

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Caterina Blacher Picorelli Aleixo

HUAYNO E CHICHA:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE LETRAS DE MÚSICAS DESTES DOIS GÊNEROS
MUSICAIS PERUANOS

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A366h Aleixo, Caterina Blacher Picorelli.
Huayno e Chicha [manuscrito] : uma análise comparativa de letras de músicas destes dois gêneros musicais peruanos / Caterina Blacher Picorelli Aleixo. – 2019.
106 f., enc.: il., fots (color) (p&b) + 1 CD.
Orientador: Rômulo Monte Alto.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 80-85.
Apêndices: f. 86-106.

1. Música folclórica peruana – Teses. 2. Chicha (Música) – Teses. 3. Huaino (Música) – Teses. 4. Música – Peru – História. 5. Tradição oral – Teses. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 398.20985

Caterina Blacher Picorelli Aleixo

HUAYNO E CHICHA:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE LETRAS DE MÚSICAS DESTES DOIS GÊNEROS
MUSICAIS PERUANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Rômulo Monte Alto

Belo Horizonte

2019

AGRADECIMENTOS

Não seria possível iniciar este trabalho sem agradecer. Em primeiro lugar, a Deus, por sempre estar presente em minha vida, direcionando meus caminhos, independentemente do rumo que eu escolha seguir.

Agradeço imensamente aos meus pais, Luiz Carlos e Silvia, que sempre me propiciaram educação de qualidade, sem a qual eu não teria condições de ter ingressado em uma universidade federal, muito menos em um programa de pós-graduação. Agradeço à minha mãe por ter despertado em mim o gosto pela leitura, pela escrita e também por sempre deixar a minha criatividade fluir desde a minha primeira infância. Ao meu irmão Rodrigo, a quem amo imensamente e desejo que trilhe o seu caminho com bastante sucesso, pois é merecedor disso. Agradeço também aos meus avós, Rosa e Paschoal (*in memoriam*) e Ruy e Giuseppina (*in memoriam*) por toda ternura e amor que sempre tiveram por mim. Menciono aqui especialmente a minha avó Rosa ou Tota, quem sempre apoiou as minhas escolhas relativas ao mundo profissional e acadêmico, incentivando todas as minhas criações literárias e artísticas em minha infância. Minha tia Teka também não poderia deixar de ser citada. É minha companheira e grande amiga, com quem estive no Peru em 2017, em uma viagem cujo objetivo era estritamente acadêmico. Sua presença tornou tudo mais leve e divertido, fazendo dos meus dias uma alegria só.

Ao meu marido Pedro também sou eternamente grata por acreditar em mim quando disse que alcançaria este objetivo e por me apoiar sempre. Agradeço também a ele pela oportunidade de me proporcionar e me acompanhar em minha primeira viagem ao Peru, em 2015, na qual eu descobri que de fato estava na direção certa quanto a minha pesquisa e com quem eu conheci um país de inúmeras contradições. Aos meus enteados, Pedrinho e Luísa, agradeço por tornarem os meus dias mais doces e leves.

Ao professor Rômulo Monte Alto sou grata por ter despertado em mim toda a paixão pela literatura e cultura andinas. Não tenho palavras para expressar o quanto sou feliz por ter tido a chance de conhecer e adentrar neste mundo, ao mesmo tempo tão próximo e tão distante de minha realidade.

Não posso deixar de agradecer aos meus professores de ensino básico e de fazer menção especial ao Toninho, que sempre confiou em minha capacidade intelectual e me acolheu quando eu cheguei a sua escola sem acreditar em meu próprio potencial: muito obrigada por mudar minha vida e me fazer acreditar que eu teria condições de alcançar todos

os meus sonhos. Aos meus alunos eu também devo um agradecimento especial. Sem eles eu não teria motivo algum para sempre buscar me aperfeiçoar ou estudar novos temas.

Aos meus amigos, principalmente à Beatriz Júdice, Gislane Caetano e Philippe Marcel, com os quais sempre pude contar durante todo o processo de escrita deste trabalho, com sua paciência, confiança e incentivo. Também agradeço à Nathalia Campos, a quem confiei a formatação e normatização deste trabalho. Sem vocês tudo teria sido mais duro e pesado.

Não poderia deixar de agradecer a todos os peruanos os quais eu tive o prazer de conhecer em minhas duas viagens ao seu país, sempre me recebendo e me acolhendo com total hospitalidade, desde os camareiros dos hotéis até os professores universitários com os quais eu pude discutir, apresentar ideias e aprender muito. Em especial, eu agradeço à Dona Isabel, migrante da serra peruana e vendedora em uma pequena *tienda* localizada no centro histórico de Lima, em frente à Igreja de São Francisco. Conheci-a em 2015, e, quando retornei em 2017, encontrei-a novamente, e com ela dancei a chicha “Elsa”, em sua lojinha.

Encerro esta seção agradecendo a cada um que fez parte de minha história de vida acadêmica e pessoal, com a certeza de que todos que cruzaram seus caminhos com os meus trouxeram importantes contribuições para a formação do indivíduo que eu me tornei.

Obrigada!

“Quise ver cómo los mestizos contribuyen al crecimiento de Lima, y cómo están defendiendo su peruanismo. Y cómo están logrando que se comprendan las virtudes del pueblo serrano, que, en la capital, no solo eran desconocidas sino absolutamente menospreciadas.”

José María Arguedas

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo aproximar-se de letras de huayno e de chicha peruanos, produzidos na segunda metade do século XX, a fim de analisar a relação entre os dois estilos musicais, que se assemelham por tratar de temas relativos aos migrantes: se o primeiro mantém ou modifica elementos do segundo, ou se o chicha é um gênero musical completamente diferente do huayno. Para compor o corpus de huaynos e chichas, selecionou-se letras de músicas interpretadas por dois cantores já falecidos: Picaflor de los Andes e Chacalón. Picaflor de los Andes é um representante do gênero huayno de bastante popularidade no Peru, bem como Chacalón, intérprete de chicha considerado como um dos mais importantes nomes deste estilo musical. Ademais, ao longo do estudo, busca-se responder se a sociedade peruana pode estar passando por um processo chamado aqui de chicheficação, sustentado por críticos como Espezúa Salmón (2009), similar ao de cholificação, apresentado pelo estudioso Aníbal Quijano em 1964 (1980), o qual fora refutado por vários estudiosos, como Rodrigo Montoya (2010). Ao longo de todo o trabalho, privilegiou-se a perspectiva de teóricos latino-americanos, sendo, em grande maioria, estudiosos peruanos. Para atender aos objetivos aqui propostos, foi necessário fazer uma aproximação a conceitos inerentes à tradição, modernidade, heterogeneidade cultural, migração, urbanidade e mestiçagem.

Palavras-chave: música chicha; huayno; cholificação; Chacalón; Picaflor de los Andes.

ABSTRACT

The aim of this paper is to approach the Peruvian letters of *huayno* and *chichi* produced in the second half of the Twentieth century in order to verify the relation between these two musical genre which are very similar because they deal with terms related to the migrants: if the first maintains or modifies the elements of the latter, or if *chicha* is a completely different musical genre compared to *huayno*. To form the *corpus of huaynos* and *chichas*, lyrics interpreted by two deceased singers: Picaflor de los Andes and Chacalón, were selected. Picaflor de los Andes is a representative of the *huayno* genre which is very popular in Peru as well as Chacalón, a *chicha* interpreter considered to be one of the most important names in this musical style. Furthermore, along the study, we search to answer if the *chicha* can be undergoing a process here called *chichafication*, supported by the critics such as Espezúa Salmón (2009), similar to *cholification*, presented by the scholar Aníbal Quijano in 1964 (1980), which was refuted by many scholars, such as Rodrigo Montoya (2010). Throughout the whole work, Latin-American theorists' perspective was privileged, being the great majority Peruvian scholars. To meet the objective proposed here, it was necessary to approach the concepts inherent to tradition, modernity, cultural heterogeneity, migration, urbanity and mixture of races.

Keywords: *chicha* song; *huayno*; lyrics; *cholification*; Chacalón; Picaflor de los Andes.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo acercarse a letras de huayno y a chicha peruanos, producidos en la segunda mitad del siglo XX, al fin de analizar la relación entre los dos estilos musicales, que se asemejan por tratar de temas relativos a los migrantes: si el primero mantiene o cambia elementos del segundo, o si el chicha es un género musical completamente distinto frente al huayno. Para componer el *corpus* de huaynos y chichas, se seleccionaron letras de canciones interpretadas por dos cantantes ya fallecidos: Picaflor de los Andes y Chacalón. Picaflor de los Andes es un representante del género huayno de bastante popularidad en Perú, así como Chacalón, intérprete de chicha considerado como uno de los más importantes nombres de este estilo musical. Además, a lo largo del estudio, se busca responder si la sociedad peruana puede estar pasando por un proceso llamado aquí de chicheficación, sostenido por críticos como Espezúa Salmón (2009), similar al de cholificación, presentado por el estudioso Aníbal Quijano en 1964 (1980), el cual había sido refutado por varios estudiosos, como Rodrigo Montoya (2010). A lo largo de todo el trabajo, se privilegió la perspectiva de teóricos latinoamericanos, siendo, en gran mayoría, estudiosos peruanos. Para cumplir con los objetivos aquí propuestos, fue necesario hacer una aproximación a conceptos inherentes a la tradición, modernidad, heterogeneidad cultural, migración, urbanidad y mestizaje.

Palabras-clave: música chicha; huayno; cholificación; Chacalón; Picaflor de los Andes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: PROCESSO MIGRATÓRIO NO PERU E A CONFIGURAÇÃO DE NOVOS SUJEITOS NO CENÁRIO URBANO.....	18
1.1. Tradição e modernidade: rural <i>versus</i> urbano.....	18
1.2.O processo migratório e a configuração de uma nova capital.....	20
1.3.O cholo: surgimento de um novo sujeito no cenário peruano.....	26
1.3.1. “Cholo soy y no me compadezcas”.....	28
1.4. Sujeito chicha: herança deixada pelos cholos?.....	30
CAPÍTULO 2: HUAYNO, CHICHA E O PROCESSO DE AUTORIA.....	33
2.1. O huayno como expressão da tradição peruana.....	33
2.1.1. A autoria nos huaynos.....	43
2.2. A música chicha e a modernização da expressão artística tradicional.....	47
2.2.1. A autoria nas músicas chicha.....	52
CAPÍTULO 3: A VOZ SERRANA NA METRÓPOLE PERUANA: ANÁLISE DE LETRAS DE HUAYNOS E DE MÚSICAS CHICHAS.....	56
3.1. Aproximação às letras de huaynos e músicas chichas.....	56
3.2. Picaflor de los Andes: o huayno na voz da ave triunfal.....	56
3.3. Chacalón: o faraó da chicha.....	61
3.4. Análise de letras de huaynos e chichas.....	64
3.4.1. O orgulho de ser provinciano.....	64
3.4.2. A migração.....	67
3.4.3. O amor.....	70
3.4.4. A pobreza.....	71
3.4.4.1. Análise de trechos de <i>El obrero</i> e de <i>A trabajar</i>	73
3.5. Conclusões a partir das análises realizadas.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	80
APÊNDICE 1 - Lista de figuras.....	86
APÊNDICE 2 – Letras de músicas analisadas.....	94
APÊNDICE 3 – Texto apresentado à banca examinadora.....	100

INTRODUÇÃO

Licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, pela FALE/UFMG, em 2010, por muito tempo eu não pensei em fazer um estudo acadêmico como o mestrado, uma vez que já estava completamente inserida no mercado de trabalho como professora de ensino básico.

Ocasionalmente, encontrei-me com o professor Rômulo Monte Alto, quem residia perto de mim, e, inusitadamente, perguntara-me o motivo de eu não tentar a seleção para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit), da FALE/UFMG. Convidou-me, então, para conhecer algumas das obras da literatura peruana, sua maior fonte de estudo até aquele momento.

Em um dos dias seguintes, encontrei-me novamente com o professor, ainda pensativa em relação ao tema e à ideia de tentar ingressar na pós-graduação. Mas, assim que dos armários de seu escritório começaram a sair livros e mais livros – os quais eu não poderia acreditar que fizessem parte da literatura do Peru, pois nós, brasileiros, infelizmente, em grande parte dos casos, não temos tanto acesso à cultura latino-americana hispana em nossa formação escolar, até por uma educação básica que ainda privilegia autores normalmente brasileiros ou portugueses – comecei a sentir-me tocada pelo conhecimento que o professor detinha do assunto.

Ao sentar-se frente ao seu computador, o professor então começou a me mostrar algumas outras manifestações culturais peruanas, e as que mais me chamaram atenção foram um conjunto de músicas que possuíam um ritmo diferente, muito dançante e com coreografia peculiar, as quais me lembraram muito as lambadas que eram apresentadas em programas de televisão no início da década de 1990, quando, eu, em minha primeira infância, acompanhava efusivamente as danças, reproduzindo-as. Adorei aquilo que ele me apresentava, mas o professor logo me disse que, se eu fosse a Lima algum dia, deveria saber que aquelas músicas não eram aceitas nos ambientes mais tradicionais peruanos, eram vistas como um gênero sem prestígio, e que muitas pessoas se recusariam, inclusive, a falar sobre elas para mim. Como já estava fascinada pelas músicas, o alerta emitido por ele só serviu para deixar-me ainda mais intrigada e encantada com a possibilidade de um estudo referente ao assunto, fazendo-me agilizar uma viagem a Lima para poder tentar perceber se aquilo realmente era da forma como ele havia colocado para mim.

Ao chegar a Lima, hospedei-me em um luxuoso hotel localizado em uma das regiões mais tradicionais e ricas da capital, o distrito de Miraflores. Ali, muitos me diziam que sequer

conheciam aquele estilo de música, de nome chicha. Inconformada, questionava sobre esse gênero em qualquer ambiente em que me encontrava: nos táxis, nas lojinhas, no centro da cidade, e percebi que os únicos que afirmavam conhecer e gostar do tal tipo de canção eram pessoas mais humildes, típicos migrantes da serra ou da selva peruana.

Voltei para o Brasil com a certeza de que o estudo da canção chicha e a sua rejeição pelas camadas mais elitizadas da capital peruana seriam o meu objeto de estudo. São muitas hipóteses e dúvidas sobre o porquê de tal desprezo. Espero conseguir evidenciar, nas próximas páginas, algumas das razões para essa negação, ainda acreditando que seja um processo natural pelo qual a música chicha está passando para, posteriormente, incorporar-se à cultura oficial do país, assim como aconteceu com o outro gênero musical popular aqui estudado, o huayno.

Percurso teórico

Para a execução da pesquisa, foi necessário seguir um recorte teórico composto pelos seguintes eixos principais: a heterogeneidade cultural, a mestiçagem e a migração. Dessa maneira, foram privilegiados teóricos latino-americanos que tenham estudado tais temáticas. No percurso teórico apresentado, serão comentadas as obras mais relevantes para a realização desta pesquisa. Entretanto, ao longo do trabalho, foram lidos textos complementares que não foram mencionados nesta seção.

Entre os anos de 1977 e 1994, Antonio Cornejo Polar trabalhou com o conceito de heterogeneidade cultural, sendo que, de 1994 a 1997, o estudioso concentrou-se na categoria “migrancia”. Para alguns pesquisadores, como David Sobrevilla (2001), esta veio a substituir, de certa maneira, o conceito de heterogeneidade cultural. Para tanto, a heterogeneidade cultural proposta por Cornejo Polar foi analisada a partir de suas obras *Escribir en el aire*, publicada inicialmente em 1994, bem como *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*, publicado em 2000, pela Editora UFMG. Este último é uma compilação de artigos do teórico peruano, em que são discutidos os processos migratórios. Quanto ao sujeito migrante, Cornejo Polar o caracteriza como um indivíduo descentrado, ou seja, construído a partir de vários eixos, muitas vezes incompatíveis ou contraditórios. Nesta mesma obra, Cornejo Polar defende as memórias locais presentes nos discursos dos migrantes, discriminados pela cultura ocidental. Um dos mais significativos exemplos de heterogeneidade cultural pode ser encontrado no episódio do encontro entre o Inca Atahualpa e o Padre Vicente Valverde, em 1532, ocorrido em Cajamarca, quando o Inca, por desconhecer o valor da bíblia ocidental,

lança-a contra o chão. Este momento é o primeiro registro escrito da conflituosa heterogeneidade cultural no Peru. Além dos livros de Cornejo Polar, também foram estudados outros autores que discutem a temática da heterogeneidade cultural. Uma das obras chave para compreender o conceito será estudada aqui: o livro *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, organizado por José Antonio Mazzotti e Ulises Juan Zevallos Aguilar (1996), compilação de vários artigos de estudiosos latino-americanos que dialogam com o tema.

Para se aproximar do conceito de mestiçagem, estudou-se a obra de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (2004), mais precisamente o capítulo intitulado “La gesta del mestizo”, no qual o estudioso aponta que José María Arguedas fora o responsável por um conjunto de ensaios de antropologia cultural que tratam de maneira quase que obsessiva sobre a formação de uma cultura própria, de cunho mestiço, porém original, e que esta revela a identidade profunda dos povoados peruanos. De acordo com Ángel Rama (2004), coube a Arguedas descobrir a visão positiva do estrato social chamado de mestiço, de maneira a apresentá-los em seus textos ficcionais ou ainda ensaios teóricos a partir de uma visão de riqueza cultural que passou a ganhar notoriedade em nível nacional. Um dos personagens arguedianos que melhor exemplificam a visão da mestiçagem pela qual o Peru passou e ainda passa está na figura de Rendón Willka, do livro *Todas las sangres* (1964), a começar pelo próprio nome do personagem. A escolha do nome por Arguedas revela a origem mestiça do personagem, já que Rendón é de origem castelhana e Willka é um sobrenome quéchua. Ainda de acordo com Rama (2004), surge, a partir da cultura mestiça, a possibilidade de se reconhecer dentro de uma cultura que deriva da cultura indígena, mas que, ao mesmo tempo, incorpora elementos ocidentais.

Outro eixo que orientou a pesquisa foi o da migração. Para estudá-la, foram levados em conta diversos autores, como Antonio Salazar Bondy, em seu clássico *Lima la horrible*, publicado pela primeira vez no ano de 1964, no qual o autor desconstrói a imagem da Lima colonial, apresentando o novo rosto da cidade a partir dos processos migratórios do século XX. Também foram estudados os livros de José Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado* (1984), no qual o autor explora as mudanças geradas pelas grandes ondas migratórias - principalmente as dos anos 1950 – as necessidades e manifestações culturais e identitárias provenientes desses sujeitos migrantes, bem como a obra *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después* (2004), em que Matos Mar faz uma revisão atualizada do livro citado anteriormente, analisando a situação dos migrantes e gerações subsequentes na atualidade, considerando a nova configuração urbana da capital peruana. Paralelamente,

foram lidos os textos do sociólogo Aníbal Quijano, como “La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana (esquema de un enfoque aproximativo)” (1964), *Dominación y cultura* (1979) e *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina* (1997), a fim de se compreender melhor a proposta apresentada acerca da cholificação, conceito criado por Quijano, o qual perpassa o tema da migração. Tal proposta sofrera significativas alterações ao longo das publicações a serem estudadas. Ainda no campo da migração, encontra-se o livro de Hernando de Soto (1986), *El otro sendero*, o qual privilegia o tema e apresenta o seu reflexo nas relações urbanas estabelecidas pelos migrantes em busca de sua colocação na capital, tanto nas suas relações de informalidade bem como nas moradias, transportes, economia, entre outros. Foram lidos os artigos de Carlos Franco (1991), “Exploraciones en ‘otra modernidad’: de la migración a la plebe urbana”, que abarca o assunto de maneira a apresentar a proposta de uma outra modernidade, a qual percorreria a formação de uma nova condição do migrante na capital, bem como o de Julio Noriega (1996), “La poética quechua del migrante andino”, o qual reforça as práticas culturais dos migrantes, e o de Raúl Bueno (1998), “Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura”, que também propõe um novo modelo cultural apresentado por meio das diferenças culturais advindas da migração. Para finalizar o estudo desta temática, foi lido e analisado o livro de Rodrigo Montoya Rojas (2010), *Porvenir de la cultura quechua en El Perú: desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*, em que o autor se aproxima da realidade dos migrantes estabelecidos em Villa El Salvador – primeiramente uma *barriada* urbana¹, hoje um distrito de Lima com configurações próprias e independentes – estudando as relações destes indivíduos com suas culturas originárias e adquiridas na capital. Passando por várias manifestações das tradições andinas, Montoya (2010) busca explorar as transformações da cultura quéchua ocorridas no cenário urbano atual, discutindo, inclusive, com teorias apresentadas por outros estudiosos da cultura latino-americana.

Tradição e modernidade surgiram como complementos teóricos que permearam o trabalho em grande parte. Para o estudo desses conceitos, foi necessário adentrar na obra *La ciudad letrada*, de Ángel Rama (1984), em que o autor apresenta a ideia da modernidade ligada à escritura e a de tradição à oralidade. O livro de Rômulo Monte Alto (2011), *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*, foi utilizado por fazer uma leitura dos conceitos, mas também da condição migrante a partir de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas (1996). Foram estudados outros textos relacionados ao tema,

¹ Nome dado a comunidades construídas por migrantes nas periferias de Lima. Atualmente, esses bairros populares também são chamados de *pueblos jóvenes*.

como o livro *Modernidad en los Andes*, organizado por Henrique Urbano (1991), o qual contém uma coletânea de artigos que discutem o assunto. Destacam-se os textos de Reynaldo Ledgard (1991), “Condición urbana y modernidad”, o do próprio organizador, Henrique Urbano (1991), “Modernidad en los Andes: un tema y un debate” e o de Carlos Franco (1991), “Exploraciones en ‘otra modernidad’: de la migración a la plebe urbana”, já mencionado anteriormente.

Para se compreender o universo musical abordado nesta pesquisa, foram lidos textos que contemplam os gêneros huayno e chicha. O gênero huayno foi escolhido para dialogar com a música chicha por ser visto por muitos dos teóricos estudados como o estilo musical representativo dos serranos e dos migrantes andinos. Deve-se citar, em primeiro lugar, o estudo da obra de José María Arguedas, em especial dois livros: *Canto Kechwa* (1938), no qual o autor edita uma compilação de canções quéchuas traduzidas para o espanhol, e *Nuestra música popular y sus intérpretes* (1977), em que Arguedas realiza apontamentos sobre músicos e intérpretes de variados estilos musicais que compõem o panorama da criação artística peruana.

Os livros utilizados para compreender o estudo intrínseco ao huayno são, em primeiro lugar, *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros* (2006) e *Urpischallay: transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno* (2015), ambos escritos pelo pesquisador peruano Carlos Huamán² e que tratam especificamente do huayno, de sua formação, usos, dança, relação com a migração, identidade e movimentos sociais. O professor e etnomusicólogo peruano Julio Mendivil também teve sua obra analisada, mais precisamente para a compreensão de quesitos musicais presentes no huayno, como suas características estruturais, que na realidade são informações extras ao trabalho, uma vez que este se detém na análise das letras de canções. Os textos de Julio Mendivil que foram estudados são “Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición” (2004), “Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno” (2010) e “Flor Pucarina y Picaflor de los Andes: dos iconos de la música huanca” (2014). Ademais, estudou-se o livro *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina* (2010) de Claude Ferrier, o qual possui uma análise aprofundada acerca de um estilo que cresceu paralelamente ao *boom* da chicha, principalmente na serra peruana: o huayno com arpa.

² É válido ressaltar que o professor Carlos Huamán, em curso oferecido pelo POSLIT, no primeiro semestre de 2017, intitulado “Literatura e música andinas”, muito me auxiliou com sugestões de textos para a confecção deste trabalho. Em suas aulas, o professor ainda nos apresentou a inúmeros huaynos tradicionais escritos em quéchua, aproximando-os a obras da literatura tradicional peruana.

Para o estudo da música chicha, foi examinado o artigo de Rodrigo Montoya, “Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú” (1996), o qual se assemelha muito ao que se propõe esta pesquisa, já que realiza uma aproximação entre huayno e canção chicha, apresentando elementos que se modificam ou que se mantêm nestes dois estilos musicais. Também foi contemplada a obra de Carlos Leyva Arroyo *Música “chicha”, mito e identidad popular: el cantante peruano “Chacalón”* (2005), em que o autor busca apresentar a relação entre música e identidade. Além desses dois textos, foram estudados os artigos “La ‘Cultura Chicha’ en el Perú”, de Arturo Quispe Lázaro (2004), que contém esclarecimentos sobre a cultura chicha, marginalizada e estigmatizada pelos peruanos, o de Jaime Bailón (2004), “La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma” (BAILÓN, 2004), no qual o autor faz um panorama da música chicha no Peru, passando por Chacalón e outros artistas do gênero, a fim de reforçar a dimensão dessa manifestação cultural. Vale destacar a contribuição do livro ainda não publicado de Eloy Jáuregui, *Chicha all stars: historias de la cumbia peruana*, no qual o autor – quem gentilmente cedeu o material ainda não publicado para este estudo – trata da importância de Chacalón (cantor de músicas chichas que será utilizado para análise de letras de canção neste estudo) para os migrantes residentes em Lima. Por fim, também foi analisado o livro *Perú chicha: la mezcla de los mestizajes* (2018), do estudioso Dorián Espezúa Salmón, no qual o autor propõe que a chicha não é apenas uma manifestação musical, mas sim uma cultura que está ambientada em todo o Peru por meio das inúmeras mesclas ocorridas em diversos âmbitos sócio culturais. Ademais, Espezúa Salmón (2018) reforça o caráter marginal desta, uma vez que é advinda da matriz andina não privilegiada socialmente.

Objetivos da pesquisa

Este estudo objetiva uma leitura de duas de grandes manifestações artísticas musicais peruanas – o huayno e a chicha – consolidadas por meio da modernização ocorrida no Peru a partir das grandes ondas migratórias, principalmente as da década de 1950, que rumaram à capital devido aos processos incipientes de industrialização pelo qual o país passava.

Questiona-se se a música chicha poderia estar passando por um processo similar ao chamado de “cholificação”, proposto por Aníbal Quijano na década de 1960, o qual fora alvo de muitas críticas e refutações; tal processo será chamado aqui de “chicheficação” e estaria ligado à sua negação desde seu nascimento, na década de 1960, até meados da década de 2000. Entretanto, ele poderia resultar, nos próximos anos, na consolidação da música chicha

como patrimônio cultural peruano, como o ocorrido anteriormente com o huayno. O huayno é um gênero oriundo da serra peruana, característico dos mestiços e migrantes, chamados muitas vezes de *cholos*. Atualmente, vincula-se à tradição peruana, sendo considerado um gênero tradicional e fazendo parte do orgulho patriótico do povo peruano, enquanto o segundo – a chicha – é ainda enxergado como um gênero musical periférico, visto por muitos estudiosos como uma tentativa malfeita de modernização do huayno.

Neste trabalho, abordaram-se os dois estilos e, em seguida, realizaram-se análises de suas letras em seus aspectos temáticos, poéticos e memorialísticos, a fim de se perceber o que se perde, mantém ou transforma entre o *corpus* de canções dos gêneros estudados. Para adentrar nos aspectos vinculados ao surgimento, promoção e manutenção dos objetos estudados, foi necessário retomar brevemente as ideias de tradição, urbanidade e modernidade, que, apesar de não serem a essência dos levantamentos realizados ao longo deste estudo, perpassam o surgimento de novas manifestações culturais.

Por tratar-se de uma pesquisa documental e qualitativa, estruturou-se da seguinte maneira o estudo: no primeiro capítulo, foi realizada uma exploração teórica quanto a desconstrução da Lima formada pela tradição colonial espanhola por meio das migrações em massa para a capital, principalmente na década de 1950. Também se apresentou os estratos sociais presentes na sociedade peruana, formada pelos criollos, os cholos e os chichas e como a junção desses três sujeitos corrobora para uma mudança significativa de Lima. Ainda foi levantada a seguinte questão: para ser moderno deve-se romper com o conceito de tradição? Dessa forma, foram retomadas as ideias de Reynaldo Ledgard (1991) e de Carlos Franco (1991), e voltando para o livro de Romulo Monte Alto (2011). Foi necessário ressaltar que, com a vinda dos migrantes serranos para a capital, muitas de suas tradições foram trazidas, mantidas, perdidas ou modificadas na metrópole.

No segundo capítulo, perpassou-se pela ideia de autoria nas letras de huaynos e de chichas. O huayno é uma expressão da antiga tradição peruana e inicialmente não possuía autores individuais, sendo transmitido pelo meio oral para as novas gerações. São nestas canções que os índios e os mestiços podem representar todos os seus sentimentos, perpassando por toda a sua história, crenças, dores e tradições. Em contraposição ao huayno, a música chicha surgiu em meados dos anos 1960, sendo sempre composta por grupos individuais, sem a ideia da expressão da coletividade presente no huayno.

No terceiro capítulo deste trabalho, foram apresentados dois artistas que tiveram algumas de suas músicas analisadas. Picaflor de los Andes, compositor e cantor de huaynos, e

Chacalón, cantor de músicas chichas. Em seguida, foram realizadas análises de letras de cada um dos intérpretes, levando em consideração os seguintes eixos temáticos coincidentes: o orgulho de ser provinciano, a migração, o amor, a pobreza.

Com esta pesquisa, acredita-se poder de fato contribuir com os estudos pertinentes à Literatura Comparada, sobretudo no que concerne aos Estudos Culturais latino-americanos, bem como possibilitar pesquisas futuras sobre o tema, ainda pouco estudado no Brasil.

CAPÍTULO 1

PROCESSO MIGRATÓRIO NO PERU E A CONFIGURAÇÃO DE NOVOS SUJEITOS NO CENÁRIO URBANO

1.1. Tradição e modernidade: rural *versus* urbano

O Peru, como a grande maioria dos países da América Latina, é formado pela miscigenação. Para compreender os estratos sociais vigentes na atualidade do país, é necessário conhecer os seguintes conceitos, ainda que, em alguns casos, não sejam muito bem definidos; são eles: criollos, cholos e chichas. Os criollos são, segundo a tradição colonial, o estrato social correspondente aos peruanos descendentes de espanhóis, ligados às tradições europeias e, na maioria das vezes, pertencentes às camadas socioeconômicas dominantes, mesmo que estas estejam em decadência. Moram, em sua maioria, nos bairros mais tradicionais da capital, geralmente têm acesso à educação de qualidade e ocupam lugar de prestígio no cenário econômico peruano. Quanto aos cholos, são os mestiços oriundos de indígenas e espanhóis. Normalmente, são os peruanos do interior – da serra ou da selva peruana – que, na maioria dos casos, migram para as grandes cidades, como Lima, a fim de se estabelecerem economicamente. Passam por grandes dificuldades após a migração e normalmente sofrem com a discriminação, atravessando obstáculos para adquirir hábitos metropolitanos. Em geral, assumem papéis de subalternos, servindo aos criollos como empregados domésticos, garçons, entre outras funções vistas como inferiores. O termo cholo foi utilizado por muito tempo com caráter depreciativo, mas, nos dias atuais, há muitas manifestações de orgulho cholo. Para Guillermo Nugent (2014), o cholo gerou a chamada “choledade”, vista por este como um adjetivo a tudo aquilo que perpassa o fato de ser cholo, desde o racismo sofrido por este até a sua maneira de se agir, o que é chamado por Nugent (2014) de “choleo”. Passando agora para os sujeitos chichas, estes correspondem aos descendentes dos cholos, filhos de 2ª ou 3ª geração. Não são um estrato social completamente definido, mas sim uma ramificação dos cholos. Em geral, os chichas nascem nas cidades grandes e possuem raízes andinas. Em grande parte, conhecem a terra de origem de seus ascendentes por meio das histórias que estes contam. Conseguem transitar livremente meio às tradições criollas e indígenas, mas, em aspectos econômicos, normalmente não têm grandes oportunidades, exercendo, em sua maioria, atividades informais.

