



Revista Tempo e Argumento

E-ISSN: 2175-1803

tempoargumento@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina
Brasil

Duarte, Geni Rosa; Gonzalez, Emilio
Visões sobre a conquista da américa hispânica pela música popular
Revista Tempo e Argumento, vol. 4, núm. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 152-173
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338130379009>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

TEMPO E ARGUMENTO

Revista do Programa de Pós-Graduação em História
Florianópolis, v. 4, n. 2, pp. 152 – 173, jul./dez. 2012

DOI: 10.5965/2175180304022012152
<http://dx.doi.org/10.5965/2175180304022012152>

VISÕES SOBRE A CONQUISTA DA AMÉRICA HISPÂNICA PELA MÚSICA POPULAR

Geni Rosa Duarte*

Emilio Gonzalez**

Resumo

O objetivo deste artigo é propor algumas reflexões para o ensino de História da América com base em questões abordadas pela música popular sobre o tema da Conquista. Essas composições tematizam tanto o genocídio e silenciamento das populações indígenas quanto às resistências por elas oferecidas. Tratando-se de uma produção musical difundida principalmente nos anos 1970/1990, essas composições aproximam-se da perspectiva de uma “história dos vencidos”, procurando se contrapor às epopeias da Conquista difundidas por abordagens mais tradicionais.

Palavras-chave: Conquista; Indígenas; Genocídio; Resistência, Música Popular

VIEWS ABOUT THE HISPANIC AMERICA CONQUEST FROM THE POPULAR MUSIC

Abstract

This article aims to propose some reflections about the issues discussed by popular music on the theme of American Conquest in the teaching of American history. These compositions thematize both the genocide and silencing of indigenous people and their resistance. In the case of musical productions spread mainly in the years 1970-1990, these compositions take the perspective of a "history of the vanquished" on the contrary to the prospect of an epic history of the conquests as told by more traditional approaches.

Keywords: Conquest, Indigenous Peoples, Genocide, Resistance, Popular Music

* Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: geni_rosaduarte@yahoo.com.br

** Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor da Universidade Tecnológica Federal. Email: elparaguaio@yahoo.com.br

Nas últimas décadas, a música popular tem se feito presente em propostas didáticos-pedagógicas e em aulas de História. Os próprios livros didáticos têm se preocupado em indicar canções que podem ser tematizadas dentro dos assuntos abordados, chegando a propor exercícios de leitura e interpretação sobre elas. Normalmente tais exercícios se voltam para a fixação de algumas noções e conteúdos, tomando a música (ou, muito mais frequentemente, a letra) como mero exemplo. Dentro da perspectiva que discutimos neste artigo, levamos em consideração fundamentalmente a importância dessa produção como fonte histórica, o que, nesse sentido, nos obriga a tratá-la com o mesmo cuidado que dispensamos as demais fontes, como documentos escritos, fotografias, depoimentos orais etc. Portanto, há que se considerar o tempo em que foi composta, assim como os tempos da sua difusão e recepção, bem como a sua vinculação com os movimentos sociais e históricos, como acentua José Geraldo Vinci de Moraes (2000).

Para salientar a importância da discussão da música popular no ensino de história, tomamos como premissa que ela, pelo encadeamento dos seus suportes sonoros com a oralidade, desempenha ainda um papel importante na construção de imaginários, na produção de memórias e identidades e de resistências contra imposições de perspectivas políticas homogeneizadoras. Daí a importância de se considerar, inclusive, as temporalidades nas quais esses temas são apresentados.

Além disso, o espaço da produção musical popular, tanto fora como no interior dos meios de comunicação (rádio, TV, cinema, disco, mídias etc.) tem permitido a emergência e a visibilidade de novos sujeitos, que passaram a reivindicar o direito à voz e à memória. A riqueza da música popular latino-americana, com uma quantidade expressiva de ritmos, de harmonias, de instrumentos musicais, pode ser entrevista nas muitas manifestações de regionalidades, que se contrapõem inclusive a movimentos e tentativas de homogeneização pela indústria cultural e de entretenimento.

Assim, mais do que “refletir” grandes embates realizados no interior das academias, compositores e intérpretes, arranjadore, instrumentistas etc., em diferentes espaços e tempos, configuram também possibilidades de leituras muitas vezes antagônicas e conflituosas de situações vivenciadas ou imaginadas. Isso produz visões do passado - ou de passados possíveis, imaginados ou irrealizados - evidenciando projetos e possibilidades num futuro entrevisto ou sonhado. Isso também possibilita que dialoguemos com representações historiográficas construídas no e pelo exercício musical.

Quando nos referimos à emergência de novos sujeitos através do popular e da música popular, não estamos pensando somente naqueles espaços onde os segmentos populares possam ser diretamente ouvidos - o que nos conduziria necessariamente a discussões sobre *autenticidade, tradição* etc., tão a gosto de certos posicionamentos culturais e artísticos. Estamos, ao contrário, pensando em espaços heterogêneos, onde questões relativas a esses sujeitos, antes escondidas, escamoteadas, possam ser expressas; espaços onde esses outros sujeitos se vejam não apenas como *o outro*, mas como protagonistas. Estamos pensando na produção de espaços onde se processam a difusão da produção artística não como algo restrito ao universo culto, mas como algo passível de ser consumido pelos diferentes estratos sociais, mesmo que a emissão e a recepção se processem de forma assimétrica, para usar a expressão de Nestor Garcia Canclini (2003), e na qual se acumulam os vários sentidos que podem ser atribuídos à obra pelas leituras feitas em situações as mais diversas.

Nesse sentido, o texto pretende discutir algumas possibilidades através produção musical de diferentes países da América Latina partindo de uma temática: a descoberta da América e os sentidos atribuídos à Conquista ibérica e, consequentemente, à dominação da população indígena. A temática se apresenta como conteúdo sempre presente no currículo básico da disciplina de História, assim como em outros campos de disputa da memória, expressos, entre outros, pela música popular, abrindo possibilidades de pensarmos, questões a respeito da nossa própria identidade e demais conceitos universalizantes, como o de nação e nacionalidade. Assim, traremos à discussão uma produção musical que engloba países tão diversificados e distantes entre si, como México, Peru, Argentina. Trata-se de uma série de composições tematizando a questão da *Conquista e da relação estabelecida com a população autóctone*, ou seja, da chegada dos espanhóis à costa americana e das relações de dominação estabelecidas com os grandes impérios ali encontrados. Tais composições, produzidas e / ou difundidas entre as décadas de 1970-1990 assumem a perspectiva dos vencidos, ou seja, dos índios e seus descendentes, direta ou indiretamente.

Aqui, pois, propomos a discussão da possibilidade de um exercício de reflexão sobre as questões historiográficas entrevistas num conjunto de produções musicais, que, logicamente, não esgotam o assunto. Mas, contrapondo-se a uma perspectiva de uma temporalidade única, que embasaria uma narrativa histórica unitária, propomos pensar a questão da Conquista em diferentes tempos, lugares e por diferentes vozes. Isso nos possibilita não só refletir sobre esse tema pela visibilidade desejada aos setores antes silenciados nas décadas de produção dessas músicas, mas também abordar sentidos que possam decorrer de uma leitura da questão nos nossos dias.

A produção musical aqui analisada emerge das preocupações de músicos algumas vezes inseridos em (ou em) diálogo com – aqueles movimentos musicais que surgiram em países latino-americanos notadamente a partir dos anos 1960, quando temáticas históricas, especialmente identificadas como “história dos vencidos”, passavam a ser predominantes. Tais artistas não só se voltaram para aspectos específicos dos seus países de origem, no caso trabalhando temáticas específicas como ritmos, harmonias, arranjos, instrumentação etc., como também estabeleceram alguns diálogos e trocas que ultrapassaram limites simplesmente nacionais, como apontaremos no decorrer deste texto.

