

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS E A MÚSICA NOVOANDINA: O SEU LEGADO CULTURAL NO SÉCULO XXI¹

Ulises Juan Zevallos-Aguilar²

Tradução de Antonio Nolberto de Oliveira Xavier³

Resumo

Neste artigo é estudada a concepção do escritor peruano José María Arguedas como herói cultural peruano. Após descrever as características de herói cultural, foco a análise na produção musical do grupo de fusão *rock* e *huayno Uchpa*. Os músicos deste grupo consideram-se herdeiros de Arguedas. Citam seu testamento artístico-político, enunciado de maneira sintética no discurso “Não sou um aculturado” (1969), para legitimar sua prática artística e continuar a missão interrompida pela morte do autor de *Los ríos profundos*. Arguedas sustentava a existência de um indivíduo *quéchua* moderno que não precisava renunciar a sua cultura para ser cosmopolita.

Palavras-chave: Apropriação Criativa; Herói Cultural; Quéchua Moderno; Fusão Musical; Cosmopolitismo do Pobre; Nação Encurralada; Uchpa; José María Arguedas.

A recepção da obra escrita e o conhecimento da atuação cultural de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 – Lima, 1969) tem sido matéria de reflexão de vários especialistas. Para distinguir a leitura de suas obras e a lembrança de sua atuação em favor dos

¹ Tradução do artigo José María Arguedas y la música novoandina: su legado cultural en el siglo XXI. ZAVALLLOS-AGUILAR, Ulises Juan. In: **Cuadernos de literatura**. (Vol. XX, n° 39, enero-junio 2016, p. 254-269). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.jmam>>. Acesso em: 10/jan/2016.

² Professor do Departamento de Espanhol e Português, Ohio State University, Estados Unidos. PhD em Espanhol pela University of Pittsburgh. Seus últimos livros são *Indigenismo y nación: desafíos a la representación de la subalternidad quechua y aymara en el Boletín Titikaka* (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/BCR, 2002; 2a. edición 2013), *Las provincias contraatacan: regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX* (Lima: Ediciones del Vicerrectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009) y *Movimiento Kloaka: cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica peruana* (Lima: Editorial Ojo de agua, 2002). E-mail: zevallos-aguilar.1@osu.edu

³ Professor Assistente do Departamento de Letras e Artes (DLA), Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Mestre em Ciências da Comunicação – Semiótica pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS); Especialista em Educação – Administração e Planejamento para Docentes pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA-RS); Licenciado em Filosofia – Licenciatura Plena pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS); Graduando em Letras – Português/Espanhol pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); pesquisador do Centro de Estudos da Oralidade (CEO-PUCSP).

quéchuas ou mestiços *quéchuas*, muitos pesquisadores têm utilizado o conceito de herói cultural. Por um lado, com o uso deste conceito, têm desejado encontrar a diferença na leitura dos livros de Arguedas por estudantes, intelectuais, críticos literários e a gente comum. Por outro lado, têm procurado investigar a recepção de sua obra e figura por diversos públicos: a) os analfabetos reais e funcionais, que têm visto e escutado a produção audiovisual e as atuações baseadas na obra literária de Arguedas; b) as testemunhas e conhecedores que relembram várias facetas de sua vida.

Ainda que estes intelectuais nunca tenham definido o conceito de herói cultural, pertencente aos estudos do mito, deduz-se de seus escritos que José María Arguedas tem sido um herói cultural para muitos, pelas seguintes razões. Constituiu-se em um representante da cultura e comunidade *quéchuas* quando reconheceu sua parte indígena: “A obstinada adesão de Ernesto (alter ego de Arguedas) ao universo *quéchua* o convertia – de alguma forma – em um herói cultural” (CORNEJO POLAR, 1991, p. 15). Realizou a façanha de fazer conhecer a realidade indígena e de defender seus direitos e reivindicações: “[Argueda é herói cultural porque] vive não como privilégio, mas como tragédia a colonialidade do poder [...] Arguedas expressou essa condição e pode traduzir para o mundo dominante uma realidade que era absolutamente ignorada, desconhecida, negada” (ROCHABRÚN, 2011). José María Arguedas levava tão a sério sua missão que, ao dar-se conta de que estava fracassando em suas ações, decidiu eliminar-se. Em outros termos, criou-se um mito contemporâneo no qual se recorda e se toma como modelo a vida e a obra de um herói chamado José María Arguedas: “Arguedas é, no Peru de hoje, um herói cultural, uma figura maior, um exemplo a seguir” (MONTROYA, 2005b, p. 302). Nesta narrativa, Arguedas luta por sua comunidade, é porta-voz de suas reivindicações, enfrenta adversários poderosos; quando não pode vencê-los, por suas próprias limitações, deixa um testamento artístico e político e decide sacrificar-se.

A vigência e o poder de seu mito se comprovam nas ruas, nas praças, parques, eventos escolares e universitários, conjuntos de música e dança, grupos de teatro que levam seu nome ou o de suas obras. E também se fazem evidentes nas comemorações dos 20 e dos 25 anos de sua morte, na celebração do centenário de seu nascimento que diversas instituições peruanas e estrangeiras organizaram durante 2011. Por último, a recuperação ou sequestro – dependendo do ponto de vista – de seus restos mortais do cemitério *El Ángel* de Lima para trasladá-los à cidade de Andahuaylas, lugar onde casualmente Arguedas nasceu e viveu até os três anos de

idade, demonstram não só sua mitificação, como também sua santificação pelo “catolicismo vernáculo” de seus conterrâneos. (MONTROYA, 2005a, 481). Seus devotos consideram seus ossos como uma relíquia da qual é preciso estar perto. Seu túmulo recebe muitas visitas e é objeto de peregrinações no cemitério de Andahuaylas.

