

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE  Sociedad de  
Etnomusicología

## TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES/ARTIGOS

### Ritual & Música: algumas funções simbólicas e sociais das músicas do ritual Santiago nos Andes Centrais do Peru.

Carlos P. Reyna (Universidade Federal de Juiz de Fora)

#### **Resumen**

Este artículo procura apresentar algunas funciones simbólicas e sociais das músicas do 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 ritual do Santiago é uma comemoração privada - celebrada pelas famílias donas de gado - vinculado à fertilidade animal e ao *Wamani*, uma deidade andina associada às montanhas. O papel que a música desempenha nesse ritual é de fundamental importância. Cada passo ou unidade ritual tem uma música particular e essencial para a cerimônia. O fato que esse tipo de música exclusiva só apareça nesse contexto, confirma a ideia de que o ritual Santiago é uma unidade indissociável de ação e som, de rito e música.

#### **Abstract**

This article seeks present some symbolic and social functions of music from the Andean ritual 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 ritual of Santiago in the is a private celebration - held by families owning cattle - linked to fertility and animal Wamani a deity associated to the Andes mountains. The role that music plays in this ritual is of fundamental importance. Each step or unit has a particular song ritual and essential to the ceremony. The fact that this type of music unique to appear only in this context, confirms the idea that the ritual Santiago is an inseparable unity of action and sound, ritual and music.

#### **Palabras clave**

Etnomusicología; música ritual andina; simbolismo.

#### **Key words**

Ethnomusicology; Andean ritual music; symbolism.

**Fecha de recepción:** octubre 2012

**Fecha de aceptación:** mayo 2013

**Fecha de publicación:** julio 2013

**Received:** October 2012

**Acceptance Date:** May 2013

**Release Date:** July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

# Ritual & Música: algumas funções simbólicas e sociais das músicas do ritual Santiago nos Andes Centrais do Peru.

Carlos P. Reyna (Universidade Federal de Juiz de Fora)

---

## 1. Considerações etnográficas sobre o ritual Santiago<sup>1</sup>

### 1.1 Os rituais<sup>2</sup> nos Andes

Os rituais<sup>3</sup> 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 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

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma parte desmembrada de minha tese de doutoramento, corrigida e ampliada com os dados colhidos em estudos posteriores em 2008 e 2011. A tese denominada “O ritual andino Santiago: uma reinterpretação etnocinematográfica”, desde seu viés metodológico, procura contribuir com uma reflexão sobre a utilização dos métodos audiovisuais como instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológica dos processos rituais. Nesse intuito, deixamos de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados e procuramos diálogos, pontos de convergência e novos métodos de aproximação com outros territórios, de maneira especial o *cinema*. É necessário enfatizar que as funções simbólicas e sociais aqui citadas no campo da etnomusicologia são apenas alguns poucos de um leque muito extenso. Assim sendo, este artigo não esgotará sua análise, quanto muito teremos apresentado uma parte das relações entre a música e o rito presentes nos registros videográficos do ritual andino Santiago.

<sup>2</sup> 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, linguísticos e simbólicos ou formas semióticas. 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 à 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 deste artigo fazer uma 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 dada 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”.

<sup>3</sup> 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.

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 pode-se 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 uma percepção similar à mencionada anteriormente, embora com características muito próprias.

Os rituais andinos, frequentemente, 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. Como é bem conhecido (Arguedas & Rescanieri 1965; Urbano 1974 e Rescanieri 1985), as sociedades andinas, tem tido uma preocupação coletiva, por meio de gestos e palavras, mitos e ritos, em inventar medidas do tempo e modelos de organização do espaço. Para expressar essa realidade de maneira proveitosa, segundo a lógica do gesto ritual, ele celebra seus ritos correspondentes invocando sistematicamente seus seres especiais (um espírito ou um ser especial), nos quais ele acredita encontrar a forma de realização perfeita. É por isso que o ritual andino periodicamente readapta o indivíduo às condições fundamentais, aos valores axiomáticos da vida

social, fazendo-o escolher os elementos mais significativos de seu cotidiano para, por exemplo, 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, no caso presente, os ritos refletem as necessidades, preocupações e intenções do homem andino.

Nesses ritos não podem estar ausentes gestos e processos que são uma expressão ancestral e que, por isso mesmo, por sua existência desde épocas distantes, foram objeto de estudos e da curiosidade por parte dos cronistas espanhóis. O gesto ritual como símbolo religioso andino, assim como o discurso contemporâneo, traduzem a existência de uma experiência histórica singular que, por sua vez, foi evoluindo com o tempo.

