

Cantar a sobrevivência: O *wayno* como escrita performática e discurso testemunhal nos Andes Peruanos¹

Carla Dameane Pereira de Souza*

RESUMO:

Neste artigo será realizada uma análise do *wayno*, um gênero musical andino, chamando atenção para as seguintes problemáticas: a) o *wayno* como um gênero musical andino que alcança a modalidade de um testemunho; b) o testemunho cantado como gênero capaz de chamar para si uma enunciação comunitária; c) o *wayno* associado a movimentos sociais e/ou de construção de relatos pós-traumáticos relacionados aos contextos que antecede e que sucede o Conflito Armado Interno, vivido no Peru entre 1980-2000.

Palavras-chave: Sujeito andino. Wayno. Testemunho. Performance. Conflito armado interno.

O *Taqui*, o *wayno* e o *yaraví*: cantar para e com a coletividade

Conta-se que a palavra quéchua *taqui* significava “dançar” e “cantar”, vistas como duas ações que se realizam simultaneamente². No *Dicionário de Organología Andina: instrumentos de música, danza y teatro* existem pelo menos quatro denominações referentes à prática da dança no *Tawantinsuyo*³ que servem para caracterizá-la de acordo com o seu significado diante da comunidade e dos diversos elementos que podem ser acrescentados a ela (música, pintura, indumentária, expressões verbais, entre outras). Essas manifestações coreográficas citadas por Jiménez Borja (1946, 1996) e Yaranga Valderrama (2006) serviam para a prestação de homenagem às *Huacas* (em quéchua significa “lugar e ser sagrado”), visando à iniciação de trabalhos com a terra, com a água e com os animais, bem como para celebrar atividades militares e realizar cerimônias religiosas em determinados períodos, seguindo as festividades previstas pelo calendário inca. Jiménez Borja nos diz ainda que, além dos *Taquies* inspirados na natureza ou na vida cotidiana, havia aqueles que eram “livres de qualquer realismo”⁴ (BORJA, 1946, p.126). Esses tipos de danças e cantos, como a *Guayyaya*⁵, poderiam ser consideradas abstratas porque se baseavam em gestos e pantomimas sem nenhuma relação com temas pré-dispostos, quase como uma dança que nasce do corpo a partir de uma música interior.

O *wayno* ou *waynu* pode ser considerado um tipo de *taqui*. De acordo com Abdón Yaranga Valderrama (2006), em um extenso verbete de seu dicionário, o *wayno* ou *waynu* foi, no contexto das práticas performáticas dos povos andinos peruanos, “a poesia, o canto, a música e a dança, em par, que se interpretava em reuniões coletivas ou familiares”⁶ (VALDERRAMA, 2006, p. 172). Além do *wayno*, o *yaraví* também é um exemplo desse gênero múltiplo, uma poesia que deve ser cantada e dançada. Baseando-se em escritos deixados pelos cronistas González Holguín, Blás Valera e Guamán Poma de Ayala, Valderrama (2006) explica-nos que o *yaraví* foi:

O cantar dos antepassados e para os antepassados; a lembrança constante de uns e outros (dos que se foram e também os presentes), o canto à existência em contínua mudança, os cantares para os feitos dos outros, a memória dos amados ausentes, canto de amor e afeto, cântico religioso, canto ritual, interpretado pela humanidade e pelas divindades, por intermédio do homem⁷ (VALDERRAMA, 2006, p. 49).

O *wayno* diferencia-se do *yaravi* por ser um gênero relacionado mais às relações interpessoais, aos lugares, à natureza ou aos acontecimentos reais, sem que por isso deixe de falar das subjetividades, da memória e da cosmogonia que envolve os sujeitos que cantam. De modo geral, o *wayno* é um gênero feito para expressar “sentimentos de amor, de doçura que unem os homens às mulheres dentro da comunidade”⁸ (VALDERRAMA, 2006, p. 172). A melodia e a letra são suaves, porém não tanto que não seja possível dançar e, como coreografia, baila-se sapateando, “acompanhados ou ritmados pelas palmas de todos os presentes”⁹ (VALDERRAMA, 2006, p. 172).

Atualmente, segundo Yaranga Valderrama, o *wayno* segue sendo um gênero múltiplo, presente nas reuniões familiares e comunitárias, podendo ser classificado em três variações: o *wayno* “indígena” propriamente dito, no qual as características autóctones são predominantes, é cantado em idiomas originários e ainda preserva o seu núcleo temático e estrutural; o *wayno cholo*, no qual não se encontra a predominância de características andinas, porém associadas a elementos ocidentais (pode ser cantado em línguas nativas, em espanhol ou misturando os idiomas); e, por último, o *wayno* mestiço, em que há predominância de características ocidentais, porém, como o *wayno cholo*, ocorre a mistura de idiomas.

