

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CEEH DEPARTAMENTO DE LETRAS

RODRIGO CARAVAGE DE ANDRADE

LOS RÍOS PROFUNDOS: POLIFONIA MUSICAL

São Carlos
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

RODRIGO CARAVAGE DE ANDRADE

LOS RÍOS PROFUNDOS: POLIFONIA MUSICAL

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Letras para obtenção do
título de Licenciatura em Letras –
Português/Espanhol

Orientação: Prof.^a. Dra. Joyce Rodrigues
Ferraz Infante

São Carlos

2019

Agradecimentos

Agradeço a Prof. Joyce Ferraz Infante pela orientação, empenho e sabedoria no desenvolvimento deste trabalho, sempre solicita aos meus questionamentos.

A minha família pelo apoio e compreensão no desenvolvimento de minha carreira universitária e a todos excelentes professores que contribuíram para meu crescimento intelectual.

Resumo

O objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso consiste em demonstrar como em *Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas, a música se desenvolve ao longo da obra. Por meio da música, **huyanos**, Ernesto, o protagonista, irá compreender o mundo incaico e, com isso, a cultura dos povos indígenas da região.

A oralidade e a música são os elementos naturais durante a obra, presentes nos rios, montanhas, insetos e os ventos. A jornada de Ernesto para conhecer a cultura andina e assim compreender-se pertencente a ela, passa pelo convívio dos indígenas da região serrana do Peru.

A construção de uma identidade indígena para Ernesto durante a obra, sem negar a influência da colonização espanhola, trabalha duas culturas distintas (incaica e ocidental/cristã) e assim elabora uma sociedade harmônica.

Arguedas demonstrará uma saída possível para o diálogo dessas duas culturas, sem a repressão e a imposição de uma determinada camada socioeconômica peruana.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia, ressonância, identidade, *Los Ríos Profundos*.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	6
2- POLIFONIA MUSICAL.....	7
3- MÚSICA E NATUREZA.....	15
4- ZAMBAYLLU.....	21
5- A REBELIÃO INDIGENA.....	26
5.1 Os guardas.....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	32

1-INTRODUÇÃO

José María Arguedas, um dos maiores escritores peruanos, e uma das maiores figuras no processo de valorização da cultura indígena de origem andina. Suas obras, sempre em favor da causa indígena, refletem na narrativa a desigualdade socioeconômica, sociopolítica e cultural vivenciada pelos povos da região.

No romance “*Los Ríos Profundos*” a música e a oralidade se combinam no universo ágrafo da região serrana do Peru, no qual a palavra e o som são compreendidas como formas de registros da cultura local. Nesse sentido, considera-se que o universo andino interage por meio da polifonia, ou seja, por meio de diversas melodias, que ao soarem simultaneamente resultam em harmônicas. Na obra natureza e cultura ressoa: o som dos rios, do vento, das montanhas, das aves, dos insetos, da língua **quéchua**, de vozes, de instrumentos musicais tradicionais, dos **huaynos**, constituem o universo polifônico da obra.

O objetivo deste trabalho é demonstrar como os mecanismos musicais da natureza e da cultura andinas se comportam e se manifestam no mundo de Ernesto, protagonista do romance, bem como compreender ‘*Los Ríos Profundos*’ como um libreto operístico sem partitura, que a todo tempo canta para os espectadores da peça. No caso, os leitores da obra literária. Pretendo, portanto, revelar por meio da polifonia musical – entendendo música também como sons naturais – o universo místico e cultural andino de *Los Ríos Profundo* de José Maria Arguedas.

Para atingir esse objetivo, selecionei diversas passagens da obra que de alguma forma apresentavam relação com a música em si e também com elementos do campo musical – harmonia, ressonância – e procurei apreciá-las, observando como o conjunto dessas passagens ao longo da obra compõe um arranjo polifônico, que levará o personagem Ernesto a compreender a cultura andina e, em consequência, a si mesmo como pertencente a essa cultura.

2-POLIFONIA MUSICAL

Na obra de José Maria Arguedas, *Los Ríos Profundos*, temos como protagonista Ernesto, um adolescente de 14 anos que viaja pela região serrana do Peru, com seu pai Gabriel, um advogado em busca de clientes. Passam por Cuzco, chegam a Abancay, visitando diferentes cidades peruanas.

No romance, Ernesto narra sua trajetória, relembrando suas experiências e interações com o meio e seus habitantes. Temos em *Los Ríos Profundos* um narrador autodiegético que anseia interagir com o mundo andino, que lhe é transmitido pelo pai, sua cultura, crenças e organização social.

Los Ríos Profundos é o relato de aprendizagem, de identidade e conhecimento da cultura andina. Durante a obra, a língua **quéchua** e os **huaynos**, composição musical típica da cultura inca, serão a ponte que levará Ernesto a esse universo.

Nesse sentido, já no primeiro capítulo do livro, Ernesto chega à cidade de Cuzco imerso nos relatos pré-colombianos transmitidos pelo pai. Mas os grandes palácios incaicos e os monumentos da época áurea do império Inca já não têm o esplendor de antes:

No perturbó su paso el examen que hacía del muro, la corriente que entre él y yo iba formándose. Mi padre me había hablado de su ciudad nativa, de los palacios y templos, y de las plazas, durante los viajes que hicimos, cruzando el Perú de los Andes, de oriente a occidente y de sur a norte. Yo había crecido en esos viajes. (Arguedas: 2000, p. 143)¹

Em Cuzco, Ernesto confronta o relato de seu pai com a realidade observada, os muros, templos e palácios migram do campo mítico e imaginário para o espaço físico, criando uma relação direta entre Ernesto e o universo Andino, um movimento que culminará no crescimento dele ao longo da obra. Desse modo, Ernesto passa do relato paterno à vivência, se aproximando da cultura andina antes transmitida oralmente.

É significativo que Cuzco marque o início da jornada de Ernesto na obra – jornada para Abancay, onde fica a escola, e para a construção de uma identidade própria, andina, primeiro, por ser a primeira capital do Império Inca; segundo, por ser a fusão de duas

¹ Daqui em diante, indicaremos apenas o número das páginas das citações da obra *Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas, edição Cátedra, 2000.

culturas, representadas ambas culturas nos muros de pedras Incas, nos quais se encontram amalgamadas construções espanholas, prédios espanhóis sobre muros ou paredes Incas.

Nesse universo mesclado de Cuzco, Ernesto se relacionará com a cultura pré-colombiana. Compreende que sua degradação foi ocasionada pela cultura ocidental, pela apropriação de lugares sagrados da cultura Inca, como templos e palácios dos antigos governantes incas pelos espanhóis.

Em Cuzco, Ernesto confronta a realidade que observa e as imagens que havia idealizado a partir das descrições feitas oralmente pelo pai.