Nesse sentido, ocorreram quebras na ideia de um *nacional* restrito a um Estado ou território, ganhando força posições relativas a uma identificação com questões latino-americanas. Isso advém, inclusive, de um processo de resistência às ditaduras implantadas nesses países, bem como da emergência em alguns locais de movimentos sociais e revolucionários percebidos enquanto possibilidades abertas a todos. Ganhava força a ideia de que poderiam ser cantados e discutidos outros projetos não vencedores, ou contrapostos a esses últimos, possibilitando a emergência de outros personagens, entre os quais os índios, vítimas do processo de Conquista.

A discussão, da própria “história dos vencidos”, portanto, deixa entrever o espaço onde se configuram utopias, possibilidades a serem concretizadas num futuro até certo ponto visualizado. Além disso mostraria possibilidades abertas aos dominados, de ontem e de hoje, de narrarem suas próprias histórias como protagonistas, e não simplesmente de viverem histórias alheias. Antes narrada como epopeia de Conquista, essa possibilidade ficava vedada aos que foram vencidos nesse processo. Para fazer frente à história dos vencedores, urgia trazer à cena, portanto, essas outras histórias.

Nessa direção, ganhou importância, a partir dos anos 1970, as possibilidades trazidas pela grande difusão do livro de Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*, lançado em 1971¹ e sucessivamente proibido em países do Cone Sul sob ditaduras². Analisando os sistemas de exploração introduzidos por portugueses, espanhóis, holandeses, franceses, ingleses e posteriormente pelos Estados Unidos, o livro apresenta a ideia de que as

¹ A construção de uma interpretação crítica que se opunha às epopeias de conquista não foi inaugurada apenas nesse período, podendo ser encontrada já em produções artísticas realizadas nas primeiras décadas do século XX, notadamente a respeito da revolução mexicana. Na historiografia, o impacto das interpretações de matriz marxista já é visível por volta da década de 1930, podendo citar-se como exemplos a obra de Caio Prado Júnior no Brasil e José Carlos Mariátegui no Peru.

² Apesar de ter sido bastante criticado na academia por ser considerado panfletário, é inegável que esse livro ainda exerce uma certa influência para parte da utopia latino-americana. Como exemplo, podemos citar o fato de que 2009, durante a 5^a. Cúpula das Américas, Hugo Chávez presenteou, com um exemplar dele, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama.

relações de dependência e vassalagem se constituíram no passado colonial e permanecem até o presente. Evidenciava-se a questão da *violência física*, retomando-se as ideias de Bartolomé de las Casas, como assinala Bruit (1991), colocadas apenas numa temporalidade mais ampla.

Essa perspectiva gerou a produção de livros e paradidáticos sobre a Conquista onde ficava muito evidente a ideia do massacre das populações autóctones, construindo-se uma visão de anti-herói de Cortês e Pizarro e de todos os conquistadores, não se apresentando nenhuma forma de resistência por parte das populações dominadas. Além disso, tais perspectivas se mesclavam com abordagens economicistas, conforme assinalam Fernandes e Morais (2005), através das quais se evidenciava a vitimização de todo o continente, além dos indígenas.

Escolhemos analisar um conjunto de canções que tematizam algumas questões identitárias sobre o processo de Conquista considerando perspectivas e visões diversas. Por isso nosso critério de escolha não foi se deter num só país, num só autor ou grupo de autores, mas de alguns temas, conforme apontamos acima. De modo geral, são autores que se voltam para a problemática latino-americana. Chamamos a atenção para as formas como as questões referentes às ideias de *pertencimento*, bem como às contraposições feitas ao *outro*, que pode se referir tanto ao colonizador em tempos passados como às potências capitalistas nos dias de hoje, especialmente aos Estados Unidos.

1. LA Maldición DE MALINCHE - *Gabino Palomares (México)*

A primeira canção, de autoria do compositor mexicano Gabino Palomares, refere-se à figura da Malinche, quase desconhecida no Brasil, mas fundamental para a elaboração da memória sobre a Conquista entre as sociedades ameríndias do México. Não foi a única canção desse autor referindo-se à conquista, mas talvez tenha sido a que teve maior circulação fora do México. Composta em 1972, época em que o compositor era estudante e participava de festivais universitários, *La maldición de Malinche* foi apresentada pelo autor e por Amparo Ochoa no espetáculo ***Abrial en Nicaragua por la Paz en Centroamérica***, na Plaza de La Revolución, em 1983³. Foi gravada também por seu autor, e entre outros intérpretes, por Rúben Patagonia, cantor regional de ascendência indígena do sul da Argentina.

Reproduzimos a letra da canção:

³ Deste acontecimento, em protesto contra o apoio aos “contra” por parte do Pentágono, participaram artistas de todo o continente. Entre eles, podemos citar, além de Gabino e Amparo, Mercedes Sosa, Daniel Viglietti, Silvio Rodriguez, Chico Buarque, Ali Primera, entre outros.

Del mar los vieron llegar /mis hermanos emplumados, / eran los hombres barbados / de la profecía esperada./ Se oyó la voz del monarca / de que el Dios había llegado / y les abrimos la puerta / por temor a lo ignorado. / Iban montados en bestias / como Demonios del mal, / iban con fuego en las manos / y cubiertos de metal. / Sólo el valor de unos cuantos / les opuso resistencia / y al mirar correr la sangre / se llenaron de vergüenza. / Por que los Dioses ni comen, / ni gozan con lo robado / y cuando nos dimos cuenta / ya todo estaba acabado. / Y en ese error entregamos / la grandeza del pasado, / y en ese error nos quedamos / trescientos años de esclavos. / Se nos quedó el maleficio / de brindar al extranjero / nuestra fe, nuestra cultura, / nuestro pan, nuestro dinero. / Y les seguimos cambiando / oro por cuentas de vidrio / y damos nuestra riqueza / por sus espejos con brillo./ Hoy en pleno siglo XX / nos siguen llegando rubios / y les abrimos la casa / y los llamamos amigos. / Pero si llega cansado / un indio de andar la sierra, / lo humillamos y lo vemos / como extraño por su tierra./ Tú, hipócrita que te muestras / humilde ante el extranjero / pero te vuelves soberbio / con tus hermanos del pueblo. / Oh, Maldición de Malinche, / enfermedad del presente / ¿Cuándo dejarás mi tierra, / cuando harás libre a mi gente?⁴

Essa composição ficou ligada à cantora, que também a gravou sozinha. Pelas circunstâncias e forma de apresentação, podemos considerar a interpretação de Amparo Ochoa bastante significativa: inicia-se num tom solene, mais teatralizado, num andamento mais lento, para em seguida ser cantada como um *corrido*, o ritmo mais característico do México. A cantora se apresentava com um conjunto tradicional mexicano, com uma vestimenta característica dos *mariachis*. Assim, a referência nacional, mais do que a temporal, ficava reforçada.

Malinche foi uma jovem pertencente à elite asteca, oferecida como escrava pela própria família a comerciantes, depois vendida aos maias. Com eles aprendeu o seu idioma. Posteriormente foi oferecida como escrava aos espanhóis. Hernán Cortês descobriu, então, que a jovem asteca, com quem ele posteriormente se uniu e que lhe deu um filho, conhecia tanto o idioma maia quanto o *nahuatl*, e assim podia servir de intérprete junto com um outro espanhol, Jerônimo de Aguilar, sobrevivente de um naufrágio, que também falava a língua maia. Posteriormente ela aprendeu também o espanhol, e tornou-se figura poderosa, atuando junto a Cortês e com ele.