Após conhecer os estratos sociais mais representativos da contemporaneidade peruana, pode-se agora passar para a ideia da modernidade, a qual é vinculada, de certa maneira, à urbanidade. Para Reynaldo Ledgard, “(...)somos modernos porque com ou sem um adequado desenvolvimento tecnológico, somos urbanos” (LEDGARD, 1991, p. 229, trad. nossa)³. Ser urbano, é, afinal, ser moderno? Para ser moderno, ou ainda, urbano, deve-se romper, portanto, com o conceito de tradição?

Ao parecer, a migração joga um papel fundamental nesse processo, segundo Carlos Franco,

se outra hipótese é aceita provisoriamente, segundo a qual a migração funda o processo constitutivo de um sujeito moderno – a plebe urbana – Como se referir a esta como titular de uma suposta modernidade nacional futura, se ainda não elaborou um discurso sobre si mesma e [sobre] o país, se não criou seus próprios instrumentos políticos, se não disputa a administração da sociedade, tampouco participa da definição do significado estrito de modernidade que se discute atualmente? (FRANCO, 1991, p. 192)⁴

A partir da definição de Franco (1991), quando um migrante sai de sua terra de origem e vai em direção a outra, ao chegar ao seu destino não possui, em um primeiro momento, qualquer vínculo com a nova realidade ou ainda sem um discurso que o represente, inclusive porque seus valores, costumes e até idioma são outros. Como se pode afirmar que este sujeito, ao transpor a barreira geográfica que o assentava, transpõe, também, a ponte entre tradição e modernidade? Estar em meio a um ambiente moderno, repleto de artefatos comuns à vida moderna, e não mais em seus povoados, onde parecia-se viver como há cem anos, é o suficiente para se desvincular das tradições deixadas quilômetros atrás? O sujeito migrante, ao se relocar nas grandes cidades, encontra-se em um lugar de desamparo, onde as experiências vividas já não constituem o centro de sua nova condição, o que gera, segundo Cornejo Polar (1997), uma possível frustração. Rômulo Monte Alto (2011) confirma essa visão ao se referir da seguinte maneira ao caminho do migrante:

Ao deixar atrás o ayllu, a hacienda ou o pueblo, e seguir a pé ou num caminhão rumo à cidade, símbolo da modernidade, o indivíduo está se lançando a um caminho que, mais que levá-lo a um ponto exterior desconhecido, está levando-o por um

³ “(...) somos modernos porque con o sin un adecuado desarrollo tecnológico, somos urbanos”. Todas as traduções do espanhol para o português, neste trabalho, foram realizadas por Aaira Brisa Barros Nascimento.

⁴ “Si provisionalmente se acepta otra hipótesis según la cual la migración funda el proceso constitutivo de un sujeto moderno – la plebe urbana – ¿cómo referirse a ésta como presunto titular de una hipotética y futura modernidad nacional si no ha elaborado aun un discurso sobre si misma y el país, si no ha creado sus propios instrumentos políticos, si no disputa la dirección de la sociedad ni participa en la definición del sentido mismo de la modernidad que hoy se discute?”

trajeto interior, em que experimenta um contínuo processo de perda e esvaziamento. Se por um lado, então, a migração é um elemento modernizante, na medida em que funda uma nova subjetividade, por outro podemos defini-la como uma épica vazia, uma caminhada desprovida do sentido simbólico que possuíam os gestos coletivos, plena de lugares desérticos que a memória se empenhará em preencher e preservar (MONTE ALTO, 2011, p. 131)

Uma das características da modernidade, que logo se apresenta ao sujeito migrante, é o rompimento com as suas raízes e com a segurança que possuía no seu ambiente de origem, pois, ao se recolocar em zonas de fronteiras, desconhecidas, muitas vezes não consegue se adaptar. Monte Alto (2011) descreve a realidade vivida por esse sujeito ao se referir ao silêncio como produto da migração de muitos serranos, uma vez que a maioria não domina a língua de sua nova situação, utilizando a metáfora da ponte entre o moderno e o tradicional para chegar ao idioma e ao discurso. Uma vez superada a barreira da língua, esses sujeitos ainda enfrentam o problema do discurso, que se coloca tão dramático como a aquisição do idioma. Antonio Cornejo Polar (1997) esclarece que isso ocorre porque o discurso do migrante é fluido e sempre transitório, como se repetisse a condição de viajante do próprio sujeito que o pronuncia, dado que sempre conjuga presente e passado de maneira simbólica. É necessário ressaltar que, com a vinda dos migrantes serranos para a capital, muitas de suas tradições foram trazidas, mantidas, perdidas ou modificadas na metrópole.

1.2. O processo migratório e a configuração de uma nova capital

Publicado em 1964, *Lima la horrible* denuncia o passadismo descontextualizado, mas vigente, nas relações sociais estabelecidas na capital peruana. De acordo com o autor, Sebastián Salazar Bondy,

Que o passado nos atrai não é algo que verdadeiramente acontece: estamos alienados em relação a ele, não só por ser a fonte de toda a cultura popular, do kitsch nacional, por conter um padrão comportamental para o Pobre qualquer que anseia ser algum dia. Alguém importante e pelo fato de que, a atualidade reproduz como caricatura a ordem passada, mas, sim, porque, em essência, parece haver uma escapatória para olhar para trás hipnotizado pelo feitiço de ontem e cego para o curso vindouro. O passado está em toda parte, abraçando lares e escolas, política e imprensa, folclore e literatura, religião e mundanismo. Assim, por exemplo, nos lábios das pessoas idosas os conselhos coloniais se repetem rotineiramente, nas salas de aula as calúnias arcadianas são repassadas, nas ruas os carros alegóricos do governo desfilam e nos jornais reaparecem, como num ciclo tonto, as elegias à Éden perdido. Cantamos e dançamos “valsas criollas”, que agora são obstinadas em evocar as pontes e alamedas tradicionais, são livros impressos de histórias e lembranças do que José Gálvez batizou de “a Lima que se vai”. Entre fumaças de frituras as antigas procissões se movem e outras novas de vapores idênticos rejuvenescem o gregário devoto. E nós atendemos – que remédio resta! – a casamentos e funerais de rituais

ociosos, de um convencionalismo hipócrita. A armadilha da Arcádia Colonial está em todas os caminhos. Não é fácil contorná-la. (BONDY, 2014, p. 56-57)⁵

Uma capital em que, no ano de 1964, já contava com mais de dois milhões de pessoas vivendo em suas ruas, dentro e fora dos limites dos bairros, formando, então as chamadas *barriadas* urbanas⁶, não poderia mais conceber uma visão como da Arcádia Colonial, como colocou Salazar Bondy (1964). Por mais que nas cidades houvesse modernização, as aulas de história sempre retratam os acontecimentos do passado, os conselhos e as experiências dos mais velhos são apropriados de discursos passadistas, vinculados à própria colonização e as convenções encontram seu lugar nas tradições. Seria preciso que a cidade se remodelasse, mas isto não ocorreria de prontidão, uma vez que as tradições criollas se mantinham mesmo com a reconfiguração social, cultural e geográfica pela qual Lima passava. Segundo o autor,

Faz tempo que Lima deixou de ser – ainda que os inimigos da modernidade não aceitem e tenham atribuído, entretanto, como nostálgicos e passadistas seus automóveis, seus transistores, suas penicilinas, seu nylon, etc. – a cidade tranquila regida pelos horários das orações matinais e do Angelus, cuja aceitação emocionava o francês Radiguet. Tornou-se uma cidade onde dois milhões de pessoas se empurram, em meio à buzinas, à selvageria das rádios, à congestionamentos humanos e à outras demências contemporâneas, para sobreviver. (SALAZAR BONDY, 2014, p. 57)⁷

A capital recebera milhares de famílias do interior do país, e já no ano em que *Lima la horrible* fora escrito, o autor constatou que se tratava de uma cidade caótica, repleta de congestionamentos, mendicância e crise de habitação, sendo que esta última pode ser vista como a principal motivadora de sua transformação. Salazar Bondy ainda afirmou que o estrangeiro e o migrante provinciano chegavam a Lima cheios de esperanças para com o

⁵ “Que el pasado nos atrae es algo menos de lo que en verdad ocurre: estamos alienados por él, no solo porque es la fuente de toda la cultura popular, del kitsch nacional, y porque contiene una pauta de conducta para el Pobre Cualquiera que ansía ser algún día Don Alguien, y porque la actualidad reproduce como caricatura el orden pretérito, sino porque, en esencia, parecen haber escapatoria a llevar la cabeza de revés, hipnotizada por el ayer hechizo y ciega al rumbo venidero. El pasado está en todas partes, abrazando hogar y escuela, política y prensa, folclore y literatura, religión y mundanidad. Así, por ejemplo, en labios de los mayores se repiten rutinarias las consejas coloniales, en las aulas se repasan los infundios arcádicos, en las calles desfilan las carrozas doradas del gobierno y en los diarios reaparecen, como en un ciclo ebrio, las elegías al edén perdido. Cantamos y bailamos ‘vales criollos’, que ahora se obstinan en evocar el puente y la alameda tradicionales, y se imprimen libros de anécdotas y recuerdos de aquello que José Gálvez bautizó como ‘la Lima que se va’. Entre humos de fritanga se desplazan las viejas procesiones y otras nuevas de idénticos vapores remozan el gregarismo devoto. Y asistimos – ¡qué remedio queda! – a bodas y funerales de ritual ocioso, de hipócrita convencionalismo. La trampa de la Arcadia Colonial está en todos los caminos. No es sencillo sortearla”.

⁶ Ver foto de *barriadas* urbanas na FIGURA 2 no APÊNDICE 1 deste trabalho (p. 86).

⁷ “Hace bastante tiempo que Lima dejó de ser – aunque no decaigan los enemigos de la modernidad, la cual, sin embargo, ha otorgado aun a nostálgicos y pasadistas sus automóviles, sus transistores, sus penicilinas, sus nylon, etc. – la quieta ciudad regida por el horario de maitines y ángelus, cuyo acatamiento emocionaba al francés Radiguet. Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, gestiones humanas y otras demencias contemporâneas, para pervivir.”

futuro, mas que, com o passar dos anos, substituíam tal desejo por uma espécie de satisfação e conformismo por estarem, ao menos, inseridos no substrato colonial da sociedade limenha⁸.

Percebe-se, portanto, que a Lima criticada por Salazar Bondy mantém relações estreitas com o seu passado colonial, mesmo que já fosse uma cidade em plena explosão populacional, tanto de migrantes serranos, mas também de estrangeiros. Na realidade, Lima se apresentava em 1964 como uma cidade criolla, no sentido da manutenção de costumes nacionais, com a consequente exclusão de tudo que fosse de origem indígena. Este é um grande conflito a ser discutido ao longo deste estudo: a inserção de elementos culturais oriundos de migrantes mestiços fixados em Lima e a sua recepção em um contexto tradicionalista.

A verdade é que, como Salazar Bondy já havia dito em 1964, a classe média e a burguesia mantinham-se em uma espécie de sistema de castas, vivendo em bairros privilegiados⁹ por serem descendentes de grandes famílias. Em contrapartida, Salazar Bondy discorre sobre os terríveis locais de habitação dos migrantes, como se pode ver a seguir:

A massa popular se espreme, no entanto, em três espécies de horror: o beco, longa passagem ladeada por miseráveis favelas; a barriada, a urbanização clandestina e espontânea de barracos que deriva excepcionalmente em casas de tijolo ou adobe, e o “corralón”, um conjunto de quartos rústicos em terrenos baldios. São nestes lugares em que mais de meio milhão de habitantes de Lima vivem. (SALAZAR BONDY, 2004, p. 86)¹⁰

A massa popular migrante, deriva, no Peru, de diversos momentos migratórios, sendo, que os maiores deles ocorreram a partir da década de 1950, devido a razões como a incipiente industrialização e a miséria rural advinda da concentração de terras. Para Guillermo Nugent (2014), em seu livro *El laberinto de la choledad*,

o que ocorreu em Lima e nos espaços urbanos durante o início do século XX ilustra bem as sutis e densas relações estabelecidas entre processos sociais, elaborações culturais e sistemas políticos. Os dois movimentos migratórios, ultramarino e o das províncias, motivam duas propostas culturais absolutamente diferentes, de acordo com a posição ocupada na hierarquia ou círculos sociais. Para alguns, a migração ultramarina permitiu reforçar um elemento "branco", a restauração do peninsular, diante do movimento das províncias que será visto como a ratificação de uma “República dos indígenas”. Para outros, a realidade ultramar foi o elemento de inconformidade, desafio ou rebeldia que permitiu questionar as delimitações

⁸ Salazar Bondy, p. 58.

⁹ Ver foto de Miraflores, bairro tradicional limenho, em FIGURA 1 no APÊNDICE 1 deste trabalho (p. 86).

¹⁰ “La masa popular se hacina, en cambio, en tres especies de horror: el callejón, largo pasadizo flanqueado de tugurios misérrimos; la barriada, urbanización clandestina y espontánea de chozas de estera que excepcionalmente deriva en casitas de adobe o ladrillos, y el corralón, conjunto de habitaciones rústicas en baldíos cercados. Son núcleos estos en los que se refugia más de medio millón de limeños.”

hierárquicas. Para estes setores, a modernidade foi uma necessidade para reconhecer e expressar uma existência social bela: lembre-se da afirmação precisa de Baudelaire: “A beleza é a promessa da felicidade.” Os mesmos processos sociais dão origem a tendências opostas: a alguns é permitido viver sua “arcádia colonial” e a outros impulsiona na busca incessante da tragédia moderna. Mas nas determinações políticas apenas a primeira se torna uma representação coletiva “oficial” do Peru, enquanto o segundo se mantém relegado à marginalidade, ao exílio ou a mera excentricidade. E, no entanto, ambos os processos foram constituídos pelos mesmos materiais. Esta representação coletiva dominante – a arcádia colonial – foi muito além de uma simples proposição de conteúdo, uma espécie de pró-hispanismo parcialmente nítido. As opiniões políticas são a parte mais mutável, a parte mais facilmente substituível dessas representações coletivas. Seu lado mais forte e persistente é que constitui formas de conhecimento do mundo social e, portanto, acompanhados por suas respectivas categorias. O fato de relevar esse aspecto e reduzir as representações coletivas a seu aspecto de opiniões políticas impediu de reconhecer com maior nitidez as mudanças e persistências. (NUGENT, 2014, p. 43)¹¹

Para Nugent (2014), a migração ultramarina espanhola e a migração do interior peruano em direção às grandes metrópoles possuíram propostas diferentes, uma vez que a primeira teria como objetivo o reforço racial branco por meio da chegada de europeus, como o ocorrido na colonização, enquanto a segunda reforçaria as origens nativas peruanas. Eis aí uma relação com o conceito de choledade, apresentado e discutido por Nugent (2014), o qual reforça que o Peru é um país no qual a mestiçagem se fez de maneira consistente e persistente, em um ambiente em que os debates se travavam a partir da necessidade de uma identidade própria, sendo que as mesclas muito incomodaram àqueles que sonhavam com a utópica arcádia colonial.

Os migrantes chegados a Lima, nos meados do século XX, independentemente se estrangeiros, serranos ou ainda provenientes da região amazônica peruana, encontravam-se

¹¹ “Lo sucedido en Lima y los espacios urbanos durante los comienzos del siglo XX es muy ilustrativo de las sutiles y densas relaciones que se establecen entre los procesos sociales, las elaboraciones culturales y los ordenamientos políticos. Los dos movimientos migratorios, el de ultramar y el de provincias, motivan dos propuestas culturales absolutamente diferentes, según la posición ocupada en la jerarquía o círculos sociales. Para unos, la migración de ultramar permitió reforzar un elemento ‘blanco’, restauración del peninsular, frente al movimiento de las provincias que será visto como la ratificación de una “República de indígenas”. Para otros, la realidad de ultramar fue el elemento de inconformidad, desafío o rebeldía que permitió poner en cuestión los encasillamientos jeraquizantes. Para estos sectores, la modernidad fue una necesidad para reconocer y expresar una existencia social bella: recuérdese la precisa afirmación de Baudelaire: ‘La belleza es la promesa de la felicidad.’ Los mismos procesos sociales dan lugar a tendencias contrapuestas: a unos les permite vivir su ‘arcadia colonial’ y a otros los impulsa a la incesante búsqueda de la tragedia moderna. Pero en las determinaciones políticas, solamente el primero se convierte en una representación colectiva ‘oficial’ del Perú, mientras el segundo queda relegado a la marginalidad, al exilio o la mera excentricidad. Y, sin embargo, ambos procesos estaban constituidos por los mismos materiales. Esta representación colectiva dominante – la arcadia colonial – fue mucho más allá de una simple proposición de contenidos, una especie de pro hispanismo más o menos nítido. Las opiniones políticas son la parte más cambiante, la más fácilmente reemplazable de estas representaciones colectivas. Su lado más fuerte y persistente es el que se constituye en formas de conocimiento del mundo social, y, por lo tanto, acompañadas de sus respectivas categorías. El haber soslayado este aspecto y haber reducido las representaciones colectivas a su aspecto de opiniones políticas ha impedido reconocer con mayor nitidez los cambios y persistencias”

separados das tradições coloniais vigentes e decadentes da capital. A cidade não estava preparada – nem geográfica, tampouco socialmente – para receber o contingente populacional que a década de 1950 abarcou. Aqueles que em Lima encontraram uma promessa de felicidade não sabiam que, na realidade, passariam a viver em um verdadeiro caos urbano e social. Segundo José Matos Mar:

Foi na década de 1950 que ocorreu a configuração dos elementos centrais que caracterizam a sociedade atual. A urbanização adquiriu, então o caráter preponderante que tem hoje no processo peruano. Significou o início da concentração de grandes contingentes de migrantes em Lima, em um novo tipo de assentamento urbano denominado “barriada”. (MATOS MAR, 1984, p. 31)¹²

A década de 1950 foi o marco da nova configuração social de Lima. A cidade começou a se expandir, a empurrar os novos habitantes para as regiões mais distantes e periféricas da capital. Morros e areais foram invadidos e se configuraram como novos bairros populares, mesmo sem condições sanitárias ou habitacionais. Carlos Leyva Arroyo faz um levantamento do crescimento de Lima em 30 anos, entre as décadas de 1960 a 1990¹³, como se pode ver a seguir:

No ano de 1988, a Lima metropolitana concentrava 29% da população nacional, 69% do produto interno bruto industrial, 87% da receita tributária, 98% do investimento privado, 73% dos médicos, 48% de leitos hospitalares, 62% de professores universitários, 33% da população economicamente ativa e 76% de usuários de serviços telefônicos. É evidente o maior desenvolvimento relativo da capital, em relação às demais áreas do país, convertendo-a no principal foco de atração populacional.

Para se ter uma ideia do impacto da população de migrantes em Lima, é conveniente comparar os resultados dos três últimos censos nacionais.

Assim, em 1961, a população total de Lima era de 1.845.910 e 44.6% (822 598) de seus habitantes eram de origem estrangeira. Em 1973, os migrantes constituíam 45,8% (1 512 093) de uma população total de 3.302.523 pessoas. Em 1993, os habitantes limenhos eram 6.321.173 e os advindos de outras partes do país representavam 39,4% (2 490 542). No espaço de 32 anos, a população da cidade quintuplicou como resultado de um intenso movimento demográfico campo-cidade.

Até a década de 1990, a grande massa populacional que chegou a Lima já havia se instalado completamente na cidade. As grandes “comunidades novas”, geradas a partir da invasão de terras, constituídas nos arredores de Lima entre as décadas de 1950 e 1980 foram transformadas em distritos, ou seja, passaram a fazer parte da estrutura formal do país. Seu desenvolvimento urbanístico, político e econômico foi regulado pelas leis do Estado peruano.

Desta forma, nos novos espaços urbanos localizados nos arredores de Lima, antigos desertos, áreas de cultivo ou áreas de lazer, os migrantes, principalmente serranos,

¹² “Fue la década de 1950 la que dio paso a la configuración de los elementos centrales que caracterizan a la sociedad actual. La urbanización adquirió, entonces el carácter preponderante que tiene hoy en el proceso peruano. Significó el inicio de la concentración de grandes contingentes migrantes en Lima, en un nuevo tipo de asentamiento urbano denominado barriada.”

¹³ De acordo com o site do Instituto Nacional de Estadística e Informática peruano, acessado em 12 de outubro de 2018, a capital peruana contava, em 2014, em sua região metropolitana, com 9 milhões e 752 mil habitantes.

levantaram suas moradias e construíram seus lares. As ruas daquela nova cidade, essa outra Lima formada com base na esperança de um futuro promissor e de bem-estar, não só mostravam sinais de pobreza, miséria, de escasso espaço habitacional e falta de serviços básicos, mas também as marcas do trabalho árduo e da prosperidade econômica em desenvolvimento. (ARROYO, 2005, p. 18-19)¹⁴

Na década de 1960, quase metade da população limenha correspondia a migrantes, número que aumentou até a década de 1980. Esse movimento, ao longo de três décadas gerou uma explosão demográfica com milhares de indivíduos atraídos de todos os cantos do país. A capital peruana oferecia aos novos migrantes perspectivas de um futuro mais promissor do que nos pequenos povoados em que viviam, nos quais a base da economia era principalmente a agricultura. Os migrantes assentaram-se nas *barriadas* urbanas, que, inicialmente não tinham sequer estrutura sanitária, mas que, a partir da década de 1990, passaram a ser distritos desenvolvidos. Entretanto, o sujeito migrante ainda carregava consigo as marcas de sua origem, o que fez com que a discriminação os perseguisse, por mais que progredisse na cidade grande.

Pensando na configuração do sujeito migrante em um indivíduo que surge por meio das migrações em massa e que não consegue se instaurar sem conflitos na capital peruana, Antonio Cornejo Polar vislumbra da seguinte maneira a massa que chega a Lima nos anos 1950:

(...) está formada quase inteiramente de migrantes serranos, migrantes que parecem não ter perdido níveis básicos de identidade: linguagem, roupas, comida, mas ao mesmo tempo – é claro – não podem deixar de atuar de acordo com as condições

¹⁴ “Para el año 1988, Lima Metropolitana concentraba el 29% de la población nacional, el 69% del producto bruto interno industrial, el 87% de la recaudación fiscal, el 98% de la inversión privada, el 73% de los médicos, el 48% de las camas de hospitales, el 62% de los profesores universitarios, el 33% de la población económicamente activa y el 76% de los abonados del servicio telefónico. Resulta evidente el mayor desarrollo relativo que tiene la ciudad capital, respecto a las otras áreas del país, convirtiéndola en el principal foco de atracción de población.

Para tener una idea del impacto de la población migrante en Lima es conveniente comparar los resultados de los tres últimos censos nacionales.

Así, en el año 1961 la población total limeña era de 1.845.910 y el 44,6% (822 598) de sus habitantes eran de origen foráneo. En 1973 los migrantes constituían el 45,8% (1 512 093) de una población total de 3.302.523 de personas. Para 1993, los habitantes de Lima eran 6.321.173 y los llegados de otras partes del país representaban el 39,4% (2 490 542). En el lapso de 32 años, la población de la ciudad se había quintuplicado por efecto de un intenso movimiento demográfico campo-ciudad.

Hacia la década de 1990, la gran masa poblacional que arribó a Lima ya se había instalado completamente en la ciudad. Los grandes ‘pueblos jóvenes’, generados a partir de la invasión de terrenos, constituidos en los alrededores de Lima entre las décadas de los años 50 y 80 se transformaron en distritos, es decir pasaron a formar parte de la estructura formal del país. Su desarrollo urbanístico, político y económico se vio normado por las leyes del Estado peruano.

De este modo, en los nuevos espacios urbanos ubicados en los alrededores de Lima, otrora desiertos, áreas de cultivo o zonas de esparcimiento, los migrantes, serranos principalmente, levantaron sus moradas e hicieron sus hogares. Las calles de aquella nueva ciudad, de esa otra Lima formada con base en la esperanza de un futuro promisorio y de bienestar, no solo presentaban señas de pobreza, miseria, de escaso espacio habitacional y falta de servicios básicos sino también las huellas del trabajo duro y de la prosperidad económica en ciernes.”

massivas e sem precedentes que a cidade acumula sobre eles. (CORNEJO POLAR, 1996, p. 838)¹⁵

O sujeito migrante trazia consigo sua identidade, mas incorporava, ao mesmo tempo, as novas exigências adquiridas na capital. Esse sujeito seria, segundo Cornejo Polar (1996), desagregador, instável, sem raízes fixas e identidade centrada, produto e ao mesmo tempo produtor de heterogeneidade, uma vez que estaria disposto a manter suas diferenças.

Deve-se levar em conta, em primeiro lugar, que não há heterogeneidade harmoniosa, esta sempre é carregada de tensão e conflito. No Peru, o primeiro momento em que se tem registro escrito do processo gerador de heterogeneidade cultural é o do diálogo do Inca Atahualpa com o Padre Vicente Valverde, ocorrido em Cajamarca, em novembro de 1532. De acordo com Cornejo Polar, “é, sim, o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza, desde então e até hoje, a produção literária andina e – em boa parte – latino-americana” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 220). O princípio dessa heterogeneidade foi dado pelo choque entre oralidade e escritura, uma vez que a suposta bíblia – representação da escrita europeia – oferecida pelo Padre Vicente Valverde naquele episódio ao Inca Atahualpa, carecia de valor no contexto incaico. A partir da dominação espanhola nos Andes, a escrita deixou de ser elemento de comunicação e esclarecimento e passou a ser uma forma de conquista e domínio, segundo Cornejo Polar (2000).

1.3. O cholo: surgimento de um novo sujeito no cenário peruano

A partir da migração, constitui-se um sujeito que se identifica com o mestiço: o cholo. No século XVI, ao se referir ao conceito de cholo, o Inca Garcilaso de la Vega já havia apontado para o sentido de mestiçagem presente no vocábulo. Cholo seria, naquela época, um adjetivo utilizado na região caribenha para denominar um tipo de cachorro, o cachorro mestiço. Apesar das conotações de cunho negativo, que a definiam ao longo do século XIX, a palavra cholo está, em sua raiz etimológica, relacionada à mestiçagem e vincula-se à ideia de um orgulho pela mistura. De acordo com Guillermo Nugent (2014), em seu livro *El laberinto de la choledad*,

no século XX, há um momento em que o “problema indígena” e o horizonte da pobreza estão presentes simultaneamente. São duas ou três décadas que marcam

¹⁵ “(...) está formada casi integralmente de migrantes serranos, migrantes que no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo – por supuesto – no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos.”

uma particular identidade, a configuração do típico popular. Não é a pobreza urbana dos bairros populares do início do século XX, nem a rebelião das comunidades que reclamam seu reconhecimento. É uma nova experiência urbana, onde pobreza e novidade aparecem inseparáveis. É um novo espaço social que busca converter o mundo urbano em um cenário popular. O encontro de ambas problemáticas é identificado com um novo termo que atinge uma difusão generalizada: cholo. É o questionamento mais radical para a elaboração de uma suposta arcádia colonial que os setores elaboraram no último terço do século XIX. (NUGENT, 2014, p. 35)¹⁶

O cholo é um sujeito discriminado negativamente pelos setores tradicionais. No Peru, após a colonização espanhola, a mestiçagem passou a ser um processo quase natural, bem como nos outros países colonizados. Dessa maneira, o cholo pode ser pensado, como aborda Antonio Cornejo Polar (1996), como o descendente mestiço de índios e espanhóis. Em sua essência, atualmente, o cholo poderia ser concebido como o mestiço que deixou suas terras nativas e veio tentar mudar sua sorte, seu destino, na cidade grande.

Um dos estudos mais importantes sobre o cholo se deve ao sociólogo Aníbal Quijano. Em seu texto intitulado “La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana (esquema de un enfoque aproximativo)”, publicado em 1964 e reeditado em 1980, o autor propõe o conceito de cholificação, que consiste no reconhecimento da emergência de um sujeito oriundo dos processos de mestiçagem ainda em formação. Com este sujeito, residiria o futuro da cultura peruana. O teórico retoma o tema no livro *Dominación y cultura*, em 1979, quando propõe que a cholificação se produziria, na realidade, como uma espécie de sincretismo cultural gerado pelas relações de dominação existentes entre as culturas. Em 1997, Quijano publica *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, sustentando que a cholificação seria uma alternativa de descolonização do imaginário, das práticas, valores e instituições culturais do país. Reconhece, no entanto, que a potencialidade que outrora enxergara na cholificação havia sido mutilada, devido à derrota dos movimentos populares na década de 1980 e ao êxito do fujimorismo. Rodrigo Montoya refuta Aníbal Quijano nesses três momentos apresentados, como se pode ver a seguir:

A explicação do que aconteceu com o processo de cholificação tem que ser outra e suas principais pistas principais deveriam ter sido encontradas nos anos cinquenta e setenta e não nos tardios oitenta e noventa. O que foi e de onde veio esse

¹⁶ “En el siglo XX, hay un momento en que simultáneamente están presentes ‘el problema indígena’ y el horizonte de la pobreza. Son dos o tres décadas que marcan una particular identidad, la configuración de lo popular típico. No es la pobreza urbana de los distritos populares de comienzos del siglo XX, pero tampoco es la rebelión de las comunidades que reclaman su reconocimiento. Se trata de una nueva experiencia urbana, donde pobreza y novedad aparecen inseparables. Es un nuevo espacio social que trata de convertir el mundo urbano en escenario popular. El cruce de ambas problemáticas es identificado con un nuevo término que alcanza una difusión generalizada: cholo. Es el cuestionamiento más radical a esa elaboración de una presunta arcadia colonial que los sectores elaboraron en el último tercio del siglo XIX.”

nacionalismo peruano dos anos 60? Foi efetivamente um nacionalismo? Se existiu, seria necessário explicar sua fragilidade. (MONTROYA, 2010, p. 475)¹⁷

Para Montoya (2010), a cholificação proposta por Quijano em 1964 já não teria mais sentido em 1997, Assim como a afirmação de uma personalidade chola. A sua leitura acerca da proposta alterada de Aníbal Quijano põe em xeque o debate sobre a identidade do cholo e sua importância nas mudanças culturais das últimas décadas no Peru. Montoya reforça que a razão pela qual se interessou pelo estudo de Aníbal Quijano deve-se pela dedicação deste último quanto a mudança cultural produzida no Peru. De acordo com Montoya, Quijano, que teve seu estudo acerca da cultura peruana e do processo de cholificação dividido em três partes, apresentou, em um primeiro momento uma linguagem inerente à antropologia norte-americana, sendo que, em sua segunda fase, reconheceu os limites da perspectiva apresentada inicialmente; no terceiro momento, utilizou e desenvolveu o conceito marxista de socialização do poder para insinuar outro caminho. A formação de uma personalidade chola e o processo de cholificação já não faria mais sentido em 1997. Montoya acredita que a explicação dada por Quijano de que isso se deve ao fracasso do movimento operário e popular, assim como ao êxito do neoliberalismo fujimorista, é apenas uma pista que demanda uma investigação que verifique sua validade. O estudioso questiona as condições que tornam possível o surgimento de uma nova cultura e ainda se os cholos, dos anos 1950 e 1970, eram portadores de fato desta, uma vez que ainda não se conseguiu explicar o porquê dela não ter sido convertida em realidade. Montoya ainda reforça que, nos anos 1960 e 1970, o movimento obreiro e popular estava em seu ápice e que ninguém vislumbrava o que viria a ser o neoliberalismo fujimorista dos anos 1990. Diante de tais colocações, afirma que a explicação do que acontecera com o processo de cholificação deve ter outra justificativa e que as principais pistas para responder o que ocorrera deveriam ser encontradas entre os anos de 1950 e 1970 e não nas décadas de 1970 e 1980. O pesquisador ainda questiona se de fato se tratou de uma manifestação de nacionalismo e que, caso tenha sido, deveria ter sua fragilidade justificada.