Um exemplo bastante interessante é o *wayno cholo Koka Kintu* (Coca sagrada). Trata-se de um canto-oração dedicado à folha da coca, referenciando suas virtudes mágicas, religiosas e suas características oraculares (através dela é possível ver o passado, o presente e o futuro das pessoas). Mais especificamente, este *wayno* vai tratar de um eu lírico que fala com a folha da coca, conta para ela sua vida antes que ela mesma adivinhe:

Kokakintucha
Coca sagrada
hoja redonda
hoja redonda
qamllas yachanki
tú solo conoces
runapap llaqtanpi
mi destino
runap llaqtanpi
que en tus pueblos
waganallayta
lllore amargamento
runaq wasinpi
que en casas ajenas
llakinallayta
pene infinitamente.

Mamallayqa
Mi madre
wachallawasqa
medió la luz
sinchi puyupa
en las entrañas
chanpichallanpis
de la nube espesa
puyo hinalla
para que como la nube
purinallaypaq
me desplace sin rumbo
runaq llaqtanpi
en los pueblos ajenos
llakinallaypaq
pene infinitamente.

Taytallay

Mi padre
churiasmallasqa
meenjendró
sinchi parapa
en las entrañas de la lluvia
chanpichallanpi
para que llore amargamente
maqanallaypaq
como la lluvia
Runap wasinpi
en casas ajenas
Llakinallaypaq
pene infinitamente.

El sol se eclipsa
El sol se eclipsa
La lengua mengua
Laluna mengua
Por qué delito
por qué delito
Padezco tanto
Padezco tanto
Ñoqachum karqani
Acaso yo he sido
Mamy waqachiq
la causa de lágrimas de mi madre
ñoqachum karqani
acaso yo he sido
tatay waqachiq
la causa de lágrimas de mi padre.

Mamallayqa
Mi madre
wachallawasqa
me dio a la luz
taytallay
mi padre
Churiasmallasqa
meenjendró
Pukupukupa
Como en el nido
qesampibinas
del pájaro, cantor del Alba, 'Pukupuku'
oranoranlla
para que de hora en hora
llakinallaypaq
lllore amargamente
oranoranlla
para que de hora en hora
llakinallaypaq
pene infinitamente.
(VALDERRAMA, 2006, p. 177-178)¹⁰.

Mesmo considerando os vários processos de transculturação pelos quais o *wayno* passou, como um tipo de *taqui* comum à época pré-hispânica, de acordo com os estudos realizados por José Maria Arguedas (na década de 40), a história do homem andino confunde-se com a história do *wayno*, precisamente pelo modo como ambos conseguem assimilar as mudanças que as transformações históricas e culturais lhes impõem, sem renunciar totalmente ao que é próprio da sua tradição. Para Arguedas:

[...] a música do *wayno* sofreu poucas alterações, enquanto que a letra evoluiu com rapidez e se converteu em formas infinitamente diferentes, quase uma forma para homem. O índio e o mestiço de hoje, como aquele de cem anos atrás, continua encontrando nesta música a expressão inteira de seu espírito e de todas as suas emoções. São os mesmos *waynos* antigos os que hoje cantam o mestiço, e ainda que só restem vestígios da letra antiga dos cantos, a musicalidade sofreu alterações pouco perceptíveis, como reação do mestiço sobre a música antiga. E os *waynos* novos, que começam a aparecer como obras de compositores populares conhecidos, são na verdade, variações dos temas clássicos. Ao mesmo tempo a música que veio de fora: o *jaꝥ*, a valsa, a marinheira... tendem, cada vez mais na serra, a seguir o ritmo e o tom do *wayno*¹¹ (ARGUEDAS, 1977).

De fato, é a partir da segunda metade do século XX que o *wayno* se consolida como um gênero musical popular que, ao ser associado a outras produções da indústria cultural da época, passa a fazer parte da produção midiática do Peru. Antes anônimo, o *wayno* popular aparece agora assinado por *cantautores* que se tornam famosos ao se apresentarem em festas patronais, pátrias e outras situações nas quais a comunidade pode compartilhar com o artista os sentimentos presentes nos *waynos*. Para se consagrar como bom cantor, os intérpretes do *wayno* deviam e devem ser aceitos pela comunidade que ao se reconhecer nas letras, compartilham da poliglossia presente nestas canções que, embora tivessem um autor, foram compostas trazendo as várias vozes que repartem essas causas comuns (momentos de dor, de alegria, de tristeza, de triunfo e sentimentos voltados à consagração da natureza, dos deuses e do espaço cósmico).

Wayno: testemunho e arquivo performático

O *wayno* como *taqui* andino tem constituído, desde anos muito remotos, um espaço simbólico de importância fundamental onde comportamentos e crenças são reforçados ao mesmo tempo em que registram transformações culturais e identitárias, bem como os processos históricos enfrentados, a nível regional e também nacional. É este o caso do famoso *wayno* mestiço *Adiós pueblo de Ayacucho*, cuja autoria é atribuída a Don Estanislao Medina:

Adiós pueblo de Ayacucho,
perlaschallay,
mi única perlita
Paqarinmi ripuchkani,
mañana estoy viajando
perlaschallay
mi única perlita.