O próprio José María Arguedas contribuiu para a criação de seu mito. É provável que sua vida seja a mais conhecida de todos os escritores e intelectuais peruanos. A cada ano são descobertos novos epistolários em cujas cartas Arguedas não teve nenhum cuidado para declarar suas simpatias, amores, ódios e rancores. Além disso, vale recordar que seus diários e discursos, contidos no *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) deixou um testamento artístico e político onde distribuía responsabilidades e tarefas de maneira explícita àqueles que sabiam ler. Seu testamento também tinha como destinatários poucos leitores bilíngues e biculturais – em castelhano e *quéchua*, no final dos anos 1970. Martín Lienhard, entre outros, identificou este possível leitor e disse, em seu magnífico livro *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes em la última novela de Arguedas* (1981), que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* foi escrito para um leitor futuro.

Concordo com aquelas pessoas que afirmam que a obra literária e o pensamento de José María Arguedas seguem vigentes, uma vez que os grandes problemas que afetavam o Peru de sua época ainda persistem. Por isso considero que sua atuação cultural ficou inconclusa e, portanto, tem havido lugar para continuá-la. Muitas pessoas já o estão fazendo. Todas estas se têm declarado explicitamente ou têm deixado a entender que são seus herdeiros. Sua herança, entendida como missão, neste caso, é continuar a luta pelos direitos e reivindicações dos que nada têm. Seus herdeiros podem ser agrupados em letrados e não letrados. Neste artigo, deixo de lado os primeiros e escolho os segundos. As razões de meu enfoque são pragmáticas. Muito já se tem falado e escrito sobre a obra literária e temos até uma “metacrítica arguediana”, quer dizer, uma crítica da crítica acadêmica sobre a obra de Arguedas. Por outro lado, atrevo-me a propor que os leitores futuros de que falava Lienhard já existem em grande número. Estes, felizmente, não são críticos literários e tampouco escritores. Eles são músicos que fizeram escutar sua voz durante e depois da guerra interna que teve lugar entre 1980 e 1995, no Peru.

Estes artistas têm sido agrupados no movimento de música novoandina. Tal movimento inclui várias propostas. Entre elas se podem identificar pelo menos duas

tendências bem definidas. A primeira está enfocada no *huayno* e apela a uma audiência bilíngue, em *quéchua* e castelhano, que está familiarizada com a trajetória deste gênero musical de origem pré-colombiana⁴. A segunda tem combinado gêneros musicais próprios e alheios. Entre muitos grupos, *Uchpa* (cinzas, em *quéchua*) toca *grunge*, *rock* e *blues* com letras em *quéchua* para um público contestador de diversas gerações. Dina Páucar e seu grupo têm criado uma fusão de *huayno* de Ancash e das alturas de Lima com *cumbia* e música *tecno*. Delfín Garay, em um estilo chamado música étnica, tem trabalhado peças musicais utilizando a melodia de canções de Paul Simon, dando “o troco” à música mundial⁵. Na Europa, os grupos *Alborada*, da Alemanha, e *Indiógenes*, da Inglaterra, têm inventado um estilo híbrido, no qual mesclam música da nova época (*New Age*), *rock*, música dos nativos americanos e *rap* com letras em *quéchua*⁶.

Vários destes artistas, para legitimar sua proposta musical, têm-se declarado herdeiros de seu herói cultural José María Arguedas⁷. Uns recuperam o Arguedas purista, que congelava a cultura *quéchua*; outros o Arguedas que aceitava os câmbios dinâmicos da cultura andina e a possibilidade de coexistência de várias culturas no mesmo território da República do Peru. Poder-se-ia discutir interminavelmente qual dos Arguedas é mais vigente hoje, no século XXI. Mas a única certeza é que o sucesso de seus herdeiros, nos diferentes circuitos musicais onde se divulga sua música, deve-se à difusão e à campanha de sensibilização sobre a música e a literatura em *quéchua* que iniciou o autor de *Yawar fiesta* na imprensa escrita, durante os anos 1940 e 1950.

Neste artigo, vou explorar a fusão musical empreendida pelo Grupo *Uchpa* (1993 –). Meu interesse é focar as conexões entre sua proposta musical e o discurso de

⁴ Fredy Roncalla faz um excelente mapeamento do *huayno* contemporâneo em seu artigo “*El Quechua y la Globalización: el caso del huayno en el youtube. YouTube kanchapi wayllallay inchullay: el huayno quéchua en el Internet*”.

⁵ Delfín Garay utiliza a melodia da canção *Duncan*, de Paulo Simon para criar a canção *Chashañawichay*, com letras diferentes às de Simon. Lembremos que Paul Simon e Garfunkel se apropriaram da melodia de *El condor pasa*, do compositor peruano Daniel Alomía Robles, para comporem sua própria canção. Acabo de publicar um artigo sobre este tema na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*.

⁶ O criador do grupo *Alborada* é Sixo Aybar, músico e compositor de *huaynos*, que nasceu e cresceu no povoado de Ocobamba, Apurímac.