1.3.1. “Cholo soy y no me compadezcas”

O cantor e compositor Luis Abanto Morales elabora sua mais famosa canção, “Cholo soy y no me compadezcas”¹⁸, em 1972, na qual manifesta o orgulho inerente ao reconhecer-se

¹⁷ “La explicación de lo ocurrido con el proceso de cholificación tiene que ser otra y sus pistas principales debieran ser encontradas en los años cincuenta y setenta y no en los tardíos ochenta y noventa. ¿Qué era y de dónde surgió aquel nacionalismo peruano de los años 60? ¿fue efectivamente un nacionalismo? Si existió, habría que explicar su fragilidad.”

cholo. Muito discriminada pelo setor criollo peruano, a canção de Abanto Morales torna-se um hino no Peru. Sua letra diz o seguinte:

Cholo sou/e não se compadeça/que essas são moedas/que não valem nada/e que dão os brancos/como quem dá dinheiro/Nós os cholos/não pedimos nada/porque faltando tudo/tudo nos alcança/Deixe-me na puna/viver à vontade/escalar as montes/por trás das minhas cabras/arando a terra/tecendo alguns ponchos/pastando minhas lhamas/e jogando ao vento/a voz da minha quena/diz que sou triste/o que quer que eu faça /não dizem vocês/ que o cholo é sem alma/e que é como pedra/sem voz sem palavra/e chorar por dentro/sem mostrar as lágrimas/talvez não foram os brancos/vindos da Espanha/que nos deu a morte/por ouro e por prata/não houve tal Pizarro/que matou Atahualpa/depois de muitas promessas/belas e falsas/Então, o que você quer, o que você quer que eu faça/me faça feliz como um dia de festa/enquanto meus irmãos se curvam/por quatro centavos que o patrão paga a eles?/Você quer que eu ria/enquanto meus irmãos são burros de carga/carregando riquezas que outros mantêm/querem que o riso cubra meu rosto/enquanto meus irmãos vivem nas montanhas/como toupeiras cavando e cavando/enquanto aqueles que não trabalham enriquecem/querem que eu seja feliz/enquanto minhas irmãs vão para as casas dos ricos/da mesma forma que os escravos/cholo sou e não se compadeça! (MORALES, 1972)¹⁹

É interessante reforçar que a canção transcrita aqui é inerente a um estilo prestigiado pela sociedade peruana; trata-se de uma valsa criolla. A introdução musical, entretanto, é muito semelhante à dos huaynos, fazendo uso de flautas ritmadas como nesse gênero.

O conteúdo da letra é reivindicatório. Para o eu lírico, ser cholo não deve ser visto como uma condição digna de pena, afinal de contas os índios sofreram abusos mesmo depois da colonização espanhola. Abanto Morales consegue, com essa canção, mostrar as anomalias surgidas a partir da invasão ibérica, e dirigir-se criticamente à elite criolla peruana, enaltecendo o fato de que ser cholo é ser também peruano, motivo de orgulho e respeito.

A letra de Luis Abanto Morales afirma que os cholos não necessitam da piedade branca para sobreviverem. O orgulho por sua choledade, para utilizar o termo cunhado por Guillermo Nugent (2014), é maior do que qualquer manifestação de piedade vinda dos

¹⁸ Há uma polêmica em torno da canção Cholo soy y no me compadezcás de Luis Abanto Morales que sinaliza que o compositor, na realidade, haveria feito uma espécie de adaptação de um poema do argentino Boris Elkin, “No me compadezcás”.

¹⁹ “Cholo soy/¡y no me compadezcás!/que esas son monedas/que no valen nada/y que dan los blancos/como quien da plata/Nosotros los cholos/no pedimos nada/pues faltando todo/todo nos alcanza/Déjame en la puna/vivir a mis anchas/trepar por los cerros/detrás de mis cabras/arando la tierra/tejiendo unos ponchos/pastando mis llamas/y echar a los vientos/la voz de mi quena/dices que soy triste/que quieres que haga/no dicen ustedes/que el cholo es sin alma/y que es como piedra/sin voz sin palabra/y llora por dentro/sin mostrar las lágrimas/acaso no fueron los blancos/venidos de España/que nos dieron muerte/por oro y por plata/no hubo un tal Pizarro/que mato a Atahualpa/tras muchas promesas/bonitas y falsas/Entonces, que quieres, que quieres que haga/que me ponga alegre como día de fiesta/mientras mis hermanos doblan las espaldas/por cuatro centavos que el patrón les paga/quieres que me ría/mientras mis hermanos son bestias de carga/llevando riquezas que otros se guardan/quieres que la risa me ensanche la cara/mientras mis hermanos viven en las montañas/como topos escarba y escarba/mientras se enriquecen los que no trabajan/quieres que me alegre/mientras mis hermanas van a casas de ricos/los mismo que esclavas/cholo soy ¡y no me compadezcás!”

colonizadores. Ainda seguindo a canção, percebe-se que o cholo não pede nada ao branco, uma vez que mesmo estando em dificuldades consegue aquilo que necessita: sua plantação, suas lhamas, suas tecelagens, a vida simples, a música andina. A letra da canção ainda critica a visão ocidentalista ao dizer “vocês não dizem/que o cholo é sem alma/e que é como uma pedra/sem voz sem letra/por dentro chora/sem mostrar as lágrimas.” (MORALES, 1972)²⁰ A partir deste trecho, percebe-se o desrespeito com o nativo desde a época da colonização, bem como a ganância espanhola. Há, logo adiante, um tom de lamento ao reconhecer que o cholo sofre ao ver seus semelhantes servindo aos brancos, sendo que estes são, na realidade, invasores em sua pátria. Apesar disso, ser cholo é ainda motivo de se orgulhar e não se compadecer.

1.4. Sujeito chicha: herança deixada pelos cholos?

Após a migração e a fixação do cholo na capital, emergem discussões teóricas que polemizam sobre a existência de um outro sujeito, o chicha, certo herdeiro do cholo. De acordo com Dorian Espezúa Salmón (2009), o chicha tem seu primeiro estágio no migrante que consegue comunicar seu desgarramento e sua nostalgia. Para este autor, trata-se de um sujeito integrador, aglutinante e que tende a amalgamar as diferenças entre ele e outros estratos sociais, sem fazer com que elas desapareçam. Reforça que não se trata de um sujeito aculturado, e sim transculturado, integrando tradições e fazendo disso diferença na construção tanto da sua identidade individual quanto coletiva. Ainda para Espezúa Salmón (2009), o sujeito chicha é capaz de criar vínculos entre esferas sociais distintas, de forma a conjugar o local ao global e o passado ao presente. Segundo ele,

o problema da identidade peruana tem sua origem no contato violento entre a matriz cultural andina e a matriz cultural ocidental, cujo produto foi somado à matriz cultural negra e à matriz cultural oriental, o que resultou em uma mistura étnica e cultural que hoje é chamada de cultura chicha. Os peruanos do século XXI temos problemas para identificar-nos como índios, cholos ou chichas. (SALMÓN, 2018, p. 29-30)²¹

²⁰ “no dicen ustedes/que el cholo es sin alma/y que es como piedra/sin voz sin palabra/y llora por dentro/sin mostrar las lágrimas.”

²¹ “El problema de la identidad peruana tiene su origen en el contacto violento entre la matriz cultural andina con la matriz cultural occidental a cuyo producto se le sumaron la matriz cultural negra y la matriz cultural oriental, lo que devino en un sancochado étnico y cultural que ahora se llama cultura chicha. Los peruanos del siglo XXI tenemos problemas para identificarnos como indios, cholos o chichas.”

As misturas geradas pelo encontro de diversas matrizes culturais – tanto europeias, quanto andinas, orientais ou africanas – ou seja, as inúmeras mesclas culturais e raciais, além das mesclas obtidas por novas composições de mesclas, geram a chamada cultura chicha. As palavras de Espezúa Salmón (2018) permitem retomar a ideia de hibridismo cultural proposta por Néstor García Canclini (2015), quando este afirma que, na atualidade, as culturas são entremeadas por outras manifestações, locais ou não, que se sobrepõem e se realinham, sendo sempre “culturas de fronteira”. García Canclini ressalta que

os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. (CANCLINI, 2015, p. 73)

Os sujeitos chicha, ao conjugarem as tradições trazidas da serra por seus pais ou avós com aspectos da modernidade incorporados na cidade grande, ganham novos elementos por meio da hibridação cultural. Nessa construção, componentes provincianos poderiam ser mantidos ou transformados, convivendo com aqueles adquiridos na capital, ou ainda incorporados de outros países, através da existência dos meios massivos de comunicação.

A cultura chicha surge na segunda metade do século XX, representada por inúmeras manifestações artísticas urbanas. Desde pinturas gigantescas em muros²², muito parecidas com os grafites, utilizando cores estridentes e carregando mensagens sensacionalistas, muito parecidas àquelas que são levadas em para-choques de caminhão, até cartazes para divulgação de shows de música chicha²³, ou ainda em painéis decorativos. Também está presente em programas de televisão, normalmente em canais populares, privilegiando temáticas sensacionalistas ou trágicas, normalmente em *talkshows*. Ainda existe a imprensa sensacionalista, também chamada de imprensa chicha, que, direcionada ao público mais pobre, também chamado de chicha, oferece informação a preços populares²⁴.

A cultura chicha é a cultura da mescla, da diversidade. Por outro lado, é estigmatizada e vista como de mau gosto, não por suas discutíveis misturas, mas ser preferida e consumida pelos setores mais marginalizados da cidade grande. Dentro das manifestações culturais chicha, deve-se destacar a informalidade e a flexibilização e transgressão de normas e valores.

²² Um dos grandes muralistas chicha da atualidade é o artista Eliot Túpac, quem eu tive o prazer de conhecer em viagem a Lima. Túpac tem realizado, atualmente, vários *workshops* para ensinar a fazer pôsteres chicha em diversos países latino-americanos e também europeus. Na FIGURA 3 do APÊNDICE 1 (p. 87), o artista me apresentava com um de seus pôsteres.

²³ Ver FIGURA 4, com imagem de cartazes chichas, no APÊNDICE 1 deste trabalho (p. 88).

²⁴ Muito parecidos com os jornais brasileiros circulantes nas grandes capitais, como o atual jornal belo-horizontino *Super*. Na FIGURA 8 do APÊNDICE 1, veem-se capas de jornais chicha (p. 90).

Vale reforçar que algumas manifestações culturais chichas estão sendo veiculadas em bairros tradicionais, como por exemplo, no distrito de Miraflores. As figuras 5 e 6, no apêndice 1 deste trabalho (p. 88-89), exibem fotos de pôsteres chichas que estavam sendo utilizados, em abril de 2017, como elementos decorativos em um bar requintado da região. A “invasão” de painéis, cartazes, murais e pôsteres de caráter chicha em bairros privilegiados da capital peruana podem estar sinalizando uma integração da cultura, outrora vista como marginalizada, como uma manifestação cultural que começaria a ser aceita pelas camadas mais abastadas e tradicionais do país. Pode denotar, ainda, que a produção cultural chicha está passando a ser reconhecida como parte do aporte tradicional peruano, agregando certo valor a esta.

CAPÍTULO 2

HUAYNO, CHICHA E O PROCESSO DE AUTORIA

2.1. O huayno como expressão da tradição peruana

Com a vinda dos migrantes serranos para a capital, muitas de suas tradições foram trazidas, mantidas, perdidas ou modificadas na metrópole. Uma dessas manifestações culturais trazidas para Lima foi o huayno, estilo musical característico da serra peruana. Por se tratar de um gênero presente nos mais diversos momentos da vida dos serranos, como já afirmara José María Arguedas (1977), sendo cantado coletivamente nos povoados andinos em situações de tristeza, despedida, glória, comemoração, foi considerado aqui como o estilo musical que representaria o estrato cholo da sociedade peruana contemporânea.

O huayno vem passando por inúmeras modificações ao longo dos tempos. De acordo com Carlos Huamán em seu livro *Atuqkunapa pachan: Estación de los zorros* (2006), não se pode dizer que existam estudos suficientes para demonstrar a sua origem. Entretanto, as investigações realizadas até hoje assinalam algumas vias para que se tente discutir essa origem, como, por exemplo, por meio de sua estética musical e dos aspectos relacionados à dança. Huamán (2006) revela que o cronista Guaman Poma Ayala, em sua *Nueva corónica y Buen Gobierno*, descreve diversos estilos musicais pré-hispânicos, tais como o “Haylli, Arawi, Qachwa, Llamaya, Pachaca, Guanca, Variacza, Qawa y Araui” (HUAMÁN, 2006, p. 21). A tais gêneros, o cronista nomeia como “taki”, uma mescla entre poesia, canto e dança. Contudo, Poma de Ayala não faz alusão ao huayno como expressão musical pré-hispânica. O pesquisador ainda observa que, de acordo com Manuel E. Bustamante Jerí (1967), o huayno teria sido modificado por criollos, e, segundo o autor, este seria um indício importante de que se deve buscar outros traços para se pensar na origem do huayno, até porque este seria praticado, de diferentes maneiras, desde o norte do Chile, passando pela Argentina, Bolívia, Peru e Equador, ou seja, em uma área próxima àquela que o império Inca dominava antes da chegada dos espanhóis.

Deve-se, contudo, fazer uso das palavras de Júlio Mendivil (2010), quando afirma que, sendo o huayno o gênero mais difundido nos Andes peruanos, este possui uma enorme diversidade referente às suas características musicais ou a seus contextos de execução; somente mediante a um forte grau de abstração é possível considerá-lo como um gênero com

características determinadas. José María Arguedas descreveu o huayno como elemento de encontro e comunhão do povo serrano índio, em artigo publicado em 1977:

O huayno é como um rastro claro e minucioso que o povo mestiço foi deixando no caminho de salvação e de criação que seguiram. No huayno permaneceu toda a vida, todos os momentos de dor, de alegria, as terríveis batalhas e todos os instantes em que ele foi encontrando a luz e a saída ao grande mundo, no qual poderia ser como os melhores e produzir como os melhores. (...) O índio e o mestiço de hoje, como há cem anos, seguem encontrando nesta música a completude do seu espírito e todas as suas emoções. (ARGUEDAS, 1977, p. 7)²⁵

Arguedas (1977) observa a permanência do huayno nas comunidades dos índios e na vida dos mestiços. Ainda que tal gênero tenha sido modificado devido à agregação de instrumentos musicais pertencentes ao mundo ocidental, diferentes daqueles utilizados séculos atrás, é um estilo musical que incorpora até os dias atuais a comunhão entre os povos mestiços. Julio Mendivil (2010) reafirma a fala de Arguedas, ao confirmar que o huayno é o ritmo peruano que representa indígenas e serranos. Normalmente acompanhado pela harpa e o violino, na atualidade vem sendo produzido também para o consumo em massa, apesar de continuar sendo produzido e consumido em contextos tradicionais, como em comemorações e rituais comunitários.

Para se aproximar dos huaynos, há que se conhecer os instrumentos utilizados para a sua execução, quer seja na contemporaneidade, quer seja em tempos antigos. Para Arguedas,

Temos que considerar os instrumentos *hispano-índios* e *pré-hispânicos*. Os instrumentos hispano-índios são os únicos que chegaram à difusão pan-peruana. Certamente que iremos nos encontrar, ao examinar este aspecto de nossas notas, com algumas surpresas.

Como em todas as colônias hispânicas, os missionários ensinaram aos índios, principalmente, o uso de três instrumentos. Os três foram necessários para solenizar e gerar comoção no culto católico: a *harpa*, o *violino* e a *flauta*. A música tinha alcançado na antiguidade peruana grande importância, tanto para abrilhantar as festas como para aumentar e aprofundar os impulsos humanos, quando necessário: a guerra, trabalhos agrícolas, expressão de paixões e sentimentos dolorosos, felicidade ou ternura. Os cronistas são infelizmente muito contidos em suas informações, mas eles oferecem dados suficientes e transcreveram as letras de alguns hinos e canções, sendo que estas são suficientes para se julgar a importância da música e da poesia na antiguidade. A harpa e o violino eram considerados pela igreja como os instrumentos mais puros para o acompanhamento de canções e ritos católicos. O violão, por outro lado, foi considerado como sensual. Eles não ensinaram os índios a tocá-lo. (ARGUEDAS, 1977, p. 15, grifos do original)²⁶

²⁵ “El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. (...) El indio y el mestizo de hoy, como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones.”

²⁶ “Tenemos que considerar los instrumentos *hispano-índios* y los *pre-hispânicos*.”

Arguedas (1977) comenta sobre o uso de instrumentos hispano-indígenas que continuam sendo utilizados no século XX. Os huaynos, como são conhecidos atualmente, fazem uso de instrumentos musicais europeus adaptados para o mundo andino, o que já revela um processo em curso de transculturação, de caráter modernizador da tradição peruana, uma vez que ao incorporar em sua execução a harpa e o violino, amplia seu horizonte de notas e composições musicais. Ao se fazer o uso de instrumentos trazidos pelos colonizadores, o huayno abandona o seu lugar de origem e se destaca no sentido da ocidentalização proposta pelos espanhóis. O uso de instrumentos europeus pelos missionários responsáveis pela catequização indígena fora utilizado como meio de aproximar os índios da cultura ocidental, uma vez que a música sempre tivera papel relevante no mundo andino. A partir do momento em que os novos instrumentos trazidos pelos europeus começam a ser utilizados pelos nativos, há uma incorporação de tradições diferentes daquelas enraizadas pela cultura andina, além de denotar a mescla de culturas que ocorre até os dias atuais. Atualmente, mantêm-se presentes os instrumentos de vento executados na região andina, há mais de dois ou três mil anos, como a *quena* e a *zampoña*, espécies de flautas.

Não é necessário haver letra em um huayno. Entretanto, é bem comum que isto aconteça, tanto nos huaynos antigos quanto nos atuais. De acordo com o pesquisador Julio Noriega (1996), a verdadeira poesia quéchua, tanto em seus aspectos líricos quanto estéticos, é encontrada no canto, como se pode ver a seguir:

A verdadeira poesia quéchua é o canto. Não existe, nem em beleza nem em sentimento, qualquer outra expressão literária que possa destroná-la dessa função poética, porque, no âmbito da tradição oral quéchua, somente nas canções o homem andino pode manifestar todas as suas experiências, desde as mais íntimas até as mais cotidianas. Essas canções, portanto, têm algo do canto oral do universo por completo, de uma ópera em que, tanto o intérprete quanto a língua quéchua, adquirem dimensões indiscutivelmente míticas e se convertem em intermediários

Los instrumentos hispano-indios son los únicos que han alcanzado difusión pan-peruana. Nos hemos de dar, al examinar este aspecto de nuestras notas, con algunas sorpresas.

Como en todas las colonias hispánicas los misioneros enseñaron a los indios el manejo de tres instrumentos, principalmente. Los tres eran necesarios para solemnizar y dar patetismo al culto católico: el *harpa*, el *violín* y la *flauta travesera*. La música había alcanzado en la antigüedad peruana una gran importancia, tanto para dar brillo a las fiestas como para acrecentar y ahondar los impulsos humanos en los casos necesarios: la guerra, las faenas agropecuarias, y la expresión de las pasiones y sentimientos dolorosos, la dicha o la ternura. Los cronistas son desventuradamente muy parcos en sus informaciones, pero ofrecen datos suficientes y han transcrito la letra de muy pocos himnos y canciones, pero que son igualmente suficientes para juzgar la importancia de la música y de la poesía en la antigüedad.

El arpa y el violín eran considerados por la iglesia como instrumentos, los más puros, para el acompañamiento de las canciones y de los ritos católicos. La guitarra, en cambio, era juzgada como sensual. No se les enseñó a tocarla a los indios.”

entre o homem, a natureza e os antigos deuses andinos. Assim, nos atualizados versos quéchuas de milenares “takís”, “huaynos” e “harawís”, que ainda cumprem importantes funções sociais chaves em cerimônias e rituais comunitários nos dias atuais (v. Cavero), se encontram nos vestígios de uma longa história que, ultrapassando o império da escrita, reinscreve suas dissonâncias indígenas na memória popular coletiva. (NORIEGA, 1996, p. 321)²⁷

As funções dos huaynos são de fato poética e emotiva. São nestas canções que os índios e os mestiços podem representar todos os seus sentimentos, perpassando por toda a sua história, crenças, dores e tradições. Desde a antiguidade, os huaynos são utilizados como forma de unir em uma só voz todos os anseios das comunidades. Esta expressão artística pode ser vista não somente como uma canção ou um tipo de baile, mas também como uma forma de poesia popular. Dessa maneira, seus textos são sentimentais, utilizando intensamente metáforas, falando de amor apaixonado, de família, de nostalgia, de humor, das terras nativas e até mesmo de política. Sendo assim, muitas são as temáticas abordadas pelos huaynos, até porque, como já mencionado, é uma manifestação musical que representa uma determinada comunidade, com sua realidade social e sua identidade.

Quanto à difusão das tradições artísticas indígenas e serranas, José María Arguedas foi um dos grandes responsáveis por abrir espaço, defender e difundi-las, como se pode ver o ocorrido com os huaynos na costa, na capital peruana e nas demais regiões do país. Em seu livro *Cantos y cuentos quéchuas – Primera parte* (1986), Arguedas constatou que quando chegara às cidades da costa peruana, havia muito desprezo pelos serranos e que todos riam ao ver alguém cantar um huayno. De tal forma, era muito comum que serranos que estudavam em cidades da costa buscassem se portar como costenhos, comportando-se como estes e deixando para trás as tradições mantidas ao longo de séculos em seus povoados. Entretanto, Arguedas afirmou que após algumas de suas viagens ao interior peruano, antes de chegar à capital, havia movimentos em defesa do índio, o que logo convertera-se em uma força nacional, e que já em Lima era apreciada a obra de arte indígena, mesmo que, parte das pessoas ainda considerasse as produções artísticas indígenas e serranas inferiores, como pode-se ver a seguir:

²⁷ “La verdadera poesía quechua es el canto. No hay, ni en belleza ni en sentimiento, ninguna otra expresión literaria que pueda desplazarlo de esa función poética porque, dentro del marco de la tradición oral quecha, sólo en las canciones el hombre andino puede manifestar todas sus vivencias, desde las más íntimas hasta las más cotidianas. Estas canciones tienen pues algo del canto oral del universo entero, de una ópera en la que tanto el intérprete como la lengua quechua adquieren dimensiones indiscutiblemente míticas y si convierten en intermediarios entre el hombre, la naturaleza y los viejos dioses andinos. Así, en los reactualizados versos quechuas de milenarios “takís”, “waynos” y “harawís”, que todavía cumplen funciones sociales claves en ceremonias y rituales comunitarios de estos días (v. Cavero), se encuentran las huellas de una larga historia que traspasando el imperio de la escritura reinscribe sus disonancias indígenas en la memoria colectiva popular.”

Quando cheguei nas cidades da costa, as pessoas dessas cidades ainda desprezavam muito os serranos. Nessas cidades não se podia cantar huaynos; todos olhavam para aquele que cantava um huayno como a um inferior, como um servente e riam. Por isso, todos os estudantes serranos que iam estudar na costa tentavam aprender, o mais depressa possível, o modo de falar, andar e vestir de quem vivia no litoral e quando ouviam um huayno eles também riam, dizendo: “os índios cantam isso, apenas.” E quando voltavam para seus povoados, lá tentavam enfatizar a “elegância” que tinham aprendido na costa; não queriam ouvir os huaynos do seu povo, eles cantavam tangos, *one-steps*, jazz. Viviam convencidos de que o europeu é o superior, que tudo indígena é ruim e vergonhoso. É por isso que, nas pequenas ruas dos mistis, os fonógrafos tocam a música da costa, nas ruas e nas esquinas, os jovens assobiam tangos e *one-steps*. Em todo o resto do povoado, os índios cantam huaynos, quase todos os anos eles criam novos cantos. (ARGUEDAS, 1986, p. 17-19)²⁸

O que se percebe na citação de Arguedas (1986), além da repulsa existente em relação ao serrano e ao índio, é a vergonha que estes passam a sentir quando inseridos em um ambiente que os discriminava. Arguedas (1986) ainda questiona acerca da vergonha existente quanto ao huayno. O estudioso afirma que o huayno é poesia, arte, música e reafirma a igualdade do indígena como indivíduo:

O indígena não é inferior. E o dia em que o mesmo povo da serra, que ainda tem vergonha do índio, descobrir, em si mesmo, as grandes possibilidades de criação do seu espírito indígena, esse dia, certos de seus próprios valores, o povo mestiço e índio poderá demonstrar definitivamente a equivalência de sua capacidade criativa em relação ao europeu, que hoje o afasta e o envergonha. (ARGUEDAS, 1986, p. 23-24)²⁹

O comportamento adotado por estes migrantes em José María Arguedas (1986) corresponderia ao que Quijano [1964] (1980) chamara de cholificação. A vergonha sentida por eles, devido ao fato de não aceitarem suas origens quando contrapostos aos moradores da costa, fez com que estes passassem a menosprezar seus próprios costumes e procurassem aculturar-se diante da cultura ocidentalizada, tanto na forma de vestir, quanto de andar, falar ou até naquilo que ouviam e cantavam, o que poderia fazer com que muitas tradições andinas

²⁸ “Cuando llegué a las ciudades de la costa, la gente de esos pueblos todavía despreciaba mucho a los serranos. En esas ciudades no se podía cantar waynos; todos miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente, y se reían. Por eso, todos los colegiales serranos que iban a estudiar a la costa procuraban aprender, lo más pronto, el modo de hablar, de caminar y de vestirse de los costeños; y cuando oían un wayno ellos también se reían: “Eso cantan los indios, no más”, decían. Y cuando volvían a sus pueblos, allí procuraban lucir la “elegancia” que habían aprendido en la costa; no querían oír los waynos de su pueblo, cantaban tangos, *one-steps*, jazz. Vivían convencidos que lo europeo es lo superior, que todo lo indígena es malo y vergonzoso. Por eso, en las callecitas de los mistis, los fonógrafos tocan la música de los costeños; en las calles y en las esquinas, los jóvenes silban tangos y *one-steps*. En todo el resto del pueblo, la indiada canta waynos; casi todos los años crean nuevos cantos.”

²⁹ “Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo, e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza.”

fossem perdidas, por mais que já estivessem sido alteradas. Os movimentos em defesa do índio, entre os quais se encontrava Arguedas, foram essenciais na valorização da produção cultural e artística serrana e indígena, que passou a ganhar espaço como referente nacional.

No huayno, tem-se parte da tradição oral e da memória coletiva das comunidades, o que torna uma importante fonte de informações sobre a identidade de seus moradores. Originalmente composto em quéchua, normalmente não apresentava uma autoria individual. Acredita-se que foram levados e trazidos, desde tempos antigos, em viagens ao longo de todo o país. Assim afirma Rodrigo Montoya, citado por Noriega:

Suspeita-se que, desde tempos imemoriais, alguns dísticos quéchuas foram levados e trazidos para diferentes regiões pelos estrangeiros e viajantes. Para o “mitmaqkuna”, para os povos indígenas transplantados ou “desenraizados do seu solo pelos Incas para povoar outras terras” (Montoya: 47), eles foram considerados os primeiros disseminadores e criadores de canções, especialmente as canções tristes de despedida em quéchua: “kacharpari” ou “rakinakuy”. Também se falou muito na tradição oral quéchua do “purik,” de um tipo único e especial de “passageiros” ou “forasteiros” andinos: vagabundos, boêmios ou perseguidos pela justiça (Delgado: 25). Esses indivíduos semiclandestinos serviram de inspiração para inúmeros compositores anônimos de canções populares em quéchua e espanhol e tornaram-se, ao mesmo tempo, personagens lendários, heróis que desafiam a lei ocidental ou seres perversos que os anciãos costumavam usar para assustar as crianças. Esse “purik” das histórias, nas minhas noites de insônia infantil foi gravado para sempre em minha memória como o fantasma que rouba crianças, o caminhante noturno que enche de espanto os caminhos. No entanto, a verdade é que desde a época colonial dos tropeiros ou viagens no lombo de mulas e cavalos, até o período de modernização do mundo andino, como a construção de ferrovias e estradas, os tropeiros, comerciantes e viajantes de todos os tipos foram acompanhados por canções, que iam deixando ao longo de suas travessias pelos Andes. Agora, precisamente a partir segunda metade deste século, as canções quéchuas têm viajado na boca dos motoristas, em discos ou em programas de rádio e ‘viajam com grande liberdade de um lugar para outro, mudam de música, de nome, perdem ou ganham versos nessas viagens’ (Montoya: 16). (NORIEGA, 1996, p. 321-322)³⁰

³⁰ “Se sospecha que desde tiempos inmemoriales algunas coplas quechuas fueron llevadas y traídas a distintas comarcas por los forasteros y viajeros. A los ‘mitmaqkuna’, a los indígenas transplantados o ‘arrancados de su suelo por los Incas para poblar otras tierras’ (Montoya: 47), se les ha considerado como los primeros diseminadores y creadores de canciones, especialmente de los tristes cantos quechuas de despedida: ‘kacharpari’ o ‘rakinakuy’. También se ha hablado mucho en la tradición oral quechua de los “purik”, de un tipo único y especial de ‘pasajeritos’ o ‘forasteritos’ andinos: vagabundos, bohemios o perseguidos por la justicia (Delgado: 25). Estes individuos semi-clandestinos han servido de inspiración a numerosos compositores anónimos de canciones populares en quechua y español y se han convertido, al mismo tiempo, en personajes legendarios, en héroes que desafían la ley occidental o en seres malvados con quienes los mayores solían asustar los niños: ese ‘purik’ de los cuentos en mis noches de insomnio infantil ha quedado grabado para siempre en mi memoria como el fantasma robaniños, el traga-leguas nocturno que llena de espanto los caminos. Sin embargo, lo cierto es que desde la época colonial del arrieraje o de los viajes a lomo de mulas y caballos hasta el periodo de la modernización del mundo andino como la construcción de ferrocarriles y carreteras, los arrieros, comerciantes y viajeros de todo lo tipo se acompañaban con canciones que iban dejándolas a lo largo de sus travesías por los Andes. Ahora, precisamente recién a partir de la segunda mitad de este siglo, los cantos quechuas se despalzaban rápidamente en boca de choferes, en discos o en programas musicales de radio, y ‘viajan con gran libertad de un lugar a otro, cambian de música de nombre, pierden o ganan versos en esos viajes.’”