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciega. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante; *ywar mayu*, río de sangre; *yawar unu*, agua sangrienta; *puk'itik'ywar k'ocha*, lago de sangre que hierve; *yawar weké*, lágrimas de sangre. (Arguedas: 2000,p.144)

As canções **quéchuas** são o registro histórico e cultural do povo Inca. Dentro dessa rica tradição Ernesto encontrará o meio de interpretar esse novo universo, que lhe é apresentado durante sua viagem a Abancay. A música preenche completamente o espaço físico e psicológico de Ernesto, será o elo que ligará o protagonista aos antigos ritos e cultura dos povos pré-colombianos. Compreende-se, assim, *Los Ríos Profundos* como um universo polifônico² e ressonante³ no qual a música e a oralidade se manifestam em todas as coisas. Ernesto durante toda sua jornada estará em ressonância com o universo andino.

Em Cuzco, Ernesto se depara com o muro inca e manifesta ao aproximar-se, a vontade de pertencimento ao universo andino ao falar em **quéchua** para o muro: “*Puk'ik'yawar rumi!* - exclamé frente al muro, en voz alta y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces.” (Arguedas: 2000,p.146).O **quéchua** será a língua que expressa o sentimento de Ernesto e dos indígenas durante a obra. À língua que ressoa nesse universo

² Entende-se harmonia como o entrelaçamento das linhas na textura polifônica que resulta em uma combinação vertical de sons que, aparecem na música como resultado das melodias simultâneas ou como entidades mais estreitamente independentes (LIEDKE, 2015, p. 62).

³ De acordo com Martins (2008, p.47), “A ressonância ocorre, quando, no mínimo, duas frequências vibratórias possuem semelhança, a que envia e a que recebe. Assim, [...], para que o efeito de ressonância ocorra, são necessárias as seguintes condições: primeiro, uma fonte energética com uma frequência vibratória; segundo, tem de haver um meio de transmissão, como por exemplo, o ar, onde as ondulações vibratórias saem de um ponto, passam de uma molécula de ar para a outra e assim sucessivamente; terceiro, deve haver um receptor, algo que receba e reaja à frequência vibratória.”

transmitindo o significado subjetivo do pensamento dos personagens. Para Ernesto, a estadia em Cuzco se trata de um rito de reconhecimento, de compreensão da cultura andina e conexão com ela. Como se observa no diálogo entre Ernesto e o pai:

- Cada piedra habla, Esperemos un instante.
- [Ernesto] No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietas. (p.146)

O universo andino fala, mas não da forma que Ernesto está acostumado a entender a comunicação; o som dos rios, das matas e do vento que penetram no sujeito e o acompanha. O mundo incaico escuta a polifonia do universo e o transforma. Desse modo, os incas fizeram os muros, transformando as pedras em barro para depois moldá-las e convertê-las novamente em pedras.

Em Cuzco, Ernesto visita o antigo palácio inca, que agora é habitado pela elite espanhola que colonizou o império inca. Ernesto ao perceber a avareza dos governantes e a miséria da população de Cuzco, questiona o pai, perguntando-lhe se o Inca permite tamanha atrocidade, sendo rebatido por ele: “Los incas están muertos”, em seguida o pai retira Ernesto do local ao vê-lo furioso.

Ernesto invoca o muro inca para mostrar que este povo vive.

- No. Son nobles, pero también avaros, aunque no como el Viejo. ¡Como el Viejo no! Todos los señores del Cuzco son avaros.
 - ¿Lo permite el Inca?
 - Los incas están muertos.
 - Pero, no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro?
- (Arguedas: 2000,p.147)

As construções incas não podem ser esquecidas, nem os seus construtores. Diante desse muro, Ernesto pronuncia a expressão *Puk'tik, yawar rumi*, **quéchua**, que significa “Piedra de sangre hirviente”, como num ritual de iniciação à cultura indígena, valorizando as construções incaicas, confirmando que seguirá ao lado da massa indígena.

A memória Inca é feita pelo coletivo, pelas construções e mitos. Em Cuzco Ernesto passeia pelas veredas dessas memórias seculares, podendo até tocá-las (quando nos referimos às construções) ou escutá-las por intermédio de outros personagens, os mitos andinos que recordam a história do povo Inca . A identidade de Ernesto se forja ao longo de sua jornada até Abacay, conforme Ernesto eleva-se das regiões mais baixas para

as mais altas do Peru, também, deslocasse sua compreensão dos problemas que lhe cercam, a desigualdade da estrutura socioeconômica e sociopolítica do Peru.

—*¡Puk'tik, yawar rumi!* —exclamé frente al muro, en voz alta. Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces. Mi padre llegó en ese instante a la esquina. Oyó mi voz y avanzó por la calle angosta. (Arguedas, José María. Los Ríos Profundos. Catedral; Letras Hispánicas. 200 p.145)

Fica evidente a diferença entre o espaço físico que rodeia o universo inca, busca a harmonia em seus rios caudalosos e montanhas íngremes – e que, se escutados, podem ser transformados, como as pedras que caminham. - e o espaço que rodeia o universo espanhol, na praça da catedral -- onde Gabriel, o pai de Ernesto, vai rezar levando o filho -- temos a visão oposta, ocorre uma quebra da harmonia: “No habrán podido crecer los arboles [...] frente a la catedral, no han podido”. (p.148)

Gabriel, loiro de olhos azuis, está envolto na cultura cristã. Ernesto segue o pai até a Catedral de Cuzco (na antiga praça de celebração dos incas). Gabriel participa das celebrações católicas, transita nos dois pólos, ora andino ora católico.

En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana. Ese eco es difuso y parece que naciera del propio pecho del viajero, atento, oprimido por silencio. (p.149)

No trecho acima, Ernesto mostra a semelhança entre a montanha e a catedral, a conexão entre a santidade do templo cristão e a sacralidade da natureza para o homem andino. O sagrado sempre ressoa na catedral, o sino convida os fiéis para a reflexão e para louvar a Deus, anunciando sua chegada. No universo andino, os sons da natureza desempenham o mesmo papel de comunhão do sujeito com o mundo.

Nesse sentido, temos que entender a ressonância como um sistema de vibração em frequência própria, como o resultado de estímulos externos que possuem a mesma frequência de vibração. Por isso, Ernesto ressoa com o universo andino, pois está na mesma frequência, suscetível aos estímulos externos.

No mais, a mudança da natureza andina devido à colonização espanhola reflete-se na paisagem de Cuzco, exemplo disso, é a ocorrência de espécies que não são endêmicas da América latina, como os eucaliptos.

-¿Eucaliptos? Le pregunté.