Mana pitaq adiós nispa
sin despedirme de nadie
perlaschallay,
mi única perlita
Mana pitaq adiós nispa
sin despedirme de nadie
perlaschallay,
mi única perlita.

Ciertas malas voluntades,
perlaschallay,
mi única perlita
Hacen con que yo me retire,
perlaschallay,
mi única perlita.

Kawsapaycha kutimusaq,
siáun viviera, regresaré
perlaschallay,
mi única perlita
wañuspayqa manañacha,
si muriera, ya no podré
perlaschallay
mi única perlita.

Adiós pueblo de Ayacucho,
perlaschallay,
mi única perlita.
ripuqtaña qawariway,
no dejes de verme durante mi partida
perlaschallay,
mi única perlita.

por más lejos que me encuentre,
perlaschallay,
mi única perlita
no creas que me olvidaré,
perlaschallay
mi única perlita.
(VALDERRAMA, 2006, p. 178)¹²

Trata-se de um canto de despedida, em que o compositor dá adeus a sua terra natal “perlacharlay” “mi única perlita”, em uma situação pouco confortável “ciertas malas voluntades hacen con que yo me retire” e sem a certeza de um possível retorno. Este *wayno* faz referência aos intensos processos de migração interna vividos no Peru, sobretudo na região de Ayacucho, durante as primeiras décadas da segunda metade do século XX, e deu título a uma das primeiras obras literárias que discutem a violência no Peru: *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega (1986), testemunho ficcional narrado em primeira pessoa e no qual o cadáver incompleto de Alfonso Cánepa migra de Ayacucho até Lima para cobrar as partes que faltam de seu corpo e também por justiça.

Desse modo, entre as décadas de 60 até 80, vários músicos fizeram de suas composições uma forma de compreender os processos históricos que viviam em sociedade, apresentando interpretações que de algum modo buscavam construir algum sentido diante das identidades coletivas aí envolvidas e, nessa esteira, podemos falar que o *wayno* adquire características próprias do *testimonio* latino-americano. Valeria de Marco (2004, p. 49) explica que o termo *testimonio*, usado pela primeira vez pelo júri da revista cubana *Casa de las Américas*, em 1969, cunhou-se, principalmente, para designar uma estética literária que escapava ao padrão dos gêneros literários já considerados canônicos, como era o caso do romance de ficção, da biografia e da reportagem. Atribuir identidade a um novo tipo de escrita significava para Marco, o reconhecimento, por parte do júri, do vínculo entre o gênero testemunhal e o compromisso político com as lutas sociais, que se somava à necessidade de propor novos discursos. Trata-se de um conceito que tenta definir produções que são resultados de práticas culturais que negociam a tradição da narrativa oral e da escritura, de modo a questionar, de uma só vez, a escrita como a tecnologia preponderante do mundo ocidental e a função do escritor como intelectual que assume a autoria de uma obra.

Segundo Margaret Randall (1992, p. 24), é possível falar de um “testemunho em si” e de “um testemunho para si”. No primeiro caso, a autora considera todo tipo de literatura testemunhal capaz de transmitir a voz de um povo em determinado contexto histórico, de modo que qualquer literatura poderia ser considerada testemunhal, já que pertence a um contexto e é a partir desse tempo que o autor fala. No segundo caso, a autora se refere ao testemunho como um gênero que possui elementos que os distinguem dos demais, quais sejam:

- _ O uso das fontes diretas;
- _ A entrega de uma história, não através das generalizações que caracterizavam os textos convencionais, mas através das particularidades da voz ou das vozes do povo protagonista do fato;
- _ A imediatez (um informante relata um fato que viveu, um sobrevivente nos entrega uma experiência que nenhuma outra pessoa pode oferecer etc.);
- _ O uso de material secundário (uma introdução, outras entrevistas de apoio, documentos, material gráfico, cronologias e materiais adicionais que ajudam a apresentar um quadro vivo);
- _ uma alta qualidade estética (...) ¹³ (RANDALL, 1992, p. 25).

Assim, no gênero testemunho, vislumbra-se uma estreita relação do discurso com a história, de modo que através dele podemos acessar não só os contextos nos quais foi produzido, como a memória ou as memórias dos sujeitos que narram ou são protagonistas dos fatos. Considerando que para Richard Schechner (2013), através da *performance*, podemos recuperar e reviver comportamentos relacionados a processos históricos e culturais, os *waynos* que trazem memórias de eventos históricos traumáticos podem ser considerados testemunhos e também arquivos performáticos, no sentido em que pensa Graciela Ravetti (2003). Para esta autora, o arquivo de *performance* é capaz de compaginar elementos que compõem uma configuração coletiva através da qual “o arquivo performático estaria chamando a uma assinatura e a um depositário e encarregado dessa assinatura, aquele que traz consigo não só uma denominação – o representante –, mas também um saber cuja possessão lhe foi garantida pelo grupo” (RAVETTI, 2003, p. 85). Também para Diana Taylor (2002), arquivo e repertório constituem a *performance*. O arquivo corporifica saberes e excede o vivo quando se constitui da materialidade daquilo que nele permanece registrado, enquanto que o repertório excede o arquivo, porque se relaciona ao saber e à memória viva do corpo. O corpo, por guardar essas memórias torna-se também um arquivo. Para Taylor “o arquivo, assim como o repertório, está repleto de performances verbais – algumas que desaparecem, outras que evocam, outras que inventam seu próprio objeto de inquirição” (TAYLOR, 2002, p. 26).