Sendo o huayno um gênero que sempre esteve em trânsito, desde a época colonial, pode-se evidenciar que de fato é um estilo vinculado a toda a tradição serrana peruana, independentemente das estruturas que permitissem as suas viagens ao longo de todo o país. Todo o trânsito pelo qual o huayno passa reforça a ideia de coletividade existente em sua produção, uma vez que se faz por meio de registros orais mantidos geração após geração. No livro *Urpischallay Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*, Carlos Huamán (2015) confirma essa suposição:

A questão relacionada à propriedade intelectual torna-se ainda mais complexa quando, em certos casos, o autor fica à margem porque, como já mencionado, naqueles anos, as expressões musicais não eram registradas. Isso permitiu que composições musicais fossem tomadas como parte do “domínio coletivo” ou “propriedade do coletivo” consumidor. Por essa razão apareciam como “autores” as pessoas que reajustassem ou modificassem a versão original às circunstâncias pessoais ou sociais dos diferentes tempos e lugares. (HUAMÁN, 2015, p. 80)³¹

Até meados do século XX, os compositores não achavam necessário o registro das suas canções, o que fez com que muitos huaynos não fossem de autoria específica. Em Lima, até a década de 1970, este estilo musical era considerado uma manifestação cultural de índios e cholos. Tanto eram de patrimônio público de seus intérpretes que ainda é difícil encontrar, em alguns casos, o responsável por várias composições. Quem modificasse um huayno poderia apropriar-se de sua autoria, diferentemente do que ocorre em dias atuais. Com o decorrer dos anos, a partir da década de 1970, tal gênero passou a ocupar um lugar de maior prestígio nas regiões urbanas, ganhando, assim, espaço em festas nacionais. Carlos Huamán (2015) explica que:

Se em Lima, em meados do século passado, interpretar ou ouvir o huayno era motivo de desqualificação, a partir dos anos setenta até o presente o panorama muda, seu reconhecimento e prática massiva permite sua aceitação. Por causa de seu prestígio, ele consegue se apropriar dos espaços em que tinha presença e valor nulo ou quase nulo. Esse fenômeno está relacionado às ondas de migração, principalmente rumo à costa, devido à crise econômica, seca, falta de trabalho e violência política. Observa-se que há aprovação e apoio de muitos pais ou parentes de jovens artistas, para interpretar a música andina e se tornarem profissionais da área. Há até gerações de crianças que são incentivadas a praticar e disseminar a música andina por sua própria família. (HUAMÁN, 2015, p. 69)³²

³¹ “El asunto relacionado con la propiedad intelectual se torna aún más intrincado cuando, en ciertos casos, el autor queda al margen debido a que, como ya se mencionó, en esos años las expresiones musicales no se registraban. Esto permitió que las composiciones musicales fueran tomadas como parte del “dominio colectivo” o “propiedad del colectivo” consumidor; por esa razón aparecían como “autores” quienes reajustaban o modificaban la versión original a circunstancias personales o sociales de tiempos y lugares diferentes.”

³² “Si en Lima, a mediados del siglo pasado, interpretar o escuchar el wayno era motivo de descalificación, de los años setenta a la actualidad el panorama cambia; su reconocimiento y práctica masiva permite su aceptación. Por su prestigio, logra apropiarse de espacios en los que tenía nula o débil presencia y valor. Este fenómeno está

Com as migrações em massa para Lima, o huayno manteve-se vivo ao possibilitar resgatar, por meio de sua tradição oral, as temáticas relacionadas à terra natal dos migrantes, a identidade individual e coletiva deixada na serra peruana, uma maneira de estar próximo daquilo que fora deixado para trás. É interessante a colocação de Carlos Huamán, sobre o apoio dos pais em relação ao desejo de que seus filhos aprendam huaynos, uma vez que incentivam os filhos para que aprendam a tocar e a cantar as músicas que outrora aprenderam de seus antepassados, o que revela uma necessidade de se manter a tradição, ainda que em um contexto transculturado. As migrações tiveram papel também na ficcionalização dos huaynos, como se pode ver abaixo:

Os vários eventos, inclusive as migrações, são ficcionalizações em suas manifestações poético-musicais, que funcionam como vasos comunicantes entre memória coletiva, histórica e cultura popular. Dado esse caráter, a conjunção de composições musicais pode, em grande parte, articular e expressar a complexidade da realidade que representa. (HUAMÁN, 2015, p. 63)³³

As migrações fazem parte do *corpus* de huaynos peruanos. São elas amplamente mencionadas nas letras de canções, normalmente em tom de saudosismo e lamento, sendo uma maneira de criar um vínculo entre o passado serrano e o presente metropolitano. Um exemplo atual da manutenção do huayno, tanto em sua produção quanto em sua execução, pode ser visto no documentário peruano *Sigo siendo* (2013), dirigido por Javier Corcuera, o qual traz à tona a realidade de migrantes que deixaram seus povoados em direção a Lima em busca de melhores condições sociais. Na realidade, o documentário se trata de uma homenagem a José María Arguedas, e, neste filme, aparecem alguns artistas serranos que conviveram com o etnógrafo, a fim de se registrar a trajetória arguediana, como pessoa e estudioso, suas idas e vindas pelas comunidades serranas, sua relação com o índio e o mestiço, seu respeito pela cultura andina e sua preocupação em mantê-la viva, diante de uma sociedade que se transformara tão rapidamente, como a do século XX, por meio de testemunhos orais. Ainda em *Sigo siendo* (2013), é possível acompanhar o trajeto de

relacionado con las oleadas de migración, principalmente a la costa, a causa de la crisis económica, las sequías, la falta de trabajo y la violencia política. Se observa que existe aprobación y apoyo de muchos padres o familiares de los artistas jóvenes, para interpretar la música andina y convertirse en profesionales en el área. Incluso hay generaciones de niños que son estimulados a la práctica y difusión de la música andina por su misma familia (...).”

³³ “Los diversos acontecimientos, entre ellos las migraciones, son ficcionalizadas en sus manifestaciones poético-musicales, que funcionan como vasos comunicantes entre la memoria colectiva, histórica y la cultura popular. Dado este carácter, la conjunción de las composiciones musicales puede, en gran medida, articular y expresar la complejidad de realidad que representa.”

migrantes que, apesar de terem assumido papéis sociais “modernos” em Lima, mantêm as tradições musicais andinas muito presentes, como no caso de músicos que percorrem o país para participar de festas comunitárias com seus huaynos e que, nitidamente, trabalham para manter vivas as tradições, passando para as novas gerações os ensinamentos musicais aprendidos na serra. O título do documentário, *Sigo siendo*, mostra que as tradições não são perdidas pela migração. Ser migrante, ser cholo, passar pelo processo de cholificação, integrar-se às condições modernas propostas pela metrópole não são fatores capazes de retirar do indivíduo as suas raízes, bem como não são capazes de destruir as sementes que estes plantam de forma a manter as tradições, mesmo que com modificações trazidas pelo contexto contemporâneo.

As canções tradicionais trazidas para as grandes cidades de fato passaram por mudanças, quanto à maneira de execução em seu contexto de origem. Muitas daquelas que antes eram compostas em quéchua começaram a ser traduzidas para o castelhano ou serem compostas apenas em espanhol. Algumas ainda mesclam, em suas letras, trechos em quéchua e em espanhol. Surge, neste ínterim, a ideia da produção individual e o autor coletivo perde o espaço que antes tinha em sua comunidade, abrindo a possibilidade de execução de huaynos de modo individual, em diferentes contextos.

Os huaynos, a partir da década de 1970, passam a ser difundidos rapidamente. Com a modernização existente no país, por meio de ferrovias e estradas, a partir da abertura de estações de rádio que reproduziam este gênero musical, havia a possibilidade de cantar e divulgar a música serrana. Rodrigo Montoya (2010), em seu livro *Porvenir de la cultura quechua en el Perú: Desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*, afirma que:

Cada um e uma dos migrantes que decidiram viver em Villa El Salvador eram portadores das tradições musicais de seus povos nos Andes, na Costa e na Amazônia. Desde a primeira noite – no meio da areia, frio, solidão e esperança, especialmente esperança – os migrantes cantaram seus versos preferidos. Ao descobrir seus vizinhos e demonstrar-se solidários com eles e elas e assumir os enormes desafios para construir uma cidade, eles ouviram sua música e seu canto. No último instante, o respeito pela preferência de outros migrantes e os pobres expulsos de Lima. (MONTROYA, 2010, p. 290)³⁴

³⁴ “Cada uno y una de los migrantes que decidieron vivir en Villa El Salvador fueron portadores de las tradiciones musicales de sus pueblos en los Andes, la Costa y la Amazonía. Desde la primera noche – en medio del arenal, el frío, la soledad y la esperanza, sobre todo la esperanza – los migrantes cantaron sus versos preferidos. Al descubrir a sus vecinos y solidarizarse con ellas y ellos y asumir los enormes desafíos para construir una ciudad, oyeron su música y su canto. En ese instante nació el respeto por la preferencia de los otros migrantes y de los pobres expulsados de Lima.”

O huayno obteve, no momento de fundação de uma das maiores *barriadas* urbanas de Lima, Villa El Salvador, hoje um grande distrito nos arredores da capital, papel fundamental para unir aqueles migrantes pobres que ali se encontravam desamparados, no frio noturno dos areais. Para aqueles migrantes, em sua maioria serranos, este gênero musical fora o que restara de sua terra de origem, e a partir da música serrana houve um sentimento de pertencimento e de comunhão entre aqueles que vivenciaram tal momento. O huayno era de todos, ele os fazia sentir que eram alguém com identidade própria, mas, ao mesmo tempo, que podiam se reconhecer no outro. Percebe-se, portanto, o respeito e o sentimento de compartilhar aquilo que era da região de cada um, o que possibilitou aos migrantes manter as tradições individuais e coletivas de seus lugarejos na capital peruana. Ainda de acordo com Montoya (2010),

por causa de suas identidades claramente estabelecidas, os imigrantes andinos em Lima experimentam intensamente a ausência de seus povos, *ayllus*, parcialidades e comunidades de origem. O regresso só faz sentido nos dias de festas, patronais católicas e propriamente quéchua ou aimara. Nós gostaríamos de voltar, mas para fazer o quê? Para trabalhar em quê? Relutantemente, os sofrimentos em Lima são aceitos. Há muitas canções que os migrantes em Lima dedicam à nostalgia do seu povo e do seu sofrimento na cidade grande e nenhuma para afirmar qualquer tipo de orgulho por estar na capital do país (MONTROYA, 2010, p. 313, trad. nossa).³⁵

Os huaynos são, dessa maneira, uma maneira de se resgatar a terra deixada para trás, um caminho para não se perder a identidade de serrano, um modo de passar, geração a geração, os ensinamentos aprendidos na serra antes da migração. Isso é mais comum entre os migrantes de primeira geração, que enxergaram na capital um lugar hostil.

A partir da segunda metade do século XX, os huaynos passaram a ser transmitidos tanto por rádios³⁶, inicialmente nos “programas de música serrana oferecidos pelas estações de rádio, ao amanhecer e pela Rádio Agricultura, que dedica nove horas diárias ao folclore andino” (ARGUEDAS, 1977, p. 28)³⁷, quanto gravados em discos, o que facilitou a sua difusão, favorecendo, também, sua transformação, como se pode confirmar em Montoya (2010). É importante ressaltar que muitas dessas canções foram compostas em quéchua, para

³⁵ “Por sus identidades claramente establecidas, los inmigrantes andinos en Lima viven intensamente la ausencia de sus pueblos, ayllus, parcialidades y comunidades de origen El regreso sólo tiene sentido en los días de fiestas, patronales católicas y propiamente quechuas o aimaras. Nos gustaría volver pero /para hacer qué? ¿a trabajar en qué? A regañadientes son aceptados los sufrimientos en Lima. Son muchas las canciones que los migrantes en Lima dedican a la nostalgia por sus pueblos y a su sufrimiento en la gran ciudad y ninguna para afirmar algún orgullo de estar en la capital del país.”

³⁶ Julio Noriega (1996) informa que José María Arguedas foi um grande divulgador dos huaynos junto às rádios de sua época.

³⁷ “los programas de música serrana que ofrecen las radiofusoras, al amanecer, y a Radio Agricultura que dedica nueve horas diarias al folclore andino.”

depois ganharem sua tradução ao castelhano. José Matos Mar (1984) afirma que a música andina, não somente o huayno, já em 1984 impunha-se com força na capital, evoluindo e urbanizando-se, promovendo uma fusão de culturas opostas. De acordo com Noriega (1996), a abertura de clubes sociais provincianos e os chamados coliseus folclóricos foram essenciais na transplantação dessas músicas para as grandes cidades, fazendo com que os huaynos se aclimassem a estes novos ambientes.

2.1.1. A autoria nos huaynos

Na cultura tradicional oral, percebe-se que a obra de caráter coletivo é transmitida ao longo das gerações e acaba por enraizar-se na cultura de um povo, como se pode ver com os huaynos, que outrora eram produzidos coletivamente, sendo que, inicialmente, em idiomas pré-hispânicos, como no caso do quéchua, e foram se atualizando, com o passar dos anos, sendo traduzidos ao castelhano, ou tendo, muitas vezes, suas letras alteradas. De acordo com Julio Noriega:

Assim, transformando sujeitos míticos ou marginais em autores ocidentais e, na direção oposta, mitificando autores escriturais, os escreventes peruanos e bolivianos apagaram quase que completamente a distância entre a prática oral e escrita, mas também modificaram – sem sequer ter imaginado isso - a noção de autor e texto. O autor aparece, neles, reduzido a um nível de compositor ou arranjador, uma simples atualização de textos já existentes originalmente na tradição oral. O texto escrito por ele não é patrimônio único ou individual, mas sim de propriedade múltipla e coletiva. (NORIEGA, 1996, p. 316)³⁸

Noriega afirma a diminuição existente, tanto no Peru quanto na Bolívia, entre oralidade e escrita. Entretanto, segundo o autor, diminuindo esta distância, modifica-se a noção de autor e de texto. De acordo com ele, “o testemunho dos andinos quéchuas é caracterizado por seu profundo hibridismo entre oralidade e escrita, que estão constantemente interligados” (NORIEGA, 1996, p. 318)³⁹. Para ele, se o texto oral tem caráter coletivo, o texto oral transcrito por meio da escrita também teria esta característica, ou seja, denota sua coletividade independentemente de quem o teria registrado sob forma da escrita ocidental.

³⁸ “Así, transformando a sujetos míticos o marginales en autores occidentales y, em sentido inverso, mitificando a un autor escritural, los escribientes peruanos y bolivianos han borrado casi por completo la distancia entre la práctica oral y la escrita, pero también han modificado – sin habérselo imaginado siquiera – la noción de autor y texto. El autor aparece, en ellos, reducido a un nivel de compositor o arreglista: un simple actualizado de textos ya existentes originalmente en la tradición oral; el texto escrito por su parte no es único ni patrimonio individual, sino más bien múltiple y de propiedad colectiva.”

³⁹ “El testimonio andino quechua se caracteriza por su profundo hibridismo entre la oralidad y la escritura que se entrecruzan constantemente.”

Nesta perspectiva, percebe-se que até meados do século XX, antes da inserção dos huaynos nos ambientes mais desenvolvidos do que as suas próprias regiões de origem, a partir da viagem de seus produtores e intérpretes para as grandes cidades, tais produções artísticas não careciam de uma autoria que se individualizasse ou de um indivíduo que reivindicasse a escrita de uma letra de canção, pois eram, na realidade, um patrimônio cultural local. Para tal autor, os textos produzidos em um contexto de oralidade são de propriedade coletiva. José María Arguedas, em sua obra *Nuestra música popular y sus intérpretes* (1977), revela que:

O wayno anônimo em cujos versos está o coração do lugar, nu e visível, o caminho do norte e do sul, do oeste e do leste, do desfiladeiro e da alta puna, do índio da grande puna, solitário, isolado e dominado pela força e pela imagem que em seu interior guarda do “apus” (montanhas), do índio da quebrada, homem de negócios deslumbrado e frequente visitante das cidades comerciais, passageiro barulhento e conversador dos caminhões de carga e do vagão de terceira classe dos trens Peruvian. O huayno anônimo, voz dos índios de mineração do Cerro de Pasco Copper, das fundições de Oroya e Casapalca, e o huayno de agora, com a assinatura de Kilko Waraka, Gabriel Aragón, Pancho Gómez Negrón, Edmundo Delgado Vivanco e Alfredo Macedo, em que o mestiço começa a ser um poeta visível e famoso em sua província, huaynos nos quais a alma do mestiço, guia do povo andino do Peru, aparece tão clara e visível como a alma popular de todos os tempos do Peru no huayno anônimo. (ARGUEDAS, 1977, p. 7)⁴⁰

Passadas as gerações, os huaynos começam a ser produzidos de maneira individual. O mestiço começou, desde meados do século XX, a compor as suas próprias letras e a levá-las em suas viagens pelas estradas que entrecruzam o Peru, quer sejam ferroviárias ou rodoviárias. São estes mestiços que, associados à figura do homem andino, passam a se tornar os grandes poetas de suas comunidades, adquirindo fama local. Por um lado, a autoria individual tem um aspecto positivo, enquanto por outra ótica perderá em outros quesitos. A partir do momento em que se tem um autor individual, há possibilidade de se fazer do bem cultural um meio de subsistência, um produto. O huayno passa a ser não apenas a música cantada pela população de uma comunidade, passa a ser um bem cultural, passível de ser reproduzido em rádios e gravados em discos. Contudo, ao se produzir e publicar uma obra de caráter cultural e de construção individual, abre-se uma gama de obras muito maior do que a

⁴⁰ “El wayno anónimo en cuyos versos está el corazón del pueblo, desnudo y visible, el wayno del norte y del sur, del oeste y del oriente, de la quebrada y de la puna alta; del indio de la puna grande, solitario, aislado y dominado por la fuerza y la imagen que en su interior guarda de los “apus” (montañas); del indio de quebrada, negociante, enamorado y frecuente visita de las ciudades comerciales, pasajero bullón y hablador de los camiones de carga y de la tercera de los trenes de la Peruvian; el wayno anónimo, voz de los indios mineros de la Cerro de Pasco Copper, de las fundiciones de Oroya y Casapalca, y el wayno de ahora, con la firma de Kilko Waraka, de Gabriel Aragón, de Pancho Gómez Negrón, de Edmundo Delgado Vivanco y Alfredo Macedo, en que el mestizo empieza a ser poeta visible y famoso en su provincia; waynos en que el alma del mestizo, guía del pueblo andino del Perú, está tan clara y tan visible como el alma popular de todos los tiempos del Perú en el wayno anónimo.”

que havia antes, fazendo com que essas obras percam seus vínculos com a terra de onde procedem, o que as deixam menos resistentes às mudanças culturais. Sobre o processo autoral do huayno, José María Arguedas (1977) afirma que,

no momento em que o mestiço conquista uma personalidade, em que consegue diferenciar-se do povo índio, mas mantendo ao mesmo tempo uma filiação de descendência indígena, na qual muitas características do espírito espanhol vivem com todo o seu dinamismo e virtudes, isto é, quando o mestiço chega para construir um povo diferenciado e novo, então o huayno popular aparece com a assinatura de um autor conhecido. E aparece, pela mesma razão, o poeta e o músico popular, amado e famoso em sua província, de personalidade e gênio próprio, cuja expressão é possível conhecer e sentir a alma popular porque suas canções são tomadas unanimemente pelo povo, mas nas quais também a voz perfeitamente individual, a palpitação e a vida de um homem diferente dos outros homens, de sua cidade e de sua classe, são reconhecidos, embora ele exista e padeça por causas comuns a todos na sua região. (ARGUEDAS, 1977, p. 8-9)⁴¹

De forma que nos vilarejos surgem os chamados *canta-autores*, ou seja, compositores que também são intérpretes de suas músicas ou de outras canções de caráter coletivo. Os moradores desses povoados começam a ter uma referência acerca de uma imagem nova que surge, pois quem compõe não é apenas um índio. É um mestiço que possui raízes andinas, mas que conseguiu se diferenciar de todos os outros da comunidade e ascender em sua posição social, como representante artístico daquela região específica. Esses artistas passam a ser populares em suas regiões, pois conseguem, a partir de sua voz individualizada, cantar sobre as dores, os sofrimentos, as alegrias daquele povo. Surgem, nesse contexto, inúmeros compositores e intérpretes em várias regiões do Peru, como por exemplo Leonor Efigenia Chávez Rojas, conhecida artisticamente como Flor Pucarina, natural da região de Junín, Victor Alberto Gil Mallma, conhecido por seu pseudônimo de Picaflor de los Andes e natural da região de Ayacucho, bem como María Dicientia Alvarado Trujillo, a Pastorita Huaracina, proveniente de Malvas e Ernesto Samuel Sánchez Fajardo, conhecido popularmente como El Jilguero del Huascarán, natural da região de Bambas, os quais tiveram uma grande ascensão nos meios midiáticos, principalmente nas rádios. A partir da década de 1970, estas passaram a se abrir para maior quantidade de programas dedicados a este gênero.

⁴¹ “En el momento en que el mestizo logra personería, en que logra diferenciarse del pueblo indio, pero conservando al mismo tiempo una filiación de ascendencia india, en la que muchos caracteres del espíritu español viven con todo su dinamismo y sus virtudes, es decir, cuando el mestizo llega a constituir un pueblo diferenciado y nuevo, entonces aparece el wayno popular con firma de autor conocido. Y aparece, por la misma razón, el poeta y el músico popular, querido y famoso en su provincia, de personalidad y genio propio, a través de cuya expresión es posible conocer y sentir el alma popular porque sus cantos son tomados unánimemente por el pueblo, pero en los cuales también se reconoce la voz perfectamente individual, la palpitación y la vida de un hombre distinto de los demás hombres de su pueblo y de su clase, aunque exista y padezca por causas comunes a todos de su región.”

De acordo com Arguedas, “a exitosa difusão alcançada pela canção folclórica andina, especialmente a de origem huanca, fez aparecer, de modo natural, ‘estrelas’ intérpretes dessa música” (ARGUEDAS, 1977, p. 27)⁴². Este estudioso teve papel fundamental no “abrir as portas” para que o huayno passasse a ser reconhecido como um gênero musical valorizado como bem nacional, como pode ser visto em Noriega (1996, p. 323), uma vez que sempre valorizou a produção artística serrana, além de ter publicado inúmeros artigos acerca do tema na imprensa limenha, apresentando muitos autores individuais de huaynos como poetas famosos e visíveis em suas províncias.

O vínculo do huayno com os elementos do campo pode ser facilmente identificado por meio de muitos nomes de artistas surgidos na década de setenta, como no caso de Picaflor de los Andes, Pastorita Huaracina, Flor Pucarina. Julio Noriega afirma que

Já neste novo terreno das cidades – fertilizado com sangue e com explosões nostálgicas – surgiu, correndo todo o risco de modernização e autenticidade que isso significava, novas canções de migrantes andinos: o “huayno” do sul, centro e norte do Peru em quéchua e castelhano, com compositores e intérpretes individuais que, renunciando a seus nomes verdadeiros, foram rebatizados artisticamente com o nome de pássaros e flores na maioria dos casos. (NORIEGA, 1996, p. 323)⁴³

Inúmeros intérpretes surgidos na década de 1970 fizeram uso de nomes vinculados a elementos da natureza. Tal ligação denota que por mais que estes artistas estivessem se submetendo aos processos de modernização, existentes na capital ou nas grandes cidades peruanas, ou ainda, por mais que estivessem tendo notoriedade em rádios como artistas provincianos, nunca deixaram de lado as suas raízes andinas, camponesas, associando ao seu próprio nome artístico a ideia da natureza. Estes artistas passaram a se apresentar em bailes nos chamados coliseus. Segundo José María Arguedas,

no Peru, a palavra “coliseu” agora nomeia lugares abertos ou cobertos de tendas de circo, em que programas de danças e músicas folclóricas andinas são oferecidos, cada vez mais frequentemente diferenciada de música criolla e latino-americana. Os “coliseus” são locais rústicos, “humildes”, aconchegantes, decorados em suas fachadas e cenários com figuras “incaicas” espetaculares ou ingênuas. O “coliseu” atrai o camponês que ainda tem medo dos segredos da cidade, o criollo do bairro ou barriada, o homem iluminado e sensível. Em frente à porta do “coliseu” há vendedoras, cachorros, uma pequena sujeira; é possível ouvir claramente, lançado

⁴² “La prodigiosa difusión alcanzada por la canción folklórica andina, especialmente de la huanca, ha hecho aparecer, como es natural, ‘estrellas’ intérpretes de esa música.”

⁴³ “Ya en este nuevo terreno de las ciudades – abonado con sangre y con arrebatos de nostalgia – aparecieron, corriendo todo el riesgo de modernización y autenticidad que esto significaba, nuevas canciones de migrantes andinos: el “wayno” del sur, centro y norte del Perú, en quechua y castellano, con compositores e intérpretes individuales quienes, renunciando a sus verdaderos nombres, volvían a bautizarse artisticamente con el nombre de aves y flores en la mayoría de los casos.”

pelo alto-falante do cenário, a voz das “estrelas” da harpa e violino, do charango, da quena ou do pinkullu. (ARGUEDAS, 1977, p. 27-28)⁴⁴

Não há dúvidas de que a partir da segunda metade do século XX, como afirma Arguedas (1977), os coliseus foram lugares responsáveis pela grande propagação dos huaynos em cidades urbanas e na capital, Lima. De tal forma, pode-se afirmar ainda que naqueles locais havia uma espécie de união entre sujeitos nascidos na costa, migrantes e mestiços em um só ambiente, o que corroborou para sua aceitação como música tradicional peruana, perdendo os estigmas de música de índios, mestiços ou marginais, que os acompanharam por bastante tempo.

Pode-se dizer que, tanto em Lima como em outras províncias, o movimento em torno do huayno foi de tal maneira crescente e contínuo que este logo passou a ser valorizado como manifestação cultural representativa do povo peruano, digna de apresentações em festas nacionais, como no caso da festa da independência do Peru, comemorada no dia 28 de julho, juntamente com outras apresentações artísticas de relevância nacional, sendo motivo de orgulho para toda a nação.

2.2. A música chicha e a modernização da expressão artística tradicional

É notório que muitos dos migrantes de segundas e de terceiras gerações, ou seja, aqueles já nascidos na própria metrópole, não se sentem representados nem pelo huayno, nem pela língua quéchua, tampouco pela identidade serrana. De acordo com Montoya (2010), “este julgamento severo muda notavelmente entre os filhos destes migrantes, que nascem e crescem em Lima, e possuem o domínio do castelhano como seu melhor recurso para evitar os problemas raciais.” (MONTTOYA, 2010, p. 313)⁴⁵ Dessa maneira, pode-se perceber que uma das melhores maneiras para adentrar à identidade do limenho é *acriollandose*, ou seja, tomando como costume os hábitos dos criollos citadinos. Vale ressaltar que o termo criollo, no Peru, está, de forma contraditória, ligado a dois lugares sociais: o primeiro, vinculado a um lugar de prestígio, herdado dos tempos da colônia e acentuado no período da república e o

⁴⁴ “En el Perú la palabra ‘coliseo’ nombra ahora a los locales abiertos o techados de carpas de circo, en los que se ofrecen programas de danzas y músicas folklóricas andinas, cada vez más frecuentemente matizadas de música criolla y latinoamericana. Los ‘coliseos’ son locales rústicos, ‘humildes’, acogedores, decorados en sus fachadas y escenarios con figuras ‘incaicas’ espectaculares o ingenuas. El ‘coliseo’ atrae el campesino temeroso aún de los secretos de la ciudad, al criollo de barrio o barriada, al hombre ilustrado y sensible. Frente a la puerta del ‘coliseo’ hay vivanderas, perros, basura menuda; se oye claramente, lanzada por el alto-parlante del escenario, la voz de las ‘estrellas’ del arpa y violín, de charango, de la quena o del pinkullu.”

⁴⁵ “Este juicio duro cambia notablemente entre los hijos de esos migrantes que nacen y crecen en Lima y tienen el dominio del castellano como su mejor recurso para evitar atropellos del racismo.”

segundo, que diz respeito à sua posição como referente de um elemento de natureza popular, como a música ou a comida criollas. Adquirir hábitos citadinos ocorre de modo bastante flexível, uma vez que sujeitos nascidos na capital, porém de origem interiorana, conseguem se adaptar ao ambiente em que se encontram, tendo um discurso que se flexiona desde os ideais de suas raízes andinas até o discurso capitalista, vigente na capital do século XXI.

Eis que em um desses trânsitos, surgiu a cultura chicha. Esta cultura é repleta de mesclas, e, dentro de si, surge um elemento conhecido como música chicha. Os principais artistas que fazem parte dos grupos de músicas chicha são filhos de migrantes andinos, nascidos e crescidos em Lima, ou ainda em outras cidades grandes, mas que receberam, em sua formação, influência da cultura andina de seus pais. De acordo com Juan Gargurevich Regal (2002), essa busca pela renovação no mundo andino proporcionou o nascimento da canção chicha, como pode-se ver a seguir:

A palavra ganhou força no mundo musical peruano, graças ao fato de que em busca de renovação, grupos musicais do centro do país misturavam a cumbia colombiana com sons andinos, nascendo a “música chicha”. Há versões sobre esta história, mas se suspeita que eles eram “Los Demonios del Mantaro”, que nos anos 60 começaram a tocar com um ritmo peculiar “La chichera”, cuja gravação, em 1966, bateu recordes de vendas. Em 1970, o líder do grupo “Los Ecos”, lançou um álbum em que ele adjetivava sua música com o termo “Chicha”, dizendo em uma entrevista que [...] “embora muitos não assumam os ‘chicheros’ ou ‘chicha’ pelo uso pejorativo que fazem do termo, outros se sentem orgulhosos.” (REGAL, 2002, p. 27)⁴⁶

A execução da canção *La chichera*, a qual homenageava em sua letra as vendedoras de chicha - bebida popular peruana, extraída do milho e existente em duas versões, a *chicha de jora*, utilizada em rituais espirituais, e a *chicha morada*, refresco feito do milho roxo com adição de frutas e vendido nas ruas das cidades em gigantescos baldes - de maneira diferente, fez com que, possivelmente, a música chicha tenha recebido tal nome. Essa execução ritmada realizada pelo grupo *Los demonios del Mantaro* demonstra que havia de fato uma busca por renovação, uma necessidade de transformar o andino tradicional em algo mais moderno e atrativo. Rodrigo Montoya (1996) confirma a possibilidade de que a origem do nome chicha para designar esse gênero musical tenha vindo dessa canção. Ele ainda informa que, de acordo com o sociólogo Wilfredo Hurtado (1995 *apud* MONTOYA, 2010, p. 300), “Baquerizo com

⁴⁶ “La palabra halló fortuna en el mundo musical peruano gracias a que en búsqueda de renovación, grupos musicales del centro del país mezclaron la cumbia colombiana con sonos andinos, naciendo la ‘música chicha’. Hay versiones sobre esta historia, pero se coincide en que fueron ‘Los Demonios del Mantaro’ quienes en los años 60 comenzaron a interpretar con ritmo peculiar ‘La chichera’, cuya grabación, en 1966, batió récords de venta. En 1970, el líder del grupo ‘Los Ecos’, editó un disco en el que adjetivaba su música con el término ‘Chicha’, diciendo en una entrevista que [...] ‘aunque muchos no asumen lo de ‘chicheros’ o ‘chicha’ por el peyorativo manejo que hacen del término, otros sí se sienten orgullosos.’”

Los demonios del Mantaro fizeram uma canção para a chichera, a chichera limenha, nortenha, huancaína (...) As pessoas não sabiam como pedir quando tocávamos, pediam la chicha, la chicha, daí veio o nome” (HURTADO,1995 *apud* MONTOYA, 2010, p. 300)⁴⁷.