⁷ Após uma rápida investigação, encontramos entre os seus seguidores o *Dúo José María Arguedas* (os irmãos Julio e Walter Humala), Máximo Damián (o célebre violinista de Ishua), Jaime Guardía e o grupo *Alborada*. Entre outras atividades artísticas, temos os grupos de teatro *Yuyachkani* e *Yawar*.

agradecimento “*No soy un aculturado*” que José María Arguedas proferiu logo após receber o prêmio Inca Garcilaso de la Vega, em 1968. Considero este discurso seu testamento artístico-político. Ele contém pontos-chave os quais a Arguedas interessava ressaltar. Neste documento, o autor de *Todas las sangres* se define, uma vez mais, como um “indivíduo quéchua moderno” que, graças a seu próprio empenho, às viagens e à ajuda de boas pessoas, inicia um processo cosmopolita de aprendizagem. Em uma pergunta que lhe fez Ariel Dorfman, vários anos antes, utilizando a dicotomia civilização-barbárie, declaro, no mesmo sentido: “[...] entendo e tenho assimilado a cultura chamada ocidental a um grau relativamente alto; admiro Bach e Prokofiev, Shakespeare, Sófocles e Rimbaud, Camus e Eliot [...] O que sou? Um homem civilizado que não tem deixado de ser, no âmago, um indígena do Peru.” (ARGUEDAS, 1976, p. 26). Nesta declaração e em outras, seus novos conhecimentos e viagens não fazem com que perca sua cultura, ou seja, que se aculture como a Antropologia de sua época prognosticava. Ao contrário, permite-lhe ser bicultural e dar-se conta da existência de uma “nação encurralada” *quéchua* no território peruano dominado por outra nação de encurraladores, com os quais tem o cuidado de não especificar quem são para não se indispor com colegas e amigos⁸. Contudo, reconhece que sua ânsia de conhecer e viajar lhe custou uma aceitação, graças a dois princípios: “a teoria socialista” e o dar-se conta de que “o Peru é uma fonte infinita de criação”, por sua diversidade cultural e ecológica. Para Arguedas, este documento adquiriu tanta importância que pediu a seus agentes literários sua inclusão como prólogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Mas eles não cumpriram seu desejo.

⁸ Esta noção onde *nação* é sinônimo de *cultura* tem sido recuperada, entre vários outros, por Bruce Mannheim. Para Mannheim, os *quéchuas* contemporâneos são uma “nação encurralada” em dois sentidos. São objetos de discursos em castelhano e sua homogeneidade linguística é o resultado de políticas culturais coloniais e neocoloniais. Outros têm feito uma leitura oblíqua de tal *conceito*. Por exemplo, Juan Carlos Ubilluz considera que os indigenistas e inimigos dos indígenas coincidem ao usar o “fantasma da nação cercada” com o propósito de justificar sua defesa ou ataque. A ideia de indígenas isolados, sem contato com o mundo moderno, tem servido para que os indigenistas os defendam com uma atitude paternalista. Do mesmo modo, os anti-indígenas consideram que o autoisolamento tem feito com que sigam em um estado selvagem e, portanto, merecem ser explorados ou eliminados. Mas a noção de “nação encurralada” de Arguedas é muito mais sutil e explica as dinâmicas de exploração e exclusão no Peru. O encurralamento dos *quéchuas* tem sido levado a cabo por agentes externos – os encurraladores – ao impedir-lhes educação formal, liberdade de movimento, acesso aos meios de comunicação de massa no espaço de sua propriedade. Contudo, os encurralados têm encontrado o caminho para superar o cerco. Los *quéchuas* têm quebrado, em muitas ocasiões, o cerco com a decisão de migrar, alfabetizar-se ou rebelar-se contra seus “encurraladores”. Desta maneira, o termo implica interação dos encurralados com o mundo externo e ao mesmo tempo está assinalando a responsabilidade política e social de ações nefastas dos encurraladores para conseguir benefício próprio em detrimento de outros.

Eles o puseram em uma seção que criaram e a publicaram como epílogo. Com esta ação, restou ao discurso uma relevância enquanto testamento artístico e político.

Para os que não conhecem este grupo de música fusão, é necessária uma breve introdução. *Uchpa*⁹ é a banda peruana mais conhecida que canta em *quéchua* com ritmos de *grunge*, *blues* e *rock*. Pode-se dizer que suas atividades iniciaram quando o cantor Fredy Ortiz tocava *covers* de *rock* clássico dos anos 1960 e 1970, com improvisações em *quéchua*, na cidade de Ayacucho, no início dos anos 1990. Muitos músicos integraram a banda, em suas distintas configurações, em Ayacucho e em Lima.¹⁰ O grupo tem se apresentado em diversas cidades peruanas, na Cidade do México e em La Paz. Em 2014 estava próximo à produção de seu sexto álbum. *Uchpa* já gravou cinco CDs: *Qauka Kausay* (1994), *Wayrapim Kaprichpam* (1995), *Qukman Muskiy* [pausa diferente] (2000), *Lo mejor de Uchpa* (2005) e *Concierto* (2006). Em todas as formações da banda de Lima, os únicos integrantes estáveis tem sido Fredy Ortiz e Marcos Maizel. Entre eles existe uma forte relação simbiótica. Enquanto Ortiz escreve as letras das canções em *quéchua*, Maizel faz os arranjos musicais.

Em seus pronunciamentos e sua proposta musical, *Uchpa* tem se declarado herdeiro de Arguedas. No plano pessoal, a trajetória de vida de Arguedas é um modelo digno de ser imitado. Fredy Ortiz (1964, Ocobamba-Apurímac) se considera um “indivíduo *quéchua* moderno”, mediador entre várias culturas, migrante, orgulhoso de sua cultura local e defensor dela. Neste sentido, Ortiz recupera a frase “Eu não sou um aculturado; eu sou um peruano que, orgulhosamente, como um demônio feliz, fala em idioma cristão e indígena, em espanhol e em *quéchua*.” (ARGUEDAS, 1996, p. 257). Esta frase, Ortiz a tem repetido com mantra, em várias de suas apresentações e a tem como um lema em seu perfil no *Facebook*. Vale a pena recordar que a frase tão citada e mencionada é uma primeira conclusão da autorreflexão de

⁹ O termo *uchpa*, em *quéchua*, significa cinza e o seu uso para o nome da banda será explicado por Fredy Ortiz, a seguir, em citação de Melissa Vera Guerrero. [nota do tradutor].

