

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Campus São Paulo – Instituto de Artes

CARLOS FERNANDO ELÍAS LLANOS

FÉLIX CASAVERDE, “VIOLÃO NEGRO”:
identidade e relações de poder na
música da costa do Peru.

São Paulo
2011

CARLOS FERNANDO ELÍAS LLANOS

**FÉLIX CASAVERDE, “VIOLÃO NEGRO”:
identidade e relações de poder na
música da costa do Peru.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração:
Musicologia / Etnomusicologia

Orientador:
Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

**São Paulo
2011**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pelo
Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

E46f Elías Llanos, Carlos Fernando, 1978-
Félix Casaverde, violão negro: identidade e relações de poder na música da costa do Peru / Carlos Fernando Elías Llanos. - São Paulo : [s.n.], 2011.
213 f. ; il. + anexo

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

1. Música afroperuana. 2. Música – História - Peru. 3. Música da costa do Peru. I. Casaverde, Félix. II. Ikeda, Alberto T. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

Carlos Fernando Elías Llanos

Félix Casaverde, “violão negro”:
identidade e relações de poder na música da costa do Peru.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista para obtenção do
título de Mestre.

Área de Concentração:
Musicologia / Etnomusicologia

Data: 27 / 07 / 2011

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda – orientador

Prof. Dra. Gisela Pupo Nogueira – IA/UNESP

Prof. Dra. Dilma de Melo Silva – PROLAM/USP

*A los ingas y los mandingas, y los hijos
de sus hijos: para que no sea, pues, tan
difícil serlo, decirlo y cantarlo.*

El problema del color y la gestación del racismo empiezan muy temprano en el Perú, pues fue con San Martín de Porres, hijo ilegítimo y negro fundamentalmente, que este problema del color se acrecienta con figuras notables, con figuras honorables de la política. En el siglo XIX, se reconoce un Bolívar casi blanco; Piérola con ascendentes negros escondidos. Ricardo Palma se libera con una frase bellísima que todos utilizamos: “el que no tiene de inga, tiene de mandinga”, tapando así la figura del abuelo esclavo para que nadie hablara de eso

(CELESTINA, Olinda. Los Afroandinos de los siglos XVI al XX)

[...] las expresiones simbólicas afroamericanas juegan en la fantasía, el papel de restituir los valores humanos en Occidente, hoy: la fiesta, la risa, el erotismo, la libertad corporal, el ritmo vital, la espontaneidad, el relajamiento de las tensiones, la sacralización de la naturaleza y lo cotidiano. [...] Es este clima ideológico el que provoca una esquizofrenia muy particular: los consumidores son capaces de atribuir riqueza simbólica y estética a la cultura afroamericana, pero no se sensibilizan con el estado de carencia y exclusión a que están sometidos los miembros de las comunidades afroamericanas, que son los que producen ese universo simbólico que les parece tan seductor.

(DE CARVALHO, José Jorge. Op. cit.)

[...] yo sé que pueden haber resquemores ... se está tratando de hacer muchas cosas. Hay un instituto afroperuano... [...] Lo que deberían de decir es que la gente se muere. Deberían de decir... testimonios fílmicos de la gente que al sur, que vive al norte, que vive en Lima, que vive gente olvidada, por sus mismos hijos inclusive. Hacerles testimonios para que cuenten, testimonios vivos de gente que vivió en el año cuarenta, en el año no sé, y todo eso juntarlo y hacer una gran miscelanea de la historia vivencial de nuestras gentes...

(CASAVERDE, Félix. Entrevista - “Félix Casaverde, Maestro de la guitarra”)

AGRADECIMENTOS

A Félix Casaverde, por sus miles de horas de ensayos furtivos cuando niño, por las otras tantas tocando un mundo de repertorios diversos con el Conjunto Especializado Los Hermanos Casaverde, por El Sexto Poder, por oír diferente, por inventar algo diferente, por tocar repetidamente sus Cuatro Tiempos Negros Jóvenes aún cuando los oídos eran viejos, “blancoides” y a veces bien “ovoides”, por los años que tuvo que vivir fuera de su país, por el tiempo que lo recibe ahora, y por compartir uno de sus tesoros más preciados y mejor cuidados: su memoria.

Ao meu orientador Alberto Ikeda, por aceitar a empreitada, pelas horas de escuta atenta, pela ajuda com o idioma, e por ser uma pessoa cujo interesse em temas como este confirma na prática o real significado de integração latino-americana.

A Chalena Vásquez, el puerto más seguro y humanista para cualquier investigador que desee estudiar la música peruana, porque recibe a todos sin distinción alguna sin medir tiempo ni esfuerzo, por tener el placer de conocerla y sin más presentaciones brindarme un ejemplar original de su investigación sobre la Danza de Negritos del Carmen, por la paciencia de aguantar las centenas de cartas kilométricas con preguntas rebuscadas y “borrachamente” académicas, por enseñarme que la teoría más importante, la más influyente, es fruto de nuestra propia observación y sensibilidad. Por enseñarme que en el lenguaje musical primero se aprende el idioma y se culmina en la poesía, que hay vertientes que son como grandes ríos y otras que son como sus arroyitos, por el Cemduc, por escribir el libro de historia de las músicas y las danzas peruanas que mis hijos estudiarán en el periodo escolar, en fin, por ser prácticamente la coorientadora de este trabajo.

Aos professores Dagoberto José Fonseca, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAR/UNESP), Gisela Nogueira, do Instituto de Artes (IA/UNESP).e Dilma de Melo Silva (PROLAM/USP) pelas suas valiosas sugestões na Banca de Qualificação e na Defesa.

Ao professor Celso Delneri, pelas suas dicas preciosas no último capítulo e pela consultoria *ad-honorem* em manejo de conflitos para-acadêmicos, por me fazer descobrir que ainda em plena escrita da dissertação sempre sobra um “pouco” de energia como para poder tocar Takemitsu e Brouwer juntos: moleza.

Ao violonista Sérgio Valdeos, pelas nossas conversas, pelas dicas e informações valiosas, e pelos sons que maquina na sua cabeça e no seu híbrido violão crioulo de 7 cordas.

A mis padres, Carlos y Mireya, por aceptar ese estado tan peculiar que define a la añoranza, mezcla de angustia con alegría, que les tocó vivir sin mayor aviso, por ser mis confidentes, mis asistentes de campo, mi único apoyo logístico con sede en Lima, y un recetario inagotable de comidas y remedios caseros para momentos críticos.

A mi hermana, que me dio dos sobrinos – Fajito y Nico- para guardarlos como foto en mi billetera.

A mi abuela le ofrezco este regalo de cumpleaños número 89 anticipado, por repetir mi nombre en las cuentas del rosario.

A minha esposa Carla, que se tornou nesta fase “co-mestre” em música, além de depositária das minhas preocupações, corretora de plantão e responsável por dar o “chute inicial” deste mestrado que agora conclui.

A minha família de Aracaju, Carminha, Sabininho, Simone, Aline, Karine e a fulozinha Kamille, pela torcida, pela força, os quitutes e o carinho que deram a este sujeito.

A Oscar Célis González, guitarrista colombiano y amante de la música peruana, por su versión de Cuatro Tiempos Negros Jóvenes, y por la parceria en estudios “felixianos casaverdísticos”.

Aos amigos do meu *staff* de dúvidas linguísticas, cujas contribuições foram de um valor inestimável neste meu “batismo de fogo” em português: a Telma Queiroz, por estar aí; a Denise Queiroz, por me auxiliar pacientemente; a Rafael Marin, colega e violeiro da pesada; ao professor Evandro Higa, pela sua gentileza.

Ao professor Murilo Jardelino, pelo finíssimo tratamento que deu ao meu “português peruano”, porque só um tradutor de Vilém Flusser, como ele, poderia compreender os intrincados becos das minhas próprias autotraduções.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado, apoio financeiro que me possibilitou ter dedicação à pesquisa.

Por último, agradeço imensamente a todos os colegas que compartilharam as disciplinas, tanto na UNESP como na USP, por termos cruzado caminhos, conselhos e preocupações.

RESUMO

LLANOS, Fernando. **Félix Casaverde, “violão negro”**: identidade e relações de poder na música da costa do Peru. 2011. 213f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

A partir da obra do violonista peruano Félix Casaverde, o presente trabalho disserta sobre as diversas tensões que perpassam o trabalho do referido músico e seu contexto político e cultural. Desde uma abordagem crítica das relações de poder na música, revisamos alguns aspectos da convivência social, atravessados pelas definições de racismo, discriminação e exclusão, que delimitaram a construção das alteridades na cidade de Lima, a capital do Peru, entre finais do século XIX e grande parte do século XX. Nesse marco histórico, apresentamos os conceitos de “Peru negro” e “Negro do Peru” com os quais comentamos o chamado “renascimento” afroperuano da década de 1950 e seus vínculos com os conceitos de negritude e afrodescendência influenciados, principalmente, pelos movimentos dos direitos civis nos Estados Unidos. No final, tenta-se traçar um elo entre as questões expostas ao longo da pesquisa e o relato contextualizado das músicas que povoam a memória do violonista. A análise da suíte composta por ele, Cuatro Tiempos Negros Jóvenes, se propõe como exemplo prático de sua síntese artística e política, em resposta aos sentidos e escalas de valor da interpretação e a estética cultural-musical do seu tempo.

Palavras-chave: Félix Casaverde. Música da costa do Peru. Música afroperuana. Identidade. Relações de poder. Discriminação racial.

ABSTRACT

LLANOS, Fernando. **Félix Casaverde, “black guitar”: identity and power relationships in Peruvian coastal music**. 2011. 213p. Dissertation (Master's degree) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

This dissertation elaborates on the various political and cultural tensions pervading the work of Peruvian guitarist Felix Casaverde. From a critical view of power relationships in music, I discuss aspects of social life crossed by definitions of racism, discrimination and exclusion, to delimit the construction of otherness in Lima, from the late nineteenth century through much of the twentieth. At this historic period, I will introduce the concepts of “Black Peru” and “Black of Peru” through which I will comment on the so-called afroperuvian “renaissance” in 1950s and its links to the concepts of blackness and African ancestry defined by the influence of the civil rights movements in United States. Finally, I attempt to draw a bridge between the issues explored during the research and a contextualized account of the songs in the memory of the guitarist. The analysis of a suite composed by him, *Cuatro tiempos negros jóvenes*, is proposed as a practical example of the way in which his artistic synthesis and policy were challenged by the meanings and value scales of cultural-musical interpretation and aesthetics of his time.

Keywords: Félix Casaverde. Coastal music of Peru. Afroperuvian music. Identity. Power Relationships. Racial discrimination.

RESUMEN

LLANOS, Fernando. **Félix Casaverde, “guitarra negra”**: identidad y relaciones de poder en la música de la costa peruana. 2011. 213f. Disertación (Maestría) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

A partir de la obra del guitarrista peruano Félix Casaverde, el presente trabajo pretende disertar sobre las diversas tensiones que atraviesan el trabajo del referido músico y su contexto político y cultural. Desde un abordaje crítico de las relaciones de poder en la música, revisaremos algunos aspectos de la convivencia social marcada por las definiciones de racismo, discriminación y exclusión, que delimitaron la construcción de las alteridades en la ciudad de Lima, la capital de Perú a finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX. En ese marco histórico, presentaremos los conceptos de “Perú negro” y “Negro del Perú”, con los cuales comentaremos el llamado “renacimiento” afroperuano de la década de 1950 y sus vínculos con los conceptos de negritud y afrodescendencia influenciados, principalmente, por los movimientos por los derechos civiles en Estados Unidos. Al final, inténtase construir un puente entre las cuestiones discutidas a lo largo de la investigación y el relato contextualizado de las músicas que pueblan la memoria del guitarrista. El análisis de la suite compuesta por él, Cuatro Tiempos Negros Jóvenes, se propone como un ejemplo práctico de su síntesis artística y política interpelada por los sentidos y escalas de valor de la interpretación y la estética cultural-musical de su tiempo.

Palabras claves: Félix Casaverde. Música de la costa del Perú. Música afroperuana. Identidad. Relaciones de poder. Discriminación racial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	XIII
1 NEGRO, PERUANO, AFROPERUANO.....	1
1.1 O imaginário social racista na Lima do início do séc. XX.....	3
1.2 Africanidade na escravidão e negritude na modernidade?.....	10
1.3 O “renascer” afroperuano de 1950.....	14
1.4 <i>Black is beautiful</i> : Victoria Santa Cruz.....	19
1.5 Negro, peruano, afroperuano.....	29
1.6 Momentos-chave.....	36
1.6.1 A invisibilização do negro nas políticas públicas peruanas.....	41
2 MÚSICA AFROPERUANA, SÍNTESE PERUANA.....	45
2.1 Félix Casaverde Vivanco.....	47
2.2 O Pacífico negro, o negro do Pacífico.....	54
2.3 Afro-indígena-hispano-peruano?.....	62
2.4 Um “analfabeto” da “música dos negros”.....	72
3 CUATRO TIEMPOS NEGROS JÓVENES.....	79
3.1 As memórias musicais.....	81
3.2 De <i>Los Hermanos Casaverde</i> até o <i>boogaloo</i>	94
3.3 Tempos da <i>Tarimba negra</i>	106
3.3.1 <i>Zapateo</i>	108
3.3.2 <i>Marinera</i>	118
3.3.3 <i>Landó</i>	123
3.3.4 <i>Festejo</i>	134
3.3.5 <i>Coda</i> : A importância do “toque” Casaverde.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	152
APÊNDICES.....	164
Apêndice A Musicografia de <i>Cuatro tiempos negros jóvenes</i>	165
Apêndice B Trechos em espanhol das entrevistas traduzidas.....	166
ANEXOS.....	183
Anexo A Mapa geo-étnico das principais comunidades negras.....	184

INTRODUÇÃO

Quando cheguei a pensar na música da costa peruana como tema de pesquisa sabia que poderia encontrar mais de uma possibilidade: queria pesquisar a questão da afroperuanidade na obra de Chabuca Granda, em fazer um estudo comparativo do discurso musical afroperuano e afrobrasileiro, em dissertar sobre a resistência cultural de instrumentos como o *cajón* -no Peru- e o *tambú* -no Brasil. Pensei também em que seria interessante pesquisar só expressões culturais como a décima e o *zapateo*, ou relatar diferenças e coincidências da música afrodescendente no Peru e no Brasil em determinados compositores, a referência à liberdade na obra de um músico negro de meados do século passado, os elementos no “folclore” afroperuano presentes na música comercial e popular dos últimos cinco anos, e até mesmo traçar a rota do *cajón* marcando suas influências, variantes e usos atuais etc, etc, etc...

Naquela tormenta de ideias também figurava uma peça para violão e *cajón* chamada *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*, composta pelo violonista Félix Casaverde, que em principio parecia “insuficiente” para a minha voracidade de pesquisador que ainda desconhecia a profundidade do assunto. A pergunta surgiria só depois de várias escutas atentas e repetidas, que me permitiram descobrir as camadas da obra e os pontos de vista distintos que a interpelavam.

O dia em que “surgiu” a tão desejada pergunta de pesquisa me descobri frente a um problema maior que as minhas capacidades ou, para ser mais preciso, do tamanho de uma suíte de mais de sete minutos que, de certo modo, não se parecia em nada com o repertório tocado no violão por alguém.

A primeira vez eu tinha escutado ela das mãos de Alfredo Muro, um violonista peruano que mora nos Estados Unidos e tive o prazer de conhecer pessoalmente em São Paulo, onde coordenei uma apresentação sua em meio às pressas, aproveitando sua passagem pelo Brasil. Depois viriam versões da mesma música espalhadas em coletâneas impessoais de selos discográficos desconhecidos, daqueles que misturam o violão da costa peruana com a gaita escocesa, a cítara indiana, e assim por diante. Finalmente, chegaria na fonte, que era o disco de Chabuca Granda, *Tarimba Negra*, gravado em Madrid no final da década de 1970.

Escutar aquilo provocou uma gama rica de sentimentos contraditórios: em primeiro lugar, o trabalho em conjunto de Chabuca, Félix e o *cajoneador*, Caitro Soto, parecia ser uma espécie de time dos sonhos da música afroperuana, ou crioula, ou negra, ou da costa, mas peruana sem dúvida. Tinha arranjos de instrumentos “nobres” da música clássica, arranjos de cordas, de sopros, um piano, acompanhados com *cajón* e violão. A segunda impressão foi de estupor e de raiva: senti-me enganado como peruano de não ter conhecido essas músicas antes, como se alguém tivesse tido a possibilidade de mostrá-las, mas por uma profunda ignorância não quis. Cheguei até a imaginar como seria essa pessoa de tão enraivecido que fiquei: pensei na imagem de um velho ranzinza de “mente quadrada” recebendo numa mão o *master* da gravação e com a outra jogando-o no lixo, como dizendo “ah, isso ai é biscoito fino que ninguém vai entender... aliás, onde já se viu música ‘negroide’ quase orquestrada?, coisa tosca!, teria ficado bem melhor uma valsa”.

Nesse ponto da introspecção acadêmica e pessoal pareceu-me ter achado um alibi bastante peculiar: senti que devia responder a essa pessoa imaginada, mas só me confirmei nessa missão quando soube que em 2006 se lançou na Espanha uma nova versão do disco que de certa forma continuava desconhecido para uma grande maioria no Peru.

Não tinha outra escolha: “ele”, quem queira que tenha sido, tinha de ler agora o que pensava a respeito desse “alzheimer” gravíssimo na música peruana e da América Latina.

I

NEGRO, PERUANO, AFROPERUANO

Ao andar pela cidade de Lima, é possível perceber que o tema da negritude¹ está “na boca” de todos. A sensibilidade para o assunto se distingue, sobretudo, em relação às expressões artísticas ao falarmos da cultura afroperuana. Embora exista uma maior aproximação com a cultura andina que migrou para a capital², ambas atualmente passam por um período de ressignificação. Incorporadas ao *status quo* da cidade de Lima, coexistem sob aquele ideal que se supõe deve ser atingido numa cidade pós-moderna: tolerância frente à diversidade.

Com base em diversas das observações de campo³, percebi que aqueles que trabalham e moram na capital peruana parecem experimentar uma relação de identidade que os diferencia do nacionalismo romântico, algo que poderíamos chamar de localismo⁴, pois diz mais a respeito a uma avaliação positiva do inventário cultural do que à efervescência de um ideal de nação. Essa avaliação aparece vinculada ao terreno do pertencimento social numa espécie de discurso valorativo daquilo que existe só no país e, em certa maneira, não existe nos outros países da região. Também resulta distinta daquela avaliação surgida a partir do fim da década de 1960 quando o panorama político peruano foi regido por um governo de esquerda que se apropriou das expressões artísticas sob uma ideologia nacionalista, nos moldes do pensamento indigenista e a influência do bloco socialista em países da região⁵.

¹ Definiremos este termos nas páginas seguintes. Contudo, na maior parte dos casos, negritude é utilizado para designar um determinado contexto político e social que permeia a atividade artística -musical no nosso caso- engajada nos seus princípios.

² “Os códigos liminhos de interação com o migrante oscilaram entre a fricção e a gradual aceitação, entre o *cholo* de merda e o *cholo* do meu coração”. Tradução nossa. Cf.: MELGAR BAO, 1993, p. 192. O significado de *cholo* será explicado nas páginas seguintes.

³ Dezembro de 2008 à fevereiro de 2009; e julho de 2010.

⁴ No sentido de uma efervescência regional e pensando em Lima como o catalisador dos símbolos nacionais. O melhor exemplo está na atual campanha publicitária do Governo peruano para divulgar o país como atração turística e potencial destino de capitais estrangeiros: Cf.: MINCETUR. Ministerio de Turismo y Comercio Exterior. Documental “Marca Perú”. Lima: MINCETUR, 2011. Disponível em <<http://embajadoresperuanos.peru.info/>> Acesso em 8 jun.2011.

⁵ O exército teve um papel relevante na história peruana. Entre 1968 e 1976, governou Juan Velasco Alvarado sob uma liderança militar-civil que “teve a possibilidade de fazer experimentações com a sociedade peruana

Nesses anos, o inventário das manifestações artísticas entendidas como cultura nacional foi quota obrigatória na grade de programação das rádios, como foram também as épocas de ouro das casas de cultura e as academias de folclore (FELDMAN, 2006, p. 127). A essa época também pertence o chamado “renascimento” afroperuano, no qual surgiram figuras emblemáticas na cena cultural da capital, como os irmãos Santa Cruz: Nicomedes⁶ e Vitoria⁷, seguidos de outros nomes que incorporariam o imaginário de um Peru negro sintonizado com o momento político francês de maio de 1968⁸ e aquelas reivindicações da população negra nos Estados Unidos.

Nessa época, os significados dessas reivindicações tinham seu equivalente nas manifestações artísticas, que inseriram na sociedade peruana, e limenha em particular, um repertório cultural legitimado politicamente e contemporâneo à receptividade das chamadas minorias⁹, o que parece ter preparado o cenário social atual para instaurar a primeira afirmação positiva fora do referente étnico indígena ou crioulo¹⁰: o afroperuano.

A seguir, comentaremos alguns acontecimentos históricos que antecederam a discussão sobre o negro, analisando exemplos da produção literária peruana no final do século XIX e identificando sua relação com o imaginário da sociedade limenha dessa época. Também, faremos uma breve menção das principais correntes de pensamento que influenciaram tanto nesse período quanto nas primeiras décadas do século XX: as que defendiam conceitos como o da supremacia racial, as que forjaram os ideais políticos do Estado-nação, e aquelas que justificaram a hegemonia cultural.

sem precedentes [...] foi proscrito o uso da denominação índio na linguagem oficial, enquanto se declarava o quéchua como idioma oficial; e foram abolidos inclusive Papai Noel e o Pato Donald como símbolos de penetração cultural. De outro lado, a abertura de relações com o bloco socialista em plena guerra fria traria legitimidade para a difusão da “cultura socialista” tanto na imprensa como nos estabelecimentos educacionais do Estado. Nesse contexto, o próprio termo ‘revolução’ atingiria um nível inédito de legitimidade.” (RÉNIQUE, 2009, p. 127)

⁶ Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) foi poeta, folclorista e jornalista. Em parte da sua prolífica produção, concentrada entre as décadas de 1960 e 1970, se destacam as teses sobre as origens dos instrumentos e gêneros musicais da costa peruana, em particular aquelas que aludem ao entorno social das famílias negras.

⁷ Victoria Santa Cruz Gamarra (1922), é irmã de Nicomedes e como ele pesquisou com o folclore da costa peruana realizando importantes trabalhos desde a coreografia e dramaturgia. Suas contribuições no destaque do negro na formação da cultura nacional serão analisadas nas páginas seguintes.

⁸ Chamado também de Maio de 68, refere-se aos conflitos sociais em torno à greve geral em França nesse ano. A data tornou-se emblemática por se tratar de uma insurreição civil que agrupou pessoas sem divisões de classe, cor ou idade. Cf.: COHN Sérgio, PIMENTA, Heyk (Orgs). Maio de 1968. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008

⁹ Entendendo minorias como o oposto a uma cultura massiva ou em ascenso. A luta das minorias refere-se à reivindicação de seus valores, crenças e atitudes pelos quais se identificam. Ex.: grupos civis de negros, mulheres ou homossexuais. Cf.: BARKER, 2004, p. 36.

¹⁰ Crioulo no contexto do presente trabalho não guarda relação com o significado em português (negro nascido na América, por oposição ao originário da África). Nas páginas seguintes explicaremos com mais detalhe.

1. 1. O imaginário social racista na Lima do início do séc. XX.

Em 1897, o escritor peruano Clemente Palma (2007) afirmava que o negro “é fiel, é sociável e fanático; ao mesmo tempo é covarde, rancoroso e sem energia” (Id., p. 25¹). Sua tese de bacharelado em letras, intitulada *O porvir das raças no Peru*¹¹ -tradução nossa-. fazia parte da aparelhagem discursiva tributária do racismo científico do século XIX e de parte do XX, que estabelecia uma hierarquização entre os seres humanos e em que os traços europeus ibéricos e anglo-saxões se encontravam no topo da preferência geneticamente predestinada para a prosperidade moral e econômica¹².

Dizia Palma: “a luta da raça negra com a branca é constante nos centros em que se há ingerido a sávia africana: tais como nas repúblicas americanas, nos Estados Unidos, no Brasil etc.” (Ibid., p. 27) -tradução nossa. Sendo assim, entendemos que se trata do arcabouço ideológico que compartilhavam não somente os pensadores da época como também a classe política e religiosa, que enxergavam nas comunidades negras e indígenas culturas condenadas às formas mais primitivas de socialização, incapazes de gerar habilidades ou conhecimentos técnicos complexos, e cujas manifestações expressivas artísticas pertenciam ao estágio irracional do homem sucumbido à lascívia, puramente instintivo, crente em uma fé totemista, xamânica, animista ou naturalista.

No seu livro *As máscaras da representação*¹³ -tradução nossa- o crítico literário peruano Marcel Velásquez Castro examina o discurso sobre o comércio de escravos que ocupou a literatura desse país no período entre 1775 e 1895, e afirma que, na construção cultural da alteridade, o sujeito escravocrata oscila entre a subjetivização, representada pela mulher escravizada, e a desumanização, relacionada ao homem escravizado.

Também se identifica a existência de procedimentos e dispositivos políticos que reconheceram neles os indivíduos pertencentes a uma tradição cultural que só atingia a individualização pela via da excepcionalidade:

¹¹ *El porvenir de las razas en el Perú.*

¹² Cf.: SEYFERTH, Giralda. **O beneplácito da desigualdade: breve digressão sobre o racismo.** In: Vários autores. *Racismo no Brasil.* São Paulo: Peirópolis, ABONG, 2002, p. 17-44

¹³ *Las máscaras de la representación.*

“O escravo é individualizado plenamente só quando é intrinsecamente excepcional, realiza um serviço valioso a toda a comunidade social, ou articula o percurso narrativo dos heróis do romance. Por outro lado, há referências elogiosas, pondo em destaque suas habilidades musicais e sua capacidade de criador oral” (CASTRO, 2005, p. 189 - Tradução nossa).

Para Castro, o dramaturgo, literato e político Felipe Pardo y Aliaga representava em seus textos metáforas da nação e da sociedade imaginadas e desejadas pela elite assim dita “cultura” e “educada” da época (Id. p.110-122.). De outro lado, Pardo ter-se-ia integrado como parte dos gestores que assentaram as bases para uma hegemonia cultural do projeto crioulo¹⁴. Essas bases nunca apresentavam o personagem escravizado como um sujeito definido, mas como mero portador ou transmissor dos signos pertencentes à elite crioula limenha (Ibid., p. 190).



Fig. 1. Caricatura de 1855¹⁵, que satiriza ao caudilho presidente peruano Ramón Castilla (personagem no centro), autor da disposição de lei que aboliu o sistema escravocrata, que aparece como redentor dos negros e os indígenas, ao lado de dois homens que representam a burguesia esclarecida nos ideais iluministas. A lenda da foto assinala: “rompe estas correntes! Ergue o indígena da prostração! Conquistemos a imortalidade!” (Foto do autor – tradução nossa).

Em síntese, no imaginário literário da sociedade limenha do século XIX, a figura do negro possuía um caráter fronteiro, nos limites da família, no serviço doméstico, numa

¹⁴ O tema será analisado nas páginas seguintes.

¹⁵ A fotografia foi captada no *Museo Afroperuano*, em Lima. A mesma aparece na publicação *Adefesios*, de L. Williez (Lima: 1855).

condição humana inferior: no plano sexual, o negro era visto como lascivo e, por essa razão, a mulher era tida como prostituta, o homem, como estuprador. Já na ordem social, tinha fama de subversivo ou delinquente. Assim, entendemos que existia a percepção de que foram os negros a razão pela qual o projeto nacional crioulo fracassou como também a certeza de que a elite crioula limenha não teria sabido negociar as contradições inerentes a uma sociedade pós-escravocrática. A partir dessa época até início do século XX, a sociedade peruana continuaria sendo depositária das ideias que marginalizariam as culturas diferentes da cultura hegemônica, cuja sede era a cidade de Lima e cujas influências se encontravam na *intelligentsia*¹⁶ europeia, em particular as vigentes em países como Espanha, Inglaterra e Estados Unidos.

O antropólogo peruano José Matos Mar assinala que a compreensão das questões sociais no Peru passa pelo entendimento de dois planos. O primeiro seria o do Peru na sua densidade histórica, pela linha do desenvolvimento autóctone, que lhe permitiu ser o berço de uma alta cultura. Dessa maneira, o país deve ser analisado sob o enfoque de outras sociedades mundiais tais como México, Egito, Índia, Irã ou China. Assim, é importante entender como tal densidade histórica “lhe influi e lhe afeta porque lhe oferece, dentro da opressão e da miséria, perspectivas, possibilidades e obstáculos, que outras sociedades subdesenvolvidas não têm”¹⁷ (MATOS MAR, 1969, p. 14 - Tradução nossa).

Já o segundo plano se refere à cultura ocidental, que quebrara tal desenvolvimento independente via imperialismo colonial espanhol, universalizando o país e posicionando-o como periferia das sociedades capitalistas dominantes ao longo da história: Espanha, Inglaterra e Estados Unidos (Id. p. 13). À semelhança dessa relação, a cidade de Lima concentrou o poder em relação a uma periferia interna representada pelas demais províncias e, por sinal, um poder culturalmente baseado “num sistema de classes sociais relativamente rígidas e na maneira como elas participam e recebem os recursos sociais, econômicos e políticos” (Ibid., p. 22 - tradução nossa):

“Cada grupo desse conglomerado controla hegemônica e principalmente um setor econômico, uma área do território, ou uma parcela da nação, de maneira alternativa ou conjunta, repetindo a relação histórica e estrutural de metrópole-periferia em todo momento e gestão” (Id. - tradução nossa).

¹⁶ Nome que se atribui à classe ou grupo dos intelectuais, ou às elites das artes e da política. Cf.: INTELLIGENTSIA. In: Michaelis **Moderno Dicionário Da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ed. Melhoramentos. 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 21 jan. 2011.

¹⁷ “... lo influye y lo afecta porque le ofrece, dentro de la opresión y la miseria, perspectivas, posibilidades y obstáculos que otras sociedades subdesarrolladas no tienen”.

Porém, ali onde se exige uma compreensão particular sobre o Peru por ter desenvolvido uma cultura milenar não deveria fazer-nos pensar o referido país a partir de uma origem comum, já que o próprio regime incaico não foi senão o auge sistematicamente atingido por uma cultura assentada no vale do Cuzco, cujo poder político, bélico e econômico se impôs ante as diversas e ricas culturas que povoavam as demais regiões dessa parcela do continente sul-americano, culturas que por sinal tinham suas próprias particularidades e cosmovisões (ROSTWOROWSKI, 2004, p. 32). Além disso, as figuras do crioulo e do negro, embora não possuam na região a história milenar dos diversos aborígenes do vasto Império Incaico, sugerem quebrar essa linearidade autóctone pensando nelas como a importação de um modelo ocidental de hegemonia e centralismo que abalou ao seu equivalente andino, se pensarmos a sede do *Tahuantinsuyu* -nome para os territórios Incas- tornando periferia ao resto de cidades.

Voltando aos começos do século XX e levando essas questões para o campo das relações de poder e das manifestações artísticas, poder-se-ia dizer que estava em jogo não somente aquilo que deveria representar o nacional, mas também o que deveria ser considerado culto e, mais adiante, o que deveria ser preservado ou resgatado como símbolo do nacional. Acreditamos também que, paralelamente, o imaginário social como veículo de estereótipos e estigmas povoou as entrelinhas da vida econômica e política, perpetuando o *status quo* da cultura que estava no poder.

A historiografia peruana na passagem do século XIX ao XX também teve um papel importante na racionalização e articulação da retórica nacionalista crioula nascente, transformada num discurso histórico instrumental de poder, “coadjuvando a reprodução de uma ideologia que visava a manutenção das hierarquias sociais¹⁸” (MÉNDEZ, 2000, p. 32 - Tradução nossa). Contudo, as interpretações históricas sobre a vida republicana não foram convincentes para pensar o Peru como memória e projeto de futuro (MELGAR BAO, 1993, p. 187). Dessa maneira, entre a corrente indigenista apresentada na obra *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*¹⁹, escrito por José Carlos Mariátegui²⁰, a corrente hispanista apresentada no livro *Peruanidade*²¹ -tradução nossa- escrita por Victor Andrés

¹⁸ “... *coadyuvando a la reproducción de una ideología que tendía al mantenimiento de las jerarquías sociales.*”

¹⁹ Cf.: São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

²⁰ 1894-1930. Considerado um precursor do marxismo latino-americano, seu pensamento reivindicou a imagem e o homem da região andina. Em 1928, publicou os *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*, no qual “realiza, na prática, o primeiro esforço bem-sucedido para “nacionalizar” o arcabouço teórico de Marx em nosso continente” (PERICAS, 2010)

²¹ *Peruanidad.*

Belaúnde²², e a imagem crioulo-mestiça da nacionalidade presente nos extensos escritos de Jorge Basadre, surgiu na cidade de Lima uma nova dinâmica inter e intra-étnica, e inter e intraclassista, “como foram as certezas de que se vivia uma grande comoção nos modos de vida e de representação simbólico-cultural (Id. p. 188 -tradução nossa).

Na passagem da cultura rural agrária para uma cultura urbana industrial, a mestiçagem, isto é, a síntese das misturas do espanhol, do indígena, e do negro, se manifestaria como a saída para as tensões sociais e culturais próprias da crescente urbanização que Lima experimentava na primeira metade do século XX. A ideia pensada pelo filósofo e ibero-americanista mexicano José Vasconcelos²³ de que o mestiço na América Latina é o ápice de uma raça cósmica e, portanto, a mestiçagem é o melhor caminho para se chegar a um estágio superior de humanidade, era entendida como a melhor proposta de integração nacional.

Contudo, o que poderia constituir um eixo estruturador da nação se tornou fonte de perpetuamento de desigualdades, justificativa para exclusão da maior parte da população e, sobretudo, um “projeto detergente” de branqueamento racial associado a uma implícita superioridade cultural do Ocidente (BALBÍ, 1927, p. 13), que por essa via se sentia destinada a emprestar suas supostas qualidades inata às culturas indígenas, negras e descendentes destas:

“A cidadania, assim entendida (como) mestiça, parecia trazer a verdadeira negação de um país multicultural [...] A grande tragédia do Peru - seu empobrecimento e negação de identidades culturais, com sua imposição homogeneizante - levou a desconhecer a multiculturalidade, traço distintivo da nossa nação”. (Id. - Tradução nossa)

²² 1883-1966. Contemporâneo a Mariátegui mas contrário as suas ideias, acreditava num projeto peruano ocidental nos moldes do iluminismo progressista, que continuasse a tarefa de assimilar ao indígena, “começada no vice-reinado pela obra educativa das ordens religiosas e da Igreja em geral” (BELAÚNDE, 1968 apud URIARTE, 1998) Para uma leitura revisitada em defesa das teses *belaundistas* leia-se CUBAS RAMACCIOTTI, Ricardo. **Víctor Andrés Belaúnde y el debate intelectual en torno a la realidad peruana**. Centros de Estudios Peruanos, Univ. Católica San Pablo. Disponível em <<http://estudiosperuanos.ucsp.edu.pe/?option=6&item=10>> Acessado em: 23 nov. 2010.

²³ 1882-1959. Para um análise do pensamento de Vasconcelos no Brasil confrontar: CRESPO, Regina Aída. **Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938)**. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 23, n. 45, julho, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100008&lng=en&nrm=iso> Acessado em: 24 nov. 2010.

Ao falar de crioulo nos países de língua espanhola nos referimos ao mestiço de traços europeus -brancos sem referentes arábicos²⁴ - na América Hispânica²⁵. No Peru, essa mesma palavra também significou a garantia de uma herança e filiação não somente genética como também cultural de um discurso político que via nos indígenas e negros a antítese do desenvolvimento nos termos do modernismo, dando a impressão de duas culturas ou sub-culturas diferentes e ainda contrapostas (MATOS MAR, 1969, p. 33; COTLER, 1969, p. 146). Com as sucessivas ondas migratórias, esse escudo protetor da identidade nacional do bloco oligárquico, mas também de alguns setores urbanos médios e empobrecidos, começou a fragmentar-se pelas suas próprias leituras e antinomias (MELGAR BAO, 1993, 202).

Num artigo sobre os bairros populares e a cultura crioula em Lima de inícios do século XX, o sociólogo peruano Aldo Panfichi (2000) apresenta outra acepção denominada crioulo popular, mais ligada à noção de proletário²⁶, que se trata do termo cunhado para moradores dos bicos na cidade que compartilhavam as mesmas condições de precariedade (Id. p. 153) desde suas misturas de negros, *cholos*²⁷ e brancos (MELGAR BAO, 1993, p. 203). Essa compreensão do crioulo popular lhe confere adjetivos como os de alegre e festeiro, quando se fala da sua sociabilidade, e os de pícaro e esperto, quando se trata de buscar soluções para sobreviver no meio da mais absoluta carência²⁸. O autor acredita que o arquétipo do crioulo popular é de alguma maneira um exemplo de resistência “às mudanças e à tirania do relógio e aos horários modernos do trabalho”²⁹ (PANFICHI, 2000, p. 153 -Tradução nossa).

Outra ideia esboçada é que os bairros desenvolveram um papel importante na definição da identidade dos limenhos e, nesse sentido, aqueles com maior população negra eram demograficamente heterogêneos como também as relações de solidariedade e compadrio, tecidas no interior desses bairros para enfrentar a adversidade, parecem ter sido um aporte negro à cultura crioula, ao ser “um código social que incorpora como iguais todos

²⁴ Em parte das regiões costeiras e serranas do Peru, se utiliza coloquialmente a palavra “*chapetón*” para designar ao espanhol ainda sem mestiçagens locais. O termo alude ao rubor nas bochechas.

²⁵ Cf.: CRIOLLO. In: **Diccionario de la lengua española** - Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española. 2001. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/draeI/>> Acesso em: 21 jan. 2011.

²⁶ Sobre as estruturas sociais da capital peruana nos inícios do século XX confrontar: STEIN, Steve. **Lima obrera: 1900-1930**. Lima: El Virrey, 1986.

²⁷ “Nesta noção do crioulo popular que inclui o negro e o branco, o descendente de indígena é chamado de *cholo*, que se pela sua origem social e prestígio da sua profissão “se aproxima do indígena, em termos de salário, do tipo e independência ocupacional que têm frente ao mestiço, se distancia destes grupos étnico-sociais”. (COTLER, 1969, p. 183 -Tradução nossa).

²⁸ Um dado empírico: em conversações com peruanos residentes em São Paulo há tempo, sempre coincide-se em identificar o malandro carioca com esta acepção do crioulo limenho.

²⁹ “... *los cambios y la tiranía del reloj o los horarios modernos de trabajo*”..

aqueles que conhecem e participam de suas práticas de identificação ritual (Id. p. 154 - tradução nossa).

Num escrito de 1944, intitulado *O crioullismo limenho*³⁰ - tradução nossa- se define em mais de quarenta páginas o que deve ser considerado um crioulo “da gema”:

“Por ser tarefa difícil a pesquisa racial, agrupa-se hoje sob o termo crioulo todos aqueles cuja peculiar modalidade reflete um processo de síntese viva. A graça desenvolta do crioulo limenho é o índice revelador do seu recôndito otimismo. Seu hedonismo superficial e transitório, e muitas vezes simulado, reflete seu íntimo desejo de atordoar-se para não sentir o dissabor interno provocado pelo conflito de caracteres raciais antagônicos cuja solução confia ao tempo”. (AQUILES HERRERA, 1944, p. 10-11.- Tradução e grifo nossos)

Assim, se distinguem dois significados para o termo crioulo: 1) o da leitura oligárquica, que alude a uma descendência hispânica, 2) o da leitura popular, que alude ao seu caráter abrangente e intrinsecamente miscigenado.

Com o passar das décadas, frente ao novo panorama econômico e demográfico da capital, o entendimento dessas duas leituras será chave, nas páginas seguintes, para compreender como o sentido de crioulo popular deixará de ser uma categoria homogeneizante e dará passagem às culturas que, no momento, a integram sem nome próprio: a cultura *chola* e a cultura negra, ambas situadas na costa peruana. Mas, antes de tudo, gostaria de apontar alguns aspectos relacionados à apropriação e à reelaboração dos referentes andinos e hispano-crioulos nos processos identitários do negro.

³⁰ *El crioullismo limeño.*

1.2. Africanidade na escravidão e negritude³¹ na modernidade?

Tanto na retórica como na prática, negros, índios e suas variadas descendências³² foram excluídos do projeto nacional crioulo nos finais do século XIX. Já na costa peruana, no decorrer do século XX, os referentes sociais e culturais do negro e do *cholo*, este último próximo a um referente indígena, compartilharam as mesmas condições de marginalização produzidas por um racismo institucionalizado na prática, o qual “sanciona e perpetua a exclusão de uns e os privilégios de outros” (ROSTWOROWSKI et. al., 2000, p. 17). No caso do negro, a abolição acontecida no Peru em 1854 traçava para ele um roteiro cheio de novas contradições e aberto a uma escravatura sem rosto, sem fazenda, sem engenho, sem *plantation*³³, dissolvida entre o resto da população que o lembrava da condição ao que era submetido.

Em certo sentido, o país já não aparecia mais como a terra livre à espera de fugir do latifúndio, pois agora surgia convertida toda num latifúndio invisível, onde o negro passava de escravizado a ex-escravizado por conta da sua negritude, fundando-se nela a razão de sua constante exclusão com a qual tinha de sobreviver daí em diante (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008). Nessa sociedade a cosmovisão de referentes andinos e hispano-crioulos teria reconfigurado o processo identitário dos negros no Peru, cujos marcadores africanos³⁴

³¹ O conceito de negritude surge pela década de 1930, como um movimento literário afro-franco-caribenho baseado na concepção de que há um vínculo cultural compartilhado por africanos negros e seus descendentes onde quer que eles estejam no mundo. São suas figuras principais o senegalês Leopold Senghor (1906-2001), o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) e o francês Léon Damas (1912-1978). Os mesmos enfatizavam, como pontos capitais no movimento: a reivindicação, por parte do negro, da cultura africana tradicional, visando à afirmação e definição da própria identidade; o combate ao eurocentrismo advindo do colonialismo europeu e da educação ocidental prevalecente; e a valorização da cultura negra no mundo, em razão de suas contribuições específicas do ponto de vista cultural e emocional as quais o Ocidente, materialista e racionalista, nunca apreciou devidamente. Na presente dissertação, o termo será utilizado num sentido geral para referir-se, em parte, àquela negritude acima definida. Cf.: DIAGNE, 2004.

³² Família e sistemas de parentesco provenientes do negro e/ou o índio.

³³ “... plantação significará uma propriedade agrícola operada por proprietários dominantes (geralmente organizados numa empresa) e uma força de trabalho dependente, organizada para suprir um mercado em larga escala, com uso de capital abundante, onde os fatores de produção são empregados primeiramente para promover a acumulação de capital, sem relação com as necessidades de status dos proprietários”. Cf.: W. MINTZ, Sidney; R. WOLF, Eric. Fazenda e plantações na Meso-América e nas Antilhas. In: MINTZ, Sidney W. **O poder amargo do açúcar**. Produtores escravizados, consumidores proletarizados. Antologia de artigos de Sidney W. Mintz. Tradução de Christine Dabat. Recife: UFPE, 2003. p. 147-202.

³⁴ Ao falar em origens africanas não me refiro a um tipo específico de africanidade homogênea que serviria de ponto de comparação. Pelo contrário, desejo me referir superficialmente aos traços culturais que estariam presentes nas comunidades maioritariamente negras, apenas para distingui-las das comunidades indígenas, ambas largamente utilizadas como mão-de-obra durante a escravidão. Quando falarmos em origem, também acho importante saber que, entre o séc. XVI e o XIX, Lima concentrou grande parte do mercado de mão-de-obra escrava afrodescendente que abastecia as diversas regiões andinas, e que, embora muitos vieram diretamente da África, a maioria foram ou reexportados de Panamá ou Cartagena, ou exportados por Portugal

conviveram entre as particularidades históricas desses outros marcadores mais evidentes (MELGAR BAO, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2007).

Nesse sentido, dois conceitos trabalhados pelo sociólogo Roger Bastide (Id., p. 131) resultam importantes para a nossa pesquisa: o da comunidade africana, termo mais adequado para explicar o fenômeno afro-brasileiro ou afro-caribenho, por exemplo; e o da comunidade negra, nascida no continente americano durante o período de escravidão e posteriormente liberta. Seguindo essa lógica, ao invés de ter fundamentado sua coesão na resistência para não perder suas origens africanas – estigmatizadas durante e depois da escravidão – os afroperuanos poderiam, no século XX, tê-la baseado na sistematização de novas representações que permitissem configurar uma cultura de afrodescendentes³⁵ peruanos, num *ethos*³⁶, para sobreviver nas condições sociais, políticas e econômicas que buscaram apagá-la. Contudo, “nem as comunidades africanas ficaram imunes à sua condição de escravidão, nem as comunidades negras perderam suas referências africanas” (Id. p. 132 - tradução nossa).

Essa escolha por uma negritude nacional -peruana- no século XX em detrimento de uma africanidade ancestral dos tempos da colônia também aparece nas entrelinhas do romance *Canto da sereia*³⁷, -tradução nossa- em que a escrita quase bipolar de Gregório Martínez (1977), o autor, e de Candelario Cornelio Navarro, seu personagem principal, mostram como as comunidades afroperuanas, através de suas expressões historicamente condicionadas de oralidade, escritura, imagem e gesticulação, exerceram uma apropriação e reelaboração a partir de empréstimos culturais. O escritor e seu personagem se misturam num coro de situações descritas no romance como numa polifonia que apresenta a visão dos afrodescendentes a partir de um eixo articulador da sua identidade: as referências à escravidão abandonam os ancestrais da África e os substituem por origens milenárias das culturas andinas, numa valoração particular. Do mesmo modo, se ressaltam as variadas toponímias da

para Espanha, e, de lá, para o Novo Mundo. Cf: FRANÇA PAIVA, Eduardo; PEREIRA IVO, Isnara.(Org). **Escravidão, mestiçagem e histórias comparadas**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 59-76.

³⁵ A etimologia do termo refere-se a todo descendente de africano e por extensão é associado à cor da pele negra. Posteriormente, o termo tornou-se um novo paradigma e configurou-se no campo jurídico a partir de 2001, devido à Conferência Mundial contra o Racismo (em inglês *World Conference against Racism*) celebrada nesse ano na cidade de Durban (África do Sul), auspiciada pelas Nações Unidas. Ao longo da pesquisa tenta-se contextualizar a discussão, por isso, toda vez que fala-se em afrodescendente nos referimos às interações entre o citado termo-chave e suas leituras ou apropriações na sociedade peruana.