-Deben de ser. No existían antes. Atrás está la fortaleza el *Sacsayhuaman*. (p.150)

O descaso com as estruturas incaicas que conservavam a memória do esplendor do império inca reflete a subjugação dessa cultura. O lar do Velho construído sobre a base de um prédio inca demonstra a exploração do povo andino e sua cultura, pois a natureza inca não encanta ou ressoa nesse local, agora, explorado pelo Velho.

Las paredes de ese patio no habían sido pintadas quizá desde hacía cien años; dibujos hechos con carbón por los niños, o simples rayas, las cruzaban. El patio olía mal, a orines, a aguas podridas. Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía de ser árbol de cedrón. (p.161)

O velho, Don Manuel Jesús, tio-avô de Ernesto, dono de quatro fazendas no vale de Apurímac. Demonstra seu poder pela voz metálica, aludindo a uma atitude bélica. O velho mantém o poder militar e econômico da região. Representa o sistema socioeconômico de exploração da terra indígena e de seus trabalhadores, tirando-lhes a identidade. “Era aguda su voz y no parecía la de un viejo, cenizo por la edad, y tan recio.” (p.164)

Em contraste com a voz do Velho, que representa a força e a exploração desumana dos povos da região, está o rio. Ernesto ao sair da *hacienda* do velho depara-se com o rio que cerca a cordilheira em Apurímac.

En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan el Apurimac. “Dios que habla” significa el nombre de este río.

El forastero lo descubre casi de repente, teniendo antes sus ojos una cadena sin fin de montañas negras y nevadas, que se alternan. El sonido del Apurímac alcanza las cumbres, difusamente, desde el abismo, como un rumor del espacio.

El río corre entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que sólo crecen en las tierras quemantes, Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. El aire transparente de la altura va tornándose denso hacia el fondo del valle.

El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños.

A medida que baja al fondo del valle, el recién llegado se siente transparente, como un cristal en que el mundo vibra. Insectos zumbadores aparecen en la región cálida; nubes de mosquitos venenosos se clavan en el rostro. El viajero oriundo de las tierras frías se acerca al río, aturdido, febril, con las venas hinchadas. La voz del río aumenta. (p.170-171)

A relação socioeconômica de Ernesto perante o Velho demonstra sua fragilidade em contraste com a superioridade do outro; porém para Ernesto, o Velho se apequena quando confrontado com a voz do rio Apurímac. A figura do rio protetor, que acompanha o viajante até o vilarejo, purifica-o durante o processo. Apurímac, como a manifestação do sagrado que desperta lembranças e sonhos de todos que o escutam, ressoa no universo mítico de *Los Ríos Profundos*, como natureza que vibra, e é representada nos insetos zumbidores, propagando a harmonia do rio. Durante o trajeto, a voz do rio se eleva, cativa as crianças e a natureza em seu entorno, de forma que as crianças repetem seu nome em **quéchua**: “*Apurímac mayu*”. A imagem do rio sagrado que fala e move o universo andino está presente em toda a obra, como a natureza que vibra, que ressoa por pertencer à mesma frequência e demonstra o mundo interligado, regido pela harmonia divina.

A comunicação direta do universo, por meio da polifonia do “*yawar rumi*” - as pedras, “*piedra de sangre*”, do muro cusquenho - e do rio Apurímac que percorre os Andes, recorda a Ernesto a cultura, o aspecto mítico e sagrado da natureza andina. O ritual de iniciação que Ernesto realiza ao falar com o muro termina em sua purificação pelas águas do Apurímac.

Por esse motivo, a compreensão da realidade andina por Ernesto passa, principalmente, por reconhecer essa polifonia, entender o som como a comunicação do universo andino.

Ernesto termina sua jornada em Abancay, vilarejo, no qual seu pai pretendia exercer a advocacia. Este vilarejo é pobre, hostil até no clima seco da região e está rodeado pela *hacienda* de Patibamba, pertencente à elite socioeconômica.

Em Abancay Gabriel matrícula Ernesto no colégio de padres, onde residirá e receberá uma educação cristã, e aceitará exercer a advocacia em Chalhuanca, oferecido por um colega dessa mesma aldeia, ali se despede do filho. Em Abancay Gabriel despede-se do filho.

-No vaya usted a creer nada, joven. Soy de Chalhuanca; he venido por un consejo para mi pleito. Ahí está el doctor. Como un gavilán ha visto. Yo ya estaba amarrado. Pero un abogado es un abogado y sabe más que un tinterillo. ¡Tinterillitos de porquería! ¡Ahura verán! ¡*Paykunak' a nerk'achá...*!

Y continuó desahogándose en quechua.

Mi padre ya no pudo contenerse. Era inútil ocultar que se iría. Los esfuerzos inocentes de su amigo para aplazar la noticia estaban denunciando su viaje, y lo turbaron definitivamente. Se recostó sobre la mesa y lloró. El chalhuanquino pretendió consolarlo; le hablaba en quechua, ofreciéndole todas las recompensas y los mundos que en el

idioma de los indios pueden prometerse, hasta calmar por un instante las grandes aflicciones. Luego se dirigió a mí:

- No es lejos Chalhuanca, joven -me dijo-. Detrás de estas cordilleras; en una quebradita. Vendremos en comisión para llevarte. Reventaremos cohetes cuando entres a la plaza. Haremos bailar a los danzantes. Pescarás con dinamita en el río; andarás por todos los cerros, a caballo; cazarás venados, vizcachas, chanchos cerriles... (p.194)

No fragmento acima, vemos novamente o **quéchua** como a língua que expressa as emoções, nesse contexto, utilizada para convencer Gabriel a trabalhar em Chalhuanca. O **quéchua** toca a sensibilidade dos personagens, nesse idioma será feita a proposta de conquistas e recompensas para além do ganho material. A transição entre o espanhol e o **quéchua** é frequente em *Los Ríos Profundos*, a maioria dos personagens são bilíngues, variando o idioma de acordo de sua posição socioeconômica e relação hierárquica em contato com o outro. O **quéchua** será o espaço da expressão emocional e do universo místico andino na obra.

No polo oposto do uso do idioma **quéchua**, está a fazenda de Patibamba, de terra seca e ardente, onde vivem indígenas trabalhadores da terra que não falam com os forasteiros, como logo percebe Ernesto:

- *Jampuyki mamaya* (¡Vengo donde ti! ¡No me hables!) – llamé desde algunas puertas.

-*Mánan! Ana rimawaychu!* (¡No quiero! ¡No me hables!) – me contestaron.

Tenían la misma apariencia que el pongo del Viejo. Un sudor negro chorreaba de sus cabezas a sus cuellos; pero eran aún más sucios, apenas levantados sobre el suelo polvoriento del caserío y de la fábrica, entre las nubes de mosquitos y avispas que volaban entre los restos de caña. Todos llevaban sombreros de lana, apelmazados de grasa, por el largo uso.