Todorov (1999), ao analisar a Conquista no México, refere-se à derrota dos índios por conta do seu silêncio, da sua impossibilidade de comunicação. Privilegiando a fala ritual, os

⁴ Uma tradução livre seria: Meus irmãos emplumados os viram chegar do mar. Eram os homens barbudos da profecia esperada. Ouviu-se a voz do monarca, dizendo que o Deus tinha chegado, e lhes abrimos a porta por medo ao desconhecido. Iam montados em bestas, como demônios do mal. Iam com fogo nas mãos e cobertos de metal. Somente o valor de alguns poucos lhes opuseram resistência, e ao ver correr o sangue, se encheram de vergonha, porque os Deuses nem comem, nem lucram com o que roubam. E quando nos demos conta, tudo já estava acabado. / E nesse erro, entregamos a grandeza do passado, e nesse erro, permanecemos escravos por trezentos anos. Só nos restou o malefício de oferecer ao estrangeiro a nossa fé, a nossa cultura, o nosso pão, o nosso dinheiro. E continuamos, trocando ouro por contas de vidro, e cedemos nossa riqueza em troca dos seus espelhos com brilho. Hoje, em pleno século XX, continuam chegando os loiros, e lhes abrimos a casa e os chamamos amigos. Mas se um índio chega, cansado de andar pela serra, nós o humilhamos e o vemos como estranho na sua terra. Tu, hipócrita, que te mostras humilde diante do estrangeiro, mas soberba com relação a teus irmãos do povo... Oh, maldição de Malinche! Enfermidade do presente! Quando deixarás a minha terra? Quando deixarás livre a minha gente?

astecas não conseguem se contrapor ao conquistador: vivem no passado, produzindo um discurso que privilegia o cíclico, interpretando os acontecimentos presentes partindo da tradição, das profecias. “Seus pictogramas registram a experiência, não a linguagem” (TODOROV, 1999, p. 95).

Exatamente por isso, Todorov vê na Malinche a figura daquela que rompeu esse silêncio, colocando-se como intermediária – mesmo que isso signifique, no fim, a destruição. Reconhecendo o papel dela na Conquista - sem ela, ou sem outra pessoa que desempenhasse seu papel, a Conquista do México seria impossível - destaca seu papel cultural de intermediária na própria emergência de uma outra sociedade, gestada a partir da Conquista:

“... ela [Malinche] é, para começar, o primeiro exemplo, e por isso mesmo, o símbolo da mestiçagem das culturas; anuncia assim o Estado mexicano moderno e, mais ainda, o estado atual de todos nós, que, apesar de nem sempre sermos bilíngues, somos inevitavelmente bi ou triculturais”. (TODOROV, 1999, p. 121)

Gruzinki assinala que o processo de Conquista não pode ser abordado como “uma colisão de dois sistemas estáveis, em que um tivesse de repente sido perturbado pelo surgimento do outro” (2001, p. 76). Destaca a heterogeneidade das forças espanholas, em que disparidades sociais se somavam às diferenças sociais. Por outro lado, os grupos indígenas não constituíam blocos monolíticos, já sofrendo um processo de aculturação antes mesmo da chegada dos espanhóis. Ao mesmo tempo, a reação à Conquista não foi única, e não pode ser reduzida à dicotomia resistência/colaboração. Pelo contrário, trata-se de processos de mudança e de transformação cultural que vão moldando uma sociedade colonial mestiça, híbrida e igualmente heterogênea.

Na canção de Gabino Palomares, todavia, a figura da Malinche é aquela gestada no México pós-independência, a traidora dos valores do seu povo e submissa à cultura e ao poder do europeu – no caso, ao espanhol. A mesma figura é transposta ao universo vigente nos anos 1970, configurada na submissão cultural e econômica aos Estados Unidos. A canção aponta que não se trata apenas da mestiçagem cultural, mas de uma situação de dominação da população indígena, em que ela permanece marginalizada. Tematiza, portanto, a traição perpetrada por todos os que se deslumbram com o estrangeiro e, em contrapartida, demonstram desprezo por seus próprios compatriotas.

A construção da vitimização do índio frente à traição da Malinche, por outro lado, se reatualizou durante a revolução sandinista, em 1979, frente às forças vinculadas aos interesses americanos na Nicarágua. Ali, a oposição construída consagrava uma identidade latino-americana em oposição ao estrangeiro, valendo-se da origem histórica para firmar sua

identidade e confirmar seu lugar de direito. Daí a sua apresentação dessa canção na ocasião citada acima, na voz de Amparo Ochoa.

Nessa canção ainda são retomadas algumas das ideias já veiculadas por Miguel León-Portilla no livro *A visão dos vencidos* (1985), no qual textos de cronistas mestiços e depoimentos orais recolhidos entre os próprios índios em diversas épocas colocam em primeiro plano os sinais e presságios que configuraram a vitória dos conquistadores frente aos povos americanos. No entanto, segundo Bruit, “esses mesmos presságios e visões apontam para um futuro em que os conquistadores serão os conquistados; os vencidos de hoje serão os vencedores de amanhã” (1991, p. 151), temática muito repetida nas chamadas *canções de protesto* latino-americanas dos anos de 1960 e 1970.

No entanto, a canção estabelece nexos da dominação de ontem com a dominação de hoje. É como se o autor concluísse: se não houve anteriormente a quebra dos laços entre dominantes e dominados, ela permanece e se reatualiza nos dia de hoje.

Por outro lado, podemos destacar as características mutáveis no tempo da (anti)heroicidade da Malinche. No caso do ensino de história, a análise da canção (e da sua temporalidade) abre campo para a discussão da própria construção dos heróis, sejam os dos vencedores ou dos vencidos, que pouco tem a ver com o homem ou a mulher de carne e osso.

Por isso mesmo, a figura da Malinche sofre alterações. Podemos destacar que na atualidade uma série de autores se voltam para a discussão da história e da pessoa da Malinche, particularmente considerando questões de etnia e gênero. Nesse sentido, Malinche seria a vítima feminina da Conquista, e, como tal, traria consigo essas marcas para o tempo presente. Nas palavras de Mary Louise Pratt:

A história da Malinche é uma espécie de metonímia da história invisível das mulheres na Conquista. Ela revela, por exemplo, o fato de que, no contexto da Conquista, as mulheres tinham opções históricas diferentes das dos homens. Existia a possibilidade de se tornar dependente de um soldado espanhol e assim garantir sua sobrevivência econômica. Foi daquela opção particular da Malinche que surgiu a sociedade mexicana! (COSTA e DINIZ, 1999, p. 129)

Para Octavio Paz, todavia, a figura da Malinche assume outras características que remetem mesmo a própria identidade da nação mexicana. Por um lado, ela é identificada com a personagem *Chingada*, “a mãe que sofreu, metafórica ou realmente, a ação corrosiva e infamante implícita no termo que lhe dá o nome” (p. 71) – e a palavra *chingar* se relaciona ao poder, à violação, ao machismo, ao que “pica, fere, mancha, dilacera”. Ou seja:

O *chingado* é o passivo, o inerte e aberto, por oposição ao que *chinga*, que é ativo, agressivo, fechado. O *chingón* é o macho, o que abre. A *chingada*, a

fêmea, a passividade pura, inerme ante o exterior. A relação entre ambos é violenta, determinada pelo poder cínico do primeiro e a impotência da outra. A ideia de violação rege obscuramente todos os significados. A dialética do “fechado” e do “aberto” cumpre-se assim com uma precisão quase feroz. (PAZ, 1984, p. 73)

Nesse sentido, Octavio Paz aproxima a figura da Maliche/Chingada da própria ideia da Conquista, “que foi também uma violação, não somente no sentido histórico como na própria carne das índias”, enquanto a Malinche representa o “aberto”, a mestiçagem, a hibridização, expressos na fascinação pelo exterior, ou seja, “o *chingado*, em relação aos nossos índios, estóicos, impassíveis, fechados” (p. 80). Ou seja, a filiação à Malinche representa, segundo Paz, “a expressão da vontade mexicana de viver fechados ao exterior, sim, mas sobretudo fechados em relação ao passado” (p. 81), renegando assim o hibridismo.