Vale recordar que, no contexto em que os *waynos* passam a contar os eventos históricos, quase sempre relacionados à violência que marcavam a vida dos sujeitos andinos peruanos, surgem os nomes de Ranulfo Fuentes, Ricardo Dolorier e Martina Portocarrero, que em suas composições buscavam inserir uma preocupação com a dinâmica social e, mais precisamente, com os sujeitos então envolvidos nesses processos de construção histórica (SULCA, 2014, p. 01). Se em “Adiós pueblo de Ayacucho”, acompanhamos a despedida solitária de um entre milhares de ayacuchanos que migravam para Lima, primeiro, em busca de melhores condições de vida, e depois, fugindo da violência ou para cobrar por justiça, no *wayno* “Flor de la Retama”, de Ricardo Dolorier, porém imortalizado na voz de Martina Portocarrero, somos convidados a ver uma e outra vez, o massacre dos que protestavam pela gratuidade do ensino em Huanta, comandado por Forças Policiais, em junho de 1969:

Vengan todos a ver, ¡ay! vamos a ver
 Vengan todos a ver, ¡ay! vamos a ver
 en la plazuela de Huanta
 amarillito flor de retama,
 amarillito, amarillando flor de retama

En la plazuela de Huanta
 amarillito flor de retama,
 amarillito, amarillando flor de retama
 donde la sangre del pueblo ¡ay! se derrama
 donde la sangre del pueblo ¡ay! se derrama
 allí mimito florece amarillito flor de retama

amarillito, amarillando flor de retama

Allí mismito florece amarillito flor de retama
Amarillito, amarillando flor de retama

(Allí donde los cerros se encienden hasta alcanzar la aurora
allí donde sus faldas se hacen mujeres
sus niños tienen que ser hombres antes de ser niños
allí, amarillito, crece la flor de la retama)

Por cinco esquinas están, los *sinchis* entrando están
por cinco esquinas están, los *sinchis* entrando están
van a matar estudiantes, huantinos de corazón,
amarillito, amarillando flor de retama

Van a matar campesinos, huantinos de corazón,
amarillito, amarillando flor de retama

La sangre del pueblo tiene rico perfume
la sangre del pueblo tiene rico perfume
huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas,
a pólvora y dinamita.

Huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas,
a pólvora y dinamita ¡carajo!
a pólvora y dinamita ¡carajo!¹⁴

O protesto em Huanta pretendia derrubar o decreto supremo 006-69, promulgado pelo então presidente/ditador Juan Velasco Alvarado, segundo o qual os estudantes do ensino básico que fossem reprovados não mais poderiam estudar gratuitamente nas escolas públicas. Ao receber a adesão dos estudantes e camponeses, o protesto adquiriu muita popularidade e quase toda Huanta estava na Praça no momento em que as Forças Policiais avançaram sobre os que ali estavam, desarmados¹⁵. O *wayno* mestiço cujo título faz referência explícita à flor que abarrota de amarelo a Praça de Huanta, tem como estrofe inicial uma convocação, um chamado. O compositor chama seu interlocutor para participar como testemunha do massacre. Trata-se de um testemunho cantado que revive o evento histórico com quem canta, invocando uma memória coletiva que não deve se calar. Victor Vich (2015) em seu livro *Poéticas del duelo Ensayos sobre arte, memória y violencia política em el Perú*, dedica um capítulo para discutir sobre este *wayno* “Flor de retama: avatares de una canción de protesta”, e chama atenção para o fato de que Ricardo Dolorier não presenciou os acontecimentos que são rememorados em sua canção. Tendo regressado a Lima, assim que ficou sabendo desse confronto, através de notícias divulgadas em jornais e de testemunhos de amigos próximos, ele compõe este *wayno* em 1970. Segundo Vich (2015, p. 23) “no início, a canção só era tocada em alguns bares de Lima, até que em 1971 o Trio Huanta, gravou sua versão em um disco que a tornou mais popular. Hoje em dia este *wayno* pertence ao patrimônio sonoro da música ayacuchana e da nação em geral”¹⁶.

Ainda que não tenha presenciado o massacre em Huanta, Dolorier dá início a uma tradição, no que diz respeito a trazer o tema do protesto social como temas dos *waynos*. O massacre de 1969 em Huanta foi apenas o início de tantos outros assassinatos, chacinas e matanças ocorridas ao longo das décadas de 70, 80 e 90, sobretudo naquela região. O *wayno* seguiu sendo o gênero que serviu e serve para recordar, ao modo de testemunho e arquivo performático, sentimentos próprios aos lamentos dos que sobreviviam à sorte daqueles que eram levados pelo *Yamarmayo* (rio de sangue) do conflito armado interno. Assim, Carlos Flores compõe “Plegarias”, um dos mais belos *waynos* que homenageia as mães dos 15.000 desaparecidos que, na figura de Mama Angélica¹⁷, seguem buscando seus filhos e filhas.