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 espanhóis,<sup>4</sup> mas o que também se tem na realidade:

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 contiguidade 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 duas religiões, quando estão inevitavelmente em contato íntimo, co-existam, não apenas incorporando elementos uma da outra, característica do sincretismo, mas produzindo novas combinações de sentidos. É o que acontece com o ritual Santiago.

---

<sup>4</sup> 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 os 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 político, historiador da cultura, entre outros. *Ianchu's drum*, New York, Macmillan Publishing Company, 1988.

## 1.2 O ritual Santiago

Segundo os estudiosos da religião andina, após a chegada dos espanhóis no século XVI, é possível que no Peru tenha se produzido uma espécie de fusão entre os sistemas de crenças e práticas religiosas existentes e a religião 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 dos Incas<sup>5</sup> 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) (Marzal 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), nos alinhamos com Carlos Brandão quando este 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 andina, onde as divindades *Apus*, *Auquis* (montanhas), *Wamanis* (espíritos das montanhas); convivem com as divindades católicas (Cristo crucificado, a Virgem Maria ou os santos).

---

<sup>5</sup> Povo indígena que habitava extensa região da América do Sul.

Assim como o ritual da comunidade camponesa de Auray aqui estudado existem, nas comunidades indígenas dos Andes Centrais, múltiplas festas e ritos. 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 e compõe-se aproximadamente de 1800 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. Cada momento agrário é festejado: a celebração do gado e a de seu santo padroeiro, geralmente é o apóstolo Santiago. Este último é o padroeiro do gado da comarca, mas também são os *Wamanis*, ou espíritos das montanhas do lugar. Como vimos anteriormente, 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 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 que está acima das forças humanas, pedido de comunhão ou expiação de uma falta qualquer que, de alguma forma, questiona o conjunto das relações entre os homens ou entre os 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) do tempo e do espaço, dos gestos e das palavras, dos mitos e dos 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.<sup>6</sup>

## **2. Reinterpretação contemporânea das crenças e práticas relacionadas à marcação do gado na comunidade camponesa de Auray**

Contemporaneamente, as práticas e crenças religiosas andinas na comunidade camponesa de Auray continuam subsistindo, mas não incólumes. Hoje, o panteão de deidades e protetores do gado segue o seguinte esquema de reinterpretações, a saber:

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

<sup>6</sup> Para uma análise mais profunda sobre o ritual andino Santiago, sugiro a leitura de “O ritual andino Santiago - Uma reinterpretação etnocinematográfica”, Tese de Doutorado, Campinas, Unicamp, 2003 e, “Os deuses da montanha do Peru contemporâneo” em Cadernos de Antropologia e Imagem, RJ, PPCIS/UERJ, 2006, ambas de minha autoria.

principais celebrações religiosas.

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*.<sup>7</sup> A festa do Santiago não foi introduzida pelos espanhóis, mas à chegada deles os nativos tentaram seguir comemorando seus animais, desta vez, sob a tutela e proteção na representação do apóstolo. No que diz respeito às regras e cerimônias observadas no curso da festa de Santiago, os encarregados (sacerdotes andino)<sup>8</sup> das celebrações são, em geral, zelosos do cumprimento dos costumes tradicionais (Fig. 1).

---

<sup>7</sup> Segundo Mircea Eliade (2001), hierofania é a manifestação de uma entidade sagrada. Ver, *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes.

<sup>8</sup> Proprietários do gado, sacerdotes andinos (encarregados do rito) e principais informantes da pesquisa é constituída pela Família Torres Orellana: Juan Torres (esposo), de 78 anos, e Julia Orellana (esposa), de 73 anos (Fig. 1). Nós 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. Nosso estudo 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.