¹⁰ A primeira banda foi integrada pelos músicos ayacuchanos Igor Montoya, Tampa, Koki, Mr. Blues, Jaime Pacheco e Fredy Ortiz, de Ocobamba. Esta primeira formação foi dissolvida quando Fredy Ortiz se mudou para Lima para preparar-se e trabalhar como policial. Em sua mudança, levou “fitas demo” gravadas nos ensaios em Ayacucho e reorganizou o grupo na capital, com o mesmo nome e com outros integrantes. Em Lima, a primeira banda foi constituída pelo belga-peruano Bram Willems no baixo, e pelos músicos locais Marcos Maizel Mesías na guitarra solo, Juan Manuel Alván nas guitarras base, harmônica e coro, Ivo Flores na bateria e Fredy Ortiz como cantor principal. Os músicos que tocavam os *wagrapucus* eram os primos de mesmo apelido, Juan Espinoza. O nome artístico do “bailarino de tijeras” (dança sacro-ritual, característica dos Andes peruanos [nota do tradutor]) era Chedele. Apresento uma história mais aprofundada do grupo no meu artigo “*Uchpa*: música novoandina, movimento e cosmopolitismo *quéchuas*”.

José María Arguedas sobre sua identidade cultural e suas contribuições literárias e antropológicas, em seu discurso *No soy un aculturado*. Da mesma forma, outras ideias expostas neste discurso pertencem a uma concepção do câmbio cultural mais flexível. Nos anos 1940, Arguedas estava mais perto do purismo e da conservação cultural ou “a proteção da diferença cultural”, como indica Raúl Romero. Prova disso é a campanha que fez contra a união de Yma Sumac e Moisés Vivanco, nos anos 1940 e 1950¹¹.

Neste discurso, Arguedas, afastando-se de todo purismo, conservacionismo e proteccionismo cultural e técnico, declarou-se “um indivíduo *quéchua* moderno que, graças à consciência que tinha do valor de sua cultura, pode ampliá-la e enriquecê-la com o conhecimento, a assimilação da arte criada por outros que dispuseram de meios mais vastos para expressar-se” (*Idem*, 256). Vinte e cinco anos mais tarde, *Uchpa* alcançou a modernidade com a fusão de várias tradições musicais. Neste sentido, sua fusão musical foi possível graças a um prévio conhecimento de duas ou mais tradições para mesclar. É possível fazer-se uma história do aprendizado delas, no caso de Fredy Ortiz. Em várias entrevistas ele tem declarado que em sua primeira infância aprendeu a cantar ritmos norte americanos (*gospel* e *blues*), em uma igreja evangélica de Ocobamba. Em seguida, a partir dos oito anos, começou a passar as férias escolares, de janeiro a março, em Andayaylas onde um tio, que pertencia à geração *hippie*, o introduziu no conhecimento de várias tendências do *rock* dos anos 1970.

Por outro lado, Fredy cantou e dançou as diversas variedades do *huayno* e do *harawi* desde sua primeira infância, em seu processo de socialização. Em seu local de origem, o povoado de Ocobamba, fala-se o *quéchua chamka*. Na região onde se encontra Ocobamba, se baila a *danza de las tijeras* com sua orquestra de harpa e violino andinos e se utiliza o *waqrapucu*. O *waqrapucu* é um instrumento feito com chifres de touro, unidos com tiras de borracha, que se toca como acompanhamento de algumas danças, como o carnaval, mas tem mais tem mais a função de anunciar, como as cornetas, cerimônias e ritos que vão acontecer. A integração da *danza de las tijeras* no programa do grupo *Uchpa* faz todo o sentido. Na cultura *quéchua* é quase impossível dissociar música e dança. O caráter ritual desta dança que remonta à época pré-colombiana tem deixado marcas em diferentes gerações da região

¹¹ Em 1940, Moisés Vivanco conheceu Zoila Emperatriz Chavarry, a quem deu o nome artístico de Yma Sumac e com ela fundou a Companhia Peruana de Arte. Moisés chamou para fazer parte da companhia outros grandes músicos como César Gallegos, Mauro Núñez (charanguista), Antonio Pantoja, Hernán Gutiérrez (charanguista), os irmãos Plácido e Víctor Ramírez, Chara Góngora, entre outros. A companhia tinha como propósito não só interpretar músicas ayacuchanas, como também danças e canções de várias regiões do Peru. [Nota do tradutor]

chanka. José María Arguedas tinha especial predileção pela *danza de tijeras* (dança das tesouras) e sua música. Além do fato de ser um tema em várias de suas obras literárias, Arguedas contribuiu para o seu conhecimento e difusão¹². Algo semelhante tem ocorrido na tradição do *rock*¹³. Em outras palavras, tanto no *rock* quanto nos concertos do *Uchpa* o que se está fazendo é a fusão de uma música contracultural massiva, de jovens do hemisfério norte e tradições musicais de origem subalterna, como o *blues*, da minoria negra norte-americana, mais o *harawi* e o *huayno* dos dominados *quéchuas*. Marcos Maizel, guitarrista solo da segunda formação do grupo, recorda que a mistura feita entre diversos gêneros foi possível porque

[...] a música andina e o *blues* conseguem realizar um belo casamento musical: ambos utilizam escalas pentatônicas, o que torna propícia sua fusão. A melancolia serrana e a aspereza do *rock* clássico são as duas partes de um modo musical que interpela aos ouvintes de *Uchpa*. Não só os aproxima de suas raízes culturais (no caso dos peruanos), como também os convida a destruir seus preconceitos sobre o *quéchua* e a cosmo visão andina. (HINOJOSA, 2009, p. 29).