³⁶ Na retórica aristotélica, designa-se *ethos* a construção de uma imagem de si, os traços de caráter – apelo - destinados a garantir o sucesso de um discurso. A temática (a mensagem ou a referência) e o modo (disposição dos sons) de determinado tipo de música é entendido como o *ethos* da mesma. Cf.: HALLIWELL, Stephen. **Aristotle's poetics**. University of Chicago Press, 1998.p. 151.

³⁷ *Canto de sirena*.

região sul da costa, com suas matrizes diversas, andinas, afroperuanas, ao mesmo tempo em que se faz um inventário da maquinaria feudal: o moinho e, sobretudo, o *trapiche*³⁸.

Noutro plano, a manumissão do escravizado por razões do liberalismo econômico propagado especialmente pela Inglaterra, na passagem do século XIX para o XX, significou também passar da escravatura do patrão-de-engenho a outra do Estado hegemônico-homogeneizador. Assim, a abolição não teria sido senão uma mera mudança jurídica sem condições socioculturais, pois “a estrutura social e a cultura que a animava não estavam nem preparadas nem dispostas para permitir a integração de quem até pouco tinham sido seus escravos e objetos de compra-venda³⁹” (MELGAR BAO, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2007, p. 39 -Tradução nossa).

O declínio dos referentes europeus, logo no fim da primeira guerra mundial, em 1918, significou para uma grande parte de América Latina a oportunidade de procurar no próprio seio a identidade que lhe pertenceria, o que no Peru tomou forma de um retorno ao passado indígena⁴⁰, “que se pode resumir como um processo dialético de pertencimento entre aristocratas hispanizantes, democratas europeizantes e socialistas indigenistas, estes últimos estimulados, aliás, pelas revoluções mexicana e russa” (MATOS MAR, 1970, p. 206). Ao mesmo tempo “em que a Europa se entusiasma pela arte negra, a América Latina descobre o valor estético da arte indígena, considerada pelo indigenismo como a única fonte possível de arte autenticamente nacional”⁴¹ (FAVRE, 1998, p. 50 -Tradução nossa). Contudo, e longe de constituir um movimento homogêneo, este não teria passado de um discurso urbano de brancos ou mestiços, que buscou, através do referencial indígena enfrentar Lima e inventar uma peruanidade geográfica e regional que os incluísse enquanto não-liménhos (URIARTE, 1998; TUR DONATI, 1993, p. 160). No longo processo que durou quase a metade do século

³⁸ Antigo moinho usado no campo para espremer a cana de açúcar e extrair seu caldo. Cf.: TRAPICHE. In: **Diccionario de la lengua española** - Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española. 2001. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/draeI/>> Acesso em: 21 jan. 2011.

³⁹ “*La estructura social y la cultura que la animaba no estaban ni preparadas ni dispuestas para permitir la integración de quienes hasta ayer habían sido sus esclavos y objetos de compraventa*”.

⁴⁰ Importante lembrar que o Peru ingressava no século XX devastado pela chamada Guerra do Pacífico (1879-1893) travada entre a aliança peruano-boliviana e as forças chilenas. A figura do político e anarquista Manuel González Prada (1844-1919) seria o mais importante articulador do severo repúdio da “pátria crioula”: “o influxo do ‘gonzalespradismo’ se estende, em primeiro lugar, como uma verbalização da amargura suscitada pela derrota perante o Chile; em segundo lugar, como ‘ficção orientadora’ da oposição antioligárquica; e, finalmente, como elemento essencial do arsenal retórico daqueles que, sob a influência do fascínio do outubro russo, tentariam pensar ‘cientificamente’ no problema da revolução no Peru”. (RÉNIQUE, 2009, p. 23). Nesse sentido, Prada via na população indígena o único embasamento possível da nação a ser construída, em contraposição àquela nação formada “pelos ‘agrupamentos de crioulos e estrangeiros’ que habitavam ‘a faixa de terra situada entre o Pacífico e os Andes’” (Id., p. 26)

⁴¹ “... *en que Europa se entusiasma por el arte negro, América Latina descubre el valor estético del arte indio que el indigenismo señala como la única fuente posible de un arte auténticamente nacional*”.

XX, o indigenismo teve como principal função ressaltar os valores da antiga cultura peruana, rebatendo assim o hispanismo como alienação, mas caindo, ao cumprir tal objetivo, no etnocentrismo (MATOS MAR, 1970, p. 207).

Inserido na corrente culturalista norte-americana⁴², também podemos dizer que o indigenismo no Peru inspirou grande parte dos trabalhos de etnologia, arqueologia e, em geral, da pesquisa antropológica (Id. p. 206), na procura de uma identidade peruana (FAVRE, 1998, p. 45), que, desde seus primórdios, se deteve menos a analisar o Outro na costa, o negro e seus descendentes, do que o Outro nacional erigido na figura do índio e sua pretendida linhagem incaica⁴³.

Apesar de a cidade de Lima ser historicamente africanizada desde meados do século XVI até fins do século XVIII, e de que em alguns momentos os negros e seus descendentes chegaram a superar 45% da população total, em 1940 essa cifra desceria a só 1,66%, algo que, em parte, poderia ter sido influenciado pelos reassentamentos por motivos laborais e pela miscigenação como efeito dos movimentos migratórios, mas também por um fator que teria distorcido as cifras estatísticas: a vergonha étnica ou a negação da filiação a uma comunidade de negros por parte de um número significativo da população que se autodenominava mestiça, negando seus traços afrodescendentes (VELÁZQUEZ CASTRO, 2005).

Em resumo, entre a rejeição a uma afrodescendência vinculada à escravidão colonial e à estigmatização pela negritude e posterior invisibilização produto de um dualismo cultural entre hispanistas e indigenistas, se entende que o negro e seus descendentes não teriam se conformado em um grupo coeso e sim, individualmente, se somado como atores coadjuvantes a reivindicações “não-negras” no plano das discussões políticas e sociais peruanas da primeira metade do século XX⁴⁴.

Contudo, nos parece importante ressaltar que as teses da miscigenação, desmobilização (ex.: do campo à cidade), descaso do Estado ou a eventual “vergonha” na autodefinição étnica não parecem ser suficientes para explicar a decrescente taxa demográfica

⁴² “O culturalismo como esforço de compreensão da diversidade humana constitui-se no processo de crítica ao evolucionismo, caracterizando-se, fundamentalmente, por duas rupturas: uma com o determinismo geográfico e outra com o determinismo biológico. Na medida em que Franz Boas, o responsável por sua formulação, recusa as determinações do meio físico e as determinações raciais como responsáveis pela diversidade dos modos de vida humanos, é na cultura e no particularismo histórico que ele vai buscar as fontes dessa diversidade. O culturalismo é, assim, a vertente do pensamento antropológico que confere à cultura o primado da explicação ou da responsabilidade por essa diversidade.” (CONSORTE, 1997)

⁴³ Cf.: MÉNDEZ, 2000.

⁴⁴ Questões que passam pela invisibilização sistemática ou não de uma população negra no Peru serão abordadas nas páginas seguintes.

do negro no Peru. Isto abre uma brecha para acreditar que no país andino dessa época uma classe governante e civil compartilhava os desejos do cientista brasileiro João Batista Lacerda, proferidos no Congresso Universal das Raças, em Londres, no ano de 1911: “em um século a população do Brasil será provavelmente branca e no mesmo período os índios e os negros desaparecerão” (SCHWARCZ, 2011).

Tais afirmações vêm de encontro à análise feita a seguir, em que observaremos a ressignificação que, desde meados do século XX, o negro experimenta tanto como sujeito político quanto no debate acerca de um discurso sobre a cultura afroperuana, o que denominaremos como a discussão entre o “Negro do Peru” e o “Peru negro”⁴⁵. Nessa mesma perspectiva, comentaremos o surgimento, no plano internacional, de novos paradigmas, que reivindicariam os direitos civis das assim chamadas minorias, e analisaremos a reconfiguração do panorama social e demográfico na cidade de Lima, já sob o signo de uma cultura migrante andina.

1.3. O “renascer” afroperuano de 1950.

Na década de 1950 cresceu uma necessidade em certos setores da esquerda política peruana de abandonar a promessa falida de uma identidade nacional única definida pela oligarquia crioula (RÉNIQUE, 2009, p. 77). Essa oligarquia, paulatinamente, passou a adotar uma postura mais cosmopolita e moderna, procurando sintetizar o crioulo hispanista e o crioulo popular sob um só ideal de peruanidade (MELGAR BAO, 1993, p. 202).

Ao mesmo tempo, o fenômeno migratório provinciano transformou a paisagem econômica, cultural e social limenha num fenômeno chamado de *cholificación*⁴⁶, que conduz – novamente- à superposição de duas culturas distintas, num sistema de dominação social, que instaurou no seio da capital peruana um convívio quase antagônico, definido, por um lado, pela aversão a tudo o que constituísse os Andes -o idioma, as roupas, os alimentos, a música- e, por outro, pela formação de redes solidárias no interior das comunidades de migrantes serranos (BALBI, 1997).

⁴⁵ Os conceitos serão brevemente apresentados neste capítulo e serão desdobrados no próximo.

⁴⁶ Termo cunhado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano em sua tese de doutorado *La emergencia del grupo cholo y sus implicancias en la sociedad peruana*, em 1964. Aborda as transições entre uma identidade adscrita e uma adquirida, na qual o *cholo* -peruano de referentes culturais andinos que migra para a capital, Lima- pode ser mais ou menos índio, e mais ou menos crioulo, segundo seu poder aquisitivo e região geográfica (status do bairro onde mora). Cf. NAVARRETE, 2005.

Assim, se estabeleceu uma dinâmica entre um Peru oficial, crioulo, e um Peru real, *cholo*, que resultou no decorrer das décadas num “encontro conflituoso entre duas culturas, ambas notavelmente modificadas, como amplo intercâmbio de elementos entre si, com numerosos pontos de contato entre ambas⁴⁷” (QUIJANO, 1980 apud BALBI, 1997, p. 12 - Tradução nossa). Em determinado momento, a demografia social e cultural de Lima, concentrava uma parte da heterogeneidade do país, transformando essa cidade não só num caldeirão de todos os sangues, como também na principal arena cultural e social onde o sujeito urbano devia construir sua própria identidade⁴⁸.

É nesse contexto que o negro no Peru se configura econômica e politicamente, baseado nas possibilidades que lhe ofereciam as relações de poder, que nem o colocavam em vantagem nem o desfavoreciam por completo. Por um lado, o negro passou a formar parte dos símbolos da peruanidade – em que o migrante da serra não tinha vez - pois se tratava de um dos grupos humanos mais antigos da cidade, por outro, as suas condições materiais estavam mais próximas à da camada populacional indígena que vinha se assentando na capital.

A partir dessa reflexão, podemos dizer que a segunda metade do século XX se impõe como um divisor de águas quando se fala em cultura afroperuana, pois existe quase um consenso em assinalar esse período como o mais significativo para uma discussão social do negro no Peru moderno⁴⁹. Os autores também concordam que nesse período se deu a conhecer um grande número de grupos de “música negra” na costa, muitos dos quais de famílias que também migraram do campo. Sob os moldes da profissionalização cultural e do exercício do espetáculo artístico, parte desses grupos teria sido encaminhada para apresentar-se nos diversos meios de comunicação -no caso, nas rádios e depois na televisão-, nas eventuais delegações artísticas nacionais -conjuntos que representavam o país internacionalmente-, em apresentações associadas ao turismo local, e na institucionalização do repertório musical através das escolas de folclore.

À representatividade cultural lhe acompanhou uma representatividade política ativa, inspirada, num primeiro momento, nos movimentos de direitos civis estadunidenses, pelos ideais representados pelo slogan *Black Power*, que nas décadas de 1960 e 1970 foi decisivo para a revalorização da cultura negra nos Estados Unidos e para a consciência do racismo

⁴⁷ “... encuentro conflictivo entre dos culturas, ambas notablemente modificadas, como amplio intercambio de elementos entre sí, con numerosos puntos de contacto entre ambas”.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Cf.: MELGAR BAO, 1993; RODRÍGUEZ PASTOR, 2008; ROSTWOROWSKI et al., 2000; SANTA CRUZ, 1978 apud VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 1982; ROMERO, 2007, 2008; FELDMAN, 2006; LEÓN QUIRÓS, 2003; TOMPKINS, 2006, 2008; LLORÉNS AMICO, 1983

institucional naquele país⁵⁰. Ao mesmo tempo, diversos processos históricos como a descolonização no continente africano a partir de 1945, a revolução socialista cubana em 1959 e a revolução chinesa de 1949 também repercutiram no imaginário social dos movimentos afroperuanos, colocando a questão racial e a reivindicação social próximas às práticas culturais que fortaleciam uma identidade negra e peruana (THOMAS III, 2009). A identificação que os membros da comunidade afroperuana tinham com suas contrapartes em outros lugares do mundo assim como a sua luta por um maior reconhecimento político, social e artístico advertiu a ausência local destas questões como também o potencial sucesso que um projeto de reclamo cultural teria no Peru (LEÓN QUIRÓZ, 2003, p. 20).

Num segundo momento, os vínculos culturais que relacionavam a Diáspora Africana com as atividades políticas e culturais afroperuanas foram substituídos por vínculos regionais, ligados aos movimentos afrolatinos, cuja maior visibilidade provinha de países como Cuba e Brasil. Nesses intercâmbios, os trabalhos realizados por Nicomedes Santa Cruz com a música, o jornalismo e a literatura, foram importantes e inspirados nas pesquisas dos brasileiros Câmara Cascudo, Nina Rodrigues e Arthur Ramos, e dos cubanos Fernando Ortiz e Luciano Franco, orientando seu discurso sobre o negro na costa peruana por meio da análise das afrodescendências nesses países (FELDMAN, 2006, p. 100). Contudo, esses conhecimentos e a disponibilidade de fontes diversas não teriam sido compartilhados tanto por Nicomedes e Victoria como uma forma hegemônica de vigiar a “pureza” das performances musicais para gerações posteriores: “os jovens seguidores aprendiam os aspectos formais da música e as coreografias, mas não eram apresentados aos conhecimentos filosóficos e históricos dos seus líderes (os irmãos Santa Cruz)⁵¹” (ROMERO, 1984, p. 324 apud LEÓN QUIRÓZ, 2003, p. 115 - tradução nossa).

Além de Nicomedes, a figura de José Durand Flores (1925-1990), um acadêmico especialista em literatura colonial da América Latina e Europa, se destacou como fundador do grupo Pancho Fierro, que levou em 1956 um repertório inteiramente composto por música “negra” peruana ao Teatro Municipal de Lima⁵², composta em sua maioria por músicos e dançarinos negros (FELDMAN, 2006, p. 29). Aqueles que participaram dessa experiência

⁵⁰ Na década de 1960, a luta pelos direitos civis dos negros foi marcante nos Estados Unidos e repercutiu poderosamente em outros países de ocidente: “No exterior, tinha-se um país vergonhosamente envolvido na guerra do Vietnã, onde as suas tropas (dos EUA) cometiam atrocidades [...] Internamente, contudo, brilhavam as chamadas libertárias da contracultura, do feminismo, do poder negro.” (RISÉRIO, 2007, p. 112)

⁵¹ “*The young members followers learned the formal aspects of the music and choreographies, but were not introduced to the philosophical and historical knowledge of their leaders*”.

⁵² Existe uma referência anterior: o grupo Ricardo Palma, fundado por Samuel Márques, teria apresentado em 1936, fragmentos de músicas negras que sobreviveram até essa época. (Cf.: TOMPKINS, 2008, p. 484)

artística anos depois teriam seus próprios recursos e discursos a respeito da cultura negra peruana, chamada, logo em seguida, de afroperuana: músicos como o *cajoneador* Carlos “Caitro” Soto de la Colina, e outros como Abelardo e Vicente Vásquez, Ronaldo Campos, e o próprio Nicomedes foram, além de profissionais, representantes e autoridades nem sempre concordantes em assuntos afroperuanos (LEÓN QUIROZ, 2003, p. 104). Embora o trabalho de Durand tenha se preocupado exclusivamente com a reconstrução histórica baseada em escritos e imagens do século XIX ou anteriores, os grupos de famílias negras não fizeram da rigidez documentária um obstáculo e, em muitas ocasiões, superavam a ausência de pesquisa histórica, preenchendo as suas performances com músicas e coreografias da época (Id.).



Fig. 2. A capa do livro do pesquisador Luis Rocca nos revela uma foto que ilustra bem o momento analisado: Em primeiro plano, vemos aos músicos Abelardo Vásquez (esq.) ao lado de Arturo Cavero, percutindo um *checo* e uma *angara*, respectivamente. Detrás, os folcloristas Arturo Jiménez Borja (esq.) e José Durand (cent.), ao lado do violonista Vicente Vásquez (ROCCA TORRES, 2009, p. 11)⁵³.

⁵³ Na ocasião, o *checo* e a *angara* foram apresentados no marco das pesquisas dos mencionados folcloristas, em 1979 (Id.), que o próprio Rocca retoma em parte na referida publicação. O crédito da fotografia é de Carlos “Chino” Domínguez.

O chamado “renascimento” afroperuano dos anos de 1950 parecia, nesse sentido, conduzido por um conflito pelo controle da produção e circulação do discurso da afroperuanidade. Ao se falar em música afroperuana, tanto os pesquisadores como as próprias famílias negras o faziam em nome de uma reivindicação histórica que visava saldar o estrago ocasionado pela escravidão e posterior marginalização. A propósito dessa reivindicação, existiria um debate político mais interessado em protagonizar a história do Peru negro que a história do negro no Peru, como uma superestimação dos referentes estéticos e uma subestimação das condições sociais⁵⁴. Tudo isso me faz pensar na consciência que o lugar de contenda do discurso da afroperuanidade despertou nos seus atores principais, e como estas, que tiveram por objetivo fazer alusão a um grupo específico como as famílias negras no Peru, oscilaram entre a discussão acadêmica e a discussão empírica, no que parecia uma disputa entre as versões não oficiais das práticas musicais e seus diversos agentes - os músicos, dançarinos, coreógrafos, dramaturgos etc. - e as descobertas científicas da classe “pensante” peruana⁵⁵.

No livro *Românticos e folcloristas*, Renato Ortiz (1993) afirma que:

Se por um lado o Romantismo dá um impulso para a compreensão das curiosidades populares, por outro, ele destoa da atmosfera reinante no final do século (o positivismo). Para se consolidar como “ciência”, o folclore tem de reinterpretar seu passado, procurando desenhar de maneira inequívoca, suas novas fronteiras (p. 30)

Por tudo isso, deixados o embelezamento e as preocupações literárias dos imitadores românticos, passou-se a escutar o povo para reproduzir suas histórias com uma fidelidade escrupulosa (Id. p. 31). Eis aqui, nesta descrição, que podemos analisar o trabalho folclorista de Durand e, nesse sentido, dizer que depois dele o “renascimento” afroperuano passou a ser discutido tanto por folcloristas como por românticos, neste caso os integrantes do já desfeito grupo Pancho Fierro, à procura de evocar em suas próprias palavras tempos já passados. Quiçá desde 1950 esse falar perene da música afroperuana em terceira pessoa seja como De

⁵⁴ Para o caso peruano acredito que, tanto em 1950 como hoje, é possível passar por uma situação de esquizofrenia quando vemos que se celebra industrialmente a música afroperuana enquanto o “povo” aludido nessas músicas muitas vezes vive na extrema pobreza ou nem tem chance de se reconhecer afroperuano nos censos nacionais.

⁵⁵ Acredito que seja possível pensar que o intuito de legitimar-se como um forte porta-voz do discurso afroperuano tenha sua contraparte no interesse comercial, tanto das apresentações ao vivo como daquelas próprias da indústria fonográfica da época. Hoje é possível que o controle do discurso afroperuano siga um caminho distinto: se apresentando como prova de um discurso científico válido e depois legitimando-se artisticamente como representante autorizada (Cf.: LEÓN QUIROZ, 2003, p. 114).

Certeau & Julia mencionam ao se referir à beleza do morto (sic.) para explicar o conceito de cultura popular:

A própria ciência recebe os objectos e a forma do acontecimento e a forma do acontecimento político, mas não o seu estatuto; não lhe é redutível. Sem dúvida será sempre necessário que haja um morto para que haja discurso; ela dirá a sua ausência ou sua falta mas, assinalar o que a tornou possível um momento dado não equivale a explicá-la. (DE CERTEAU; JULIA, 1989, p. 75)

Nos seguintes dois subtítulos, faremos uma crítica mais detalhada das ideias apresentadas anteriormente, para entender como, num panorama político propício, foi possível pensar ao sujeito negro além do estigma marcante da escravidão e a discriminação racial. Nessa direção, serão apresentadas e analisadas algumas testemunhas de negros peruanos que, na segunda metade do século XX, jogaram um papel importante na história desse país, como atores destacados do imaginário social nacional. Em primeiro lugar, Victoria Santa Cruz falará da reivindicação do corpo negro e de sua opção, por vezes transcendental, mas sempre singular, de “reconstruir” o passado da cultura afroperuana.

1.4. Black is beautiful⁵⁶: Victoria Santa Cruz.

Da década de 1960 em diante, Victoria Santa Cruz não só foi uma figura principal ao formar - junto a seu irmão Nicomedes - um dos primeiros elencos teatrais e de dança compostos inteiramente por negros, mas também foi a responsável por construir uma negritude muito particular, cuja chave principal -no início e na partida- seria o próprio corpo negro.

Em 1978, Eugenio Barba, personagem central do chamado teatro antropológico⁵⁷, entrevistou Victoria Santa Cruz e ofereceu em 21 minutos de registro audiovisual

⁵⁶ Slogans como *black is beautiful*, *black power*, estão atrelados à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e tiveram seu auge na década de 1960. Resultaram muito importantes política, social e culturalmente, pois representou um momento-chave em que os negros estadunidenses se redefiniram: “Arquivou-se para sempre, ali, o estereótipo do *sambo*, do *good nigger*, do negro que ‘conhece seu lugar’, O clichê racista do preto bobo, dócil e idiotamente feliz. Com o *black power*, os negros norte-americanos passaram a se ver como agentes enérgicos de seu próprio destino”. (RISÉRIO, 2007, p. 106)

⁵⁷ Falar em Teatro Antropológico é falar do italiano Eugenio Barba (1936), ator e diretor de teatro que por sua vez foi fortemente influenciado pelas concepções teatrais do polaco Jerzy Grotowski (1933-1999), que introduz conceitos como o teatro experimental, teatro laboratório e teatro do pobre. Barba também fundou em 1979 o International School of Theatre Anthropology (ISTA) e, em 2002, o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies. Cf.: EUGENIO BARBA. Breve biografia em português. **Odin Teatret**. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk/media/222239/CV%20brief%20EB%20-%20POR%20-%20OKT%202010.pdf>>. Acessado em: 24 jan. 2011.

(VICTORIA-BLACK AND WOMAN, 1978) uma síntese da filosofia que inspirou o trabalho de quem, por essa época, dirigia o Conjunto Nacional de Folclore de Lima. Segue uma transcrição literal de boa parte da entrevista, para logo analisarmos de forma detalhada as afirmações feitas na ocasião:

Eugenio Barba: “Tinha sete anos [de idade] quando a chamaram negra, e você aceitou esse nome e começou a retroceder até quase cair, mas não caiu. Como foi a situação, a experiência que [lhe] deu a força para não devir o que os outros a chamavam?”

Victoria Santa Cruz: “A experiência implica todo um processo muito complicado, porque quando me disseram negra realmente não tinha ainda sete anos e recém percebi o que isso significava... não falei com ninguém, mas tinha algo que me dizia que isso era meu, que isso eu tinha de compreender e eu tinha que sair daí só! Então, em um momento da minha vida odiei. Odiei e sei o que é odiar, e não aconselho ninguém, porque isso não faz mais que te destruir, mas, no meu processo, odiei, e com o passar do tempo fui compreendendo que aquilo era também importante porque se não fosse por isso eu não seria hoje o que sou. Então, isto me fez compreender que o negativo cumpre também um papel, não ficar com aquilo, mas ver o que fazemos com aquilo, e que produz em mim aquela coisa, e como pode ir equilibrando-se até que hoje posso dizer: abençoado seja Deus, que alguém me chama de negra para que eu entendesse hoje que sou negra, mas não como eles diziam... que sou negra e que faço parte desse mosaico que é o homem negro, amarelo, vermelho. Enquanto o vermelho, o branco, o amarelo e o negro não percebam que são um só jamais poderão descobrir o que é o homem!”. (VICTORIA-BLACK AND WOMAN, 1978 – Tradução nossa)



Fig. 3. Eugenio Barba e Victoria Santa Cruz, Lima, 1978. (*Odin Teatret Archives* / Photo Peter Bysted)⁵⁸

⁵⁸ Publicação da foto autorizada pela *Odin Teatret Archives*.

Neste início de conversa, Victoria parece deixar clara a visão de negritude que caracterizaria as suas futuras falas sobre o assunto: a do homem que não depende dos outros e é capaz de forjar seu próprio destino no meio da maior adversidade: “...tinha algo que me dizia que isso era meu, que isso eu tinha que compreendê-lo e eu tinha que sair daí só!”. É também com essa convicção que ela tece o sentido de uma existência possível fora da dicotomia de oprimido/opressor, em que as injúrias, embora possam despertar o ódio, não necessariamente alimentavam a vingança, mas a fortaleciam como sujeito, numa espécie de encontro consigo mesma: “isto me faz compreender que o negativo cumpre também um papel, não ficar com aquilo, mas ver o que fazemos com aquilo [...] e como pode ir equilibrando-se”. Nesse processo é que ela consegue entender o que acontece fora, por que a chamam negra, e só através dessa descoberta pessoal é que se soube negra não sob o signo do estigma social, mas como afirmação de autoestima: “... abençoado seja Deus que alguém me diz negra para que eu entendesse hoje que sou negra, mas não como eles diziam”. Além de tudo, Victoria não só renasce fortalecida, mas também esclarecida de que a sua negritude pertence a uma dimensão maior e totalizadora da experiência humana: “Em quanto o vermelho, o branco, o amarelo e o negro não percebam que são um só jamais poderão descobrir o que é o homem!”.

Esse sentimento de pertença a um todo social maior é também uma chave pela qual Victoria compreende o porquê do ódio a ela:

Victoria Santa Cruz: “... se o branco não abre os olhos e se une ao negro, ao índio e ao vermelho, vai desaparecer, e com o seu desaparecimento está também o nosso [desaparecimento] porque somos parte deles, e eles parte nossa. Se não fosse assim não teriam me agredido... me agrediram porque são parte minha, senão, não teria sido possível.” (Id. - tradução nossa)

Guardando coerência com essa lógica, Victoria argumenta a favor de uma essência única do ser humano, que se enganaria na ilusão de estabelecer uma diferença cultural entre as pessoas, e fala especificamente do devir do negro peruano, que, segundo ela, nunca chegou a ser escravizado ao fim, pois sua individualidade o conservou livre em seu próprio ritmo interior:

Victoria Santa Cruz: “Queiramos ou não todas as culturas são diferentes na forma, mas no fundo procuram a mesma coisa. E irmos afinando em determinada direção faz com que nos desconectemos com as outras partes e nós temos a ilusão de que somos diferentes. Então, encontrei justamente no que tinha herdado como ancestral

na África, encontrei a base para ficar em pé, mas tive de começar pelo negro, por esta coisa que me fez dizer um dia “estas combinações rítmicas africanas herdamos e conservamos tão zelosamente ao longo de 400 anos...” pelo qual eu diz um dia “o negro não foi jamais escravo porque ninguém pôde escravizar seu ritmo interno que é o único guia do ser humano”. (Id. - Tradução nossa)

A própria Victoria explicaria que, ao se referir ao ritmo, ela faria alusão a uma espécie de princípio reitor que impõe seu equilíbrio a todas as coisas desde sempre e cujo entendimento ultrapassa a erudição e a razão, pois tem de ser exclusivamente empírico. Esse ritmo a que se refere tampouco é aquela definição que vem da teoria musical, senão um ritmo vital presente nas pessoas ao longo de sua própria descoberta, como sujeito em constante evolução, independente da cor e da geografia que se manifesta através do corpo como sinal de uma liberdade inalienável:

Eugenio Barba: você diz que o negro nunca foi escravo porque ele guardou seu ritmo interno. Para você o ritmo é como a riqueza, a beleza que faz aparecer o homem nos amarelos, nos brancos, nos negros. Que é, então, esse ritmo?

Victoria Santa Cruz: “Falar de ritmo não é fácil porque realmente não é a questão de falar, é a questão de sentir... quando se fala do ritmo quase sempre se cai no engano de falar de tempo e de compasso, e o tempo e o compasso estão no ritmo, mas o ritmo não tem tempo. Temos uma predisposição para cair em certos costumes, em certas coisas que se adequam às nossas características por conta de uma educação direcionada à parte intelectual [...] realmente posso dizer que atualmente o ritmo tampouco é do africano, que este homem numa etapa do seu processo de evolução descobriu nestas combinações rítmicas que há chaves incríveis para se encontrar, o que não quer dizer que o ritmo seja africano, porque o ritmo é o ritmo e o homem forma parte dele. Quando falo do ritmo estou dizendo o ritmo cósmico [...] Então, esta herança está em todo o ser humano, é algo que temos que trabalhá-lo, vivê-lo, e depois deixá-lo aos nossos filhos. No negro vêm todas estas formas de combinações rítmicas, combinações rítmicas com há outro tipo de combinações rítmicas e quando se começa a dançar e a senti-las não tem que se procurar a liberdade fora, pois a liberdade está dentro...” (Id. -Tradução nossa)

Esse ritmo cósmico que pauta o devir, segundo Victoria, seriam combinações que surgem ao longo de um processo de evolução, no qual o negro configurar-se-ia como uma entre outras possíveis combinações. A mesma noção aparece como sinônimo de escolhas e podem se aplicar a um conceito muito particular de cultura e sociedade. Essa parte da sua fala guarda relação com os postulados que Eugenio Barba expressa ao definir o Teatro Antropológico:

“Onde os artistas podem encontrar as bases materiais para a sua arte? Estas são as questões que a antropologia de teatro tenta responder. [...] músicos diferentes, em diferentes lugares e tempos, e apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, têm princípios comuns. A primeira tarefa da antropologia teatral é traçar estes princípios recorrentes.” (BARBA; SAVERESE, 1991, p. 8 -Tradução nossa)

De certa forma, Victoria acreditava que podia fazer a sua parte, como mulher, negra e peruana, mas que tudo isso só faria sentido numa realidade acima das diferenças de cor, gênero e geografia. A ligação com o texto de Barba está em que parte do trabalho feito por Victoria, de valorização, sistematização e ensino de práticas artísticas associadas ao negro no Peru se enquadrariam nesse universo de princípios recorrentes que tomam vida, que se encarnam através das condutas e das particularidades socioculturais de um artista.

Todas essas ideias descritas também são familiares ao humanismo existencialista de Jean-Paul Sartre⁵⁹, muito presente na segunda metade do século XX⁶⁰, cuja ênfase no indivíduo e em sua relação subjetiva com o mundo podiam se expressar na seguinte frase: “você sempre pode fazer algo distinto daquilo em que se há tornado” (FLYNN, 2004 - tradução nossa)⁶¹. De maneira precisa, Sartre focou seus primeiros esforços em elucidar a liberdade no indivíduo existencial para posteriormente se concentrar nas condições socioeconômicas e históricas que limitaram e modificaram tal liberdade, toda vez que essa palavra parou de ser uma definição de homem para significar a possibilidade de escolhas particulares em situações concretas (Idem).

Na mesma linha, poder-se-ia dizer que na concepção de negritude e no sentido do trabalho artístico em Victoria ecoariam ideias contidas na primeira fase do filósofo alemão Martin Heidegger sobre os princípios que são constituintes ao ser e que, ao mesmo tempo, permanecem no mais oculto deles:

[...] entre os entes que há no mundo, há um, em particular que, no curso de sua auto-realização, encontra-se inevitavelmente com a questão da natureza fundamental de todos os entes, inclusive a sua própria. Esta “coisa” é o *Dasein* -aquele modo de ser peculiar cuja essência toma a forma da existência, e que vive o mais tipicamente no e através do humano. Ao realizar as suas possibilidades, o *Dasein* não tem como não

⁵⁹ Com isto quero sugerir que, através da leitura e análise dos diálogos apresentados entre Eugenio Barba e Victoria Santa Cruz, assim como outros escritos da própria Victoria, poder-se-ia identificar uma influência do pensamento sartriano na concepção de negritude que ela defende, o que amerita maior aprofundamento e escapa ao foco do presente trabalho.

⁶⁰ Victoria Santa Cruz estudou na França, graças ao apoio do Governo desse país, entre os anos de 1961 e 1966, em *L'Université du Theatre des Nations* (surgida nas discussões de *L'Institut International du Théâtre*, vinculada à Unesco) e na E.S.E.C (*Ecole supérieure d'études chorégraphiques*).

⁶¹ “...you can always make something out of what you've been made into.”.

tornar manifestas as coisas em torno dele, trazendo-as a uma articulação no interior de seu próprio empreendimento [...]” (EAGLETON, 1993, p. 211)

Os planos das problemáticas da sociedade e do indivíduo parecem se alternar de maneira gradativa e evolucionista na fala de Victoria, apresentando-se como um indivíduo que ensaia uma resposta maturada, na ideia do processo, da observação, e pessoal, no plano do posicionamento político e da autoafirmação, no seu ritmo interno, desde a sua particularidade histórica, negra, peruana e mulher, em Lima da década de 1970, numa visão existencialista vinculada ao conceito de humanidade como a grande família de todos os homens.

Essa escolha que funde o plano ético e o político também representaria na fala de Victoria um compromisso a assumir, não só passivamente, mas como atriz responsável por imprimir seu próprio dinamismo às relações de poder, seja negra ou branca: “Que ninguém venha a me dizer que não é racista antes de sê-lo: há de sê-lo primeiro, mas não ficar ali, como tampouco é bom ficar no sofrimento nem na alegria”.

Mais adiante, Victoria se refere ao racismo como uma espécie de desordem, caos, em oposição ao equilíbrio do ritmo interno e existencial, e confere à discriminação uma categoria de possibilidade ou condição, pela qual o indivíduo -neste caso, o negro- inicia sua carreira ascendente evolutiva, em que ao final perceberá que não existe pior inimigo que sua própria negatividade, seu próprio ódio, sua própria incompreensão:

Eugenio Barba: esta desordem, que você fala, era uma desordem de situação humana, existencial... para você, como negra e também como mulher?

Victoria Santa Cruz: O ser mulher e ser negra são problemas que para o ente racional que ainda não tem compreendido continua sendo um problema, mas quando começamos a intuir a possibilidade que temos quando há uma complicação, este problema se transforma numa condição, uma condição para se forjar. O ser humano não pode tirar a liberdade do outro, isso é a única coisa que o homem não pode fazer tirar a liberdade, porque ela está dentro de você e, quando alguém tem contato com ela, não há ninguém que possa tirá-la, ninguém! Somente você pode tirar a sua liberdade com a sua própria negatividade, com o seu ódio, com a sua própria incompreensão, e digo mais, neste momento, eu falo pra você Eugenio, hoje ninguém pode me magoar, eu sim (a mim)!. O dia que eu acredito que isto que encontrei me pertence eu perco tudo porque isto não me pertence, isto é disso, disso que você chama espiritual, desse absoluto. (VICTORIA-BLACK AND WOMAN, 1978 – Tradução nossa)

Aquilo que Victoria afirma não lhe pertencer, pois se situa no espiritual, no absoluto, apareceria na sua fala como um norte que justifica moralmente um longo processo de redenção, em que o negro tem de perceber que seu destino é atingir a plena consciência de sua humanidade universal.

Por outro lado, se entendemos essa humanidade universal como uma noção de modernidade no pensamento de Victoria, embora possua certos traços holísticos, ele não é nem ambíguo nem ingênuo na hora de colocar as tensões étnicas em pauta, o que a distancia de definições como as do filósofo norte-americano Marshall Berman, que via na modernidade a alegoria de um caminho largo e aberto que oferece uma visão mais ampla de nossa própria: experiência, sem fronteiras de tipo social, étnico, de classe, de gênero etc.:

O caminho largo e aberto é apenas um entre os muitos outros possíveis, mas tem suas vantagens. [...] Ele cria condições para o estabelecimento de um diálogo entre o passado, o presente e o futuro. Ele transpõe as fronteiras do espaço físico e social, revelando solidariedades entre pessoas comuns, e também entre pessoas que vivem nas regiões a que damos os nomes pouco adequados de Velho Mundo, Novo Mundo e Terceiro Mundo. Ele estabelece uma união que transcende as barreiras de etnia e nacionalidade, sexo, classe e raça. (BERMAN, 2007, p. 11)

Em *Tudo que é solido desmancha no ar*, o referido autor define que é preciso romper com a “abordagem museológica” (Id.), que fragmentaria as problemáticas humanas em relações de poder, classe, etnia etc., pois a presença dessas categorias não faz senão transformar a cultura em “prisões e sepulcros caídos” (Ibid., p.12.), incapazes de dar conta da vitalidade das atuais apropriações culturais múltiplas, permeáveis, que dificilmente podem se rotular ou se enquadrar em casos separados.

A respeito dessa modernidade abrangente e uniforme e de sua relação com a história da diáspora africana e da escravidão, Paul Gilroy dedica um capítulo inteiro, destacando, em sentido oposto, sua preocupação “com as variações e as descontinuidades na experiência moderna e com a natureza descentrada e indiscutivelmente plural da subjetividade e da identidade modernas” (GILROY, 2001, p. 110):

Da perspectiva de Berman, o poderoso impacto de questões como ‘raça’ e gênero na formação e reprodução dos eus modernos também pode ser tranquilamente deixado de lado. A possibilidade de que o sujeito moderno possa ser situado em configurações historicamente específicas e inevitavelmente complexas de individualização e corporificação - negro e branco, macho e fêmea, senhor e escravo - não é contemplada. (Id.)

Voltando à entrevista com Victoria Santa Cruz, podemos desdobrar seu conceito sobre a negritude peruana e pan-africana⁶² e sua lógica aparentemente existencialista como a construção de um messianismo capaz de dar suporte moral às expectativas do indivíduo negro numa sociedade forjada no preconceito e de um passado escravocrata que contribuiu para a degradação do componente étnico afrodescendente na cultura nacional.

Se fosse possível descrever uma história das moralidades e das éticas no Peru, teríamos de escrever que o negro - assim como o indígena da serra, da Amazônia, e o contingente de chineses apelidados discriminativamente *coolie*⁶³- também foi barbarizado na escravidão e discriminado na vida republicana, cabendo-lhe sua reputação moral a instituições como as ordens religiosas de tradição cristã conservadora e aos meios de comunicação respectivamente⁶⁴, pois ambas pareciam cumprir um papel de bastiões do imaginário social, do público.

O caso é que, em meados do século XX, “o que há em termos de evolução limita-se ao que chamam de racismo moderno” (RODRIGUES, 1999, p. 158), em que a pressão por normas sociais mais liberais gera algo assim como um preconceito de ter preconceito, que aparentemente teria regulado a discriminação aberta em troca de sua internalização, sentando as bases do estigma entre posição social e cor da pele nos dias de hoje:

“Daí que na valorização de muitíssimos peruanos e em um amplo espectro de práticas sociais -tais como a exigência da ‘boa aparência’ nas ofertas de emprego, a segregação de fato em determinados círculos sociais a pessoas de origem indígena ou negra, os concursos de beleza, as formas de representação racial transmitidas pelos meios de comunicação, o emprego doméstico, e muitas outras- se observa um

⁶² O pan-africanismo surgiu no século XIX como expressão de repulsa em relação à situação degradante do negro em todo o mundo. Entre seus vários princípios, pensava a África “como um continente formado por um único povo, o povo negro, o que lhe conferia uma ‘unidade natural’. Esse pressuposto básico do pan-africanismo era estendido aos afro-americanos e afro-caribenhos que por integrarem uma raça comum compartilhavam, mesmo que de forma parcial, da ancestralidade africana.” (HERNANDEZ, 2005, p. 141). O pan-africanismo também era limitado espacialmente “pois seu eixo de concepção e difusão de ideias era europeu e norte-americano [...] Sua expansão na África ocorreu bem mais tarde, por volta da Segunda Guerra Mundial.” (Id., p. 139)

⁶³ Designa-se a palavra para trabalhadores braçais oriundos da Ásia, em particular a China. No Peru se conhecem como *culties*. No Brasil a situação não foi muito diferente com a mão de obra chinesa, os chamados *chim*, também em regime de semiescravidão. Cf.: DEZEM, Rogério. **Matizes do “Amarelo”: A gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908)**. São Paulo: Humanitas/USP/FAPESP, 2005.

⁶⁴ São bem estudados o papel das confrarias de negros na época da colônia e a história do Cristo de Pachacamilla, que passou de culto marginal a um reatamento e oficialização como culto nacional sob o nome de Senhor dos Milagres. Já nos meios de comunicação, foram notórios os avisos públicos à procura de negros cimarrões, amas de leite e crônicas sobre a vida nos bairros “negros” de Lima do séc. XIX e inícios do XX. Cf.: GONZÁLES MARTÍNEZ, José Luis. Sincretismo afroperuano: El papel de la religión en la construcción de una identidad étnica de resistencia. Ensaio apresentado no **IV Coloquio Internacional sobre Religión y Sociedad: Religiones afroamericanas y las identidades en un mundo globalizado**, La Habana, julio 2005. Disponível em <<http://www.geocities.com/cliolatina/SincretAfro.doc>> Acesso em 17 jun. 2009.

padrão de exclusão e discriminação baseado, ainda, nas aparências físicas e em alguns traços culturais”. (ROSTWOROWSKI et. al., 2000: pág. 20 -Tradução nossa)

Frente a esse contexto adverso, a negritude definida por Victoria pensa no corpo negro como centro das tensões sociais, o que se entende como um movimento que despreza e rejeita tudo o que carrega em si por conta do passado e o capitaliza como fonte de orgulho, afirmando e reabilitando uma identidade cultural da personalidade própria dos povos negros (MUNANGA, 1986, p. 40):

Poetas, romancistas, etnólogos, filósofos, historiadores etc. quiseram restituir à África o orgulho de seu passado, afirmar o valor de suas culturas, rejeitar uma assimilação que teria sufocado a sua personalidade. Se tem a tendência, sob várias formas, de fazer equivaler os valores das civilizações africana e ocidental. É a esse objetivo fundamental que correspondem as diversas definições do conceito de negritude. (Id.)

Quais teriam sido os valores da cultura ocidental que Victoria fez equivaler africanizando-os em nome de uma negritude? As vertentes ibéricas e indígenas da música da costa peruana? Em função de que foi trabalhada uma identidade do orgulho negro? Na mesma linha que toma o desprezo como ponto principal para o fortalecimento de um discurso estético reivindicativo, podemos ver que existe também uma definição complexa que passa por pensar ao negro não como um Outro distinto e separado mas como parte do resto (“*me agrediram porque são parte minha*”) onde a negritude teria uma função de desintoxicação semântica que faria do corpo negro esse novo lugar “de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (Ibid.).

A liberdade interior via o corpo negro artístico seria também uma liberdade à condição social histórica do sujeito negro, pois surgido sob uma estética essencialista, de apelo às origens, a uma universalidade humanística, realiza um contrapeso aos discursos duros, neoliberais, materialistas e superficiais que lhe relembram constantemente o peso da história escravocrata, a discriminação racial pós-abolicionista e a segregação atual -expressa ou sutil.

A identidade orgulhosa do negro é um plano de valia, rico em sentido, irreduzível, e humanamente ecumênico, que se torna num dispositivo particular em resposta ao que Sartre opinava sobre a relação raça/classe:

O preto, como trabalhador branco, é vítima de estrutura capitalista de nossa sociedade; tal situação desvenda-lhe a estreita solidariedade, para além dos matizes da pele, com certas classes de europeus oprimidos como ele; incita-o a projetar uma sociedade sem privilegio em que a pigmentação da pele será tomada como simples acidente. Mas, embora a opressão seja única, ela se circunstancia segundo a história e as condições geográficas: o preto sofre o seu jugo, como preto, a título de nativo colonizado ou de africano deportado. E, posto que o oprimem em sua raça, e por causa dela, é de sua raça, antes de tudo, que lhe cumpre tomar consciência. Aos que, durante séculos, tentaram debalde, porque era negro, reduzi-lo ao estado de animal, é preciso que ele obrigue a reconhecê-lo como homem. (SARTRE, 1960 apud MUNANGA, op. cit, p. 45)

É assim que a negritude testemunhada por Victoria Santa Cruz, como nesta entrevista, mudaria o curso das respostas à discriminação, colocando num sítio privilegiado a moral do negro que se propõe a entender o racismo como oportunidade de esclarecer as tensões históricas inerentes a sua pele e fisionomia, devolvendo a esse indivíduo uma ontologia composta de visões humanistas em que a noção de ancestralidade, herança e essência no sujeito visariam reparar a degradação que o país instaurara sistematicamente nos corpos negros.

Outra leitura possível seria analisar o discurso de Victoria dentro do pensamento dos grupos de direitos civis estadunidenses na década de 1960, expressado no slogan *black is beautiful*, pois seu trabalho à frente do Conjunto Nacional de Folclore e sua influência em outros grupos de dança negros⁶⁵ salientaram como princípio ético o orgulho da afrodescendência, fato que impulsionou as conquistas sociais de uma população, até então, invisibilizada.

Embora haja pesquisadores que afirmam que o discurso de Victoria se torna às vezes reificado⁶⁶, elaborado sob uma africanidade ancestral heterogênea e imprecisa em documentação histórica, que apelaria fortemente para uma essência da raça negra (FELDMAN, 2000, p. 53), a presente análise procurou apresentar que o passado pode ser mais um meio que uma finalidade e que tal abordagem visaria à reconstrução moral do corpo negro, irrompendo no seio do imaginário social com o propósito de representar o discurso

⁶⁵ Victoria e Nicomedes formaram o conjunto Cumanana. Logo viriam Perú Negro, formado por Ronaldo Campos, Gente Morena de Pancho Fierro, Los Frijoles Negros, entre outros mais orientados à manutenção de espetáculos com fins estritamente comerciais. (TOMPKINS, 2008, p. 485)

⁶⁶ No sentido de alienar ao negro através das diversas representações artísticas da negritude, apresentando estas como realidade objetiva do negro no Peru. Aqui estou me referindo tanto à banalização da cultura como mera atividade comercial como à idealização romântica da cultura expressada no conceito de folclore manejado nos anos de 1950.

subversivo do Outro falando em voz mais alta que o “normal”: guiada pela *black proud* Victoria é negra, não cabe dúvidas, mas não como os “outros” a chamam⁶⁷.

Outros pontos de vista, na hora de apresentar a questão do negro no Peru, nem sempre passaram por uma problematização política ou cultural, à procura de um protesto que devolva algum direito negado. Em seu lugar, a opção moral da perseverança individual, sem importar a cor de pele, surge como o antídoto infalível para qualquer uma das adversidades na sociedade. É o caso que analisaremos a seguir.