O ser índio, no caso, remete à identidade nacional, e é a nação que aparece conspurcada pelo contato / dominação do estrangeiro. Como protagonista da identidade nacional, o índio permanece identitariamente “puro”, ou seja, fica fora da história, só aparecendo enquanto vítima. No caso, o posicionamento reivindicado por meio da canção é que, antes de tudo, tornava-se necessário reafirmar a dominação, a existência de vencidos, daí possibilidade de se narrar outra história, separada da história dos vencedores.

2. AMUTUY SOLEDAD - *Marcelo Berbel (Argentina)*

O mesmo processo pode ser entrevistado em algumas perspectivas de se discutir a comemoração dos 500 anos da chegada dos europeus à América, o que obrigou a se repensar o lugar dos índios dentro desses eventos. O ponto central das comemorações, centradas na epopeia de Conquista, configurava o avanço dos Estados nacionais sobre as populações remanescentes. Nesse sentido, a própria essência da comemoração reforçava a derrota das sociedades tribais para o triunfo da sociedade capitalista. A música popular era um dos canais que tornava possível expor essa questão levando em consideração a perspectiva dos vencidos.

No caso argentino, o genocídio indígena não havia se completado no século XVI; ele produziu seus maiores efeitos nas últimas décadas do século XIX, quando as novas necessidades econômicas levam o Estado à decisão de conquistar e consolidar as chamadas “fronteiras interiores”. Neste intento, o extermínio dos grupos indígenas que desde a época colonial ocupavam as regiões da Patagônia e do Chaco, e que resistiam aos avanços da sociedade nacional, tornava-se uma necessidade. Iniciou-se, então, o processo que recebeu na história argentina o nome de “conquista do deserto”, definido pelo próprio presidente Nicolás

Avellaneda como um movimento de povoamento da região da Patagônia (embora esse povoamento significasse, no caso, o extermínio das populações que o ocupavam, às quais não era possibilitado continuar a fazê-lo). A rigor, sabe-se que “as terras não estavam vazias de população como o termo induz a pensar e que o processo de exploração das mesmas, seja pelos governos, seja pelas sociedades nacionais que se organizavam, foi realizado em meio a conflitos e acordos entre brancos e grupos indígenas” (REICHEL, 2005, p. 297). A partir de 1876 iniciou-se a guerra efetiva, conduzida pelo profundo desprezo do exército civilizador pelos indígenas, possibilitando a ocorrência de inumeráveis formas de残酷. Quase ao mesmo tempo, expedições também foram enviadas ao norte, à região no Chaco, que acabou também sendo submetida.

A resistência indígena continuou, frente às tentativas de transformar os remanescentes em peões das estâncias que se estabeleceram no lugar, ou, no caso do Chaco, em peões das obrages. Para povoar tão imensas áreas, a Argentina passou a incentivar a imigração europeia.

A composição, cuja letra apresentamos a seguir, procura problematizar, em primeiro lugar, a questão do quase extermínio das populações indígenas nas áreas referidas. Composta por Marcelo Berbel, ela reafirma uma identidade étnica para se contrapor à ideia de progresso e unidade nacional associada ao processo de “conquista do deserto”. Todavia, a afirmação dessa identidade étnica não anula a vitimização, fazendo do conquistador, e não do índio, mesmo resistente, o sujeito da história. Aborda a questão da quase destruição da população indígena, no caso a mapuche, por meio da crítica à imposição de valores e significados estranhos, pela violência física e simbólica.

A composição foi gravada por Ruben Patagonia, em 1998, e por outros cantores, entre os quais os Hermanos Berbel (filhos do compositor) e por Soledad Pastorutti, com sucesso expressivo - e não sem contestações - tendo sido apresentada também no Festival Nacional do Folclore de Cosquín. Eis sua letra:

Aquí están festejando / la Conquista de ayer / con mi propia bandera / me robaron la fe / los del Remington antes / y sus leyes después. / Pisotearon mis credos / y mi forma de ser / me impusieron cultura / y este idioma también / lo que no me impusieron / fue el color de la piel. / Amutuy, Soledad, / que mi hermano me arrincona, / sin piedad / vámonos que el hambre / y el fiscal pueden más, / Amutuy, sin mendigar. / Ahí están festejando / los del sable y la cruz / como me despojaron / sin ninguna razón / sometiendo a mi raza / en el nombre de Dios. / Con qué ley me juzgaron / por culpable de qué / de ser libre en mi tierra / o ser indio tal vez, / qué Conquista festejan / que no puedo entender.⁵

⁵ A expressão *Amutuy* significa “Vamos”. Uma tradução livre da canção seria: Aí estão festejando a conquista de ontem. Com minha própria bandeira me roubaram a fé, os com [fuzil] Remington antes, e depois com suas leis. Pisotearam minhas crenças e minha forma de ser, me impuseram cultura e este idioma também, mas o que

São três temporalidades que se fazem presentes nessa composição: o tempo da conquista, o tempo da Campanha do Deserto e o tempo presente, em que se comemoram os 500 anos de descoberta da América. Nesses três tempos, estão referidos os índios americanos.

O índio referido não é o mestiço, mas aquele remanescente das muitas tentativas de dominação e aculturação. Também não se expressa como um dos povos subjugados, considerando a diversidade existente no território americano, mas por uma identidade unitária, definida pela cor da pele e pela sua anulação do ponto de vista cultural.

Pensada no interior das comemorações festivas dos 500 anos, a canção constrói uma dicotomia entre conquistadores e conquistados, e entre esses últimos estariam *todos* os índios. Sem deixar de se referir às violências contra as populações locais durante a Campanha do Deserto, Reichel assinala que os grupos indígenas tiveram uma participação significativa na construção do estado argentino, - embora perdedores nesse processo - participando inclusive das milícias tão necessárias para garantir a segurança das fronteiras internas conquistadas. Segundo essa autora,

As diversas tribos e nações indígenas atuaram de forma decisiva na configuração da economia agropecuária da província de Buenos Aires. Não foram, assim, apenas manipuladas como objeto dos interesses da elite branca. Como vimos, as tribos amigas e aliadas negociaram com os brancos para obter alimentos, roupas, cavalos, além de manterem o direito de permanecer em parte de seu território. Quando foi interessante, usaram de táticas agressivas como a invasão, o roubo e até o rapto de mulheres brancas. Em troca, foram importantes para conter o avanço das tribos inimigas (REICHEL, 2005, p. 308)

Ou seja, existiram diferenças significativas na maneira como os diferentes grupos reagiram ao processo de conquista e ao de incorporação ao estado nacional. Todavia, tomado pelos movimentos musicais que se deram na América Latina, como símbolo e a resistência, ele é homogeneizado e essencializado.