A canção chicha, também chamada de cumbia peruana ou huayno moderno, não deixa dúvidas sobre sua relação com o huayno; derivada desse gênero, incorporou instrumentos como a guitarra elétrica para se tornar um estilo mais dançante. De acordo com Dorian Espezúa Salmón (2018),

(...) A música chicha se difere tanto de uma, como das outras tradições musicais (que por si só já são mistas), porque elabora um novo gênero musical que resulta do encontro, certamente conflituoso, dos diferentes gêneros musicais que são integrados ou fundidos em suas várias manifestações musicais. (SALMÓN, 2018, p. 139)⁴⁸

O caráter extremamente mesclado da música chicha é um dos fatores que faz com que seja vista muitas vezes como um estilo musical menor, principalmente pela incorporação de instrumentos diferentes daqueles utilizados em outros ritmos, juntamente com instrumentos tradicionais, transformando muitas das músicas populares peruanas em canções mais ritmadas e originando temas vistos como de mau gosto.

Quanto a sua origem, existem aqueles que acreditam ser limenha, mas, de fato é proveniente da selva peruana, sendo o grupo “Juaneco y su Combo” um de seus precursores. Para Roberto Wangeman (2007 *apud* MONTOYA, 2010, p. 300-301):

O ritmo colombiano que dá origem à chicha não é a cumbia, mas um ritmo muito mais vulgar e de menos influência negra. Os primeiros grupos de chicha não são nem andinos nem limenhos, mas selvagens entre eles Juaneco e seu Combo, todos eles mortos em um acidente de avião. A minha interpretação sobre o tema da “modernização” é que ao invés do que foi dito, trata-se de uma “tropicalização”. O migrante andino procura imitar o litoral e na esfera do tropical no Peru, há duas fontes, a colombiana e a cubana; com opção pela colombiana, porque é muito mais próxima do ritmo de suas raízes. É por isso que é tão fácil transformar uma huayno em uma chicha. (MONTOYA, 2010, p. 300-301)⁴⁹

⁴⁷ “Baquerizo con Los demonios del Mantaro, sacaron un tema a la chichera, a chichera limeña, nortehña, huancaína... la gente no sabía cómo pedir el tema cuando tocábamos y nos pedían “la chicha”, “la chicha”, de ahí viene su nombre.”

⁴⁸ “(...) la música chicha se diferencia tanto de una como de las otras tradiciones musicales (que por sí mismas son ya mezcladas) porque elabora un nuevo género musical que resulta del encuentro, ciertamente conflictivo, de los diferentes géneros musicales que se integran o fusionan en sus diversas manifestaciones musicales.”

⁴⁹ “El ritmo colombiano que da origen a la chicha no es la cumbia, sino un género mucho más populachero y menos negro. Los primeros grupos de chicha no son ni andinos ni limeños sino selváticos, entre ellos Juaneco y su Combo, que murieron todos en un accidente aéreo. Mi interpretación sobre el tema de la ‘modernización’ es que más bien de lo que se trató es de una ‘tropicalización’. El migrante andino al acriollarse busca imitar lo costero y en la esfera de lo tropical en el Perú hay dos fuentes: la colombiana y la cubana, se opta por la colombiana porque es mucho más asimilable a la rítmica de sus raíces. Es por eso que es tan fácil convertir un wayno en una chicha.”

A insatisfação dos filhos dos migrantes provincianos com suas raízes andinas faz com que estejam sempre em busca de compartilhar de sua identidade, ou talvez buscar seu reconhecimento social frente à sociedade criolla, limenha, o que gera um indício de seu desejo de fazer parte de uma comunidade de caráter mais moderno e reconhecido, do que aquele que lhe deu origem. Entretanto, é sabido que muitas dessas canções chichas foram apenas adaptações rítmicas de huaynos, feitas com bastante rapidez e pouca elaboração, o que acabou por fazer com que a chicha fosse vista como um huayno desvirtuado. Não é raro ouvir que a chicha “é um huayno malfeito.” (MONTROYA, 2010, p. 302)⁵⁰ Tal associação permite compreender que por mais que os representantes da música chicha quisessem se acriollar, não estavam ainda preparados para alterar de fato a sua identidade como cidadãos de origem periférica, já que adaptavam as músicas de sua terra natal em ritmos mais dançantes. Apesar de estar nítido o vínculo da música chicha com as províncias, muitos dos compositores ou artistas de música chicha não se reconhecem como artistas chicha, como se fazer chicha significasse um insulto; assim, ao afirmarem que não é chicha o que executam, e sim cumbia, deixam claro que não querem ser confundidos com serranos. Percebe-se, portanto, que dizer que se faz parte da cultura chicha carrega consigo um caráter de menosprezo e inferioridade. Por outro lado, de acordo com Carlos Degregori (1984 *apud* REGAL, 2002, p. 28),

a chicha permite a coesão grupal dessas imensas massas de migrantes andinos, articuladas cada vez mais de perto com aqueles que não migraram, ou voltaram, ou que acabaram de migrar (...) a chicha é cada vez mais o remate final e multitudinário da infinidade de festividades andinas, folclóricas e patronais na serra, na selva e na costa (...) o público criollo, limenho, substituiu a valsa criolla pela “salsa” como o ritmo favorito das festas, mas mesmo esta é em grande parte derrotada pelos huaynos e pela chicha, que enchem os coliseus e trasbordam estádios... (REGAL, 2002, p. 28)⁵¹

A população criolla, a partir da década de 1970, abandona a valsa criolla, gênero que poderia corresponder ao que se chama no Brasil de Música Popular Brasileira (MPB), dando lugar a ritmos dançantes e tropicais, como a salsa. Entretanto, estes mesmos criollos muitas vezes frequentavam festas em que a chicha é o gênero favorito, o que revela a contrariedade existente em relação ao criollo peruano, vinculado a herança deixada pelo passado colonial e reforçada pela república, mas também envolvida em manifestações populares.

⁵⁰ “es un wayno malogrado”

⁵¹ “la chicha permite la cohesión grupal de esa inmensa masas de migrantes andinos, articulados cada vez más estrechamente a aquellos que no migraron, o regresaron, o se presentan recién a migrar (...) la chicha es cada vez más el remate final y multitudinario de infinidad de fiestas andinas, folklóricas y patronales en sierra, selva y costa (...) el público criollo, limeño, ha desertado del vals criollo por la “salsa” como ritmo favorito de las fiestas, pero incluso ésta es derrotada ampliamente por los huaynos y la chicha, que llenan coliseos y desbordan estadios...”

A música chicha passou a ganhar notoriedade, ainda que sob um viés vinculado à marginalidade, e, a partir da década de 1980, passou a ser reproduzida em grandes bailes, nos chamados chichódromos, espaços que poderiam ser encontrados no próprio centro de Lima, como, por exemplo, grandes lotes ou ainda estádios para a apresentação dos grupos de chicha. Esses ambientes proporcionavam vendas de discos e, de fato, eram frequentados, em sua maioria, por migrantes ou pessoas de classes sociais menos favorecidas. Ainda nos chichódromos, surge a chamada língua “chichera”, uma linguagem representativa das pessoas que frequentavam as festas chicha. Segundo Salmón,

Quem já foi dançar um “chichódromo” conhece as motivações pelas quais homens e mulheres cantam, choram, dançam e bebem até perderem a consciência ou gastarem o último centavo deixado no bolso secreto da calça: um amor não correspondido e outro infiel até mesmo com as sombras; a perda do dinheiro ou o roubo de mercadorias; a traição do fornecedor para favorecer a concorrência, uma dívida impagável com agiotas extorquidores, a saudade da terra, a melancolia pelos pais (...). De qualquer forma, cada um tem sua história e isso é revelado em volta de uma pilha de cinco caixas de cervejas geladinhas que são abertas, destampadas com os dentes e tomadas nos bicos das garrafas. É preciso ser muito fresco para exigir copos em um Chichódromo. O círculo se fecha entre amigos e você tem que defender o espaço da invasão dos outros. (SALMÓN, 2018, p. 142)⁵²

Os chichódromos tinham como público alvo aqueles que se sentiam representados pelas letras de canções chicha, as quais, muitas vezes, discorriam sobre amores não correspondidos, traições, saudade e desejo de regressar à terra natal. Estes ambientes eram estigmatizados como locais frequentados por delinquentes, prostitutas ou minorias marginalizadas. Ademais, ainda são vistos como lugares propícios para brigas, devido ao alto consumo de álcool que ocorrem nas festas chicha. Entretanto, Salmón (2018) afirma ser esta uma visão completamente equivocada, que deforma e corrobora para ridicularizar as apresentações chicha.

De acordo com Rodrigo Montoya (2010), apenas um setor dentro da música tropical andina reivindica o termo chicha. Ele ainda afirma que, segundo o sociólogo Wilfredo Hurtado, o termo chicha deve ser mantido, uma vez que,

⁵² “Los que han ido a bailar a un ‘chichódromo’ saben de las motivaciones por las que hombres y mujeres cantan, lloran, bailan y beben hasta perder la consciencia o hasta gastar el último centavo que queda en el bolsillo secreto del pantalón: un amor no correspondido y otro infiel hasta con las sombras; una estafa de dinero o el robo de la mercadería; la traición del proveedor para favorecer a la competencia; una deuda impagable a prestamistas ahorados; la añoranza por la tierra, la melancolía por los padres (...). En fin, cada uno tiene su historia y esa se revela alrededor de un muro de cinco cajas de cervezas heladitas que se destapan con los dientes y se beben de pico de la botella. Hay que ser muy eticoso para exigir vasos en un Chichódromo. El círculo se cierra entre amigos y hay que defender el espacio de la invasión de otros.”

embora o termo quéchua tenha uma origem histórica e casual, parece ser o nome mais bem-sucedido para esse fenômeno sociomusical; chicha é sinônimo de 'fermentação', que é precisamente o estado em que nosso país se encontra e do qual surge essa música, uma sociedade onde se agitam e circulam todas as raças, sendo que o fermento é, recordemos, um estado temporário. (HURTADO, 1995 *apud* MONTOYA, 2010, p. 307-308)⁵³

A colocação de Wilfredo Hurtado (1995) é bastante intrigante, pois, de fato, ao se pensar na característica efervescente, agitadora, transformadora do fermento químico, uma vez que dele algo cresce, como no caso de um bolo ou um pão, a música chicha sai de uma tímida insatisfação social com a condição de migrantes e serranos, que já não se enxergam assim, e explode em uma grande e incômoda presença de uma comunidade periférica urbana. A fermentação do milho roxo dá origem à chicha morada, ou ainda à cerveja de milho, assim como a fermentação de uma camada desprezada pela sociedade, repleta de filhos de migrantes sem colocação social de prestígio, dá origem a um movimento musical gigantesco que efervesceu no Peru, a partir dos anos sessenta, e até hoje gera incômodos aos setores mais vinculados às tradições. Segundo Salmón (2018), a chicha é a cultura não oficial dos povos andinos, na qual se entremeiam gêneros musicais advindos de diversas tradições da música.

Montoya (1996) ressalta que em um corpus de 202 músicas chichas compiladas por Wilfredo Hurtado (1988), sociólogo com maior e mais sério estudo sobre a canção chicha, não há nenhum registro de letra de música em quéchua. Isso reforça novamente o caráter transgressor dessa canção, que, apesar de trabalhar com temáticas inerentes aos huaynos, ou ainda adaptá-los a um ritmo mais dançante, não quer deixar rastros sobre a sua origem andina. No entanto, Rodrigo Montoya (1996) comenta a questão de já terem apontado a possível existência de uma composição em quéchua, mas sem tê-la, até então, conseguido encontrar. Considerando o desejo de modernização advindo com o surgimento da chicha, é bastante provável que, de fato, não haja este registro em quéchua.

2.2.1. A autoria nas músicas chicha

A canção chicha surge em um contexto de massificação popular em meados do século XX, quando a autoria individual já estava consolidada. Neste ínterim, nota-se o surgimento de inúmeros grupos de música chicha, como Juaneco y su Combo, Los Shapis, Los Destellos,

⁵³ “Aunque el término quechua tiene un origen anecdótico y casual, nos parece el nombre más acertado para este fenómeno socio musical; chicha es sinónimo de ‘fermento’, que es precisamente el estado en que se encuentra nuestro país y de cual surge esta música, una sociedad donde se agitan y bullen todas las sangres, y fermento es, recordémoslo, un estado temporal.” (HURTADO, 1995 *apud* MONTOYA, 2010, p. 307-308)

Grupo Celeste, Chacalón y la Nueva Crema, entre outros. Diferentemente dos cantores de huayno que se apresentavam normalmente sozinhos, acompanhados apenas de poucos instrumentistas e um(a) animador(a) para suas canções, os grupos chicha sempre se apresentavam com inúmeros integrantes, entre eles bailarinas que, na maioria das vezes, faziam uso de roupas muito curtas ou chamativas, sendo esta uma espécie de apelação ao aspecto sensual presente nas canções. Ademais, os instrumentistas e cantores fazem uso de uniformes que remetem às vestes esportivas. A música chicha não se parece transculturada, mas sim uma aglutinação de culturas distintas. De acordo com Néstor García Canclini,

os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. (CANCLINI, 2015, p. 73)

Esta representação artística, ao conjugar as tradições trazidas da serra por seus pais ou avós com elementos modernos incorporados na cidade grande, adquire novos aspectos, por meio da hibridação cultural. Estes parecem se sedimentar acima de camadas mais profundas de elementos tradicionais, como no caso do quéchua, já abandonado pela canção chicha, mas presente nos huaynos ainda utilizados muitas vezes por esta.

Os componentes musicais provincianos poderiam ser mantidos ou transformados, convivendo com aqueles adquiridos na capital, ou ainda serem incorporados de outros países, através da existência dos meios massivos de comunicação. Fazendo uso de amplificadores, guitarras elétricas e outros elementos característicos de uma realidade completamente distinta do que era proposto nas canções dos migrantes de primeira geração, a chicha surge em um contexto de culturas de massas, em que a televisão e o rádio já eram elementos presentes na maioria das residências urbanas, o que fez com que a sua difusão acabasse sendo mais ampla. Ao mesmo tempo, com uma difusão mais ampla - lembrando que as músicas chichas começaram a ser apresentadas em rádios mais voltadas para o público pobre e migrante, em horários com menor audiência, por volta das 5 da manhã, como pode se ver a seguir, em texto de Salmón (2018): “suas manifestações se espalharam pela madrugada, por volta das quatro ou cinco da manhã, quando as pessoas do povo se levantavam para trabalhar e as pessoas abastadas dormem prazerosamente” (SALMÓN, 2018, p. 144)⁵⁴ - a canção chicha quase não chegava aos ouvidos das camadas favorecidas socialmente. Entretanto, com o passar do tempo, as músicas chichas começam a invadir rádios de maior porte e programas televisivos

⁵⁴ “Sus manifestaciones primero se difundían en la madrugada, a eso de las cuatro o cinco de la mañana, cuando la gente del pueblo se levanta a trabajar y la gente pudiente duerme placenteramente.”

de amplitude massiva. Dessa forma, hoje, é possível escutar canção chicha em qualquer setor da capital peruana; desde Villa El Salvador a Miraflores, de San Isidro ao Cerro San Cristobán, sendo esta manifestação artística mesclada a uma programação qualquer de rádio AM ou FM.

A música urbana, como a chicha, é produzida como uma mercadoria e não como o resultado de sentimentos espontâneos, como no caso da música serrana, o huayno. Tal diferença evidencia que a autoria na música chicha aparece como um elemento fundador, uma vez que esta necessita um registro para que possa ser consumida, diferentemente do outro. De acordo com Degregori, Oetling e Gölte, no artigo “*Canciones como expresión del pensamiento campesino andino*” (1979):

No entanto, permanece em todos nós um mal-estar que requer explicação. Se comparamos a maioria das músicas da serra com as canções populares de épocas no ambiente urbano, notamos algumas diferenças importantes. Canções urbanas são produtos de uma “indústria de diversão”, uma indústria para a consciência, organizada como uma fábrica de detergentes, doces ou plásticos. As músicas que saem dela são concebidas como mercadoria e não como expressão de sentimentos: tristeza, amor, alegria, etc. Os cantores têm uma relação comercial ou de comerciante com esta música e com seu público consumidor. Tudo isso leva à produção de músicas projetadas de acordo com as necessidades dos produtores e não de acordo com as necessidades do público. Pelo contrário, este último já se sente como exigido pela venda da mercadoria “música sentimental”. Esse mecanismo comercial já penetrou na música andina, especialmente na região huanca (2), mas não completamente. Com a música andina, o público não é apenas um consumidor mas um participante criativo e a música é, portanto, a expressão do público. Necessariamente, essa expressão é enquadrada pelas condições econômico-sociais do público e pela ideologia que delas deriva. Dentro deste quadro, no entanto, deixa espaço para a criatividade e espontaneidade, que, se fosse transferido para o campo social e econômico, poderia gerar rapidamente condições que rompem com a desigualdade e a desumanidade institucionalizada, que hoje determinam a ideologia que vamos discutir. No entanto, a indústria da música, com seus discos, rádios, *songbooks* e cantores, tendem a influenciar a música andina. (GÖLTE; OETLING; DEGREGORI, p. 254)⁵⁵

⁵⁵ “Sin embargo, queda en todos nosotros un malestar que requiere explicación. Si comparamos la mayoría de las canciones de la sierra con las canciones populares de turno en el medio urbano, advertimos algunas diferencias importantes. Las canciones urbanas son productos de una ‘industria de diversión’, una industria para la conciencia, organizada como una fábrica de detergentes, o de dulces, o plásticos. Las canciones que salen de ella son diseñadas en su calidad de mercancías y no como expresión de sentimientos: tristeza, amor, alegría, etc. Los cantantes tienen con esta música y con su público consumidor una relación de mercachifle o comerciante. Todo ello conduce a la producción de canciones diseñadas según las necesidades de venta de los productores y no según las necesidades de expresión del público. Por el contrario, este último siente ya tal como lo exige la venta de la mercancía ‘canción sentimental’. Este mecanismo comercial ha penetrado ya bastante en la música andina, sobre todo huanca (2), pero no totalmente. Con la música andina, el público es todavía no tanto un consumidor como un participante creativo, la música es así expresión del público. Necessariamente, esta expresión está enmarcada por las condiciones económico-sociales del público y la ideología que se deriva de ellas. Dentro de este marco, sin embargo, queda un margen de creatividad y espontaneidad, que, si lo viéramos trasladado al campo social y económico, prontamente generaría condiciones que romperían con la desigualdad e inhumanidad institucionalizadas que hoy en día determinan la ideología que expoundremos. Sin embargo, la industria musical: discos, radios, cancioneros, cantantes, tienden a influir en la música andina.”

A música chicha é de fato produzida para o consumo massivo. Ela surge em um contexto de modernização no qual a difusão em rádios e programas de televisão já se faz de forma mais natural. Entretanto, pode-se questionar se o lugar estigmatizado que a chicha ainda carrega consigo é advindo dessa formação comercial que a persegue, diferentemente do huayno, que se consolidou como estilo voltado para a representação dos mais singelos e espontâneos sentimentos do homem peruano, ou se, por ser produzida normalmente pelas camadas suburbanas e ainda direcionada a elas principalmente, passa a ter esta visão tão pejorativa que carrega no mundo peruano. Percebe-se que a música chicha é rejeitada como forma de expressão artística. É enxergada como música de marginais, como um huayno que não deu certo, como uma cópia e uma mistura de vários elementos que não dialogam entre si. Na realidade, pode-se questionar se o que acontece até os dias atuais não seria um grande preconceito com a formação híbrida que a música chicha carrega, primeiramente por fundir elementos serranos com instrumentos modernos, além de ser uma manifestação cultural representativa dos bairros populares que, apesar dessas limitações, ganhou uma divulgação extrema, enchendo estádios e se comunicando com públicos de várias camadas socioeconômicas.

CAPÍTULO 3

A VOZ SERRANA NA METRÓPOLE PERUANA: ANÁLISE DE LETRAS DE HUAYNOS E DE MÚSICAS CHICHAS

3.1. Aproximação às letras de huaynos e músicas chichas

O huayno e a chicha são estilos musicais inerentes ao povo andino. Os próprios precursores da canção chicha confirmam tal afirmação, como se pode ver na seguinte passagem de Rodrigo Montoya: “A aparição da música chamada ‘chicha’, definida por seus próprios criadores como um ‘huayno moderno’, abre um capítulo importante no processo de mudança cultural no Peru” (MONTROYA, 2010, p. 1)⁵⁶. A partir do momento em que se tem a tomada de consciência de que a música chicha possui raiz andina assim como o huayno, pode-se afirmar que a chicha busca encontrar um lugar diferente deste, sinalizando para uma necessidade de renovação musical, principalmente por ser originária de um contexto urbano.

O objetivo deste capítulo é realizar análises de letras tanto de huaynos quanto de chichas, interpretadas por Picaflor de los Andes e por Chacalón, respectivamente. As letras foram selecionadas levando em consideração o uso de temáticas semelhantes abordadas nos dois gêneros musicais. Os temas escolhidos foram o orgulho de ser provinciano, a migração, o amor e a pobreza. Neste escopo, deseja-se responder quais são os elementos do huayno que se perdem nas chichas, quais são os que se modificam, os que se mantêm e quais são novos elementos apresentados pela música chicha. Adianta-se aqui que um dos elementos que se perdem a partir da passagem do huayno para a chicha é a possibilidade da composição da canção em quéchua.

3.2. Picaflor de los Andes: o huayno na voz da ave triunfal

Picaflor de los Andes⁵⁷, nome artístico de Victor Alberto Gil Mallma, tem em sua própria data de nascimento uma grande contradição. Para alguns, o artista teria nascido em 1929, enquanto que, para outros, o ano seria 1930. Contudo, de acordo com Eloy Jáuregui, é possível precisar que Picaflor tem como data real de nascimento o ano de 1928, como se pode ver a seguir:

⁵⁶ “La aparición de la música llamada “chicha”, definida por sus propios creadores como un “wayno moderno”, abre un capítulo importante en el proceso de cambio cultural en el Perú.”

⁵⁷ Ver foto do artista na FIGURA 12, no APÊNDICE 1 deste trabalho (p. 92).

Víctor Alberto Gil Mallma, como era chamado, era tão especial que chegou a ter cinco datas de nascimento, embora depois de uma rigorosa investigação familiar se descobriu que sua mãe deu à luz em 8 de abril de 1928, e não em 1929 ou 1930, ou outra datas como aparece em todas as biografias que foram escritas. (JÁUREGUI, 2017, p. 1)⁵⁸

Além da dúvida levantada acerca da verdadeira data de nascimento de Picaflor de los Andes, este artista teve sua vida laboral bastante diversificada. Como um típico provinciano, trabalhou em minas vizinhas a Huancayo para poder complementar sua renda. Também atuou como operário, caminhoneiro e vendedor. Acerca de tais informações, Julio Mendívil complementa:

Víctor Alberto Gil Mallma, o Beija-flor dos Andes, representa o extremo oposto da música de Huanca. Nascido no departamento de Ayacucho, Víctor Alberto percorreu os Andes como caminhoneiro, construtor civil e vendedor ambulante, antes de se tornar o maior ídolo da música dos Andes centrais peruanos. Sua trajetória não transmitia o abandono, mas uma [imagem] vigorosa, carregada de otimismo. (MENDÍVIL, 2014, p. 1)⁵⁹

Normalmente, o provinciano migrante é associado ao serrano que abre mão de suas raízes, e que, por isso mesmo, carrega a imagem de lamento e saudosismo. Aos 30 anos, Víctor Alberto Gil Mallma chegou a Lima para tentar se estabelecer como cantor. Isto ocorrera juntamente com a massa migratória da geração dos anos de 1950. Diferentemente desta imagem, Picaflor de los Andes tornou-se ídolo musical no centro peruano fazendo uso de uma imagem carregada de otimismo. Era um migrante vigoroso, que transmitia em suas apresentações a sensação de que era possível alcançar o sucesso na capital por meio de sua cultura local. Assim como tantos outros migrantes, assentara-se em zonas periféricas da cidade, de acordo com Eloy Jáuregui:

Picaflor de los Andes, incorpora sem dúvida, o provinciano que se instalou inicialmente nas áreas periféricas da capital e, em seguida, conquistou a cidade, consolidando sua cultura e, acima de tudo, conseguindo que sua música fosse aceita. Assim, os cholos, dos humildes aos empresários de hoje, fizeram dele a voz de seus temas de amor muitas vezes não correspondidos, mas, acima de tudo, do sentimento

⁵⁸ “V́ctor Alberto Gil Mallma que así se llamaba, era tan especial que hasta tuvo cinco fechas de nacimiento, aunque luego de severa investigación familiar se descubrió que su madre lo había parido finalmente un 8 de abril de 1928 y no en 1929 o en 1930 o en otras fechas como figura en todas las biografías que se atrevieron a escribirle.”

⁵⁹ “Nacido en el departamento de Ayacucho, Víctor Alberto recorrió los Andes como camionero, constructor civil y vendedor ambulante antes de convertirse en el mayor ídolo de la música de los Andes centrales peruanos. No era una imagen de desarraigo la suya, sino una vigorosa, cargada de optimismo.”

de operários e trabalhadores que o consagraram para sempre como seu cantor. (JÁUREGUI, 2017, p. 1)⁶⁰

Ao se estabelecer nos bairros populares das periferias de Lima, Picaflor de los Andes conseguiu alcançar sucesso entre seus pares, o que depois foi se alastrando por toda a cidade. Os cholos que viviam nas *barriadas* elegeram Picaflor como seu ídolo, até porque em suas canções o artista abordava, além de enaltecer a terra natal e os vários tipos de amores, temas vinculados às questões sociais, inclusive aquelas passadas por ele mesmo, como a vida dos trabalhadores e dos mineiros, tão rejeitados e desvalorizados por seus patrões. Eloy Jáuregui complementa que:

Foi José María Arguedas quem se tornou seu amigo, quando ainda não era chamado Picaflor de los Andes. Uma noite, enquanto atuava como solista no Coliseu Nacional, Arguedas o convidou a se registrar como um artista vernacular nos registros da Casa de Cultura. Desde esse dia permaneceu com esse nome e, em 1962, ele gravou seu primeiro single, “Margarita Huambla”. Para essa gravação, ele seria pago com apenas cem soles, mas foi o início de sua carreira de sucesso no mundo dos discos, que com o tempo seriam os mais vendidos e, “Pikachu”, o artista mais solicitado. (JÁUREGUI, 2017, p. 1)⁶¹

No auge do huayno comercial urbano, Victor Alberto Gil Mallma participou de um concurso que o tornara conhecido e famoso, sendo que o mais interessante é que quem o ajudara em tal empreitada fora o próprio José María Arguedas. A partir de então, Picaflor passou a ser o artista mais aclamado no meio do huayno, gravando discos campeões de vendas. Em texto póstumo “Nuestra música popular y sus interpretes” (1977), José María Arguedas faz a seguinte declaração sobre Picaflor de los Andes:

Gil Mallma é de baixa estatura, mas vestido de huanca, de pé no palco, com o chapéu para cima, girando em uma dança ou levantando os braços para agradecer os aplausos, ele parece não só muito mais alto, mas verdadeiramente imponente. As primeiras notas de huaynos e mulizas, especialmente as dos huaylas, fazem com que explodam numa espécie de triunfal lamento. A plateia aplaude como um eco instantâneo da voz, tão aguda, tão intensa e carregada de afetos contraditórios: dor, desejo e desafio. As senhoras levantam seus filhos na plateia, fazendo-os dançar; levantando-as, os jovens batem palmas e aplaudem. Gil Mallma canta entre ruídos,

⁶⁰ “Picaflor de los Andes encarna sin duda al provinciano que se asentó al principio en las zonas periféricas de la capital para luego conquistar la urbe y consolidar su cultura y, sobre todo, conseguir que se acepte su música. Así, los cholos, aquellos, desde los humildes hasta los emprendedores de hoy, lo hicieron su cantor para los temas de amor muchas veces no correspondidos, pero, sobre todo, para el sentimiento de obreros y trabajadores que lo ungieron en su cantante para siempre.”

⁶¹ “Fue José María Arguedas quien se hace su amigo cuando todavía no se llamaba Picaflor de los Andes. Una noche mientras actuaba ya de solista en el Coliseo Nacional, Arguedas lo invita a inscribirse como artista vernacular en los registros la Casa de la Cultura. Desde esa vez queda con ese nombre y 1962 graba su primer disco sencillo, ‘Margarita Huambla’. Por aquella grabación le pagarían apenas cien Soles, pero fue el inicio de su exitosa carrera en el mundo de los discos que con el tiempo serían los más vendidos y ‘Pikachu’, el artista más requerido.”

barulhos, silêncio e assobios de contentamento. O Coliseu se torna um verdadeiro caldeirão. Não é possível encontrar uma maior identificação entre artista e público, um vínculo tão recíproco. Assim, o *Picaflor* ... gira e para no palco, algo impulsionado pela tensão do público, de sua vibração externa e profunda. Não é possível encontrar público ou intérprete mais felizes e realizados. (ARGUEDAS, 1977, p. 29)⁶²

Ao se apresentar, Picaflor de los Andes incorporava todo o sentimento inerente ao serrano. Conseguia transmitir a seus espectadores o lamento de todos eles, por isso os representava. Tanto as suas vestes quanto seus acessórios, como, por exemplo, os chapéus tipicamente serranos, não eram apenas adereços para caracterizar um personagem, mas parte intrínseca de seu projeto de incorporar um migrante serrano e mestiço na capital peruana. A voz de Picaflor de los Andes levava, juntamente de sua coreografia, giros e movimentos com os braços, a lembrança da terra natal, o reconhecimento daqueles que o ouviam no próprio intérprete, como se este fosse um reflexo da identidade de seus fãs. Entretanto, as apresentações de Picaflor de los Andes eram repletas de otimismo, diferentemente de concertos de outros artistas do gênero, por mais que as letras que ele cantasse em seus huaynos expressasse certa melancolia e saudosismo. A figura do cantor e compositor empreendedor fez com que seu público se identificasse, prontamente, com Victor Alberto Gil Mallma. De acordo com Julio Mendívil,

(...) para o Picaflor de los Andes, o microfone era apenas um aparelho para captar o som. Localizado em frente à banda típica, Picaflor cantava a plenos pulmões, como se estivesse desafiando, com o poderoso volume de sua voz, os vibrantes saxofones andinos. Muitas de suas gravações sugerem, de fato, um ambiente natural. Neles a autenticidade é insinuada através da evocação da festa do povoado. Recorrendo ao que Thomas Turino chamou de produção de *liveness* – o uso da técnica de gravação para simular uma experiência ao vivo – as músicas parecem transmitir um momento de diversão coletiva e não uma gravação realizada no estúdio, como foi o caso. Talvez seja por isso que a imagem otimista do Picaflor esteja tão viva na memória de seus admiradores, embora alguns de seus temas bem merecessem o adjetivo de tristeza. (MENDÍVIL, 2014, p. 1, trad. nossa)⁶³

⁶²“Gil Mallma es bajo de estatura; pero vestido de huanca, de pie en el escenario, con el sombrero en alto, girando en una danza o al levantar los brazos para agradecer los aplausos, parece no sólo mucho más alto, sino verdaderamente imponente. Las primeras notas de huaynos y mulizas y especialmente de los huaylas, las hace estallar en una especie de triunfal lamento. El público aplaude como un eco instantáneo de la voz, tan aguda, tan intensa y constreñida de afectos contradictorios: dolor, anhelo y desafío. Las señoras hacen bailar a sus huahuas en la platea, alzándolas; los jóvenes aplauden y palmean. Gil Mallma canta entre ruidos, jaleo, silencio y silbidos de júbilo. El Coliseo se convierte en una especie de fragua. No es posible encontrar una mayor identificación entre artistas y público, una mayor estimulación recíproca. Así, el *Picaflor*... gira y se detiene en el escenario, algo como impulsado por la tensión del público, de su vibración externa y profunda. No es posible que hayan público ni intérprete más felices y realizados.”