- *Señoray, rimakusk' ayki* (¡Déjame hablarte, señora!)- insistí, muchas veces, pretendiendo entrar en alguna casa. Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron. (p.200)

A perda da capacidade de comunicação por parte da população indígena de Patibamba reflete a perda da identidade (memória), sendo que a dominação e a submissão que os povos andinos sofreram marcam o lugar social a que estão submetidos.

No colégio Ernesto será chamado de “loco” e “tonto vagabundo” por se relacionar com os indígenas da região. Em *Los Ríos Profundos* o colégio reproduz a radicalização e a marginalização da camada mais pobre da sociedade, por outro lado, as *chicherías* são o espaço de convivência, organização da população indígena em Abancay, como se

comentará mais adiante.

Dentro da estrutura do colégio, veremos a marginalização social replicada, como no caso do tratamento desumanizado que recebe dos estudantes. Laopa Marcelina, chamada de “demente” pelos alunos, que a buscavam para obrigá-la a ter relações sexuais com eles. Lleras, um dos estudantes, replicará o preconceito social entre os alunos, sobretudo os de origem indígena quando abusa de Marcelina. Lleras representa a sociedade eurocêntrica, manifestando seus piores preconceitos.

¡No! ¡No! ¡Puedo! ¡No puedo, hermanito!
Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, y exigía que el humilde Palacios se echara sobre ella. La demente quería, y mugía, llamando con ambas manos al muchac-ho. (p.219)

Envolto nesse ambiente hostil e repulsivo do colégio, Ernesto procurará refúgio nos campos, nos vales, no rio Pachachaca:

Lo recordaba [el valle de Los Molinos], lo recordaba y revivía en los instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches del internado, era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de Los Molinos, sino en un abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo.

Por eso los días domingos, salía precipitadamente del colegio, a recorrer los campos, a aturdirme con el fuego del valle. (p.230-231)

Dentro do colégio, a ressonância do universo não chega a Ernesto, não se amplia nas paredes do colégio e não vibra como no muro de “piedra de sangre” inca de Cuzco. Ernesto percebe uma incompatibilidade entre o mundo cristão, recluso e repleto de inimigos da alma, e o mundo natural e místico, amplo e sem fronteiras.

Ernesto encontra aos domingos, dia em que os internos são dispensados das atividades escolares, o modo de burlar o pólo dissonante, que se encontra fora do universo andino e dentro do pólo cristão. Os domingos, que são reservados para as obrigações religiosas na cultura cristã, serão para Ernesto dias de encontro com o rio Pachachaca, onde ele escuta o universo andino e se conecta com o sagrado, interligado com as montanhas e florestas.

3-MÚSICA E NATUREZA

A música em *Los Ríos Profundo* se mescla com os sons da natureza. Nesse mundo (diegese) não se diferenciam notas musicais e sons de insetos, de rios ou do vento. Todo som propaga uma frase musical, é o meio pelo qual o universo se comunica. Destaca-se que a música em *Los Ríos Profundos* não corresponde exatamente ao sistema de doze notas musicais do sistema ocidental. As notas musicais nesse universo são a emulação dos sons presentes na natureza e cultura tradicionais, nesse caso o sistema musical que se encontra na obra. Segundo este estudo, não segue a convenção ocidental feita por Guido d'Arezzo retiradas do hino de São João Batista.⁴

- ¿Cantan de noche las piedras?
- Es posible.
- Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con “encanto” y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y éstas con que levantaron la catedral?
- Los españoles las cincelaron. Mira el filo de la esquina de la torre. Aun en la penumbra se veía el filo; la cal que unía cada piedra labrada lo hacía resaltar.
- Golpeándolas con cinceles les quitarían el “encanto”. Pero las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen que hay en la gloria. ¡Mira, papá! Están brillando. (p.150)

A palavra “encanto” pode significar em espanhol “submeter algo ou alguém a poderes mágicos”. No fragmento, o pai de Ernesto se refere ao modo como os incas utilizam o “encanto” místico oriundo da própria natureza, presente nos rios e nas pedras, para erguer palácios e muros.⁵ No entanto, esses mesmos elementos da natureza serão

⁴ As notas, primeiramente designadas por letras, receberam a partir do século IX, por obra do monge Guido d'Arezzo, novos nomes - Ut, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá -, derivados das sílabas iniciais de cada verso da primeira estrofe de *Ut queant laxis*, hino cantado na Festa de São João Baptista, no dia 24 de Junho.

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labiis reatum,
Sancte **J**oannes.

Mais tarde, com a passagem para o sistema octocordal, o grau acima do Lá veio a ser designado por Si, das duas iniciais com que termina a referida estrofe: *Sancte Ioannes*. A denominação Dó em lugar do primitivo Ut deu-se a partir do século XVII, talvez devido à escassa sonoridade desta última sílaba. (Medina, 2012, p. 37-38)

⁵ Em diversos mitos teremos a música como forma de manipular os sentidos e as vontades, como o mito de Orfeu e a fábula do Flautista de Hamelin. Ambos utilizam a música para provocar mudanças de “humor”,

privados do encanto pela violência dos espanhóis como observa Ernesto ao referir-se às pedras da catedral: “Golpeándolas con cinceles les quitarán el encanto.” A perda da comunicação com o mundo andino, a perda da voz da natureza e da voz dos indígenas por meio de golpes remete à colonização, à violência que a cultura andina e os povos foram submetidos, e com sigio todo o universo mítico de “*Los Ríos Profundo*” . Ernesto reconhece a consequência dessa violência no silêncio do muro incaico e Gabriel compreende a relação do filho com esse mundo.

Ernesto irá até a praça onde está a Catedral de Cuzco, antes, a antiga praça do império Inca, onde se realizavam celebrações e festas na era imperial de Cuzco. Quando os sinos ressoam, convocando os fiéis, Gabriel obedece ao tradicional chamado para a missa. Ernesto percebe a diferença entre as celebrações dos indígenas e as católicas. A diferença do canto em **quéchua** dos índios e da música sacra é percebida por Ernesto, a estrutura musical, o modo como ela se organiza, distinta da harmonia andina que procura emular o universo ao seu entorno. Mas ao entrar na Igreja da Companhia de Jesus, Ernesto recorda indígenas que, chorando, entoavam em **quéchua** os hinos cristãos. Para ele, o **quéchua** não deveria propagar cantos melancólicos, uma vez que nas celebrações indígenas o **quéchua** e a música relacionam-se com a celebração.