Pregunto al viento
De dónde viene
Tal vez en su caminar
Haya encontrado
A una madre
Llorosa y triste
Buscando entre los *ichus*
Qarivananta
Temblando como las hojas
Envuelto en llanto

Surgen mil rayos
Tronando sordos
Rompiendo en mil pedazos
Cupos de sangre
Rompiendo cristales
De frías burbujas
Teñidas de sangre india
Por su injusticia
Envueltos en su *mifala*
De lucha humilde

Ya nada queda
Todo es silencio
Hasta los bellos tejuelos
Se ausentaron

Sólo se siente
Quejidos tristes
De aquellos que perecieron
Luchando solos
Cargando Gólgota arriba
Su *taqlla* amiga¹⁸.

O posicionamento político das mulheres peruanas, durante e no contexto posterior ao conflito armado interno, alcança grande importância por suscitar debates em torno dos Direitos Humanos, a exemplo da criação da *Asociación de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú* – ANFASEP, em 1983, mas também quando em 2001, doze mulheres de Anta, em Cusco, vítimas da campanha de esterilização forçada (*Programa Nacional de Planificación Familiar*), promovida pela ditadura de Alberto Fujimori, chegam a Lima para denunciar a violência sofrida e reivindicar reparações. Enfrentando os interesses do Estado em peregrinações incansáveis na busca pela justiça contra os assassinatos extrajudiciais e desaparecimentos de seus filhos, assim como, contra os inúmeros crimes sexuais, esterilizações forçadas e outros delitos de lesa-humanidade, estas mulheres participam dos debates atuais intervindo junto aos discursos oficiais e revelando o outro lado da história. Não somente em alusão ao conflito armado interno, mas outros conflitos, como os de ordem ambiental hoje fazem parte de uma agenda sociopolítica em aberto.

A critério de considerações finais: Máxima, la Jalqueñita

Em meados de 2013, através das redes sociais, tive acesso a um vídeo produzido pela ONG Guardianes del Agua¹⁹, no qual uma mulher, mãe, camponesa, conta a sua história de vida fazendo uma versão pessoal de um *wayno* muito famoso em Cajamarca, “Soy hija de cunas

pobres”, mais conhecido como “La Jalqueñita: hija de cunas pobres”²⁰. Esse *wayno*, diferente dos anteriores, possui um acompanhamento musical e melodia mais dançantes, característica da região, localizada mais ao norte e, por isso, em contato com outros ritmos e instrumentos oriundos da região caribenha e amazônica. Por ele conhecemos a *Jalqueñita cajamarquina*:

Soy hija de cunas pobres
Me visto de ropa de lana
Mi padre es un carpintero
Mi madre es una llanera

Por eso a mí me desprecian
Porque me visto de lana
Pero con orgullo digo
Ay, yo me siento peruana.

En el campo nos vestimos
Ponchos y mantas de lana
En nuestra casa no falta
Bastante papa y cabada.

Es el orgullo peruano
Desde la raza Atahuallpa

Fuga:
No me importa que critiquen
Me visto de lana
Pero con orgullo digo
Soychola serrana.²¹

No *wayno* a *Jalqueñita* conta-nos de modo singelo quem é, como se veste, quem são seus pais, e nos diz que apesar de a criticarem por vestir-se com roupas de lã (defender o seu lugar e sua tradição), ela se sente peruana e tem orgulho disso, orgulho de ter a casa farta (de batatas e cevada) orgulho de pertencer à raça de Atahuallpa. Tudo isso também, segundo a *Jalqueñita*, causa orgulho para o Peru. “Soy hija de cunas pobres” é um *wayno* mestiço com poucas expressões em quéchuá ou em outros idiomas daquela região. No vídeo realizado pela artista Carmelita Ramírez, (*La Jalqueñita*), assim como em toda tradição de videocliques de *waynos*, a canção está gravada ao ar livre, em meio à paisagem natural de Cajamarca. Existe uma narrativa visual que acompanha a canção como narração de uma situação específica, como é e de que forma vive a *Jalqueñita*, exaltando a festividade implícita no cotidiano.

Pensando na tradição do *wayno* como um gênero testemunhal e performático, que possui múltiplos matizes enunciativos, se considerarmos que Máxima Acuña de Chaupe realiza uma releitura do *wayno* original “hija de cunas pobres”, mesmo sendo a autora do *wayno* aquela que conta sua história a partir de uma realidade compartilhada com outras “hijas de cunas pobres”, a autora cristaliza uma subjetividade que se encerra na primeira pessoa que relata um testemunho buscando no *wayno* “Soy hija de cunas pobres” a possibilidade de ampliar seu poder de fala:

Yo soy una *Jalqueñita*
que vivo en las cordilleras
pasteando mis ovejas
en neblina y aguacero

Cuando mi perro ladraba
la policía llegaba
mi chocita lo desataron

mis cositas lo llevaron

Ingenieros, policías
me robaron mis ovejas
caldo de cabeza tomaron
en el campamento de Conga

Camita yo no tenía
con pajitas me cubría
comidita no comía
solo agüita yo tomaba

Por defender mis lagunas
me atacaron a balazos
la vida lo voy a perder
por defender mis lagunas.