Esse processo de retomada da questão indígena não ficou restrita aos países de língua espanhola. A figura do índio como vítima foi muito difundida durante as comemorações dos 500 anos no Brasil (em 1992 e posteriormente em 2000), seja pela a denúncia da sua exploração e destruição, seja pela negativa da sua diversidade - transformando-se grupos

não me impuseram foi a cor da pele. Amutuy, Soledad, que meu irmão me encurrala sem piedade. Vamo-nos, que a fome e o magistrado podem mais. Amutuy, sem mendigar. Aí, os da espada e os da cruz estão festejando [a forma] como me expropriaram sem nenhuma razão, submetendo minha raça em nome de Deus. Com que lei me julgaram, culpado de quê? De ser livre em minha terra, ou, talvez, de ser índio? Que conquista festejam, é o que eu não consigo entender.

indígenas em *o índio*. No processo comemorativo, no caso brasileiro, chocaram-se muitas vezes reivindicações do direito às terras indígenas com a atribuição de um *script* a grupos determinados, como foi o caso dos pataxós no processo de construção do parque temático no sítio histórico de Coroa Vermelha, na Bahia: tratados como *índios genéricos*, ou *históricos*, ou seja, como “uma manifestação de uma condição social abstrata ou a encarnação de uma das três categorias criadas pelo mito das três raças formadoras do povo brasileiro” (ARANTES, 2000, p. 91), aos quais se negava o papel de protagonistas e, consequentemente, o direito de reivindicar territórios por eles ocupados. No caso destacado na canção, ganha destaque a vinculação da identidade indígena à questão étnica da cor da pele, uma vez que a figura do índio não é reivindicada oficialmente na Argentina como uma das formadoras da nação.

3. CHOLO SOY - *Luis Abanto Morales, (Peru)*

A vitimização pode representar também um rompimento, com base na negação do outro e, consequentemente, da própria dominação. Talvez fosse possível identificar o plano epistêmico, no dizer de Todorov (1999, p. 223) (“conheço ou ignoro a identidade do outro”), no posicionamento expresso no *vals criollo Cholo soy*, do peruano Luis Abanto Morales sobre poema de Boris Elkin⁶, um dos temas mais gravados e mais referenciados desse compositor até os dias de hoje. Assumindo para si o termo pejorativo *cholo*, nome dado ao mestiço de branco e índio, o personagem enfocado na música reivindica uma vida isolada, frente à impossibilidade de viver as relações sociais presentes na sociedade latino-americana, expressando um sentimento de profunda diferença em relação ao outro - representado pela sociedade *criolla*, resultante da Conquista americana.

Embora o termo designe o mestiço, a identidade reivindicada pelo personagem é a do índio. Como tal, ele assume exatamente os estereótipos atribuídos a esse grupo desde a época da Conquista. Resiste pelo silêncio – silêncio que nega o discurso do colonizador, mas que, por outro lado, ao mesmo tempo em que abriu caminho para a dominação e a Conquista,

⁶ A música foi apresentada em 1973 no Festival de la Canción de Sullana, no Peru, como sendo de autoria exclusiva de Luis Abanto Morales. Todavia, com poucas modificações, trata-se do poema *No me compadezcas*, do argentino Boris Elkin (1905-1952), publicado num livro póstumo desse autor. Houve acusação de plágio, da qual Morales se defendeu alegando que recebera o poema “que un payador argentino, en agradecimiento a mis atenciones me la concedió atribuyéndosela como propia para que yo le diera la línea melódica que transmitiera musicalmente el mensaje que encierra”, veiculando-se mesmo a suspeita de que o músico peruano tenha pensado tratar-se de um tema de autor anônimo. Veja-se em <http://lamula.pe/2011/10/12/el-caso-%E2%80%9Cholo-soy-y-no-me-compadezcas%E2%80%9D/jinre>, acessado em 8/12/2011.

talvez explique “a sobrevivência física e cultural do índio ao longo de quinhentos anos de violência” (BRUIT, 1991, p. 154).

Abaixo apresentamos a letra da canção:

¡Cholo soy y no me compadezcas! / 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 mis 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 mató 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 casa de ricos / lo mismo que esclavas...? / ¡Cholo soy y no me compadezcas! / 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. / Déjame tranquilo que aquí la montaña / me ofrece sus piedras / acaso más blandas / que esas condolencias / que tu me regalas... ¡Cholo soy y no me compadezcas! ⁷

De uma maneira muito clara, os versos da canção negam a possibilidade de integração do índio à sociedade nacional. Pontuam a existência de dois universos, definidos desde a Conquista, ou seja, desde o passado mais distante, quando Francisco Pizarro matou Atahualpa e alijou toda a população autóctone à situação de dominação. Reivindica-se, por um lado, o direito à diferença, pois é ela exatamente que possibilita a contraposição à dominação e,

⁷ Sou cholo e não tenhas pena de mim. Essas são moedas que não valem nada, dadas pelos brancos como quem dá dinheiro. Nós, os cholos, não pedimos nada, pois, faltando-nos tudo, tudo chega até nós. Deixa-me viver nas terras altas à vontade, subir as colinas atrás de minhas cabras, lavrando a terra, tecendo meus ponchos, levando a pastar minhas llamas, e lançar ao vento a voz da minha quena [flauta]. Dizes que sou triste, que queres que eu faça? Não dizeis que o cholo é sem alma, que é como a pedra, sem voz nem palavra, e chora por dentro, sem mostrar as lágrimas? Por acaso não foram os brancos, vindos da Espanha, que nos mataram por ouro e por prata? Não houve um tal Pizarro que matou Atahualpa depois de muitas promessas bonitas e falsas? Então que queres, que queres que eu faça, que me ponha alegre como num dia de festa, enquanto meus irmãos curvam suas costas por quatro centavos que o patrón lhes paga? Queres que eu ria, enquanto meus irmãos são bestas de carga, carregando riquezas que outros acumulam? Queres que o riso tome todo o meu rosto, enquanto meus irmãos vivem nas montanhas como toupeiras, a cavar e cavar, enquanto os que não trabalham enriquecem? Queres que me alegre, enquanto minhas irmãs vão às casas dos ricos como escravas...?. Deixa-me viver nas terras altas à vontade, subir as colinas atrás de minhas cabras, lavrando a terra, tecendo meus ponchos, levando a pastar minhas llamas, e lançar ao vento a voz da minha quena [flauta]. Deixa-me tranquilo, que aqui a montanha me oferece suas pedras, talvez mais suaves que essas condolências que me dás. Sou cholo e não tenhas pena de mim!

portanto, à possibilidade de escapar à vitimização. Ao mesmo tempo, é essa diferença que se apresenta como obstáculo para qualquer forma de integração.

O cerne dessa questão relaciona-se com a questão agrária e a exploração do trabalho. Nas terras antes ocupadas pelos indígenas, dois processos foram concomitantes: a concentração fundiária, pelo tipo de exploração desenvolvida, e a quebra das formas tradicionais de lida com a terra, responsável por amplos deslocamentos dessas populações.

Com isso queremos salientar que o posicionamento expresso na composição pode ser lido através de duas perspectivas: a do índio, que reivindica para si um modo de vida totalmente separado, autônomo, isolado, e a do branco, ou da sociedade nacional, que destina esse modo de vida ao índio, independentemente da sua vontade, vendo nele um grupo em processo de extinção. Logicamente, não estamos afirmando que o autor ou o intérprete assuma essa ou aquela posição, mas apontando possibilidades diversificadas de escuta e de interpretação.

Ao mesmo tempo, o *cholo*, enquanto índio ou enquanto mestiço, pode ser pensado tanto do ponto de vista *étnico*, em que seriam salientadas suas diferenças físicas em decorrência da sua origem, ou pela perspectiva *cultural*, ou seja, das diferenças nos modos de vida. Tanto num caso como no outro, é destacada a impossibilidade de integração, a inadaptabilidade ao sistema de trabalho existente.