Nos acercamos a la Compañía. No era imponente, recreaba. Quise cantar junto a su única puerta. No deseaba rezar. La catedral era demasiado grande, como la fachada de la gloria para los que han padecido hasta su muerte. Frente a la portada de la Compañía, que mis ojos podían ver completa, me asaltó el propósito de entonar algún himno, distinto de los cantos que había oído corear en quechua a los indios, mientras lloraban, en las pequeñas iglesias de los pueblos. ¡No, ningún canto con lágrimas! (p.152)

Ernesto recorda as viagens de seu pai, Gabriel, por diferentes povoados, adquirindo culturas e memórias conhece os *huaynos*, tipo de música típica dos Andes:

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué Pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un Pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín. Las casas que alquilaba mi

de comportamento, de estado de espírito, causando efeitos “mágicos” ou encantatórios. Na *República*, de Platão, Sócrates se refere à música como educação da alma, sendo que a harmonização do indivíduo estará presente na cultura Grega.

padre eran las más baratas de los barrios centrales. El piso era de tierra y las paredes de adobe desnudo o enlucido con barro. Una lámpara de kerosene nos alumbraba. Las habitaciones eran grandes; los músicos tocaban en una esquina. Los arpistas indios tocan con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la caja; y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos. (p.174-175)

Cada comunidade terá uma forma única de expressão musical. Escutar os *huaynos*, inserir culturalmente e o faz reconhecer a tradição e história daquela comunidade. Os diferentes instrumentos, alguns tradicionalmente andinos (*charango*) e outros europeus (violino e harpa) demonstram quão frutífera pode tornar-se a amálgama da relação cultural andina e a europeia. A música representa a naturalidade, o espaço fora do polo de dominação; é a busca pela harmonia, tanto no sentido estrutural da própria música, como no campo social.

A capacidade de englobar distintos instrumentos e harmonizá-los, retirando suas especificidades e trabalhando-as em prol da construção da memória andina é o objetivo da reunião de diferentes pessoas, que encontram na música o espaço de manifestar seus desejos. Destacamos que a música, também, em *Los Ríos Profundo* possibilita a transculturação, a fusão de duas culturas diferentes que, no caso do *huayno*, mantém o caráter místico do universo andino, sendo o músico o possuidor de encantos, o harpista como um ser sobrenatural:

Los arpistas indios tocan con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la cajá; y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos. (p.175)

Em *Los Ríos Profundos*, mais do que nas aulas, do internato de Abancay, Ernesto aprende sobre a realidade peruana, em meio aos indígenas, nas festas comunitárias que requerem a cooperação de todos para sua realização. A música e a dança fazem parte dos festivais, todos os participantes cantam em coro, formam uma unidade solidária, ressoando no espaço das fazendas.

No entanto, a realidade de vida dos trabalhadores indígenas contrasta com a dos patrões, como se observa no trecho que descreve a casa do fazendeiro, cercada com muros brancos que impedem a entrada de forasteiros.

“El patrón y su familia vivían como perdidos en la inmensa villa. Yo fui muchas veces a mirar desde la reja; siempre estaban silenciosos y vacíos el parque y los corredores. Mariposas comunes, de alas rojas y

manchas negras, volaban sobre las flores, se elevaban hasta las ramas altas de los pisonayes. Sólo una vez escuché desde ese sitio la voz de un piano; alguien tocaba en el interior de la mansión, y la música parecía llegar desde la huerta de árboles frutales que rodeaba a la casa” (p. 199)

O patrão e sua família vivem enclausurados em suas casas em suas terras, não pertencem ao universo e à cultura andina. O silêncio simboliza a falta de sensibilidade dos patrões e a exclusão de qualquer relação com os trabalhadores. A paisagem ao redor da casa não é esplendorosa, como os rios caudalosos observados por Ernesto, mas meramente mundana, como as mariposas comuns de manchas negras, que voavam sobre as flores. A música que nas festas indígenas ressoam em coros, na casa da fazenda está enclausurada, delimitada ao entorno da casa, e não alcança as pessoas nem os rios nem as florestas, pois não é uma música de caráter comunitário como a indígena.

Em Abancay, no entorno urbano, as *chicherias* presentes em “*Los Ríos Profundos*” são o local de encontro de trabalhadores, onde podem cantar e se expressar livremente. As *chicherias* também são lugar de prostituição, porém, não são ambientes predominantemente masculinos, são frequentadas por homens, mulheres, adolescentes e diferentes tipos de pessoas:

Sólo un barrio alegre había en la ciudad; Huanupata. Debió ser en la antigüedad el basural de los ayllus, porque su nombre significa “morro del basural”. En ese barrio vivían las vendedoras de la plaza del mercado, los peones y cargadores que trabajaban en menesteres ciudadanos, los gendarmes, los empleados de las pocas tiendas de comercio; allí estaban los tambos donde se alojaban los litigantes de los distritos, los arrieros y los viajeros mestizos. Era el único barrio donde había chicherías. Los sábados y domingos tocaban arpa y violín en las de mayor clientela, y bailaban huaynos y marineras.” (p.207)

O *huaynos*, música típica do Peru, presente em toda região (com algumas diferenças), são acompanhados de dança. No universo andino de *Los Ríos Profundos*, a música dos instrumentos indígenas tem por finalidade reproduzir a polifonia e a ressonância da natureza. Vemos as *chicherias* como um polo de representação cultural dos indígenas, abertas para todos os seguimentos sociais e gêneros; ponto de encontro de forasteiros, de regiões distintas como Huaraz, Cajamarca, Huancavelia e províncias de Collao, que nas *chicherias* se reuniam para tocar instrumentos, cantar, dançar:

A las *chicherias* van más forasteros que a un tambo. Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas... y

pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría. (p.209)

Cada viajante carrega sua cultura através dos *huaynos* e a manifesta para os presentes por meio das canções típicas de sua região. O universo musical em “*Los Ríos Profundos*” constitui um campo benigno para o intercâmbio cultural. O modo de sentir e interpretar os *huaynos* se modifica dependendo das regiões dos ouvintes. A natureza presente na música penetra na *chichería*

Tenía un ritmo lento y duro, como si molieran metal, y si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería (p.209)

É interessante observar que para Ernesto os *huaynos* de diferentes regiões não se distinguem, ele não percebe as peculiaridades das composições. No entanto, nas *chicherías*, habitantes de diferentes regiões, ao reconhecerem *huaynos* de seu lugar, não escodem seu contentamento e reagem identificando-se com as melodias:

Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurimeño, de ritmo vivo y tierno. ¡*Mánan!*!, gritaban los hombres que venían de las regiones frías; los del Collao se enfurecían. (p. 209)

Ernesto encontrará nas *chicherías* o ambiente de convívio dos indígenas, sua cultura e tímida organização social contra a opressão do sistema.

Yo iba a las chicherías a oír y buscar a los indios de hacienda. Deseaba hablar con ellos y no perdía la esperanza. Pero nunca los encontré. (p. 210)

A perda da organização social dos índios da fazenda, que não frequentam as *chicherías*, reflete a perda da voz, da música. Sem a voz, eles não poderão recordar o passado, o que ocasiona a perda da identidade no presente.