1.5. Negro, peruano, afroperuano.

No Peru, como em países do litoral do Pacífico (Chile, Equador, Colômbia) e noutros com forte presença indígena e/ou europeia (Bolívia, Argentina, Uruguai), falar em negritude pode gerar mais de uma interpretação. Quando esses países são definidos pela sua história, as respostas costumeiras oscilam entre as origens nas diversas culturas pré-colombianas, agrupadas no termo “indígenas”, e o bloco ocidental ibérico, agrupado sob a expressão “influência europeia”. Embora essa tentativa de explicação resulte superficial, o que pretendo é advertir que -de antemão- o componente negro dificilmente será levado em conta na hora de falar desses países.

Embora a autodefinição social e demográfica do negro como tal tenha-se apresentado no século XXI com maior força em países fora do eixo Brasil-Cuba, pois agora se fala dos negros do Chile⁶⁸, da Argentina⁶⁹, dos censos em Uruguai, Equador⁷⁰, do Peru, as noções de afrodescendência e etnicidade ainda são restritas às discussões acadêmicas, na medida em que -à primeira vista e nestes últimos anos- elas não estimulam uma problematização da questão racial no cotidiano das pessoas.

⁶⁷ Numa entrevista em 2008, para um programa divulgado na televisão estatal, longe de modificar suas ideias como resultado da passagem do tempo, Victoria as reafirmou contando em detalhe como o racismo que sofreu foi o grande divisor de águas da sua vida. Cf.: Victoria Santa Cruz, negro es mi color. **Retratos**. Lima: TV Perú - Canal 7, 2008. Série de documentários na TV. Fragmentos do programa disponíveis em: <<http://youtu.be/754QnDUWamk>>. Acessado em: 20 jan 2011

⁶⁸ Cf.: ORO NEGRO (Chile). **Fundación de afrodescendientes de Chile**. oronegrochile@hotmail.com. Disponível em: <http://usuarios.multimania.es/oronegro/quienes_somos.htm>. Acesso em: 21 jan. 2011.

⁶⁹ Cf.: Visible/invisible. las representaciones de la cultura afro-argentina en los museos. Buenos Aires: **Museo Histórico Nacional**, 2010. Programação do evento disponível em: <http://www.typan.org.ar/Visible-invisible%20%28agenda%20y%20expositores%29_5.pdf>. Acessado em: 20 jan 2011.

⁷⁰ Cf.: Grupo de trabalho afrodescendentes das Américas. censos de 2010. **Unesco**. Material de divulgação. Disponível em: <<http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000666.pdf>>. Acessado em: 20 jan 2011.

Com isso não quero dizer que não existam conflitos desse tipo e sim que não parecem estar presentes nem na fala das pessoas⁷¹, nem na mídia em geral ou nos espaços de debate político.

Por tudo isto, gostaria de definir o conceito de negritude no qual me focarei ao abordar as tensões sociais da identidade cultural peruana: se trata de uma negritude bipolar e oscilante, pois ora é divulgada, pública e dinamicamente cultural nas suas representações artísticas, e ora é esquizofrênica e romântica, como uma negritude que parece reificada nas expressões culturais, tais como a música.

Retomando brevemente uma parte da entrevista de Victoria Santa Cruz e sua filosofia redentora na ancestralidade do corpo negro, gostaria de resgatar a tensão racial que adquire a seguinte frase: “... tinha algo que me dizia que isso era meu, que isso eu tinha que compreendê-lo e eu tinha que sair daí só!”. A escolha explícita pela visão psicológica, antes da visão coletiva do problema, pode levar a pensar que a racialização foi tomada por ela não do ponto de vista de um sistema des-humanizante, que impunha hierarquias entre as pessoas, mas como produto de uma zona de desconhecimento entre o discriminado e o discriminador, na qual a certeza da igualdade⁷² jaz desvelada em apenas um dos lados. Como Victoria, outros peruanos negros também pensaram o assunto nessa direção, embora a crítica à discriminação racial em Lima tenha em outros casos tons apaziguadores no intuito de eliminar possíveis tensões entre a cor da pele e um suposto rancor histórico pelos maus tratos da escravidão e posterior exclusão social, econômica e cultural do projeto republicano: ou seja, há uma corrente que evita problematizar como se fosse possível jogar o problema da discriminação racial fora das relações sociais. Ao invés disso, se destaca um discurso romântico de união em que as adversidades do cotidiano - leia-se o racismo entre outras - devem ser encaradas em prol dos que compartilham (convivem?) uma mesma pátria independente de sua cor.

Para o ex-jogador de futebol, o peruano Teófilo Cubillas, renomado no seu país e internacionalmente por sua participação nas copas do mundo da década de 1970⁷³, a cor da

⁷¹ Impressão pessoal, a julgar pela pesquisa de campo em diversos espaços de lazer público e privado, nas conversas formais e informais que tive ao longo da minha passagem, na experiência do transporte público entre outros espaços de sociabilidade na cidade de Lima. Aqui também entra em jogo o fato da minha subjetividade vivenciar dois níveis diferentes de discussão e sensibilidade a temas como racismo e discriminação. É só dizermos que no Peru não existe de fato uma figura penal para o crime de injúria com preconceito. O assunto se encontra na forma de projeto de Lei e foi apresentado ao Poder Legislativo peruano só no mês de dezembro de 2010.

⁷² Penso no chamado princípio de isonomia ou igualdade perante a lei, no sentido inclusivo do termo.

⁷³ Cf.: LOPES, Nei. Teófilo Cubillas. In: **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004. p. 219.; SNYDER, John. Teófilo Cubillas. In: **Soccer's most wanted: the top 10 book of clumsy keepers, clever crosses, and outlandish oddities**. Brassey's, 2001.p. 38; WITZIG, Richard. Teófilo

pele não é um empecilho, quando se trata de atingir objetivos, pois, na concorrência diária, a vida é clara ao diferenciar aqueles que desejam alcançar a meta dos que a abandonam muito antes de alcançá-la (ROSTWOROWSKI et. al., 2000, p. 160). A posição adotada por Cubillas parte do princípio de que as soluções individuais são mais eficazes na hora de resolver o dilema da discriminação, caso ele aconteça. Se a cor de pele é motivo de tensões nas relações sociais, o futebolista sugere a saída tática e inteligente da palavra e a conversação, pois entende que as soluções não chegam por decreto (Id. p. 162.), o que certamente pode se entender como uma consciência histórica em que o Poder Público -representado pelo Estado e as Instituições- jamais mostrou interesse.

Num discurso dúbio e sem posicionamentos políticos manifestos, o texto dá a impressão de que se condena por igual a todo aquele que faz das diferenças raciais uma bandeira, pois geralmente assim se ocultariam frustrações e outras intenções sob posições intransigentes (Ibid.). Num testemunho recolhido em breves páginas sob o título *Nunca aninhei amargura*⁷⁴ -tradução nossa-, Cubillas descreve certos signos sociais identificados como tipicamente negros no Peru - o Senhor dos Milagres, a *mazamorra*, a música de *cajón*, a comida temperada⁷⁵ - e os enumera como alegorias que integraram sua história familiar, embora o depoimento inteiro transcorra como um diálogo sobre um indivíduo negro e um coletivo negro em terceira pessoa, citado em pronomes como “muitos”, “alguns”, “uns” ou “outros”.

Cubillas resume numa frase sua carreira de vida, mesmo que estivesse descalço, com sapatos ou com chuteiras (Ibid., p. 160): “Na vida nem sempre triunfa o mais forte e sim aquele que pensa que consegue”⁷⁶. Aqui, como em parte da fala de Victoria Santa Cruz, o

Cubillas. **The Global Art of Soccer**. CusiBoy Publishing, 2006. p. 156.

⁷⁴ *Nunca acuné amargura*.

⁷⁵ Todo peruano e em especial aquele que mora na região costeira, identifica o mês de outubro de todos os anos como o mês da devoção religiosa no *Señor de los Milagros* -Senhor dos Milagres-, ato de fé tradicional das famílias negras limenhas, principalmente pela confrarias religiosas que existem até hoje e são, na sua maioria, conformadas por negros. A *mazamorra* é uma sobremesa feita à base de milho roxo que se serve o ano inteiro mas que é típico do mês de outubro. Sobre a comida, existe um consenso espalhado na população peruana de que as famílias negras souberam conservar as tradições culinárias ao longo da história e por isso se destacam na preparação de alimentos. Para o caso do Senhor dos Milagres confrontar: MELGAR BAO; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2007, p. 167. Sobre os alimentos e a gastronomia afroperuana confrontar: RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 117.

⁷⁶ No livro, Cubillas refere-se a esta citação como sendo de autoria do doutor Christiaan Barnard, sul-africano conhecido por realizar o primeiro transplante de coração em 1967. O texto foi muito divulgado em espanhol sob o título de Oração do sucesso -Oración del éxito-. A autoria é do poeta norte-americano Walter D. Wintle, e o registro mais antigo de sua publicação é de 1905, sob o nome de *Thinking* -Pensando-. Ele foi várias vezes republicado sob o título de *The man who thinks he can* -O homem que pensava que podia-. Cf. WALTER WINTLE. In: **Wikipedia**. Base de dados colaborativa. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Wintle>. Acessado em: 21 jan. 2011.

plano existencial surge nas entrelinhas como o álibi principal para mudar o destino do indivíduo, pois o pensamento-guia é que todos somos iguais ou que, em caso contrário, temos de sê-lo.

Outro testemunho intitulado *A africanía não foi um obstáculo para mim*⁷⁷ - Tradução nossa-, da laureada voleibolista Luisa Fuentes, conhecida pelas épocas douradas do vôlei peruano nos últimos anos da década de 1960 e em toda a década de 1970⁷⁸, chega ainda a coincidir com a noção que Victoria Santa Cruz constrói sobre a importância do obstáculo: “Em algum momento, especialmente na minha adolescência, senti que poderia ser um obstáculo ser negra e pobre⁷⁹, e compreendi o importante papel que cumpre esse obstáculo, mas também compreendi que assim mesmo, tinha o suficiente para vencê-lo”⁸⁰ (ROSTWOROWSKI et al., 2000, p. 166 - tradução nossa).

Se em Victoria a força veio da ancestralidade, em Luisa é o núcleo familiar e o esforço individual que a sustentaram como mulher, junto ao rigor esportivo que adquiriu quando passou a integrar à seleção nacional de vôlei. Prova do seu esforço é a menção do reconhecimento público que o Estado lhe fez ao escrever seu nome no frontispício do Estádio Nacional, lauréis esportivos que significam uma conquista pessoal e representam um legado familiar para os filhos de Luisa e seus descendentes (Id. p. 167).

Novamente, assistimos a um diálogo entre um indivíduo e uma comunidade negra em terceira pessoa, embora a jogadora se refira, com mais especificidade que o relato anterior, à sua afrodescendência e ao fato de o clima da sua região guardar semelhanças com o sol ardente africano⁸¹, como se aquilo tivesse “matado” a saudade dos antigos escravizados (Ibid., p. 165).

Em outra passagem, também se apela para um sentimento patriótico acima das diferenças e, nesse sentido, tampouco fica clara a posição ao abordar o tema da discriminação,

⁷⁷ *La africanía no fue un obstáculo para mí.*

⁷⁸ Cf.: LUISA FUENTES. In: **Wikipedia**. Base de dados colaborativa. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Luisa_Fuentes>. Acessado em: 21 jan. 2011.

⁷⁹ Luisa Fuentes nasceu na província de Ica, ao sul de Lima, região que historicamente -além de outras- concentrou povoações negras que trabalhavam nos vinhedos, nas fazendas algodoeiras e de cana até a primeira metade do século XX. Cf. RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 33.

⁸⁰ “*En algún momento, especialmente en mi adolescencia, sentí que podía ser un obstáculo el ser negra y pobre, y comprendí el importante papel que cumple ese obstáculo, pero también comprendí que asimismo, tenía lo suficiente para vencerlo*”.

⁸¹ A região de Ica possui um clima de deserto. Durante o dia o sol pode superar os 30 °C e a noite a temperatura desce até os 10 °C. Cf.: ICA. In: Sitio na Internet da *Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo* - PromPerú. Disponível em: <http://www.peru.info/s_ftociudades.asp?pdr=1202&jrq=3.10.1.3&ic=6&ids=5271>. Acessado em: 21 jan. 2010.

pois coincide com a sentença homogênea do testemunho anterior e condena a separação das pessoas por motivos de religião, cor, forma e outros valores (Ibid., p. 167), de tal maneira que tanto vale para a discriminação contra o negro como para as ações afirmativas negras contra a discriminação racial nas relações sociais.

Em ambas as falas, estamos frente a dois reconhecidos esportistas, um deles com ampla visibilidade midiática e representatividade política e social até os dias de hoje⁸². Ambos formam parte do modelo nacional esportivo, pois trabalharam na seleção do país em jogos internacionais e conseguiram logros em nome do Peru, discurso que faria parte da construção mítica do negro futebolista como orgulho nacional⁸³. Em ambas as falas, ser negro não representa um problema, algo que desde o título dos testemunhos se enfatiza em forma de negação: *Nunca aninhei amargura; A africania não foi um obstáculo para mim* -destaque nosso-.

O papel do negro que entra em conflito em virtude de sua negritude e faz questão de explicitar a tensão racial nas relações sociais aparece representado por uma terceira pessoa, aludida em ambos os relatos: são os “alguns”, os “outros”, os “muitos”, os “uns” que, ou aparecem como um coletivo passivo prestes a justificar sua exclusão qual destino marcado, ou batalham e ao se deparar com a discriminação, a assinalam, gerando um embate frontal. É neste duplo sentido que gostaria de aprofundar a análise de ambos os esportistas: como o discurso apresentado não é contundente em afirmar a presença de uma tensão racial, deixando, ao mesmo tempo, uma condenação aberta à sua problematização.

A palavra igualdade aparece repetidas vezes em ambos os testemunhos. Ao se referir à igualdade da “raça humana”, parece se aludir ao discurso presente nas teses que, ao advogarem contra a discriminação, negam a ideia de raça e a racialização das relações sociais ou sua compreensão por meio dessa lógica. Por outro lado, o mesmo discurso não reconhece - por exemplo- as ações afirmativas em favor dos negros nem as políticas públicas ou os

⁸² Cf.: Ex mundialistas peruanos rechazan nacionalizar jugadores para la selección. Jornal *El Comercio* – Edição on-line. 2 set. 2010. Disponível em <<http://elcomercio.pe/deportes/632863/noticia-mundialistas-peruanos-rechazan-nacionalizar-jugadores-seleccion>>. Acessado em: 15 nov. 2010.

⁸³ O esporte foi historicamente um lugar de ascensão social para os negros em Lima. A história do clube peruano de futebol *Alianza Lima* -onde Cubillas começou- é o mais claro exemplo disto (MELGAR BAO, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2007, p. 13; THORNDIKE, 2000, p. 121) A figura da mulher negra nas times de vôlei profissional fez e faz parte do cenário social do esporte no Peru. A música *Manos Morenas* composta pelo músico peruano José Escajadillo em 1980 é um hino do voleibol peruano: “Mãos peruanas se elevam e ponto / Mãos morenas gloriosas que merecem ponto / Mãos que são o orgulho das nossas cores / Almas que deram ao vôlei seus anos melhores” [*Manos peruanas seguras se elevan y punto / Manos morenas gloriosas que merecen punto / Manos que son el orgullo de nuestros colores / Almas que dieron al voley sus años mejores*] Tradução nossa.

discursos sociais e culturais que explicitam ou apelam para uma afrodescendência⁸⁴. Se tomarmos essa possível explicação como válida para o significado de igualdade na fala de Luisa Fuentes e Teófilo Cubillas, estaremos também próximos aos conceitos mencionados anteriormente sobre mestiçagem como proposta ideal de integração nacional, com tudo o que já foi analisado a respeito.

Em outra possível interpretação, contextualizando os emissores das opiniões, acusar-se-iam não só dois negros peruanos em espaços profissionais visíveis, mas espaços em que o imaginário social incorpora historicamente as tensões raciais de forma explícita, pactuando um trato diferenciado, que reifica o indivíduo pelas características que dele se esperam, aquelas que os tornam “ontologicamente” idôneos e insuperáveis nesse espaço sutilmente exclusivo e excludente⁸⁵.

O sociólogo Ronaldo Sales (2006), ao analisar o nacionalismo durante o Estado Novo e o mito da democracia racial, adverte para o que chamou de cordialidade racial, uma “expressão da estabilidade da desigualdade e da hierarquia raciais, que diminuem o nível de tensão racial (Id. p. 230)”. Nessa cordialidade racial se instaura uma integração subordinada, denominada de complexo de “Tia Anastácia”⁸⁶, que “define as formas hegemônicas em que se apresenta a discriminação racial: o estereótipo racial e o não-dito racista” (Ibid., p.231). Pode-se dizer que ao aceitarmos a existência de supostas qualidades inatas no negro, seja na dança, na música, no esporte ou no tempero da gastronomia nacional, referindo-nos explicitamente ao negro e levando a questão racial em primeiro plano, estaríamos relativizando o racismo como fenômeno social e propondo o esforço do indivíduo como panacéia contra qualquer adversidade. Nessa receita democrática e igualitária parece não caber refutação:

⁸⁴ Em defesa desta tese se destacam -entre outros- os trabalhos do cientista e professor da UFMG, Sérgio Pena, que através de pesquisas genéticas visa compreender a **real** -Destaque nosso- formação e estrutura da população brasileira, relativizando -por outro lado- afirmações étnico culturais tais como a africanidade do sambista Luiz Antônio Feliciano Marcondes, o Neguinho do Beija-flor, que numa análise do seu DNA feita pelo referido professor -a pedido da BBC Brasil e como parte do projeto chamado Raízes Afro-brasileiras- resultou em maior porcentagem de genes europeus. Quem quiser conhecer mais esta linha de pensamento, conferir: MAGGIE, Yvonne. **Pela igualdade**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 16, n. 3, Dec. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000300011&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 16 nov. 2010.

⁸⁵ O esporte como meio privilegiado de mobilidade social e a questão racial na figura do herói negro no futebol peruano parece-me guardar muitas semelhanças com a realidade brasileira. Cf: SOARES, Antônio Jorge. História e a invenção de tradições no futebol brasileiro. In: SOARES, Antônio Jorge; LOVISOLO, Hugo; HELAL Ronaldo. **Invenção do país do futebol, a Mídia, Raça e Idolatria**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. p. 13-50.

⁸⁶ O nome vem de Tia Nastácia, personagem da obra do escritor Monteiro Lobato que, igual ao estereótipo estadunidense denominado *Mammy*, representa a velha matrona negra das antigas casas de fazenda, encarregada dos afazeres domésticos e culinários, que pelos anos de bom serviço e convívio ganhava um trato “quase” familiar. Cf.: WALLACE-SANDERS, Kimberly. **Mammy: a century of race, gender, and Southern memory**. University of Michigan Press, 2008.

[a integração subordinada permite uma] generalização de trajetórias bem-sucedidas de negros e mulatos na sociedade brasileira, ainda quando estas pessoas pudessem reconhecer que efetivamente sofreram constrangimentos e humilhações por conta de sua cor. O que faria este comportamento efetivo não seria a ausência de discriminação, mas o fato de esta não ser realçada ou considerada um obstáculo insuperável. (GUIMARÃES apud SALES JR., p. 231)

No caso do Peru, o mito da democracia racial é um discurso capturado por uma elite que, de fato, a capitaliza como uma panaceia que fomenta um país cuja classe média repete o discurso de um projeto crioulo harmônico, onde se respeitam as diferenças e se enaltecem os sentimentos de peruanidade mas do ponto mais alto do centralismo limenho⁸⁷. Dessa forma, acredito que o exemplo brasileiro possa servir perfeitamente para entendermos os testemunhos oferecidos por Fuentes e Cubillas, uma vez que as questões levantadas pelo chamado racismo cordial não somente banalizaram a tensão racial como apagaram a discussão da discriminação perante a filosofia da vontade individual, por sinal, muito atrelada ao ideal que a nação norte-americana incorporou sob o signo do *self-made man*, pelo qual a nossa sorte é produto do trabalho duro e não do destino, divino ou social⁸⁸. Sem dúvida, a ideia da democracia racial também circundou outras sociedades além da brasileira. Coaduna-se com essas reflexões o seguinte trecho de uma entrevista de Alfredo Bossi a Otavio Ianni, que ressalta o seguinte:

Bossi: Nos centros urbanos, penso que temos experiências dos dois lados: pessoas que se sentem marginalizadas e outras que se sentem inseridas. Há personalidades democráticas e também autoritárias. Você pode dizer se há uma hegemonia da exclusão ou da integração? Há duas teorias paralelas: a de que o Brasil é um país autoritário e a de que há democracia racial.

Ianni: A situação, de fato, é a que você está apresentando. Há uma gama nuançada de situações que, mesmo visível nas relações entre as pessoas, mostra, numa interpretação mais ou menos rigorosa, a descoberta de que essa situação está apoiada numa cultura de tradições, que vão até o escravismo, além de serem reiteradas no contexto da sociedade de classes. [...]Esse mito da democracia racial antes de ser

⁸⁷ As recentes eleições presidenciais no Peru foram um laboratório atual do discurso sobre a democracia racial no Peru. Iniciada como uma disputa aberta sob um clima de respeito e tolerância entre os candidatos, acabou protagonizando um segundo turno eleitoral onde o país se dividiu entre “comunistas de esquerda representantes dos pobres” -na figura de Ollanta Humala- e “neoliberais do investimento e da mão de ferro” - representados na figura de Keiko Fujimori. As últimas semanas da disputa eleitoral estiveram carregadas de fortes tintes racistas entre partidários de ambos os candidatos.

⁸⁸ Esta espécie de mito fundador, foi central na tese do teórico social Max Weber, em 1905, sobre a ética protestante, e historicamente apresentada no discurso homônimo, *Self-made man*, de Frederick Douglass, nascido escravizado e se tornado uma das figuras proeminentes do abolicionismo nos Estados Unidos do séc. XIX.

político e social acaba servindo aos interesses das elites dominantes. Há um elemento implícito nas falas que é o fato de alguns negros terem êxito. [...] Nos EUA estudou-se o processo, chamado, na época, de branqueamento social. Ou seja, de como um indivíduo de certa etnia passa a circular (seja por competência, seja por capacidade de circulação) em certos meios sociais sem nunca tocar na questão racial. É algo que serve para as pessoas reativarem a ideia de democracia racial, já que fulano de tal é um grande artista, futebolista etc. Mas, na verdade, a relação que essa pessoa tem com a questão social *lato sensu* e com a questão racial não aparece. (IANNI, 2004)

A partir das questões levantadas nas análises dos subtítulos recentes, cabe-nos lembrar que, apesar de o “renascimento” afroperuano ter significado um olhar diferenciado sobre a questão do negro no Peru, batizando-o como afroperuano e propondo até certo ponto a noção de “orgulho” negro para encarar a discriminação, por outro lado também foi possível evitar a alusão direta ao problema racial, tentando ressignificações a partir de experiências da própria negritude. Nas linhas seguintes, é possível encontrarmos ligações muito distintas sobre um mesmo assunto: o afroperuano. De um lado, a reminiscência do passado escravocrático lembrado tanto em atos oficiais de perdão público, como em museus. De outro lado, a figura de um passado cultural em “reconstrução”.

1.5. Momentos-chave.

Tanto o negro no Peru, isto é, a pessoa identificada ou autodefinida como negra ou descendente dela, como o Peru negro, que viria a ser o discurso de significados culturais que o imaginário identifica como referente do negro peruano⁸⁹, viraram nestes últimos anos assunto, tema, problemática, discussão, pesquisa, ensaio, moda, estilo e gênero sob o verbete de afroperuano. Embora o negro aparecesse como objeto de pesquisa das ciências sociais só na segunda metade do século XX, como resultado do interesse no fenômeno como a massiva migração andina à capital e a consequente densidade demográfica (RAGAS ROJAS, 2003, p. 191), não foi senão neste século que, em menos de uma década, o Estado peruano percebeu a necessidade de identificá-lo política, cultural e socialmente. Para demonstrar essa afirmação, desejo citar e analisar brevemente os seguintes fatos, em ordem cronológica:

⁸⁹ Ambos os conceitos serão definidos no decorrer das páginas seguintes.

TABELA 1 – Momentos-chave para cultura afroperuana nos últimos anos.

02/Ago/2001	Decreto que oficializou como patrimônio nacional o <i>cajón</i> .
2002	Susana Baca ganha o <i>Latin Grammy</i> com o disco <i>Lamento Negro</i> .
2004	Criação do <i>Museo Afroperuano</i> na cidade de Zaña
20/Jun/2006	Instaura-se o dia 4 de junho como dia da cultura afroperuana
13/Jan/2008	Decreto que oficializou como patrimônio nacional a <i>cajita</i> .
4/Jun/2009	Criação do <i>Museo Nacional Afroperuano</i> na cidade de Lima.
27/Nov/2009	Decreto que oficializou o perdão em nome do Estado ao povo afroperuano.

Na declaração do *cajón* como patrimônio cultural da nação peruana⁹⁰, o instrumento é descrito como tendo origem “na época da colônia, quando a população de origem africana chegou às terras peruanas e começou a fazer música em grupo, com simples caixotes de madeira, fixando-se paulatinamente na forma com que na atualidade é conhecido e que o converteu no instrumento de percussão principal de muitos ritmos peruanos como o *festejo*, *landó*, *zamacueca*, *marinera* e outros, sendo ainda um instrumento único de sua classe em todo o mundo”⁹¹ -tradução nossa.

Nessa breve descrição, embora se mencione a população afrodescendente, visível pelo regime escravocrata que os marginalizava, não se faz uma conexão com a descendência, com o cidadão negro de hoje, ficando subentendido como se a diferença étnica tivesse acabado durante a formação da República, dado o processo de mestiçagem e a condição homogeneizante da cidadania e a filiação compartilhada no ideal de Pátria. Essa síntese da parte pelo todo fica mais visível quando se enumeram os ritmos como sendo patrimônio comum sem origem específica: não é mais um componente afroperuano, embora o *cajón*

⁹⁰ A resolução foi dada pelo *Instituto Nacional de Cultura*, organismo autônomo até a criação do Ministério da Cultura, em 2010. Cf.: PERÚ. *Resolución Directoral Nacional*, No 798/INC, de 2 de agosto de 2001. **Diario Oficial El Peruano. Normas Legales**, suplemento. AÑO XIX, No 7719. Organismo Autônomo. Lima: 10 ago. 2001, p. 208594.

⁹¹ “[El *cajón peruano*] tiene su origen en la época de la Colonia, cuando la población de origen africano llegó a tierras peruanas y empezó a hacer música en grupo, acompañándose con simples cajones de madera, fijándose paulatinamente la forma con que actualmente se conoce y que lo han convertido en el instrumento de percusión principal de muchos ritmos peruanos como el *festejo*, *Landó*, *Zamacueca*, *marinera* y otros, siendo además un instrumento único en su tipo a nivel mundial”.

historicamente seja identificado com esses ritmos (SANTA CRUZ, 1977; AZCUEZ, 1982 apud LLORÉNS AMICO, 1983, p. 89; TOMPKINS, 2008, p. 476).

Outra informação que não foi bem contextualizada é o sentido “evolutivo” dado ao *cajón*, que teria sido aperfeiçoado através de alterações eventuais, que o levaram até a forma como o conhecemos hoje. A informação também menciona que o instrumento teria sido importado da África e que essas transformações as devemos à existência de um coletivo de músicos vindos desse continente e, sobretudo, a suas práticas musicais. No caso da *cajita*⁹², se afirma que é um instrumento documentado em desenhos de tempos coloniais, que a sua construção resulta muito singular em comparação a outros instrumentos percussivos na América Latina, e sua prática e existência é um aporte das populações afrodescendentes à música e cultura nacional.

Em 2002, a cantora negra Susana Baca⁹³ apareceria em todos os meios de comunicação levando a notícia de ter sido distinguida ao ser premiada com um *Grammy Latino*⁹⁴, celebração da indústria fonográfica estadunidense que, desde sua estreia em 2000, procura uma sintonia com o fenômeno de latinização que o mercado musical desse país vem experimentando desde finais de 1990 (CEPEDA, 2010, p. 43).

Homenageada até por Alejandro Toledo, Presidente da República nessa época, a maior parte dos limenhos – eu, entre eles- recebemos a notícia com uma mistura de alegria e surpresa. O fato é que Susana Baca era algo assim como o “lado B” da música da costa peruana, e seu estilo vivia praticamente marginalizado tanto por boa parte do público como também pelos músicos tradicionais (LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 257).

Apesar do descaso, Baca passou de uma desconhecida local a uma diva global (FELDMAN, 2006, p. 224), tornando-se desde 1996 “a” voz da música afroperuana fora do Peru: com três discos lançados pelo selo Luaka Bop⁹⁵, e diversas turnês e conferências nos

⁹² A resolução foi dada pelo *Instituto Nacional de Cultura*, organismo autônomo até a criação do Ministério da Cultura, em 2010. Cf.: PERÚ. *Resolución Directoral Nacional No 1765/INC*, de 28 de dezembro de 2007. **Diario Oficial El Peruano. Normas Legales**, suplemento. Ano XXV, No 10104. Organismo Autônomo. Lima: 13 jan. 2008, p. 363905.

⁹³ Nomeada pelo Governo do Presidente Humala como Ministra da Cultura, em 2011.

⁹⁴ Cf.: SUSANA BACA. Latin Grammy Award Winners. Base de dados. Disponível em: <http://www2.grammy.com/Latin/Winners_Search/>. Acessado em: 22 jan. 2011.

⁹⁵ O selo discográfico pertence a David Byrne, ex-vocalista de uma banda nova-iorquina da década de 1970, *Talking Heads*. Em seus inícios, Luaka Bop focou-se na recopilação de músicas já lançadas da América Latina e África. Sua primeira série de coletâneas, *Beleza Tropical* (1989), foi integralmente dedicada à música brasileira. Embora a escolha de uma estética étnica a coloca no mercado da *World Music*, isto é negado pelo próprio Byrne sob o argumento que os artistas devem ser valorados pelo seu aporte estético mais que por uma procura da autenticidade (FELDMAN, 2006, p. 221). Contudo, Luaka Bop ao igual que outros selos, como Putumayo, pertencem a um segmento altamente fragmentado do processo produtivo da indústria da música,

Estados Unidos e países de Europa, seu nome figura nas prateleiras de discos num segmento adulto contemporâneo ao lado do de Caetano Veloso, do da argentina Mercedes Sosa e do da cabo-verdiana Cesárea Évora (LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 257).

Esse giro na vida de Susana Baca foi, se falarmos em termos de música brasileira, como a apresentação no Carnegie Hall em 1969 para o Bossa Nova, ou o encontro de Antônio Carlos Jobim com Frank Sinatra em 1979: uma janela para o mundo, uma situação surpreendente para o caso peruano, em se tratando de uma cantora negra que contrasta com a imagem de um país historicamente associado só à música da região andina.

Três anos depois, em 2005, o Museu Afroperuano de Zaña⁹⁶ foi inaugurado por uma disposição oficial do Instituto Nacional de Cultura, sob a curadoria e pesquisa de Luis Rocca Torres, sociólogo peruano que iniciou suas pesquisas de campo na cidade de Zaña⁹⁷, em 1974, recompilando ao longo de dez anos a história oral das famílias descendentes de negros e chineses que conviviam nessa região, eminentemente agrícola, desde os tempos da escravidão⁹⁸. Os trabalhos de pesquisa do acervo histórico e material foram realizados graças ao trabalho voluntário que envolveu a própria comunidade de moradores da cidade, o que em si representa uma experiência muito singular na criação de um museu no Peru. Entre outros projetos, a instituição também dirige a construção de réplicas de instrumentos musicais associados às famílias afrodescendentes da costa peruana, apoiada em pesquisas etnomusicológicas, testemunhas orais e documentos e arquivos da época colonial peruana⁹⁹.

Sobre a lei que declara o dia 4 de junho como *Día de la Cultura Afroperuana*¹⁰⁰, pode-se dizer que foi resultado de um intenso trabalho de convencimento, gestado entre ativistas afroperuanos e políticos do Poder Legislativo peruano, que escolheram tal dia por coincidir com o nascimento de Nicomedes Santa Cruz (THOMAS III, 2009). O texto em particular,

que ora se consolidam como transnacionais ora concentram ainda mais o poder das *Majors*, como a Warner Music no caso de Luaka Bop. (PERES DA SILVA, 2008, p. 121)

⁹⁶ Histórico da criação do Museo afroperuano de Zaña. Cf.: MUSEO AFROPERUANO. Sitio na Internet do *Museo afroperuano* da cidade de Zaña. Disponível em: <http://www.museoafroperuano.com/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=175>. Acessado em: 23 jan. 2011.

⁹⁷ Nome de uma pequena cidade no interior da província de Chiclayo, no litoral norte do Peru, aproximadamente a 10 horas da capital, Lima.

⁹⁸ O resultado da pesquisa foi publicado no seguinte livro: ROCCA Luis. **La Otra Historia, Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña**. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1985.

⁹⁹ Cf.: Después de 2 siglos extinguidos se escucharán en Chiclayo 3 instrumentos musicales. **Museo Afroperuano de Zaña**. Disponível em <http://www.museoafroperuano.com/index.php?option=com_content&view=article&id=130:despues-de-2-siglos-se-escucharan-en-chiclayo-3-instrumentos-extinguidos&catid=55:noticias&Itemid=190>. Acessado em: 04 dic. 2010.

¹⁰⁰ Cf.: PERÚ. Lei No 28761, de 30 de maio de 2006. **Diario Oficial El Peruano. Normas Legales**, suplemento. Ano XXIII, No 9503. Poder Legislativo. Lima: 20 jun. 2006, p. 321958.

divulgado no Diário Oficial do Estado, cumpriu uma função informativa sem nenhum outro tipo de alusão que explique os motivos ou os significados atrelados à referida lei.

Precisamente, no Dia da Cultura Afroperuana de 2009, foi inaugurado o Museu Nacional Afroperuano¹⁰¹, que ocupa o antigo prédio da *Casa de las Trece Monedas*, e se encontra situado em pleno centro da cidade de Lima, a poucos metros da sede do Poder Legislativo peruano. Construído entre os séculos XVII e XVIII, o prédio recria a arquitetura espanhola da época, tão em voga entre as famílias limenhas, consideradas nobres durante a período colonial¹⁰². O acervo mostrado nas diferentes salas do museu provém em grande parte de colecionadores privados ou de documentos em poder do Estado, reencaminhados àquele lugar.

Finalmente, o perdão ao povo afroperuano em nome do Estado¹⁰³ se justifica “pelos abusos, exclusão e discriminações cometidas” em agravo, “desde a época colonial até a atualidade”, motivo pelo qual se reconhece publicamente o “esforço e luta” afroperuanos na afirmação da identidade nacional, “a geração e difusão de valores culturais” e a defesa da pátria¹⁰⁴ -Tradução nossa. No pronunciamento oficial, se menciona também a implementação de políticas públicas direcionadas à comunidade afroperuana e se prenuncia o ato público que, semanas depois, aconteceria em Palácio de Governo, com a presença do Presidente da República, Alan García¹⁰⁵, diversos representantes de movimentos sociais afroperuanos e os meios de comunicação.

O fato de analisar os referidos momentos-chave e descrevê-los brevemente não visam demonstrar uma espécie de fugaz interesse ao que o termo afroperuano se refere. Tenta-se, antes de mais nada, advertir, de um modo geral, para a tendência maior a se discutir as alteridades culturais e sociais fora da óptica da homogeneidade, destacando que, no caso do negro, é o Estado peruano quem finalmente os vem considerando como interlocutores representativos dos movimentos políticos afroperuanos.

¹⁰¹ Cf.: Dignatario inaugura Museo Nacional Afroperuano. **Diario El Peruano**, Lima, p. 3, 5 jun. 2009

¹⁰² Cf. HIGGINS, James. **Lima: a cultural and literary history**. Signal Books, 2005. p. 49-53

¹⁰³ Cf.: PERÚ. Resolución Suprema N° 010-2009-MIMDES, de 27 de novembro de 2009. **Diario Oficial El Peruano. Normas Legales**, suplemento. Ano XXVI, No 10808. Poder Ejecutivo. Lima: 28 nov. 2009, p. 406826.

¹⁰⁴ “*Exprésese Perdón histórico al Pueblo Afroperuano por los abusos, exclusión y discriminación cometidos en su agravio desde la época colonial hasta la actualidad, y reconózcase su esfuerzo y lucha en la afirmación de nuestra identidad nacional, la generación y difusión de valores culturales, así como la defensa de nuestro suelo patrio.*”.

¹⁰⁵ Em exercício de 2006 a 2011.

Longe de uma análise profunda sobre as políticas governamentais e a população negra no Peru¹⁰⁶, o que me proponho neste subcapítulo é apresentar todos esses momentos-chave e questionar até que ponto a consciência do negro como o Outro na arena pública das identidades dialoga com as manifestações culturais, entendendo estas como um veículo do imaginário social.

Por exemplo, se instrumentos musicais como a *cajita* e o *cajón* estão relacionados às práticas musicais da costa peruana e são entendidos como alusivos ao imaginário social sobre o afroperuano, quais seriam as leituras possíveis entre os diversos atores culturais agora que esses instrumentos entraram na lista do patrimônio nacional? Se tanto a *cajita* como o *cajón* gozam de um lugar de destaque em ambos os museus descritos, poder-se-ia considerá-los objetos de representação simbólica do Peru negro e ao mesmo tempo um arcabouço identitário do “Negro do Peru”, uma vez que esses instrumentos passam a representar uma parcela da heterogeneidade peruana e nessa representação se convida também a ressignificar constantemente as identidades aludidas?

A institucionalização de instrumentos musicais alusivos à afrodescendência peruana como patrimônio nacional, o perdão histórico ao povo afroperuano em nome do Estado, o ingresso da música afroperuana nos mercados internacionais, a instauração de um dia do ano para celebrar a afroperuanidade e a inauguração dos museus para conservar a memória nacional de uma parcela demográfica como é o negro no Peru, tudo isso se constituiria num posicionamento a respeito das relações interculturais dentro do país, o que por outro lado geraria uma relação de dependência direta com as representações artísticas, pois acredito que essas últimas têm a capacidade de capitalizar simbolicamente os significados derivados dessas relações de poder que tornaram possível ou canalizaram esses momentos-chave.

1.5.1. A invisibilização do negro nas políticas públicas peruanas.

A grande interrogação desde o último censo de 1940, onde se registrou uma taxa decrescente na população identificada como negra no Peru, a constituem as informações oficiais a respeito. As variáveis que desenham o rosto do negro no Peru e sua proporção em termos demográficos é escassa por não dizermos nula.

¹⁰⁶ População da qual não se têm informação censal e resulta relativo referirmos em termos de mobilidade política, pois não representa um grupo coeso. O que existem são os clãs familiares que resultam bem mais identificáveis e presentes no plano social e cultural da costa peruana. Cf. RODRÍGUEZ PASTOR, 2008.

Passaram-se muitas décadas e ainda hoje -meados de 2011- não é possível responder perguntas tão básicas como quem são os negros no Peru, saber se existem cidades com presença ou traços de negros ou descendentes, conhecer quantos se podem identificar e/ou auto-identificar negros ou assumir outra definição etc.

Este tipo de violência praticada pelo Estado peruano também se reflete na falta de políticas públicas na educação, acesso à moradia e saúde que contemplem a variável étnica por autodefinição.

O trabalho recente de instituições como a Defensoria Pública peruana atestam a profunda vulnerabilidade da população identificada como negra no Peru (p. 24) e o estado de abandono sistemático por parte do Governo desse país.

A única pesquisa que nestes últimos anos se aproximou da necessidade de identificar o grau de impacto socioeconômico e sua relação com as variáveis étnicas por autodefinição foi a *Encuesta Nacional de Hogares sobre condiciones de vida en el Perú - ENAHO*, no ano de 2004 (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2011, p. 43) que entre outros dados destaca os seguintes:

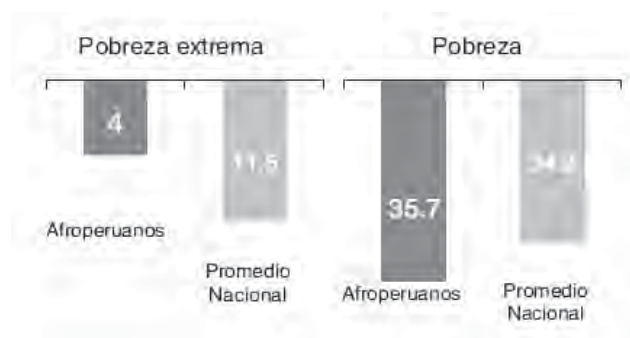


Fig. 4. População afroperuana segundo pobreza extrema e pobreza (INEI, 2004, apud DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2011, p. 44)

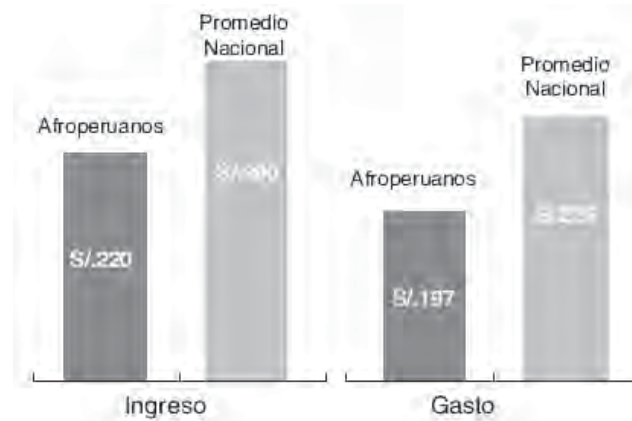


Fig. 5. População afroperuana segundo ingreso e gasto per cápita (INEI, 2004, apud DEFENSORIA DEL PUEBLO, op. cit, p. 45)

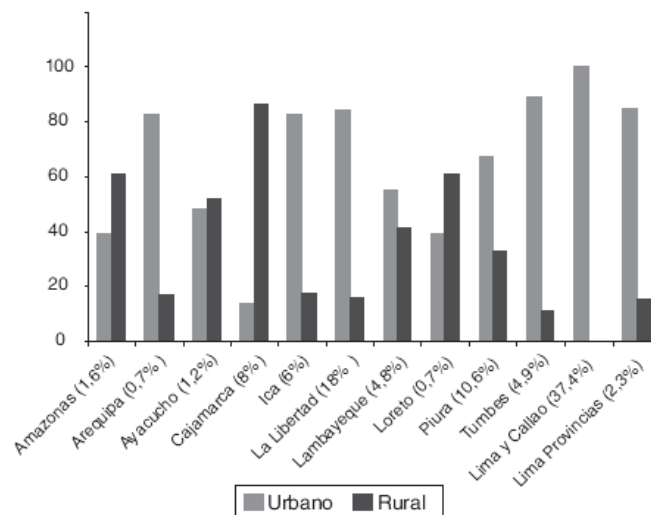


Fig. 6. População afroperuana por área urbana/rural (INEI, 2006 apud DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2011, p. 111)

A última referência é a *Encuesta Nacional Continua–ENCO* (Fig. 6) realizada em 2006 pelo INEI, onde se mostra a concentração de afroperuanos em áreas urbanas e rurais¹⁰⁷:

Para sobre toda esta informação uma pergunta que interessa à presente pesquisa: se não sabemos onde, quantos, como e quem são os afroperuanos -chamados assim no marco estabelecido sobre o termo afrodescendentes na reunião de Durban- como se explicam todos este momentos-chave analisados linhas atrás, que se referem a uma pretensa vitalidade da “cultura negra nacional”? Que negro é esse que o Governo central lembra nos seus decretos e os quadros artísticos interpretam com muito sucesso mundo lá fora?

¹⁰⁷ Outro esforço importante foi o mapa geo-étnico de comunidades afroperuanas na costa realizado em 1996 pelo Centro de Desarrollo Étnico – CEDET, que consignamos na seção de anexos.

A diferenciação que propomos ao longo da pesquisa, entre os conceitos de “Negro do Peru” e o de “Peru negro” vão em direção às respostas destes questionamentos, pois consideramos que as discussões sobre identidade e discriminação no plano cultural -muito bem atendidas pelos momentos-chave mencionados- não se fazem extensivas no plano social e econômico -a julgar pelos dados mencionados acima.

II

MÚSICA AFROPERUANA, SÍNTESE PERUANA

Eu gostava da música de Félix Casaverde quando saí do Peru, em 2006. Ao chegar no Brasil, nos meus planos estava, obviamente, mostrar aquilo que entendia como música peruana, em particular aquela que me era familiar e que ouvia quando era criança ao ligar o rádio, a televisão, ou quando meus pais cantavam. Também existia um repertório tradicional, o qual, nas distintas ocasiões em que meus amigos se reuniam me obrigava a tirar o violão do estojo, mesmo sabendo que os demais lembrariam mais músicas do que eu. O certo era que dificilmente saia vitorioso dessas situações, provavelmente porque no fundo tinha uma poderosa explicação: desde que decidi aprender a tocar violão, com 15 anos de idade, nunca antes no aprendizado do instrumento tinha me entregado tão compulsivamente como quando quis descobrir o emaranhado mundo das harmonias provenientes de dois países: Cuba e Brasil.

No caso do país caribenho, o contato se deu por meio da música de Silvio Rodríguez, cujas composições me ocuparam tantas horas de ensaio para aprendê-las e, falando em termos musicais, significaram para mim a maior “alienação” que eu já vivi. Definitivamente, marcaram a minha primeira etapa como violonista, a técnica no instrumento, as abordagens estéticas - anos depois soube da influência do também violonista e compositor cubano Leo Brouwer no trabalho de Silvio-, o lirismo das suas letras e, sobretudo, o significado que tinha o chamado gênero musical da Nova Trova Cubana entre alguns músicos da minha geração.

Em todos esses anos, senti que tinha feito uma escolha consciente que me deixaria fora de tudo o que fosse nacional, folclórico, tradicional, peruano, costeiro, crioulo, afroperuano etc. Quicá, o primeiro dever que levei a sério como músico – seja qual fosse o motivo - foi o de satisfazer um círculo de amigos onde quem soubesse tocar as músicas de Silvio era quase sempre muito bem-vindo.

Anos depois viria o que chamaria de “fenômeno” cromático e jazzístico brasileiro: eram as músicas que ouvia de Tom Jobim, Gilberto Gil, Chico Buarque e João Gilberto. No

caso de Gil e Buarque, meu esforço para identificar “de ouvido” os acordes e as “levadas” chegava a extremos cansativos de escutas repetitivas durante meses.