Partindo dessas considerações, pode-se perguntar se esse índio (ou esse mestiço que assume o modo de vida indígena) tem algum papel a desempenhar no desenvolvimento e no avanço da sociedade capitalista. Por um lado pode-se apontar essa inadequação a este modelo, mas por outro se pode pontuar a vitalidade das resistências que, em última análise, impossibilitam a plena instituição da sociedade capitalista. Nesse sentido, isso nos leva a indagar qual seria o papel do índio (ou do *cholo*) no processo de avanço sistemático do capitalismo nos espaços da sociedade tradicional.

É importante lembrar que, quando da difusão dessa composição, o Peru vivia o período de ditadura comandada por Juan Velasco Alvarado. Considerado um regime nacionalista, durante o seu governo foi realizado um programa de nacionalização da indústria pesqueira e de companhias de petróleo, mineradoras e bancos. Além disso, desenvolveu-se um programa de reforma agrária, no interior do qual as questões de inserção da população indígena foram consideradas. A esse processo de nacionalização, do ponto de vista econômico, correspondeu também a necessidade de nacionalizar as populações indígenas, que constituíam verdadeiros enclaves no interior do país. Nas palavras de Arguedas:

As comunidades ainda isoladas de índios, não conhecem do Peru senão a bandeira. Não sabem sequer pronunciar o nome da pátria; o universo termina para eles nos limites do distrito; não conheciam nem conhecem, quase todas elas, o nome da província, muito menos o do departamento. 'Bandera pируana!', sim, sabem dizer. E procuram proteger-se com ela das incursões dos fazendeiros, das autoridades políticas, dos policiais. E a agitam quando se sentem felizes. (ARGUEDAS, 1982, p. 272, apud IANNI, 1988.)

Talvez esse problema explique a difusão que teve no Peru o *vals Cholo soy*. No interior da chamada *música criolla*, o personagem apresentado nos versos da canção se refere exatamente a esse isolamento. Ao negar que possa haver uma aproximação entre brancos e índios, ou mestiços – apontando a possibilidade de um viver alternativo como condição de resistência – ele problematiza exatamente um dos pontos chave do processo de integração nacional em curso.

A mesma composição foi gravada posteriormente pelo conjunto argentino *Los Fronterizos*, sofrendo uma importante releitura: o *vals criollo*, ritmo característico do Peru, aparece substituído por um *huayno* (mais associado ao altiplano como um todo, do que a um país em especial), sob o título de *No me compadezcas*⁸, no LP *Romance de Luna y Sol*. O título parece conferir mais importância ao processo (no caso, à vitimização) do que ao sujeito, e a expressão “Cholo soy” foi substituída por “Índio soy”, numa tentativa de se aproximar das problemáticas das populações indígenas como um todo, produzindo mesmo uma volta mais definitiva ao passado, na medida em que não se detinha nas questões de mestiçagem e hibridação. Saliente-se que no poema original de Elkin a expressão era *Colla soy* – termo muito comum em países da América Latina, referência a grupos que habitam ou habitaram a região andinas da Bolívia, da Argentina e do norte do Chile.

Assumindo uma voz que vem dos míticos tempos da Conquista, acima de tudo processa-se a *invenção* de um lugar idílico, uma espécie de paraíso terrestre, isento de todos os males, onde esse índio imaginário vivia e onde ele poderia tornar a viver. Ao mesmo tempo, é uma construção de um passado também inventado, tal qual um espelho invertido de um futuro imaginado, onde já teria se dado a superação de todas as formas de dominação e de exploração. Essa questão também vai estar presente nas composições de Victor Heredia analisadas a seguir.

⁸ Nos créditos musicais das composições, faz-se menção a Boris Elkin como autor da letra, ao contrário das gravações de Luis Abanto Morales.

4. TAKI ONGOY: LA MUERTE DE TUPAC AMARU / CANCIÓN POR LA MUERTE DE JUAN CHALIMÍN- *Victor Heredia (Argentina)*.

O nome de Victor Heredia está ligado inexoravelmente, ao movimento de reação de artistas, músicos, intelectuais e outros, à ditadura argentina. Consagrado em Cosquín com a composição *El viejo Matias*, seguiu participando de uma série de festivais fora da Argentina, quando estabeleceu contatos com os uruguaios Zitarrosa e Daniel Viglietti, entre outros. Sofre severas restrições durante os anos de ditadura, sendo obrigado a viver e gravar fora do seu país.

Sua discografia é bastante extensa. Dois trabalhos podem ser destacados: em 1974, lançou o LP *Victor Heredia canta a Pablo Neruda*, o primeiro em que se volta para o continente americano, indagando das suas questões e problemáticas. E em 1986 lançou o seu trabalho *Taki Ongoy*, um conjunto de textos e canções referindo-se ao movimento milenarista desse nome, ocorrido ainda no século XVI na região andina do Peru. É a este último trabalho que vamos nos referir aqui.

Em dois discos, o compositor discute o papel dos heróis incas que resistiram ao invasor nacional do ponto de vista dos vencidos.

Essa obra claramente intenta resgatar os traços originais da cultura dos povos originários, em consonância com a militância do compositor em relação ao povo mapuche⁹, tanto que passou a constituir parte do currículo de numerosas escolas argentinas.

O objetivo maior do trabalho, todavia, foi expresso pelo autor no texto nº 4:

No fue la nuestra una lucha de bárbaros contra seres文明ados, no lo fue, sencillamente peleábamos por nuestros derechos. Todos los indios diaguitas: abaucanes, malfines, andalga, yocavil, calchaquíes, luchábamos por la dignidad de nuestra comunidad, y contra la残酷 con la que nos trataba el invasor. En definitiva, luchábamos por la libertad.¹⁰

Um primeiro ponto a destacar é a inversão da dicotomia *seres文明ados* (que seriam os espanhóis) contra *bárbaros* para a imposição de um outro modo de vida às populações

⁹ Veja-se em <http://www.victorherediaweb.com.ar/mapuches.html> a posição de Heredia em carta difundida na internet, consultada em 28/11/2011.

¹⁰ A tradução livre desse texto seria: “Nossa luta não foi uma luta de bárbaros contra seres文明ados, não foi, somente lutávamos por nossos direitos. Todos os índios diaguitas: abaucanes, malfines, andalga, yocavil, calchaquíes, lutávamos pela dignidade de nossa comunidade e contra a残酷 com que nos tratava o invasor. Em definitivo, lutávamos pela liberdade”. Estamos nos apoiando no texto disponibilizado em <http://www.fmmmeducacion.com.ar/Escritos/Letras/takiongoy.htm>

autóctones. A afirmação claramente vai noutra direção: “lutávamos por nossos direitos”. Isso estabelece uma ligação entre as duas nações em guerra, muito distante da perspectiva do índio calado ou vítima que aparece em algumas das canções anteriores. Há uma clara menção, portanto, à existência de direitos por que lutar, bem como sobre o valor máximo que estava em jogo: a liberdade.

O trabalho de Heredia tem início com um texto que narra um tempo idílico, onde tudo era perfeito – onde não havia males como doenças, pecados, dominação:

Hubo un tiempo en el que todo era bueno. Un tiempo feliz en el que nuestros dioses velaban por nosotros. No había enfermedad entonces, no había pecado entonces... (...) Pero ese tiempo acabó, desde que ellos llegaron con su odio pestilente y su nuevo dios y sus horrorosos perros cazadores, sus sanguinarios perros de guerra de ojos extrañamente amarillos, sus perros asesinos.¹¹

A quebra desse tempo feliz se processava com a chegada de um Outro, cuja descrição em muito se assemelhava à dos grupos de militares que saíam às ruas, armados, com cães, para efetuar prisões. Tanto que a menção ao presente ficava bem clara, na assertiva final desse primeiro texto: “Pero no nos han vencido, hoy, al igual que ayer todavía peleamos por nuestra libertad”¹².