⁶³“(…) para el Picaflor de los Andes el micrófono era apenas un aparato para captar el sonido. Ubicado frente a la banda típica, Picaflor cantaba a todo pulmón, como desafiando con el potente volumen de su voz los vibrantes saxos andinos. Muchas de sus grabaciones sugieren, efectivamente, un ambiente natural. En ellas la autenticidad es insinuada mediante la evocación de la fiesta pueblerina. Recurriendo a lo que Thomas Turino ha tildado de producción de *liveness* – el uso de la técnica de grabación para simular una experiencia en vivo – las canciones

A voz marcante e forte de Picaflor de los Andes demonstra toda a força do sujeito migrante, desafiando até mesmo os instrumentos musicais que o acompanhavam na sua interpretação. O desafio da voz do artista à potência daqueles instrumentos poderia significar a convicção de que o homem do interior do Peru, mestiço e de origem pobre, conseguiria se equiparar aos artefatos musicais. A potência vocálica de Picaflor de los Andes poderia ser vista então como a demonstração de que o ser humano ainda é mais valioso do que qualquer objeto que surja para substituí-lo.

A voz de Picaflor de los Andes se calou em 1975, em La Oroya, quando ele foi a óbito. O veículo que levou seus restos mortais a Lima foi passando e parando por várias comunidades e povoados, para que seus admiradores pudessem se despedir do cantor. Segundo Eloy Jáuregui,

(...)quando morreu de verdade, em toda a Rodovia Central, os caminhoneiros pararam seus caminhões e velaram durante horas e levantaram cruces em sua homenagem; hoje continuam se persignando frente elas, porque os huaynos de Picaflor de los Andes são ouvidos mais hoje do que antes, e porque, ele morto, vive mais intensamente. (JÁUREGUI, 2017, p. 1)⁶⁴

Pode-se dizer que, apesar da voz de Picaflor ter sido calada devido à sua morte, todos aqueles que o admiravam passaram a escutá-lo cada vez mais, tornando Victor Alberto Gil Mallma um artista que transpôs os limites da vida por meio de sua obra artística. Muito admirado por caminhoneiros, foi homenageado por vários destes, os quais pararam seus caminhões e velaram o artista, outrora um de seus pares. Em Lima, Picaflor foi velado no Coliseu Nacional de Lima, local onde, juntamente com seus colegas, oferecia seus shows apoteóticos. Foram estimadas em 100.000 pessoas na noite de seu enterro, no Cementerio El Ángel, localizado nos Barrios Altos, em Lima, no qual inúmeros políticos, artistas e escritores peruanos consagrados também têm ali o seu túmulo, tais como Juan Velazco Alvarado, a cantora de huayno Flor Pucarina, Chacalón, os escritores Sebastián Salazar Bondy, Martín Adán e o etnógrafo José María Arguedas.

parecen transmitir un momento de esparcimiento colectivo y no una grabación realizada en el estudio, como era el caso. Tal vez por ello la imagen optimista del Picaflor esté tan viva en la memoria de sus admiradores, aunque algunos de sus temas bien merecerían el adjetivo de tristes.”

⁶⁴“(...) cuando se murió de verdad, en toda la Carretera Central, los transportistas detuvieron sus camiones y lo velaron durante horas y le levantaron cruces y hoy se siguen persignando ante ellas porque los huaynos de Picaflor de los Andes se escuchan más que antes y porque difunto, vive más, intensamente.”

3.3. Chacalón: o faraó da chicha

Lorenzo Palacios Quispe, nome de batismo de Chacalón⁶⁵, nasceu em Lima, no ano de 1950, onde também faleceu, em 1994. Foi um artista de enorme importância na difusão da música chicha, sendo visto por muitos como o grande astro do gênero. Carlos Leyva Arroyo afirma que Chacalón

sustenta uma atitude firme e serena ao interpretar os temas de determinado conteúdo social. Não há grandes poses coreográficas, ele apenas canta e expressa o que sente qualquer pessoa como ele, que pode dar testemunho de uma série de experiências na cidade onde teve que enfrentar duras condições de vida. É assim que o estilo vocal de Chacalón passa pela melancolia, dor, gritos, esperança, alegria e desapego. São os sentimentos que ele usa, que ele enfatiza para depois transmitir sua mensagem que, na maioria dos casos, remete à estridência das ruas, à aspereza da incerteza e à alegria de não ter sucumbido ao desafiar situações perigosas. (ARROYO, 2005, p. 37)⁶⁶

Em suas canções, Chacalón expressava temáticas como o amor perdido, a esperança por uma vida melhor e a certeza de que a pobreza em que vivia seria recompensada por meio do seu trabalho. Não é totalmente correto dizer que as canções de Chacalón carregavam uma visão pessimista do mundo, mas refletiam a realidade vivida pela grande parte dos migrantes ou filhos de migrantes serranos, os quais passavam por extrema pobreza e condições de invisibilidade perante a sociedade criolla dominante. Chacalón foi a representação de toda a mistura existente no limenho migrante da década de 1970. Acerca de tal afirmação, Jaime Bailón (2004) revela que,

de certo modo, Chacalón foi a síntese de um novo tipo de limenho nos anos 70: o *achorado* [insolente], isto é, um serrano modificado que faz uma imitação grotesca do traje ocidental. Essa “deformação” provavelmente respondia no início a uma tentativa desesperada de adaptar-se, para posteriormente, tornar-se uma marca de diferença. Outra característica que definiria o *achorado* é seu uso particular da linguagem, o uso do *chamullo* (conversa mole) deve adquirir a qualquer momento o poder de uma “*punta*” (adaga curta).

Até o ano de seu desaparecimento (1994), Chacalón, com mais de vinte anos no movimento tropical e quase cinquenta anos nas costas, ainda era uma das personalidades mais fortes da chicha. Para muitos, era inexplicável a popularidade e validade de sua arte que não conhecia a renovação, mas a autenticidade de sua voz com sabor a anunciantes de feira continuou a desencadear emoções primárias. Os

⁶⁵ Ver foto do artista na FIGURA 13, no APÊNDICE 1 deste trabalho. (p. 92).

⁶⁶ “Cobra una actitud serena y firme al interpretar los temas de cierto contenido social. No hay mayores poses coreográficas, tan solo canta y expresa aquello que siente cualquier persona como él que puede dar testimonio de una serie de vivencias en la ciudad donde ha tenido que enfrentar duras condiciones de vida. Es así que el estilo vocal de Chacalón transita por la melancolía, el dolor, el grito, la esperanza, la alegría y el desarraigo. Estos son los sentimientos que utiliza, que enfatiza para luego transmitir su mensaje que, en la mayoría de casos, remite a la estridencia callejera, a la aspereza de la incertidumbre y a la alegría de no haber sucumbido al desafiar situaciones peligrosas.”

chicheros “bravos” continuaram a celebrar sua chegada quebrando garrafas na pista de dança de um chichódromo perdido entre as colinas de Lima. (BAILÓN, 2004, p. 56)⁶⁷

Chacalón é um personagem que personificou um estrato social em formação na década dos anos 1970, o sujeito chicha. Carrega consigo o desejo de se apropriar das características dos limenhos criollos, mas, nesta tentativa de se fazer igual destoa, tendo, como resultado, a diferença. Ao se vestir com roupas da moda ocidental, por exemplo, há certo exagero em suas escolhas. Ao tentar falar como os limenhos, demonstra que não tem domínio suficiente da língua como eles. Portanto, pode-se dizer que Chacalón foi a representação de todos aqueles que viviam em Lima, eram filhos de migrantes e queriam ter voz e oportunidade de ascensão social na capital. Sendo Chacalón a figura mítica representativa da geração dos migrantes dos anos de 1970, carregava consigo um novo linguajar, repleto de novos vocábulos, como na letra de “Viento”, em que se tem a seguinte expressão: “*junto a mi bohío y la madre mía*”, incorporando a palavra *bohío*, não presente no vocabulário peruano, mas sim da América Central, para dar significado à casa de palha. A estas atitudes de Chacalón, dá-se o nome de *achoradas*. Quanto a importância de Chacalón para a canção chicha, Leyva Arroyo afirma que:

Chacalón, como cantor, sintetizou um momento decisivo na conformação das audiências musicais “chicheras”. Suas canções foram dirigidas a esses grupos humanos, antes migrantes, hoje residentes limenhos, que moram nas colinas ou nas comunidades novas, que trabalham nas ruas como vendedores ambulantes ou como “empresários informais”. (ARROYO, 2005, p. 13)⁶⁸

Os interlocutores de Chacalón eram seus pares, os novos limenhos que nasceram nas *barriadas* urbanas e que ali se constituíram como pessoas à margem de uma sociedade de castas. O próprio cantor vivera em condições de extrema pobreza, no Cerro San Cosme, dividindo o quarto com mais quatorze pessoas, durante quase metade de sua vida. Desde

⁶⁷ “De alguna manera, Chacalón fue la síntesis de un nuevo tipo de limeño en los 70: el achorado, es decir, un serrano acriollado que hace una imitación grotesca de la vestimenta occidental. Esta ‘deformación’ probablemente respondía en un inicio a un intento desesperado de adaptación, para posteriormente constituirse en una marca de diferencia. Otra característica que definiría al achorado es su particular manejo del lenguaje; el uso del chamullo (palabreo) debe adquirir en cualquier momento el poder de una ‘punta’ (puñal corto).

Hasta el año de su desaparición (1994), Chacalón, con más de veinte años en el movimiento tropical y casi cincuenta años a cuestras, era todavía una de las personalidades más fuertes de la chicha. Para muchos resultaba inexplicable la popularidad y vigencia de su arte que no conocía de renovación, pero sí de autenticidad Su voz con sabor a pregón de mercado seguía desatando emociones primarias. Los chicheros ‘bravos’ continuaban celebrando su llegada haciendo añicos botellas en las pistas de baile de un chichódromo perdido entre los cerros de Lima.”

⁶⁸ “Chacalón, como cantante, sintetizó un momento decisivo en la conformación de las audiencias musicales chicheras. Sus canciones estaban dirigidas a aquellos grupos humanos, otrora migrantes hoy residentes limeños, que viven en los cerros o en los “pueblos jóvenes”, que trabajan en las calles como vendedores ambulantes o como ‘empresarios informales.’”

jovem, trabalhara como vendedor ambulante e como engraxate, por exemplo; foi com sua mãe que aprendeu a cantar huaynos. Sua primeira aparição no meio artístico foi como animador de bailes, como o próprio Chacalón revelou em entrevista para o jornal *La República*, em 23 de agosto de 1992, como se pode ver na transcrição a seguir, realizada por Leyva Arroyo:

Comecei como animador. Me procuravam para que eu animasse festas. Depois eu tocava em qualquer grupo. Alugava equipamentos para tocar em qualquer festa de aniversário e reuniões de bairro. Especialmente em La Victoria. As pessoas desse meio são amantes da música popular. Nos fins de semana nos procuravam para tocar. (ARROYO, 2005, p. 31)⁶⁹

Logo no início de sua carreira como cantor, Chacalón não teve um grupo fixo do qual fizesse parte. Por meio de equipamentos alugados, tocava suas canções em festas de aniversário e reuniões de bairro. Tais eventos o tornaram conhecido, e, algum tempo depois, acabou fazendo parte de um famoso grupo de chicha, chamado *Celeste*, no qual recebeu o apelido utilizado como seu nome artístico. Após sua participação neste grupo, no qual gravou uma de suas músicas de maior sucesso, “Viento”, Chacalón participou de vários outros conjuntos. Entretanto, na década de 1980, formou o seu próprio grupo de chicha, o *La Nueva Crema*, com o qual Chacalón passara a ser cantor solo. A fama de Chacalón se consolidou com a canção “Soy provinciano”, que traduz a vida dos migrantes que vivem nas *barriadas* limenhas e têm um só desejo, o de triunfar na grande cidade. Sua fama alcançara tamanhas proporções que há o seguinte dito popular no Peru: “*cuando canta Chacalón, bajan los cerros*” (JÁUREGUI, 2016, p.46)⁷⁰ para fazer referência à popularidade do artista, que arrastava verdadeiras multidões para assisti-lo em suas apresentações.

Ainda nos dias de hoje, Chacalón é idolatrado por inúmeros fãs. É comum encontrar pelas ruas da capital carros com adesivos do rosto do cantor, como se pode ver na FIGURA 14, no APÊNDICE 1 deste trabalho (p. 93). Muitos visitam o túmulo de Chacalón, localizado no Cementerio El Ángel, assim como o de Picaflor de los Andes, levando flores e fazendo promessas a ele, pois acreditam que o cantor é capaz de realizar milagres, principalmente para ajudar os pobres.

⁶⁹ “Empecé como animador. Me buscaban para que animara fiestas. Después tocaba en cualquier grupo. Alquilaba equipo para tocar en cualquier fiesta de cumpleaños y en reuniones de barrio. Especialmente en La Victoria. La gente de ese sector es amante de la música popular. Cada fin de semana nos buscaban para tocar.”

⁷⁰ “Quando canta Chacalón, descem os morros”. De acordo com Elóy Jáuregui (2016), esta frase fora alcunhada pelos promotores e locutores dos shows, que a entoavam aos gritos nos “chichódromos” para fazer a apresentação do artista. Segundo Wilfredo Hurtado (1997), a maioria do público dos “chichódromos” é composta por jovens de classe baixa.

3.4. Análise de letras de huaynos e chichas⁷¹

A partir da aproximação aos huaynos e chichas interpretados por Picaflor de los Andes e Chacalón, respectivamente, será realizada aqui uma análise temática, levando em consideração os seguintes temas que são coincidentes na obra dos dois artistas: o orgulho de ser provinciano, a migração, o amor e a pobreza. As letras analisadas são *A trabajar*, *Mi pueblito*, *Por que te amo*, *Soy provinciano* e *Viento*, interpretadas por Chacalón e *El obrero*, *Mi casita*, *Mi nombre*, *Mi retorno* e *Yo soy huancaíno*, interpretadas por Picaflor de los Andes. A escolha é de fato temática, uma vez que este corpus possui eixos temáticos semelhantes apesar de serem de estilos distintos.

Por meio dessa aproximação, será possível rastrear elementos que se mantêm nos dois gêneros, bem como alterados, perdidos ou ainda criados pela música chicha. É necessário ressaltar o caráter comercial que engloba a criação desta, o que pode contribuir para o desaparecimento de características pertencentes ao huayno, bem como uma reelaboração na estrutura da música chicha, para torná-la um produto de entretenimento artístico. Vale ressaltar que as letras das canções analisadas encontram-se no Apêndice 2 deste trabalho, a partir da página 99.

3.4.1. O orgulho de ser provinciano

A fim de realizar a análise do tema aqui chamado de “orgulho de ser provinciano”, foram selecionados o huayno “Yo soy huancaíno” e a chicha “Soy provinciano”. No huayno “Yo soy huancaíno”⁷², muito conhecido pela interpretação de Picaflor de los Andes, percebe-se nitidamente o orgulho em ser interiorano, bem como a necessidade de se afirmar enquanto huancaíno, como pode-se ver a seguir: “Sou huancaíno por alguma razão/ me conheça bem, meus amigos/sou huancaíno por alguma razão/vejam bem, meus amigos.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966, trad. nossa)⁷³ Esta afirmação prepara os ouvintes para conhecer o que de diferente tem um huancaíno. A sensação que estes versos transmitem é que este é um homem

⁷¹ As letras das músicas analisadas podem ser encontradas no Apêndice 2 deste trabalho (p.95).

⁷² Este huayno fora composto por Zenobio Dagha Sapaico, em 1946. Há uma introdução da música em quéchua: “Hermanoshay, amkan limatas. Manan malkaykitachu, malkami ni; ni takikitachu, takimi ni. May chunkay, chunka; wanka walash mi ka.”

⁷³ “Yo soy huancaíno por algo/conózcánme bien, amigos míos/Yo soy huancaíno por algo/conózcánme bien, amigos míos.”

bravo e forte, exaltando, assim, o seu lado másculo. A letra da música continua da seguinte maneira:

Eu tenho um cavalo bem treinado/meu *lampa* para o lado, e esse é o meu orgulho/
veja bem filho de quem eu sou/de um huancaíno bonito de bonitos/veja bem de
quem eu sou filho/de um huancaíno bonito de bonitos/Com meu chapéu de lado/
meu poncho no ombro, estilo próprio. (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁷⁴

Ter um cavalo treinado, usar chapéu e poncho tradicionais fazem com que o sujeito lírico se distinga dos demais, mostrando, assim, que as tradições dos huancaínos são únicas. A braveza do huancaíno é revelada quando o eu lírico avisa a seu interlocutor que tenha cuidado com o que diz a ele quando este bebe, como pode-se ver em: “Quando bebe um huancaíno/muito cuidado com as ofensas./Quando um huancaíno bebe, muito cuidado com as ofensas./Ouça meu rapaz, traga cervejas/saúde e felicidade, meu amigo.”(PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁷⁵

O provinciano é visto aqui como um sujeito que não aceita “levar desaforo para casa”, a quem a bebida seria capaz de lhe produzir saúde e alegria. Entretanto, na fuga, o fechamento da canção, o eu lírico pede ao seu interlocutor que não tenha tanto medo assim das suas características mencionadas anteriormente, pois segundo ele, é um sujeito bravo, mas que sabe reconhecer quando tem um amigo. “Não tenha tanto medo de mim/se é meu amigo, beberemos;/meu coração sabe sentir/quando se comportam como amigos./Não me tenha tanto medo/meu coração sabe sentir/quando se comportam como amigos.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁷⁶ De tal maneira, nota-se que o sujeito provinciano apresentado possui um lado repleto de força, braveza ou até mesmo de uma certa intolerância, mas, ao mesmo tempo, pode ser um sujeito doce, que consegue corresponder à amizade verdadeira.

Para analisar a temática do orgulho de ser provinciano na música chicha, foi selecionada a canção “Soy provinciano”. Na dedicatória, o intérprete saúda seus pares de modo a se colocar como um provinciano típico, que sai da terra natal para tentar a sorte na cidade grande. Esta estratégia é utilizada de forma a conquistar o público, o qual começa a se

⁷⁴ “Tengo un caballo bien entrenado/mi *lampa* a lado, y ese es mi orgullo./conózanme hijo de quién soy/de un huancaíno guapo de guapos./Conózanme hijo de quién soy/de un huancaíno guapo de guapos/Con mi sombrero a la pedrada/mi poncho al hombro, estilo propio.”

⁷⁵ “Cuando toma un huancaíno/mucho cuidado con las ofensas/Cuando bebe un huancaíno mucho cuidado con las ofensas/Oiga buen mozo, traiga cervezas/salud y contento, amigo mío.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)

⁷⁶ “No me tengas tanto miedo/si eres mi amigo tomaremos;/mi corazón sabe sentir/ cuando se portan como amigos./No me tengas tanto miedo/si eres mi amigo tomaremos;/mi corazón sabe sentir/cuando se portan como amigos.”

reconhecer como parte da letra da canção: “Para todos os serranos provincianos que deixam o campo para procurar o pão para seus filhos e todos os seus irmãos.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 1982a)⁷⁷ Em seguida, tem-se: “Sou um menino provinciano/me levanto muito cedo/para ir com meus irmãos/aiaiai a trabalhar.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 1982a)⁷⁸ Neste trecho, constata-se uma vida dura e pobre, mas de maneira otimista e não melancólica ou saudosista. A esperança pelo progresso por meio do trabalho e a realidade da vida sem privilégios pode ser vista em:

Não tenho pai nem mãe/nem cachorro que late ao meu lado/só tenho a esperança/aiaiai de progredir /busco um novo caminho nesta cidade/ah ah /onde tudo é dinheiro e há maldade/ah ah /com a ajuda de Deus eu sei que triunfarei/eh eh /e junto a ti, meu amor, feliz eu serei/oh oh /feliz eu serei/oh oh/feliz eu serei/oh oh. (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 1982a)⁷⁹

Há, na letra interpretada por Chacalón, um tom distinto quanto à abordagem da temática do provinciano pobre, que abandona sua terra natal. No huayno interpretado por Picaflor de los Andes há a revelação do orgulho serrano em relação à postura masculina adotada pelo eu lírico. Evidencia-se também a afirmação de um orgulho devido às vestes e a elementos típicos de um serrano: usar poncho, chapéu, ter um cavalo treinado. Em Chacalón, a abordagem é voltada para uma espécie de renovação, de esperança, da certeza de que o trabalho irá funcionar como meio para o progresso, daqueles que abandonam as suas origens em busca de uma vida melhor, bem como a aparição da fé. Em “Soy provinciano”, é clara essa visão nos seguintes trechos: “Não tenho pai nem mãe/nem cachorro que late ao meu lado/só tenho a esperança/aiaiai de progredir”⁸⁰, apesar de haver, também, a revelação do capitalismo como fator de hostilidade em relação à capital, em “busco um novo caminho nesta cidade/ ah ah/ onde tudo é dinheiro e há maldade / ah ah/ com a ajuda de Deus eu sei que triunfarei/ eh eh/ e junto a ti, meu amor, feliz eu serei/ oh oh.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 1982a)⁸¹

Após análise das letras de “Yo soy huancaíno” e de “Soy provinciano”, percebe-se que o huayno possui um viés melancólico, retomando, ao longo de sua letra, os elementos presentes na serra peruana, enquanto a chicha é atravessada pela alegria e pelo otimismo. Em

⁷⁷ “Para todos los serranos provincianos que largan el campo para buscar el pan de sus hijos y de todos sus hermanos.”

⁷⁸ “Soy muchacho provinciano/me levanto muy temprano/para ir con mis hermanos/ayayay a trabajar.”

⁷⁹ “No tengo padre ni madre/ni perro que a mi ladre/solo tengo la esperanza/ayayay de progresar/busco un nuevo camino en esta ciudad/ah ah/donde todo es dinero y hay maldad/ah ah/con la ayuda de Dios sé que triunfaré/eh eh/y junto a ti, mi amor, feliz seré/oh oh/feliz seré/oh oh/ feliz seré/oh oh.”

⁸⁰ “no tengo padre ni madre/ni perro que a mi me ladre/solo tengo la esperanza de progresar.”

⁸¹ “busco un nuevo camino en esta ciudad/donde todo es dinero y hay maldad/con la ayuda de Dios sé que triunfaré/y junto a ti mi amor, feliz seré.”

contrapartida ao huayno, a chicha analisada faz interlocução direta com a mulher amada, enquanto o huayno faz com um possível amigo. A temática é coincidente, porém os elementos que a percorrem são extremamente opostos, como no caso da melancolia *versus* o otimismo. Vale ressaltar a aparição de um elemento distinto na chicha, a fé em Deus, certamente não apenas como um reflexo do catolicismo dominante no país mas também como influência da presença das igrejas evangélicas nas *barriadas* e invasões da capital limenha.

Nota-se, também, que na canção chicha a voz lírica está de fato mais próxima da modernização presente nas cidades, em razão dos sujeitos chichas normalmente serem filhos ou netos de migrantes nascidos na capital. No caso do huayno, a voz lírica corresponde à de um cholo que é, de fato, o serrano migrante, o qual teve que se assentar em *barriadas* construídas por ele mesmo e se sujeitar a uma vida mais difícil na cidade grande. Esta condição é diferente daquela que outrora tivera na serra, já que, na cidade grande, passa a aceitar funções sociais rejeitadas pelas camadas sociais mais abastadas. Tais razões poderiam justificar o seu tom saudosista e melancólico na canção.

3.4.2. A migração

Para o estudo do tema referente à migração nos huaynos e nas chichas, selecionou-se as letras do huayno “Mi retorno” e da chicha “Mi pueblito”. De acordo com Carlos Huamán, em *Urpsichallay* (2015), é nítida a saudade da terra natal ao se analisar as letras dos huaynos da segunda metade do século XX. Inclusive, é interessante mencionar uma observação feita pelo estudioso, o qual menciona serem poucos os huaynos que têm como tema a migração e que descrevem, na voz do migrante, a cidade de destino.

Analisando a letra da canção “Mi retorno”, em primeiro lugar, deve-se lembrar das ponderações realizadas por Aníbal Quijano (1980) acerca do cholo, as quais evidenciam os conflitos e instabilidades presentes no sujeito migrante, estudado por Antonio Cornejo Polar (1994). Isso fica bem claro nos seguintes trechos: “Uma canção de retorno à terra que tem tantos poderes quanto os de uma mãe. Porque o meu povo andino vive na minha alma com suas paisagens e suas festas, que eu recorro doce e poderosamente.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁸² Neste início, chamado de dedicatória, que é, na realidade uma invocação à terra amada, pode-se notar a instabilidade do sujeito migrante, que sai de sua terra, mas que não consegue se estabelecer ou fixar raízes em sua nova realidade, a cidade grande.

⁸² “Una canción de retorno a la tierra que tiene tantos poderes como los de una madre. Porque mi pueblo andino vive en mi alma con sus paisajes y sus fiestas que los recuerdo dulce y poderosamente.”

Novamente, tem-se: “Cansado de andar pela vida como um pária/ Hoje meus passos voltam a andar por suas ruas, linda terra dos meus amores.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁸³ como a saudade da terra natal e a lembrança evidentes na exaltação de seu povoado. Em: “Ele voou e voou como pequenos pássaros, procurando por folhas verdes, retamas e cedros frondosos para pousar essas asas”⁸⁴, tem-se a comprovação novamente da instabilidade do migrante, que não encontra onde “pousar suas asas”, metáfora do seu lugar deslocado na capital. Percebe-se como os elementos naturais fazem parte do huayno, revelando uma ligação extremamente intrínseca da natureza na vida do sujeito de origem serrana.

O retorno à terra natal dado pela memória do eu lírico é realçado também na segunda estrofe: “aspiro ansiosamente por toda lembrança do meu bairro, a serenata/ às festas em maio com suas magias, *Tambo, Chilca e Samaritana*.”⁸⁵ O sofrimento do serrano migrante surge já no final da canção, quando se tem: “Sofria na alma as dores e a inveja, longe de ti, terra do meu amor/ hoje volto desejoso sobre meu rastro e esquecendo do meu passado.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁸⁶ Há também a ideia de que a felicidade só existirá quando se retornar à terra natal, já na última estrofe: “Eu morrerei sob o seu céu feliz/ Dando mil graças à terra onde nasci.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1966)⁸⁷ Na canção “Mi retorno”, é nítida a percepção estritamente romantizada da terra natal, como único lugar de refúgio, calma e felicidade; a última estrofe pode ser relacionada diretamente ao poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias (1847), representante do romantismo brasileiro, em que se tem: “Não permita Deus que eu morra,/sem que eu volte para lá;/sem que disfrute os primores/que não encontro por cá,/sem qu’inda aviste as palmeiras,/onde canta o Sabiá”. O poema foi publicado em 1847, em um contexto no qual o poeta se encontrava em Coimbra, Portugal, longe de sua terra natal, assim como o eu lírico apresentado por Picaflor.

Na canção “Mi pueblito”, interpretada por Chacalón, tem-se, na dedicatória, uma mensagem de cumprimento ou saudação a várias cidades do interior peruano: “Ayayayayay, Chacalón y La Nueva Crema, para que você sofra. Vilarejo pequenino de Quillabamba, Aguas calientes, Wiro, para meu Cuzco querido.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA. 2010)⁸⁸

⁸³ “Cansado de andar rodando en la vida cual paria/Hoy vuelven mis pasos recorrer tus calles, tierra linda de mis amores.”

⁸⁴ “volaba y volaba como avecillas, buscando guindales, retamas y cedros frondosos para posar estas alitas”.

⁸⁵ “aspiro con ansia todo el recuerdo de mi barrio, la serenata/en mayo las fiestas con sus hachizos, Tambo, Chilca y Samaritana.”

⁸⁶ “sufria en el alma penas y envidia, lejos de ti, tierra de mi amor/hoy vuelvo añelante sobre mi rastro y olvidarme de mi pasado.”

⁸⁷ “Yo moriré bajo tu cielo feliz/Dando mil gracias a la tierra en que naci.”

⁸⁸ “Ayayayayay, Chacalón y La Nueva Crema, para que sufras. Pueblo chiquito de Quillabamba, Aguas calientes, Wiro, para mi Cuzco querido.”

Ao longo da canção, há uma ideia de retorno à cidade natal, mas não de forma idealizada, mas como o lugar onde ficara o amor de sua vida, como pode-se ver em: “Lá no meu pequeno povoado/ Pequenino e bonito/ Ficou meu coração, meu amor/ Mas algum dia eu voltarei/Mesmo que se encontre longe de mim/ Vilarejo pequenino eu voltarei.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 2010)⁸⁹ A descrição da cidade natal é utilizada para retratar a configuração do lugarejo e não há poetização nos versos, como se vê no huayno interpretado por Picaflor de los Andes. A voz lírica menciona rapidamente e sem detalhes como era a geografia do vilarejo, como se pode ver em: “Eu nasci em um pequeno povoado/Um vilarejo pequenino,/ Rodeado de muitos morros/ E tão só um caminhozinho/ Ai caminho, ai caminhozinho.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 2010)⁹⁰ Aqui, também é interessante ressaltar o único caminho que o serrano tinha como possibilidade de ascensão social, deixar sua terra natal. Percebe-se, em seguida, que a saudade da mulher amada é maior do que a da cidade: “Tu que chegas ao povoado/ Digam à minha doce amada/ que morro por um beijinho.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 2010)⁹¹

Ao analisar as duas canções, percebe-se que a migração no huayno de Picaflor de los Andes é vista com grande sofrimento. Retornar à terra natal é de fato uma experiência romantizada, idealizada, repleta de lirismo e poesia. Já na canção de Chacalón, a cidade natal é vista apenas como o lugar onde fora deixado um grande amor. Não há poesia em sua música, tampouco saudosismo. O desejo de retorno na canção de Chacalón se deve apenas à saudade de seu amor a uma mulher de sua cidade natal. Perdeu-se também, na chicha, a aproximação aos elementos da natureza, como se estes não fossem vinculados ao eu lírico, diferentemente do que ocorrera no huayno interpretado por Picaflor de los Andes, no qual se percebe nitidamente que a natureza presente em sua terra de origem faz falta na vida cotidiana da voz poematizada. É como se, no huayno, o sujeito que canta olhasse para trás, para o mundo que ficou no passado, com uma profunda nostalgia e desassossego pelo presente. Na canção chicha, ao contrário, não há nostalgia no olhar que também se dirige para trás, mas um lamento e saudade de um amor que lá ficou.

⁸⁹ “Allá en mi pueblito/Chiquito y bonito/Se quedó mi corazón, mi amor/Pero algún día yo volveré/Aunque te encuentres lejos de mi/Pueblito chiquito yo volveré.”

⁹⁰ “Yo naci en un pueblito/En un pueblito chiquito,/Lo rodeaban muchos cerros/Y tan solo un caminito/Ay camino, ay caminito.”

⁹¹ “Tú que llegas al pueblito/Cuéntale a mi dulce amada/Que muero por un besito.”