Já no Brasil, quando me perguntavam sobre as minhas lembranças musicais peruanas, sempre me saía melhor, obviamente, tocando uma dúzia de temas de Silvio e outra dúzia de bossa novas que sabia de cor e até arriscava cantá-las. Essas situações me despertaram vários questionamentos, como qual teria sido a “paisagem sonora” que vivi no meu país, quais as hierarquias que teria estabelecido para me autodefinir culturalmente... em suma, percebi que estava entrando numa crise ao descobrir que era mais cidadão do mundo do que propriamente peruano, pelo menos no sentido nacionalista do termo. Longe de casa, o fato de me sentir parte de uma diáspora peruana espalhada pelo mundo, me sensibilizou de tal maneira que só assim consegui dimensionar e ter plena consciência do legado musical peruano com sua história social e política.

Numa espécie de reencontro com a minha identidade musical, a obra de Félix Casaverde foi um achado inesperado. Sua proposta estética não precisamente se enquadrava dentro daquilo que já tinha ouvido sob o nome de “violão da costa peruana” e, principalmente, a sua opção pela música instrumental é algo que no Peru é pouco comum. Num primeiro momento, a escolha que fiz de sua música passou por uma categoria que, nesse momento, identifiquei como ritmos negros ou afroperuanos. É possível que aquilo fosse uma consequência das minhas inquietações como pesquisador, ou das minhas vivências brasileiras, pois foi só chegando neste país que as tensões raciais despertaram em mim uma análise crítica a respeito desse assunto - certamente, influenciou o fato da população negra e afrodescendente ser muito maior que no Peru. Assim, num determinado momento, cheguei a pensar que a música de Félix me serviria como uma ponte cultural que ajudaria a estabelecer um diálogo entre a linguagem estética da negritude peruana e a do Brasil. Por esses motivos, escolheria analisar *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*, e continuaria essa ponte fora da pesquisa acadêmica, nos projetos musicais pessoais, talvez até com a inquietação, algumas vezes vanguardista e outras vezes tradicional, que em Félix me parecem fundamentais.

Ainda hoje – no ano de 2011 - não sei ao certo se meu interesse no seu estilo violonístico se deve mais à sua “personalidade” na hora de propor um ponto de vista musical que se identifica como peruano-nacional de uma forma bastante singular, ou ao seu poder “antropofágico” na hora de sintetizar aquelas vertentes cubanas e brasileiras que tanto contornariam seus processos musicais, e os meus próprios.

Nas seguintes páginas, apresentaremos brevemente passagens biográficas do violonista peruano Félix Casaverde, para logo analisarmos, a partir de depoimentos, as relações surgidas entre o referido músico e as linhas de pensamento já observadas no primeiro capítulo desta dissertação, em particular aquelas referidas à discriminação racial e às relações sociais na cidade de Lima, antes e depois do “renascimento” afroperuano de 1950.

Apoiados nas declarações de Félix discorreremos sucintamente sobre os argumentos que discordam que a música afroperuana seja uma coletânea histórica das tradições culturais negras e descendentes nesse país. Pelo contrário, a música chamada de afroperuana seria realmente uma síntese das influências musicais cubanas e brasileiras¹⁰⁸, em virtude dos intercâmbios culturais entre Peru e estes países no transcurso da segunda metade do XX.

2.1. Félix Casaverde Vivanco.

Nasceu em 23 de abril de 1947. É o terceiro filho de Felicita María Vivanco Vivanco e Luis Alberto Casaverde Ardiles. As outras duas filhas do casal, Ana María e Marga, faleceram devido a problemas de saúde, a primeira com 2 anos e meio de idade e a outra com só 8 meses. Quando criança, Félix também chegou a ter problemas de saúde desde cedo, por conta do clima úmido de Lima¹⁰⁹, o que obrigou a sua família a mudar de endereço pois desejavam mantê-lo fora da ameaça que custou a vida dos outros filhos do casal. Anos mais tarde, embora com melhor condição de saúde, ele aprendeu rapidamente a “tirar vantagem” das atenções que recebia como filho único, fingindo estar doente para não ir à escola e, nas horas em que seus pais “baixavam a guarda”, poder mexer com o violão:

“[Referindo-se ao violão] meu pai não me emprestava porque eu o roubava. Engraçado, porque eu fingia estar doente para não ir à escola, então meu pai tinha o violão no armário... me lembro, com seu estojo. Aí eu abria o estojo e depois ele me chamava [imitando a recriminação do pai, com voz aguda] “Filho... eu já falei pra você...”. Não adiantava porque eu de novo tirava o violão... meu pai não queria que tocasse seu violão porque era seu instrumento de trabalho. Trabalhava no rádio...”
(CASAVERDE, 2009a - tradução nossa)

¹⁰⁸ Hipótese levantada pelo citado violonista peruano que será discutida no presente capítulo. Contudo, não será desenvolvida em profundidade, pois excede os alcances da presente dissertação.

¹⁰⁹ Na cidade de Lima, a umidade relativa do ar é muito elevada, com persistente neblina entre junho e dezembro. Com uma chuva quase nula e ausência de sol em boa parte do ano, grande parte de sua população padece de doenças respiratórias.



Fig. 7. Felicita María Vivanco Vivanco e Luis Alberto Casaverde Ardiles. (Arquivo pessoal)

A influência da música em Félix vem do lado paterno¹¹⁰. Seu pai, que possuía especial habilidade com os instrumentos, chegou a montar uma banda com seus três irmãos, *Los Hermanos Casaverde*, que era sempre contratada para animar festas e reuniões privadas. Paralelamente, trabalhava também como músico nas rádios locais e complementava a renda familiar como despachante na subprefeitura de Miraflores, seu antigo bairro. Precisamente, pela vida difícil que levava, o pai sempre que podia desencorajava a Félix e fazia de tudo para que este não seguisse os seus passos como músico:

Félix:[Meu pai] fez coisas interessantes na Rádio Miraflores, em algum momento. O ano não consigo lembrar ... e na Rádio La Crónica também, como violonista, mas também foi diretor do grupo musical, por isso tentou e aprendeu a tocar piano, pois era como subir um degrau [tornar-se mais importante], e quem tocava piano podia soar mais forte que um violão. Isso eram essas épocas [antes da década de 1950 aproximadamente], é o que ele me dizia. Meu pai era muito severo comigo, nesse sentido não me emprestava o violão, não queria que fosse violonista, definitivamente, e ele falou claramente isso pra mim, muitas vezes em casa, porque se por alguma razão o violão desafinava - ele não sabia afinar ainda - então ele...

Pergunta: Quem era o culpado?

¹¹⁰ A análise em profundidade das influências musicais na vida de Félix e sua relação com a paisagem sonora da cidade de Lima serão abordadas no capítulo seguinte, ao descrever a peça composta por ele, *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*.

Félix: Eu, definitivamente! quem mais poderia sê-lo em casa...então ele [imitando ao pai, com voz aguda] "Olha o moleque, pegou meu violão e o desafinou...". Porque ele não queria, não queria que eu fosse violonista... coitado do meu pai... dizia [imitando a voz do pai] "não, não, não... se sofre muito... você tem que seguir uma profissão... você vê -me dizia- eu trabalho na subprefeitura, estou já há tantos anos aí e de despachante... trabalhei na secretaria, eu fui secretário". Ou seja, meu pai era assim. Ele me expulsava para que saísse da música, da onda musical... a única pessoa que me apoiava era meu tio Jorge, seu irmão, que tocava violão, já agora falecido... então me dizia "não, sobrinho, siga em frente". Ele me apoiava em tudo o que meu pai não queria! Então, foi uma época em que eu via a música não como um divertimento... nunca a considerei um divertimento [...] a música e o violão para mim eram... de repente como uma porta para fugir ou me esconder de algo. Assim a sentia, porque, tratando de lembrar esses sentimentos... há tantos anos! (Id. - tradução nossa)

Entre as décadas de 1950 e 1960, cursou a escola primária e técnica -média e profissional-, sempre em Lima. Sem nunca se distanciar por completo da música, Félix chegaria a criar sua própria banda, *El Sexto Poder*, formada por colegas da escola, que aos poucos acabariam também participando da banda do pai:



Fig. 8. Félix nos tempos do *El Sexto Poder*. (Arquivo pessoal)

Com o passar dos anos, essa participação se tornaria cada vez maior até o ponto de substituir por completo a antiga formação de *Los Hermanos Casaverde*, ficando só o pai de

Félix. Já em 1969, com 22 anos, ingressaria na vida militar, na Força Aérea:

Félix: Eu ingressei na força aérea no ano de 1969... e aí eu tinha minha banda, na Força Aérea, que era a mesma banda da escola, do [ensino] técnico, na grande unidade escolar, que éramos todos jovens e depois fomos substituindo meus tios...

Pergunta: Ah, é?

Félix: Claro! Meu tio Rodolfo...

Pergunta: E teu tio Carlos...

Félix: Eu acho que meu tio Carlos porque ele ficava disfônico, e no caso do meu tio Rodolfo porque ele gostava de beber e eu lhe dizia "O senhor não pode trabalhar assim, bêbado". Não pelo meu tio Carlos, que não bebia, mas meu tio Rodolfo sim. [imitando a voz do tio Rodolfo] "Filho, mas você tem que entender que..."... Eu não podia entender, não podia entender. Meu pai nunca bebe, mas tem que trabalhar, não é? O que conseguem é estragar a imagem da banda. Então, meu pai chegou um dia e me falou: "bom, eu já não suporto mais tudo isto, teus amigos da escola podem trabalhar comigo?", "sim, meu pai" [risos], daí vieram e aqui ensaiávamos.

Pergunta: Você lembra como se chamavam [os integrantes de *El Sexto Poder*]?

Félix: Claro! Antonio Mosquera, que tocava as tumbadoras. Donald Sandoval Arroyo, ele era o timbaleiro... eh... Arguedas... seu nome era... [faz intenção de lembrar] lhe chamávamos... bom! Põe Arguedas como sobrenome... depois ele virou violonista de Susana Baca...

Pergunta: Roberto?

Félix: Roberto Arguedas¹¹¹. Eu ensinava ele, eu ensinei ele a tocar o baixo [risos] olha que não tínhamos outra saída! Acima de tudo, eu tinha que aprender [as músicas do repertório] para ensiná-los. Tive que aprender a tocar timbal para ensinar ao substituto... bom, já tocávamos na escola.

Pergunta: Tanto Roberto, como Donald, como Antônio, eram todos teus colegas do ensino técnico, no Ricardo Palma [nome da unidade escolar]?

¹¹¹ O próprio Roberto Arguedas falaria a respeito de *El Sexto Poder* o seguinte: "Depois fizemos um grupo de son cubano, com Félix Casaverde... eu tocava o baixo -[éramos] Félix Casaverde, Lalo Muchaipiña e outros caras, e se chamava *El Sexto Poder*. No tempo em que saíram [os do] *Black Power*, lembra? Então, a gente se chamou *El Sexto Poder* porque éramos seis negros". (ARGUEDAS, 2000 apud QUIRÓZ LEÓN, 2003, p. 182 – Tradução nossa)

Félix: Do Ricardo Palma... e amigos da infância. Então, eles entraram... a banda seguia sendo *Los Hermanos Casaverde*, mas com sangue novo. [...] (Tradução nossa)

Félix teve uma breve passagem pela vida militar, da qual restaria só o gosto amargo do desencanto. Uma vez admitido na Força Aérea, em 1969, ele não tardaria muito em rever seus conceitos sobre disciplina castrense e consagração “a serviço da pátria”. Na realidade, o que Félix enfrentaria na instituição não seria mais do que o reflexo do clima político que vivia o Peru naquele momento: um governo militar que ditava as regras do jogo político conforme seus interesses¹¹². Recém ingressado, então, como mecânico de manutenção de motores de avião, ele seria designado para trabalhos de contra inteligência, onde denunciaria a existência de esquemas de corrupção que envolviam o alto escalão da Força Aérea. Contrário às pressões recebidas para omitir esses acontecimentos, foi confinado por dois anos de reclusão por indisciplina. Dessa maneira, passou alguns anos da sua vida em um centro de detenção militar, situado numa ilha afastada, em frente ao litoral limenho, e foi também durante essa estadia que ele soube da morte da mãe, em 1972. No ano seguinte, a ordem de castigo foi revogada e ele se desligou da instituição, podendo se reintegrar à sua vida civil, profissional, familiar e sentimental¹¹³.



Fig. 9. Félix na sua breve passagem como membro da Força Aérea. (Arquivo pessoal)

¹¹² Conforme explicado no primeiro capítulo, entre 1968 e 1976 o governo militar de Juan Velasco Alvarado ditava as regras no Peru.

¹¹³ Naquela época estava noivo de Sabina Ramos, sua esposa até hoje.

A partir do ano 1974, iniciaria uma fase importante em sua carreira de violonista ao conhecer Isabel Granda Alarco, mais conhecida como Chabuca Granda, com quem trabalhou intensamente durante quatro anos, nos quais conseguiu visibilidade no meio musical peruano e internacional, graças à química entre os músicos de Chabuca e, em particular, a fase que a cantora e compositora dedicara aos chamados ritmos negros peruanos¹¹⁴:

“[...] Primeiro viajei ao Brasil [no ano de 1973]. Então, retornando daí integrei a banda de Chabuca... [19]74, [19]75, [19]76, [19]77. Aos poucos, com Chabuca se abre, como eu já te disse, passado todo esse mundo de coisas, de coisas dantescas [refere-se à experiência como militar], o máximo foi encontrar a Chabuca, uma mulher que dizia “bom, este sujeito tem tempo livre, é jovem, tem interesse, gosta de me perguntar...”, imagina que pessoa não gosta que lhe perguntem, sobretudo, no caso de Chabuca, que para mim era a antecedente ou paralela à minha mãe. Não se esqueça que eram contemporâneas. Minha mãe aos 11 anos de idade foi ama do seu irmão mais jovem [de Chabuca]. Chabuca tinha 13 anos de idade, minha mãe 11. Então, para mim era perguntar para Chabuca "como era a *Bajada de los Baños de Barranco* onde a senhora vivia?", sem contar pra ela ainda que minha mãe tinha trabalhado na casa dela. Ela me falava que os costumes [em épocas passadas] eram assim ou assado, que Lima foi tal coisa, que os chapéus, ou seja, falava do mundo que lhe encantava recriar, ou da etapa à qual gostaria de regressar. E isso era para mim Chabuca, uma referência viva do que já não podia perguntar à minha mãe, [ou] porque minha mãe não desejava lembrar ou nunca mais quis me contar [...] Então, Chabuca foi para mim uma referência importante”. (CASAVARDE, 2009b - Tradução nossa)



Fig.10. Félix (de camisa branca ao centro) junto à banda do músico Máximo Damián e os Danzantes de tijeras, no FEARTE de Gramado (POA), Brasil, em 1973. Na época viajou como *cajoneador* e não como violonista. (Arquivo pessoal)

¹¹⁴ A fase afroperuana de Chabuca e seu correlato musical, onde se destaca o trabalho de Félix, serão analisados no seguinte capítulo.

Nos próximos anos, Félix gravaria dois discos como solista¹¹⁵ e continuaria acompanhando diversas cantoras peruanas como violonista e produtor musical¹¹⁶. Por esses anos, finais de 1970, ele também “estrearía” porém como pai de dois filhos: Luis e Yaninha. Com tantas responsabilidades, o músico diversificou suas atividades profissionais complementando a renda como professor de violão em diversos centros de ensino¹¹⁷.



Fig. 11. Félix ao lado de seus filhos, Luis e Yaninha, e seu pai. (Arquivo pessoal)

As décadas de 1980 e 1990 não foram muito diferentes, até que em 2001 viajou para o México, onde se estabeleceria profissionalmente ao lado da cantora Tania Libertad¹¹⁸. Só em 2010, Félix retornaria definitivamente ao Peru e aos seus projetos pessoais viajando em turnês, retomando antigas parcerias musicais que prontamente o requisitaram e “reapresentando” suas obras e lecionando para novas gerações de violonistas que desconheciam seu trabalho¹¹⁹.

¹¹⁵ O primeiro, *Félix Casaverde – Somos Adú* (IEMPSA, 1986) , e o segundo, *Memorias de Félix Casaverde – Guitarra Negra* (IEMPSA, 1990).

¹¹⁶ Entre as parceiras musicais de Félix, temos: Susana Baca, Eva Ayllón, Tania Libertad, Olga Milla, Carmina Cannavino, e mais recentemente, Carmen Lamarque e Mirtha Guerrero, entre outras.

¹¹⁷ Como a *Escuela Nacional de Folclore José María Arguedas*, e o *Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, entre outros.

¹¹⁸ 1952-. Cantora peruana, naturalizada mexicana. Sua prolífica produção discográfica abarca diversos estilos que vão desde o bolero, passando pela música de protesto latino-americana, até a Mpb, a ópera e a salsa.

¹¹⁹ Gostaria de destacar a expectativa que geraram as obras para violão solo e acompanhamento de *cajón*, compostas por Félix e desconhecidas entre o público jovem -na faixa dos 20 a 30 anos-, no *I Festival de Guitarra Cuerdas al Aire*, organizado pelo *Colectivo Cuerdas al Aire* e a *Asociación Peruano Japonesa*, na cidade de Lima, entre os dias 1 e 3 de setembro de 2010. Cf.: COLECTIVO CUERDAS AL AIRE. **Sitio**

2.2. O “Pacífico negro”, o “Negro do Pacífico”.

Se no primeiro capítulo desta dissertação apresentamos os significados daquilo que chamamos do Peru negro e o negro no Peru, no presente subtítulo pretendemos ampliar essa discussão analisando alguns construtos teóricos que visam entender o fenômeno afroperuano à luz de abordagens pós-modernas sobre a globalização e a cultura popular como é o caso do artigo da etnomusicóloga estadunidense Heidi Feldman (2005), sobre o “renascimento” afroperuano de 1950 e a circulação de conceitos estéticos importados sobre o negro. O referido documento se apoia nas teorias da dupla consciência e na definição de Atlântico Negro, por sua vez, modelos propostos nos inícios de 1990 pelo sociólogo britânico Paul Gilroy, no seu livro *O Atlântico Negro*¹²⁰, obra que sugere a leitura rizomórfica¹²¹ e fractal¹²², ou seja, multilateral e pluricêntrica, daquele mar Atlântico não só das rotas negreiras, mas também das negritudes globalizadas e pós-modernas. Nesse espaço geográfico e histórico, existiria uma dupla consciência que emerge das experiências de deslocamento e reterritorialização de populações negras, que acabam redefinindo seu sentimento de pertença.

É sob este marco conceitual que Feldman sugere chamar de Pacífico Negro ao contingente de africanos e seus descendentes de países como Peru, Equador, Colômbia, Chile e Bolívia, onde os negros teriam experimentado também uma dupla consciência ao serem vizinhos de países como Brasil e Cuba e, simultaneamente, herdeiros da África pré-moderna e o Ocidente moderno, assim como habitantes de uma sociedade majoritariamente indígena e hegemonicamente hispânica (FELDMAN, 2005, p. 206).

No decorrer do citado artigo, a palavra afroperuanos se refere muitas vezes a um grupo coeso e heterogêneo, identificado tanto pela sua origem ancestral e pela sua ascendência

virtual do Colectivo Cuerdas al Aire. Lima, 2009. Disponível em: <<http://www.cuerdasal aire.com/>>. Acessado em 03 fev. 2011.

¹²⁰ As citações na presente dissertação vêm da versão em português, traduzida do original em inglês. Cf.: GILROY, Paul **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge: Harvard Univ., 1993.

¹²¹ Gilroy utiliza o conceito “rizoma”, introduzido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao afirmar que na religião afro-americana existe uma definição cultural-popular estritamente étnica que se contrapõe a uma outra cultura rizomórfica da diáspora. (GILROY, 2001, p. 80). O termo “rizoma” teria sido adotado da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto: o rizoma da botânica, que tanto pode funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta -por exemplo, imagine um gengibre-, serviria para exemplificar um sistema epistemológico onde não há raízes - ou seja, proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras.

¹²² “Refiro-me à geometria fractal como uma analogia aqui porque dá margem à possibilidade de que uma linha de comprimento infinito possa encerrar uma área finita. A oposição entre totalidade e infinito é, desta forma, refundida em uma imagem marcante do escopo para a ação em condições restritas.” (GILROY, 2001, p. 183).

cultural de matriz africana, quanto pelos traços físicos. Ao mesmo tempo, se alude que na expressão “povo negro” coexiste um juízo de valor que mediria o grau de afrodescendência de acordo com os vestígios da escravidão que, eventualmente, tivessem sobrevivido ao passar dos séculos, e no qual o Atlântico Negro -representado por Cuba e Brasil- seria visto como a imagem ideal do “povo” que alguma vez existiu entre os negros peruanos. Tal seria o processo de reconhecimento e legitimação da negritude em países que integram o Pacífico Negro (Id. p. 207).

Ainda de acordo com as teorias de Gilroy, Feldman fala sobre a diáspora negra, que teria deixado aquelas estruturas baseadas na relação entre centro (África) e periferia (destino de exílio) por outras geografias descentralizadas de fluxos culturais pós-nacionalistas e multidirecionais -eis a leitura rizomórfica e fractal-, colocando assim o movimento afroperuano como a periferia da experiência cultural de uma parte do Atlântico Negro detentor e centro hegemônico do discurso sobre a negritude e a afrodescendência dessa época, entre 1950 e 1970 (Ibid.): Seguidamente, se aponta que o conjunto de significados políticos e culturais do negro no Peru, entendido como “estruturas de sentimento”¹²³, encontraria seu catalizador referencial nas africanidades “maiores” brasileiras e cubanas, de sorte que, a relação entre a sociedade peruana e o negro configurar-se-ia mais como uma afrodescendência globalizada do que a compreensão de uma peculiar negritude andino-hispânica¹²⁴. Essa espécie de transplante representado na tensão das contínuas trocas entre uma africanidade adscrita e uma adquirida, seja lá qual e como for, simbolizariam a auto-afirmação ansiosa da mencionada dupla consciência (Ibid., p. 208).

Após uma breve resenha do comércio de mão-de-obra escrava de origem africana em tempos da colônia espanhola, Feldman centra sua explicação na cidade de Lima nos inícios do século XX, na transição de uma economia e sociedade agrárias para o desenvolvimento das cidades litorâneas que centralizariam o capital produtivo daí em diante. Logo, se faz uma referência à noção de crioulisto como a primeira ideologia cultural nacional que procurará unificar a identidade da nascente sociedade peruana no meio das tensões políticas dessa

¹²³ Feldman fala das “estruturas de sentimento”, citando Raymond Williams (WILLIAMS, apud FELDMAN, 2005, p. 206), como sendo a estrutura política e cultural que apela à história não só dos africanos trazidos ao nosso continente, mas também dos seus descendentes. O termo é utilizado no sentido do conjunto do discurso acadêmico, plástico, poético e estético que alude a determinado arquétipo que remete a “o africano”. Sobre o mesmo conceito em Williams, podemos dizer que “não se reduz à noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com o seu contexto social”. (WILLIAMS, 2002, p. 37).

¹²⁴ Com suas respectivas estruturas de sentimento.

época, as mesmas que hierarquizariam as relações sociais e conduziriam tanto a referida noção do nacional como a possibilidade de integrar-se a ela. Dessa perspectiva, o crioulisto teria incluído o negro no Peru em muitos aspectos, mas também o teria excluído em outros (Ibid., p. 210).

Da década de 1950 em diante, o Peru mudaria para uma visão nacionalista da cultura, cuja finalidade era a de integrar a diversidade de reivindicações sociais que conformariam o coro de uma identidade própria¹²⁵. É nesta fase, principalmente desde o entorno urbano, que o país inteiro conheceria o termo “afroperuano” e junto com ele saberia de onde vem, qual é a “sua” cultura, assim como outras perguntas existenciais em relação ao recém nascido “Peru negro” (Ibid.). No entanto, parte da geração dos artistas dedicados a aportar seus trabalhos para a melhor compreensão dessa “novidade” cultural¹²⁶ se dividiu entre aqueles engajados num projeto de identidade nacional que visava um papel de destaque social para o negro, e os “românticos”, aqueles gestores de uma afroperuanidade inventada que subsistiria apesar da inquisição, o racismo e os mais de 400 anos de escravidão (Ibid., p. 211). Tais posicionamentos teriam gerado tensões em volta da representatividade dos discursos sobre o afroperuano, ou projetos de memória (Ibid., p. 210)¹²⁷, como é o caso da teoria de Nicomedes Santa Cruz, sobre a origem do *landó*¹²⁸, ou a música *Canto a Elegua*¹²⁹, interpretada pelo grupo de dança *Perú Negro*.

Até aqui, gostaria de ressaltar dois pontos que chamaram a minha atenção nas argumentações acima resenhadas brevemente:

- A ideia de que o “renascimento” afroperuano e os afroperuanos teriam se tornado uma periferia anexada às negritudes brasileiras e cubanas¹³⁰, sendo imaginados como

¹²⁵ Conforme tratado no primeiro capítulo desta dissertação, surgiam por essas épocas os Estudos Culturais e ganhavam representatividade política as chamadas minorias.

¹²⁶ Caberia chamá-la de *intelligentsia* afroperuana?

¹²⁷ “Por projetos de memória desejo me referir às agendas estabelecidas pelas necessidades e desejos do presente que direcionam as pessoas para seletivamente lembrar certos aspectos do passado e omitir outros” (Ibid., p. 226 - tradução nossa)

¹²⁸ Nicomedes Santa Cruz propôs que o *landó* seria uma dança dos afrodescendentes peruanos até entrado o século XX e que serviria de base para a atual dança da *marinera*. Além disso, as origens do *landó* estariam no *lundú* angolano que derivou no *lundu* brasileiro e daí partiria para o Peru. Cf.: SANTA CRUZ, 1970, pp. 18-20 apud FELDMAN, 2005, p. 213)

¹²⁹ *Canto a Elegua* é uma música inspirada tanto nos rituais afro cubanos de santería, como nos de *candomblé* afro brasileiro. Sua encenação é carregada de símbolos pan-africanos e o canto é cheio de frases aleatórias e palavras derivadas dessas práticas religiosas.

¹³⁰ Parafraseando De Certau, esta seria uma negritude periférica entendida como consumidora “táctica” de uma estética transnacional “estratégica” com maior volume e circulação de produtos culturais. Neste caso específico, trata-se de uma clássica relação centro-periferia, onde a última se aproxima à definição oferecida pela antropologia urbana, como *locus* por excelência da pobreza e exclusão (FRÚGOLI JUNIOR, 2000, p. 38)

residentes em um Pacífico negro que se sente menos africano que os cidadãos do Atlântico negro.

- O fato de o movimento afroperuano ter surgido como uma tradição inventada¹³¹ diante da necessidade de participar politicamente de uma circulação de linguagens estéticas alusivas ao corpo negro, resultando numa afroperuanidade baseada em relações textuais e discursivas antes que em questionamentos antropológicos e históricos.

A respeito do primeiro ponto, diremos que o conceito de Atlântico negro poder-se-ia entender como uma operação epistemológica focada na compreensão dos problemas raciais entre Estados Unidos e Reino Unido¹³², cuja abrangência situa as circunstâncias históricas sul-americanas como suas meras correlativas. A própria explicação da noção de afroperuanidade, baseada no conceito acima referido, parte de “um ponto de vista ao mesmo tempo negro e inglês e, por isso, escolhe como interlocutores preferenciais [...] o nacionalismo cultural britânico e o absolutismo étnico do pensamento africano-americano (sic)” (MATTOS, 2002, página). No modelo de Gilroy, apesar dos vários exemplos e testemunhos transatlânticos discutidos em profundidade, “o que se vê [...] é a repetição de uma operação de apagamento de uma importante parcela do mundo negro que não consegue se fazer representar no circuito acadêmico entre Estados Unidos e Inglaterra”(MOREIRA, 2005, página).

Em função disso, e como contrapartida, o modelo contemplado pela antropóloga peruana Olinda Celestina, publicado no livro *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*, se refere, a princípio, ao diálogo entre africanos e indígenas que estabeleceria uma série de relações sociais, religiosas, econômicas e políticas, no marco de uma situação subalterna na qual ambos se encontravam desde tempos coloniais (CELESTINA; DE CARVALHO, 2004, p. 25). Prescindindo do status de periferia do Atlântico negro, o conceito de afroandino também visa a compreensão de uma história de afrodescendentes manifestada ao longo das zonas baixas e altas da acidentada geografia latino-americana, independente das suas regiões marítimas.

Também, podemos somar ao modelo de Gilroy, a experiência marcante “em toda a área do Novo Mundo, do candomblé brasileiro, a santeria cubana e o vudu haitiano, além das

¹³¹ Segundo Hobsbawm, “por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Trata-se, contudo, de uma “continuidade artificial” em relação ao passado, posto que estamos falando em “tradições inventadas”. Cf.: HOBBSAWM; RANGER, 1984. p. 9.

¹³² Na linha dos *black studies movements* e dos *African studies*.(BORGATTA; V. MONTGOMERY, 2000, p. 67)

confrarias afrocatólicas e outras formas de catolicismo popular¹³³ onde se camuflam presenças africanas” (Ibid., p. 181. tradução nossa)¹³⁴. No caso de Feldman e sua definição de afroperuano, as pesquisas sobre a devoção do Senhor dos Milagres e sua relação com o “Negro do Peru” não foram levadas em conta, assim como o papel das confrarias de negros, até hoje muito representativas (MELGAR BAO; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 2007, p. 197). Ao adotar a tese “gilroyiana” e aplicá-la sobre as negritudes sul-americanas, poderíamos também excluir o universo simbólico e estético da música afrolatina (salsa, merengue, guaguancó, rumba etc) que de fato desenharia outro Atlântico negro diferenciado dos seus pares musicais anglo-saxões (soul, reggae, rap etc).

Finalmente, nos parece importante destacar que, embora a referida tese buscasse construir um argumento capaz de unificar as perspectivas Norte-Sul e Leste-Oeste do Atlântico negro, omitiria “as gigantescas diferenças de poder, no sentido geopolítico das relações entre as nações desse Atlântico: Estados Unidos e Inglaterra de um lado e África, Caribe e América Latina do outro” (CELESTINA; DE CARVALHO, 2004, p. 182).

Voltando ao artigo de Feldman e a partir dessas reflexões, nos parece possível estabelecer até aqui dois enfoques distintos. Por um lado, a discussão de um “Pacífico negro” amparado noutra discussão global sobre a diáspora negra e a presença de um imaginário afro proveniente dos movimentos urbanos das metrópoles ocidentais (Id. p. 183). Nessa discussão, a partir dos diálogos intelectuais sobre as várias concepções dos vários Atlânticos e Pacíficos negros, subsistiria a ideia de um discurso hegemônico sobre o lugar da cultura de origem africana no mundo contemporâneo (Ibid).

Por outro lado, numa discussão do “Negro do Pacífico” amparada nos conceitos definidos como o afroandino, é possível superar o discurso pós-colonial das teorias sincréticas, útil para os casos do Brasil e a região do Caribe, das relações entre dominador e dominado, sucedâneo do senhor-escravizado, considerando não necessariamente o branco, mas o outro subalterno, isto é, o indígena, como espelho da identidade para o negro¹³⁵:

¹³³ Este ponto de vista considera extintas as tradições religiosas afro americanas, as mesmas que não teriam sobrevivido à avalanche da modernidade que assolara os Estados Unidos no século XIX. É claro que não podemos descartar *a priori* os estudos sobre identidade e negritude além dos vínculos com as religiões protestantes estadunidenses, achando que não seriam o suficientemente “africanas” - sem mencionarmos, na música, os significados atrelados a gêneros como o *gospel* e o *spiritual*. Contudo, essa discussão está além das possibilidades do presente trabalho.

¹³⁴ “[...] por toda el área del nuevo Mundo, del candomblé brasileño, la santería cubana y el vudú haitiano, además de las cofradías afrocatólicas y otras formas de catolicismo popular donde se camuflan presencias africanas[...].”

¹³⁵ Embora sejam omitidos na abordagem da presente pesquisa, gostaria de mencionar dois pares das referidas

[...]A rota dos escravos é também a rota dos índios nos Andes. Que posicionamento tomaram? Em quais lugares estiveram? Quais discursos produziram em relação a essa diferença que não passou pela ‘monstruosidade’ do Outro radical, o branco? Talvez nos seja permitido, nesse contexto, distinguir a diferença do que foi contado pelo negro a respeito do branco. Isso nos leva a outra hipótese muito mais complexa, já que vamos revisar o que é o índio, ao ‘enxergar’ ele no lugar do negro” (Ibid., p. 87. tradução nossa).

Sobre o segundo ponto, que aborda o “renascimento” afroperuano como uma tradição inventada no processo das tensões para legitimar sua origem, se adota em parte a definição trazida pelo historiador britânico Eric Hobsbawm (1998), sobre o sentido do passado nas sociedades ocidentais. Através desta e outras abordagens semelhantes, foi apontado que a música afroperuana pode ser entendida como uma síntese de gêneros musicais cubanos e brasileiros amplamente divulgados e muito bem recebidos e “manuseados”¹³⁶. Sobre isso, os relatos textuais e discursivos dos diversos agentes culturais (músicos, dançarinos, pesquisadores, políticos, meios de comunicação e sociedade peruanos) teriam contribuído ao recriar as origens da afroperuanidade, modelando e apresentando um imaginário cultural chamado “Peru negro”.

Tais afirmações vêm ao encontro do que acreditamos ser um processo mais complexo do que uma simples relação de dependência ou subalternidade cultural construídas, pois, a nosso ver, as reflexões colocadas nessa ordem passam a impressão de uma negritude com base numa afroperuanidade forjada, nem o suficientemente “africanizada” como seus equivalentes do Atlântico negro, nem capaz de criar sua própria estética, por sua vez importada e reelaborada. Em suma, falar-se-ia de uma afroperuanidade como uma criação literário-social integrada à história nacional desse país.

relações subalternas: os chineses e os japoneses. Entre 1847 e 1874 os primeiros contingentes de aproximadamente 100 mil chineses entrariam ao Peru, como força braçal semiescravizada, em labores destinadas à construção de carreiras e especialmente na lavoura de algodão e plantações de cana. Nas últimas décadas do século XIX, problemas econômicos e políticos afetaram a sobrevivência deste grupo humano. Por estes motivos, protagonizaram revoltas violentas e não-violentas que integravam as suas táticas de resistência, semelhantes às empregadas pelos negros escravizados, lembrando que ambos compartilhavam o trabalho agrícola em zonas rurais. As maiores concentrações de chineses se deram nas províncias costeiras de Piura, Lambayeque, La Libertad, Ancash, Lima e Ica. (GONZALES, 1989). Já a colônia japonesa se assentaria no período entre 1873 e 1940, concentrando-se principalmente na cidade de Lima e El Callao (porto principal do país), em atividades que vão desde a agricultura, comércio, como profissionais liberais, e no setor de manufactura. Entre 1899 e 1923 se contavam 17 mil japoneses aproximadamente (TITIEV, 1951)

¹³⁶ No terceiro capítulo desta dissertação, ao analisar a obra de Félix Casaverde, *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*, daremos mais detalhes sobre a paisagem sonora discográfica peruana de 1950 em diante.

É possível que essa concepção não tenha reparado o suficiente nos períodos de grandes inovações sociais e econômicas que o país andino experimentou na passagem da década de 1950 lançaria famílias negras, junto a outros grupos humanos, em contextos de mudanças no plano laboral, dos direitos civis e políticos, em alguns momentos drásticos¹³⁷. Assim:

“Quando a mudança social acelera ou transforma a sociedade para além de um certo ponto, o passado deve cessar de ser o padrão do presente, e pode, no máximo, tornar-se modelo para o mesmo. ‘Devemos voltar aos caminhos de nossos antepassados’ quando já não os trilhamos automaticamente ou quando não é provável que o façamos. Isso implica uma transformação fundamental do próprio passado. Ele agora se torna, e deve se tornar, [como] uma máscara para a inovação, pois já não expressa a repetição daquilo que ocorreu antes, mas ações que são, por definição, diferentes das anteriores” (HOBSBAWM, 1998, p. 26)

A restauração seletiva do passado pode ser uma tentativa simbólica, ou seja, de aparente representatividade e admitindo nisso certo elemento estético, ou efetivo, como resposta a um clamor que precisa se concretizar num ato social instaurado em determinado momento e mantido com o passar do tempo. Simultaneamente, o desejo de restabelecer um passado muito remoto não deixaria de ser, de certo modo, uma total inovação que converteria uma história com pretensões de realidade num mero artefato sociopolítico (Id. p. 28).

Se a música afroperuana teria chegado ou não como o intuito de lembrar o passado, o que chama a atenção é como ela tem conseguido se estabelecer como uma expressão identitária cultural, provavelmente, menos entendida como uma invenção artificial da tradição e mais como uma necessidade social de ressignificar elementos culturais do Ocidente globalizado, em diálogo com as noções locais de negritude.

Acredita-se que é difícil negar a existência de expressões musicais de matriz africana no Peru, como também é difícil pretender rastrear os seus percursos toda vez que uma pesquisa de tal natureza histórica, arqueológica e etnomusicológica evidenciarão, principalmente, um longo período de tradições que exerceram uma férrea eliminação da diversidade cultural humana nesse país.

Sem nunca ter ouvido os sons, nem ter visto as técnicas instrumentais e as performances, pois a negritude era um signo social estigmatizado até meados do século

¹³⁷ Este aspecto foi abordado no subtítulo *Africanidade na escravidão e negritude na modernidade?*, no primeiro capítulo desta dissertação.

XX¹³⁸, falar em invenção da música afroperuana seria como se referir aos remanescentes de um Peru negro exclusivamente documentado, pela boca dos historiógrafos, dos viajantes, das ordens religiosas, os cronistas, e toda a classe letrada que viveu durante o regime de escravidão.

Longe dessas variadas “possibilidades” históricas, configuradas a partir do relato de um Peru negro, constatar-se-ia que a realidade –entendida como as vicissitudes e as particularidades- do “Negro do Peru”, junto aos outros atores sociais, não parece ter sido a diretriz que traçou o caminho para o conhecimento do outro na costa peruana.

Assim sendo, salientamos que a música afroperuana poderia ser tanto simbólica como efetiva, pois, de fato, diz respeito a uma oportunidade que teria valorizado o corpo negro destacando-o como nunca antes aconteceu na história desse país.

Posto que as relações sociais entre identidade e música apresentam variáveis para lá de intrincadas, consideramos que pouco teria a dizer sobre o “Negro do Peru” uma análise do *modus operandi* da chamada música afroperuana. A comprovação e identificação de influências cubanas e brasileiras nas suas estruturas formais musicais encontrar-se-iam num dilema metodológico ao limitar a sua problematização à validade ou não do referido pressuposto.

Nesse sentido, a menção continua de dados históricos, conceitos antropológicos e teorias sociológicas, poder-se-ia entender mais como elementos coadjuvantes de um questionamento sobre os aspectos técnicos da música afroperuana –dai que a hipótese central se sustenta, principalmente, na análise comparativa das estruturas musicais- do que uma análise sobre os processos culturais e a imbricação da música com os mais variados fatos sociais. Enfim, sem maiores ressalvas ou restrições, a argumentação de Feldman sobre a música afroperuana como síntese das estéticas “afro” de Cuba e Brasil, fundamentada em evidências estritamente comparativas, distanciar-se-ia das características do trabalho onde a ideia de música como cultura se encontra atrelada a uma visão holística, contextualizadora e relativista do fato musical (CÁMARA DE LANDA, 2004, p. 9)

Outra leitura da música afroperuana passaria por entendê-la como uma resposta cultural contemporânea com o “espírito” social e político da época, traduzido em uma linguagem musical muito particular e única, em certo sentido. Embora no repertório musical

¹³⁸ Hoje tampouco resulta muito diferente se pensarmos no chamado racismo cordial, tratado no primeiro capítulo desta dissertação.

do chamado “renascimento” afroperuano -de meados do século passado- se percebiam certas semelhanças com as linguagens estéticas cubanas¹³⁹ e brasileiras, até hoje os músicos que o interpretam fazem questão reafirmar a sua singularidade perante outros gêneros musicais da região, como quando reafirmam a pretensa dificuldade técnica de sua execução musical como seu traço mais característico (LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 92).

Se eventualmente se percebem certos ecos musicais cubanos e brasileiros na música afroperuana, não podemos esquecer que também se trata de uma expressão cultural cuja propriedade intelectual é coletiva e local, toda vez que há uma parcela da população que conviveu com esta música, seja para adotá-la ou rejeitá-la.

Em síntese, a música afroperuana como a conhecemos hoje, pelo acervo discográfico de uma fase tida como o “renascimento” desta, poder-se-ia compreender como um lugar e um evento para negociar a negritude sob os mesmos termos em que esta foi, e ainda é, tratada no Ocidente. Quando falo em lugar refiro-me ao fato de que nessa música se evidenciam as trocas políticas, culturais e sociais, e ao falar de evento, desejo chamar a atenção precisamente para o seu caráter não institucional e não formal, dentro da noção de cultura popular nacional dessa época. De certo modo,, outra abordagem do(s) surgimento(s) da música afroperuana (entendendo-a não como uma invenção interessada nas origens e sim como ponto de partida várias vezes retomado e esquecido) evidenciaria também o conteúdo de discursos dispostos por certas parcelas da sociedade para se tornar visíveis sob os códigos massivos (leia-se midiáticos) utilizados para o entendimento do Outro diferente.

A seguir, estabeleceremos uma relação entre as análises acima apresentadas e diversas passagens de entrevistas do violonista Félix Casaverde, que evidenciam as tensões presentes na definição e autodefinição do negro, do afroperuano e da música afroperuana.

2.3. Afro-indígena-hispano-peruano?

A música afroperuana é entendida pelo violonista peruano Félix Casaverde como a emergência da intenção de uma africanização do negro no Peru, isto é, como uma espécie de

¹³⁹ O próprio Félix chegaria a dizer que, entre as décadas de 1950 e 1960, alguns músicos de famílias negras representantes do chamado “renascimento afroperuano”, como o músico Abelardo Vásquez, também cantavam músicas cubanas, ou que o cantor “Zambo” Caverro tocava bateria e cantava músicas de Benny Moré numa boate chamada Negro Negro, e que emblemático *cajoneador* “Chocolate” Argendones era também “*bongocero*” -que toca bongos-. (CASAVARDE, 2006)

mudança abrupta e pseudo-humanista para aquela parcela da sociedade peruana que historicamente foi marginalizada. Assim, o termo afroperuano é, nas palavras do próprio violonista, uma alienação, um empréstimo externo que não poderia ser aplicado na música desse país, haja vista que seus referentes culturais são negros e peruanos (locais) antes que afrodescendentes (globais).

Para compreender melhor o percurso desses posicionamentos, escolhemos trechos de entrevistas concedidas por Félix nas quais foram discutidos a definição do termo afroperuano, as noções de música afroperuana, a autodefinição cultural da própria arte, a história do negro no Peru e outros exemplos que ilustraram melhor os assuntos até agora abordados. Começaremos por um diálogo mantido com a etnomusicóloga peruana Chalena Vásquez, em 2006 :

Félix: Isto que é já [a] música da costa está convertendo-se em algo interessante, sempre que não lhe ponham rótulos que são de outros... eu acho, né?, como estávamos falando...

Chalena: Nem cores...

Félix: Naturalmente, [e] como estamos no Peru, [resulta que agora somos] afroperuanos...

Chalena: Isso é para reconhecer uma raiz...

Félix: É, tudo bem... mas...

Chalena: Distante já...

Félix: Mas distante mesmo!, muito distante! [risos] porque esse negro misturou-se com o chinês, esse negro misturou-se com todo mundo... então é bem difícil. Um pouco conversava disso com Juan José Vega [historiador peruano]...

Chalena: Afro-indígena-hispano-peruano haveria de ser?

Félix: Ou Ibero como você fala, iberoperuano. Em algum momento eu li sobre isso, pois deve ser difícil que [se] em algum momento se diz afroperuano [também] pode ser hispanoperuano... [risos], então me pareceu genial a ideia.

Chalena: Claro, se há uma raiz ali, há uma raiz no outro lado e há outra aqui, então...

é isso!. É peruano já.

Félix: Temos que falá-lo. Parece que as pessoas ainda têm um pouco de temor em aceitar sua peruanidade. (CASAVERDE, 2006 – Tradução nossa)

Nestas primeiras linhas podemos notar uma ideia que perpassará no resto da entrevista: uma peruanidade em crise com a alteridade, pelo distinto, como na tensão entre o tradicional e as formas que o confrontam. Seja nas formas de “rótulos que são de outros”, como falácia sem embasamento histórico ou como signo de uma peruanidade deturpada, apresentar-se-ia o afroperuano com um sentido decidido a problematizar em termos raciais o “misturado” e a africanizar o nacional:

Chalena: Claro, contudo, [se falou em afroperuano] para reafirmar, para destapar, pois estava um pouco oculto, o fato da contribuição africana à formação da cultura [peruana]. Então, num momento foi necessário, era necessário dizer afroperuano. Nesse sentido foi que o propôs Nicomedes, eu acho...

Félix: Achamos que sim? Eu tenho as minhas dúvidas...

Chalena: Você acha?

Félix: Eu tenho as minhas dúvidas porque eu sei que em determinado momento esta pessoa [Nicomedes], que obviamente não pode se defender mais, já feneceu, e sua lembrança e sua amizade sempre ficaram aqui... seu trabalho, acho que ele complicou politicamente as coisas um pouco, e esta acepção, esta teoria eu sei que [ele] a propôs na própria Casa de las Américas¹⁴⁰, mas não foi bem recebida. As alusões, como Fernando Romero¹⁴¹ diz, do afro-negrismos, que são baseados na sua maior parte por questões de [Fernando] Ortiz¹⁴², hein?, o próprio Argeliers León¹⁴³, hein? São interessantes porque simplesmente afirmam que pontos importantes na América, como Cuba e como Brasil, são os que serviram para somar, hein? ao

¹⁴⁰ Organização fundada logo após a instauração do governo da Revolução Cubana, em 1959. Fomenta a discussão sociocultural das artes em geral, com exceção das artes visuais e audiovisuais, com foco nos países da América Latina e o Caribe, e promove o prêmio Casa de las Américas.

¹⁴¹ (1905-1996) Historiador e pesquisador das relações raciais no Peru, em particular das populações negras. Seu nome figura associado aos estudos africanos da primeira metade do século XX, junto ao cubano Fernando Ortiz, o estadunidense Melville Herskovits e o brasileiro Arthur Ramos.

¹⁴² (1881-1969). Ensaísta e etnomusicólogo cubano. Conhecido por introduzir o termo transculturação, em 1940, também realizou pesquisas sobre as culturas indígenas e afrodescendentes nesse país.

¹⁴³ (1918-1991) Musicólogo e compositor cubano. Suas pesquisas se focaram a explicar os traços culturais formadores da nação cubana, desde as teorias do folclore. São conhecidos seus trabalhos sobre as influências da cultura africana na ilha.

idioma espanhol muitos destes afro-negrismos, por esse motivo, são coisas emprestadas! [risos]

Chalena: Mas já estão aclimatadas, trabalhadas, já são nossas...