Uchpa tem quebrado o cerco da “nação encurralada” de que falava Arguedas. Tem apagado a dicotomia cosmopolita/provinciano ao fazer uma fusão de gêneros musicais de origem estrangeira como o *grunge*, *blues* e o *rock* com gêneros musicais e danças *quéchuas* (*huayno*, *harawi*). O grupo articula um cosmopolitismo dos pobres ou um cosmopolitismo que vem de baixo e que foi facilitado pelos meios massivos de comunicação. Desde os anos 1950, graças ao cinema, ao rádio, à televisão e à Internet, se tem difundido uma cultura comum de jovens em todo o planeta. Nesta cultura, se têm diminuído as determinações econômicas, geográficas, sociais e culturais. Nesse sentido, na música de *Uchpa* se podem reconhecer melodias de canções de grupos de *rock* pesado dos anos 1970, como *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Jethro Tull*, *Black Sabbath* e *Alice Cooper*. Também é notória a influência de *Pink Floyd*, *Nirvana* e conjuntos de *heavy metal*. Quanto aos instrumentos musicais, destes grupos estrangeiros adotou a bateria, as guitarras elétricas e o baixo. Das tradições locais,

¹² Trabalhei este tema no capítulo 3 de meu livro *Las provincias contraatacan* (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2009, p. 91-123).

¹³ Precisamente grupos dom *Led Zeppelin* e *Deep Purple*, de quem Ortiz gosta, incorporaram em seu repertório musical as suas tradições locais, como a balada celta. Jim Morrison, cantor do *The Doors*, dançava utilizando passos do *Pow Wow*, vestindo colete, calça de couro e um cinturão de metal próprios da vestimenta dos *navajos* e *apaches* em seu seus concertos.

incorporou canções e bailes *quéchuas*, o violino, a harpa, o *wagrapuku* e parte de sua vestimenta. O *Uchpa* se diferenciou de outras bandas de fusão quando deixou de incorporar instrumentos que caracterizaram a proposta de fusão com tradições musicais andinas. Já não utilizam o *charango*, o *bombo*, a *quena* e a *zampoña* que identificaram os grupos da nova canção dos anos 1970 – 1980, como *Inti Illinani* (1967-), *Quilapayun* (1965-) e o grupo de *rock* fusão *Los Jaiwas* (1962). O grupo tem consciência de que está fazendo um ato de apropriação criativa: “Nós não **rockeamos** o andino; **andinizamos** o *rock*”, destaca Marcos Maizel (HINOJOSA, op. cit., p. 29. [grifos do tradutor]).

Fredy Ortiz segue a análise cultural sobre a exclusão econômica, política e social dos *quéchuas* peruanos e a posição de mediador entre a “nação encurralada” e a “nação crioula” que adotou José María Arguedas nesse discurso. Como mediadores, *Uchpa* e Arguedas tiveram que criar um texto intercultural. No caso de Arguedas, o *quéchua* literário. No caso de *Uchpa*, uma fusão musical. Assim se constituíram em mediadores entre a cultura oprimida *quéchua* e as culturas opressoras, em suas versões ocidental e crioula. Por isso *Uchpa* tem juntado diversas manifestações culturais em sua música, letras, instrumentos e vestimentas para conseguir audiências locais, nacionais e internacionais. Neste sentido, considero que *Uchpa* tem dado um passo a mais em relação a Arguedas. Tem desconstruído o relato da autenticidade e das dicotomias local/global, tradição/modernidade. Sobretudo, quero enfatizar que seus concertos, cobertura jornalística, CDs e DVDs têm contribuído ao desenvolvimento de uma sensibilidade sobre a existência de uma cultura *quéchua* moderna, a qual Arguedas recuperava em seu discurso “No soy un aculturado”.

Lembremos que o autor de *Los ríos profundos* concebia os *quéchuas* como uma

[...] nação encurralada, isolada para ser melhor e mais facilmente administrada e sobre a qual só os encurraladores falam, olhando-a a distância e com repugnância ou curiosidade. Mas os muros que isolam e oprimem não apagam a luz da razão humana e muito menos se ela tem séculos de existência; nem apagam, portanto, as fontes de amor de onde brota a arte. Dentro do muro opressor, o povo *quéchua*, bastante preso às tradições antigas e defendendo-se com a dissimulação, seguia concebendo ideias, criando cantos e mitos. E bem sabemos que os muros isolantes das nações não são completamente isolantes. (ARGUEDAS, 1996, p. 256).

Nesta linha de pensamento, não há melhor descrição da situação dos *quéchuas* nos anos 1980 e 1990. Apesar de que Ocobamba se encontrava em uma zona de emergência, onde a população era submetida a uma campanha de aniquilamento, Ortiz e outros músicos

seguiam criando música, recorrendo a suas tradições locais e estrangeiras. Quer dizer, Ortiz pode ser cosmopolita em um contexto local. Seguiu a direção traçada por Arguedas. Ele estava seguro de que a cultura *quéchua*, para universalizar-se, tinha que mudar. Ortiz considerava necessário interatuar entre a tradição e a modernidade, entre o próprio e o estrangeiro, o local e o global. Nas palavras da jornalista Gaby Joo: “Uchpa considera que é necessário interatuar entre a tradição e a modernidade, entre o próprio e o estrangeiro, e que para inserir-se no mundo atual não é necessário esconder nosso passado nem negar nossas raízes, mas que é melhor conjugar nossa riqueza cultural com o aporte de outras fontes. (JOO, 2002). Neste sentido, para Ortiz o idioma, como o maior marcador étnico de sua condição *quéchua*, deve revitalizar-se. Os jovens têm esta responsabilidade. “O futuro do *quéchua* depende do que façamos, os jovens, com ele. Ao cantar em *quéchua*, nós queremos demonstrar que não ele é um idioma morto, arcaico, mas uma língua moderna, que faz ruído, com a qual se pode expressar qualquer aspecto da vida atual”, finaliza Fredy Ortiz. (JOO, 2002).