Después, [...], iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz. Y podía permanecer muchas horas junto al arpista o en la puerta de calle de las chicherías, escuchando. Porque el valle cálido, el aire ardiente, y las ruinas cubiertas de alta yerba de los otros barrios, me eran hostiles. (p.211)

Ernesto se refugia nas *chicherías*, e por meio da música recorda os campos, as pedras das praças, todo o passado incaico imaginado. Os campos e pedras ligando a civilização e o universo andino.

4-ZUMBAYLLU

No internato, Ernesto ganha um *Zumbayllu* — um brinquedo que no Brasil conhecemos por pião — de seu amigo Antero.

¡Zumbayllu! En el mes de mayo traje Antero el primer *zumbayllu* al Colegio. Los alumnos pequeños lo rodearon.
 - ¡Vamos!, al pátio, ¡Antero!
 - ¡Al pátio, Hermanos! ¡Hemanitos!
 Palacios corrió entre los primeros. Saltaron el terraplén y sumieron al campo de polvo. Iban gritando:
¡Zumbayllu!, *¡zumbayllu!* (p.239-240)

Num determinado momento, usará o *zumbayllu* com a intenção de enviar uma mensagem ao seu pai, pois, para o menino trata-se de um instrumento mágico, capaz de projetar o som para muito além do espaço em que está contido, no caso, por toda cordilheira.

“Dile a mi padre que estoy resistiendo bien —dije—; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma.” (p.308)

Ernesto interpreta o som do *zumbayllu* como uma emulação dos sons da natureza, como o som musical dos grandes rios, dos pequenos insetos.

Segundo o narrador — ou, nesse momento, o próprio Arguedas —, a palavra *zumbayllu* se aproxima foneticamente de *yllu* e *illa*, que remetem ao aspecto fantástico da origem dos monstros, feridos por raios da lua (*illa*). A natureza se impõe como agente ativo na construção do mundo andino, seus encantos e monstros.

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. (p.235)

A terminação “*Yllu*” se encontra no nome **quéchua** de um inseto, *tankayllu*, devido ao som derivado do bater de asas do inseto e sua relação com o fonema *yllu*. É provável que a semelhança entre o som das asas do *tankayllu* e do som de certos instrumentos tenha resultado em nomes como *pinkuyllu*, um tipo de flauta cujo som recorda o do inseto ao voar.

No início do cap. VI de *Los Ríos Profundos* a narrativa se interrompe, para Ernesto expor o processo de fabricação do *pinkuyllu* e sua importância na cultura andina. O caráter mágico na fabricação dos instrumentos andinos e sua utilização. Poucos podem produzir e utilizar *pinkuyllu* nas festas da comunidade. Sua manufatura também demonstra o valor daquele que o produz.

Os instrumentos andinos, como o *pinkuyllu* e o *wak'rapuku* — espécie de corneta feita de chifres de touro —, foram proibidos em celebrações da religião católica. Esses instrumentos musicais em *Los Ríos Profundos* demonstram a ressonância do universo andino, pois tudo o que se relaciona com eles — tipos de madeira ou chifre, modos de fabricação, quem os fabrica, quem os executa — está imerso na tradição andina.

O uso desses instrumentos musicais será permitido em celebrações da comunidade indígena, em touradas, e no carnaval. O carnaval permite que a cultura andina emerja, livre da repressão cristã. Os sons mágicos do *pinkuyllu* e do *wak'rapuku*, que encantam e amaldiçoam, transbordam durante o carnaval.

Tocan el *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad; en las feroces luchas de los jóvenes, durante los días de carnaval; para la hierra del ganado; en las corridas de toros. La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tempo. El *pinkuyllu* y el sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano. (p. 239)

Instrumentos que ressoam no mundo andino e chegam aos corações humanos, dando-lhes força e coragem. Nenhuma outra produção sonora terá esse alcance sobre a sensibilidade humana, pois, é o mesmo encanto das pedras utilizadas na construção dos muros incaicos em Cusco.

Como já se disse, Arguedas liga a terminação *yllu* que representa o bater de asas dos insetos como produção musical e não meramente sonora. Ao referir-se à música o som emitido pelo bater de asas do inseto faz alusão ao mundo polifônico, no qual todos os seres estão envolvidos na produção do arranjo universal. Polifonia entendida aqui como; uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, em que duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico. Toda a natureza e cada um de seus elementos compõem a sinfonia andina em *Los Ríos Profundos*.

O essencial está na observação deste mundo andino, até o bater de asas de um inseto será incorporado e reproduzido no campo musical.

“Al *tankayllu* no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida.” (p.236)

Diferentemente de Ernesto, nós necessitamos das explicações do narrador para compreender os significados do *zumbayllu*. Ernesto o fará de modo espontâneo, intrínseco, sem a requisição de intermediários entre o interno e o externo o *yllu* até o *zumbayllu*

“Antes de que nadie pudiera impedírmelo me lancé al suelo y garré el trompo. La púa era larga, de madera amarilla. Esa púa y los ojos, abiertos con clavo ardiendo, de bordes negros que aún olían a carbón, daban al trompo un aspecto irreal. Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio. Contemplé detenidamente el juguete, mientras los otros chicos me rodeaban sorprendidos.” (p.242-243)

Ernesto tem com o *zumbayllu* a projeção do mundo exterior, da natureza, invadindo o interior do colégio. Apesar do *zumbayllu* ser um objeto alheio à cultura andina — suas origens incertas remontam ao Egito do século 4000 a.C. — remete à familiaridade do mundo andino, Ernesto não se sente um forasteiro ao vê-lo, uma parte de sua cultura adentra com o pião no universo hostil do colégio.

Antero fará um *zumbayllu* para Ernesto, em troca, pede que escreva uma carta para Silvinia.

-Mañana sábado iremos a mi cuarto. Esta noche te haré un *zumbayllu* especial. Tengo un *winku*, cholo. Los *winkus* cantan distinto. Tienen alma. (p.246-247)

Ernesto percebe a inutilidade de escrever uma carta para as garotas dos povoados indígenas. Povoados que ficam à margem da sociedade sem acesso à educação formal, à escrita e leitura. Como comunicar-se com um mundo tão distinto do universo letrado, expressar emoções de modo que o receptor compreender sua realidade?

No universo ágrafo a oralidade e o canto ganham importância em “*Los Ríos Profundos*”, Ernesto começa tentando escrever uma carta, esboça algumas linhas, ao final vislumbra quão infértil é esse processo, apenas palavras jogadas em uma folha, que nada representariam ao seu destinatário. Ao desistir de escrever Ernesto projeta sua voz e começa a cantar, expressa seus sentimentos por meio do **quéchua** na primeira frase, fazendo-os ressoar por todo o espaço até o seu destino, todo o universo andino potencializa seu canto, torna-se seu mensageiro. O canto e a voz sempre serão projetados por esse espaço, em que ressoa a voz daqueles que estão na mesma frequência. Os andes não possuem barreiras físicas para a voz de Ernesto.

Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino. “Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. “Anda; espéralas en los caminos, ¡y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse? “Y escribí:

“*Uyriy chay k’atik’niki siwar k’entita...*”

“Escucha al pica-flor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más; detente ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí.”(p.250-251)

Antero levará um *zumbayllu layk’a* (bruxo) no colégio, o que encantará Ernesto ao vê-lo, um *zumbayllu* que baila e canta como nenhum outro, fazendo seu som propagar por grandes distâncias.

— ¡Llega, Hermano! Para él no hay distancia. Enantes subió al sol. Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de los indios! ¿El sol es un astro cadente, no es cierto? ¿Qué flor puede haber? Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un *layk’a winku* con púa de naranjo, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después, cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el *zumbayllu* canta al oído de quien te espera. ¡Haz la prueba, ahora, al instante! (p.307)

“Dile a mi padre que estoy resistiendo bien-dije-; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma. (p.308)

O *zumbayllu* ressoa nos andes, transmitindo seu som para todos os espaços. Por ser um objeto com propriedades místicas leva a mensagem ao seu destinatário. *Zumbayllu*

baila e canta, como os povos indígenas de Ernesto ao celebrarem e lutarem por uma sociedade harmônica.

5-A REBELIÃO INDÍGENA

O capítulo VII de *Los Ríos Profundos*, intitulado “El Motín” trata da revolta das *cholas* contra os fazendeiros que monopolizam o sal para alimentar os animais. Liderados por Doña Felipe, proprietária de uma das mais famosas *chicherías* de Abancay, os indígenas se organizam para tomar as sacas de sal que estavam guardadas no armazém.

Hablaba en quéchua. Las ces suavísimas del Dulce quechua de Abancay sólo parecían ahora notas de contraste, especialmente escogidas, para que fuera más duro el golpe de los sonidos guturales que alcanzaban a todas las paredes de la plaza.

- ¡Mánan! *Kunankamallam suark'aku...*!-decía. (p.272)

Novamente, temos o **quéchua** como a língua que da melhor maneira demonstra as emoções, mas agora para dar forma à manifestação de injustiças e à organização de uma rebelião pelos direitos dos trabalhadores das fazendas de Abancay. As *chicherías* permitem aos indígenas se organizarem, trocar experiências e, à diferença de outras localidades indígenas que perderam a música e a voz (a identidade), perceberem as injustiças e miséria que os cercam.

-¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?

La pregunta de la chichera se escuchó claramente en el parque. La esquina que formaban los muros de la torre y del templo servían como caja de resonancia.

-¡No me retes, hija! ¡Obedece a Dios!

-Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares - dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:

-¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones! (p.273)

A igreja como voz de controle da sociedade aparece na figura do Padre Linares, e a religião como intermediária entre as elites e o resto da população, colocada abaixo dos animais na hierarquia capitalista. A *chichería* ganha força como uma organização à parte desse modelo repressivo, na qual a camada pobre da população consegue se articular e refletir sobre sua condição social,

-¡Patibambapak'! ¡Patibambapak'!- gritaban las mujeres y arreaban las mulas. Les abrieron campo.

Desde algunos balcones, en las calles del centro, insultaron a las cholos.

-¡Ladronas! ¡Descomulgadas!

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.

-¡Prostitutas, cholos asquerosas!

Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta.

Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba a carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo. (p.279-280)

A passagem das *cholas* por Abancay é acompanhada de insultos de parte da população. Para abafar os gritos de escárnio, as *cholas* começam a cantar, isto é, usam a própria voz como ferramenta de defesa. Unem as vozes para harmonizar o ambiente; até mesmo os animais são contagiados pelo ritmo alegre, e canto de união e luta. O som, e a voz se propagam representam como da unidade.

Após acompanhar as *cholas* até Patibamba — capítulo VIII, “Quebrada Holanda” —, Ernesto volta para o colégio, e encontra o padre que o leva até a capela e pergunta se ele estava com as *cholas*.

-¿Te han visto correr por Huanupata, detrás de las mulas robadas por las indias? ¿Cantabas con las forajidas? ¿Cantabas? ¡Di!

-Sí, cantaba. Llevaban la sal para los pobres de la hacienda. ¡Cantábamos! (p.295)

Ao confessar que cantava com as *cholas*, Ernesto demonstra que compartilha os mesmos ideias pelos quais as *cholas* lutam. Ao cantar Ernesto demonstra suas preocupações com os indígenas da região, e neles se reconhece:

La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño. La luz del sol suele aparecer en medio de las lluvias dispares; fulge por algún vacío de las nubes, y el campo resalta, brilla el agua, los árboles y las yerbas se agitan, iluminados; empiezan a cantar los pájaros. El hombre contempla indeciso el mundo así disputado, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan. (p.297- 298)

Diferentes vozes se misturam, as vozes do mundo social e as do mundo natural permeiam a mente de Ernesto. Para ele, escutar todas essas vozes seria o meio pelo qual a rebelião poderia transformar a realidade social: como vozes harmônicas da natureza poderiam ser a saída para se construir um novo modelo social.

5.1 Os Guardas

Após o evento das sacas de sal e da rebelião, o exército, designado à Abancay para encontrar e punir o grupo de Dona Felipa e das *cholas*, encontra algumas mulheres na ponte do rio Pachachaca:

Los guardias cortaron las tripas que impedían el paso, y cuando examinaban el cabestro que caía al río, escucharon un coro de mujeres que cantaba desde un lugar oculto, por el lado de Abancay:

“ <i>Huayruro</i> ”, <i>ama baleaychu</i> ;	No dispaes; <i>huayruro</i>
<i>Chakapatapi chakaykuy</i> ;	sobre el puente sé puente;
“ <i>huayruro</i> ”, <i>ama sipiychu</i>	no mates, <i>huayruro</i> ;
<i>Chakapatapi suyaykuy</i> ,	sobre el puente espera,
<i>Tiyakuy</i> ; <i>ama manchaychu</i> .	siéntate; no te assustes. (p.339)

Do outro lado da ponte do rio Pachachaca, as *cholas*, ao cantar em coro, formam uma unidade semelhante à do episódio de Abancay (quando os indígenas se rebelam devido aos sacos de sal). A ponte do rio Pachachaca, construída pelos espanhóis, é um dos símbolos da conquista. Nesse local, uma das *cholas* será ferida na troca de tiros com os guardas, que aprendem e tomam o seu fuzil. O enfrentamento entre o exército e as *cholas* remete à dominação dos povos indígenas pelos espanhóis, sendo que esta ponte representa o confronto entre duas forças desiguais, a dos indígenas e a do Estado.