Félix: Mas, isso é outra coisa! [risos] Então esse [afronegrismo aclimatado] é uma área linda e fértil para continuar se aprofundando, mas por que não aceitar [que não é nosso]? (Tradução nossa) ¹⁴⁴

Félix desdobra seu pensamento e faz uma referência direta às teses promovidas por Nicomedes Santa Cruz que, efetivamente, sustentou frequentes encontros com destacados pesquisadores de meados do século XX, como o cubano Ortiz e os brasileiros Edison Carneiro e Câmara Cascudo, na época historiadores muito identificados às pesquisas folclóricas. Nesse sentido, a sua dúvida traria a ideia de que Santa Cruz não teria favorecido uma reivindicação social e política do negro e sim pela legitimação do seu discurso. Não obstante, conforme dito acima persiste a percepção das teorias do afroperuanismo como um evento politicamente incômodo.

A respeito das ideias de empréstimos aclimatados e trabalhados, encontramos certa relação destas com as teorias de aculturação e de transfiguração étnica, a primeira cunhada pela antropologia cultural estadunidense da década de 1930, e a segunda elaborada por Darcy Ribeiro “a partir da crítica ao conceito de aculturação movida pela Antropologia desenvolvida na América Latina” (ATHIAS, 2007, p. 71). Nesse sentido, uma leitura possível seria que o uso do termo aclimatação passaria pelo entendimento de uma terceira sociedade, a afroperuana, resultante da conjunção das duas outras, a cubana e a brasileira.

Noutra oportunidade, sempre na posição crítica do termo afroperuano, Félix falaria da viagem que realizou a Cuba, provavelmente em 1974, junto a um grupo de músicos e intérpretes de ritmos da costa peruana. Na ocasião, o espetáculo da comitiva artística foi divulgado como Ritmos Negros do Peru – tradução nossa –, e dessa maneira, compartilharam o cenário junto a diversos expoentes da nova trova e o *latin jazz* cubano:

“Estamos num país que leva o nome de Peru. Agora, aquilo de afroperuano, você me pergunta: eu, quando trabalhava com Chabuca [1974-1977], havia o que se chamava de música negroide. Eu diz [a Chabuca] ‘Senhora, existem os ovoides?’, ‘É claro que não -Chabuca respondeu-, não podemos fritar ovoides’... numa vez ela mesma

chegou a falar isso num programa. Bom, então já foi criado o nome de música negra do Peru. Assim a levei a Cuba. Ritmos Negros del Peru, assim chamou-se o espetáculo que apresentei, tocando depois de Irakere, com um violão natural assim como este [mostra o violão acústico], levando a Cecilia Barraza, levando gente muito bacana e querida. ... Toño Gonzáles, Carlos Wong, Carlos Espinosa, a senhora Elena Bustamante, como celestina de Cecilia Barraza. Esse grupinho, assim, por surpresa, deu uma boa arremessada. Quem mais?, a Chucho [Valdez], fiz amizade com ele, com Silvio, bom, com Pablo, ele foi quem me convidou, e como não me conheciam, não sabiam de Casaverde, bom, ao final [destacou-se] a música, a nossa música, repito, a música peruana, esta música costeira, como preferiam, mas peruana!” (CASAVERDE, 2010 – Tradução nossa).

Nesta vez, a arremetida se focou em deslegitimar a música afroperuana como sendo um termo válido para designar a linguagem estética e cultural que, para Félix, partiria da bagagem empírica dos diversos artistas da costa peruana, das performances e a tradição oral imbuídas neles. Seria o resultado, em suma, de um esforço “trabalho de campo” que sustentaria a proposta musical do coletivo peruano, como na citada viagem a Cuba. Contrariamente, o afroperuano não se mostraria capaz de fortalecer tal aspecto vivencial da música peruana, pois se concentraria basicamente no reforço de uma linguagem estética que, seja por associação superficial, semelhança ou observação, apelaria a uma noção de africanidade mais ou menos mensurável.

No ápice da sua rejeição, Félix delimitaria o entendimento do afroperuano como sendo simplesmente um neofolclore costeiro¹⁴⁵, baseado em elementos formais da música popular e tradicional peruana, reapresentados sob outras premissas políticas e culturais:

[...] Agora somos afroperuanos. Então, isso me deu coceira, porque na África, em Angola, na Rádio Angola, viajando com Tania [Libertad], dei uma *interview* [sic., entrevista, em inglês] então, me diz um locutor que falava português [...] ‘você chamam de afroperuana a sua música [...] porque nós não consideramos vocês afro, hein?... para nós vocês são sul-americanos: há centro-americanos e norte-americanos... nós somos os africanos!’. Me fez rir. E analisando e procurando... também já o falei na *Escuela Nacional de Folclore*, da qual fui professor, faz dez anos atrás, e venho falando, que me perdoem os pesquisadores etnomusicólogos, mas tudo está baseado no folclore de Cuba e no folclore do Brasil, tanto para [Fernando] Ortiz como para a figura de lá [do Brasil]. E Nicomedes, de quem me tornei amigo, ganhei seu respeito e amizade, [me deu a razão] pela minha insistência, de dizer que eu não tinha que viajar para a África para entender que estava acontecendo uma espécie de neofolclore costeiro (Id. - tradução nossa).

¹⁴⁵ A pretensa negritude originária da África, em linha direta com Cuba e Brasil, se forjava em músicas como “*A la Molina no voy más*”, que se assumia como datada dos tempos da escravidão. Composta por Samuel Marques y Ballesteros a música não era mais que um encargo que fazia parte de uma obra costumbrista de José Durand. (CASAVERDE, 2006)

Até aqui, podemos dizer que o violonista peruano tem se preocupado em desarticular a noção de uma afrodescendência exclusiva na música costeira. Em primeiro lugar, na sua passagem por Cuba, como integrante de uma comitiva musical peruana onde teria conferido que as teorias de Nicomedes Santa Cruz, sobre as origens africanas de certos ritmos da costa peruana não teriam sido bem aceitas pela intelligentsia etnomusicológica cubana. Paralelamente, também deixaria claro que a trupe musical peruana que apresentara *Ritmos Negro del Peru*, da qual formava parte, poderia prescindir do discurso político e cultural do afroperuano e impor respeito entre seus pares internacionais baseando-se só na competência profissional.

Noutro caso, na visita a um país africano, Félix teria recebido o que interpretamos como uma confirmação das suas hipóteses, ao ser encarado por um interlocutor local que questionaria as aspirações da música peruana em relação a uma africanidade infundada.

O fato representaria para ele a certeza de que o negro no Peru devia ser compreendido, antes de mais nada, dentro de um processo histórico próprio e alheio às ligações culturais de uma parte do continente africano. Finalmente, teria sido argumentado que a chamada música afroperuana seria, antes que nada, um neo-folclore composto pelas influências cubana e brasileira, por sua vez, peças chave de uma negritude globalizada¹⁴⁶, desenvolvida a partir das experiências estéticas locais, muito longe de ser produto de uma pesquisa cuidadosa.

A definição de negritude que transcorre no pensamento de Félix, tiraria as ilusões de muitos “africanizadores”, pois seria, em nossa compreensão, uma peruanidade desprovida de preconceitos ideológicos, em que não se surge novamente negro perante a história senão que se assume uma condição negra – e peruana – com suas particularidades sociais:

Chalena: Melhor estaria reafirmando como diz René Depestre...

Félix: Não sei o que ele diz...

Chalena: “Bom dia e adeus à negritude”

Félix: [risos] Entendo...

Chalena: Quer dizer, reconhecer e seguir em frente...

¹⁴⁶ Em parte, pelo Atlântico Negro já analisado nas páginas anteriores.

Félix: Eu acho que é bom reconhecer...

Chalena: E seguir em frente com todas as nossas misturas...

Félix: Com todas as nossas misturas!, ou seja este crisol de raças está [presente] e se isto que começou não tem cinquenta anos como novamente surgindo [alude ao "renascimento" afroperuano de 1950], bom, temos que entendê-lo como aquilo que é, com todas as misturas, com pedras, batatas, *camote* [tipo de batata doce], e sigamos em frente como uma coisa já nossa, já própria da nossa época (CASAVERDE, 2006 – Tradução nossa).

A citação do poeta haitiano René Depestre (1977) fala precisamente da crítica a um essencialismo baseado em pressupostos racistas que, em sentido oposto, idealizam o negro não mais para despertar e alimentar uma autoestima que justificasse ou legitimasse suas reivindicações políticas. Em lugar disso, “apresentam a negritude como uma concepção de mundo que, nas sociedades americanas ou africanas, seria exclusiva dos negros, independentemente da posição que eles ocupam na produção, na propriedade e na distribuição de bens materiais e espirituais” (p. 337). No título *Bom dia e adeus à negritude*¹⁴⁷, Depestre sugere que é preciso entender a história da escravidão sem chegar a utilizá-la fora de contexto, como na construção africanizada de um presente apesar dos diversos atores sociais e políticos. A mesma situação, de uso e abuso da noção de africanidade, teria sido transferida à música da costa peruana, a partir da década de 1950:

Chalena: [...] o problema foi quando o landó [nome para um ritmo afroperuano] praticamente reinventou-se dizendo “ah, isto vem da África...” Então, isso era mentir. Isso foi mentir “olimpicamente” [sic., significa “sem o menor reparo”]...

Félix: Aliás... [risos] eu recusei essa teoria, e tenho-a recusado faz muitos anos atrás. Meu pai era amigo de Nicomedes e, bom, a primeira vez que eu o escutei eu disse [silêncio]... e comprei então o disco que agora o encontrei...

Chalena: Qual?, onde figura ali o...

¹⁴⁷ Na bibliografia da presente dissertação figura sob o título *Saludo y despedida a la negritud*. Confrontar com outras versões do mesmo texto: DEPESTRE, René. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: **Cuadernos Casa de las Américas**, N 29, 1987. Existe uma versão em português: DEPESTRE, René. *Bom dia e adeus à negritude*. In: **Projeto CD-ROM, Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano**. Tradução de Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. UFRGS. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/>>. Acessado em: 02 fev. 2011.

Félix: Claro! Onde está a teoria e toda história do lundú [no disco *Cumanana*, de Nicomedes Santa Cruz] Eu disse: “pois, isto... que esquisito... é interessante mas é esquisito...”. De qualquer maneira eu tive que ler muita coisa, muitos livros...

Chalena: Mas a tua hipótese me parece interessante, o que você me falou uma vez, ou seja, essa relação com a música cubana...¹⁴⁸

Félix: Claro! Eu acredito que sim, definitivamente vejo [a música afroperuana] mais próxima a isso que ao africano...(CASAVARDE, 2006 – Tradução nossa)

É possível que as teorias sobre as pretensas origens africanas dos ritmos negros peruanos tenham tido, sim, um impacto forte entre os músicos e entre a população em geral, pela década de 1950, no chamado “renascimento” afroperuano, como mostra a fala de Félix Casaverde.

Assim, entendemos que os trabalhos de Nicomedes Santa Cruz resultaram importantes enquanto chamaram a atenção para outras possibilidades de discutir a música popular peruana, introduzindo como atores principais os negros e seus descendentes. No entanto, o seu discurso pós-colonial de reivindicação do negro não parecia dar conta da miscelânea étnica, cultural e social que, no passar do século XIX e XX, reconfigurou o país. Por isso, Félix sentiu necessidade de ampliar seus referentes sobre o negro no Peru, como também sobre os diversos pormenores da história peruana em cada um dos seus diversos atores sociais e culturais:

“Por aí, eu li um livro... não me lembro, lamentavelmente eu tenho lido tantos livros sobre a figura do negro na América, que diz a respeito que nós [os negros] queríamos idealizar um pouco o que foi a escravidão, o negro. [...] No sentido de que como raça [sic.] fomos os mais... hum, conformados?, conformados!, acomodados, isto é, ao sistema. Ou fomos carroceiros, ou fomos amas [criadas, empregadas], hein?, ou fomos músicos, ou fomos mestres de dança, ou fomos amantes [...] mas não fomos tão sacrifi[cados]... alguns, há casos de elementos sacrificados mas [não fomos, os negros] tão sacrificados como o chinês e o nativo daqui, e ali há um ponto interessante...” (Id. - tradução nossa).

Quando Félix faz referência ao período de opressão sistemática praticada em tempos da colônia espanhola no Peru, ele estaria principalmente destacando as outras relações

¹⁴⁸ A “tese” de Félix sobre a relação entre os ritmos cubanos e os chamados afroperuanos será analisado no próximo capítulo desta dissertação.

subalternas que compartilhavam a referida opressão: o negro, o chinês¹⁴⁹ e o indígena. Na passagem em que menciona que o negro não teria sofrido tanto como os outros subalternos, é muito difícil saber o que há de análise histórica nessa afirmação, ou de rejeição às teses de Nicomedes que ele considera africanizantes, ou de desejo por legitimar um posicionamento pessoal sobre o “Negro do Peru”.

Ele, por exemplo, contrário às teorias que acreditam num sincretismo religioso (pagão e profano) na devoção ao Senhor dos Milagres, considera que o negro no Peru perdeu a fé de matriz africana, cujo referente persiste em Cuba e Brasil, devido à violenta “caçada” cultural e religiosa contrária a esta:

[...] Cuba tem o seu porquê. Bom, ali matou-se a todos os aborígenes e restou a sociedade negra, não é?, [foi] escrava logo depois mulata e por aí fica. Brasil também, suas histórias, com sua religião, e tudo isso. Tudo esta ali. Mas não a gente [os negros peruanos, o chamado afroperuano]. Nos misturamos muito até o ponto em que fomos mulatos, quartierões, oitavões e tudo, e éramos a maior parte da população de Lima se é que não toda a população de Lima, e isso também está nos documentos que falam sobre a colônia e tudo, mas eximidos do tipo religioso [...] aliás, a inquisição fez todo o possível para que isso acontecesse. Foi pior do que sabemos hoje. Deve ter sido muito mais repressivo, definitivamente. Se alguma pessoa vestia um trapo vermelho, não tinha escapatória... já diziam que estava endemoniado, e pronto, um ato de fé [demonstração pública de fé] (Ibid. - tradução nossa).

Félix critica uma denominação de afroperuano, mas entende que os negros no Peru foram “mulatos, quartierões, oitavões e tudo”. Para ele, a rejeição ao termo encontrar-se-ia mais na alusão a uma negritude homogênea que no fato de destacar a presença histórica dos negros, pois ele mesmo aceita que estes chegaram a formar até “a maior parte da população de Lima”. O caso é que o violonista peruano não ficou alheio a nenhum dos assuntos sensíveis à sua geração e, pelo contrário, procurou esgotar os vários pontos de vista de um mesmo assunto, no caso, o processo histórico da discriminação racial. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a definição de negritude ganha nele uma dimensão que o compele a recorrer a fontes históricas ou antropológicas que teriam contribuído para a formação do seu pensamento crítico a respeito destas ideias, como também do seu posicionamento frente aos músicos contemporâneos a ele:

¹⁴⁹ Conforme descrito no primeiro capítulo desta dissertação.

Chegou um momento no qual [...] aqui, no Peru, chegavam os boçais, porque não podiam falar nem se expressar corretamente, mas não somente isso, não podiam relacionar-se com os outros [negros] que eram trazidos, ou seja, era muito mais dura a coisa, quer dizer, a estratégia ‘funcionou’ muito bem, né? Eles fizeram todo o negócio aqui, ali, em Lima. E eram gente, pessoas, que tinham que pedir emprego... eu até quase chorei com alguns livros, foram como cinquenta e dois livros. [...] Eu li, vou dizer, nessa época [década de 1970], não sei... [risos] aprendi a ler rapidamente, e não só coisas, não somente daqui [do Peru, mas] de fora, da Colômbia, da Venezuela, não sei de onde conseguiram mas era essa quantidade, cinquenta e algo, títulos sobre o tratado do negro na América, ou seja o [tratado] geral. E é incrível como nós temos outra história. Eu já disse a Lalo [Izquierdo, diretor do grupo de dança Perú Negro] que pega as coisas venezuelanas e as ensina como coisas certas aqui [como algo peruano], e isso esta mal. Eu [diz] ‘falei, compadre, isso aí é outra coisa...’. Bom, não temos que seguir inventando, não temos que seguir inventando coisas que não temos a certeza. É melhor falar as coisas como elas são. Eu sei que os povos omitem suas verdades, como o norte-americano omite que tiveram tropas negras na Guerra de Secessão e que foram os verdadeiros heróis de muitas coisas e nada, os calam. Ou como na Espanha também, na guerra de Franco, e se calam, não se conta a verdadeira história, mas nós [peruanos] temos que despertar um pouco disso. (CASAVARDE, 2006 – Tradução e grifo nossos)

Sobre o sentido expresso na frase grifada acima, poder-se-ia entender de duas formas: quer como uma interpretação historicista¹⁵⁰ da sociedade, onde se inserem convenientemente os traços que desejamos transmitir e representar, quer como ato de reivindicação necessária e explícita de uma parcela de atores de determinada época. Para o primeiro caso, citaremos como exemplo o fato de Félix não admitir que uma figura importante como Lalo Izquierdo utilize conscientemente elementos culturais venezuelanos apresentando-os como constitutivos da arte peruana. Para a segunda acepção, a referência às guerras civis dos Estados Unidos e Espanha simbolizam para ele uma dívida do discurso histórico que deve ser paga, onde o papel do negro teria sido subestimado.

Doutro lado, identificamos certas semelhanças entre a ideia de afroperuano e a de minoria¹⁵¹ étnica no fato de ambas não terem significado, segundo ele, uma melhora real e evidente na condição material das populações às quais fizeram, e ainda fazem, referência:

¹⁵⁰ A historicidade é a construção de um discurso onde se acredita na soma de personagens, fatos e datas como forma de prever leis universais no devir histórico das sociedades. Cf.: HISTORICIDADE. Historicidade. In: **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. DA SILVA BORBA, Francisco (Org.). São Paulo: Unesp, 2004. p. 719.

¹⁵¹ Por sinal, a discussão da afrodescendência surgiu sob o guarda-chuva conceitual das chamadas minorias, termo utilizado nas ciências sociais para designar grupos de menor poder político, social, e econômico. Historicamente, também tem sido utilizado para descrever a distinção fenotípica praticada com os afrodescendentes e outras pessoas por razões de cor de pele. Cf.: *Minorities*. DARTY, 2008, p. 190.

“Não há minorias étnicas no nosso país com a graça de Deus. Somos multiétnicos, multiculturais. Ricardo Palma dizia ‘**quem não tem de inga, tem de mandinga**’. Porque queremos fazer seleções entre nós? Porque queremos nos tornar tão seletivos? Isso das minorias étnicas, que me perdoem os senhores que a usaram. Eu sou assim, e falo... mais de vinte anos no Congresso [Poder Legislativo] para não fazer nada pelas minorias étnicas. Que me perdoem! E ainda existem e estão [lá, no Poder Legislativo]. E por isso **eu falo, só pra contrariar, não há minorias étnicas.**” (CASAVERDE, 2010 – Tradução e grifos nossos).

No velho ditado do escritor Ricardo Palma se encontram tanto a autoafirmação necessária da pluri-etnicidade que reconhece as variadas vertentes culturais do país, como também a frase que inaugura a democracia racial no Peru e lapida qualquer intento de reivindicação política expressada no aceite de uma identidade étnica e social. Resulta importante entendermos como a mesma frase pode ter dois lados ou interpretações tão dissímis. É provável que ela funcione menos como um ditado e mais como um meio capaz de veicular as tensões no tocante às identidades culturais. A frase na fala de Félix funciona como um detonador que leva a conversa até um “beco sem saída” pré-estabelecido e politicamente incontestável: todos somos iguais, todos somos mestiços e temos um pouco de todos os sangues, por isso ninguém pode afirmar com absoluta certeza que vem de tal o qual origem. Eis a aparente fortaleza do ditado de Palma.

Por outro lado, é possível concordar e aceitá-lo sempre que levemos em conta que a diversidade atrelada a ele tem um longo histórico de desigualdades também.

Por outro lado, a revolta na fala de Félix se deve a que com o passar das décadas, o discurso da afroperuanidade e das minorias étnicas teriam paulatinamente demonstrado ser mais um alibi para diversos fins, muitos deles pessoais ou político-partidários, deturpando a expectativa de uma mudança social e capitalizando tais discursos como uma oportunidade política do momento.

Nas linhas seguintes continuaremos analisando as declarações de Félix, agora a partir de algumas experiências pessoais que o colocaram em situações de preconceito que oscilavam continuamente entre uma discriminação pela cor de pele, pelo fato de ser músico popular, por ser representativo da música “negra” peruana, por não ter formação acadêmica na música, entre outras.

2.4. Um “analfabeto” da “música dos negros”

Como músico, Félix conheceu famílias negras e colegas do meio musical que pertenciam a essas, conseguindo identificar certa estética e escolhas na interpretação do repertório musical popular que seriam frequentes em músicos negros, sem que tais características fossem suficientes para afirmar que pertenceriam a outra história cultural que não fosse a que ele vivia no seu dia-a-dia em Lima, a capital. Para ele, ser negro tampouco parece ter despertado um interesse do tipo biológico, à procura de uma ancestralidade. Em todo caso, sua compreensão da negritude teria acontecido sempre dentro do contexto social que compartilhava com o resto dos seus pares e, se afetado diretamente por sua cor de pele, a resposta não implicaria numa tensão social diferenciada, exclusiva da sua condição de negro (CASAVARDE, 2009b).

Contudo, embora não de forma militante, ele foi consciente de que muitas das preferências musicais consagradas como expressão do nacional não precisamente passavam pelos ritmos conhecidos como negros ou afroperuanos. Ao se referir à participação da música Landó, de Chabuca Granda, no Festival OTI da Canção, de 1977, celebrado em Madrid, Espanha, comentou:

“Pela primeira vez nestes festivais se arranja para orquestra um ritmo, porque essa é a verdade, que não tem nada a ver com o contexto das coisas que o Festival OTI apresentava, que eram baladas, ou valsas, boleros, mas nunca coisas que estejam relacionadas ao landó, *festejo*, nem nada disso. [...] Então, esse foi um golpe brutal para muitos... [silêncio] só que, o arranjador o escreve em compasso ternário [a música Landó, de Chabuca]. Aí começa aquilo que eu te disse. Digo a ele ‘mas, maestro...’ [e ele respondeu] ‘olhe, você estude e depois me fale que aqui o músico sou eu’, e logo Pancho Sáenz [músico da época] me diz ‘não, você não me pode dizer nada porque eu sou quem conhece, você não sabe nada... continuas a ser um analfabeto musical’ (Ibid. - tradução nossa)

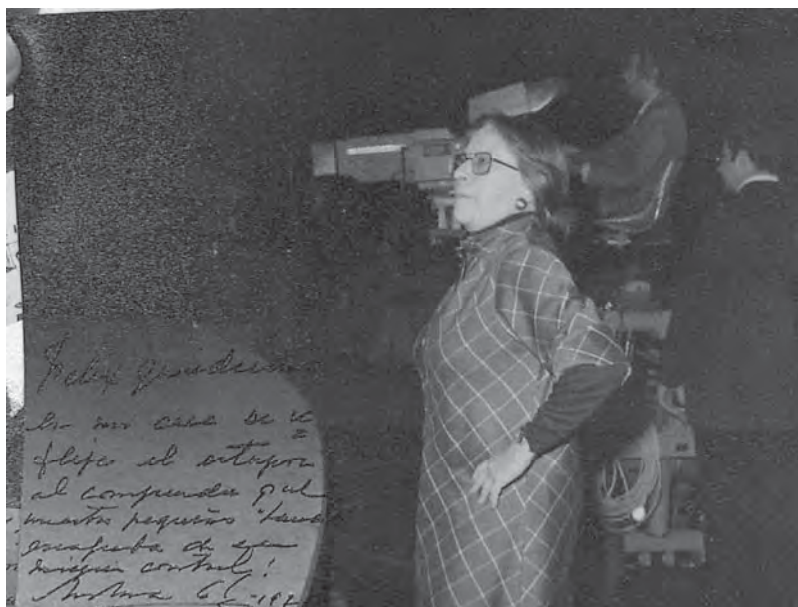


Fig. 12. Chabuca Granda assistindo à produção de palco do referido festival. A foto tem uma mensagem escrita a mão pela própria: “Félix queridíssimo, na minha cara se reflete o estupor ao compreender que nosso pequeno ‘landó’ escapava de seu [ininteligível] controle!” (Arquivo pessoal)

O incidente marcaria, tanto, Félix que, em reiteradas ocasiões, mencionaria também a desilusão de uma parcela de seguidores de Chabuca que, segundo ele, o criticavam por ter levado a cantora a seguir os ritmos negros peruanos, os mesmos pelos quais a cantora e compositora teria abandonado suas outras fases musicais, mais voltadas a uma reminiscência saudosista de um passado hispânico em Lima¹⁵², muito distantes da cidade povoada e socialmente conflitiva que tornou-se a partir da década de 1960:

“Sei que alguns senhores que gostavam das valsas de Chabuca ficaram contra mim, me disseram ‘Casaverde, você tirou Chabuca da valsa e a colocou na música dos negros’. Assim me falaram. E, bom, eu acredito que tudo é igual. Para mim não há negro, para mim não há branco, para mim não há chinês, **para mim tudo [é] um crioulistmo**. Para mim é isso.” (CASAVARDE, 2010 – Tradução e grifo nossos)

De certo modo, a ressalva à qual se refere Félix tem relação com o ditado anterior de Palma, mas se agora “tudo é um crioulistmo” podemos perguntar-nos se ele está falando só de

¹⁵² As músicas compostas por Chabuca Granda na sua fase inicial de carreira, em meados do século passado, como *La flor de la canela* ou *Fina estampa*, falam da cidade de Lima e de certa “nobreza de outrora”, na mesma linha do costumismo literário romântico inaugurado pelo escritor peruano Ricardo Palma (1833-1919) numa coletânea em dez volumes, reunindo contos folclóricos, históricos e lendários, chamada *Tradiciones Peruanas* (1872-1906).

um traço cultural emblemático compartilhado pelos habitantes da costa peruana ou se este seria o equivalente cultural de uma solução entendida como óbvia frente à diversidade étnica: o matrimônio exógeno, ali onde não tem negro, nem branco, nem chinês, mas sim todos eles juntos, quer dizer, um crioulisto só. Entre ambas leituras pode ainda subsistir outra que diz mais a respeito de um desejo expresso de rejeitar abertamente qualquer sinal de origem histórico, de antepassado, de descendência, posto que na prática Félix parece ter chegado a uma conclusão: todas elas só atrapalhariam e postergariam infinitamente a árdua tarefa de encarar a história contemporânea do país definindo a peruanidade mais pela interação de seus variados atores que pelas relações de poder dos discursos sobre as origens do nacional, o que podemos chamar de identidade-projeto: “quando os atores sociais, com base no material cultural a sua disposição, constroem uma nova identidade que redefine sua posição na sociedade e, conseqüentemente se propõem em transformar o conjunto da estrutura social” (MUNANGA, 2004)

Outra passagem da fala, aquela que acusa a Félix de “enegrecer” a Chabuca, não despertaria nele uma atitude parecida com a filosofia do orgulho negro existencialista de Victoria Santa Cruz, ou ao sentimento de diáspora afrodescendente de Nicomedes. Para o violonista peruano, ser chamado de analfabeto musical e de culpado por “distorcer” a tradição musical de Chabuca não teria passado de graves atos de negligência, desatenção ou menosprezo à sua condição de artista e profissional.

Até certo ponto, a julgar pelas declarações do próprio Félix, é difícil não imaginar uma situação de discriminação racial em ambos os contextos, como também resulta difícil ponderar os vários aspectos dessas situações e afirmar que ele não teria se sentido discriminado por ser negro ou por outras razões.

Por outro lado, nessas situações constrangedoras, em 1987 Félix teria recebido o maior dos reconhecimentos da boca do próprio Nicomedes, na época¹⁵³ o “papa” do “renascimento” afro-peruano, tão criticado por ele. Seria no Estádio Nacional em Lima, momentos antes de entrar em cena para dar um recital:

“[...] Eu comecei a discutir a figura do afroperuanismo aqui, até que cheguei aonde Nicomedes. Naturalmente que Dom Nicomedes mandou que fosse para a África [risos].[...] Até que chegou um dia, que foi para o 87 [1987], no Cicla [...] eu estava, lembro, com o meu violão esperando. Já tinha ido ao Estádio Nacional, mas nunca como músico [...] Então, eu me senti estranho frente a esse cenário e a parte frente

¹⁵³ E, até certo ponto, nos dias de hoje.

às arquibancadas, e uma tela gigante acho que havia. E parado ali, com o meu violão, com a minha mulher, estava por perto Dom Raúl García Zárate e eu me aproximei para cumprimentá-lo. Ficamos falando, sobre o frio desse dia, o difícil que é tocar o violão assim, ao ar livre, era um tempo assim, em outubro, me lembro. Quando nesse momento, viro a um lado e via que vinha Dom ‘Nico’ com seu cachimbo de São João, eu zombava dele [risos]... e [com] seu chapéu ele vinha. Acabava de regressar da Espanha, então chegou perto e cumprimentou a Raúl García Zárate e ali, então, eu naturalmente, como o menino perguntão. Aí eu disse ‘Dom Nico, como vai...?’ [ele diz] ‘Tudo bem, vocês vão tocar juntos?’, ‘Não, eu vou tocar o meu, e Dom Raúl...’ ‘Ah, tudo bem...’. E foi aí que declarou diante de Dom Raúl García Zárate, que até agora digo assim porque acredito que seja minha única testemunha disso... porque foi nesse instante que [Nicomedes] me disse ‘Bem, meu filho, tudo o que falamos nestes anos... então, você tinha razão... tudo está aqui’. Eu vi isso como se fosse uma comunhão, entende? Um ato sacramental, porque uma vez mais reafirmei o fato de que como povo temos de ter o nosso, e o nosso erguê-lo mas [a partir] do nosso, do que criamos nós, não do que falam que somos.” (CASAVARDE, 2006 – Tradução nossa)

Esse “ato sacramental” ao que Félix se refere seria um ponto de partida para seu próprio trabalho como artista e como profissional, já que a discussão sobre o afroperuano na música passaria a um segundo plano logo após a “benção” recebida de Nicomedes, quem, por sinal, vinha refletindo sobre seu próprio trabalho nos últimos anos. No passar dos anos, Santa Cruz teria reconsiderado tanto as relações estabelecidas com Cuba e Brasil e sobre as pesquisas folclóricas, como também suas posições sobre o comunismo e a reivindicação política do negro baseada no pensamento da diáspora africana.

Distante já dos tempos daquela intransigência férrea a respeito do Peru e sua africanidade em linha direta, Nicomedes reconheceria, entre as décadas de 1970 e 1980, que a importante tarefa de pesquisar os aportes africanos na formação da cultura peruana teria como objetivo responder à questão existencial sobre “quem somos”, tarefa para lá de árdua que não poderia ser respondida por meio de simples especulações sobre “renascimentos” africanos (FELDMAN, 2006, p. 119). Além disso, por esses anos, ele manteria um maior contato com a cultura andina e a figura do homem da serra peruana, chegando até a promover o idioma quéchua num dos seus trabalhos para a Rádio Exterior de Espanha (MARIÑEZ, 2000, apud SANTA CRUZ, 2010).

Nicomedes que sempre foi, até certo ponto, foco das atenções de Félix, pela sua figura carismática que tantas vezes causou polêmica com suas teses sobre o negro no Peru, emergia em seus últimos anos de vida como um etnomusicólogo autodidata, maduro e capaz de entender as variáveis interculturais da história social da música peruana melhor que alguns dos seus contemporâneos eurocêntricos ou africanistas (FELDMAN, 2006, p. 120).

O que viria depois, ainda naquele mesmo dia da apresentação de Félix no Estádio Nacional, seria uma sorte de proposta musical que sintetizaria a negritude pessoal que ele construía a partir das suas próprias convicções, certezas e apropriações:

“ [...] Não sei se cantei o que depois intitulei de ‘Negro, Negro’, que é um fragmento do poema de Victoria [Santa Cruz], *Me llamaron negra* [...] que eu entendia que era difícil para a aceitação ou o visto de Victoria. Porque, segundo ela, eu tinha arruinado o seu poema [...] Bom, o poema é maior, mas eu começo desta parte e toco assim e peço à platéia que diga ‘negro, negro, negro, negro’ [pega o violão e mostra como pede ao público repetir com ele, seguindo a cadência da música] Então, falo um fragmento de Victoria Santa Cruz, e digo ‘negro, sim, negro, sou, negro pela vontade de Deus, de hoje em diante não quero alisar meu cabelo [...] e vou rir daqueles que por evitar segundo eles, que por evitarmos alguns incômodos chamam aos negros gente de cor, ah!, como se fôssemos cor’ [...] Então eu brincava com o público para que aí gritassem, era a oportunidade, como eu dizia a eles, a oportunidade de suas vidas, para que me digam negro [...] Então, eu dizia, ‘repitam comigo’. A uma senhora eu dizia “senhora, diga com todo o seu esforço, mas diga negro...’. Então as pessoas riam e podiam dizer ‘negro, negro’ sabendo que não era ofensivo, entende?. Claro, isto é uma antítese do que preconizava Victoria. Desde esse momento, já, é o deslinde”. (CASAVARDE, 2006 – Tradução nossa)

O convite aberto de Félix, para dizer “negro” sem a dureza que Victória lhe conferiu originalmente em seu poema, funcionaria naquele dia como uma catarse destinada a tirar o peso histórico atrelado à referida palavra.

Por um lado, aquilo representaria para Félix um posicionamento no qual se reconhecem as tensões sociais, políticas e culturais baseadas nas variadas formas de discriminação, entre elas a racial. Por outro lado, também é possível entender que a solução traçada por ele não passaria necessariamente pelo confronto a tais tensões, nem pela construção de discursos políticos divorciados da população real e social da qual se dizem depositários culturais.

Assim, entendemos que o “negro, negro” cantado por Félix e coreado pelo público, não seria nem a reafirmação do “renascimento” afroperuano e sua linguagem estética surgida a partir de 1950, nem a aceitação das teses primeiras de Nicomedes Santa Cruz sobre os percursos geográficos dos ritmos afroperuanos, via Angola e depois Brasil, nem uma novíssima proposta com a intenção de melhorar o alcance das outras duas questões colocadas. Em meu entender, Félix sugeriria compreender aquela negritude ofendida no poema de Victoria: “Eu me sentia realizado, mais que nada pelo fato de que o público, como já disse, possa me dizer ‘negro’ com um sorriso ‘de meia lua’ [amplo], [esse] era o assunto principal”

(CASAVERDE, 2006).

É difícil aceitar que uma posição crítica como a de Félix careceria de um direcionamento definido e que seria simplesmente uma manifestação desprovida de intenções ulteriores, quaisquer que sejam elas. Acreditamos que o mais importante foi ter exposto a complexidade dos percursos no pensamento do referido violonista peruano, a respeito dos temas que interessam à presente dissertação: a música da costa peruana, as relações de poder nos discursos sobre cultura popular, a questão da identidade e as variáveis sociais da discriminação, a questão do negro e as chamadas minorias, a relação entre essas questões e as práticas musicais.

No próximo capítulo, focaremos principalmente o panorama musical no qual Félix Casaverde cresceu, ampliando algumas informações já descritas neste segundo capítulo: o trabalho do seu pai, Luis Casaverde, à frente do conjunto musical *Los Hermanos Casaverde* e a banda do próprio Félix, *El Sexto Poder*, que iria trabalhar com seu pai substituindo a outra; o repertório musical que eram obrigados a tocar (os chamados ritmos afroperuanos e outros ritmos da costa peruana); seu despontar profissional ao lado de Chabuca, até chegarmos ao disco *Tarimba Negra*, onde finalmente veremos a peça *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*, composta por ele e na qual examinaremos os aspectos formais da mesma.

No último capítulo da dissertação, com base na menção detalhada destes aspectos musicais, analisaremos as eventuais relações surgidas entre o referido músico e os contextos políticos e sociais que contornaram o seu fazer musical.

III

CUATRO TIEMPOS NEGROS JÓVENES

Nos dois primeiros capítulos foram discutidos e apresentados contextos, nem sempre lineares, nos quais as alteridades que conviveram no processo de empoderamento político e econômico da cidade de Lima, a capital peruana, atuaram e interagiram no marco de relações que, poderíamos dizer, sofisticaram as desigualdades ao falar em ideais liberais e democráticos, em que todos sem distinção deveriam tomar parte do projeto nacional, e cada grupo social poderia expressar a sua cultura, a sua *Weltanschauung* ou visão do mundo livremente.

O que a história local parece ter deixado no caminho foi, *grosso modo*, uma coletânea de tensões sociais e culturais estreitamente ligadas a outras de natureza mais econômicas e políticas.

Na presente dissertação, há não só vários questionamentos sobre a discriminação racial para com o negro e seus descendentes, numa tentativa de pensá-lo como objeto de pesquisa antropológica e social, como também se apresentaram variáveis distintas sobre a discriminação cultural a respeito do negro, como sujeito num contexto amplo e complexo. Por tudo isso, a eventual intenção de pesquisá-lo isoladamente, desconectado das histórias concomitantes que o interpelaram e de seus atores, pode fazer-nos acreditar num estado excepcional do negro e numa visão exclusiva e diferenciada dele, contrariamente ao que observamos na relação cultural e política com os “outros” subalternos heterogêneos¹⁵⁴, em diversos espaços sociais e sob diversos vínculos, sejam esses laborais, religiosos, ou até familiares.

Nesse panorama, surgiu uma pergunta pontual, lógica e até necessária: quem é, então, esse negro? Nessa mesma linha, é possível falarmos em uma “cultura negra”? Ela foi cultivada por negros exclusivamente? E são só eles que a mantêm viva? Ser negro é praticar essa “cultura negra”? Reconhece-se o negro só pelos traços físicos que a sociedade identifica

¹⁵⁴ Conforme abordado no capítulo III. Cf.: CELESTINA; DE CARVALHO, 2004.

como sendo “próprios” dele ou por que lhe acompanham traços mais bem culturais?

No capítulo anterior, em determinados momentos da análise, Félix Casaverde foi severo com a chamada música afroperuana, que considera um gênero neofolclórico, e com o termo afroperuano, que considera um rótulo útil para o “jogo” de políticos –e músicos–, mas absolutamente inútil para aqueles que supostamente representa. Para ele, é suficiente aceitar a condição de peruano e compreender nossa própria complexidade, intercultural e heterogênea. Para Félix, ser peruano é não falar de uma única raiz, nem apostar numa origem só, a partir de que se poderia dizer que, nele, a ideia de mestiçagem – criouliização, nos termos em que na costa peruana se usa – está fortemente presente. Contudo, o violonista não foi alheio a situações que o discriminaram e o colocaram em menos valia: seja por sua instrução autodidata¹⁵⁵ e não erudita, seja por sua fisionomia e cor de pele, seja por sua escolha de uma linguagem estética não tradicional, ou pela sua extração econômica.

A partir dessas reflexões, perguntamos: se Félix Casaverde não se autodefiniu como afroperuano, apesar de ter sofrido discriminação racial, e nem quis tomar parte da chamada música afroperuana numa época em que a sociedade peruana – limenha, em particular – o identificava assim, qual teria sido a justificativa para criar uma música que, além de mostrar seu estilo no violão, pretendia ser uma referência autoral de quatro tempos -gêneros– “negros” jovens peruanos?

Num violonista que alega que tudo é música crioula e a peruanidade é mestiça em todos os sentidos, existiu de fato uma necessidade de reescrever, ou melhor, rejuvenescer a tradição e de reafirmar que há quatro estilos musicais propriamente negros na costa peruana?

No presente capítulo, ensaiaremos diversos caminhos a fim de compreender melhor os processos sociais e culturais que atravessaram a vida do violonista, como também faremos menção a músicas que teriam influenciado a sua geração. Isto nos servirá como contexto da obra que escolhemos para analisar e que propomos –hipoteticamente– como sendo uma síntese estética e política desse músico

¹⁵⁵ Embora ele afirme não ter sido aluno de uma pessoa específica, acreditamos que o “círculo” de violonistas que tocaram com Chabuca Granda são importantes na hora de pensar no aprendizado de violão de Félix. Eles foram: Rafael Amaranto, Óscar Avilés, Lucho Gonzales, Rufino Ortiz e Álvaro Lagos. Aprofundar-nos nas particularidades de cada um destes músicos é uma tarefa que excede o esforço do presente trabalho.

3.1. As memórias musicais

Félix Casaverde cresceu estimulado pelo universo sonoro, e para ele, a música, aparentemente, não só foi uma prática profissional, mas também um “lugar” para construir seu discurso estético, político, assim como um exercício para se identificar, frente aos outros e com ele mesmo. É possível resumir as suas influências musicais como um verdadeiro “caldeirão” eclético, porém, em várias passagens da sua vida, ele encarnou o papel de representante tradicional, por vezes ortodoxo, da música da costa peruana. Assim, gostaria de preparar o terreno para uma leitura não-linear dos momentos que o violonista decidiu compartilhar, os quais proponho compreendê-los, fazendo uma analogia com o processo da composição musical, em que são igualmente importantes as notas e os silêncios.

Quando criança o ambiente familiar e seu clima de sociabilidade permitiram a Félix começar a questionar seu próprio contexto e a desenvolver seus primeiros contatos com a música:

Félix: [...] eu, com sete anos ia perguntando tudo o que via, e também chegavam na casa conhecidos de outra família, cujo sobrenome era Bolaños, os mesmos que tinham amigos.... negros ingleses que vinham de... Bahamas...

Pergunta: ... das Antilhas...

Félix: Das Antilhas! Por que eu digo isso?, porque meu padrinho de batismo não tinha um sobrenome espanhol, tinha um sobrenome inglês... Ferguson [não foi possível identificar exatamente o sobrenome, pelo qual escrevo tal e como se ouviu]... Charles Ferguson. [...] E ele chegava em casa e tocava o banjo. Nessa época da minha vida ia gente na minha casa, a casa dos meus pais...

Pergunta: Falamos em mais ou menos que época?

Félix: Estou te falando do ano 1954, tinha sete anos. E chegavam os músicos amigos do meu pai, ai, eu via um banjo, que não era igual que um violão, e tinha que perguntar. Como aquela vez que chegaram quando tinha mudado para Surquillo [bairro de Lima] e também tive uma reunião, tinha já nove anos de idade [...] chegou um duo de gente que dizia que era jamaicano... eu não posso te confirmar isso... mas também estavam nas *jaranas*¹⁵⁶ de casa, da [minha] família, e da família

¹⁵⁶ *Jarana* (substantivo feminino) é um termo usado na costa peruana para descrever uma prática social que celebra as músicas, as comidas e os bailes locais. Nos seguintes subtítulos falaremos a respeito.

Bolaños, à qual sempre me deixavam [ir]... e era um [instrumento]... que depois o vi em Cuba... era um... a caixa que tem varinhas para soar... a *marímbula*¹⁵⁷, então, a *marímbula*... Por isso para mim tudo eram perguntas. Não esqueça, eu já dedilhava, fazia meus acordes, meu pai não me ensinou... (CASAVERDE, 2009a – Tradução nossa)

O relato carrega um tom de lembrança que bem poderia focar a visão dele, quando criança, do mundo adulto: aquele mundo das novidades sonoras que ele presenciava ora como convidado, ora como penetra, pois pairava nesses encontros uma linha divisória geracional que o proibia de participar. Nesse sentido, fazer música pode ter sido para ele como subverter uma convenção, algo que teria funcionado como estopim de seu autodidatismo posterior, essa espécie de “orfandade” metodológica que ele teria sabido contornar, observando detalhadamente ao seu redor:

Félix: [...] o negócio está no fato que eu, quando criança, tive presenças, ou seja, lembro fatos marcantes. Lembro que ia tocar este pessoal em casa, ou na casa do meu padrinho Charles Ferguson [...] este pessoal, músicos que chegavam itinerantes, amigos do meu padrinho, amigos da minha família...

Pergunta: Os das Antilhas?

Félix: Os das Antilhas, e chegavam com o banjo, chegavam como o xilofone que te falei [a *marímbula*] e eu estava [nessas reuniões] e perguntava e perguntava [imitando o chamado de atenção do pai] ‘Chega, menino malcriado, para de atrapalhar às pessoas’, e eu curiosíssimo. Isso foi a primeira novidade que já ouvi, sinceramente, mas no rádio ouvia música espanhola, como também ouvia música cubana. [...] A música cubana da época de Benny Moré, da época das Big Band cubanas de Benny Moré, o mambo... (Id. - tradução nossa)

O violonista peruano teria vivido –e ouvido– durante sua infância parte da idade de ouro da música caribenha e da cubana em particular¹⁵⁸, fortemente divulgadas pelas gravadoras norte-americanas no início do século XX, que gerara ampla repercussão na América Latina e criara mercados ávidos por seu consumo em diversos países europeus (WAXER, 1994, p. 139). Seu auge remonta ao século XIX e compreende uma relação intensa entre músicos cubanos e estadunidenses, além de influências, na música cubana, de outros

¹⁵⁷ A *marímbula* é um idiófono pulsado, feito a partir de um caixa mais ou menos retangular, furada no centro, com linguetas no corpo do instrumento. A afinação se dá amassando as barras de metal e ajustando o tamanho das linguetas.

¹⁵⁸ Outros estilos musicais serão mencionados mas não serão igualmente aprofundados como este, isto porque a música caribenha e cubana em particular são um ponto recorrente na fala de Félix.

Já o *danzón* se considerava uma variável urbana da *contradanza* e da haitiana-francesa *contredanse*, estilizada pela classe média e alta de Havana, que até 1930 era predominantemente branca. Sua formação instrumental¹⁶² era chamada de *orquestas típicas*, mas depois se tornou conhecida como *charanga francesa*. Ao contrário do *son*, cujas formas desenvolveram uma estrutura do tipo ABA, o *danzón* tinha formato parecido com o rondó ABACAD, destacando em cada seção um dos instrumentos da *charanga* (Id., 1994, p.149)



Fig. 15. Padrão do *danzón* cubano (4/4, ♩ = ± 120bpm), chamado de *cinquillo* ou *baqueteo* (Id., 1994, p. 148)¹⁶³.

O *mambo* viria a ser, em princípio, a seção que encerrava um *danzón*, e diferenciava-se por ter um andamento mais rápido e seções com improvisações ao estilo do *montuno*. Depois de 1940, produto dos contextos políticos e econômicos e das trocas culturais e práticas musicais entre Estados Unidos e Cuba, o *mambo* tornara-se um gênero independente que, junto ao *cha-cha-chá*, se vincularam a nomes como os do pianista Dámaso Pérez Prado e o violinista Enrique Jorrín, ambos cubanos.