Fig. 1 Juan Torres e Julia

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	<b>Unidades rituais</b>
	<b>a) A véspera</b>
	- <b>O Huaca-jorqoy (retirada das huacas):</b> ritual de abertura praticado para lograr o consentimento, a bênção do deus tutelar.
	- <b>O Velakuy (a velada):</b> 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.
	<b>b) O dia central</b>
	- <b>Luci-Luci (luzeiro-luzeiro):</b> consiste em <i>saumar</i> ( <i>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>Ilullu quilla</i> ), variação da fase lunar protetora do gado.
	- <b>A mesa ritual de bênção:</b> marca o final dos atos preparatórios e o início do <i>Cintachikuy</i> . Três práticas são realizadas: o <i>chaccheo</i> (mastigação da coca), o <i>kinto</i> (seleção das melhores folhas de coca) e a <i>elaboração das cintas</i> (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 <i>Wamani</i> .
- <b>Cintachikuy ou ritual de marcação do gado:</b> esse ritual é caracterizado por duas práticas: a <i>senalização do gado</i> com as cintas coloridas e a colocação do <i>kinto</i> à beira do prato com <i>chicha</i> . As folhas do <i>kinto</i> simbolizam o gado em seu conjunto; o prato com <i>chicha</i> ( <i>soro simbólico</i> ) cumpre a função de proteção do <i>Wamani</i> 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.	
- <b>Casarakuy (acasalamento simbólico):</b> é realizado entre vaquilhonas — vacas que ainda não pariram — e homens jovens solteiros ( <i>walars</i> ). Este comportamento <i>liminóide</i> 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 está vinculada às cores do arco-íris, símbolo de reprodução, bonança, alegria e bom augúrio.	

Ainda sobre o esquema acima mencionado, existem fases ou tempos entre as atividades rituais, que chamaremos de pausas rituais. A pausa ritual é fundamentalmente momento de descanso (*miskipa*) em que se conversa livremente, liba-se em abundância e se *chaccha* (*mastigar*) coca. 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 (são adquiridos no mercado central da cidade).

### **3. Ritual e música: algumas funções simbólicas do ritual Santiago**

Quando “seu” 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 relacionado com os seres ou poderes míticos (Turner 1967). Isto é, vinculada exclusivamente à fertilidade do gado e ao *Wamani*. 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 música.<sup>9</sup>

Das canções cujas letras reproduziremos neste artigo, 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 colega antropólogo Juan Carlos Córdor.<sup>10</sup> As canções são conhecidas geralmente pelo nome de “santiagos”, embora na maioria dos casos tenham nomes particulares. Grosso modo, essa música possui uma base rítmica de 1/4, marcado pelo batuque monótono da *tinya*. 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 da-

<sup>9</sup> Raúl Velasco Barbosa (1982) expõe minuciosamente 22 tipos diferentes de composições que correspondem ao igual número de sequências rituais na comunidade de Churcampa, no departamento de Huancavelica. Quijada (1974), Fuenzalida (1980) e Romero (1998) descrevem também, pertinentemente, as sequências entre ritual e a música no Santiago.

<sup>10</sup> O antropólogo Juan Carlos Córdor Ames, especialista em cosmovisão andina, é professor na Universidade Nacional do Centro do Peru (UNCP), localizada no estado de Junín, província de Huancayo nos Andes Centrais do Peru. É autor de varias obras referente ao tema, e atualmente vem desenvolvendo pesquisas igualmente sobre cosmovisão andina. Seu conhecimento apropriado da língua quíchua permitiu associar os gestos e as sequências rituais com os termos correspondentes.

dos. A sequência 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 frequente 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).

### 3.1 *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 Pariahuanca<sup>11</sup> à base de *trueque* (*troca*). Os músicos são constituídos por componentes de uma mesma família<sup>12</sup> (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 (troca) 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.

---

<sup>11</sup> Região alta do nordeste do Vale do Rio Mantaro.

<sup>12</sup> Sobre a família de músicos, nossas informações são escassas. Quando começamos as entrevistas – um dia depois das filmagens do Santiago –, ficamos sabendo que eles tinham retornado a Pariahuanca, logo após do ritual. Num primeiro momento nossa preocupação sempre foram os registros videográficos, para sobre a imagem perguntar aos nossos participantes do rito: o que eles estavam fazendo?

### 3.2 Os instrumentos<sup>13</sup>



Fig. 2 Músicos e 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 *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).

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. Com respeito à *tinya*, encontrada nesta pesquisa, 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*.

<sup>13</sup> As imagens dos músicos e dos instrumentos têm a seguinte sequência: o pai tocando o violino, a mãe tocando a *tinya* e o filho soprando o *wakrapuku* (*corneta*) (Fig. 2).

- *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).

Sobre a corneta de Auray, 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. Segundo o autor acima mencionado ainda existem, nas comunidades andinas do sul do Peru, regras e tabus para adquiri-las.

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 — incluímos-nos entre estas —, que por motivos<sup>14</sup> (parentes, convidados, amigos) diversos participam das

---

<sup>14</sup> Entre os participantes do Santiago da família Torres Orellana, percebemos que estão presentes: duas filhas casadas e seus respectivos esposos, três netos, nove sobrinhos entre

festividades.