O lócus enunciativo no qual se encontra Máxima é o mesmo caracterizado pela coletividade que insere todas as camponesas, donas de casa e defensoras de suas terras, nascidas em Cajamarca. Poderíamos dizer que a diferença entre um *wayno* anônimo e um *wayno* assinado por um único sujeito enunciativo – neste caso, Máxima, se encontra naquilo que diz respeito a sua história pessoal, como quando nos conta em versos como é ou como era a sua rotina antes que seu cachorro latisse, anunciando a chegada dos engenheiros e da polícia que destrói a sua casa, leva as suas coisas, rouba seus animais. Desde esse acontecimento, a história de Máxima se confunde com a história da defesa das lagoas Seca, Negra e Mamacocha e os versos adquirem cada vez mais as marcas de um relato testemunhal e uma performance, no qual a camponesa conta o que ocorreu durante o acampamento de Conga, quando centenas de camponeses e ativistas defenderam as lagoas do grandioso projeto da empresa Mineradora Yanacocha, acampando-se às suas margens. As adversidades vividas por ela e pelos camponeses e ativistas (que não tinham ali nem comida nem qualquer tipo de comodidade) e a violência sofrida quando foram atacados por tiros, são narrados para nos dar conhecimento da experiência vivida por ela que reivindica sua condição de sobrevivente.

Finalmente, a última estrofe do *wayno* é o pedido de socorro de uma mulher que pode perder a sua vida ou a sua liberdade defendendo as suas lagoas. Através de um processo de edição, sabemos que o vídeo acompanha uma petição que solicita às pessoas assinarem uma carta de apoio a Máxima, que tem sido ré em um processo judicial, prescrito pela empresa Yanacocha, que a acusa e também a sua família de usurparem parte do território que circunda a área da Lagoa Azul, no distrito de Calendín em Cajamarca.

Em 05 de agosto de 2014²², Máxima foi sentenciada pelo Juzgado Unipersonal de Calendín a 2 anos e 8 meses de prisão, mais uma reparação de S/. 5.500 Soles por danos a empresa mineira Yanacocha. Antes da condenação, Máxima e sua família foram perseguidos, ameaçados e espancados por membros da Polícia Nacional do Peru e também pelos seguranças da empresa. No dia 17 de dezembro de 2014, a Sala Penal de Apelaciones de Cajamarca declarou fundado o recurso de apelação formulado pela Área Legal de Grufides sobre a sentença emitida pelo Juzgado de Calendín contra Máxima Acuña de Chaupe e sua família, e os absolveu do delito de usurpação. Esta absolvição, infelizmente, não colocou um ponto final na luta de Máxima e de sua família.

Organizações não governamentais e de defesa dos direitos humanos, como a Anistia Internacional, A Comissão Interamericana de Direitos Humanos e a Asociación de Mujeres en Defensa de la Vida (AMDVida), assim como a Unión Latinoamericana de Mujeres (ULAM), solicitaram ao Estado peruano proteção à vida e à integridade desta família. Além desse apoio “institucional”, a luta de Máxima Chaupe tem alcançado repercussão internacional, o que nos faz

perguntar até que ponto podemos nos envolver nesta luta que ao se tornar coletiva, não perde o fio central, a luta de uma mulher contra uma República Empresarial²³.

Ainda que o vídeo tenha sido produzido com o propósito de reunir assinaturas em favor de Máxima, em seu *wayno* a *Jalqueñita* apresenta-se como frágil, porém emblemática no ativismo ambiental. Uma luta que tem a ver com a preservação dos recursos naturais e com o enfrentamento direto contra interesses financeiros e políticas econômicas. Por essa razão, o vídeo *La Jalqueñita* de Máxima Acuña de Chaupe é um arquivo de performance que se constitui de um testemunho. Trata-se de um canto de sobrevivência que parte de uma mulher que usa o seu corpo para se posicionar como enunciativa de sua própria história em um país onde “a redistribuição da arrecadação mineira vigente desde 2005 teria gerado, ou, pelo menos, aumentado a desigualdade da remessa nas casas de famílias do Peru”²⁴.

Ao contrário dos outros vídeos, não há uma horizontalidade do espaço enunciativo, Máxima está sozinha, embora um dos slogans das campanhas feitas em solidariedade a ela quisesse demonstrar o contrário: “Máxima não está sozinha”. O *wayno* cantado por Máxima apresenta a experiência do corpo feminino e latino-americano que através de seu testemunho representa-se a si mesma, porque ninguém pode fazer isso por ela, e para pensarmos nesta experiência, precisamos compreender que se trata de uma escritura performática que deixa de ser privada para ser pública (devido principalmente ao alcance do vídeo) e sendo individual, não deixa de ser coletiva, o que garante a força comunitária desse gênero musical andino.