Os significados do nome da banda e das canções também ajudam a entender a proposta artístico-política do grupo. Como qualquer herdeiro, escolhe apenas parte de seu legado. Assim, da proposta do “socialismo mágico” que Arguedas deu neste discurso, Fredy Ortiz deixa de lado o componente socialista e fica com o mágico. Como resultado da doutrinação que recebeu na Escola de Polícia e na Igreja Evangélica, e da manipulação midiática dos anos 1980, para ele, comunismo e socialismo são equivalentes a terrorismo. Quando relembra os anos em que escolheu o nome da banda, destaca que o encurralamento dos *quéchuas* não era perpetrado somente pelos agentes do capitalismo, mas também pelo comunismo, pela quarta espada do Sendero Luminoso: “Eu era mais jovem e estava metido na onda roqueira, e também era policial e via ao redor que havia dois senderos: o sendero verde (policiais) e o sendero vermelho (terrorista), e no final destes enfrentamentos sempre restava destruição [para o povo *quéchua*] e isso significava cinza. É o que fica: Uchpa” (VERA GUERRERO, 2012). Nestas declarações, que tem repetido em diferentes variantes, Ortiz se insere na teoria de “entre dois fogos” do conflito interno. Quer dizer que os *quéchuas* foram obrigados a apoiar ou pertencer a duas forças que recorriam à violência para alcançar seus

objetivos militares. Mas, em qualquer dos dois casos, a morte e a destruição era seu destino¹⁴. Entretanto, nesta explicação da matança dos *quéchuas*, o detalhe que escapa a Fredy Ortiz é que das cinzas, assim como a ave fênix, eles têm renascido para fazerem real sua gestão cultural. Do mágico, entendido com o diferente, Ortiz retém a concepção do ritual *quéchua* em suas apresentações. Seus concertos no interior do país começam com invocações aos *apus*¹⁵, realiza um *atipanakuy* (competição de habilidades performativas) no palco, com o dançarino de *las tijeras* e, obviamente, interage com o público.

Quanto à dissimulação, usada como estratégia de sobrevivência da cultura *quéchua*, a qual descreve Arguedas em seu discurso *No soy un aculturado*, Fredy Ortiz, na sua qualidade de *quéchua*, criou uma fusão musical na qual denunciava esta situação contra os seus conterrâneos e cidadãos pobres utilizando uma linguagem cifrada. Na composição de suas canções utilizou a diglosia linguística existente no Peru a seu favor. Podia criticar as políticas de estado em uma língua que os funcionários não entendiam. Ao mesmo tempo, agarrou-se à sua cultura e à sua língua para sobreviver nos maus tempos por que estavam passando. Neste sentido, propostas musicais como as de *Uchpa*, entre outras, deram a esperança de que sua situação ruim iria mudar.

Pode-se dizer que a proposta artística de Fredy Ortiz expressa a voz da sociedade civil frente ao conflito armado que teve lugar entre os anos 1980-2000. A partir de sua posição de guarda cível, Ortiz viu e sentiu na própria carne a corrupção do primeiro governo de Alan García. A corrupção governamental afetava as tropas encarregadas de reprimir os grupos armados da oposição. Em suas declarações ao jornalista Ghiovani Hinojosa, do jornal *La República*, declara que em sua canção “Ama Sua, Ama Llulla, Ama Quella”, por exemplo, “dizia a verdade sobre o que ocorreu, denunciava a corrupção e os abusos da minha instituição policial. Não queria “*pasar piola*” (fazer-me de tonto, ficar calado) diante dos imorais”. (HINOJOSA, 2009, p. 29). Como *quéchua*, destaca constantemente a diglosia peruana. Agradece o reconhecimento que tem sido dado a sua proposta. Está consciente de

¹⁴ Existem demasiados testemunhos que denunciam que tanto o Sendero Luminoso quanto as Forças Armadas utilizavam os *quéchuas* como bucha de canhão em seus enfrentamentos. Os *quéchuas* iam sempre na vanguarda, mal armados ou sem armas, enquanto os membros das Forças Armadas ou do Sendero Luminoso iam atrás, protegidos por este escudo humano.

¹⁵ *Apus*, que em *quéchua* significa senhor, é o nome dado a algumas montanhas, as quais se dizem ter vida. Esta tradição remonta a épocas pré-incaicas, em vários povos andinos, sobretudo na Bolívia e no Peru. A estas montanhas é atribuída influência direta sobre os ciclos vitais da região que dominam. [nota do tradutor].

sua contribuição à revitalização do *runasimi*¹⁶ uma vez que tem gerado orgulho étnico e respeito à sua cultura. Mas está consciente também de que se o Estado peruano não desenvolver uma política cultural o *quéchua* vai desaparecer.

