Patterns in Highland Chiapas*. Norway (Bergen): Universitetsforlaget, 1956, p. 121-146.
- WRIGHT, Robin M. "O tempo de Sophie: história e cosmologia da conversão baniwa". In: Robin Wright (org.) *Transformando os Deuses - Os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil*. Campinas, Editora Unicamp, 1999.
- YARANGA, V. Abdón. "La Divinidad Illapa en la Región Andina". *América Indígena*. vol XXXIX, nº 4, Octubre-Diciembre, 1979.
- _____. "Taki Ongo de la vision des vaincus au XVI è siècle". In: *Les mentalités dans la Péninsule Ibérique aux XVI è et XVII è Siècles*, Publications de L' Université de Tours, 1978.
- ZAVALA, Silvio. *Las Instituciones Jurídicas en la Conquista de América*. México: Porrúa, 1971.
- ZORRILLA Eguren, Javier. "El Hombre andino y su relación mágico religiosa com la coca". *Revista América Indígena*, Año XXXVIII, vol. XXXVIII, nº 4, México, 1978. p. 867-876.
- ZUIDEMA, Tom. "Kinship and Antecesor Cult in Three Peruvian Communities; Hernandez Principe's Account of 1622". In: *Bulletin de l'institut Français d'Etudes Andines*, 2(1):16-33, 1973.
- ZUIDEMA, Tom e URTON, Gary. "La constelação de la Llama em Los Andes Peruanos". *Revista Allpanchis*, vol. IX, Cuzco, 1976. p. 59-120.

BIBLIOGRAFIA (ANTROPOLOGIA VISUAL)

- BANKS, M. & MORPHY, H. *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press, 1997.
- BANKS, Marcus. "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation". In: Jon Prosser(ed), *Image-based Research*, London: Falmer Press, 1998.

- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. SP, Brasiliense, 1990.
- COMOLLI Annie. "L'apprentissage d'un savoir et la mise en scène de sa description filmique". In: *Le Filme Documentaire: Strategies Descriptives*, Paris, Colletion Cinéma et Sciences Humaines, 1985.
- _____. *Cinématographie dès apprentissages – fondements et stratégies*. Paris: Éditions Arguments, 1995.
- _____. "A pesquisa filmica das aprendizagens". In: Claudine de France (org.) *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998. p. 77-88.
- FRANCE, Claudine de. *Pour une Anthropologie Visuelle*, Paris, Mouton/EHESS, 1979.
- _____. "La loi d'encombrement et as coordination avec d'autres lois de la présentation cinématographique". In: *Le film documentaire: contraintes et options de mise em scène*. Nanterre, Université de Paris X, 1983.
- _____. "L'analyse praxéologique. Composition, ordre et articulation d'um procès". In: *Téchniques et culture*. Paris, (EMSH), 1983.
- _____. *Cinema e Antropologia*. Trad. Marcius S. Freire, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998.
- _____. "Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promisorá". In: *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Trad. Marcius S. Freire. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2000.
- FREIRE, Marcius. "Por Tarzan ou Nannok – O filme antropológico à procura de seu punctum". In: Ilka Boaventura Leite (org.), *Ética e Estética na Antropologia*. Florianópolis, UFSC (CNPq), 1998.
- HUSCH, Luc de. "Intruduction à la ritologie générale". In: Edgar Morin et Massimo Piattelli-Palmarini (eds.), *L'unité de l'homme, invariants biologiques et universaux culturels*. Paris, Éditions du Seuil, 1974.

- HUSMANN, R. & WELLINGER, I. *A Bibliography of Ethnographic Film*. Münster, Hamburg: Lit, 1992.
- LAJOUX, Jean-Dominique. "La caméra d'un ethnologue". *Revue CinémAction*, n° 16, Paris, 1981. p. 126-131.
- LYDALL, J. "Filming the women who smile". In: P.I. Crawford & J.K. Simonsen (eds.), *Ethnographic film: aesthetics and narrative traditions*. Aarhus: Interventions Press, 1992.
- MACDOUGALL, David. "Whose story is it?". In: (eds.) P.I. Crawford & J.K. Simonsen, *Ethnography film: aesthetics and narrative traditions*. Aarhus: Interventions Press. 1992.
- _____. *Transcultural Cinema*. New Jersey, Princeton University Press, 1998.
- MORPHY, Howard. "The interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice". *MAN (The Journal of the Royal Anthropological Institute)*, vol. 29, n° 1, 1994.
- REYNA, Carlos P. *A memória e o gesto: descrição videográfica de uma técnica artesanal*, Tese De Mestrado - Unicamp, Campinas, 1996.
- _____. "Vídeo & Pesquisa Antropológica: Encontros & Desencontros". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, MAE-USP, SP, n° 6, 1996.
- _____. *O Saforai: Um lugar de narrativas opacas? - uma análise imagética sobre o ritual e dança na sociedade Asuriní do Xingu*, Campinas, (ensaio inédito), Unicamp, 1999.
- ROUCH, Jean. "La Camera et les Hommes". In: Claudine de France (org.) *Pour une Anthropologie Visuelle*. Paris, EHSS, 1979.
- _____. "Os Pais Fundadores' dos 'Ancestrais Totêmicos aos Pesquisadores De Amanhã". In: *Catálogo I Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. RJ, Interior Produções, 1993.
- SPRADLEY, J.P. *The ethnographic interview*. New York: Holt, Rinehart & Wilson, 1979.

TERRES, Dominique. "L'influence du destinataire sur la mise en scène do film documentaire". In: *Le Filme documentaire: strategies descriptives*, Paris (Collection Cinéma et Sciences Humanines), 1985.

WINKIN, Ives. *A nova comunicação – da teoria ao trabalho de campo*. Etienne Samain (org.), Campinas-SP, Papirus, 1998.