### - O Violino

O violino, como instrumento trazido da Espanha no século XVI, tem seu uso frequente nas festas de Santiago. As melodias são construídas em um intervalo trítono construído sobre uma tríade maior e muito raramente sobre uma tríade menor. No Santiago o violinista tem o costume alternar a posição um e a quatro do violino.

À guisa de exemplo, uma versão completa de uma peça musical do Santiago é mostrada por Raul Romero (1998:33), vejamos:

### Santiago

Introducción Transcrição:  
Frederico Grinewald

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Violin, Tinia, and Voice parts. The second system includes Violin, Tinia, and Voice parts. The third system includes Violin, Tinia, and Voice parts. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Tinia part consists of a simple rhythmic accompaniment. The Voice part is mostly silent, with a few notes in the second system. The score includes various time signatures and key signatures throughout.

---

homens e mulheres e dois compadres.

2

(A)

Vln.

T.

(B)

Vln.

T.

Segundo Raul Romero, essa versão<sup>15</sup> 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 tons 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 tônica<sup>16</sup> ou a quinta.<sup>17</sup> 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* só é o único que pode ser tocado nessa ocasião.<sup>18</sup> Desse modo, o

<sup>15</sup> Esta versão foi transcrita pelo aluno Frederico Cunha Grünewald Zarantoneli do 8º semestre do Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora em Minas Gerais.

<sup>16</sup> O primeiro grau de uma escala diatônica qualquer.

<sup>17</sup> Intervalo de cinco graus consecutivos na escala diatônica.

<sup>18</sup> Hoje, esta expressão musical tem sido extraída de seu contexto original para ser inserida no sistema de festas de alcance regional. 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.



fato de que essa música especializada só apareça nesse contexto reafirma a ideia de que o ritual Santiago é uma unidade indivisível de ação ritual e som. É isso que demonstraremos nas interpretações a seguir.

Sabemos que o ritual Santiago, está dividido basicamente em duas partes: a *véspera* e o *dia central*. O esquema a seguir apresenta uma síntese da sequência dos rituais observados na comunidade camponesa de Auray:

1. *Véspera*:

- Os rituais do Huaca-Jorqoy e do Pagapu;
- Constituição da mesa ritual e períodos de descanso;
- O *Velakuy*: dança noturna e os passeios

2. *Dia central*: canções dos animais

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

Na sequência ritual da *véspera*, durante o desenterrar das *huacas*<sup>19</sup> (*Huaca-Jorqoy*), 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. Para cada fase do ritual são executadas melodias especiais. Assim, o ritmo para dançar a constituição da mesa ritual e o *Velakuy* é frequentemente chamado de *shacatán* (*sapateado forte*). O *pasacalle*<sup>20</sup> (*arrastado*) é quando os músicos e os participantes andam serpenteando 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 na ocasião da pesquisa para realizar a visita. No caminho bebe-se e *chaccha-se* (*mastiga-se*) coca. Diante da porta, o grupo cessa de dançar e canta as letras oportunas demandando sua recepção. A seguir, valemo-nos das letras recolhidas por Sérgio Quijada (1985) para interpretar seu significado:

---

<sup>19</sup> 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. Ver *La cosmovisão religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima, PUCP, Fondo Editorial, 1999.

<sup>20</sup> Não temos informações que esse termo esteja relacionado à composição musical denominado *passacaglia*.

<p><i>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 chayaykamuyki, yaykuykamuyki.</i></p>	<p><i>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: mulheres, são dores de cabeça. Não é que sejamos inoportunos, minha senhora, assim é o costume, por isso temos chegado e ingressado (a tua casa).</i></p>
---	---

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. Consequentemente, 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:

<p><i>Aqata wisimuy Marianitascha achakatapas asllatapas, wisimuy Marianitascha, chuyutapas putkatapas, wisimuy Marianitascha.</i></p>	<p><i>Recebe a chicha Marianita, Seja pouco ou muito, recebe Marianita, Seja suja ou limpa, recebe Marianita.</i></p>
--	---

Por meio deste canto se ordena trazer a *chicha*<sup>21</sup> para ser servida aos 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 coincidiram à mesma casa. Nesse caso, quanto maior o repertório de canções maiores as oportunidades de sair-se vitorioso. Após ter dançado e bebido em abundância, o grupo anuncia sua retirada cantando a seguinte canção:

<p><i>iPagaykapuy! iPagaykapuy! qamia qamia tragunmanta, iPagaykapuy! iPagaykapuy! qamia qamia aqanmanta, yanqañataq rimawachawan traguywanmi sinkan nispa, yanqañataq parlawachwan aqaywanmi sinkan nispa. Sinkaspayqa sinkaruyman puyñuntinta upiaspaycha, sinkaspayqa sinkaruyman urpinta tumaspaycha.</i></p>	<p><i>iPagasse-o! ipagasse-o! por seu trago malfeito iPagasse-o! ipagasse-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 embriagara tomando o cântaro cheio, de embebedar-me, me embebedaria tomando o cântaro todo.</i></p>
---	--

Percebemos, 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 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, 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,

<sup>21</sup> Um fato curioso é dado pelo músico que toca o violino. Toda vez que o desenrolar do ritual 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 feita da seguinte maneira: douram-se as plantas chamadas *humanripa* 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. O costume da elaboração 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 *humanripa* e a *borraja* são plantas anuais da família das *borragináceas*, de 20 a 60 centímetros de altura, com talo grosso e de muitas ramais, 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.

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”. Interpretamos nestes relatos que nem sempre é assim, isso só acontece quando não foi do agrado das visitas.

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 preparar-nos para a seguinte unidade ritual que se aproxima: o *Luci-Luci*. O ritual *Luci-Luci* e as visitas que lhe precedem também são traduzidos como “vencer a montanha”. Segundo “seu” 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 Quijada<sup>22</sup> (1974) o ilustra pertinentemente:

<b><i>Luci luci</i></b>	<b><i>Fogata, fogatita (versão do autor)</i></b>	<b><i>Luzeiro, luzeiro</i></b>
<i>Ñam ya pacha achikllanña ay, luci luci Ñam ya pacha rayamunnña ay, luci luci Ñañallaypas llalliyyaman</i>	<i>Va aclarándose la tierra iay! fogata, fogatita va rayando la aurora iay! fogata, fogatita Mi hermana va madrugando iay! 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>

<sup>22</sup> 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. No canto chama-se *luzeiro* à fogueira de ramos secas de eucalipto e resíduos de forragem (símbolo de vida). 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, vejamos: *llalliy* 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 côndor, 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 condôr, 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.

<i>ay, luci luci.</i>		
<i>Kondor waman llalliyaman ay, luci luci Pillpintuchan llalliyaman ay, luci luci</i>	<i>El cóndor y el cernícalo me vencen iay! fogata, fogatita la mariposa me vence iay! 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 arróvalo iay! fogata, fogatita a mi toro negro arroja iay! 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 iay! fogata, fogatita y también mi paisana iay! 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 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. Para a marcação do gado no dia central, cada animal tem uma *tonadilha*<sup>23</sup> específica que, segundo Raul Romero (1998), pode ser chamada de *tangra* (sinal). Para dona Julia os ritmos específicos do *sinal* são chamados de *señalay*.

Outras duas melodias do Santiago são: a *canção mesa mastay* (melodia da elaboração da mesa do ritual de bênção, após o *Luci-Luci*) e a *canção do Cintachikuy*. Vejamos, na unidade *ritual de bênção da mesa*, são dispostos sobre a manta diferentes componentes cerimoniais: os *kintos* (*melhores folhas de coca*), a *chicha*, a *toqra* ou *llypt’a* (*cinzas de prantas nativas*, uma caixinha de fósforos, uma caneca e um prato vazio. Na simbologia aurina, segundo “don”

<sup>23</sup> Canção ligeira e rústica.

Juan, a coca é a “forragem”, a *chicha* é o “soro”, a cachaça é “o leite”, e a *toq-ra* é o “sal preto”.

Prévia à colocação das cintas, “don” Juan pega a coca da mesa ritual, reparte para todos os participantes *chaccharem* (*mastigare*m). Nessa unidade ritual, a escolha das melhores folhas de coca — o *kinto* — merece a *canção mesa mastay*. Estas são suas letras:

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

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.

No 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-linguísticas:

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

<i>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.</i>	<i>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 cabaça 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.</i>
---	---

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* (jovens solteiros) 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. Nenhuma unidade ritual do Santiago é realizada sem música; embora em muitos dos casos não receba um nome especial, ela adota o nome da unidade da qual faz parte, este é outro índice de unificação 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 frequência e prioridade o conteúdo normativo nelas expresso, pautando atitudes a assumir: por um lado, prescrevendo o respeito aos padrões de comporta-

mento 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 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” (Garcia 1996: 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 solicitar e representar desejos que de outro modo seriam impossíveis de expressar verbalmente.