O grupo continua a proposta arguediana de aculturação voluntária ou, em termos mais atuais, apropriação criativa. Podem ser encontrados vários usos da língua e da cultura *quéchuas* no repertório musical de Uchpa. Podemos distinguir a “bluesização” ou a “rocksização” de *huaynos* clássicos como é o caso do *huayno* de *chacra* “Chachaschay”. Outro caminho é a criação de canções originais em *quéchua*. Ortiz compôs canções a seus companheiros de trabalho, policiais mortos em combate e às crianças órfãs, e contra os responsáveis pela guerra e suas sequelas. Nestas canções, que podemos classificar como sociais ou de protesto, o *runasimi* serve como código secreto para um público falante do *quéchua*. Como já mencionado, a canção “Ama Sua, Ama Llulla, Ama Quella”, que denuncia a corrupção do primeiro governo de Alan García durante a guerra interna, é um exemplo claro. O tema da canção “Pitakmi kanki” fala sobre as crianças *quéchuas*, órfãs de pai e de mãe, que a guerra interna deixou. Além disso, Ortiz tem composto canções românticas e de outros estilos, sobre experiências que somente podem ocorrer nos Andes. Uma delas é a canção “Añas Blues”, que narra uma visão de gambás no cio dançando antes do acasalamento a canção – “Ananao” –, na qual um amante pede a sua amada que pare, que o deixe¹⁷.

Em outro parágrafo de seu discurso, Arguedas relata seu processo de conversão em um “indivíduo *quéchua* moderno”. Em outras palavras, explica o processo de como inserir-se na modernização capitalista sem deixar de ser *quéchua*. As ações para consegui-lo são migração, educação e a criação de redes sociais em seu novo lugar de residência. Para Arguedas, tinham grande importância as instituições educativas públicas, as viagens e a generosidade de alguns indivíduos dos grupos dominantes¹⁸. A trajetória pessoal e artística de Fredy Ortiz replica a de Argueda. Meio século depois, Ortiz realizou migrações internas de seu lugar de origem a outros povoados, cidades e, finalmente, a Lima, por motivos de educação e trabalho. Embora

¹⁶ *Runasimi* ou *runa simi* é o mesmo que *quéchua*. [nota do tradutor].

¹⁷ Dediquei uma análise das canções em meu artigo “Los usos de la tradición musical *quéchua* en las canciones de Uchpa”.

¹⁸ José María Arguedas foi acolhido por vários de seus companheiros da classe alta na Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Em seguida, na Peña Pancho Fierro (confraria de intelectuais e artistas que existia em Lima [nota do tradutor]) conheceu intelectuais e artistas limenhos interessados na diversidade cultural peruana.

não tenha frequentado a universidade, Ortiz contou com a colaboração de estrangeiros e limenhos sensíveis e respeitosos com a cultura *quéchua*. Abraham (Bram) Willems, um dos baixistas da banda, é um belga trazido por seus pais para Andahuaylas quando era pequeno. Integrou a banda antes de viajar para a Bélgica para seguir os estudos universitários. Nos últimos anos tem atuado como catedrático no Departamento de Física da Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Marcos Maizel, compositor e guitarrista solo, nasceu e cresceu em Lima, assim como a maioria dos músicos do grupo. Antes de conhecer a Ortiz sabiam pouco ou nada sobre a cultura andina (JOO, 2012).

Dentro da história do *rock* peruano, o uso do *quéchua* é um grande avanço, com respeito ao que se fazia anteriormente. Neste período, encontram-se grupos que repetiam as canções em inglês. Outros que as traduziam para o espanhol e cantavam com a mesma música. Finalmente, veio a criação de canções próprias em espanhol com ritmo de *rock*. Em outras palavras, passava-se da imitação completa, quase fonomímica, a uma apropriação criativa ou criação sem vida. A apropriação do *rock* e do *blues* de *Uchpa* tem servido para demonstrar que o *quéchua* é uma língua viva, pertencente ao um grupo que tem a capacidade de apoderar-se de gêneros musicais subalternos e contraculturais da metrópole, que eram entendidos como signos de modernidade. Desta forma, se têm dado prestígio à língua e orgulho a seus falantes, uma vez que as vergonhas étnica e linguística são suspensas, no momento em que as músicas são escutadas, seja de modo privado ou nos concertos.

Também se pode dizer que *Uchpa* tem realizado uma mestiçagem partindo de baixo, no sentido atribuído por Raúl Romero em seu estudo da música e da dança do Valle de Mantaro. Antes de fazer a fusão, teve que separar e apropriar-se de melodias, ritmos, instrumentos e vestimentas locais e estrangeiros para consolidar sua proposta musical. Por último se poderia dizer que parte dos membros do grupo (Ortiz, o dançarino de *tijeras*, os músicos do *wagrapuku*) são *quéchuas* cosmopolitas. Quer dizer, sua música e sua *performance* são manifestações de novas e complicadas formas de indianismo, às quais juntam marcos discursivos aparentemente diferentes, como uma forma de reimaginar categorias de pertencimento no Peru e os significados da modernidade em si mesma¹⁹. A filiação (pertencimento) se dá em vários níveis. Em um nível local, pertencem à comunidade

¹⁹ Nesta parte do artigo, são muito úteis para mim as reflexões de Mark Goodale em seu trabalho sobre o *rap* em *aymara* da cidade de El Alto, na Bolívia.