3.4.3. O amor

Para o estudo do tema do amor no huayno e na chicha, foram selecionados o huayno “Mi nombre” e a chicha “Por que te amo”. No huayno analisado, percebe-se um sentimentalismo pessimista ao longo de toda a sua letra, que muito se assemelha às poesias da segunda geração do romantismo, também chamada de mal do século ou fase byroniana. O eu lírico inicia a canção em tom negativista, como se pode ver em: “Talvez amanhã não me veja de novo,/meus sentimentos, meu amor, eles terão morrido/Mas meu nome será sua provação,/e minhas memórias, sua eterna agonia/No vão da indiferença,/termina a morte meu amor impossível.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019b)⁹²

Ao longo de toda a letra, o amor é um bem inalcançável e impossível de ser consumido, uma vez que a voz lírica sofre por não ter sido amada como gostaria por seu interlocutor. A pessoa amada é descrita pelo eu lírico como alguém volúvel. A canção possui trechos que indicam que, mesmo após a sua morte, a voz lírica continuará presente como uma alma mendicante, em busca de migalhas de amor, como se vê em: “Cubra meus despojos com gratas lembranças,/bendita mortalha dos meus sofrimentos/Qual um mendigo minha alma peregrina, nas migalhas do seu amor volúvel.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019b)⁹³ De acordo com o eu lírico, sua morte terá como causa o fato de seu envolvimento com um amor impossível: “Será o castigo, será a minha pena/por ter amado o teu amor impossível?” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019b)⁹⁴

Já na canção “Siempre te amaré”, a estrutura de composição se dá apenas em duas estrofes que se repetem duas vezes cada, durante um ciclo de três repetições. O amor não é idealizado, como no huayno estudado e não há lirismo em sua construção. Devido ao pequeno tamanho da letra, há somente dois pares de rimas e os versos carregam a constatação de um eu lírico que deseja seu interlocutor no ponto de vista físico, como se pode ver em “Quero que sinta o calor dos meus beijos/Quero que juntos vivamos nosso amor.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 2019a)⁹⁵ O trecho transcrito anteriormente corresponde à primeira estrofe da canção e o que ela revela é apenas o anseio do eu lírico de estar junto a seu interlocutor direto. A segunda estrofe inicia-se com “e acariciar sua pele com minhas mãos, e sentir o fogo

⁹² “Talvez mañana no vuelvas a verme,/mis sentimientos, mi amor, se habrán muerto/Pero mi nombre será tu calvario,/y mis recuerdos, tu eterna agonía./En el rincón vano de la indiferencia,/termina la muerte mi amor imposible.”

⁹³ “Cubre mis despojos con gratos recuerdos,/bendita mortaja de mis sufrimientos/Cual un mendigo mi alma peregrina,/en las migajas de tu amor voluble.”

⁹⁴ “Será el castigo, será mi condena,/de haber amado tu amor imposible.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019b)

⁹⁵ “Quiero que sientas el calor de mis besos/quiero que juntos vivamos nuestro amor...”

porque eu te amo”⁹⁶, que é um complemento da primeira, tendo como característica a descrição do que acontecerá, ao se concretizar o desejo de estar junto da pessoa amada. Esta canção não possui novidade alguma, é pobre em seu desenvolvimento, porém tem um ritmo extremamente dançante. As repetições das estrofes tornam a memorização da letra bastante simples, fazendo com que os ouvintes consigam acompanhar a música cantando junto a ela.

Após analisar o huayno “Mi nombre” e a chicha “Por que te amo”, pode-se observar que o lirismo presente naquele já não se encontra nesta. Fica nítido que o objetivo da primeira canção é de tocar o seu ouvinte, fazê-lo sentir o sofrimento expresso pelo eu lírico, enquanto, na segunda canção, tem-se uma música mais ritmada, que faz com que o ouvinte a interiorize mesmo sem querer. Nota-se que a letra do huayno é elaborada, enquanto a chicha se constrói em apenas duas estrofes de dois versos cada e que se repetem três vezes após várias repetições dos versos. Pode-se afirmar que o huayno analisado ganha espaço na emoção do seu ouvinte ou leitor, que se afeiçoa ao eu lírico, solidarizando-se com seu sofrimento, enquanto a chicha toma lugar na memória do ouvinte por conta da repetição e da simplicidade dos versos.

3.4.4. A pobreza

Para analisar a temática da pobreza econômica nas letras de huayno e de chicha, selecionou-se aqui as canções “Mi casita” e “Viento”. Após a análise das duas canções, também serão apresentados trechos das músicas “El obrero”, interpretada por Picaflor de los Andes e de “A trabajar”, interpretada por Chacalón. Ambas também retratam em suas letras a temática da pobreza.

Em “Mi casita”, há um desenvolvimento peculiar, uma vez que o eu lírico expressa a seu interlocutor um segredo, que não é nada mais nada menos que as dificuldades financeiras vividas por ele em sua vida, fazendo uma mescla com o passado glorioso que teve: “Só você está sabendo/ a vida que eu estou passando/ Eu te imploro não contar a ninguém/ a pobreza da minha casinha.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019a)⁹⁷ Para o eu lírico, a situação socioeconômica vivenciada por ele, no presente, vincula-se ao amor de seu interlocutor, que segundo a voz lírica é como uma erva ruim, a qual o teria arruinado, como pode-se ver a seguir: “Eu mesmo sou culpado por ter te amado tanto/Sabendo que seu amor é como ervas

⁹⁶ “Y acariciar tu piel con mis manos, y sentir el fuego por que te amo.”

⁹⁷ “Tú sola estás sabiendo/ la vida que voy pasando/ Te ruego que a nadie cuentes/ pobrezas de mi casita.”

daninhas/De nada serve chorar: o mal já está consumado/Somos dois seres estranhos difícil que nos entendamos.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019a)⁹⁸

A temática da pobreza é totalmente deixada de lado ao longo da canção dando lugar a um desabafo e ao rompimento com a pessoa amada, sendo retomada apenas no final da canção, quando se fala sobre o passado glorioso, o qual pode ser compreendido como um passado de amor de bonança, como se pode ver a seguir:

Talvez o teu arrependimento/ Seja verdade ou mentira/ Te querer é impossível/Melhor que me esqueça./ De nada vale um amor sem compreensão/ Essa é a causa de nosso desamor./ Hoje só restam marcas inapagáveis/ Do passado glorioso que se foi. (PICAFLOR DE LOS ANDES, 2019a)⁹⁹

Já na chicha “Viento”, tem-se a nostalgia de tempos passados, como se pode ver: “Vento volte a fazer como ontem/ Vento volte a fazer como ontem.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 2019b)¹⁰⁰ A explicação para a saudade retratada é a vida pobre que o eu lírico viveu com a família em um casebre de palha. É interessante ressaltar que a música chicha utiliza muitos vocábulos não usuais no espanhol peruano, como no caso da palavra *bohío*, que designa casa de palha, sendo uma palavra utilizada na região caribenha: “como aqueles dias em que vivia/junto a meu *bohío* e minha mãe/como aquele então tão só uma criança/e nessa pobreza que feliz eu era/vento volte a fazer/como ontem para sentir/o começo da minha vida, o começo da minha história.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 2019b)¹⁰¹ A pobreza retratada na letra “Viento” é lembrada com orgulho e o eu lírico pede ao vento que traga, novamente, todas aquelas recordações de volta para sua vida atual.

Após analisar o huayno “Mi casita” e a chicha “Viento”, pode-se dizer que, na primeira letra analisada é nítido que o eu lírico tem vergonha de estar passando por uma situação de pobreza. Fica claro também que quem foi o responsável por desencadear a ele toda essa situação é a pessoa amada, comparada na canção como uma erva daninha. Já na canção “Viento” não há vergonha alguma da pobreza existente na infância da voz lírica, muito pelo contrário, percebe-se um grande orgulho por tudo aquilo que ocorreu, juntamente a sua família em uma humilde casinha de palha.

⁹⁸ “Yo mismo tengo la culpa de haberte querido tanto/ Sabiendo que tu cariño es como la mala hierba/ De que nada sirve que llore: el mal ya está consumado/ Somos dos seres extraños difícil de comprendernos.”

⁹⁹ “Talvez tu arrepentimiento/Sea verdad o mentira./ Quererte es imposible/ Más vale que tú me olvides./ De nada vale un amor sin comprensión/ Esa es la causa de nuestro desamor./ Huellas imborrables hoy solo quedan/ De aquel pasado glorioso que se fue.”

¹⁰⁰ “Viento vuelve hacer como ayer/ Viento vuelve hacer como ayer.”

¹⁰¹ “como aquellos días en que yo vivía/junto a mi bohío y la madre mía/ como aquel entonces tan sólo era un niño/ y en esa pobreza que feliz yo era/ viento vuelve hacer/como ayer para sentir/ el comienzo de mi vida, el comienzo de mi historia.”

São duas visões diferentes acerca da pobreza que se colocam diante da seguinte reflexão: no huayno, o eu lírico é o migrante que sofre com todo o processo de transição, da província para a cidade grande, sendo que poderia ter abandonado uma situação estável, ou ao menos sem tantas privações financeiras em seu vilarejo de origem, por conta de um amor que foi para a metrópole. Este grande amor poderia tê-lo abandonado devido a sua situação instável na nova cidade ou simplesmente ter sido o responsável pela pobreza gerada pela migração forçada. Já na canção “Viento”, o eu lírico já se encontra assentado na cidade grande, pensando aqui na chicha como uma música produzida por filhos ou netos de migrantes. Portanto, a pobreza vivida na infância não é vista como um problema, pois ela sempre existira em sua vida, tanto que o próprio eu lírico pede ao vento que traga aqueles dias de pobreza junto a sua família, bem como o seu casebre de palha novamente para a sua situação de vida atual, como se o presente não fosse tão ideal quanto a sua vida de privações do passado.

3.4.4.1. Análise de trechos de *El obrero* e de *A trabajar*

Pensando ainda em questões sociais relacionadas à pobreza, apresenta-se aqui o huayno “El obrero” e a chicha “A trabajar”. “El obrero” inicia com uma dedicatória aos trabalhadores das minas peruanas, particularmente entre 1900-1930, segundo estudo de Alberto Flores Galindo (1974). Isso pode ser visto em “Chungar, quantas vidas de operários sepultadas em seu solo, grito da alma que ressoa de ponta a ponta (...) Frio na alma nevada cobre meu rosto, sinos e assobios que anunciam um epitáfio. Nossas vidas pelo progresso.” (PICAFLOR DE LOS ANDES, 1972)¹⁰² Neste trecho, pode-se perceber que os trabalhadores das minas sofriam exploração, maus-tratos e pagavam, com a própria vida, o preço pelo progresso do país. Segundo Galindo (1974), “em um recente disco, o cantor Picaflor de los Andes recita alguns versos no que se refere aos campos de mineração como “caminhos e lugares que sangram com a memória de viver.” (GALINDO, 1974, p. 58)¹⁰³ Esta canção permite que se faça uma associação com o conto “Lima, hora cero”, presente na obra homônima de Enrique Congrains (1963), em que o personagem Mateo Torres abandona sua vida em seu povoado e vai para a capital, esperançoso, mas acaba tendo sua existência

¹⁰² “Chungar, cuántas vidas obreras sepultas en tu suelo, grito del alma que resuena de con fin a con fin (...) Frio que en el alma nevada cubre a mi rostro, pitos y campanas que anuncian un epitafio. Nuestras vidas por el progreso.”

¹⁰³ “En un recinte disco, el cantante Picaflor de los Andes, recita unos versos en lo que hace referencia a los campamentos mineros como ‘caminos y parajes que sangran con el recuerdo de vivir.’”

arruinada pelo próprio progresso, mais precisamente pela destruição da barriada onde vivia, em função de um projeto de urbanização daquele local. O personagem, por estar doente, acaba ficando em casa no dia marcado para a demolição da barriada e é morto pelo maquinário utilizado.

Na canção “A trabajar” é possível perceber uma contextualização maior do interiorano na cidade grande, como em: “De um povo pequeno/ muito pequeno/ venho em busca de progresso/ muito cedo, de manhã/ levanto pra trabalhar.”¹⁰⁴; reforçando a ideia de progresso em “se o destino dos pobres era trabalhar sem descanso/não haverá mais pobreza, nem amargura nem o que pensar.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 1982b)¹⁰⁵ O trabalho passa a ser visto, ao longo da canção, novamente como o caminho para o progresso, para o triunfo pessoal e coletivo, para a possibilidade de fazer parte de uma classe econômica mais privilegiada, como se percebe em: “trabajar e trabajar, se você quer progredir/se quer progredir, tem que trabajar/trabajar, trabajar, se quer progredir.” (CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA, 1982b)¹⁰⁶

É interessante perceber que no huayno “El obrero” há uma denúncia em relação a uma tragédia ocorrida no Peru em uma mina. O progresso na canção “El obrero” é o grande responsável por tragédias como a de Chungar. Já na chicha “A trabajar”, o progresso é a grande oportunidade para que os migrantes possam conseguir sair da pobreza em que se encontravam antes das migrações em massa. Ao longo da chicha, não são denunciados abusos em relação aos pobres, nem sequer as situações humilhantes aos quais estes muitas vezes eram submetidos. Na chicha, a possibilidade de se alcançar uma vida com mais prosperidade é vista apenas com otimismo e alegria, uma visão simplista que, ao parecer, ia de encontro aos sentimentos daqueles seres retidos na pobreza.

3.5. Conclusões a partir das análises realizadas

Adentrando no universo das canções, percebeu-se, por meio das análises realizadas, que a música chicha e o huayno possuem características em comum. Entretanto, alguns

¹⁰⁴ “De un pueblito ya muy pequeño/ vengo en busca de progresar/ muy temprano, por la mañana/ me levanto a trabajar.”

¹⁰⁵ “si el destino del pobre fue, es trabajar sin descansar/ya no habrá más pobreza, ni amargura, ni en que pensar”

¹⁰⁶ “a trabajar a trabajar, si tú quieres progresar/si tú quieres progresar, tienes tú que trabajar/ a trabajar, a trabajar, si tú quieres progresar.”

elementos que existiam no huayno e que se perderam ou que se transformaram na chicha, bem como novas estruturas foram originadas por esta.

Pensando nos elementos presentes no huayno e que não são utilizados na música chicha, tem-se, por exemplo, a exaltação da natureza. No huayno, a natureza é quase que uma entidade a ser venerada e enaltecida, enquanto na canção chicha ela sequer aparece como pano de fundo para o desenvolvimento da letra. No caso do *corpus* analisado, houve apenas uma exceção quanto a esta temática, ocorrido na canção “Viento”, em que o elemento vento foi apresentado como um ser quase mítico e capaz de trazer de volta a infância à vida atual do eu lírico.

Pode-se perceber também que a ternura e o lirismo expressos no huayno não surgem na música chicha, sendo substituídos por letras que não falam de sentimentos de maneira poética, mas sim de forma direta e quase vulgar. Enquanto no huayno tem-se sempre um tom de lamento e a lembrança de feitos do passado, a canção chicha se preocupa mais com o presente e o futuro. Não há presença de memória histórica na canção chicha, talvez por ser um estilo surgido em um contexto urbano. A visão saudosista do huayno perde-se e dá lugar à ideia do progresso e do sucesso na cidade grande, passíveis de serem alcançado por meio do trabalho.

Vale ressaltar que o huayno tem como característica marcante a herança coletiva, até porque é um estilo musical de origem muito antiga e que sempre foi utilizado em festas e rituais das comunidades, exaltando, assim, os valores comunitários. Neste ínterim, percebe-se que a chicha possui um caráter individual, sendo centrada em si mesma, não fazendo referência aos valores ancestrais. Tal fato decorre de sua origem estar estritamente ligada ao contexto urbano, capitalista e individualista das grandes cidades na segunda metade do século XX.

Pode-se perceber que os traços do huayno que se mantiveram na canção chicha são os eixos temáticos. No caso deste estudo, foram o orgulho de ser provinciano, a migração, o amor e a pobreza. Entretanto, apesar de os temas terem sido mantidos, a abordagem temática realizada nos dois gêneros musicais é bastante distinta. Isso pode ser visto inclusive pela estrutura das letras da chicha, que são pouco desenvolvidas, fazendo uso de bastantes repetições de versos além dos refrãos, enquanto, no huayno, há um desenvolvimento narrativo ao longo de todas as letras das canções.

Um novo elemento gerado pela chicha é a realidade social, enfrentada pelos migrantes de segunda ou terceira geração, com o subemprego, a violência urbana e a pobreza. De acordo

com Rodrigo Montoya (2010), é possível que a única música peruana que aborde a temática do aborto seja uma canção chicha. Além do aborto, Montoya (2010) se refere à música chicha como o primeiro gênero musical peruano a tratar a temática do divórcio. O surgimento de tais temas mostra a vinculação da música chicha ao contexto moderno e urbano, ao qual seu nascimento está vinculado. Uma temática importante que surge na canção chicha é a fé, como pode ser vista na letra da música “Soy provinciano”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como tema a análise de letras de músicas do gênero huayno e chicha peruanos, a fim de responder quais elementos se perderam, mantiveram, transformaram ou surgiram na música chicha. Além disso, foi questionado se o Peru poderia estar passando por um processo chamado aqui de “chicheficação”, semelhante ao chamado cholificação, proposto por Aníbal Quijano (1980). Acredita-se que este trabalho pode gerar contribuições significativas para a área da Literatura Comparada, sobretudo no que concerne aos estudos culturais latino-americanos, considerando que no Brasil, o tema estudado ainda é pouco conhecido.

Ao longo da, foi realizada uma aproximação entre letras de huayno e de música chicha. O *corpus* para análise comparativa foi escolhido por meio de letras de canções de dois intérpretes: Picaflor de los Andes e Chacalón. Muitas letras de músicas interpretadas por Picaflor de los Andes foram difíceis de serem encontradas na internet, sendo que, em alguns casos, foi necessário fazer a transcrição das letras por meio de sua audição.

A aproximação entre as letras de músicas interpretadas por estes dois cantores teve como objetivo responder quais elementos do huayno permaneceram, foram alterados ou desapareceram nas músicas chichas, bem como verificar se esta última poderia trazer novos elementos em suas canções, tanto nos aspectos temáticos quanto estruturais. Ainda foi necessário perpassar pelo processo de cholificação proposto por Aníbal Quijano (1980), para tentar concluir se este poderia estar se repetindo com a música chicha, em um novo processo aqui chamado de chicheficação. A chicheficação proposta nesta pesquisa trata-se de uma negação inicial perante aos produtos musicais chicha pelo estrato social de maior prestígio no Peru, o criollo, para que, após certo tempo, seja inserido – como em um processo de fagocitose cultural – como parte da cultura tradicional peruana.

Para responder a tais questionamentos, foi necessário adentrar, ao longo dos capítulos deste estudo, em aspectos teóricos, como o processo de migração em massa no Peru na década de 1950, a desconstrução da capital colonial e a reconfiguração da cidade gerada por estas ondas migratórias. Também foi necessário perpassar pelo surgimento dos cholos, a aparição da cultura e do sujeito chicha, a conquista do lugar de tradição da música serrana – o huayno – e a rejeição social sofrida pela cultura chicha.

A música chicha pode ser considerada como uma manifestação da cultura de massas. Vale, portanto, retomar o conceito de mediação proposto por Martín Barbero (1997), o qual descreve a forma como as formas de comunicação e interação, coletivas e tradicionais, foram

sendo substituídas por novos veículos de comunicação, os quais acabaram por contribuir com uma parcela significativa na homogeneização de padrões de vida das populações que as recebe.

A música chicha foi extremamente difundida por meios massivos, como as rádios voltadas para a circulação de canções produzidas no país e também programas de televisão dedicados às culturas locais. Sendo assim, a televisão possui um relevante papel, pois não cumpriram apenas o objetivo de preencher o lugar vazio gerado pela tradição rural e oral, representando uma “ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e a informativo-instrumental” (BARBERO, 1997, p. 315). Deve-se lembrar que, ainda de acordo com Barbero, a cultura de massas iniciou-se sendo dirigida não apenas para as massas, mas sim retomadas por estas, gerando novas formas de se ver o mundo, senti-lo e expressá-lo. A visão de Barbero permite pensar nas massas como periferias dentro dos centros urbanos, vistas muitas vezes como ameaças às tradições criollas peruanas. Néstor García Canclini, em *Culturas híbridas* (2015), afirma que o popular é o excluído. De acordo com o autor, faz parte desse conceito “os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, ‘incapazes’ de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos” (CANCLINI, 2015, p. 205). Para o autor, músicas regionais e entretenimentos suburbanos podem ser associados ao conceito de popular, o que permite a aproximação da canção chicha à ideia do massivo.

A música chicha, na atualidade, vem sendo reproduzida em diversos canais de comunicação além dos outrora utilizados, como Youtube e Spotify, sendo cada vez mais conhecida e divulgada em outros lugares além do Peru. Há material disponível no próprio Youtube acerca de Chacalón, como minisséries, documentários, bem como em relação à música chicha e outros tantos intérpretes do gênero, o que auxilia na propagação de seu conteúdo. Isso ocorre também com o huayno, sendo que a diferença é que este, independentemente dos novos meios massivos de comunicação, já conquistou seu lugar na tradição cultural peruana. Vale lembrar que ainda estão surgindo artistas de música chicha, como o próprio Chacalón Jr., filho de Lorenzo Palacios Quispe, o qual realiza eventos nos chichódromos como seu pai fizera nas décadas de 1970 a 1990, e permanece atraindo multidões para suas apresentações.

A partir das colocações realizadas acima, pode-se afirmar que o huayno é uma forma de arte profunda, reflexiva e criativa. Já a música chicha é, na realidade, um produto construído para atender a indústria cultural, buscando a geração de entretenimento e reprodução massificada.

Deste modo, ainda que a música chicha tenha perdido em sua formação todo o lirismo artístico, profundo e reflexivo, tendo sido construída como um outro produto cultural massivo, afirma-se que ela está passando por um processo de chicheficação, que engloba toda a sociedade peruana.

Considerando que a sociedade peruana levou décadas, cerca de trinta, quarenta anos para assumir e reconhecer o cholo como sujeito portador de culturas próprias, muito provavelmente, em algum momento, enfrentará a presença da cultura chicha em suas várias ramificações, como a música, por exemplo, para depois assumi-la. Este movimento já está acontecendo, e pode ser comprovado pela presença dos elementos chichas, como murais e pôsteres que já estão sendo veiculados e fazendo parte do cenário de bares e restaurantes de bairros nobres da capital.

O processo de chicheficação estaria, portanto, sendo auxiliado pela música chicha, uma vez que esta ser executada tanto nas periferias quanto em festas nos bairros tradicionais da capital peruana, ademais da vasta condição de reprodutibilidade inerente a este gênero musical, o que o permite ser conhecido, estudado e explorado em níveis nacionais e mundiais. Sendo assim, devido a sua liberdade de reprodução em vários meios de comunicação, haverá uma contribuição significativa para sua futura aceitação como manifestação artística da tradição peruana.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER-ALFARO, Ana María. *“Palermo”, una generación a la deriva*. 1990. New York: The City University of New York, 1990.
- ALTO, Rômulo Monte. *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ARGUEDAS, José María. *Canto Kechwa*. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1938.
- ARGUEDAS, José María. *Cantos y cuentos quechuas*. Lima: Munilibros, 1986. (Tomos I y II).
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 2. ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica; ALLCA XX, 1996. (Archivos, 14).
- ARGUEDAS, José María. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte editores, 1977.
- ARROYO, Carlos Leyva. *Música chicha, mito e identidade popular: el cantante peruano “Chacalón”*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005.
- BAILÓN, Jaime. *La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma*. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana. *Íconos*, Quito, n. 18, 2004.
- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BONDY, Sebastián Salazar. *Lima la horrible*. 3. ed. Lima: Lápix, 2014.
- BRUCE, Jorge. *No habíamos choleado tanto: psicoanálisis y racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007.
- BUENO, Raúl. Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Indigenismo hacia el fin del siglo*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; University of Pittsburgh, 1998. p. 253-268.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2016.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Editorial Grijalbo, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA. Soy provinciano. In: _____. *Éxitos, éxitos, éxitos*. Peru: Discos Horóscopo, 1982a. 1 disco de vinil.

CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA. A trabajar. In: _____. *El soberano de la cumbia*. Peru: Horóscopo, 1982b. 1 disco de vinil.

CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA. Mi pueblito. In: _____. *En memoria del Gran Papá Chacalón*. Lima: Producciones Discos Horóscopo del Peru, 2010. 1 CD.

CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA. Siempre te amaré. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gq96rM7Mxn4>>. Acceso em: 28 mar. 2019a.

CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA. Viento. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PyPLO2asIoU>>. Acceso em: 28 mar. 2019b.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONGRAINS, Enrique. *Lima hora cero*. Lima: Populivros peruanos, 1963.

SIGO SIENDO (Kachkaniraqmi). Dirección: Javier Andrino Corcuera. Lima, 2013, 110 min., son., color.

DEGREGORI, Carlos Iván. Huayno, chicha: el nuevo rostro de la música peruana. In: DEGREGORI, Carlos Iván. *Cultura popular*, Lima, n. 13-14, 1984.

DEGREGORI, Carlos Iván; OETLING, Ellen; GOLTE, Jürgen. Canciones como expresión del pensamiento campesino andino. *Revista Indiana*, v. 5, 1979. Disponible em: <http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/713/2/golte_cancionescomoexpresion.pdf> Acceso em: 28 mar. 2019

FERRIER, Claude. *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.

FRANCO, Carlos. Exploraciones en “otra modernidad”: de la migración a la plebe urbana. In: URBANO, Henrique (Org.). *Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 1991. p. 189-227.

GALINDO, Alfredo Flores. *Los mineros de la Cerro de Pasco 1900 – 1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1974. Tese

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HUAMÁN, Carlos. *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. Ciudad del México: Altazor, 2006.

HUAMÁN, Carlos. *Urspischallay: transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Ciudad del México: Ed. Altazor, 2015.

HURTADO, Wilfredo. *Chicha peruana: música de los nuevos migrantes*. Perú: Ed. Eco, 1995.

HURTADO, Wilfredo. La música y los jóvenes de hoy: los hijos de la chicha. In: BALBI, Carmen Rosa (Ed.). *Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

JÁUREGUI, Eloy. *Chicha all stars: historias de la cumbia peruana*. Lima, 2016. No prelo.

JÁUREGUI, Eloy. Grandes leyendas: ‘Picaflor de los Andes’, entre el mito e la nostalgia. *Revista Virtual Perú Folklórico*. Disponível em: <<http://perufolklórico.blogspot.com/2018/04/grandes-leyendas-picaflor-de-los-andes.html>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

JÁUREGUI, Eloy. Picaflor de los Andes. *Crónica Viva*, 29 mayo 2017. Disponível em: <<http://www.cronicaviva.com.pe/columna/picaflor-de-los-andes/>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

LÁZARO, Arturo Quispe. La cultura chicha en el Perú. *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, Lima, v. 1, n. 1, p. 1-7, 2004. Disponível em: <http://www.interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404.pdf> Acesso em: 14 ago. 2016.

LEDGARD, Reynaldo. Condición urbana y modernidad. In: URBANO, Henrique (Org.). *Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 1991. p. 229-253.

LIENHARD, Martin. La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Acta Poetica*, Ciudad del México, n. 26, v. 1-2, 2005.

LYNCH, Nicolás. *Cholificación, república y democracia: el destino negado del Perú*. Lima: Otra mirada, 2014.

MANKY, Omar. La lucha por nominar: los significados de “lo andino” en la narrativa peruana contemporánea. *Debates en Sociología*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, n. 32, 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/viewFile/2561/2505>> Acesso em: 23 ago. 2016.

MAR, José Matos. *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. 3. ed. Lima: IEP ediciones, 1984.

MAR, José Matos. *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

MAZZOTTI, José Antonio; AGUILAR, Ulises Juan Zevallos (Coord.) *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia 1996.

MENDÍVIL, Julio. Flor Pucarina y Picaflor de los Andes: dos iconos de la música huanca. *Suburbano.net*, Miami, 2014. Disponível em: <<http://suburbano.net/musica-cine/flor-pucarina-y-picaflor-de-los-andes-dos-iconos-de-la-musica-huanca/>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

MENDÍVIL, Julio. Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo 25*, Lima, 2004.

MENDÍVIL, Julio. Las locas ilusiones: apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina. *Les Cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Paris, 5, 2002.

MENDÍVIL, Julio. Todas las voces. In: _____. *Artículos de música popular*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

MENDÍVIL, Julio. Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. 2010. In: ESPINOSA, Christian Spencer; RECASENS BARBERÀ, Albert (Ed.). *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Seacex, 2010.

MONTOYA, Rodrigo. *Porvenir de la cultura quechua en El Perú: desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2010.

MORAÑA, Mabel (Ed.). *Indigenismo hacia el fin de siglo: homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 1998.

MORALES, Luis Abanto. *Cholo soy...y no me compadezcas*. Peru: Odeon del Perú, 1972. 1 disco de vinil.

NORIEGA, Julio. La poética quechua del migrante andino. In: MAZZOTTI, José Antonio; AGUILAR, Ulises Juan Zevallos (Coord.) *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. p. 311-338.

NUGENT, Guillermo. *El laberinto de la choledad*. 2. ed. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), 2014.

PERU.COM. Diarios Chicha: Secretario de Vladimiro Montesinos confirmó que él enviaba titulares. Disponible em: <<https://peru.com/actualidad/mi-ciudad/diarios-chicha-secretario-vladimiro-montesinos-confirmo-que-aprobaba-titulares-noticia-222053>>. Acceso em: 25 mar. 2019.

PICAFLORES DE LOS ANDES. *El obrero*. Peru: Philips, 1972. 1 disco de vinil.

PICAFLORES DE LOS ANDES. *Yo soy huancaíno*. Peru: Virrey, 1966. 1 disco de vinil.

PICAFLORES DE LOS ANDES. Mi casita. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gNzw9HA-KJA>> Acceso em: 28 mar. 2019a.

PICAFLORES DE LOS ANDES. Mi nombre. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LBnnH0tj0z4>> Acceso em: 28 mar. 2019b.

POLAR, Antonio Cornejo. *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*. Revista de Crítica Latinoamericana, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, 1996.

POLAR, Antonio Cornejo. Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. In: _____. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997. p. 267-279.

POLAR, Antonio Cornejo. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. 2. ed. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Revista Anuario Mariateguiano*, Lima, v. IX, n. 9, 1997.

QUIJANO, Aníbal. *Dominación y cultura*. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

QUIJANO, Aníbal. La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana (esquema de un enfoque aproximativo). In: _____. *Dominación y cultura*. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

QUIJANO, Aníbal. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. In: _____. *Dominación y cultura*. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 4. ed. México: Siglo XXI Editores, 2004.

RAMÍREZ, Thayssa Taranto. *A cultura chicha: aspectos relevantes de una cultura marginal*. *Hispanista*, v. XV, n. 57, 2014.

REGAL, Juan Gargurevich. La chicha, cultura urbana que resiste. In: COLOQUIO PAN-AMERICANO (INDUSTRIAS CULTURALES Y DIÁLOGO DE LAS CIVILIZACIONES EN LAS AMERICAS), 2002, Montreal. Disponible em: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/comunicacion/n3_2002/a04.pdf>. Acceso em: 22 mar. 2019.

SALMÓN, Dorian Espezúa. Cultura y literatura chicha. In: _____. *Cronicas urbanas: análisis y perspectivas urbano-regionales*. Cusco: Centro Guaman Poma de Ayala, 2009. Año XIII, n. 1

SALMÓN, Dorian Espezúa. *Perú chicha: la mezcla de los mestizajes*. Lima: Planeta, 2018.

SOBREVILLA, David. Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 54, 2001. Disponible em: <<https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Transculturacion%20y%20heterogeneidad.pdf>>. Acceso em: 21 mar. 2019.

SOTO, Hernando de. *El otro sendero*. 8. ed. Lima: Instituto Libertad y Democracia, 1989.