Com a implantação de um regimento militar em Abancay - para conter o sentimento de revolta que ganhava força por meio da imagem de Doña Felipa - o Padre realiza uma missa na catedral, na qual elogia o Coronel e os militares por terem reprimido a revolta sem “derramar sangue”. Ernesto estará na missa com os amigos, Palacito e Chipro. Ernesto, ouvindo a voz metálica do padre, pensa em Doña Felipa como a voz dos povos indígenas que lutam por melhores condições de vida para as camadas mais pobres da sociedade.

Ao sair do templo, Ernesto se depara com uma banda militar, formada pelos militares realocados em Abancay, tocando algumas marchas.

- ¡Soldaditos, soldaditos!- gritaban algunos chicos, y todos los seguimos.

No habíamos oído nunca, la mayor parte de los niños de Abancay, una gran banda militar. Los pequeños soldados que cargaban, en las últimas filas, esos inmensos instrumentos, nos regocijaban; saltábamos de dicha. El director tenía dos galones dorados, de sargento; era muy alto; una hermosa barriga le daba solemnidad a su gran estatura. (...) Los clarinetes negros y sus piezas de metal, tan intrincadas, nos cautivaron; yo miraba funcionar los delgados brazos de plata que movían los tapones, como descubrían y cerraban los huecos del instrumento, como dejaban escapar el aire y los sonidos tan distintos. Los saxofones brillaban íntegramente; los soldados los levantaban dirigiéndolos hacia nosotros. (p.363)

A banda militar desperta a curiosidade de Ernesto, ao ver instrumentos tão distintos do que estava acostumado.

Cantaban con voz de seres humanos, estos instrumentos plateados en los que no se veía ni un trozo de madera ni de metal amarillo. Sostenían un tono, largamente, con dulzura; la voz grave inundaba mi alma. No era como la del gran *pinkuyllu* del sur ni como la del *wak'rapuku chanca*. En esa plaza caldeada, el saxofón tan intensamente plateado, cantaba como si fuera el Heraldo del sol; sí porque ningún instrumento que vi en los pueblos de los Andes, ningún instrumento que mestizos e indios fabrican tienen relación con el sol. Son como la nieve como la luz nocturna, como la voz del agua, del viento o de los seres humanos. (p.364)

A música é o meio de diálogo entre as diferentes culturas. Nesse episódio, destaca-se o fato de que instrumentos tão diferentes da tradição andina entram em harmonia com esse universo. Ernesto ressignifica os instrumentos metálicos da banda, relacionando-os com as vozes humanas graves e com o sol. Esse último elemento da natureza, a que cultura andina não conseguiu transportar para sua música, mas, com os instrumentos metálicos isso é possível. Em *Los Ríos Profundos*, o campo musical é o âmbito da transculturação, da mescla cultural fértil. O mesmo exército repressivo e elitista atinge a alma de Ernesto, ao utilizar a música como outra linguagem de comunicação.

No sólo la plaza; la fachada del templo, cubierta de cal; las torres, los balcones, las montañas y los bosques ralos que escalaban por las faldas de la cordillera, hasta cerca de la región helada; el cielo despejado en que el sol resplandecía; todo estaba encantado por la música de la banda del regimiento, por la armonía impuesta a tantos instrumentos misteriosos. (p.364)

Diferente de outras ocorrências musicais, que não são executadas por povos indígenas, como o episódio do piano que soava na casa da fazenda, a banda consegue expandir sua harmonia para além do espaço físico da praça, ressoando por toda a natureza andina.

Na banda encontram-se alguns soldados indígenas, como Prudencio, um conhecido de Palacitos, amigo de Ernesto. Os soldados indígenas vivem um processo de alienação, uma vez que, colocando-se do lado do outro, combatem os seus semelhantes, apesar de participarem dos mesmos conflitos sociais. Quando os músicos da banda militar, indígenas e não indígenas, trabalham juntos em prol de uma construção cultural, acabam negando o sistema opressor e, por meio da música, provocam o fascínio naqueles que os escutam. Arguedas encerra a apresentação da banda com um *huayno*: Cuando tocaron un huayno, se levantó un alarido alrededor de la glorieta. (p.364)

Na execução do *huayno* temos o ápice da mescla cultural, andina e ocidental, na obra; pois a banda executa a música tradicional andina com instrumentos ocidentais. Recordemos que na obra, a Igreja proíbe a execução de músicas tradicionais em seu recinto. Por outro lado, o exército não apenas reconhece o *huayno* como parte dessa tradição musical, como o incorpora a seu repertório. De certa forma, uma instituição do Estado, como o exército, valoriza a tradição e a cultura daqueles que explora. Na banda militar, indígenas, como o clarinetista Prudencio, se por um lado tocam o instrumento ocidental, por outro, levam sua cultura para a instituição dos colonizadores, adaptando-a a outros instrumentos e conferindo ao *huayno* outros espectros harmônicos e tonais. Pela música, Arguedas parece indicar uma saída possível para a harmonização de diferentes culturas, sem que haja a subjugação da cultura e sociedade Andina.

6- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho se propôs demonstrar como em *Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas, por meio da música, o protagonista, Ernesto, entende o mundo andino e se reconhece como alguém pertencente à identidade andina. Como se manifestam e se articulam na obra não apenas a música instrumental ou vocal, mas também os sons da natureza — rios, vento, árvores, pássaros, insetos, vozes —. A música é mostrada como uma possível saída, para duas culturas tão distintas conseguirem conviver harmoniosamente. No episódio da banda militar, teremos o Estado, se apropriando da cultura andina, por meio da música. Na obra percebemos que a transculturação é um processo doloroso para a cultura subjugada.

Por meio dos espaços “deixados” pelo opressor, a cultura subjugada se alastra e continua existindo; alcançando camadas mais abrangentes da população, assim, não se restringem a suas comunidades e povos. “*Los Ríos Profundo*” a música e os mitos são as ferramentas para a cultura andina sobreviver. Os *hyaunos*, as *chicheria* e o **quéchua** conservam o universo mítico andino, um universo calcado na polifonia da natureza e na oralidade.

7-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, José Maria. **Los Ríos Profundos**. Edição Cátedra, 2000.

SEIÇA; Alberto Medina, **Introdução ao Canto Gregoriano**.2012

LIEDKE, Claudia Coutinho, **O ensino das texturas musicais: Uma abordagem multissensorial**. 2015

MARTINS; Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz-para a formação do ator**.2008

POLAR, Antônio Cornejo, **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Tradução de Ilka Valle de Carvalho, organização de Mario J. Valdes, Belo Horizonte: UFMG, 2000

RAMA, Ángel, **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Tradução de Rômulo Monte Alto,Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008

GENETTE, Gérard, **Discurso da Narrativa**. Editora Arcádia, S.A.R.L, Campo de Santa Clara,160-D, Lisboa-Portugal

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.