quéchua, por isso utilizam sua própria música e idioma. Em um nível nacional, como jovens e *quéchuas* são cidadãos, e, portanto, têm direitos que os governos não fazem cumprir. Em um nível global, praticam o *rock*, música de jovens inconformados, que se legitima por sua qualidade musical mais que pelas mensagens que expressam. Nas dicotomias que a modernidade cria para existir, deixam de lado as categorias de identidade e autenticidade atribuídas e as expectativas que se tem sobre eles. Estes novos *quéchuas* se identificam como indígenas, utilizando o maior marcador étnico existente no Peru, que é a língua. Mas com sua apropriação do *rock* e do *blues* surpreendem as expectativas que se tinham sobre eles. Como imigrantes do campo para a cidade, deveriam escutar e bailar *chicha* e não *rock* ou *blues* que são atribuídos aos moradores urbanos da classe média acomodada. Também se poderia dizer que estão levando a cabo uma operação descolonizadora, quando Fredy Ortiz declara que o *quéchua* lhe permite expressar sentimentos muito complexos e que aos concertos de *Uchpa* assistem não só jovens urbanos que se identificam com os significados contraculturais do *rock* e do *blues*, mas também seus pais e até os avós. Quer dizer, ele está atribuindo valores positivos a uma língua e cultura depreciadas na diglosia peruana. Acrescente-se a isto o fato de que *Uchpa* é contratado para animar festas privadas de imigrantes provincianos prósperos e de um circuito alternativo pelas mesmas razões. Com relação à “rocksização” ou “bluesização” de *huaynos* tradicionais que *Uchpa* tem feito, há um processo de desfolclorização. Lembremos que *folklore* foi uma categoria inventada para dar conta das culturas rurais orais; logo, incluíram-se as práticas culturais destas origens, mas sempre em contraposição a uma cultura urbana superior.

Com se tem visto ao longo deste artigo, Fredy Ortiz e sua banda têm retomado a abordagem do discurso *No soy un aculturado*, de José María Arguedas. Este lhes proporciona todas as justificativas para legitimar suas trajetórias pessoais e proposta musical. Da mesma forma, a obra e a trajetória do autor de *Todas las sangres* se constitui em um modelo a seguir. Dessa maneira, se têm constituído em dignos continuadores de seu herói cultural que aplanou o caminho para que pudessem ter melhores oportunidades em uma sociedade tão desigual como a peruana.

Referências

ARGUEDAS, José María. Conversando com Arguedas. Por Ariel Dorfman. In: LARCO, Juan (compilação e prólogo). **Recompilación de textos sobre José María Arguedas**. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

_____. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. 2ª ed. Eve-Marie Fell (ed.). Madrid/Paris/México/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. No soy un aculturado. In: ____ **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. 2ª ed. Eve-Marie Fell (editora). Madrid/Paris/México/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996. (p. 256-258).

CORNEJO POLAR, Antonio. Arguedas una espléndida historia. In: FORGUES, Roland et al. **José María Arguedas: vida y obra**. Hildebrando Pérez; Carlos Garayar (eds.). Lima: Amaru Editores, 1991. (p. 15-32).

GOODALE, Mark. Reclaiming modernity: indigenous cosmopolitanism and the coming of the second revolution in Bolivia. In: **American Ethnologist**. Nova York: American Ethnological Society, 2006. (vol. 3, nº 4, p. 634-649).

HINOJOSA, Ghiovani. Pioneros quechua. In: **La República**. Lima: 2009. (revista Domingo, 29 de novembro de 2009, p. 28-29).

JOO, Gaby. El quechua suena en rock. In: **Ideele**. (nº 146, 2002). Disponível em: <<http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/146/pag39.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

LEINHARD, Martín. **Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas**. Lima: Tarca/Latinoamericana Editores, 1981.

MANNHEIM, Bruce. El arado del tiempo: poética quechua y formación nacional. In: **Revista Andina**. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, 1999 (ano 17, nº 1, p. 15-54).

MONTOYA ROJAS, Rodrigo. Outra tumba para Arguedas. In: **Elogio de la Antropología**. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM/Cusco: Instituto Nacional de Cultura, 2005. (p. 481-482).

_____. *Todas las sangres*: ideal para el futuro del Perú. In: **Elogio de la Antropología**. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM/Cusco: Instituto Nacional de Cultura, 2005. (p. 297-330).

ROCHABRÚN, Guillermo. La fatídica Mesa Redonda: entrevista com Guillermo Rochabrún. In: **Ideele**. (nº 207, 2011). Disponível em: <<http://laicacota.blogspot.com.br/2011/06/rochabrun-y-arguedas.html>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

ROMERO, Raúl. **Debating the past**: music, memory and identity em the Andes. Londres/Nova York: Oxford University Press, 2001.

RONCALLA, Fredy. El Quechua y la globalización: el caso del huayno en el youtube. YouTube kanchapi wayllalay ichullay: el huayno quechua en el Internet. In: **Hawansuyo**. Disponível em: <<http://hawansuyo.blogspot.com.br/2010/12/youtube-kanchapi-wayllalay-ichullay-el.html>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

UBILLUZ, Juan Carlos. El fantasma de la nación cercada. In: HIBBETT, Alexandra; UBILLUZ, Juan Carlos; VICH, Víctor. **Contra el sueño de los justos**: la literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. (p. 19-85).

VERA GUERRERO, Melissa. Uchpa Blues. In: **Atoqsaycuchi – Revista Virtual Independiente de Arte y Cultura**. (vol. I, nº 1, 2010). Disponível em: < <http://www.exlink-es.com/site/FDOC20152F43F893.aspx>> Acesso em: 15 fev. 2012.

ZEVALLOS-AGUILAR. Ulises Juan. El cóndor pasa: apropiaciones y reapropiaciones musicales en globalización. In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP), 2014. (nº 80, p. 73-86).

_____. Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa. In: **Crónicas Urbanas**. Cuzco: Centro Guaman Poma de Ayala, 2011. (ano XV, nº 16, p. 63-76).

_____. Uchpa: música novoandina, movimiento y cosmopolitismo quéchuas. **Sembrando Huellas: Revista Académico-Científica de Educación, Cultura y Sociedad en los Andes**. Huaraz: Génesis Editores, 2011. (nº 2, p. 117-132).