TILDES, Nia Tres. Elliot Tupac y la psicodelia chichera. Disponible em: <<http://www.niaenbitacora.com/2015/09/elliott-tupac-y-la-psicodelia-chichera.html>>. Acceso em: 25 mar. 2019.

TOTTEN, Steven. El Chacalón, the Pharaoh of the Peruvian Cumbia, Jan. 9 2014. Disponible em: <<https://soundsandcolours.com/articles/peru/el-chacalon-the-pharaoh-of-peruvian-cumbia-22594/>>. Acceso em: 25 mar. 2019.

URBANO, Henrique. Modernidad en los Andes: un tema y un debate. In: _____. (Org.). *Modernidad en los Andes: un tema y un debate*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 1991. p. XXXVII.

ZORRILLA, Zein. *La novela andina: tres manifiestos*. Lima: Pasacalle, 2005.

APÊNDICE 1 - Lista de figuras



FIGURA 1 - Miraflores: bairro tradicional de Lima

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.



FIGURA 2 - *Barriada* urbana em Lima

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.



FIGURA 3 - Encontro com o artista chicha Eliot Túpac, de quem recebi como presente um cartaz chicha produzido por ele

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.



FIGURA 4 - Cartazes chichas afixados em muros da cidade de Lima

Fonte: Arquivo pessoal, 2015.



FIGURA 5 - Cartaz de divulgação de show chicha afixado em bar na região de Miraflores

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

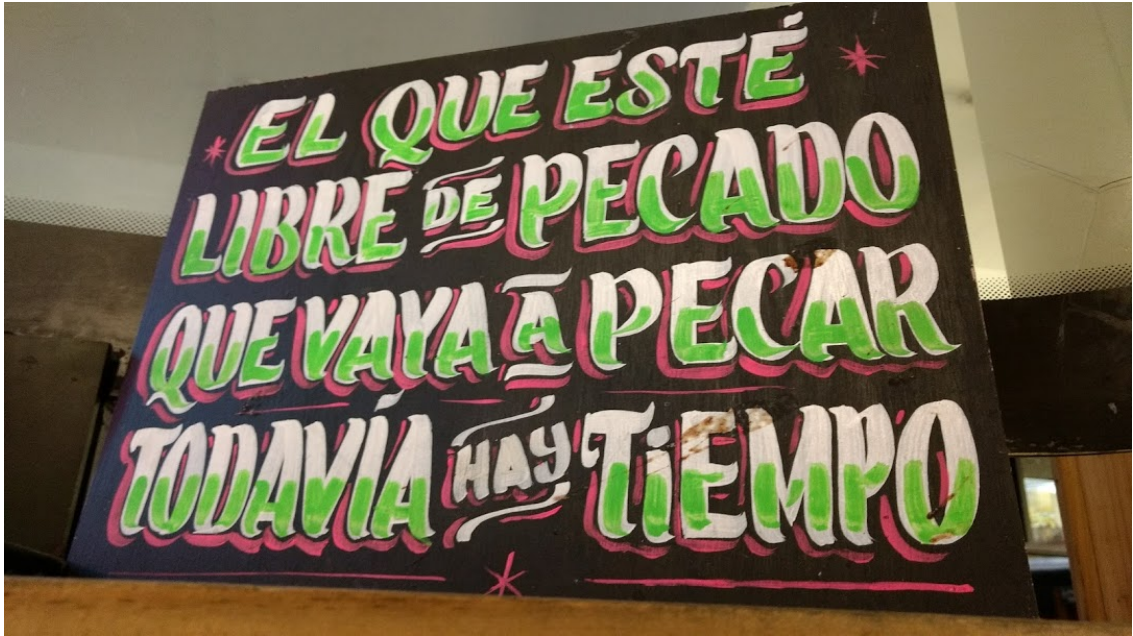


FIGURA 6 - Pequeno mural com mensagem chicha afixado em bar na região de Miraflores

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



FIGURA 7 - Mural chicha pintado sobre muro na cidade de Lima

Fonte: TILDES, 2019.



FIGURA 8 - Capas de jornais chichas

Fonte: PERU.COM, 2019.



FIGURA 9 - Senhora preparando *cuy chactado* (porquinho-da-índia frito) em feira popular no centro de Lima

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



FIGURA 10 - Foto com camponesas de Huancavelica que estavam vendendo doces no centro histórico de Lima

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



FIGURA 11 - Camponesa de Huancavelica e criança no centro histórico de Lima

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

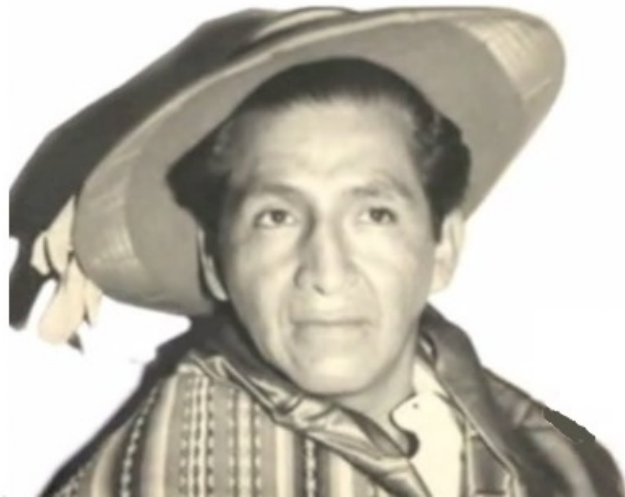


FIGURA 12 - Picaflor de los Andes: representante do huayno peruano

Fonte: JÁREGUI, 2019

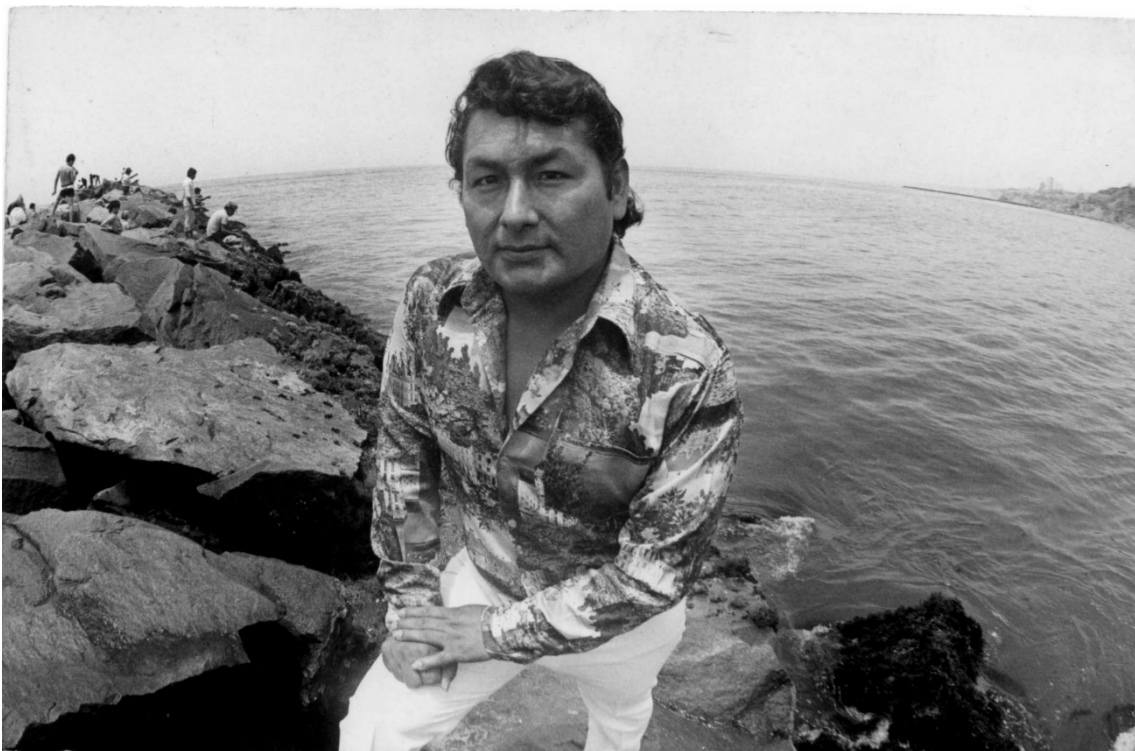


FIGURA 13 - Chacalón: o faraó da chicha peruana

Fonte: TOTTEN, 2014.



FIGURA 14 - Foto de adesivo de Chacalón em traseira de táxi no Centro de Lima.

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

APÊNDICE 2 – Letras das músicas analisadas

1. A trabajar (Chacalón y la Nueva Crema)

De un pueblito ya muy pequeño
vengo en busca de progresar
muy temprano, por la mañana
me levanto a trabajar.

si el destino del pobre fue, es trabajar sin descansar
ya no habrá más pobreza, ni amargura, ni en que pensar

A trabajar a trabajar, si tú quieres progresar
si tú quieres progresar, tienes tú que trabajar
A trabajar, a trabajar, si tú quieres progresar
si tú quieres progresar, tienes tú que trabajar

2. Mi pueblito (Chacalón y la Nueva Crema)

Ayayayayay, Chacalón y La Nueva Crema, para que sufras.
Pueblo chiquito de Quillabamba, Aguas calientes, Wiro, para mi Cuzco querido.

Yo naci en un pueblito
En un pueblito chiquito,
Lo rodeaban muchos cerros
Y tan solo un caminito
Ay camino, ay caminito.

Allá en mi pueblito
Chiquito y bonito
Se quedó mi corazón, mi amor
Pero algún día yo volveré
Aunque te encuentres lejos de mi
Pueblito chiquito yo volveré.

Tú que llegas al pueblito
 Cuéntale a mi dulce amada
 Que muero por un besito.

3. Por que te amo (Chacalón y la Nueva Crema)

Quiero que sientas el calor de mis besos
 quiero que juntos vivamos nuestro amor

Y acariciar tu piel con mis manos,
 y sentir el fuego por que te amo.

4. Soy provinciano (Chacalón y la Nueva Crema)

Para todos los serranos provincianos que largan el campo para buscar el pan de sus hijos y de
 todos sus hermanos.

Soy muchacho provinciano
 me levanto muy temprano
 para ir con mis hermanos
 ayayay a trabajar

No tengo padre ni madre
 ni perro que a mi ladre
 solo tengo la esperanza
 ayayay de progresar

busco un nuevo camino en esta ciudad
 ah ah donde todo es dinero y hay maldad ah ah
 con la ayuda de Dios sé que triunfaré eh eh
 y junto a ti, mi amor, feliz seré
 oh oh feliz seré oh oh
 feliz seré oh oh

5. Viento (Chacalón y la Nueva Crema)

Viento vuelve hacer como ayer
 Viento vuelve hacer como ayer.

Como aquellos días en que yo vivía
 junto a mi bohío y la madre mía
 como aquel entonces tan sólo era un niño
 y en esa pobreza que feliz yo era

viento vuelve hacer
 como ayer para sentir
 el comienzo de mi vida, el comienzo de mi historia.

6. El obrero¹⁰⁷ (Picaflor de los Andes)

Chungar, cuántas vidas obreras sepultas en tu suelo, grito del alma que resuena de con fin a con fin (...) Frio que en el alma nevada cubre a mi rostro, pitos y campanas que anuncian un epitafio. Nuestras vidas por el progreso.

7. Mi casita (Picaflor de los Andes)

Tú sola estás sabiendo
 la vida que voy pasando
 Te ruego que a nadie cuentes
 pobrezas de mi casita.

Yo mismo tengo la culpa de haberte querido tanto
 Sabiendo que tu cariño es como la mala hierba

¹⁰⁷ A letra da canção já não se encontra mais disponível na Internet, bem como o áudio referente à ela. De tal forma, foi possível recuperar apenas parte da dedicatória realizada por Picaflor de los Andes no huayno. Quanto a retirada da letra e da canção dos sites consultados, acredita-se que seja uma questão relativa a direitos autorais, uma vez que existem várias situações semelhantes com a obra do cantor.

De que nada sirve que lllore: el mal ya está consumado
Somos dos seres extraños difícil de comprendernos.

Talvez tu arrepentimiento
Sea verdad o mentira.
Quererte es imposible
Más vale que tú me olvides.

De nada vale un amor sin comprensión
Esa es la causa de nuestro desamor.
Huellas imborrables hoy solo quedan
De aquel pasado glorioso que se fue.

8. Mi nombre (Picaflor de los Andes)

Talvez mañana no vuelvas a verme,
mis sentimientos, mi amor, se habrán muerto
Pero mi nombre será tu calvario,
y mis recuerdos, tu eterna agonía.

En el rincón vano de la indiferencia,
termina la muerte mi amor imposible.
Cubre mis despojos con gratos recuerdos,
bendita mortaja de mis sufrimientos

Cual un mendigo mi alma peregrina,
en las migajas de tu amor voluble.
Será el castigo, será mi condena,
de haber amado tu amor imposible.

9. Mi retorno (Picaflor de los Andes)

Una canción de retorno a la tierra que tiene tantos poderes como los de una madre.
Porque mi pueblo andino vive en mi alma con sus paisajes y sus fiestas que los recuerdo dulce
y poderosamente

Cansado de andar rodando en la vida cual paria
Hoy vuelven mis pasos recorrer tus calles,
tierra linda de mis amores

Volaba y volaba como avecillas, buscando guindales, retamas y cedros frondosos para posar
estas alitas

aspiro con ansia todo el recuerdo de mi barrio, la serenata
en mayo las fiestas con sus hachizos, Tambo, Chilca y Samaritana.

Sufria en el alma penas y envidia, lejos de ti, tierra de mi amor
hoy vuelvo añelante sobre mi rastro y olvidarme de mi pasado.

Yo moriré bajo tu cielo feliz
Dando mil gracias a la tierra en que naci.

10. Yo soy huancaíno (Picaflor de los Andes)

*Hermanoshay, amkan limatas.
Manan malkaykitachu, malkami ni;
ni takikitachu, takimi ni.
May chunkay, chunka; wanka walash mi ka.*

Yo soy huancaíno por algo
conózanme bien, amigos míos
Yo soy huancaíno por algo
conózanme bien, amigos míos.”

Tengo un caballo bien entrenado

mi lampa a lado, y ese es mi orgullo.

Conózanme hijo de quién soy
de un huancaíno guapo de guapos.

Conózanme hijo de quién soy
de un huancaíno guapo de guapos

Con mi sombrero a la pedrada
mi poncho al hombro, estilo propio.”

Cuando toma un huancaíno
mucho cuidado con las ofensas

Cuando bebe un huancaíno mucho cuidado con las ofensas

Oiga buen mozo, traiga cervezas
salud y contento, amigo mío.”

No me tengas tanto miedo
si eres mi amigo tomaremos;
mi corazón sabe sentir
cuando se portan como amigos.

No me tengas tanto miedo
si eres mi amigo tomaremos;
mi corazón sabe sentir
cuando se portan como amigos.

APÊNDICE 3 – Texto apresentado à Banca Examinadora

PARTE I

Fecho meus olhos. Volto a Lima. O ano é 2015. Desembarco e passo pelo Callao, região portuária da capital. Pobreza. Casas aglutinadas ao longo das ruas. Das ruas apenas? Olho ao meu redor e vejo que não ocupam somente as ruas da cidade. As casas estão por todos os lados. São montanhas? Não. São areais. Mas quem vive ali? Por quê? Os casebres não vão desabar com a chuva? Pergunto ao taxista, que ri. Não, em Lima não chove. A não ser que você tenha uma relação muito boa com Santa Rosa de Lima para que chova. Não tem perigo, veja. Não há nem telhado nas casas. Mas, moço, como assim? Para aonde vocês vão mesmo, moça? Ah, para Miraflores, Belmond é o nome do hotel. Gente granfina então. Melhor hotel da cidade. Não se preocupe com os dos morros, não. A gente mora ali desde que viemos da serra. É assim. Estamos acostumados. Você terá a vista do mar da janela do seu quarto, moça. Desço do táxi. As casas sobre os areais já não existem. A vista agora se dá apenas para o mar de Barranco, para casas e prédios suntuosos. A discrepância é imensa. Belo Horizonte não tinha pobreza perto daquela cena que eu acabara de enxergar. Lembrei-me que o professor havia me dito que não iriam falar sobre o Chacalón para mim. Tinha que começar a perguntar ao povo sobre ele. Eis que em meu fone de ouvido começa a tocar Picaflor de los Andes e a música diz assim:

Barrio Piñonate, Plaza 2 de mayo,

Avenida Alfonso Ugarte, tú bien lo sabes (bis)

Lo que me pasa lo que me sucede con

una ingrata paisana que poco merece(bis)

Oiga cantinero debajo del puente quiero

que me brinde cervezas bien heladitas.(bis)

Traigo en mi pecho un dolor muy grande que

está consumiendo todo, toda mi existencia(bis)

Te recordaré yo siempre, barrio

Piñonate aquellas horas felices que yo pasaba

Te recordaré yo siempre, barrio

Piñonate aquellas noches de luna que yo pasaba.

Seria da sua vinda a capital que o Picaflor estava falando naquela canção? Estaria ali o ponto de partida para o meu estudo? Consultei o Google e vi que bairro Piñonate se localizava no distrito de San Martín de Porres, a primeira barriada urbana que se convertera em um distrito na cidade de Lima. De acordo com o antropólogo José Matos Mar, em entrevista para o jornal peruano *El Comercio*, publicada em 2015, a história de San Martín de Porres é fascinante pois está sempre ligada à política, tendo que ser remontada aos anos 1940 para compreender o desenvolvimento do distrito. Picaflor não estava falando de sua vinda para a capital, mas de sua vida na própria capital. Como ele ainda conseguia poetizar em letras tão repletas de lirismo as condições de vida subumanas pelas quais passavam aqueles migrantes que chegavam sem nada a Lima na metade do século XX? Suas canções, como em Barrio Piñonate, estavam repletas de verdade, de elementos simbólicos da natureza, como no falar da noite de lua cheia meio a pobreza daqueles areais. Os areais de Picaflor não eram como aqueles que me assustavam naquele momento. Meu Deus! Como deveriam ser nos anos 1950 ou 1960? Lembrei-me logo da narrativa peruana *Los gallinazos sin plumas*, de Júlio Ramon Ribeyro, publicada em 1955 e passada em um areal, em que o avô obrigava os netos a trabalharem durante o dia catando comida em um lixão para dar a um porco, a fim de engordá-lo para depois vendê-lo. Os netos, migrantes serranos, catavam a comida sem cessar mas nada era para si. O animal, por fim, acabou devorando o avô. Meu Deus. Que horror. Mas, quanto ao Picaflor, ele ainda conseguia tirar poesia meio a tanta miséria. Dizem que foi caminhoneiro e que trabalhou também nas minas, tem até uma música e um disco que fala disso, chamados *El obrero*. Acredito que a migração, o sofrimento amoroso, o lirismo presente nas canções que Picaflor de los Andes escreveu podem ser um ponto de partida para meu trabalho. Volto ao Chacalón. Por que o professor me dissera que eu não deveria perguntar sobre ele? Troco de roupa e vou caminhar pelo hotel. Bom dia, senhora, me dizem. É a camareira. Cumprimento-a e pergunto logo sobre o que era cultura chicha. Ela ri e diz não conhecer. Não é possível. O professor me avisou que seria assim. Chamo meu marido no quarto e o convido para um passeio em Miraflores. Vamos caminhando e toda vez que tenho uma oportunidade: Chicha? Chacalón? Nada. Volto para o hotel e me recordo de um rapaz que estava fazendo muito sucesso com seus murais chichas. Lembro-me de que o prefeito tinha acabado de mandar pintar e retirar todos eles. Acesso o Facebook e encontro o moço.

Envio uma mensagem instantânea. Ele então responde que irá me presentear com uma reprodução gráfica. Quando o artista chamado Eliot Túpac chega ao hotel, não quer entrar. Olham torto para ele. Típico filho de migrantes serranos. Não entendi a ressalva naquele momento. De qualquer forma, fui até o rapaz que me convidou para conhecer seu ateliê no centro da cidade. Tempos depois, vi que Túpac fazia muito sucesso na Europa e em outros países latino-americanos. Mas, ali, em Lima, era repellido pelos próprios seguranças do hotel, que olhavam com desprezo, para um de seus pares.

Abro os olhos. 2019. Estou preparando minha apresentação de mestrado no computador quando escuto meu marido dizer que acabou de haver um terremoto no Peru. Meu coração estremece. Os olhos lacrimejam. Esse povo sofrido sofrendo mais uma vez. Paro a apresentação no meio e vou consultar onde ocorrera a tragédia. Na região amazônica, parece que o tremor também pôde ser sentido na capital. Ainda não há informações sobre feridos. Rezo para que os danos não sejam tantos. Deus abençoe o Peru.

Volto para a apresentação e não consigo imaginar aquela estudante que não compreendia a rejeição sofrida pelos serranos advinda de seus irmãos limenhos. Quando voltei da viagem em 2015, eu ainda não tinha entendido nada, apenas que havia uma grande discriminação para com os migrantes. Precisei de voltar ao Peru em 2017 para que começasse a perceber os porquês da rejeição dos criollos para com os cholos e os chichas. Dessa vez, fiquei em um hotel mais simples, também em Miraflores. Fiz questão de andar de ônibus todos os dias, ir a restaurantes populares, comer em mercados, experimentar a vida do peruano pobre. Descobri que no Peru a divisão social é bem maior do que a existente no Brasil. Discriminam seus pares por serem de raiz andina, por terem cultura indígena, por serem peruanos de verdade. A colonização abriu chagas que ainda não se fecharam completamente após séculos. Os criollos ainda são a camada mais dominante em Lima, mesmo que em nítida decadência. Ao mesmo tempo, eu consegui constatar que os migrantes peruanos se orgulham sim de quem são. Ao que parece, eles têm vergonha de estarem em ambientes acriollados, senão quando estão trabalhando como serviçais para os criollos. Mas, esse povo discriminado tem uma cultura tão rica e eu ainda não havia desistido de pesquisar o Chacalón. Fui a um congresso apresentar uma comunicação sobre o artista. Após a minha fala, nem eu acreditava que várias pessoas estavam ali orgulhosas por eu estar abordando um tema tão difícil para elas: a cultura chicha. Comecei a empoderar-me do meu objeto de pesquisa ali, no dia em que apresentei no congresso. A partir daquele momento passei a me

sentir uma própria peruana orgulhosa de suas origens andinas. Percebi que o huayno de Picaflor de los Andes e a chicha de Chacalón já estavam correndo em minhas veias.

Após um ano de disciplinas obrigatórias em 2017, tive todo 2018 para colocar no papel o que eu já havia descoberto sobre a cultura chicha peruana: sua rejeição e sua potencial incorporação como orgulho patriótico, assim como ocorrera com o huayno e com algumas outras manifestações artísticas serranas. Mas, aquilo que havia tomado conta de meu coração não conseguia sair do meu interior para ganhar espaço e corpo no papel. Veio o processo de fuga. Não conseguia escrever. Por mais que eu me assentasse diante do computador as palavras pareciam não existir. Nada ia adiante. Dormia durante todos os sábados e domingos e não sabia que estava fugindo da minha pesquisa. Era inconsciente. O professor já não acreditava mais em mim. Eu não acreditava mais em mim. Cheguei a pensar em desistir. Nas férias de janeiro de 2019, consegui escrever quarenta páginas. Pedi ao programa de pós-graduação a prorrogação de prazo. 28 de maio e não se falaria mais nisso. Até março, cheguei a 60. Acreditei que não haveria mais nada. Estava pronto. Em uma última conversa com o professor, tive a certeza de que todo aquele sonho estava indo por terra. Voltei a escrever. O processo começou a fluir. Entendi que eu precisei de me distanciar um pouco de tanto sentimento para poder colocar as ideias no papel. Compreendi que minhas suposições poderiam estar corretas, e que a cultura chicha, graças aos meios massivos de comunicação, poderia ser ampliada e reconhecida como patrimônio cultural peruano, por meio do processo de chicheficação. Encerro com uma certeza: quando retornar ao Peru, não precisarei de dançar uma chicha com Dona Isabel escondida em sua lojinha de artesanato. Dançaremos na avenida Larco, no centro de Miraflores, sob a abençoada chuva que Santa Rosa de Lima nos proverá.

PARTE II

Minha dissertação está formada por três capítulos. Seu objetivo foi realizar uma leitura do huayno e da chicha, gêneros musicais consolidados por meio da modernização ocorrida no Peru a partir das grandes ondas migratórias em direção à capital.

Questionou-se se a música chicha poderia estar passando por um processo similar ao chamado de “cholificação”, proposto por Aníbal Quijano na década de 1960; tal processo será chamado aqui de “chicheficação” e estaria ligado à sua negação desde seu nascimento nos

anos sessenta até meados da década de 2000. Entretanto, este processo poderia resultar, nos próximos anos, na consolidação da música chicha como patrimônio cultural peruano, como o ocorrido anteriormente com o huayno.

Após abordar os dois estilos, realizaram-se análises de suas letras em seus aspectos temáticos, poéticos e memorialísticos, a fim de se perceber o que se perde, mantém ou transforma entre o corpus de canções dos gêneros estudados. Para adentrar nos aspectos vinculados ao surgimento, promoção e manutenção dos objetos, foi necessário retomar brevemente as ideias de tradição, urbanidade e modernidade, que, apesar de não serem a essência dos levantamentos realizados ao longo deste estudo, perpassam o surgimento de novas manifestações culturais.

No primeiro capítulo, eu explorei a ideia da desconstrução da Lima formada pela tradição colonial espanhola por meio das migrações em massa para a capital, principalmente na década de 1950. Também apresentei os estratos sociais presentes na sociedade peruana, formada pelos criollos, os cholos e os chichas, e como a junção desses três sujeitos corrobora para uma mudança significativa de Lima.

Ainda neste capítulo, questioneei se para ser moderno deve-se romper com o conceito de tradição, retomando ideias de Reynaldo Ledgard (1991) e de Carlos Franco (1991), e voltando para o livro de Romulo Monte Alto (2011). Foi necessário ressaltar que, com a vinda dos migrantes serranos para a capital, muitas de suas tradições foram trazidas, mantidas, perdidas ou modificadas na metrópole.

No segundo capítulo, perpassei pela ideia de autoria nas letras de huaynos e de chichas. Uma vez que o huayno é uma expressão proveniente da antiga tradição serrana peruana, inicialmente não possuía autores individuais, sendo transmitido pelo meio oral para as novas gerações. São nestas canções que os índios e os mestiços podem representar todos os seus sentimentos, perpassando por toda a sua história, crenças, dores e tradições.

Quanto à difusão das tradições artísticas indígenas e serranas, José María Arguedas foi um dos seus grandes responsáveis, como pode-se ver o ocorrido com os huaynos na costa, na capital peruana e nas demais regiões do Peru. Com a modernização do país, por meio de ferrovias e estradas e a partir da abertura de estações de rádio que reproduziam este gênero musical, houve a possibilidade de cantar e divulgar a música serrana.

A música chicha surge em meados dos anos 1960, sendo sempre composta por grupos individuais, sem a ideia da expressão da coletividade presente no huayno, possuindo caráter

urbano e comercial. Entretanto, a chicha não deixa dúvidas sobre sua relação com o huayno; derivada desse gênero, incorporou instrumentos como a guitarra elétrica para se tornar um estilo mais dançante.

A chicha passou a ganhar notoriedade, ainda que sob um viés vinculado à marginalidade, e, a partir da década de 1980, começou a ser reproduzida em grandes bailes, nos chamados chichódromos, espaços que poderiam ser encontrados no próprio centro de Lima.

Diferentemente do huayno, que era o resultado de sentimentos espontâneos, a música chicha é produzida como uma mercadoria. Tal diferença evidencia que a autoria na música chicha aparece como um elemento fundador, uma vez que esta necessita de um registro para que possa ser consumida, diferentemente do outro.

No terceiro capítulo deste trabalho, apresentei dois artistas que terão algumas de suas músicas analisadas. Picaflor de los Andes, compositor e cantor de huaynos, e Chacalón, cantor de músicas chichas.

Picaflor de los Andes incorporava em suas apresentações todo o sentimento inerente ao serrano. Conseguia transmitir a seus espectadores o lamento de todos eles, por isso os representava. Ao mesmo tempo, a sua imagem não era de um artista saudosista, mas sim carregada de otimismo. A voz de Picaflor de los Andes levava, juntamente de sua coreografia gerava um reconhecimento daqueles que o ouviam com o próprio intérprete, como se este fosse um reflexo da identidade de seus fãs.

Quanto a Chacalón, pode-se dizer que personificou um estrato social em formação na década dos anos 1970, o sujeito chicha. Pode-se dizer que Chacalón foi a representação de todos aqueles que viviam em Lima, eram filhos de migrantes e queriam ter voz e oportunidade de ascensão social na capital. Os interlocutores de Chacalón eram os novos limenhos que nasceram nas barriadas urbanas e que ali se constituíram como pessoas à margem de uma sociedade de castas. O próprio cantor vivera em condições de extrema pobreza, no Cerro San Cosme.

Após apresentar os dois artistas, analisei as letras de huayno e de chichas sob a ótica dos seguintes temas coincidentes nos dois estilos: o orgulho de ser provinciano, a migração, o amor, a pobreza. A partir dessa análise, percebi que muitos elementos do huayno desaparecem nas chichas, que outros se mantêm, e que alguns são transformados e ainda que a chicha ainda

apresenta novos elementos. Dessa maneira, concluí que a natureza quase some na música chicha, enquanto no huayno é vista como uma entidade a ser enaltecida e venerada; que o lirismo presente no huayno se perde na música chicha, que apresenta canções sem sentimentalismo, falando de amor ou outros temas de maneira direta ou até mesmo vulgar. Na canção chicha, percebi a ausência de memória histórica, o que pode ocorrer pelo fato de ser um gênero de caráter urbano e contemporâneo, e concluí que na chicha há a ideia do progresso pelo trabalho e uma visão otimista do futuro, por mais que as dificuldades existam no presente, o que não ocorre no huayno, pois normalmente é carregado por muito saudosismo. A chicha apresenta novos elementos temáticos, como o aborto, o divórcio e a fé.

A partir das análises realizadas ao longo do estudo, foi possível afirmar que o huayno é uma forma de arte profunda, reflexiva e criativa. Já a música chicha é, na realidade, um produto construído para atender a indústria cultural, buscando a geração de entretenimento e reprodução massificada. Apesar da perda do lirismo presente no huayno e de ter sido construída como um outro produto cultural massivo, pode-se dizer que a chicha está passando por um processo de chicheficação, o qual engloba toda a sociedade peruana.

Considerando que a sociedade peruana levou cerca de trinta, quarenta anos para assumir e reconhecer o cholo como sujeito portador de culturas próprias, muito provavelmente, em algum momento, enfrentará a presença da cultura chicha em suas várias ramificações, como a música, por exemplo, para depois assumi-la. Este movimento já está acontecendo e pode ser comprovado pela presença dos elementos chichas, como murais e pôsteres que já estão sendo veiculados e fazendo parte do cenário de bares e restaurantes de bairros nobres da capital.

O processo de chicheficação estaria, portanto, sendo auxiliado pela música chicha, uma vez que esta é executada tanto nas periferias quanto em festas nos bairros tradicionais da capital peruana, ademais da vasta condição de reprodutibilidade inerente a este gênero musical, o que o permite ser conhecido, estudado e explorado em níveis nacionais e mundiais. Sendo assim, devido à sua liberdade de reprodução em vários meios de comunicação, haverá uma contribuição significativa para com sua futura aceitação como manifestação artística da tradição peruana.