Parte dessas trocas culturais se refletiu na adoção das sonoras *Big Band* norte-americanas como formato instrumental das referidas músicas caribenhas e suas posteriores variações. Na época, Nova York era um pólo importante para o desenvolvimento profissional deste “matrimônio musical” (WAXER, 1994, p. 154)¹⁶⁴.

No Peru, na primeira metade do século XX, foram importantes as apresentações musicais realizadas nos auditórios das primeiras rádios AM comerciais e públicas do país. Paralelamente, repertórios de música crioula (valsas, *marineras* e polcas) e andina (*huaynos* e *yaravíes*) compartilhavam o espaço radiofônico e o mercado discográfico -ainda importado- com outros ritmos, além dos já mencionados, como *foxtrot*, *boogie-woogie*, *swing*, *charleston*, *tango*, *pasodoble*, *rancheras*, *pasillos* etc (RUBIO GUERRERO, 2007, p. 332; BASADRE, 1964, apud ROMERO, 2008, p. 457).

¹⁶² Começou com um clarinete, uma corneta, um trombone, um tímpano e um *güiro*. Posteriormente, ficou conformado por uma flauta, violinos, piano, baixo, timbales e *güiro*.

¹⁶³ O exemplo está em 4/4, mas há exemplos em 2/4. Cf.: MANUEL, 1987, p. 251.

¹⁶⁴ Nas seguintes páginas analisaremos outros desdobramentos da música cubana e da chamada música tropical na indústria discográfica peruana.

O *pasodoble* foi um ritmo que caracterizou culturalmente a Espanha da ditadura franquista¹⁶⁸, sendo amplamente divulgado, em meados do século XX, em quase toda a América Latina e em parte dos Estados Unidos, coincidindo com os ritmos caribenhos e norte-americanos de moda (QUILES; ANASTASIU, 2009, p. 37). As performances e gravações mais lembradas são aquelas interpretadas por bandas de música (instrumentos de sopro e percussão) que acompanhavam as diversas passagens das touradas.

Mas, qual seria o interesse especial de uma criança pela música que os adultos escutavam? Qual era o encantamento que Félix encontrava no seio familiar para achar na música de *Los Churumbeles de España* algo fascinante para fixar na memória¹⁶⁹? Num rádio alugado, a sua mãe acompanhava a trama da novela sobre a história de uma mulher obrigada pelo pai -um fazendeiro ultraconservador- a abortar um filho produto de uma gravidez incestuosa, e que só consegue sobreviver graças à ajuda da empregada negra da casa, que foge e o adota como filho próprio.



Fig. 17. Félix e María, sua mãe. (Arquivo pessoal)

¹⁶⁸ O franquismo foi um regime político fascista aplicado na Espanha entre 1939 e 1976, durante a ditadura do general Francisco Franco (1939-1975).

¹⁶⁹ A canção referida se chama *Dos cruces* e foi imortalizada por Juan Legido, a voz tradicional da orquestra. Existem duas versões de Milton Nascimento gravadas em espanhol: a primeira em 1972, para o disco *Clube da Esquina*, e a segunda com Wagner Tiso no piano, para uma apresentação em 1980, nos estúdios de gravação de uma televisão Suíça. Nesta última, no comentário prévio à canção, Milton afirma que é uma música que “lembra a todas as coisas, principalmente a Minas Gerais” (sic.)

A mídia da época, representada pelo rádio, funcionava como uma janela para o mundo exterior, com uma programação de conteúdo principalmente adulto. As músicas, as canções e os diálogos que o rádio emitia não discriminavam idade e podiam ser ouvidos à distancia, com ou sem o consentimento dos pais: “[...] para mi o rádio era o mundo. Os noticiários que passavam diziam ‘Washington’... era pra mim, né?, todo um aprendizado de algo que não conhecia. Conhecia a minha casa, minha família e só, né?”(CASAVERDE, 2009a -Tradução nossa). O rádio é descrito na fala de Félix como cumprindo um papel social dentro e fora de casa: por meio do rádio, podiam-se distinguir as pessoas que “ouviam o mundo” daquelas que ainda não sabiam o que se passava. Ao contrário do jornal, o rádio tornou-se uma revolução tecnológica apresentando vários tipos de informação num formato sonoro que exigia a escuta atenta do ouvinte, deixando à imaginação o plano visual.

O rádio também pode ter sido, para Félix, uma espécie de “escola de música da vida”, que o estimulava a imitar seus sons para reproduzi-los no instrumento, é claro, quando pegava o violão do pai escondido:

Pergunta: Você ensaiava o *pasodoble*, e estávamos lembrando esses ritmos. Que outros ritmos logo apareceram que, provavelmente, significaram outra novidade?

Félix: Bom, isso é o que eu lembro [o *pasodoble*]... porque aos 7 anos de idade¹⁷⁰ me apresentei numa rádio e isso foi o que cantei.

Pergunta: Essa foi uma espécie de estréia?

Félix: De estréia. Eu toquei num programa da senhora Maruja Velinda, que se chamava *Radioclub Infantil*, e era uma novidade. Imagina, eu era um pivete, ou seja, dois anos mais velho que minha neta, né?... e já tocava o violão, e cantava, por exemplo: ‘*Sevilla tuvo que ser / con su lunita plateada...*’ e tinha que fazê-lo, com imitações dos espanhóis [refere-se ao canto melismático] ‘*testigo de nuestro amor*’... Um pivete deste tamanho, com o violão, subia numa cadeira para alcançar o microfone, e meu pai ou alguém tinha que segurar o instrumento, pois eu não conseguia. Depois disso...

Pergunta: Ganhou certo respeito e diminuíram as discussões com seu pai?

Félix: Que nada, pior, se aterrorizou, se aterrorizou (CASAVERDE, 2009a – Tradução nossa)

¹⁷⁰ Relendo as entrevistas com Félix, teve a impressão que quando ele se refere a uma idade em particular, por exemplo, “7 anos”, se refere mais à época que à idade em particular. Eu a interpreto assim: “por volta dos 7 anos”.

O relato nos traz um momento com sabor de vitória particular, marcante para o autodidatismo musical do violonista: aquela criança, penetra, das reuniões musicais dos adultos, que ouvia suas canções e se deleitava com os *hits* ouvidos num rádio que a mãe alugava, viria a materializar o esforço dos ensaios, ainda que furtivos, que o levaram a manifestar a sua primeira e “pequena” autoafirmação em público. Sobre o pai, um músico talentoso e multifacetado, com um alto grau de consciência das necessidades materiais da sua família, que além de gerenciar um conjunto musical integrado por familiares, exercia o ofício de despachante e secretário numa subprefeitura da cidade de Lima, cabe perguntar-se: Teria se orgulhado do garoto ou sentido a frustração de vê-lo se iniciar na música, lembrando-se das penúrias de um ofício que não desejava para ele?

Uma coisa podemos afirmar sem temor e dúvidas: nesse dia, o pai entendeu finalmente por que o seu violão de trabalho quase sempre estava meio desafinado.

O fato é que as reuniões sociais em casa, as chamadas *jaranas*, continuaram, e vieram várias outras, quando se tratava de datas comemorativas de familiares. Desta vez, ao falar em gêneros musicais, Félix faria questão de enfatizar que nunca ouviu falar em *festejo*, muito menos em *landó*¹⁷¹:

Félix: O rádio cumpriu, pelo menos pra mim, uma função de encontrar coisas diferentes daquelas que escutava, que eram músicas peruanas, limenhas... valsas, polcas, *marineras*. Nunca *festejo*, nunca ouvi *festejo*, nunca escutei *festejo* na minha família, menos *landó*. Ou não se costumava ou não se escutava.

Pergunta: *Décimas, Cumananas...*

Félix: No...

Pergunta: *Tondero*¹⁷²...

Félix: *Tondero* sim, porque ia um pessoal amigo do meu pai, por exemplo, Washington Gómez, aquele que era do trio *Los Chamas*, ia Osvaldo Campos, ia

¹⁷¹ Curiosamente, quem até agora é identificado como o “papa” do movimento afroperuano da década de 1950, Nicomedes Santa Cruz, também afirmaria que nunca ouviu falar do *festejo* (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 1982, p. 45). Sobre a historicidade ou não dos ritmos musicais que identificaram ao negro no Peru discutiremos nas seguintes páginas.

¹⁷² A *décima* é uma construção poética de rimas do tipo “ABBA” ou “ABCB”, que pode ser declamada, parodiada ou recitada à vontade do *decimista*. A *cumanana* e o *tondero* são ritmos da costa peruana. Nas páginas seguintes abordaremos uma parte do assunto.

Javier Gonzáles, o pai de Lucho Gonzáles¹⁷³... junto com Oswaldo Campos eram nessa época *Los Trovadores del Perú*. Ia Fetiche... então, chegavam ao aniversário do meu pai, ia um pessoal e cantavam valsas, *tonderos*, por que não? Pra falar verdade era costume o *Triste con Fuga de Tondero*. Isto eu já posso contar, isto, uma memória coletiva, agora que pude ir crescendo e conhecendo as coisas. De criança escutava e escutava, e absorvia e absorvia como uma esponja...

Pergunta: Essas *jaranas* iam ficando na tua cabeça?

Félix: ficavam...

Pergunta: E alguma vez você tomou coragem e falou 'eu também gostaria de cantar?'

Félix: Não, eu era proibido disso porque era uma criança. [...] no aniversário do meu tio Jorge, eu tinha 14 ou 15 anos de idade, ele era o tio que me animava [a ser músico], morava em *Ciudad y Campo* [bairro antigo de Lima], pela biblioteca pública, que nessa época lhe chamavam o *Altillo*, eu lembro [imitando voz do pai] 'Temos que ir no aniversário de Jorge', eu lembro claramente. Então, íamos, e todo o mundo chegava e pegava o violão, meu tio tocava e os amigos do meu tio, e todo o mundo cantava [imitando a voz do tio] 'bom, é agora, Lucho [pai do Félix] vamos cantar!' Eles faziam um lindo duo (CASAVERDE, 2009a – Tradução nossa)¹⁷⁴.

A afirmação enfática de ouvir música limenha e não ter conhecimento de ritmos como o *festejo*, o *landó*, a *décima* e a *cumanana*, considerados -anos depois- como emblemáticos de uma cultura negra peruana, pode ter mais de uma leitura.

A princípio, poderia significar que estas eram músicas que não se ouviam em bairros urbanizados da capital peruana e não eram comuns em *jaranas* de famílias cujo poder aquisitivo era equivalente ao da classe média. Nesse sentido, poder-se-ia entender as músicas afroperuanas como aquelas de zonas rurais ou comuns entre moradores de bairros pobres da capital¹⁷⁵. De outro lado, a negação poderia também ter o propósito de não se prestar como fundamento para músicos -negros ou não- que falam de uma ancestralidade na música

¹⁷³ Violonista peruano residente na Argentina. Como Félix, também tocou ao lado de "Chabuca" Granda.

¹⁷⁴ Félix mencionou que seu pai e seu tio Jorge chegaram a viajar ao Rio de Janeiro, convidados pela embaixada peruana como uma comitiva cultural em representação do país. Além das cartas e documentos guardados por Félix, não foi possível obter documentos da delegação peruana no Rio.

¹⁷⁵ Existe um senso comum nos moradores da cidade de Lima de que os bairros com maior concentração de negros são os mais pobres e mais perigosos. Sendo difícil afirmar e distinguir que há um "bairro negro", pois ele é na prática heterogêneo, historicamente, certos bairros da cidade levam esse apelido: *La Victoria*, *El Rímac*, *Barrios Altos*, *Surquillo*, por mencionar alguns. Embora o Estado não tenha divulgado dados censuais a respeito, é visível o correlato que no plano econômico confirma a pobreza destas zonas urbanas, junto com o estigma social que elas -e seus moradores- carregam até hoje.

afroperuana, como se o repertório atual refletisse alguns tipos de práticas culturais herdadas e resgatadas do assim chamado *Perú negro*¹⁷⁶.

Num outro momento da fala, Félix elenca uma série de nomes representativos para a música popular da costa peruana. Fetiche era o nome artístico de Rosa Palma Gutiérrez (1928-2005), cantora negra que desenvolveu uma extensa carreira no Peru, no México e na Argentina, onde residiu por muitos anos. Em seu repertório, estavam representadas a música crioula peruana e os boleros. No auge da sua carreira, lá pela década de 1950, frequentemente despertava comparações com a mexicana Toña *La Negra* e a cubana Olga Guillot.

Por sinal, o bolero foi um gênero que se arraigou no gosto dessa geração -nascida nas primeiras décadas do século XX-, a julgar pela vasta quantidade de gravações desse estilo no Peru¹⁷⁷. Seu padrão rítmico pode ter derivado do *tresillo* ou *habanera*, seja como uma variação sem a ligadura no segundo tempo ou uma maior acentuação no terceiro tempo:



Fig 18. (parte sup.) *Tresillo* ou *habanera*. (parte inf.) Padrão do bolero (4/4, ♩ = ± 90bpm) (MANUEL, 1987, p. 251).

Também podemos acrescentar que se trata de um gênero nascido das trocas culturais e econômicas entre México (via Veracruz e Yucatán) e Cuba (via Havana), mas que só ao chegar à Cidade do México desenvolveu um lirismo urbano, inspirado no cenário social dos bordéis da metrópole, em que se revelou um dos seus principais expoentes, o pianista Agustín Lara, que na época interpretava tangos (PEDELTY, 1999, p. 36). Não passou muito tempo e, entre as décadas de 1930 e 1940, a Cidade do México se converteu na “Meca do bolero”, divulgando um estilo que tanto dialogava com o requinte da vida moderna da cidade, no uso do piano, do violino e de técnicas provenientes do *bel canto*, como com as classes

¹⁷⁶ Na década de 1950 em diante, no contexto do “renascimento” afroperuano, surgiram vozes de artistas que, atentos às circunstâncias políticas e econômicas favoráveis a uma cultura “não branca”, souberam capitalizar suas artes como reivindicações históricas de presumíveis tradições negras peruanas até então esquecidas. Assim, teriam surgido “reconstruções” como o *landó*, cuja autoria seria de Vicente Vásquez, a *zamacueca*, trabalhada por Victoria Santa Cruz, e o *festejo*, com Porfirio Vásquez (VÁSQUEZ RODRIGUEZ, 1982, p. 44). Retomaremos a discussão nas páginas seguintes.

¹⁷⁷ Nas seguintes páginas falaremos mais a respeito do referido gênero.

marginalizadas pela sociedade, com suas letras melodramáticas (Id. p. 43) ou carregadas de certo desespero romântico¹⁷⁸.

Na lista de músicos elencados na fala de Félix, há vários nomes. Por exemplo, Washington Gómez (? - 2004), que, junto com seu irmão Rolando e Oscar Bromley, formou o *Trío Los Chamas*, conjunto que internacionalizou a música crioula peruana (lembrando que na época eram basicamente valsas, polcas e *marineras*). Já Oswaldo Campos e Javier Gonzáles, passaram a ser conhecidos junto com Miguel Paz como o trío *Los Trovadores del Perú*, com repertório semelhante ao do grupo anterior.

Todos esses músicos aparecem como parte da geração do seu pai, isto é, do círculo de adultos que frequentavam as *jaranas* em sua casa ou na casa de parentes e amigos da família. Muitos deles viveram não só durante o apogeu do rádio, como também da leva de músicas internacionais anteriormente descritas, as mesmas que coexistiram com os gêneros considerados tradicionalmente peruanos, que ressoavam fortemente nas emissoras limenhas sob o rótulo de música crioula. Este último resultaria na evidência não só do poder econômico da capital peruana, que na época concentrava os principais meios de comunicação, como também do seu controle cultural, por se atribuir a capacidade de definir o que era a música nacional nesse momento e o que deveria representá-la nas ondas radiofônicas (LLORENS AMICO, 1983, p. 62). Lembremos que foi em Lima e em meados da década de 1950 e 1960 que surgiram os principais selos discográficos peruanos: Odeon Records, que se fundiu com IEMPSA (*Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S. A.*); Virrey, associado com Phillips; FTA, que se tornou subsidiária da RCA Victor; Sono-Radio, uma afiliada da Columbia Records; MAG e Smith (ROMERO, 2001, p. 112)

Mas, voltando à vida familiar de Félix, que tipo de música cantavam seus tios numa festa de aniversário? Seriam os ritmos de moda vindos do estrangeiro ou alguma polca, valsa ou *marinera* que soava pelo rádio?:

Félix: Música? Limenha!... Valsas... [...] Por exemplo, eles cantavam muitas coisas de Pinglo, como [pega o violão e canta *La oración del labriego*]: '*Es ya de madrugada / el labriego despierta / al entreabrir sus ojos / la luz del alba ve...*'. Isso eu lembro, não sei se era a época... ainda restavam reminiscências deste bardo, poeta...

Pergunta: Se identificavam?

¹⁷⁸ O bolero também “afetou” as expressões musicais brasileiras, como é o caso do samba-canção. Cf.: ARAÚJO, 1999.

Félix: É claro! Todo Peru se identificou, os que conheceram a Felipe Pinglo, porque eram canções que tinham a ver com o povo... *El Plebeyo, Mendicidad, La obrerita...* se ouviam, porque tinham saído de uma guerra de vários anos serem banidas das rádios. Um Governo que acreditava que eram perigosos e contestatários [as músicas crioulas desse estilo] **ao status de vida da gente que tinha 'integridade'**... eles falavam assim! Então, me lembro, meu pai cantava muito bem, cantava bem timbrado, muito alto... e meu tio era sua segunda voz e seu segundo violão (CASAVERDE, 2009a – Tradução e grifo nossos).

O peruano Felipe Pinglo Alva (1899-1936) é tido como a quintessência de uma “idade dourada” da música limenha (portanto, nacional) e figura emblemática de uma época vista como “pura e exclusivamente” crioula (LLORÉNS AMICO, 1983, p. 24). Uma das fases mais lembradas do compositor é aquela que descreveu as diferenças sociais e econômicas da Lima de seu tempo, quebrando os padrões líricos da chamada “velha guarda crioula” com seu relato triste de uma nascente força obreira paupérrima, que correspondia à realidade de uma metrópole governada pela elite empresarial.

Contudo, ele foi um compositor de música crioula que também viveu a era do rádio e a moda das músicas estrangeiras “de sucesso”. No fundo, Pinglo e toda essa geração nascida entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX -incluindo o pai de Félix e seus amigos- foram testemunhas de uma grande mudança sociocultural -e econômica- das condições de criação e produção da música.

À modernidade, com sua produção discográfica em série e seus meios de comunicação radiofônicos, lhe seguiriam novos critérios de valoração musical: a divisão do trabalho e a demanda por uma maior especialização reconfigurariam a cadeia de produção na música, tornando possível a independência profissional do compositor, do arranjador, o diretor de orquestra, o cantor, o instrumentista, o solista etc, todos eles disputando a vaga do “melhor” na sua área, ao mesmo tempo em que empresários do ramo musical apresentavam a próxima revelação (Id., 1987, p. 266).

Essa geração de adultos que influenciaram toda a infância e adolescência de Félix foi de alguma forma responsável por configurar a estética que se poderia considerar uma moderna música da costa peruana, embora crioula e, por extensão, nacionalista: a música cuja linguagem bebeu de uma “velha guarda crioula”, pré-moderna, e que foi se adaptando às mudanças dos ouvintes, que constituíam, na época, a audiência de programas de rádio e consumidores de um mercado fonográfico.

Nessa configuração estética, os formatos tecnológicos encurtariam a performance das músicas, e os gostos da platéia se tornaram a palavra de ordem na escolha do repertório e até das estruturas formais no pentagrama, este último porque na interpretação e na composição musical, essa geração de músicos peruanos criava em ritmo de polca e valsa com a mesma maestria com que interpretava tango, *fox-trot*, *one-step* e *pasodoble* (STEIN, 1971 apud LLOREN AMICO, 1983, p. 45).

Essa primeira configuração da música crioula como o ideal nacional musical, poder-se-ia entender como um espaço de negociação das identidades toda vez que, num contexto de relações de poder (meios de comunicação e profissionalização da música), as tensões sociais e culturais a respeito da definição de música crioula definem seus representantes segundo diversos critérios de “integridade”, algum deles associados ao gosto do público, à preferência dos empresários musicais e a aceitação de uma emissora de rádio.

Esses critérios, também presentes no diálogo das linguagens estéticas, irão permear (via influências “de fora”) e constituir (via estilos locais) o referido estilo musical. Mas, o que poderia fazer um músico que, contemporâneo dessa realidade, não deseja se envolver em disputas de “peixes gordos”, pois procurava simplesmente o seu sustento dentro do ofício?

Nas linhas seguintes falaremos sobre *Los Hermanos Casaverde*: a primeira geração, com o pai de Félix e seus tios; a segunda, já com Félix na liderança. Por meio da análise desse agrupamento musical continuaremos explicando o panorama musical de Lima, e as sínteses estéticas e políticas que no seu interior se desenvolveram.

3.2. De *Los Hermanos Casaverde* até o *boogaloo*.

O conjunto musical especializado foi uma atividade profissional remunerada. Trabalharam com uma formação instrumental capaz de interpretar o repertório mais *sui generis* ou o mais específico para diversos momentos da vida em sociedade: matrimônios, aniversários de pessoas ou instituições, recepções diversas etc. Embora tenha funcionado como um negócio familiar, na prática não era recomendável um grande número de integrantes (mais de 5 não seria lucrativo). Todos tinham funções musicais bem divididas: a linha de baixo, a melodia (no instrumento, na voz solista ou em conjunto), a harmonia e o ritmo¹⁷⁹

Um integrante do conjunto agendava os compromissos, zelava pelos mesmos e escolhia junto com o cliente o repertório a ser tocado. Essa pessoa também tinha um ouvido capaz de identificar as músicas mais tocadas nas rádios, estar literalmente “antenado” nos gostos musicais da população local e transformar tudo isso numa linguagem estética que estivesse ao alcance do conjunto: aprendendo as levadas, as progressões, as cadências, o fraseado, os modos harmônicos, e tudo quanto fosse necessário para satisfazer as demandas musicais. Além disso, deveria ter a noção, a manha de “ler os pés” dos convidados numa celebração, pois é por eles que se sabia quando seria hora de dançar e quando se deveria escutar. Essa pessoa era o pai de Félix, Luis Alberto Casaverde Ardiles:

Félix: *Los Hermanos Casaverde* tocavam quatro horas, das 8 às 12 [das 20h até a meia-noite], E tocávamos valsas e tínhamos que fazer dançar e dançar, e quando todo o mundo se cansava tínhamos que tocar música suave, música simples. [...] Sábado e domingo tínhamos que tocar, [por exemplo] havia um almoço em *Ancón* [bairro no litoral de Lima], de uma hora da tarde às cinco. Voltávamos e tínhamos de tocar num outro lugar, hein? Eu me lembro de uma vez que trabalhamos 14 horas. Minha mãe me dizia ‘tadinho do meu *cholito*, deve estar cansado’... ‘viu, *Lucho* [Nome familiar para *Luis* (Luiz, em português)], eu acho que você está trabalhando muito’, minha mãe dizia. Você sabe que eu tinha meu dever de fazê-lo, não tinha conversa, não era uma questão imposta, era algo necessário e imprescindível e por isso... como dizer... os anos vão passando. (CASAVARDE, 2009b – Tradução nossa)

¹⁷⁹ Todas estas informações são um apanhado que sintetizei das minhas pesquisas de campo e as entrevistas com Félix. Ele chegou a mencionar que como *Los Hermanos Casaverde*, existiam outros conjuntos especializados: *Los Hermanos Campos*, que conformavam o *Conjunto Mulatos del Caribe*; *Los Hermanos Vera*, que tocavam só boleros e música crioula. Os conjuntos especializados também eram preferidos no lugar das orquestras, pois ocupavam pouco espaço. (CASAVARDE, 2009b)



Fig. 19. Conjunto especializado *Los Hermanos Casaverde*. Na sanfona, o pai de Félix. (Arquivo pessoal)

No capítulo anterior, mencionamos que Félix formou uma banda ainda na escola, quando era adolescente. Ele nunca tinha trabalhado com os tios nem com o pai até que este viu que já era hora de apresentar o filho como o novo integrante do conjunto¹⁸⁰. Portanto, é possível pensar que a dura jornada laboral, compartilhada com o pai e os tios, foi de alguma maneira a primeira grande escola musical e o primeiro laboratório de ensaios para o jovem Félix:

Félix: [...] no meio, nas recepções, numa embaixada, num coquetel, se utilizava... a música italiana, a música francesa, a música brasileira, que neste caso era a bossa nova... [...] Meu pai conhecia, essa era a época do meu pai [...] Ele era quem promovia isso. Definitivamente... a música francesa, a música italiana... [Domenico] Modugno¹⁸¹, todo Modugno... e vem depois a música norte-americana, como já te falei... é para uma seção [no repertório do conjunto] onde o cliente era, vamos dizer, entre aspas a *'high society'*, ou seja, quem tem dinheiro, que não descia ou não gostava do popular, que **o popular era definitivamente a música limenha, a valsa,**

¹⁸⁰ Até porque, segundo já foi dito, os tios de Félix confundiam lazer com trabalho, pondo em risco muitas apresentações. Nesse sentido, Luis Casaverde, o pai, também via em seu filho e sua banda um ótimo material disponível para continuar trabalhando e ficar atualizado com os gostos musicais.

¹⁸¹ 1928-1966. Cantor e compositor italiano, conhecido internacionalmente pela canção “*Nel Blu Dipinto Di Blu*”, que em espanhol foi traduzido como “*Volaré*”. Ele inaugurou um estilo denominado *canzone d'autore* e seu estilo na voz se assemelhava muito ao *bel canto* popular. Cf.: FABBRI; CHAMBERS, 1992, p. 137.

a polca, a marinera, e a música cubana que se dançava em todo o Peru, em todo Lima, especialmente a música da [Sonora] Matancera, a música dos conjuntos como o Trío Matamoros, Compay Quinto¹⁸², agrupações que se ouviam nas rádios. Então, da embaixada diziam “maestro, de tal hora toquem música suave, a tal hora o negócio vai ficando mais animado”. Começou-se a utilizar a *cumbia*, que é essencialmente o *porro colombiano*... que é um pouco mais ligeiro [mais cadenciado, não rápido] em quanto a *cumbia*... não lembro bem [pega o violão e toca ‘Quiero amanecer’] ‘Ay, primo Nando / quiero amanecer / con la manta en el hombro / quiero amanecer / con mis amigos jaraneando / quiero amanecer / tomando...’ e dali vem a *Pollera Colora'a*... que se ouvia, que era mais pra dançar, sempre guardando uma... um status, que não se sinta vulgar, que não seja vulgar... o assunto é que tenha ritmo e sempre olhando pros pés das pessoas que podem dançar, se é que no lugar se podia dançar, se não [imitando ao pai] ‘não vamos mudar de estilo’, dizia meu pai. Ele era muito... [faz um gesto como sinônimo de esperto, atento, sagaz, aguçado] (CASAVERDE, 2009b – Tradução e grifo nossos)



Fig 20. Padrão da *cumbia* e o *porro* (4/4, ♩ = ± 130bpm), para a seguinte formação de instrumentos (de cima para baixo): maracas, *llamador* (as vezes conga aguda), tambor (as vezes bongó) e *bombo* (as vezes tumba). (WAXER, 2002, p. 59)¹⁸³

As noções de “alta” e “baixa” cultura estavam presentes como um grande divisor sociocultural na Lima de meados do século XX, sendo muito visíveis - expressados em termos musicais para conjuntos especializados como *Los Hermanos Casaverde*: eles sabiam bem que determinado repertório identificava a determinados clientes, em especial aqueles que pertenciam à parcela da sociedade limenha com maior concentração de poder aquisitivo e

¹⁸² A *Sonora Matancera* e o *Trío Matamoros* são conjuntos cubanos emblemáticos, formados na década de 1930, em pleno auge do *son* e o *danzón*. *Compay Quinto* é um conjunto musical peruano formado na década de 1970, com repertório dedicado à música caribenha.

¹⁸³ Este padrão é para o estilo de *cumbia* e *porro* na chamada música tropical, que desde a década de 1940 se configura como uma “adaptação cosmopolita dos ritmos folclóricos da costa atlântica colombiana, como são *cumbia*, *porro* e *gaita*” (Id., p. 58 – Tradução nossa). No caso do Peru, embora guarde certa relação com o gênero colombiano trata-se de uma variante própria influenciada pela música andina, chamada *chicha* (VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 2007a, p. 29)

político.

Nas festas da assim chamada “*high society*”, as músicas teriam representado no imaginário social a construção de um ideal estético almejado como projeto cultural nacional, em que a música considerada popular deveria permanecer como o estigma cultural daqueles que não possuíam a mencionada “integridade”.

Teria este mesmo ideal se atualizado constantemente por motivo das tensões sociais e culturais ao longo das décadas? Teria essa mesma divisão em nome da referida “integridade” sido replicada e aplicada numa eventual comparação entre a música crioula e a música afroperuana nessa época? Ao que parece, além do status que as músicas francesas, italianas e norte-americanas ganharam, passar-se-ia a outra divisão inspirada na música crioula -a valsa, a polca e a *marinera*- e cubana, que aparentemente provocam a omissão de referentes musicais específicos do negro no Peru. Poder-se-ia pensar que na cidade de Lima os ritmos considerados posteriormente afroperuanos não existiam por essas épocas?

De fato, sem lugar para soar nas rádios, nem nas festas da “*high society*” ou nas *jaranas* limenhas “populares”, é como se não existisse, pois, aparentemente, nem se falava, nem se comentava, nem se escutava. Nessas relações de poder, se dificilmente as músicas crioulas e a cubanas eram aceitas como “íntegras”, tampouco o eram os ritmos considerados afroperuanos ou quais fossem essas diversas linguagens artísticas que identificavam e autoafirmavam o negro no Peru, que nem apareciam como “populares dentro do popular”, isto é, sem o direito de se manifestar como um evento cultural público e aberto¹⁸⁴. Por tudo isso, a sociedade limenha de meados do século XX teria traçado assim um complexo “mapa” das relações de poder através da música, cuja melhor compreensão requereria estudar as linguagens estéticas definidas pelas interações socioculturais, considerando não uma e sim várias altas e baixas culturas com seus próprios centros de poder¹⁸⁵. Voltando à fala de Félix Casaverde, continuemos analisando as influências musicais citadas por ele e vejamos como foi a experiência de juntar duas gerações musicais bem diferenciadas pelo tempo e as linguagens formais da música, representadas na relação pai e filho:

Félix: Se íamos [tocar] para gente mais velha tínhamos que fazer um *slow*, se íamos para a embaixada da França tínhamos que tocar aquilo que já te falei [música francesa, italiana etc]... a bossa nova também esteve na moda! [toca no violão os

¹⁸⁴ Acreditamos que na época deve ter existido seu correlato socioeconômico no negro peruano, questão que foge ao esforço da presente pesquisa.

¹⁸⁵ Estas questões são uma tentativa de levantar possíveis critérios de análise e não pretendem ser um roteiro para pesquisar o assunto, o qual escapa aos nossos esforços.

primeiro compassos de Garota de Ipanema] Se tocava muito também “*Un hombre y una mujer*”, de um filme¹⁸⁶ [...] O que se diz animar uma festa não significa ter um montão de temas e tocá-los todos, mas sim saber o que as pessoas podem gostar. Se o pessoal de uma festa tem mais de sessenta anos você não vai querer tocar uma *guaracha*. Se é mais nova pode se tentar um twist, né? Ou um *rock and roll*, porque também se tocava... [no violão, faz uma linha de baixo ao estilo do “iê-iê-iê” brasileiro] “*Mi amor entero es de mi novia popotitos*”... porque eu não cantava em inglês e o que vinha do México, que era em castelhano, conseguia aprender rapidamente¹⁸⁷. A sorte é que Lima era importante, o fato que tudo chegava, aliás, era uma praça musical comercial importante. É só dizer que os mexicanos [os músicos] tinham que passar e passaram. Pedro Infante, Jorge Negrete, todos passaram por Lima... *Los Panchos*, *Los Indios Tabajara*. Então, Lima era importante por isso. Tínhamos por todos lados um bombardeio. Meu pai dizia que Lima sempre foi assim. Pensando na época de Pinglo, que foi entre os anos 1930 e 1936, você tinha tango, tinha música norte-americana, o *charleston*, tinha muitas influências. [...] você podia escutar em Lima um disco [de vinil] de 78 [rpm] de Carmen Miranda... o Tico-tico e qualquer uma das canções de Carmen Miranda. [...] Se eu te falo sobre Domenico Modugno foi porque transcendeu, porque se ouvia pelo rádio os festivais de *San Remo*, e até pela televisão chegaram a passá-los, no ano de 1959, hein? A televisão entrou, em preto e branco. (CASAVERDE, 2009b – Tradução nossa)

Ao mencionar a influência mexicana, podemos dizer que esta se concretizou pelas figuras emblemáticas do cinema mexicano, com o *Trío Los Panchos*, Pedro Infante e Jorge Negrete, ora cantores, ora atores, durante a chamada Era Dourada do Cinema Mexicano. Esta coincidiu com as Políticas de Boa Vizinhança do Departamento de Estado norte-americano – *U.S. State Department's Good Neighbor Policy* – que sugeriam à indústria cinematográfica de Hollywood utilizar estereótipos da cultura latina com o propósito de promover a cooperação estratégica com países da região (ARAÚJO, 1999, p. 44).

Sobre as influências brasileiras é sabido que não só a bossa nova soava fortemente por esses tempos. O choro, as marchinhas de carnaval, os sambas enredo das escolas do Rio de Janeiro, e, -principalmente, o baião – que em espanhol aparece como *bayon* ou *baion* – já eram estilos conhecidos desde a década de 1930. Se alguns destes gêneros não estavam presentes no repertório de uma emissora de rádio, as novidades brasileiras chegavam por intermédio do mercado fonográfico (CASAVERDE, 2011).

¹⁸⁶ *Un homme et une femme*, (França, 1966). Dirigido por Claude Lelouch. Na trilha sonora, composta por Francis Lai, há duas bossa novas: *Un homme et une femme*, e *Samba Saravah*, esta última uma versão do Samba da Benção de Baden Powell e Vinícius de Moraes. O sucesso das músicas foi tal que em 1969, um dos atores do referido filme, Pierre Barouh, viajou até Rio de Janeiro e registrou no documentário *Saravah* músicos como o próprio Baden Powell, Maria Bethânia, Paulinho da Viola, João da Baiana e até Pixinguinha. Cf.: *A lifelong ambassador of Brazil – Pierre Barouh*. Disponível em: <http://www.rfimusique.com/musiqueen/articles/063/article_7486.asp>. Acesso em 4 de abr. 2011.

¹⁸⁷ Nesta parte Félix se refere ao movimento de rock em espanhol que teve uma curta, porém forte presença na cena musical limenha. Nas seguintes páginas retomaremos o tema.

Na época – décadas de 1950 e 1960 –, *Los Hermanos Casaverde* tinham um repertório variado de músicas brasileiras. Temas ao estilo de Chão de Estrelas, do cantor e compositor Silvio Caldas, assim como os “clássicos” do choro¹⁸⁸ figuravam no repertório. Um exemplo prático do apogeu dessa fase – via mercado discográfico – foi *Los Reis Do Samba (sic.)*¹⁸⁹, agrupamento musical peruano que utilizava entre seus instrumentos o pandeiro, o cavaco, o tamborim, a sanfona e o triângulo, e gravava músicas de Ary Barroso (Bahia, Aquarela do Brasil, Risque), Waldir Azevedo (Delicado, Brasileirinho) e Zequinha de Abreu (Tico-Tico), entre outros 190.



Fig 21. Capa do disco do grupo peruano *Los Reis do Samba (sic.)* (Arquivo do autor)

Esta etapa estaria relacionada à padronização da música popular urbana no Brasil, iniciada entre as décadas de 1920 e 1930 com os “pais fundadores” da MPB, entre eles, os compositores Ataulfo Alves, Pixinguinha, Noel Rosa, e os cantores Orlando Silva, Francisco Alves e Carmem Miranda, no tempo em que a música brasileira oscilava entre a fusão com os ritmos estrangeiros e a reivindicação de uma estética própria (NAPOLITANO, 1998, 102). O próprio samba-exaltação, *Aquarela do Brasil*, carro-chefe do nacionalismo do Estado Novo

¹⁸⁸ Baseando-nos nas seguintes recopilações: (Vários autores e compositores). **O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodias e cifras**. Vol. 1 e 2. São Paulo, Irmãos Vitale, 1997; CHEDIK, Almir. **Songbook: Choro**. Vol. 1 e 2. São Paulo, Irmãos Vitale, 2007.

¹⁸⁹ Cf.: LOS REIS DO SAMBA. **Canta Brasil**. Direção artística: Daniel Ríos. Lima, Sono Radio, 1961. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, monoaural, 12 pol.

¹⁹⁰ Quem fora cavaquinista da banda, “Nico” Larrea, ainda encontra-se em atividade. Em 2006 gravou o disco compacto *Esa parte de mi*, com temas que integram parte do seu prolífico acervo de composições.

(Idem), foi um momento marcante na formação do imaginário musical do que é culturalmente brasileiro para o Peru (CASAVARDE, 2011).

Outro exemplo de agrupamento musical peruano com “ares” brasileiros – esta mais contemporânea de Félix – é *Bossa 70*, criado pelo músico peruano Nilo Espinoza, com a participação da cantora Carmen Rosa Basurco, quem se destacava na cena local limenha por sua versatilidade na hora de interpretar jazz ou bossa nova, ora em inglês, ora em português¹⁹¹. No repertório do grupo¹⁹², é possível encontrar uma mistura eclética que transita entre o pianista carioca Sérgio Mendes¹⁹³ e a “psicodelia caribenha” do guitarrista mexicano Carlos Santana¹⁹⁴.

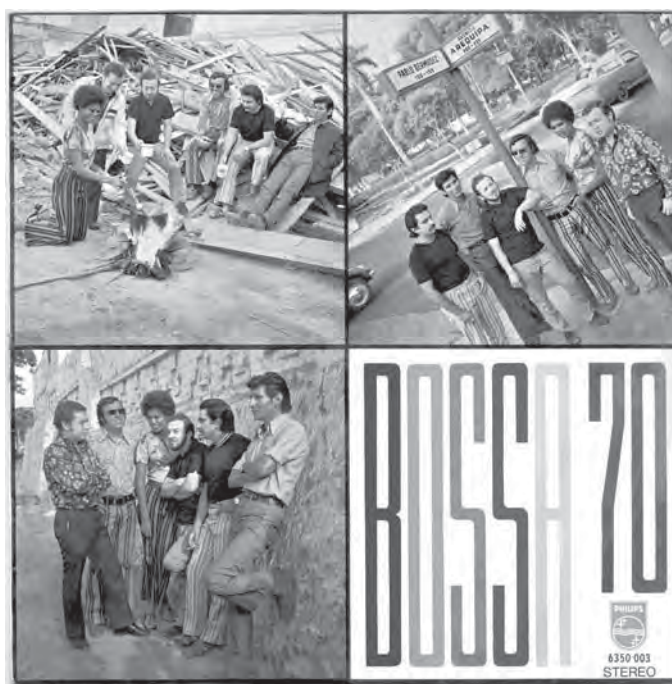


Fig. 22. Capa do disco do grupo *Bossa 70*. (Arquivo do autor)

A filmografia norte-americana e europeia também divulgaram no Peru uma visão

¹⁹¹ O próprio Félix participou de vários projetos musicais com ela. Nas seguintes páginas falaremos a respeito.

¹⁹² Cf.: BOSSA 70. **Bossa 70**. Arranjos: Nilo Espinoza. Lima: El Virrey, 1971. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

¹⁹³ O próprio nome de Bossa 70 parece-nos inspirado em nomes como Sérgio Mendes & Brasil' 66, Sérgio Mendes & Brasil' 77, formações que acompanharam ao referido músico brasileiro..

¹⁹⁴ Em particular no seu auge posterior à apresentação em Nova York, no memorável festival de Woodstock de 1969.

particular da música brasileira: no filme Copacabana¹⁹⁵, com o Tico-Tico-no-Fubá de Carmem Miranda; em Anna¹⁹⁶, com o *Negro Zumbón* (ou simplesmente *Bayon de Anna*) cantado por Flo Sandon; e em *Un hombre y una mujer*, com o tema homônimo e o *Samba Saravah* de Pierre Barouh¹⁹⁷.

Retomando o diálogo com Félix, observamos que o trabalho e a responsabilidade de pertencer ao conjunto especializado fizeram com que ele pudesse experimentar repertórios e estéticas musicais possivelmente alheios a sua geração, o que lhe permitiu incorporar na sua performance aquelas novidades discográficas mais contemporâneas: o *rock and roll* (aquele bem ao estilo da Jovem Guarda brasileira¹⁹⁸), o *twist*, a bossa nova. Em outras palavras, Félix é um músico dos fins da era do rádio e do começo da era da televisão:

Pergunta: De 1965 a 1969 você começa a se afirmar musicalmente, certo?

Félix: Sim, na onda musical, profissionalmente falando, se é que pode-se falar assim. Eu não me preocupo mais em ter o repertório, não com a época do meu pai, mas tratando de achar um mercado diferente. Eu via que todos eram orquestras. Estavam *Pedro Miguel y sus Maracaibos*, estava *Compay Quinto*. Não deixava de gostar de sua música, mas eu dizia “estão tentando copiar”, dizia, a os *Guaracheros del Oriente*. Então, cheguei a fazer com *El Sexto Poder*¹⁹⁹ **um produto diferente**, um produto em que as coisas que eu ouvia na música cubana **as trasladava para o que sentíamos os mais jovens**. Eu dizia “tudo bem, os Guaracheros... pode ser, mas...” e depois entrava com tudo no rádio, o rádio era a minha salvação. Havia uma obra... em 1970 já existia a salsa, a salsa dura, então já existiam Charlie Palmieri, Eddie Palmieri, né?... Los Hermanos Lebrón, que era o melhor [...]. E em *El Sexto Poder*, claro, como jovem, eu curtia [Carlos] Santana [risos], né? Você me entende? A gente gostava de Santana essencialmente, e da música tropical dessa época... sobretudo Richie Ray & Bobby Cruz. Gostávamos de *Joe Cuba Sexteto*, que é de onde Cheo Feliciano saiu²⁰⁰. E era interessante como cantavam em inglês música pra dançar. [...] era o tal de *Boogaloo*, a época do *Boogaloo*. Então, é isso, e bom,

¹⁹⁵ Copacabana (Estados Unidos, United Artist, 1947), dirigido por Alfred E. Green, com participações estelares de Carmem Miranda e Groucho Marx.

¹⁹⁶ Anna (Itália, 1951), dirigido por Alberto Lattuada, com participações estelares de Silvana Mangano, Vittorio Gassman, entre outros.

¹⁹⁷ Alguns deles despertam no mínimo uma curiosidade: com algumas décadas de diferença, estaríamos nos referindo ao papel de uma italiana e um francês como veículos de uma cultura brasileira transnacional na indústria fonográfica e cinematográfica por essas épocas?

¹⁹⁸ Vale a pena destacar a importância do cantor Roberto Carlos no Peru, quem junto a figuras como o espanhol Julio Iglesias e o mexicano José José, são um verdadeiro fenômeno de massas. Cf.: ARAÚJO, 1988, p. 69.

¹⁹⁹ Já mencionado nas primeiras páginas do capítulo anterior.

²⁰⁰ Os pianistas Charlie Palmieri (1927-1988) e seu irmão, Eddie Palmieri (1936-); Los Hermanos Lebrón, Pablo, José, Ángel, Carlos e Frankie, em atividade desde 1965; o pianista Richie Ray (1945-) e seu parceiro musical, o cantor Bobby Cruz (1937-); o cantor Gilberto Miguel Calderón (1931-2009), “Joe Cuba”; o compositor e cantor Cheo Feliciano (1935-); todos são parte da história dos músicos porto-riquenhos do bairro de Harlem, em Nova York, na primeira metade do século XX. Cf.: GLASSER, Ruth. **My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917-1940**. University of California, 1995.

começamos a tocar essa música no grupo [*El Sexto Poder*] e tivemos sucesso. E bom, o que acontecia, eu era feliz, mas meu pai dizia “isso não vai durar muito tempo... você tem que ter uma profissão”.

[...]

Pergunta: Estamos falando de que época?

Félix: Toda essa época, antes de 1969...

Pergunta: De *El Sexto Poder*, e...

Félix: De *El Sexto Poder*. Daí eu pensei, o que é que agora vou fazer? (CASAVERDE, 2009b – Tradução e grifos nossos)

No caso do *boogaloo*²⁰¹, trata-se de uma espécie de prenúncio da *salsa*, que no final da década de 1960 se apropriou dos ritmos do *soul* e do *rhythm and blues* juntando-os com derivados do *son* e o *mambo*, numa tentativa simbólica de unir a cultura latina com a cultura negra estadunidense (FLORES, 2000, p. 81). Eram harmonias simples (Im7-IIIm7; Im7-IV7; IV⁴-V⁶₅) que permitiam improvisar solos de *scat* jazzístico com passagens de *son montuno*. Elas destacavam os coros que repetiam em inglês a mesma frase ao longo de um tema cheio de breques, que simulavam o final da música numa relação praticamente lúdica com a plateia (Id. p. 81).



Fig. 23. Variante do *son* no piano, chamado *tumbao* (4/4, ♩ = ± 130bpm) (ROBINS, 1990, p. 189), muito utilizado no *boogaloo*.

Desde os tempos da música caribenha, agrupada sob o nome de música cubana como verbete discográfico, lá pela década de 1930, passando pela chamada música latina de 1940 e 1950, e o *boogaloo* de 1960, a *intelligentzia* do *music business* norte-americano finalmente capitaliza todo este legado cultural sob o termo genérico de *salsa*, cunhando na década de

²⁰¹ Também chamado *bugalú*, *shing-a-ling*, *jala jala*.

1970 o rótulo de uma estética pan-caribenha (BEARDSLEY, 2003, p. 38) – ou melhor, pan-latino-americana – vinculada a uma sociedade “co-etnicamente” miscigenada – migrantes hispanofalantes e seus descendentes em Nova York – que viam nesse clima estigmatizante uma oportunidade para deslanchar profissionalmente e abandonar as constantes precariedades que acompanhavam a comunidade (GLASSER, 1991, apud WAXER, 1994, p. 162; BLUM, 1978, p. 146).

No Peru, o *boogaloo* só teria servido como um estopim para entrar de cheio na *salsa*, esta sim uma febre nacional que perduraria até nossos dias (ROMERO, 2008, p. 459).