Singing the survival: *wayno* as a performative writing and a testimonial speech in the Peruvian Andes

ABSTRACT:

In this article an analysis of *wayno*, an Andean musical genre, will be accomplished in order to draw attention to the following issues: a) *wayno* as an Andean musical genre that reaches the form of a testimony, b) the sung testimony as a genre which is able to attract a community statement towards itself, c) *wayno* associated with social movements and/or movements to build post-traumatic reports related to the preceding context and the subsequent related to the 1980-2000 Internal Armed Conflict lived by Peru.

Keywords: Andean individual. Wayno. Testimony. Performance. Internal armed conflict.

Notas explicativas

* Doutora em Estudos Literários - Literaturas Modernas e Contemporâneas
Professora do Magistério Superior no Departamento de Letras Românicas, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

¹Este artigo é resultado de um trabalho de pesquisa realizado sobre os *waynos*. Parte dela foi apresentada, como comunicação oral no I Colóquio de Estudos Andinos e III Encontro de Literatura andina e Cultura peruana, sob o título de “Cantar a sobrevivência: o *wayno* como escrita performática e discurso testemunhal nos Andes Peruanos (o caso de Máxima Acuña de Chaupe)”. O evento foi realizado pela Rede de Estudos Andinos e teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais entre os dias 27 a 30 de maio de 2015.

² Cf. JIMÉNEZ BORJA, 1946, p. 122.

³ Maria Rostworowski (1999, p. 19), que tem como base registros andinos pautados na oralidade e, também, registros hispânicos pautados em registros escritos, explica-nos que essa expressão significa na língua quéchua “quatro (*tawa*) regiões (*suyo*) unidas entre si” (1999, p. 19). Esse desejo de integração das quatro regiões (Chinchasaysuyo, Andesuyo, Collasuyo e Condesuyo, respectivamente, norte, nordeste, sul e sudeste, tomando-se a cidade de Cusco como

referência) e distintos grupos étnicos, cujo centro encontrava-se em Cusco, vinha por parte do Inca Pachacutec e foi interrompido quando da invasão dos espanhóis no território. Por estar de acordo com essa autora, neste artigo utilizei a expressão “Tawantinsuyo” no lugar da palavra “Império”. Aceito o argumento de Rostworowski de que o significado cultural da palavra Império “não interpreta nem corresponde à realidade andina, mas sim, a situações relativas a outros continentes” (ROSTWOROWSKI, 1999, p. 19).

⁴ “libres de todo realismo”. As traduções das fontes originais, que se encontram no corpo do texto, foram feitas pela autora.

⁵ Uma dança específica da nobreza inca. As pessoas dançavam de mãos dadas formando um cordão, em um ir e vir de três passos. Segundo Jiménez Borja (1946, p. 127) nada há neste baile que evoque gestos, formas ou fatos da vida real ou da natureza.

⁶ “la poesía, canto, música y danza, en pareja, que se interpretaba en reuniones colectivas o familiares”.

⁷ “El cantar de los antepasados y a los antepasados; recuerdo constante de unos y de otros (idos y presentes), el canto a la existencia en cambio continuo, cantares de los hechos de otros; memoria de los amados ausentes, canto de amor y afición, cántico religioso, canto ritual, interpretado por la humanidad y las divinidades por intermedio del hombre”.

⁸ “sentimientos del amor, de la dulzura que unen los hombres y a las mujeres dentro de la comunidad”.

⁹ “acompañados o ritmados por el palmo de todos los presentes”.

¹⁰ Uma versão contemporânea desse *wayno*, cantada por Los Chullas, Jaime Saul Rodriguez O’ donell, pode ser encontrada em <<https://www.youtube.com/watch?v=rI2SNn3W4KQ>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

¹¹ (...) la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tornado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre. El indio y el mestizo de hoy, como el de hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones. Son los mismos waynos antiguos los que hoy canta el mestizo, y mientras que solo quedan vestigios de la letra antigua de los cantos, la música ha sufrido cambios apenas perceptibles, como reacción del mestizo sobre la música antigua. Y los waynos nuevos, que empiezan a aparecer como obras de compositores populares conocidos, son en verdad, variaciones de los temas clásicos. Al mismo tiempo la música que ha venido de fuera: el jazz, el vals, la marinera... tienden, cada vez más en la sierra, a tomar el ritmo y el tono del wayno”.

¹² É possível encontrar várias versões desse *wayno*, entre as quais a das Hermanas Ascarza (Carmen e Inés). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VTQSYXeUc1Y>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

¹³ “_ El uso de las fuentes directas;

_ La entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho;

_ La inmediatez (un informante relata un hecho que ha vivido, un sobreviviente nos entrega una experiencia que nadie más nos puede ofrecer etc.);

_ El uso de material secundario (una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo);

_ Una alta calidad estética (...).”