Prosseguindo, tem-se a canção dos sábios e anciãos, que dão a orientação para a vida nesse paraíso, dentro de um modo de vida simples e bucólico, ligado à agricultura: “Ten cuidado de las cosas de la tierra / haz algo. Corta leña. Labra la tierra”¹³. Interessante notar a dicotomia entre o índio agricultor e o invasor que vem montado em cavalos – ou seja, que se utiliza de algo natural para seus propósitos, mas não cria nada. Ao mesmo tempo, nega-se a Conquista como um processo de colonização, aqui substituído pela noção de destruição de um modo de vida já estabelecido anteriormente. A civilização incaica é mostrada como uma sociedade igualitária, em que os anciãos, como guardiões da tradição, indicam o caminho aos demais.

Nesse momento, a quebra introduzida pela chegada do estranho não ligado às coisas da natureza introduz o horror pelas torturas e pelos deslocamentos forçados, que permanecem até nossos dias, como na canção seguinte: “Aquí los torturados, los desarraigados / clamam

¹¹ Apresentamos também tradução livre deste e dos textos seguintes: “Houve um tempo em que tudo era bom. Um tempo feliz em que os nossos deuses velavam por nós. Não havia enfermidade, então, nem pecado... (...) Mas esse tempo acabou, desde que eles chegaram com seu ódio pestilente e seu novo deus e seus horrorosos cães caçadores, seus sanguinários cães de guerra de olhos estranhamente amarelos, seus cães assassinos.”

¹² Mas não nos venceram; hoje, como ontem, ainda lutamos pela liberdade.

¹³ Cuida das coisas da terra. Faz algo. Corta lenha. Lavra a terra.

todavía por su ansiada paz/ y cada año que pasa el 12 de octubre / con la voz dolida vuelven a cantar”¹⁴. E prosseguem os cantos seguintes expressando o espanto pelas coisas que mudaram, que não mais permanecem as mesmas, assim como a dúvida frente aos deuses que deveriam ter voltado, mas não voltaram. No lugar deles, vieram os conquistadores, recebidos como deuses, impondo outros deuses aos quais não se consegue ouvir, com que os incas não conseguem se relacionar: ”Me das un libro que llamas bíblia / con el que dices habla tu dios / nada se escucha por más que intento / tu dios no me habla, quiere callar”¹⁵.

Segundo essa narrativa, descreve-se a morte de Atahualpa, filho do Sol. Começa realmente o grande derramamento de sangue, que levará consigo grande parte da população local. A isso se somam as enfermidades, antes desconhecidas. Tudo isso, todas as desgraças, só serviriam para fertilizar a rebelião que nasce, que se estrutura pelo nome de Tupac Amaru.

O movimento se inicia ainda com o irmão de Tupac Amaru, Tuti Cusi, um dos filhos de Manco Inca Yupanqui. Para resistir ao invasor espanhol, Tuti Cusi refugiou-se nas montanhas de Vilcabamba, e frente à desagregação do império, passou a liderar uma verdadeira guerra de guerrilhas. Tentou negociar com o invasor, assinando um acordo em 1566. O movimento assumiu então características milenaristas, pregando a derrota iminente dos conquistadores, o fim do cristianismo e da dominação espanhola e a ressurreição dos *huacas* (lugares sagrados, ou entidades divinas que viviam em elementos naturais como riachos, montanhas etc.). Na canção reproduzida abaixo, fica claro o tom de derrota temporária nos acontecimentos narrados através de Tupac Amaru, ao mesmo tempo em que o personagem se refere à sua morte iminente, bem como à sua recepção por Pachacamac. Consequentemente, uma derrota que encerra um ciclo, mas não encontra um fim. Eis a letra da canção:

Peleamos en Vilcabamba / en contra del extranjero; / ya había perdido mi hermano / su fe en conseguir vencerlos. / Titu-Cusi era su nombre / y comandó la rebelión, / pero presa de la fiebre / entregó su corazón. / Tupac-Amaru es mi nombre / y asumo entonces el mando / Manco-Inca fue mi padre / su sangre guía mis manos. / Por América resisto / por América me muero / por América, mi vida / me arrancará el extranjero. / El español que me mata / no sabe que está cortando / la cabeza que mañana / cantará en un canto eterno / se muere el último Inca / Tupac-Amaru se muere / todo el Cuzco se desangra / por mi cabeza en la pica, / Pachacamac me recibe / para preparar mi traje / yo, volveré con los míos / a reparar el ultraje. / Por América resisto / por América me muero / por América lo juro / nunca

¹⁴ Aqui os torturados, os desenraizados, clamam ainda por sua ansiada paz, e a cada ano que passa, no 12 de outubro, com a voz dolorida voltam a cantar.

¹⁵ Tu me dá um livro a que chamas bíblia, e com ele dizes que teu deus fala, mas nada se excuta, por mais que eu tente: teu deus não fala, quer calar-se.

detendré mi vuelo / Tupac-Amaru es mi nombre / mi sangre y mi canto eterno / Tupac-Amaru no ha muerto / quien puede matar un sueño?¹⁶

Portanto, a construção é de um herói resistente, morto, mas não derrotado. Significativamente, é um herói que resume nos seus atos e na sua morte a própria tradição da civilização inca pré-hispânica, que se reafirma na diversidade dos diferentes grupos que constituem a população andina da região.

Um outro herói também é referido posteriormente, com a continuidade da rebelião no século XVII: o cacique Juan Chalimín. Derrotado, ele foi preso, decapitado, e os pedaços do seu corpo expostos para servirem de exemplo. Um aspecto que sobressai nesse processo é o sacrificial: dar a vida para que a luta tenha prosseguimento. No caso, Chalimín sofre aquilo que os seus comandados também sofrem, ou seja, tortura e morte. Porém, como herói, seu sofrimento se transforma em símbolo de resistência: derrotado, ele reaparece vivo, ou seja, vivendo no centro das almas, “no espaço de nossa esperança”. Persiste então uma ligação profunda entre o herói que se foi e os que ficaram, exatamente para que luta tenha continuidade.

Esta é a letra da canção:

Despliega tus alas ahora / levanta tu cabeza y mira: / apenas unos pocos lloran / tu rostro seco al sol / tu mutilado amor / tu dulce corazón / Alguien ha cortado tu cabeza, Chalimín, / tus brazos y piernas y tu lengua, Chalimín / pero no podrán descuartizar tu magia / Vives en el centro mismo de las almas / justo en el espacio de nuestra esperanza / Somos hoy tu sombra nada más / tu aliento que se va / tu rostro seco al sol / tu mutilado amor / dulce corazón¹⁷.

Todavia, embora o compositor retome um tema da história inca, ele o transforma num grito de rebelião do presente e da América toda, indígena ou não: “Por América resisto / por América me muero / por América, mi vida / me arrancará el extranjero”. Essa América

¹⁶ Apresentamos uma tradução livre: Lutamos em Vilcabamba contra o estrangeiro; meu irmão já havia perdido sua fé em conseguir vencê-los. Titu-Cusi era seu nome, e comandou a rebelião, mas preso pela febre, entregou-se. Tupac Amaru é meu nome e assumo então o comando. Manco Inca foi meu pai, seu sangue guia minhas mãos. Pela América resisto, pela América morro. Pela América o estrangeiro me extirpará a vida. O espanhol que me mata não sabe que está cortando a cabeça que amanhã cantará um canto eterno. Morre o último Inca; Tupac Amaru morre. Todo Cuzco se esvai em sangue por minha cabeça na ponta da lança. Pachacamac me recebe para preparar meu traje. Eu voltarei com os meus para reparar o ultraje. Pela América resisto, pela América morro. Pela América, eu juro, nunca deterei meu vôo. Tupac Amaru é meu nome, meu sangue e meu canto eterno. Tupac Amaru não foi morto: quem pode matar um sonho?