Entre as décadas de 1960 e 1970, o país andino refletia no mercado discográfico local uma atividade intensa na formação de agrupações inspiradas na chamada música tropical²⁰²: *Pedro Miguel y Sus Maracaibos*, *Alfredo Linares y su sonora*, *El Combo De Pepe*, *Mario Allison y Su Combo*, *La Sonora De Lucho Macedo*, *Compay Quinto*, *Orquesta Casino De Hugo Macedo*, *Coco Lagos y sus orates*, *Betico Salas y su sonora*, *Joe Di Roma y su orquesta*, *Popi y sus pirañas*, *Melcochita y Karamanduka*, *Los Kintos*, *Chivirico Dávila y Sonora Mag*, *Carlos Pickling y Orquesta*, *Willy Marambio*, *Los Hilton's*, *Alfredo Linares y su sonora*, *Los Girasoles*, *Los Diablos Rojos*, *Andrés De Colbert y orquesta*, entre outros²⁰³.

No meio da “maré tropical” não podemos nos esquecer de dois momentos importantes que também influenciaram musicalmente Félix. Um deles é o rock em espanhol e sua curta, porém, intensa vida no cenário artístico de Lima (ROMERO, 2008, 458). Num primeiro momento, o país foi um importante consumidor de rock de lugares como Argentina e México, mas logo depois se converteu num produtor de bandas de garagem²⁰⁴, cujos estilos incursionaram plenamente na linguagem instrumental do rock psicodélico, com suas guitarras²⁰⁵ com efeitos (*fuzz*, *reverb*, *phaser*, *flanger* etc), seus órgãos eletrônicos ou sintetizadores *Moog* e diversos efeitos de estúdio.

Entre elas temos: *Los Juniors*, *Los Drag's*, *Los Shain's*, *Los Saicos*, *Kela Gates*, *Los Holy's*, *Los Datsun's*, *Los Teddy's*, *Los Far Fen*, *Beautiful Days*, *Los Comandos*, *The Same*

²⁰² No Peru, um conjunto de música tropical pode ter mais ou menos influência de determinados gêneros como: a *cumbia*, a *salsa*, o *boogaloo* etc.

²⁰³ Muitos destes nomes passaram pelo selo discográfico MAG (sigla de Manuel Antonio Guerrero), cujo acervo foi adquirido pelo selo Vampi Soul, associado do selo Munster Records, ambos sediados na Espanha. Cf.: CD (vários compositores e intérpretes). *Gózaló! - Bugalú Tropical Vol 1*. Vampi Soul: c2007. 1 CD (50 min).

²⁰⁴ A palavra vem do inglês *garage band* e designa um período da música nos Estados Unidos quando a chamada “invasão britânica” em meados de 1960 (Beatles e semelhantes) inspirou os jovens norte-americanos a formar suas bandas amadoras de rock. Nesse sentido, o termo refere inicialmente a um tipo de performance num espaço bem definido e usado por jovens pré-universitários brancos suburbanos.

²⁰⁵ O próprio Félix tocava guitarra desde os 15 anos. Cf.: ANDRADE, 1996, p. 87.

People, El Opio, Los Zheros, Los Jaguar's, Telegraph Ave, The Ringers, We All Together, Monik, Fe 59, Los Destellos, Los Siderals, Jean Paul "El Troglodita", Los York's, Melcochita y sus invitados, Pax, El Álamo, Texao, Traffic Sound, Zulú, El Polen, Cacique, Cerro Verde, Sudamérica, Termits, Golden Stars, Los Mutables, Los 007, Pina y Sus Estrellas, Hot Butter's Sound, Ringers, New Juggler Sound, Smog, Laghonia, Black Sugar, Los Mirlos, entre outros²⁰⁶.

Algumas bandas incluíram ritmos derivados da salsa ou do *boogaloo* e, em outros casos, a musicalização era mais andina -*El Polen*-, ou trafegava por linguagens que se enquadravam nos primórdios do punk -*Los Saicos*- ou numa *cumbia* com influências de ritmos da amazônia peruana -*Los Mirlos*²⁰⁷.

O outro momento foi o da chamada *nueva canción latinoamericana*, que começou a despertar uma consciência política na classe universitária peruana, pelas contribuições de países como Cuba, com os representantes da *nueva trova*, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, e a *nueva canción chilena*, com figuras como Victor Jara e Violeta Parra.



Fig. 24. (Da direita) Félix Casaverde ao lado de Elena Bustamante. No centro Silvio Rodríguez e no extremo esquerdo Pablo Milanés, ambos emblemas da *Nueva Trova Cubana*. A foto no canto superior tem duas “presenças” brasileiras: a terceira pessoa -começando pela direita- é o próprio Félix ao lado de Gilberto Gil e, em sequência, Chico Buarque. (Arquivo pessoal)

²⁰⁶ Cf.: CD (vários compositores e intérpretes). *Back To Peru* (1964/1974). Vampi Soul: c2006. 1 CD (50 min).

²⁰⁷ Cf.: TORRES ROTONDO. Carlos. **Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú : 1957 – 1975**. Lima: Revuelta Ed., 2009.

Em Lima, vivia-se o clima da revolução cubana, o 1968 francês, e surgiam espaços de discussão nas faculdades de ciências sociais e direito, na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* e a *Pontificia Universidad Católica del Perú* (LEÓN, 2000). Desta fase vale destacar a passagem do compositor Celso Garrido Lecca, que chegou a oferecer uma oficina sobre a canção popular no Conservatório de Lima (ROMERO, 2008, p. 458). Por outro lado, agrupamentos de músicos andinos viram neste período uma oportunidade para aproveitar comercialmente a sensibilidade política a respeito das culturas indígenas, exercendo suas próprias estratégias de sobrevivência sob uma estética neofolclórica²⁰⁸.

Após essa rápida resenha sobre o panorama das músicas no Peru das primeiras décadas do século XX até a década de 1970, observamos o paulatino empoderamento midiático da sua capital, Lima, e a importância do rádio e do mercado discográfico no processo de formação da sensibilidade musical nessa cidade. Do mesmo modo, foi possível advertir nos diálogos de Félix o trabalho de um músico atento e habilidoso na hora de fazer a sua própria resenha musical: de alguma forma, suas memórias foram o fio condutor para comentarmos mais de meio século de música popular peruana.

Dos tempos daquele Félix que ouvia tocar a *Los Hermanos Casaverde*, fomos para aquele que seria guitarrista do conjunto do seu pai e finalmente integrante de *El Sexto Poder*. Mas, a qual necessidade se referia o músico quando dizia querer “fazer diferente”? Como era “traduzir” esse caldeirão eclético de músicas ao “idioma” que falavam os mais jovens, como ele na época? Poder-se-ia falar que o violonista peruano pensou que era sua a tarefa de definir política e esteticamente a música crioula aos seus contemporâneos?

El Sexto Poder teria sido uma espécie de síntese da era do rádio e agora seria a vez de fazer a “lição de casa”, com os *Cuatro tiempos negros jóvenes*?

²⁰⁸ Embora nas discussões acadêmicas se afirma que estas agrupações reduzem suas práticas musicais a espetáculos para turistas (ROMERO, 2008, p. 458), acredita-se que um julgamento do tipo estético, moral ou maniqueísta não seja suficiente para entender a lógica das relações de poder político e econômico que as referidas práticas musicais andinas atravessam. É sob esta ótica que seria interessante compreender como esses músicos capitalizam sua memória musical como remessa cultural e quais os mecanismos sociais e políticos que o propiciam.

3.3. Tempos da *Tarimba negra*

Desde 1972, Félix vinha tocando em diversas casas de espetáculo focadas no repertório crioulo e de música tropical, que na noite limenha se conhecem como *peña*. Sua passagem pelo conjunto *Los Hermanos Casaverde* e seu empenho por experimentar diversos estilos pode ter significado para ele um diferencial importante na hora de trabalhar como músico. É nesse contexto que, em meados de 1970, a cantora e compositora Chabuca Granda conheceu o jovem Félix, que, por essas épocas, já vinha trabalhando numa música instrumental pensada para violão e *cajón*, chamada *Cuatro tiempos negros jóvenes* (CASAVARDE, 2009b). A partir dos primeiros convites para participar como violonista de Granda, foi se estabelecendo uma dinâmica de trabalho de intensas trocas culturais, políticas e estéticas. Aquelas que podem nos ajudar a entender o trabalho do músico se relacionam diretamente com duas particularidades no processo criativo de Granda.

A primeira é a relação desta com as figuras poéticas, em particular, a produção poética da chamada Geração de 60, caracterizada pela desconstrução do texto²⁰⁹, menos formalista, mais coloquial e irônica, fortemente inspirada pelo clima revolucionário vivido na América Latina então (MATOS, 2007, p. 23). No caso de Granda, são conhecidas suas parcerias com o poeta peruano César Calvo, e uma série de músicas dedicadas a Javier Heraud²¹⁰, a Violeta Parra e ao governo militar peruano da década de 1960²¹¹.

Esta experiência teria provocado nas músicas de Chabuca uma estética em que o fraseado e a acentuação das palavras se livravam de qualquer métrica, tornando-se quase faladas (VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 2009). Estas flutuações no tempo da interpretação musical, embora tivessem presente a agógica²¹² mais ou menos usual de ritmos da costa peruana como a *marinera -limeña*, neste caso- (♩ = ± 65-100 bpm^{213 214}), a valsa (♩ = ± 75-85

²⁰⁹ Como, por exemplo, no uso de neologismos, contrações, aliterações, polissemias etc.

²¹⁰ 1942-1963. Poeta e amigo de Calvo que morre assassinado durante enfrentamento entre a polícia e a guerrilha da qual fazia parte.

²¹¹ Período histórico abordado no primeiro capítulo.

²¹² Um acento é agógico quando as incidências próprias do seu andamento ou a altura do som não lhe afetam, senão a alongada duração da nota. O termo em alemão *Agogik* usa-se para denotar as nuances da performance advertidas na modificação do tempo, distinto do conceito de *Dynamik*. Ex.: gradações que envolvem uma variedade de intensidades. (APEL, 1974, p. 24)

²¹³ Nas seguintes páginas falaremos mais a respeito.

²¹⁴ Os indicadores de tempo utilizados se basearam principalmente no repertório musical descrito na bibliografia da presente pesquisa. Assim, são meramente ilustrativos e não pretendem ser uma referência rigorosa dos mesmos. Diga-se de passagem, que existe um grande vazio bibliográfico onde esteja sistematizado parte do repertório da música da costa peruana, algo que em parte observamos, por exemplo, na série de trabalhos

bpm), o *landó* (♩. = ± 60-70 bpm), o *festejo* (♩. = ± 110-115 bpm) etc, quase sempre aconteciam como contrapontos polirrítmicos no canto e na instrumentação (harmônica e percussiva), em que o silêncio cumpria um papel às vezes mais expressivo do que a própria emissão do som e a elisão fazia parte de uma performance mais concisa -não minimalista- que aprecia mais as formas de concatenar uma música do que a superabundância de possibilidades harmônicas e contrapontísticas da mesma.

Nesta espécie de “tecelagem”, realizada em conjunto, entre Chabuca e os músicos que a acompanhavam -entre eles Félix- se evidenciariam três aspectos da canção popular: entendida esta como um evento no tempo, nela se compartilhava uma vivência por meio do texto e se adquiria originalidade por meio da poesia, mas só a melodia faria possível o resgate subjetivo da experiência vivida (TATIT, 1995, p. 19), como se a relação entre uma voz que fala – que nomeia, diferenciando o plano objetivo – vê-se impelida por uma voz que canta – que significa, estabelecendo relações de intensidade no plano subjetivo, transformando os conteúdos em tensões melódicas (WISNIK, 1978 apud TATIT, op. cit., p. 15).

A segunda particularidade no processo criativo de Granda se descreve na seguinte frase: “Pense numa rua empedrada, feche os olhos, toque” (CASAVERDE apud ANDRADE, 1996, p. 87). Embora também relacionadas a certos aspectos da sua poética, a cantora e compositora teria encontrado o que poderíamos chamar de “plano visual” do som, na hora de evocar visualmente passagens literárias, poéticas, cenas do dia-a-dia e, principalmente, determinados lugares geográficos, com a finalidade de “escutar” o clima dos mesmos, ou para encontrar a música mais conveniente da cena visualizada e as figuras poéticas para significá-la (CASAVERDE, 2009b).

Esta circunstância resulta familiar às características da música, do ruído, do silêncio e da fala na linguagem radiofônica, que criam uma “imagem sonora” (SILVA, 1999, p.78) e estimulam uma composição de representações sensoriais a partir de traços culturais do indivíduo.

Por isso, poder-se-ia dizer que o trabalho artístico do violonista, permeado de um caráter ávido por novidades e uma constante crítica às práticas musicais medíocres²¹⁵,

dirigidos por Almir Chediak sobre certos gêneros e músicos brasileiros.

²¹⁵ O termo é de cunho nosso. Contudo, tratando-se da música de Félix, lembremos das falas anteriores nas quais ele sempre teria recusado a ideia de copiar um estilo sem pelo menos tê-lo “digerido” sistematicamente, o que constata ser uma apropriação musical mais preocupada com a singularidade antes que numa relação de fidelidade ao “original”. Por tudo isto, acreditamos que no trabalho do citado violonista a exigência na prática musical está atrelada o seu próprio conceito da música – tal vez como convicção política – mais que uma

estabelece as condições propícias para que Chabuca o convidasse a um “passeio” pelo seu imaginário, povoado de impressões, de lugares e pessoas, que o músico valorizaria tanto como uma experiência inédita, enriquecedora e referencial pelo resto da sua vida, comparável só ao mundo que, quando criança, conheceu pela fala da mãe (CASAVARDE, 2009b)²¹⁶.

O recorte destas particularidades²¹⁷ é, em nossa compreensão, importante para tentar explicar parte do processo criativo de Félix Casaverde e, por extensão, a peça que escolhemos para analisar a seguir.

3.3.1. Zapateo

Cuatro tiempos negros jóvenes inicia-se com um motivo musical próprio do *zapateo criollo* (sapateado crioulo – tradução nossa), dança para contextos de confronto e competição²¹⁸, como a *cumanana*, o *amor fino* e o *canto de jarana* (TOMPKINS, 1981 apud LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 126) associadas também à cultura negra peruana²¹⁹.

Na sua interpretação, dois *zapateadores* medem o grau de elaboração de suas *pasadas* – unidades coreográficas com determinadas combinações de passos – num contraponto regido por uma terceira pessoa, designada como “juiz” do encontro.

Existem exemplos, como nos contrapontos de *pasadas* da *Danza de negritos*²²⁰ (VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 1982, p. 78), em que o acompanhamento musical segue um compasso binário simples e a dança justapõe o seu composto (Id., p. 81 - Fig. 25), e outras em que ambas as partes têm a mesma métrica mas há quiáteras e síncopas (Ibid., p. 87 - Fig. 26):

visão de perfeccionismo puramente estético ou técnico.

²¹⁶ Félix lembra momentos com Chabuca, especialmente suas visitas em casa dela e seus mergulhos na biblioteca, onde passava horas folhando diversos títulos. No entanto, Chabuca ficava várias horas trancada no quarto assistindo suas telenovelas e provavelmente ouvindo os acordes que Félix ia improvisando no violão. Ao final do dia, ela chegava em atitude de pedir contas, perguntando o que Félix tinha feito em todas essas horas. Outras vezes, só pedia um acorde e começava a cantar. (CASAVARDE, 2006)

²¹⁷ Pois, é de se esperar que Chabuca Granda tenha estas e muitas outras que escapam ao presente esforço.

²¹⁸ Canto, ritmo e sapateado também podem simbolizar esforços físicos de contextos agrários onde é valorizada a força braçal. Cf.: VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 2009a, p. 14.

²¹⁹ O *zapateo* não foi uma dança exclusiva dos negros no Peru. Cf.: ROMERO, 1990, p. 9. O mesmo nome corresponde a dança do século XIX, dentro do complexo de formas musicais identificadas como punto cubano. Cf.: ALÉN RODRÍGUEZ, 2008, p. 114.

²²⁰ Festa tradicional nas províncias do interior do Departamento de Ica (costa central peruana), em homenagem ao menino Jesus, da tradição católica, na qual um *atajo* – grupo de pessoas reunidas a semelhança de uma confraria laica – executa uma série de danças com suas respectivas músicas, acompanhadas por violino – afinado num tom abaixo do usual, F3 C4 G4 D5-, vozes, campainhas e chocalhos. (Id.)



Fig. 25. Passagem da dança *Pajarillo* ($\text{♩} = \pm 126 \text{ bpm}$), acompanhamento (sup.) e *pasada* (inf.)



Fig. 26. Passagem da dança *En nombre de Dios comienzo* ($\text{♩} = \pm 104 \text{ bpm}$), o acompanhamento (sup.) e a *pasada* (inf.).

No caso do *zapateo criollo*, a música utilizada pode ser um *festejo* interpretado apenas no violão, instrumento que serve de guia às diferentes variações de *pasadas*. No seguinte, *Zapateo en Mayor* (SANTA CRUZ, 1971), sapateado em [tom] maior (tradução nossa), o violão interpreta um solo com variações que parecem sintetizar o acompanhamento e as *pasadas* no contraponto entre os baixos e as vozes agudas:



Fig. 27. Passagem de *Zapateo en Mayor* (2/4, $\text{♩} = \pm 110 \text{ bpm}$), motivo principal.



Fig. 28. Duas variações do mesmo tema.

Em ambos os exemplos, o violão é de Vicente Vásquez, músico que participou de várias gravações de Nicomedes Santa Cruz e criou um estilo próprio de interpretar vários dos ritmos mencionados anteriormente. A harmonia desses *zapateos* é coadjuvante e, em geral, não têm como finalidade a apresentação de novas frases musicais nem a geração de passagens complexas, pois no primeiro plano da criação se encontra a figura do *zapateador*. Sua função estaria mais próxima da relação entre um motivo que serve como elemento unificador (APEL, 1974, p. 545) e suas variações rítmicas. As cadências mais usuais são I-IV-V, que costumam aparecer no estado fundamental, e em tonalidades que permitem utilizar os baixos nas cordas soltas (ex.: acordes de DMaj, AMaj, EMaj), ou posições vizinhas na mão esquerda (acordes CMaj em primeira posição e FMaj sem pestana). Observemos agora este *Zapateo en menor* (SANTA CRUZ, 1971)- Sapateado em [tom] menor (tradução nossa), agora transcrito em 6/8, pensando em todas as características já descritas:

Fig. 29.: Passagem de *Zapateo en menor*, (6/8, ♩ = ± 120bpm) motivo principal.

Fig. 30.: Variações que logo voltam para o motivo principal.

A interpretação de Vásquez poderia parecer simples e repetitiva, se a nossa análise priorizasse uma sistematização estrutural da música que a valorizasse só pela complexidade dos seus desdobramentos, como num decorrer fluido e horizontal de renovadas frases

musicais.²²¹, gramática própria à edição da música escrita. No caso, a interpretação mais parece desenvolver suas nuances num plano que poderíamos pensá-lo ciclicamente, em relação a um motivo principal com variações rítmicas e melódicas de acentuações flutuantes, vinculado a uma tradição oral da música e seu vínculo com a dança. O caso da última variação pode ser percebida em 2/4, gerando uma tensão ao acentuarmos a última semicolcheia de cada tempo, que pela repetição constante provocaria uma oscilação entre os indicadores de compasso 2/4 e o 6/8²²²:



Fig. 31. Última variação proposta em 2/4 (♩ = ± 120bpm)

No caso do violão solista interpretando o *zapateo*, poder-se-ia pensar a síntese do 2/4 e 6/8 como numa relação mimética, entre o instrumento e o *zapateador* “visualizado” nas *pasadas* do violonista. Tendo em mente essa explicação, analisemos um trecho inicial do *zapateo* na peça de Félix:



Fig. 32. Motivo principal do *zapateo* (12/8, ♩ = ± 115 bpm), em *Cuatro tiempos negros jóvenes*, no violão (sup.) e *cajón* (inf.)

²²¹ Para a análise das estruturas formais na música utilizaremos a teoria desenvolvida pelo professor Sergio Paulo Ribeiro de Freitas, que tem mostrado na prática ser a tese mais aberta e compreensiva das práticas musicais e sua relação com os eventos socioculturais e contornam suas estéticas, principalmente na chamada música popular. O referido trabalho, parte da firme convicção de demonstrar que a música compreende uma comunidade só, oral e escrita, que observa transversalmente os mesmos feitos e fazeres da harmonia e da sua teoria.

²²² Esta relação rítmica que contrapõe dois ritmos na proporção de 3:2 – onde dois é um tempo a menos –, também chamada de sesquiáltera ou hemiola (APEL, 1974, p. 382), é muito característica em toda a música da costa peruana. Analisaremos este aspecto nas seguintes páginas.

No trecho, Casaverde faz uma alusão direta ao estilo de Vásquez, por quem reiteradas vezes têm expressado grande admiração (CASAVARDE 2006, 2009b, 2010). Assim, a passagem não guarda muita diferença daquilo já falado nas páginas anteriores a não ser na métrica: o *cajón* está em 12/8 junto com o violão – embora a acentuação possa ser lida como 4/4 com síncopas e quiáleras – e as progressões harmônicas são basicamente I-IV-V. As posições na mão esquerda transcorrem praticamente por arraste (todas em primeira posição). Contudo, Félix utiliza essa evocação do *zapateo* “clássico” de Vicente, como preparando o caminho de sua primeira variação:

Fig. 33. Primeira variação do *zapateo* (12/8, $\text{♩} = \pm 115 \text{ bpm}$), em *Cuatro tiempos...*

As primeiras mudanças aparecem em relação à harmonia: $\text{IMaj}^7 - \text{IIm}^7 - \text{V}7$, as mesmas que seguem guardando relação com o I-IV-V usual, mas utilizando a relativa menor da subdominante. Dessa maneira, a mão esquerda transita entre a III e V casa, aproveitando a pestana para realizar o *glissando* com a parte baixa do dedo 1 – índice da mão esquerda –, na passagem do Dm^7 a $\text{G}7$ (lá-sol). Numa segunda variação, o simples recurso de trocar a sensível tonal para a sétima menor – surgindo BbMaj^7 lídio como acorde, grau ou escala – permite ao violonista diversificar a expressividade do motivo principal apresentando uma opção capaz de sonorizar a subdominante (FMaj^7) e empregar Vm^7 dórico na função singular de dominante menor (FREITAS, 2010, p. 112).

Na mesma passagem, as notas dó-si-sib parecem ensaiar uma frase melódica que se espelha no do-do#-ré, que serve como ligação para retornar ao lugar diatônico inicial, CMaj⁷, e facilita a passagem da primeira à terceira posição na mão esquerda:

Fig. 34. Segunda variação do zapateo (12/8, $\text{♩} = \pm 115 \text{ bpm}$), em *Cuatro tiempos...* Preparo ao motivo principal.

Baseado no motivo “clássico”, o violonista varia depois utilizando o recurso do trêmolo na primeira corda solta e tocando os acordes I-IV-V fundamentais com o polegar num ataque só:

Fig. 35. Volta ao motivo “clássico” com trêmolo, em *Cuatro tiempos...*, (12/8, $\text{♩} = \pm 115 \text{ bpm}$), violão (sup.) e *cajón* (inf.)

Após um breve solo de *cajón*, Félix parece “flutuar”²²³ harmonicamente, inserindo

²²³ Poderíamos aprofundar mais sobre o tema das harmonias do chamado rock progressivo ou psicodélico, em particular aquele representado no trabalho musical da banda do guitarrista Santana do final da década de 1970, disco que influenciou muitos músicos da geração de Félix. Em nossas conversas, observamos como ele consegue inserir passagens harmônicas deste estilo em temas tradicionais peruanos, no que poderia chamar de “psicodelia afroperuana” ao estilo da referida época, lembrando que estamos falando da força midiática do *latin rock* e do *boogaloo* como simbolismo musical do negro e do latino dos Estados Unidos na época das

frases musicais que exploram o subsistema de tensões do Sol mixolídio, sem necessariamente ter que preparar o ambiente de resolução maior (CMaj), para um repouso tônico. As vozes no instrumento têm uma harmonia fechada e se executam nas quatro últimas cordas, apresentando frases rítmicas em diálogo com o *cajón*:

Fig. 36. “Flutuação” harmônica que explora a gama do Sol Mixolídio, violão (sup.) e *cajón* (inf.), no *zapateo* de *Cuatro tiempos...* (12/8, ♩ = ± 115 bpm),

A linguagem utilizada pelo violonista nesta passagem é provavelmente a mais experimental que teria sido feita em termos de *zapateo* no violão nessa época (década de 1970). É possível que Félix tenha sido criticado por ter “ousado” levar um gênero que ninguém imaginou nesse ambiente harmônico (ANDRADE, 1996), sobretudo por aqueles violonistas que na época interpretavam um repertório de poucas experimentações estéticas, entre eles o próprio Vicente Vásquez. O mesmo recurso harmônico – na gama do Sol mixolídio – seria o escolhido para fechar o *zapateo* na peça do Félix, com o que finalizaria. Resulta interessante como, no jogo das tensões, Félix compreende perfeitamente o peso da tônica e decide deliberadamente transitar ao redor dela, como na intenção de apresentar uma variação sem passar pelo lugar comum do I-IV-V em estado fundamental, próprio da vertente “clássica”. Desta forma, a cada variação proposta surgia uma nova configuração não só no plano das relações entre os sons agrupados em acordes, mas também uma nova configuração desses acordes veiculados no plano das relações rítmicas. Analisemos, por exemplo, outra frase posterior às frases na escala mixolídia:

The image shows a musical score for zapateo, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 61 and ends at measure 63. The second system starts at measure 64 and ends at measure 67. The top staff is for guitar (violão) and the bottom staff is for cajón. The time signature is 12/8 and the tempo is 115 bpm. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mp*. A five-measure phrase is indicated by a bracket and the number 5 in the first system.

Fig. 37. Passagens finais do zapateo (12/8, $\text{♩} = \pm 115 \text{ bpm}$), em *Cuatro tiempos...*, violão (sup.) e cajón (inf.)

Vemos, por exemplo, como há uma intenção renovada por continuar adiando o repouso “clássico” no CMaj, explorando brevemente a região tonal mediante (Em), como sugerindo algum repouso prévio nas instâncias provisórias. O fato é que, longe de “cumprir com sua promessa”, Félix volta à gama das frases em mixolídio:

The image shows a musical score for zapateo, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 66 and ends at measure 68. The second system starts at measure 69 and ends at measure 72. The top staff is for guitar (violão) and the bottom staff is for cajón. The time signature is 12/8 and the tempo is 115 bpm. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mf*. The second system includes triplets and septuplets, indicated by brackets and the numbers 3 and 7.

Fig. 38. Passagens finais do zapateo (12/8, $\text{♩} = \pm 115 \text{ bpm}$) em *Cuatro tiempos...*, violão (sup.) e cajón (inf.)

Uma possível luz a respeito disso, talvez esteja no que na harmonia jazzística denomina-se de *countdown*: um conjunto de soluções – uma estratégia – produto do desafio de “adiar, incitar, complicar, intensificar a potência, o vigor e o interesse da trama” (FREITAS, 2010, p. 248), expandindo as possibilidades expressivas do tema musical:

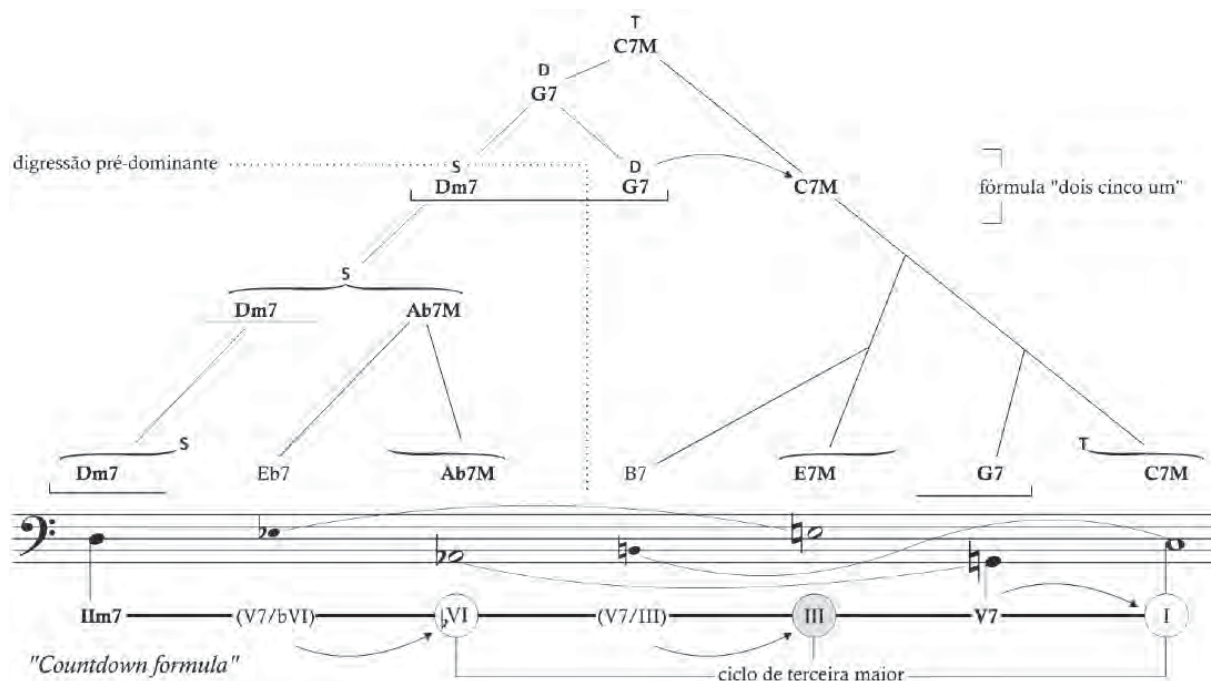


Fig. 39. Ciclos de terças maiores e meios de preparação: estiramentos da fórmula “Dois Cinco” (FREITAS, 2010, p. 252)

No *zapateo* analisado, há várias passagens no estilo “dois cinco um” representadas nas cadências $Dm^7-G^7-CMaj^7$ (Fig. 18) e $Gm^7-C^7-FMaj^7$ (Fig. 19) e, noutro caso, uma resolução truncada e uma que repousa na região da dominante: $Em-A^7-Am^7-D^7-G^7$ (Fig. 20), pois o primeiro é o “dois cinco” de um $DMaj^7$ que não se concretizou, e o outro de um $GMaj^7$ que virou G^7 preparando o $CMaj^7$, que tampouco chega, pois nesse último acorde repousa o ponto final dessa parte da peça. Assim, desde o começo, a música aparentemente procura descentrar o peso da tônica nos seus vários ensaios de repouso ($FMaj^7$ em Fig. 34, G^7 em Fig. 36 e Em^7 em Fig. 37).

Já para as considerações finais da presente pesquisa, convém agora problematizar essas escolhas estéticas com as seguintes questões: “Quem está tocando? Onde? Quando? Por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito? (TAGG, 2003 apud FREITAS, op. Cit, p. 270): poder-se-ia interpretar estas descrições sobre a estrutura formal da música como se fossem “gestos estéticos” de uma vontade de reafirmação política em Félix, como músico e sujeito?

Mesmo que o *zapateo* tenha passagens “clássicas” estas se propoem mais como reminiscências ou homenagens do que pontos de partida para a elaboração do discurso musical, pois o “*zapateo* jovem”, que o violonista parece sugerir, está mais perto de movimentos cambiantes e “repousos” harmônicos inesperados.

E onde se encontraria a condição de negritude para que esse *zapateo* seja “negro jovem” então? Estaria no fato de ser uma dança, cuja prática refere-se à população negra peruana no século XX, na admiração à linha artística representada por Vicente Vásquez ou na própria autodefinição como artista negro peruano? Vejamos agora a segunda dança, lembrando parte das ideias destacadas até agora: a homenagem dos “clássicos”, as variações que se afastam destes e a margem subjetiva para a experimentação pessoal.

3.3.2. *Marinera limeña*

A *marinera* é uma das danças em dupla no Peru que se popularizou ao longo do século XIX e recebeu diversas denominações: *zamacueca*, *chilena*, *mozamala* e *resbalosa*. O nome atual se dá em homenagem aos marinheiros peruanos que perderam suas vidas na Guerra do Pacífico, contra o Chile, lá pela década de 1880 (VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, 2007a, p. 28; 1982, p. 36; ROMERO, 2008, p. 454).

Das suas variantes regionais, a mais importante para um estudo sobre a música e sua relação com a população negra no Peru é a da *marinera de Lima*, ou *marinera limeña* (TOMPKINS, 2008, p. 483), que acontece em dois possíveis contextos: como um confronto (*contrapunto*) entre dois ou mais cantores, chamado *canto de jarana* ou *jarana*; ou como uma simples música para dançar e cantar. Geralmente se acompanha com dois violões – um deles nos bordões das cordas graves e outro fazendo um rasqueado rítmico –, um *cajón* e palmas, que numa performance tradicional completa a seguinte estrutura: inicia-se com três ou cinco *marineras* (♩ = ± 65-75 bpm) -cada uma com três estrofes, sob títulos distintos-, seguidas de uma *resbalosa* (♩ = ± 90-95 bpm) -mais rápida e sincopada, com duas ou mais estrofes- e finalizando numa *fuga* -canto de *coplas* ou quadras trocadas rapidamente de um cantor a outro (Id.).

Mesmo que nomes como os dos irmãos Elías e Augusto Ascuez tenham sido considerados como uma referência da *marinera limeña* da primeira metade do século XX (Ibid., p. 484; LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 125), temos razões para acreditar que Félix teria aprendido principalmente das *jaranas* celebradas na casa dos seus pais e familiares (CASAVARDE, 2009a). Observemos um bordão “clássico” da primeira guitarra, interpretado por Vicente Vásquez no sugestivo título *Aquí está la marinera* (SANTA CRUZ, 1970):



Fig. 40. Passagens iniciais de *Aquí está la marinera* (♩ = ± 60 bpm). As notas com letra “xis” no círculo indicam rasqueado abafado sobre as cordas.

Numa harmonia de chamada e resposta (I-V⁷) as variações apresentadas desenvolvem uma função basicamente rítmica. A acentuação no fraseado do *cajón* (♩. ♩ ♩) parece estar vinculado ao padrão rítmico tradicional das palmas no acompanhamento deste tipo de *marinera* (♩ ♩ ♩).

No decorrer da *marinera*, Félix contrasta os bordões com uma série progressiva de *falsetas*²²⁴ – bicordes, tricordes e tetracordes de F#m⁷, sempre em *pizzicato* –, estilo tradicional do violão flamenco que ele desenvolve e considera como seu aporte ao acompanhamento da *marinera* (CASAVERDE, 2006)²²⁵:

Fig. 43. *Falsetas* da *marinera limeña* (6/8, ♩. = ± 70 bpm) em *Cuatro tiempos...*,

Depois, a música destaca uma linha melódica para depois retomar os bordões “clássicos”:

²²⁴ Estilo representativo da canção folclórica andaluza, no *fandango* a *falseta* é um grupo de fraseados ornamentados e *ostinatos*, executados pelo violonista entre uma copla e outra (MANUEL, 1989a, p. 73; 1989b, p. 57). A relação que Félix faz se concretiza na forma de interpretar um bloco de acordes com polegar, técnica típica do violão flamenco (DONNIER, 2003, p. 292) que integra o repertório de recursos das referidas *falsetas*.

²²⁵ Félix comentava que num principio, as castanholas, a bandurria e o alaúde apareciam numa valsa peruana (“vals con tintes de jota aragonesa...”) Id.

Fig. 44. Passagem melódica da *marinera limeña* (6/8, $\text{♩} = \pm 70 \text{ bpm}$) em *Cuatro tiempos...*, violão (sup.) e cajón (inf.).

É importante destacar como, entre os compassos 93 e 98, as acentuações parecem marcar um compasso de 3/4 dentro do 6/8 na música, característica que lembraria -em parte- a marcação do *fandango* espanhol:

Fig. 45. Padrão rítmico do *fandango*: em 3/4 ($\text{♩} = \pm 90 \text{ bpm?}$) (VAN DER LEE, 1995, p. 211), e em 3/8 ($\text{♩} = \pm 140 \text{ bpm?}$) (APEL, 1974, p. 307).

Por meio do *fandango* “revisitado” nas hemiolas e sesquiálteras de ritmos como a *marinera*, há quem sugira até certo parentesco com a *zarabanda* da Espanha do século XVII:



Fig. 46. Padrão rítmico para acompanhamento no violão da *zarabanda* (♩. = ± 55 bpm?) (HUDSON, 1980 apud VAN DER LEE, op. cit, p. 216).

O mesmo caso de 3/4 e 6/8 se dá nos compassos seguintes, na apresentação de um motivo rítmico reforçado na linha dos baixos || ♩ EMaj ♩ E/G# ♩ A¹³ ||, com rasqueados - representados pela letra “xis”- de apagamento na mão direita || ♩(X) ♩ B⁷ ♩(X) ♩ B⁷ ||:



Fig. 47. Violão (sup.) executa seqüência de compassos (♩. = ± 70 bpm) em 3/4, 6/8 e 3/4 respectivamente, e *cajón* (inf.) mantém o 6/8

De volta ao trecho anterior da *marinera* (Fig. 27), notamos que a harmonia apresenta uma progressão do tipo I-IV-II⁷-V⁷, onde o segundo grau tem uma função de pré-dominante - F#⁷- da tonalidade de EMaj, no qual também podemos advertir para a utilização da téttrade meio diminuta lá#-do-mi-sol# como preparação para V⁷. Como no *zapateo*, o intuito de expandir a expressividade do campo tonal maior também está presente na *marinera*, no uso reiterado da 4ª -lá#- como uma inflexão particular que permite driblar o lugar comum do II^m-V⁷-I (FREITAS, 2010, p. 138). Félix e o *cajoneador* finalizam a dança, retomando a passagem melódica num andamento menor e concluem num *ritardando* sem maior antecipação.

3.3.3. Landó

O *landó* é um ritmo complexo, rico em contrapontos sincopados, em compassos de 6/4 concebidos como 4+2/4 (TOMPKINS, 2008, p. 482) e eventualmente interpretados em 12/8 (QUIRÓS LEÓN, 2003, p. 235). Hemiolas e sesquiálteras também estão presentes, produto das contínuas trocas de acentos entre as diversas linhas que integram um *landó*: vozes (solista e coro), percussão e violões.

Um dos primeiros *landós* a serem gravados foi o *Samba Malató* (SANTA CRUZ, 1970), também com Vicente Vásquez ao violão:

Fig. 48. Introdução de *Samba Malató* (♩ = ± 80 bpm). Partes (de cima para baixo): palmas, violão 1º, violão 2º, bongó, cajón e campana²²⁶.

²²⁶ As transcrições são referenciais, principalmente as partes do violão 2º e o bongó, nas quais fiz um apanhado das frases completas que consegui distinguir da gravação.

The image displays a musical score for the piece "Samba Malató" in 12/8 time, with a tempo of approximately 80 bpm. The score is arranged in a call-and-response format between a soloist and a chorus. The lyrics are: "lan - dó lan - sam - ba ma - la - tó". The score consists of several staves: a vocal line for the soloist, a vocal line for the chorus, a piano accompaniment, and five percussion parts (palmas, violão 1º, violão 2º, bongó, and cajón/campana). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some syncopation. The percussion parts provide a rhythmic foundation, with the palmas and violões playing a steady pattern and the bongó and campana adding accents.

Fig. 49. *Samba Malató* (12/8, $\text{♩} = \pm 80 \text{ bpm}$) (cont.), no estilo antifonal entre solista e coro. As outras partes -de cima para baixo- são: palmas, violão 1º, violão 2º, bongó, *cajón* e campana.

A história do *landó* tem um contexto de “reconstrução histórica”, pois tudo indica que no momento em que se prestou atenção à dança, muito de suas coreografias e músicas teriam desaparecido. O próprio Vicente Vásquez afirmou que o *landó* surgiu de maneira espontânea, quando lhe cantaram uma música para que ele colocasse o ritmo que quisesse (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 1982, p. 44). Coincidentemente, nesta época Nicomedes Santa Cruz chegou a ensaiar uma justificativa histórica no seu afã de explicar os percursos do *landó*, o qual teria vindo do *lundú* de Angola, ao *lundu* do século XVIII e XIX via diáspora africana, logo ao *landó* que seria esquecido pelos afrodescendentes no Peru, e que desembocaria na *marinera* no século XX (FELDMAN, 2006, p. 102). O próprio Nicomedes teria ensaiado os seguintes percursos para essas “matrizes rítmicas”, que seriam o *lundú* de Angola e a *kalenda* do Congo, para estilos como o *landó* no Peru e gêneros similares em outros países:

“(Portugal) lundum, lundu, chorado, chula portuguesa, lado etc.; (Espanha) zarabanda, calenda, ondú etc.; (New Orleans [Estados Unidos]) bambula; (Louisiana [Estados Unidos]) calenda; (México) bamba, maracumbí, paracumbé; (Cuba) caringa (calenda), yuka [...] (Haiti) kalenda, bambula; (Porto Rico) bomba; (Panamá) cumbia, tamborito; (Colômbia) bullarengue, currulao, palacoré, cumbia, bambuco etc.; (Venezuela) chimbanelero, malembe, sangueo; (Equador) bomba; (Brasil) lundú, céco, samba, batuque, tambor de crioula, jongo etc.; (Peru) samba, samba-landó, samba-cueca, zamacueca, zaña, tondero, zanguaraña, mozamala, polka de *cajón*, malcito, golpe'e tierra, toro-mata, ecuador, chilena, *marinera*; (Bolívia) zamba, zamacueca; (Chile) cueca; (Argentina) zamba” (SANTA CRUZ, 1970a apud FELDMAN, op. cit, p. 274 – Tradução nossa).

O padrão rítmico do *landó* também se viu influenciado pela música *Toro Mata* (SOTO, 2000), que a princípio teria sido um estilo musical próprio (TOMPKINS, 1981 apud QUIRÓS LEÓN, 2003, p. 235), mas posteriormente encontraria o seu desenvolvimento junto ao *landó* (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 2007b, p. 26). Desde sua estreia – em 1971, pela cantora Cecilia Barraza – até hoje, esta música influenciou o estilo de percutir no *cajón* o *landó*, sem variar significativamente:



Fig. 50. Padrão básico do *cajón* para o *landó* (♩ = ± 60 bpm): toque executado no *Toro Mata* pelo próprio Caitro (parte sup.), e toque executado Juan Medrano “Cotito” (parte inf.) (QUIRÓS LEÓN, 2003, p. 235).

Outro aspecto pelo qual a música de Caitro Soto tornou-se tão influente no desenvolvimento do *landó* é a espécie de *ostinato* presente na primeira versão e que se tornou praticamente num arquétipo musical²²⁷ tanto do *Toro Mata* como do próprio *landó*:

Fig. 51. Arquétipo musical do *Toro Mata* (♩ = ± 60 bpm) que se estendeu ao *landó*, segundo as versões de (começando de cima) Cecilia Barraza (1971), o próprio Caitro Soto (2000), e Susana Baca (2002).

²²⁷ No sentido descrito por Nettl (1981, p. 218) refere-se à comparação de versões diferentes de um mesmo evento ou fenômeno (poesias, contos, canções etc.) a fim de chegar a um arquétipo reconstruído, algo assim como a soma dos traços comuns que evidenciarium um conceito-chave nos referidos eventos ou fenômenos. Neste caso, arquétipo é utilizado como a ideia musical que, em conjunto, tornou-se sinônimo de determinado ritmo principalmente na sua divulgação nas mídias.

A passagem do *landó*, desenvolvida por Félix em *Cuatro tiempos...* abarca praticamente metade da música inteira. Queremos dizer, assim, que nesta dança o violonista consegue fazer uso de mais recursos expressivos, poéticos e técnicos, no que se refere ao violão²²⁸. Inicia-se com uma introdução *ad libitum*, na região harmônica de Bm⁷ em função de tônica (pelo “fá#” que torna as progressões III e VII vizinhas de um I grau lídio, como centro tonal expandido):

The image shows a musical score for the introduction of the *landó*. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. It begins with a measure marked '124' and contains a melodic line with a fermata. The bottom staff is in bass clef and starts with a 'rit.' (ritardando) marking. It features a series of sixteenth-note triplets, each marked with a '3'. A measure marked '128' contains a chord with the instruction 'ad lib'. The score ends with a double bar line.

Fig. 52. Introdução do *landó*, em *Cuatro Tiempos...*

A sequência harmônica Bm⁵ - Bm⁵/A - GMaj^{7/13} - Bm^{5/11}/F# - Fdim-C^{7/9/11}#, apresenta um acorde base (Im⁵) interrompido por tensões de passagem (IV#dim, ou seu enarmônico, e o V/V) caminho à dominante por meio de trinados que finalizam no VI grau -sol-, recusando simbolicamente preparar a tônica. Observamos também nos baixos um caminho descendente que transcorre as notas si-la-sol-fa# e perfazem uma variante da tétrede frígia.

The image shows a continuation of the musical score. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a time signature of 8/8. It begins with a measure marked '126' and contains a melodic line with a fermata. The bottom staff is in bass clef and starts with a measure marked '126'. It features a series of sixteenth-note triplets, each marked with a '3'. A measure marked '129' contains a chord with the instruction 'pizz.' (pizzicato). The score ends with a double bar line.

Fig. 53. Introdução do *landó* (cont.), em *Cuatro Tiempos...*

²²⁸ Félix gostaria de “sinfonizar” o *landó*, pois ele é um ouvinte fiel da música clássica. Ele imaginava um som mais diversificado na instrumentalização deste ritmo. A sua própria linguagem harmônica lhe pedia ir além dos acordes de 7mas, adicionando 9nas, 11ras ou 13ras. (CASAVERDE, 2006)

Esta relação de baixos descendentes como recurso de uma determinada expressividade se encontra datada na tradição de músicos da geração clássico-romântica, que por sua vez tiraram proveito do legado dos baixos descendentes da época barroca (FREITAS, 2010, p. 583):



Fig. 54. Tipos de *tetracórdios descendentes* (GROUT e PALISCA, 1994, BUKOFZER, 1947 apud FREITAS, op cit. p.584).

Por outro lado, na ambiência modal frígia das danças flamencas espanholas é comum chamar de *cadencia andaluza* a progressão IVm-IIIb-IIb-I (no caso do *landó* de Félix, Bm-AMaj-GMaj-F#Maj). Na música ocidental erudita, esta linha melódica descendente se designa como *catabasis* e/ou *descensus*, e constitui um arquétipo retórico-musical empregado para expressar a tristeza, o pesar (BARTEL, 1997, LOPEZ CANO, 2000 apud FREITAS, op. cit, p. 583).

Retomando a análise da introdução do *landó* em *Cuatro tiempos...*, gostaria de ressaltar a importância do acorde Bm⁵: uma tríade do tipo 1-5-8, dentro de uma escala pentatônica (si-dó#-mi-fá#-lá), sem terceiro nem sétimo grau²²⁹, com a nota “si” dobrada na 3ª e 4ª corda, que parece conferir à passagem uma particular dureza e, ao mesmo tempo, um tom de solenidade.