À guisa de resumo, os diferentes momentos, passagens, suas canções e práticas da festa de Santiago, por nós pesquisados, 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.

---



## BIBLIOGRAFÍA

Arguedas, J. M. 1968. "De lo Mágico a lo Popular, Del Vínculo Local al Nacional". *El Comercio* (Suplemento Dominical), Lima, 30 de junio.

\_\_\_\_\_. 1984. "Dos estudios sobre Huancayo". *Cuadernos de Investigación*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú.

Arguedas, J. M. e A. Rescanieri,. 1965. "La posesión de la tierra, los mitos poshispanicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua", en *Les problèmes agraires des Amériques Latines*, 309-315, París.

Brandão, C. R. 1994. *Somos as águas puras*. São Paulo, Papiрус.

Castro, H. 1979. *Nuestra comunidad indígena*. Lima: Perugraf.

Eliade, M. 1981. "El mito del eterno retorno". In: *Obras maestras del pensamiento contemporáneo*, Libro nº 24, 164 p., Proyectos Editorial, México.

\_\_\_\_\_. 2001. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes.

Frazer, J. 1986. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica: México.

Fuenzalida, F. 1980. "Santiago y el wamani: aspectos de un culto pagano em Moya". *Debates em Antropologia* 5:155-187.

Garcia, J. e J. Miranda. 1996. *Racionalidad y cosmovisión andinas. Bases y componentes del anteproyecto de desarrollo andino*. Lima: CONCITEC

Geertz, C. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

Kelly, J. e M. Kaplan. 1990. "History, Structure, and Ritual". In: *Annual Review of Anthropology*, vol. 19: 119-150.

Marzal, M. 1985. *El Sincretismo iberoamericano*. Lima: PUC.

Meconi, M. P. 1999. *La cosmovisão religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Merriam, A. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Munn, N. 1974. "Symbolism in a Ritual Context: Aspect of Symbolic Action". In: J. J. Honigmann (ed.), 579-612. *Handbook of Social and Cultural Anthropology*.

Nettl, B. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

Pinilla, E. 1981. "Informe sobre la música en el Perú". In: *Historia del Perú*. Vol. IX. Editorial Juan Mejía Baca, Barcelona.

Quijada, S. 1974. *Tayta Shanti*. Huancayo: Edit. Sebastian Lorente.

\_\_\_\_\_ 1985. *Estampas Huancavelicanas*. Lima: DUGRAFIS.

Rescanieri, A. O. 1985. Símbolos y ritos andinos: un intento de comparación con el área vecina amazónica. *Antropologica 3*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Reyna, C. 2003. *O ritual andino Santiago - Uma reinterpretação etnocinematográfica*, Tese de Doutorado, Campinas, Unicamp.

\_\_\_\_\_ 2006. *Os deuses da montanha do Peru contemporâneo*, em *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 23(2): 137-153. Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Romero, R. 1998. "cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú". In: *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sullivan, L. 1988. *Icanchu's Drum*. New Cork: Macmillan Publishing Company.

Taípe, N. 1982. *Informe de Investigación*. Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú.

Turner, V. 1974. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Vozes.

Urbano, H. 1974. "La Representación Andina del Tiempo y del Espacio". *Allpanchis*, Instituto Pastoral Andina, Cuzco, n°7, 9-48.

Velasco, R. 1982. *Las Canciones del Santiago*. Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú, Tese de Licenciatura.

Valcárcel, L. 1984. *Historia del Perú antiguo a través de la fuente escrita*, Vol. 3. Editorial Juan Mejía Baca, Barcelona.

---

## **Carlos P. Reyna**

Professor de Antropologia Visual no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e professor de Cinema do Departamento de Artes e Design e da UFJF (Universidade Federal de Juiz de Fora). Tem experiência na área Antropologia Visual, Filme Etnográfico, Documentário, Antropologia Fílmica, Análise Fílmica e recentemente vem incursionando na área de Etnomusicologia. Suas pesquisas procuram diálogos e experimentações entre o Cinema e Antropologia.

---

## **Cita recomendada**

Reyna, Carlos P. 2013. "Ritual & Música: algumas funções simbólicas e sociais das músicas do ritual Santiago nos Andes Centrais do Peru". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]