¹⁷ Abre tuas asas agora, levanta tua cabeça e olha: apenas uns poucos choam teu rosto seco ao sol, teu mutilado amor, teu doce coração. Alguém cortou tua cabeça, Chamilín, teus braços e pernas e tua língua, Chalimín, mas não poderão esquartejar tua magoa. Vives no centro mesmo das almas, justamente no espaço de nossa esperança. Somos hoje tua sombra, nada mais, teu alento que vai, teu rosto seco ao sol, teu mutilado amor, teu doce coração.

certamente não é o local apenas da civilização incaica; este apenas é o solo inicial onde se desenvolve a revolta, ou se opera a resistência. A Conquista semeia de ossos e sangue a terra para que ela seja o solo de muitas resistências.

Portanto, ao se referir à América identificada com o sangue dos heróis do passado inca, ela é presentificada quando se apresenta ensanguentada pelas ditaduras pelas quais passavam os diferentes países, - não apenas a Argentina - pressagiando um futuro no qual essa tradição seria também a possibilidade de libertação. Porque era a história dos vencidos, que um dia poderiam mesmo vencer.

Os temas apontados e analisados acima certamente não esgotam o variado leque de questões possíveis de serem abordadas e discutidas pela música popular latino-americana, dado sua heterogeneidade e diversidade, da qual destacamos apenas uma pequena amostra. As próprias questões analisadas nas composições aqui destacadas não encerram as possibilidades de interpretações, sendo possível retoma-las em novas problemáticas que, com efeito, nos levaria a apontar para outras direções e conclusões.

O tema da Conquista não é algo perdido no passado, mas é algo que está presentificado no cotidiano de inúmeros grupos indígenas no Peru, México, Guatemala, Bolívia etc., e que se expressa também por meio do teatro, da festa, como é analisado por Rachel Soihet (1992). Nesse sentido, a autora assegura que tais manifestações “constituem-se em fontes, não apenas para deslindar a interpretação indígena da conquista, mas também para avaliar suas formas de resistência”, possibilitando “estair elementos acerca da visão desses grupos ante a dominação num sentido mais amplo”. (1992, p. 49).

O esforço aqui empreendido foi no sentido de estabelecer uma frutífera - e necessária – relação entre a pesquisa em História e a música popular, tomando a última não enquanto mero complemento da primeira, mas como um campo que possui linguagens e problemáticas próprias, e que, em dados momentos, entrecruzam-se por meio de problemáticas que também fazem parte do universo de preocupações dos historiadores. No caso, o processo de Conquista da América – ou a produção da memória sobre este processo.

As canções analisadas parecem indicar um campo ainda em aberto na produção de memórias sobre a Conquista. Realizada do ponto de vista da “história dos vencidos”, e admitindo-se que não se trata de um tema novo na historiografia latino-americana, permanece o fato de que as problemáticas advindas da música popular, em que pese sua ampla difusão entre as camadas populares e até entre alguns setores da academia, ainda permanece como uma *novidade* sob alguns aspectos, sendo bastante raro encontrar trabalhos e propostas

didáticas que se voltem à interpretação destes processos partindo das memórias produzidas pelos próprios povos conquistados. E isso não apenas no Brasil, onde o peso ideológico do mito das três raças acabou por suavizar e apagar a violência da Conquista sobre as populações indígenas – chegando mesmo a negá-la, como aparece uma publicação recente, sem valor acadêmico, mas com um forte apelo popular e mercadológico.¹⁸

Mesmo na América Latina, a interpretação histórica do ponto de vista *dos vencidos* ainda tem ficado à mercê de vanguardas políticas e acadêmicas, e realizadas, por vezes, sob o signo de um autoritarismo estatal (como na Venezuela, de Hugo Chávez) ou como parte de discursos nacionalistas. Mas mesmo quando assinados por consistentes movimentos sociais, como ocorre na Bolívia, de Evo Morales, e no Equador, de Rafael Corrêa, a insistente *desqualificação* destes processos por parte de setores da imprensa, que passam a tratá-los como *folclóricos*, *pitorescos* ou mesmo como característicos do *colorido tropical* da América Latina – demonstram a necessidade de que tais questões não sejam trabalhadas de maneira episódica, e, ao contrário, passem a ser discutidas como parte do importante do processo de construção da memória de resistência e da produção da identidade de luta e sobrevivência das classes populares do continente, mesmo quando feitas sob o signo da idealização de um passado supostamente idílico, atemporal ou imaginado, ou da vitimização excessiva, conforme buscamos demonstrar. E, neste sentido, o Ensino de História pode cumprir um papel crucial.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. Paisagem de História: a devoração dos 500 anos. *Projeto História*. São Paulo,: EDUC, n° 20, pp. 63-96, abril de 2000.

¹⁸ Preocupa-nos sobremaneira a difusão dessa obra entre professores e estudantes. Nós nos referimos a : NARLOCH, Leandro. *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. São Paulo: Leya, 2011. Neste texto, um dos atuais campeões de vendas em literatura não especializada sobre História do Brasil, o autor trata de diversos processos relacionados à História do Brasil, sob o signo do *revisionismo*, alegando falar a *verdade* supostamente escondida (ou negligenciada) por historiadores sob o manto da *cientificidade*. Referindo-se à chegada dos portugueses e seu encontro com as sociedades indígenas constituídas no litoral brasileiro no século XVI, o autor nega por completo qualquer violência relacionada ao processo de Conquista europeia. Para ele, a violência já era algo circunscrito às sociedades indígenas, sendo assim ela própria responsável pelo seu extermínio. Ainda para este autor, o extermínio indígena só não foi maior graças à intervenção europeia, que *docilizou* e incorporou o nativo a uma sociedade plural. O contato com os portugueses teria tirado os indígenas de seu *atraso tecnológico* e de um estado beligerante. Finalmente, argumenta que ao apontar dados populacionais a fim de comprovar o desaparecimento sucessivo das populações indígenas brasileiras, os historiadores teriam, intencionalmente (e ideologicamente), negligenciado o fato de que muitos indígenas se “aportuguesaram”, assumindo sobrenomes portugueses, e, portanto, deixando de figurar nos registros oficiais como população “nativa”.

BRUIT, Héctor. América Latina: Quinhentos Anos entre a Resistência e a Revolução, in *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v. 10 n° 20, pp. 147-171, março a agosto de 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade – São Paulo: Edusp, 2003.

COSTA, Claudia de Lima, DINIZ, Alai Garcia. Entrevista Mary Louise Pratt: Por uma perspectiva crítica feminista. *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC, vol.07, n.01-02, pp. 127-140, 1999.

FERNANDES, Luis Estevam, e MORAIS, Marcus Vinicius de. Renovação da História da América. In: in KARNAL, Leandro (org.) *História na Sala de Aula: conceitos, práticas e propostas*. São Paulo: Contexto, 2005.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

IANNI, Octavio. A questão nacional na América Latina. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, vol.2, n.1, pp. 5-40, 1988.

LEON-PORTILLA, Miguel. *A visão dos vencidos*. L&PM, Porto Alegre, 1985.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

REICHEL, Heloisa Jochims. A participação dos indígenas na construção do Estado argentino (1810-1852). *Projeto História*, São Paulo, n° 31, dez. 2005, pp. 295-311.

SOIHET, Rachel O drama da conquista na festa: reflexões sobre resistência indígena e circularidade cultural. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5 n° 9, 1992, pp. 44-59.

TODOROV, Tzetan, *A Conquista da América – A questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

Recebido em: 12/12/2011
Aprovado em: 23/04/2012