¹⁴ Do disco de Martina Portocarrero En vivo en el teatro municipal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J7jwNHIGErA>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

¹⁵ Para Víctor Vich (2015, p. 27), só é possível compreender o significado desse acontecimento em Huanta, se temos a informação de que na década de 60 Ayacucho havia passado por uma mudança no âmbito social, graças a abertura da Universidad San Cristóbal de Huamanga, instituição que segundo o autor, apoiando-se em Degregori 1990, “se convirtió en el principal agente modernizador de la región, activando la idea de que solo con la educación podía salirse de la miseria y de la marginalidad histórica” (VICH, 2015, p. 27).

¹⁶ “en un inicio, la canción solo sonaba en algunos bares de Lima, hasta que en 1971 el Trío Huanta la grabó en un disco que la volvió más popular. Hoy en día, este hayno pertenece al patrimonio sonoro de la música ayacuchana y de la nación en general”.

¹⁷ Uma das fundadoras da Asociación de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú – ANFASEP, que desde 1983 intervém em defesa, pela promoção, educação e difusão dos Direitos Humanos no Peru. Mama Anjelica, junto com Teodosia Layme Luya, Antonia Zaga Huaña, entre outras mulheres ayacuchanas, fundaram a ANFASEP em um contexto de emergência, quando seus filhos e familiares foram sequestrados e desaparecidos no contexto do conflito armado interno. Mais informações sobre a ANFASEP, conferir o site: <http://anfasep.org.pe/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=101>. Acesso em: 08 dez. 2015.

¹⁸ Há uma linda versão desse wayno, feita por Qari Contreras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFkjq_tI7gc>

¹⁹ Difundido por <www.congaconflict.wordpress.com> e <<https://vimeo.com/80429997>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

²⁰ A história de Máxima Acuña de Chaupe também foi abordada por mim no capítulo “La violencia de género en testimonios ficcionales, semificcionales y reales de sujetos andinos femeninos: César Vallejo, Ana Correa y Débora Correa y Máxima Acuña de Chaupe” do livro *Escrituras Silenciadas. Poder y violencia en la península Ibérica y América*, organizado pelos Professores Donato Amado Gonzales, José F. Forniés Casals e Paulina Numhauser e publicado pela Universidad de Alcalá (UAH), em 2015.

²¹A versão do wayno, “Soy hija de cunas pobres” (*La Jalqueñita*), gravada pela artista Carmelita Ramirez encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IdDRAkO3oyg>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

²²Os acontecimentos em torno do caso da Família Chaupe podem ser acompanhados através de uma linha do tempo disponível em:<<http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/363060/Caso-Familia-Chaupe/>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

²³*La República* (Perú), 10 de fevereiro de 2015. Rocío Silva Santisteban. Máxima y la República Empresarial. Disponible en: <<http://www.larepublica.pe/columnistas/kolumna-ohkupa/maxima-y-la-republica-empresarial-10-02-2015>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

²⁴“(…) la re-distribución del Canon Minero vigente desde 2005 habría generado o, por lo menos, exarcebado la desigualdad del ingreso entre hogares en el Perú”. Del Pozo Loayza, César, Guzmán Pacheco, Esther y Paucarmayta Tacuri, Valerio, *¿Minería y bienestar en Perú? Evaluación del Impacto del esquema actual y esquemas alternativos de re-distribución del canon minero – elementos de discusión para el debate* (Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Consorcio de Investigación Económica, 2014), 89.

Referências

ARGUEDAS, José María. *El wayno* (La canción popular mestiza en el Perú, su valor documental y poético). In: *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte, 1977. Disponível em: < <http://canteradesonidos.blogspot.com.br/2011/01/el-wayno.html>>. Acesso em 03 de janeiro de 2016.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo. La fiesta y la danza en el antiguo Perú. Em: *Revista del Museo Nacional*. Volume XV. Lima Peru, 1946, p. 122-159.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. In: *Lua Nova*, nº 62, São Paulo, 2004. 45-68.

RANDALL, Margaret. Que es, y como se hace un testimonio. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Lima - Perú. Berkeley – USA. Año XVIII. N. 36. 2 Semestre, 1992. p. 21-47.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. Em: CARREIRA, N. André Luiz Antunes N; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de. RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. *Mediações Performáticas Latino Americana*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 81-90.

ROSTWOROWSKI, Maria. *História del Tabuantinsuyo*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos e Promperú, 1999. 359 p.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contacto” revisitados. En: Dawsey, John C; Muller, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; Monteiro, Mariana F. M. (Org.). *Antropología e Performance*. Ensaio Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 37-65.

SULCA, Arturo. Crisis de la subjetivación política en el hayno mestizo ayacuchano. In: *Construyendo nuestra interculturalidad*. Año 10. N. 8/9. Lima - Perú, septiembre de 2014.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela. *performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Tradução de Leda Maria Martins. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 13-45.

VICH, Víctor. *Poéticas del duelo*. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú. Lima: IEP, 2015.

Enviado em 15 de janeiro de 2016.

Aprovado em 05 de maio de 2016.