Nos seguintes compassos, Félix desdobra a mesma ideia musical apresentada na introdução junto com outros recursos próprios das características do gênero²³⁰ (hemiola e sesquiáltera principalmente). Numa primeira variação, aparece um motivo reiterado na progressão Im-VII-VI⁷, numa contagem de 6/4, que o violonista reconhece como sendo um estilo “clássico” de gerações passadas de intérpretes nesse estilo (QUIRÓS LEÓN, 2003, p. 242):

²²⁹ Chamados de “*power chords*” (1-5-8 e 1-5-9), estão presentes no rock e no pop em geral. Num plano conceitual, integram uma contracultura tonal perante a “hegemonia” da progressão V-I e I-VIm (FREITAS, 2010, p.696).

²³⁰ Para Félix (CASAVARDE, 2006) o ritmo lento e cadenciado é imprescindível para que a poesia discorra quase como uma fala, sem métrica.

The image displays three systems of musical notation for a piece in 8/8 time, marked with a tempo of 60-70 bpm. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 131-132) begins with a forte (f) dynamic and features a series of chords in the treble staff, with the bass line providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 133-134) continues this pattern with accents (sfz) on the bass line. The third system (measures 135-136) introduces a fermata and a trill-like figure in the treble staff, followed by a continuation of the rhythmic accompaniment in the bass line.

Fig. 55. Variações do motivo da introdução no *landó*, em *Cuatro tiempos*...

Na primeira variação, vemos principalmente uma série de acordes marcados em blocos (Fig. 34, compassos 131 e 132), que cumpririam uma função de reforçar, apresentar ou estabelecer o andamento cadenciado do *landó*; já na segunda variação, a linha de baixos parece confirmar a anterior, com uma marcação mais “pesada” e quase contínua (Fig. 34, compasso 134).

Na última variação, no ápice do *rubato*, Félix fraseia num mesmo compasso uma semínima pontuada, duas quiálteras de quatro e uma tercina, cujo último tempo antecipa a nota do próximo compasso (Fig. 34, compasso 135). Em seguida, o músico ensaia outro caminho para chegar à tônica sem repetir o motivo Im-VII-VI⁷ pela quarta vez:

Fig. 56. Variações do motivo principal do *landó* (♩ = ± 70 bpm), em *Cuatro tiempos...*

Podemos tentar um padrão das variações, com o propósito de explicar esta última figura: se na primeira série tínhamos algo como $\parallel : \text{♩ } \text{Bm}^5 \text{ ♩ } \text{Bm}^5 \text{ ♩ } \text{A}^{6/9} \parallel \text{♩ } \text{G}^7 \text{ ♩ } \text{G}^7 \text{ ♩ } \text{G}^7 : \parallel$, agora o caminho é do tipo $\parallel : \text{♩ } \text{Bm}^{6/\text{F}\#} \text{ ♩ } \text{Fdim} \text{ ♩ } \text{Em}^{7/9} \parallel \text{♩ } \text{C}\#^{5-} \text{ ♩ } \text{F}\#^7 \text{ ♩ } \text{Bm}^5 : \parallel$ (Fig. 35, compassos 137-140), muito parecido com um dos trechos da introdução (Fig. 32, compassos 126-128), com o acorde Em como “novo” lugar de chegada e de passagem, sempre no mesma lógica do *descensus* já explicado anteriormente. Vemos também a utilização de um acorde do tipo $\text{VI}^{7/14\#}$ (Fig. 35, compasso 141) que acrescenta certa tensão à passagem na ordem de uma segunda menor composta e, por outro lado, a persistência da relação rítmica 3:2 nas últimas quatro figuras do compasso 140. Estes mesmos compassos também parecem ser daqueles que, como se diz coloquialmente, “dão pano pra manga”, senão, reparemos no seguinte diálogo

rítmico entre o violão e o *cajón*, numa métrica proposta pelas fórmulas de compasso que obedecem às acentuações de cada instrumento na referida passagem:



Fig. 57. Passagem do *landó* (♩ = ± 70 bpm) em *Cuatro tiempos...* acentuações entre violão (sup.) e *cajón* (inf.).

Podemos somar agora um recurso harmônico que gera uma temporária saída do centro tonal do *landó* até o momento (Bm). Se trata de um ciclo fechado de “dois cinco”, (Am⁷-D⁷ || Bm⁷-E⁷) onde a função do VII grau passa a de IIm⁷ cadencial pré-dominante. Outra forma de pensar esta passagem é numa escala de Am onde a 6^a e 7^a serão sempre “fá#” e “sol#”-a chamada *jazz melodic minor scale*, fazendo possível que as trocas entre I e VI grau (C e Am) impliquem numa série desdobramentos e polivalências complexas (FREITAS, 2010, p. 145):

Fig. 58. Passagem do *landó* (♩ = ± 70 bpm) em *Cuatro tiempos...*

Observemos também que, por exemplo, enquanto o *cajón* realiza um padrão de percussão ao estilo *Toro Mata* (Fig. 30), Félix ensaia um motivo melódico cadenciado, cuja acentuação parece mudar a fórmula de compassos para 5 + 7/4, principalmente pelo baixo

antecipado nos compassos 146 e 148 (“lá” e “mi”, das penúltimas notas, respectivamente).

Voltando à peça, chegamos num ponto próximo do final da mesma, no que consideramos que são os compassos mais expressivos do *landó*, devido, sobretudo à profusão de sincopas que dá a impressão de estar fora de qualquer métrica, chegando a ser quase um encadeamento de eventos sonoros que, em determinado momento da música, sintetizam nos intérpretes as vozes que falam com as vozes que cantam: aquela que se interessa pelo dito e a que se interessa pela maneira de dizer (TATIT, 1995, p. 15):

The image displays a musical score for a piece titled "Cuatro tiempos...". The score is presented in four systems, each corresponding to a measure number: 151, 152, 154, and 156. Each system consists of two staves: a piano part (top staff, treble clef) and a bass part (bottom staff, bass clef). The time signature is 8/8. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features complex syncopated rhythms, including eighth-note patterns, triplets, and rests. The bass part also features syncopated rhythms, often with eighth notes and rests. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like "rit." (ritardando) in measure 156.

Fig. 59. Passagem do *landó* (♩ = ± 70 bpm) em *Cuatro tiempos...*

Vemos como no compasso 155 o motivo retorna à métrica dos primeiros compassos, o que produz maior contraste em relação ao trecho anterior. Antes de dar por finalizada a peça, resta a exposição do *festejo*, que Félix decide preludiar numa passagem com diversos pontos de chegada na harmonia:

Fig. 60. Prelúdio ao *festejo* em *Cuatro tiempos*...

O primeiro lugar de chegada é um $Em^{7/9}$ (VI/VI), que parte das notas *la#-si-dó-ré* pertencentes à dominante de Bm , relação que se espelha na frase seguinte, *ré#-mi-fá-sol*, pertencente à dominante do $Em^{7/9}$ (por isso, falamos em “novos” pontos de chegada). O caminho percorrido –*grosso modo*– $Bm^7-F\#^7 \parallel Em^{7/9}$ (1º repouso), pressupõe um $Em^7-B^7 \parallel Am^7$, com o fim de seguir a lógica $Im-V^7-IVm$, mas este acaba sendo IV^7 (A^7), em função de dominante de Ré-menor.

Aqui, diferentemente das frases anteriores – que começavam na medianta da dominante e finalizavam na sétima menor do IV grau – a frase de A^7 começa na quinta, *mi-fá-sol*, para resolver num Dm^7 (2º repouso), rumo a um G^7 polivalente, como subdominante de Ré-maior ou VI grau de um Im . Já nos últimos compassos do referido trecho, o preparo para retornar ao Bm – centro tonal do *landó* na referida peça – passa pelas progressões $IIm^5-VI^7-V^{7/4} - Vb^{7/9}/V$, que do jeito como foram dispostas elevam a tensão que “promete” finalmente repousar na tônica menor. Agora, examinaremos o *festejo*, última dança do *Cuatro tiempos negros jóvenes*.

3.3.4. Festejo

O *festejo* tradicional – para estabelecer uma diferença com o *festejo* como gênero canção ou mais atual– consiste numa melodia de frases curtas num andamento ligeiro, geralmente interrompido por uma pausa repentina ou pelo canto de uma nota comprida. A dinâmica de pergunta e resposta se acentua quando ao final o coro e o solista realizam uma *fuga*, que são a troca de fragmentos melódicos de forma antifônica.

Costuma ter uma fórmula de compasso de 6/8, embora existam várias outras (TOMPKINS, 2008, p. 480). O acompanhamento se dá com vozes (solista e/ou coro), violões, *cajón*, *quijada* – percussão feita com a mandíbula de qualquer equídeo – e palmas. O *zapateo criollo* é uma dança que compartilha muito das estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas do *festejo*. Como exemplo, podemos mencionar a introdução de *Mi compadre Nicolás* (SANTACRUZ, 1971), com Vicente Vásquez no violão:

Fig. 61. Introdução de Vicente Vásquez (♩. = ± 115 bpm), em *Mi compadre Nicolás*. Exemplo para *festejo* tradicional. Partes (começando de cima): Violão 1º, violão 2º, *cajón* e *quijada*.

Fig. 61. (cont.) Introdução de Vicente Vázquez, em *Mi compadre Nicolás*

Como no exemplo do *landó*, o *festejo* também possui um arquétipo sonoro, reproduzido em boa parte da safra recente de músicos que incluem o estilo no seu repertório²³¹:

Fig. 62. Arquétipo sonoro do *festejo* na atualidade (♩ = ± 130- 140 bpm).

Este gênero, em particular, é o que mais tem sido utilizado em diversas experiências musicais com gêneros dos mais diversos: nomes como os de José de la Cruz “Guajaja” e Miki Gonzáles, estão atrelados a fusões do *festejo* com ritmos como o *rock*, o *dance hall reggae*, o *rap*, e o *techno* (QUIRÓS LEÓN, 2003, p. 199). Já desde 1980 até hoje, as cantoras Eva Ayllón e Tania Libertad também experimentaram “modernizar” o referido estilo²³².

²³¹ Neste caso, a comparação ficou dispensada, pois não haveria maneira de escolher um marco claramente representativo no surgimento do referido arquétipo, como sim foi possível fazê-lo com o *landó*. Para uma leitura das diversas apropriações do *festejo* num cenário transnacional confrontar: LEÓN QUIRÓS, op. cit.

²³² Idem, p. 200.

No caso de Ayllón, a proximidade com a *salsa* é mais notória. Sobre este ponto, o próprio Félix reconhece uma linha interpretativa que teria adaptado a linha do baixo na salsa com o referido arquétipo:

son/salsa bass line

adapted *festejo* bass line

E F#min B7
E F#7 B7
E A/F# B7
E B/F# B

Fig. 63. Linha do baixo (♩ = ± 120-130 bpm?), na *salsa* (sup.) e adequação ao *festejo* “contemporâneo” (CASAVARDE, 1996a apud LEÓN QUIRÓS, 2003, p. 195).

O *festejo* que Félix compôs para o *Cuatro tiempos...* resulta particularmente difícil enquadrá-lo, seja no tradicional como no mais contemporâneo.:

♩ = 130 bpm

Fig. 64. Passagens do *festejo* em *Cuatro tiempos...*

Depois daquele preparo harmônico destinado a cair no Bm^5 , o violonista decide ainda aumentar mais a espera e passear no $Em^{7/9}$ (compasso 164), que tem uma função pivô, pois serve tanto de pré-dominante (IIm^7) junto ao $A^{7/13}$ (comp. 168) como de Im para o $F\#m$ (comp. 172), enquanto na execução há uma acentuação e ligaduras que obrigam a pensar dois compassos como se fossem um $12/8$ oscilando o padrão rítmico de $\parallel: \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}}: \parallel$ (comp. 164) que depois se transforma em $\parallel: \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}}: \parallel$ arpegiadas em quiálteras de 7 (comp. 179), logo $\parallel: \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}}: \parallel$ (comp. 181, 182) e finalmente $\parallel: \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}} \underline{\underline{\bullet}}: \parallel$ (comp. 184, 185)

As harmonias da parte final da peça são novamente aquelas que ficaram preparando o Bm^5 que nesta vez sim chegará a se concretizar: logo de oscilar no segundo grau do Im ($IbMaj^7 - IIm^5$ -) define-se pela dominante ($F\#^7$).

O resto é um retorno ao *landó*, não só como centro tonal do próprio *festejo*, mas como um tema ao qual o *festejo* lhe foi um divertimento, uma saída para contornar e “dissertar” a expressividade estética:

Fig. 65. Compassos finais ($\underline{\underline{\bullet}} = \pm 70 \text{ bpm}$) de *Cuatro tiempos... despedida em forma de landó*.

3.3.5. *Coda*: A importância do “toque” Casaverde

Há um aspecto que nos chamou a atenção desde as primeiras ocasiões em que ouvimos o tema. Trata-se de um estopim estético que também nos fez pensar sobre a questão da identidade num contexto de discussão política das relações de poder. Resumindo, pensamos que Félix foi capaz, sim, de construir seu próprio arquétipo musical e, através dele, de conseguir cunhar uma assinatura político cultural.

Nosso percurso até agora se concentrou só numa música²³³, que segundo o próprio violonista é como sua autodefinição estética e política. Assim, gostaríamos de ressaltar o termo autodefinição e relacioná-lo com o de metanarrativa, pois observamos que, em todo momento, a palavra se refere a uma descrição do indivíduo nos seus próprios termos-chave culturais e a uma dissertação musical de quatro danças “negras jovens” baseadas em quatro ritmos tradicionais (velhos?) da costa peruana: poder-se-ia propor uma ponte da autodefinição de um repertório emblemático do músico, fornecido por ele mesmo, ao produto musical, no caso, quatro “tempos negros jovens”, baseados em quatro “tempos negros” tradicionais.

Assim, como o músico autodefine seu trabalho artístico com a escolha da obra analisada, haveria, no interior dessa obra, outro projeto estético e político, que se afirma no decorrer do próprio evento musical. É neste evento musical que seria possível encontrar uma feição que expressa sua metanarrativa, como fez o músico escolhendo essa obra, e como a obra acabou se tornando aquilo que o músico incorporou a ela. Portanto, perguntamos: é possível, no fazer de um artista, falar-se de um arquétipo musical determinado, e pode este ser um elemento de tensão estética e política na arena das identidades em sociedade?

Ao longo do presente capítulo, foram aplicadas teorias a respeito da música, que funcionam como um marco para os “feitos e fazeres artísticos e teóricos de uma espécie de ‘comunidade epistêmica’ da harmonia complexa” (MARTINEZ, 2000, apud FREITAS, 2010, p. XXV), mas, como pensar o extramusical (as circunstâncias que condicionam o fazer musical) a partir de uma ação musical específica?

²³³ É certo que precisaríamos de uma análise no mínimo detalhada do conjunto de obras do referido músico para satisfazer um critério quantitativo de rigor metodológico, como também comparar essas informações com outras experiências musicais ao redor do próprio Félix. Somente assim, poderemos ter certeza de uma quantidade considerável de evidências e variáveis que, eventualmente, fariam de nossa pesquisa um trabalho que tente compreender melhor a complexidade da obra musical de um ator representativo na história da música de um país. Contudo, acreditamos que este esforço seja só possível num eventual futuro desdobramento da presente pesquisa.

Norteados por estas interrogações, gostaríamos de começar pelo que denominamos de “toque” Casaverde:

Fig. 66. Arquétipo sonoro ou “toque” de Félix Casaverde (♩ = ± 100 bpm).

Estes acordes estão presentes ao longo da peça *Cuatro tiempos...*, mas também são uma constante em toda a produção discográfica do violonista. Basicamente se trata de um *glissando de arpeggio*, que executa uma série de notas com um mesmo dedo aproveitando as cordas soltas do violão, e que Félix costuma realizar com diversas finalidades estéticas dentro de uma peça, entre elas, a de ser uma ambientação harmônica prévia (compassos 13-20) posterior (comp. 64 e 65) ou final (comp. 70-73) a ritmos mais marcados, mais sincopados ou figuras na ordem de 3:2.

A saída do *arpeggio* rápido com um dedo só – no caso o índice – permite ao executante encontrar um timbre particular na ligação das notas, que na prática não seria possível com um movimento ao estilo *p – i – m – a – a – m – i*. Uma solução parecida aparece em duas obras dos compositores e violonistas Abel Carlevaro e Paulo Bellinati:



Fig. 67. Abel Carlevaro, *Preludio Americano*²³⁴ n° 1, *Evocación* – compassos 13 e 71.



Fig. 68. Paulo Bellinati, *Suite Contatos*²³⁵, I Cadência e II Contatos, últimos compassos.

Com isto, só queremos ilustrar como parte do repertório de soluções técnicas de Félix eventualmente estão presentes em repertórios da chamada música erudita.

No caso do violonista peruano, ela passa mais por um recurso expressivo que por um acabamento técnico, em consequência, além de estar presente na sua execução musical serve como um elemento característico, um “sotaque” possível de ser realizado quando ele trabalha alguma música, e imitável se alguém extraísse esse recurso e o identificasse como sendo de Félix.

²³⁴ Cf.: CARLEVARO, Abel. *Preludio Americano*. Buenos Aires: Barry Editorial.

²³⁵ Cf.: BELLINATTI, Paulo. *Suite Contatos*. San Francisco: Guitar Solo Publications.



Fig. 69. Félix Casaverde, na década de 1970. (Arquivo pessoal)

Em virtude deste arquétipo musical, “toque” ou “sotaque”, penso na sua possível importância como representativo da identidade e dos discursos artísticos do músico, cuja significação política também está atrelada a um requisito de ineditismo, vinculado a uma performance musical que na época – *Cuatro tiempos...* foi composta durante a década de 1970 – obedecia critérios de valorização musical comerciais (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 1982, p. 37).

Nessa época, é possível observar uma constante preocupação com certa originalidade na hora de interpretar: uma novidade na performance poder-se-ia encontrar numa escala modal, que determinado músico costuma adotar em suas apresentações, ou num determinado tipo de *pasada* no *zapateo*, ou num jeito de tocar o violão que após gravado influenciaria a uma geração de músicos etc²³⁶.

²³⁶ Cf.: SANTA CRUZ, Octavio. **La guitarra en el Perú: bases para su historia**. Lima: Noche de Sol, 2004. LETURIA CHUMPITAZI, José Antonio; CASAS PUIG, Jaime de. **Origen, ritmos y controversias de la**

No caso do violão nos ritmos da costa peruana, dois nomes foram referências desde a década de 1950: Carlos Hayre e Oscar Avilés²³⁷. Ambos possibilitaram a implementação de uma gama variável de possibilidades rítmicas e harmônicas, até na própria instrumentação, pois a partir dessa década diversos instrumentos – órgão e baixo elétrico, bateria, para mencionar alguns – foram incorporados ao *ensemble* tradicional de violões e *cajón*.

Em Félix, o fato de executar ritmos da costa peruana de forma experimental na época, e de insistir nesta interpretação em suas gravações, pode ter outra leitura particular, que diz respeito a uma vontade de se identificar negro, jovem, peruano, mas não unicamente sob esquemas anteriormente propostos pelas figuras do chamado “renascimento” afroperuano – os irmãos Santa Cruz, a família Campos, a família Vásquez etc. Além disso, todos estes nomes passaram de intérpretes ou contribuidores a portadores culturais ou vozes autorizadas neste estilo musical, que então fazia parte de um esforço político oficial de recuperação do denominado folclore nacional (QUIRÓS LEÓN, 2003, p. 76).

Em resumo, o referido arquétipo musical, a quiáltera de 7 que Félix dedilha à sua maneira e utiliza conscientemente ao longo das suas gravações fazendo dela um elemento típico da sua interpretação violonística, junto com o *Cuatro tiempos negros jóvenes* e suas nuances são só a “ponta do iceberg”, o aspecto mais visível de posições que devem ser lidas e compreendidas dentro de relações de poder presentes na cultura e na política, pois nela se constroem os sentidos e as escalas de valor da estética e a interpretação artística que operam sobre sínteses estéticas e políticas como a de Félix, na obra examinada. Esses mesmos sentidos e escalas levam em conta, como o próprio violonista, a gama de variáveis que perpassam sua prática musical e as diversas tensões que surgem do exercício de identificação artística, cidadã, negra, peruana, crioula etc.

No espaço social da Lima da década de 1970, amparados no conceito semiótico de cultura (GEERTZ, 1978, p. 24), uma questão tão específica como o “toque” Casaverde pode servir para exponenciar diversas leituras e hipóteses, todas simultâneas, as mesmas que ensaiaremos num cenário altamente discriminatório e percebido como tal (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2011, p. 68) :

música criolla del Perú, y poemas modernos. Madrid: Cultiva Libros, 2011.

²³⁷ Avilés (1924-) tem também uma carreira semelhante, como compositor e arranjador, destacando-se como promotor de diversas formações artísticas de música crioula. Hayre (1932-) teve formação erudita e uma produção musical considerável, como compositor e arranjador. Se tivéssemos que utilizar um exemplo brasileiro, diríamos que tem a mesma influência e trajetória que “Pixinguinha”. Atualmente, um dos músicos que colabora com a cantora Susana Baca está preparando um livro sobre sua obra, o mesmo que encontra-se no prelo e ao qual não foi possível ter acesso.

^ Se diria que ele é “alguém” a respeito da tradição musical da costa peruana pois esse jeito de tocar não é usual e chama a atenção?

^ Que ele é negro e que seus país também e por isso há sentido em que ele seja bom músico -pois não há como negar a circulação deste racismo positivo, que acomoda ao negro num lugar já previsto na sociedade?,

^ Que ele pode ser muito intuitivo, mas não tem o conhecimento acadêmico do seu lado -assim, apela-se à circulação do preconceito em que o negro é hábil na sua relação com o natural, o plano oral do conhecimento, mas não assim com razão (MUNANGA, 1986, p. 25) ?

^ Que o seu talento violonístico questiona frontalmente os paradigmas estéticos já consagrados para o violão da costa peruana, e que além de ser um signo de contradição é negro, isto é, não pode valer a pena o que for que ele crie?

Um aspecto técnico e banal como uma passagem musical, o “toque” Casaverde, pode ser o centro e o ponto de partida de uma descrição densa, que deve ser encarada em termos das interpretações às quais pessoas de uma determinada cultura submetem sua experiência como parte da realidade que elas descrevem (GEERTZ, op. cit., p. 25): os *Cuatro tiempos negros jóvenes* são uma formulação musical a partir do autor que a materializou, e tanto a peça como o violonista são, ao mesmo tempo, um discurso a respeito de uma realidade que incide neles como também um discurso da própria realidade: a valia da negritude, a valia da estética na música da costa peruana, a valia da família e o universo sonoro do rádio e do *Conjunto Casaverde*, o neofolclore afroperuano, a vida militar, Chabuca etc.

No mesmo enfoque também devemos colocar o disco que estrearia o *Cuatro tiempos...* em 1978, *Tarimba Negra*, de Chabuca Granda, no qual ela e seus colaboradores – entre eles Félix – quiseram lembrar o carimbo, marca de ferro colocada nos negros durante o regime escravocrata, numa espécie de homenagem reparadora, pois a *tarimba* do disco pretendia ser como um “ferro doce para as outras raças: a doce marca da dança” (sic.) (GRANDA, 1978 – Tradução nossa).

Na época, o disco passou despercebido e não teria sido do agrado das casas discográficas que poderiam permitir a sua distribuição local, pois foi gravado em Espanha.

Aquilo de fato teria dificultado a divulgação das músicas que Chabuca e os músicos que estavam com ela – Caitro Soto e Félix Casaverde – escolheram como uma amostra daqueles ritmos guardados “no secreto, fora dos estranhos e impertinentes olhares preconceituosos e ignorantes” (Id. - tradução nossa), pois foram os sentidos e escalas de valor da estética e a interpretação artística desses anos os que não foram propícios para aceitar um discurso musical onde a chamada “música negra” era tema central do disco e uma faixa desse disco continha uma suíte instrumental sobre quatro danças afroperuanas, que além de tudo proponha expandir a linguagem daquilo considerado tradicional nos ritmos da costa peruana, com passagens harmônicas experimentais e estilos no violão pouco conhecidos, tais como o *glissando de arpeggio* em função de ambiência tonal, ou toque “Casaverde”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve ao longo de seu desenvolvimento a constante preocupação para contextualizar uma realidade familiar, para um peruano, mas nem tanto para o leitor brasileiro. A profusão de notas de rodapé explicativas teve essa finalidade. Neste esforço pela “comunicação contextualizada” foi possível experimentar uma dupla leitura dos acontecimentos analisados: por um lado, revisei os meus conhecimentos “êmicos”²³⁸, como peruano; por outro, foi como uma releitura que possibilitou, na medida do possível, considerações mais profundas, como num exercício crítico de reaprendizagem.

No primeiro capítulo, apresentamos uma série de discussões acerca de uma construção racista do negro e do indígena, como parte de uma estrutura política e social que se fundou nos princípios de um eurocentrismo profundamente intolerante às alteridades que coabitavam o Peru na passagem do século XIX ao XX.

Foram analisadas algumas tensões presentes nas áreas urbanas da cidade de Lima, a capital, e as relações de poder que cumpriram um papel determinante no estabelecimento de um projeto de nação que dera conta da nova configuração social e cultural do país. Nesse sentido, se destacaram as correntes indigenistas (de Mariátegui), hispanistas (de Andrés Belaúnde) e a crioulo-mestiça (de Basadre), abordagens que ensaiavam uma explicação das mudanças drásticas que o país atravessava, nos modos de vida e de representação simbólico-cultural.

Desta forma, vimos como o projeto crioulo tornou-se a saída que mais repercutiu na cidade de Lima, na primeira metade do século XX. O filósofo e ibero-americanista mexicano José Vasconcelos considerava, nesse período, que a raça cósmica da América Latina, mestiça, era a única saída para o, assim entendido, conflito de “raças”. No decorrer dos anos, esse

²³⁸ “Os termos *emic* e *etic* (no caso, êmico e ético) procedem das palavras *fonemic* e *fonetic*, utilizados na linguística, foram propostos pelo missionário Kenneth Pike para designar, na antropologia, os critérios conhecimentos e significados mantidos pelos membros de uma cultura observada (analisada, pesquisada etc) e os que aporta o observante com o seu estudo, respectivamente”. (CÁMARA DE LANDA, 2004, p. 35 – tradução nossa)

projeto revelaria sua fase “detergente”, em que a valorização não estaria numa relação equitativa de trocas culturais e sim no aporte providencial do homem branco ocidental, que, na verdade, sentia-se destinado por essa via a atribuir suas qualidades supostamente inatas às culturas indígenas e negras.

Na sequência, discutimos o que consideramos uma passagem provocada pelas tensões do referido projeto crioulo: dos referentes afrodescendentes vinculados ao período escravocrata que se tornaram referentes de negritude nos primórdios da modernidade. Entretanto, vimos também como foram possíveis as trocas culturais na convivência com outras particularidades históricas de marcadores majoritários como o andino e o hispanocrioulo, que, em primeira instância, transmitiam a imagem de ausência de coesão entre os grupos sociais de negros e de seus descendentes, dando-lhes um papel de atores coadjuvantes a reivindicações “não-negras” no plano das discussões políticas e sociais peruanas da primeira metade do século XX.

Nesse percurso, chegamos ao que seria denominado o “renascimento” afroperuano e “*cholificación*”. A partir de 1950, esse renascimento significou basicamente uma leitura distinta do projeto de nação em que o Peru (ou os peruanos?), desta vez inserido na corrente culturalista que inspirou grande parte da pesquisa antropológica da época, se voltaria a questionar uma identidade nacional e buscaria uma solução nas supostas origens ou “raízes locais”, propiciando um terreno ávido por conhecer a cultura do Outro nas relações sociais: o índio e o negro. Para este último em particular, significou uma oportunidade de abandonar a vida rural e, entre outras possibilidades, somar-se aos quadros artísticos que surgiam em Lima, resultado da efervescência da chamada música negra.

Ao mesmo tempo, começou a brotar entre os negros no Peru uma consciência política fortemente influenciada por diversos acontecimentos internacionais: a luta dos movimentos de direitos civis estadunidenses e a revalorização da cultura negra naquele país, a descolonização no continente africano, a revolução socialista cubana, a revolução chinesa etc. Todos esses acontecimentos aproximaram a questão racial e a reivindicação social das práticas culturais que fortaleciam uma identidade negra e peruana. Numa segunda fase desse “renascimento” afroperuano, o plano de identidade regional com países como Brasil e Cuba estaria sob o guarda-chuva conceitual denominado diáspora africana, ideia que por sua vez deu vazão a discursos sobre a afrodescendência no Peru, inaugurando o que poderíamos chamar de conflito pelo controle da produção e circulação do discurso da afroperuanidade, protagonizado por figuras como José Durand e Nicomedes Santa Cruz.

Também foi possível conhecer parte do trabalho de Victoria Santa Cruz e sua reconstrução moral do corpo negro por meio de conceitos como ancestralidade, herança e essência no sujeito, ideias familiares à corrente existencialista que ela conheceu na década de 1960 quando estudou na França. Dentro da linha de experiências e testemunhas, analisamos as reflexões do futebolista Teófilo Cubillas e da voleibolista Luisa Fuentes, negros peruanos destacados como esportistas que representaram o país, e problematizamos seus relatos por meio da ótica do “complexo de Tia Anastácia” ou zona de conforto em que as tensões sociais herdeiras do racismo científico do século XIX pactuam um lugar designado para o negro via a justificativa de supostas qualidades inatas, seja na dança, na música, no esporte ou no tempero da gastronomia nacional.

Finalizamos o capítulo com referências ao que consideramos momentos-chave na discussão das representações do negro no Peru. Pudemos perceber, em parte, como na atualidade o país tem lhe atribuído uma maior cidadania cultural que se tornou evidente com a oficialização do dia da cultura afroperuana por meio de decreto que incorpora dois instrumentos da chamada música afroperuana – a *cajita* e o *cajón* – como representativos da Nação. Ademais, houve a inauguração de museus afroperuanos dedicados à memória de fatos e acontecimentos referentes ao negro no Peru e, principalmente, um gesto simbólico de perdão oficial em nome do Estado pelos abusos cometidos durante o regime escravocrata. Por outro lado, vimos como essa cidadania cultural não reflete uma cidadania política e econômica, uma vez que o negro permanece invisível em planos mais concretos como sua identificação plena no censo nacional e nas políticas públicas de saúde.

No segundo capítulo, conhecemos parte da vida do violonista Félix Casaverde, suas relações no entorno familiar, sua iniciação na música por influência do conjunto musical do pai e seus tios, sua passagem pela vida militar, que lhe proporcionou grandes decepções, e a retomada de sua vida artística com Chabuca Granda, cuja participação registrou no disco *Tarimba Negra* em que mostrou uma de suas composições, que analisamos em profundidade.

Antes, contudo, decidimos apresentar o panorama da discussão etnomusicológica, abordando duas ideias que levam a pensar, em primeiro lugar, a música afroperuana como uma periferia anexada às negritudes brasileiras e cubanas e, em segundo lugar, a invenção de uma tradição afroperuana própria, fruto do desejo de participar de uma circulação transnacional de linguagens estéticas alusivas ao corpo negro. Nesse sentido, consideramos mais adequado fugirmos do enfoque estruturalista, para compreender a música afroperuana

como um lugar e um evento para negociar a negritude sob os mesmos termos como ela foi e ainda é tratada no Ocidente.

Em seguida, passamos a analisar o discurso sobre negritude na fala de Félix Casaverde e percebemos como são constantes os embates e as tensões nas referências ao conceito de identidade, quando se pensa que as chamadas afrodescendência e afroperuanidade seriam, no fundo, empréstimos importados, que não passariam de uma peruanidade deturpada, que problematiza as diferenças fenotípicas em termos raciais e africaniza o nacional. Por último, compreendemos melhor qual seria o lugar ou o nome atribuído por Félix aos conflitos que comprometem sua identidade, como peruano, negro e músico sem instrução formal.

Dessa maneira, revelamos situações em que Félix enfrentou certa discriminação por todos esses condicionantes – no Festival da OTI, ou durante sua passagem como violonista de Chabuca, acusado de levar a cantante ao “ritmo dos negros” –, assim como em outros momentos nos quais recebeu uma distinção por defender a compreensão de uma negritude a partir das particularidades históricas locais – como quando Nicomedes aceita que tudo o que deve procurar para conhecer o “Negro do Peru” está no próprio país. Por esse motivo, Félix sintetizaria sua visão de negritude e marcaria suas distâncias com a geração do “pensamento Santa Cruz” ao fazer uma releitura menos reivindicadora daquela negritude ofendida no poema de Victoria.

No último capítulo, sintetizamos as análises elaboradas ao longo da dissertação: a construção do imaginário social racista, o projeto crioulo de nação, a afrodescendência que se tornou negritude, o “renovado” interesse pelo Outro na sociedade peruana à procura de uma identidade nacional, os discursos a respeito da música negra no Peru e a cidadania cultural da afroperuanidade, não extensiva ao plano social e econômico. Tudo isso permitiu examinar parte das afirmações ditas por Félix Casaverde sobre certas experiências de sua vida familiar e profissional.

O intuito do último capítulo foi apresentar a peça *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes* como catalisador capaz de gerar uma reação entre os vários aspectos abordados. Por meio dela, revelamos parte do percurso musical que o referido violonista seguiu ao longo de sua experiência de vida e que seguramente fizeram parte de suas escolhas no processo composicional. Na menção aos diversos estilos musicais que conformaram o universo sonoro do músico está presente o conhecimento dos diversos atores culturais que integram a sua síntese política e estética.

A peça em si nos mostrou um jovem Félix Casaverde com amplo conhecimento da harmonia, uma gama de recursos rítmicos e soluções técnicas no violão que, embora tenham nascido intuitivamente –ele afirma que nunca teve um professor de violão–, chegam a formar um repertório empírico muito particular e sistematizado. Com tudo isso manejava muito bem as expressões musicais tradicionais tidas como afroperuanas na época (1970), mas desejava partir rumo às experimentações jovens, negras e peruanas, fora dos sentidos e escalas de valor da estética e a interpretação artística – padrões estabelecidos para esse tipo de música – nesse período.

Cuatro Tiempos Negros Jóvenes consciente ou inconscientemente representa um caminho para pensarmos numa “outra” negritude musical: esta é a consideração final na qual a presente pesquisa teria chegado.

Pretendemos ser um aporte substancial para o estudo da música popular da costa do Peru, contribuindo com abordagens que possibilitem as análises dos vários cenários políticos, sociais e culturais que dão formas aos processos composicionais e práticas musicais, assim como as muitas leituras que surgem do exercício da memória musical – as lembranças, as reminiscências, as impressões subjetivas – que uma pessoa leva consigo e que carrega os traços musicais de sua geração de maneira muito representativa.

É possível que, ao longo da dissertação, o leitor fique confuso com a frequência com que se discute as palavras negro, peruano, afroperuano e afrodescendente juntas. A escolha procurou não ser indiferente à circunstância ou ao enfoque no qual se discutia cada uma delas. Além disso, todos eles, independentemente de suas utilizações ou apropriações políticas, culturais e sociais, pertencem ao histórico das relações sociais no Peru, num capítulo que ainda continua sendo escrito, razão pela qual os veremos ainda em diversos trabalhos – acadêmicos ou não – sem que consigam esgotar ou delimitar a problemática de maneira consensual.

Para compreender melhor – e não necessariamente informar mais – a complexa trama de significados e eventos que perpassam a prática musical, o presente esforço não se exime de definições imprecisas e generalizações, algumas próprias de vazios que apontam para a necessidade – para não dizer urgência – de uma “força-tarefa” na pesquisa sistematizada da música popular peruana sobre aspectos ainda básicos como a simples catalogação de um acervo fonográfico, que revele os vários nomes por trás das estruturas da produção musical.

A musicografia, isto é, a intenção de plasmar na escrita uma obra de tradição oral, nem sempre pensada em termos de literatura musical erudita, também nos parece, de longe, um dever de qualquer músico preocupado com sua parcela de memória musical pública, compartilhada como referente identitário. Acreditamos que um registro escrito, musicografado, de boa parte do legado considerado “clássico” na música popular peruana, e para o caso de trabalhos como este sobre a música da costa peruana – seja qual for o critério curatorial da eventual coletânea – representa por si só um passo necessário que ainda não havíamos visto concretizar-se.

Finalmente, restam ainda por trabalhar muitas interrogações sobre questões referentes à música da costa peruana e às interlocuções culturais e sociais de seus protagonistas. As possíveis cubanizações da música afroperuana ou qualquer outro “sintoma” que acuse uma pretensa alienação musical – no sentido estrito da palavra – devem ser analisadas levando-se em consideração a complexa rede de apropriações que a prática musical carrega em si, fora de suas estruturas musicais: se as teses do *landó*, de Nicomedes, ou o *Canto a Elegua* recorrem à adequação de discursos e imaginários de africanidade não peruanos, cabe perguntar-se, por exemplo, qual seria a relação de poder entre eventuais estratégias de imposição presentes em ambos os músicos e quais suas táticas de apropriação. Parafraseando De Certeau (1990, p. 99), se a tática não tem por lugar senão o do outro, no nosso caso seria importante compreender como opera essa afroperuanidade e como se expõem as tensões locais com “sotaques” musicais estrangeiros.

Pensar a música afroperuana a partir de uma perspectiva do Atlântico negro anglo-saxão é também construir uma explicação anglo-saxã da música afroperuana, lida e entendida na periferia cultural da *intelligentzia* desse Ocidente. Vejamos um exemplo extramusical prático, mas também complexo: numa analogia com a gastronomia, em que momento poderíamos dizer que uma receita é típica e representativa de uma região, se seus ingredientes são todos de origem europeia ou oriental? A explicação de que o resultado seria um prato europeu ou oriental com “sotaque” local não parece suficiente, pois acabaria registrando mais uma filiação do que a compreensão de um feitiço local, com total capacidade de criar suas próprias tensões num produto singular, tanto pelo modo de prepará-lo como pelos significados adscritos a ele pela cultura local.

Portanto, se os “ares” musicais são cubanos ou brasileiros, o que importa para a presente análise etnomusicológica é que o ritmo da respiração e os pulmões são peruanos e assim se autodefinem.

Nessa mesma linha e ampliando a análise para um repertório discográfico maior de música afroperuana, podemos pensar na existência de um eventual repertório oral e público de músicas com referências ao “Negro do Peru” que não nos parecem esgotados por razão de tempo, esquecimento, descaso ou sobrevivência, e sim por um ensurdecido silenciamento face àquelas com referências ao Peru negro, que pelo visto têm todas as condições políticas e econômicas para soar mais forte e em nome do “Negro do Peru”: por esse motivo, a moda é o “resgate” musical numa lógica maniqueísta de salvaguarda do patrimônio nacional embasado na visão romântica do folclore, que corre o risco de alienar a visão social e econômica da parcela da sociedade detentora da cultura que se pretende “resgatar”. Caberia perguntar a quem beneficiaria esse resgate: A uma indústria discográfica especializada em basculhar, comprar e registrar o valioso acervo sonoro peruano em quanto o próprio Estado não lhe confere o valor de patrimônio público? Se as tradições devem ser resgatadas do esquecimento, também elas devem seguir sendo lembradas fora da rede de ensino público e privado, os museus oficiais e a grande mídia? O que configura uma “ameaça” às tradições musicais, uma experimentação estética que visa manipular criativamente sob os referentes já estabelecidos ou uma espécie de “fordismo musical” que estabeleça a produção seriada e exclusiva de sucessos de venda?

Aqui também nos referimos à velha prática de somar a etnomusicologia e em geral a pesquisa sobre música popular como um valor agregado à mercadoria – *commodity* – das transações musicais e discográficas especializadas em “resgatar” joias raras das “músicas do mundo”. Neste caso, a expressividade ou repertório de possibilidades estéticas de determinado artista consiste na “aura” da arte – parafraseando Benjamin (1985, p. 170) – que somadas à linguagem científica, integraria o “discurso do legado musical”, portanto, a interação entre um “fato musical” e um “fato histórico” é capaz de tornar, por exemplo, uma cantora talentosa do Peru Negro numa embaixatriz internacional do “Negro do Peru”.

Sabe-se que sempre temos a ganhar na experimentação de estéticas transnacionais fundidas ou misturadas com ritmos locais, pois todo entretenimento concebido sob um estrito sentido comercial é, antes de tudo, um dado etnomusicológico importantíssimo. Porém, penso no importante contrapeso que o fomento cultural gera naquilo que não segue necessariamente a pauta de um patrocínio, pois há músicos e músicas que experimentam, colocando novas possibilidades à disposição, criando e aportando sentidos – e não necessariamente importâncias – às estéticas que nos definem artisticamente, não como melhores ou piores, nem como cotizados ou depreciados, mas como singulares.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mariano. **Félix Casaverde: La guitarra y la vida**. Revista Quehacer, nº 103. Lima: Desco, 1996. p. 84-88.
- _____. **Susana Baca: La voz y la vida**. Revista Quehacer, nº 111. Lima: Desco, 1998. p. 84-88.
- ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo. Cuba. In: OLSON, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. (Org.). **Handbook of Latin American Music**. Routledge, 2008. p. 105-125.
- APEL, Willi. *Pasodoble*. In: _____. **Harvard Dictionary of Music**. 2ª ed. rev. Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1974. p. 646
- ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 31. International Council for Traditional Music, 1999. p. 42-56.
- _____. Brega: Music and Conflict in Urban Brazil. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 9, nº 1. University of Texas, 1988. p. 50-89.
- ATHIAS, Renato. Aculturação e transfiguração étnica. In: _____. **A noção de identidade étnica na antropologia Brasileira: de Roquette Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira**. Recife: UFPE, 2007. Vol. 10, Série Livro-texto. p. 71-106.
- AQUILES HERRERA, Carlos. **El criollismo limeño**. Lima: Imprenta La Moderna, 1944.
- BACA, Susana. Toro Mata. In: **Espíritu vivo**. Luaka Bop: 2002. 1 disco compacto (60 +min.): digital, estéreo.
- BALBÍ, Carmen Rosa. ¿Una ciudadanía descoyuntada o redefinida por la crisis? De 'Lima la horrible' a la identidad chola. In: _____. (Org.). **Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa**. Lima: PUCP, 1997. p. 11-27.

BARBA, Eugenio. Theatre anthropology. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer**. Tradução de Richard Fowler. Londres: Routledge, 1991. p. 8-22.

BARKER, C. **The SAGE Dictionary of Cultural Studies**. Londres, California: Sage, 2004.

BARRAZA, Cecilia. Toro Mata. In: _____. Lima: Sono Radio, 1971.1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulco, estereo, 12 pol.

BEARDSLEY, Theodore S., Jr. Latin band. In: SHEPHERD, John et al. **Continuum encyclopedia of popular music of the world**. Vol. 2. Londres, Continuum, 2003. p. 36-39.

BÉHAGUE, Gerard. Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music. In: **Ethnomusicology**, Vol. 17, No. 2. University of Illinois, 1973. p. 209-233.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. Trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLUM, Joseph. Problems of Salsa Research. In: **Ethnomusicology**, Vol. 22, No. 1. University of Illinois, 1978. p. 137-149.

BORGATTA, Edgar F; V. MONTGOMERY, Rhonda J. (Orgs.). African studies. In: **Encyclopedia of Sociology**. 2ª ed. Nova York: Macmillan, 2000. p. 60-68.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. **Etnomusicología**. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004. 2ª edición.

CASAVARDE, Félix. Entrevista com o autor. Lima: 5 ago. 2009a. Entrevista concedida na casa de Félix Casaverde Vivanco para a presente dissertação. Arquivo em formato AVI, color, 53m.

_____. Entrevista com o autor. Lima: 7 ago. 2009b. Idem.

- _____. Entrevista com Rosa Elena Vásquez Rodríguez. Lima: 2006. Entrevista concedida na casa de Rosa Elena Vásquez Rodríguez. Hi8, 1h 40m, color.
- _____. “Félix Casaverde, Maestro de la guitarra”. Entrevista com Cecilia Valenzuela. 30 out. 2010. Programa Cecilia Valenzuela – Mira quién habla. Lima: Willax TV, 2010.
- _____. Félix Casaverde Vivanco. Entrevista telefônica com o autor. São Paulo: 29 mai.2011.
- _____. “Cuatro tiempos negros jóvenes”. In: **PERÚ - Música Negra**. A.S.P.I.C. Suisse, A.S.P.I.C. France: 1986. 1 disco compacto (54'24 min.): digital, estéreo. EAN 3298490555156. Inclui encarte com comentários em inglês e francês.
- CELESTINA, Olinda; DE CARVALHO, J. J. et al. **Los afroandinos de los siglos XVI al XX**. Lima: Unesco, 2004
- CEPEDA, María Elena. A Miami Sound Machine: Deconstructing the Latin(o) Music Boom of the Late 1990s. In: _____. **Musical imagiNation: U.S.-Colombian identity and the Latin music boom**. New York University Press, 2010.
- CONSORTE, Josildeth Gomes. **Culturalismo e educação nos anos 50: O desafio da diversidade**. Cad. CEDES, Campinas, v. 18, n. 43, Dec. 1997 .
- COTLER, Julio. La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú. In: MATOS MAR, José. (Org.). **Colección Perú problema 1**. Lima: IEP, 1969. p. 145-188.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DARITY, William. (Ed.). Minorities. In: International encyclopedia of the social sciences. 2ª ed. Michigan: Macmillan, 2008.
- DE CERTAU, Michel. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1990
- _____; JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, J. **A Invenção da Sociedade**. Lisboa: Difel, 1989.

- DEFENSORIA DEL PUEBLO. **Los afrodescendientes en el Perú: una aproximación a su realidad y al ejercicio de sus derechos**. Informe de la Adjuntía para los Derechos Humanos y las Personas con Discapacidad . Equipo de Investigaciones en Derechos Humanos y Secuelas de la Violencia. Lima: Defensoría del Pueblo, 2011.
- DEL PINO, Alberto T. **Enciclopedia ilustrada del Perú**. 3a ed., Lima: Peisa, El Comercio, 2001.
- DEPESTRE, René. Saludo y despedida a la negritud. In: FRAGINALS, Manuel Moreno. **África en América Latina**. Paris/México: UNESCO/Siglo XXI Editores, 1977. p. 337-362.
- DONNIER, Philippe. “Flamenco guitar”. In: SHEPHERD, John et al. **Continuum encyclopedia of popular music of the world**. Vol. 2. Londres, Continuum, 2003. p. 292-293.
- DUPRAT, Régis. Música popular, consumo e modernidade: uma rapsódia sociomusical. In: MARCONDES, Neide; BELLOTO, Manoel (Orgs.). **Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano**. São Paulo: EdUSP, 2005.
- DURAND, José. Del Fandango a la *marinera*. In: **Fanal**, Vol. XVI, nº 59. Lima: International Petroleum Company, 1961. p. 10–15.
- EAGLETON, Terry. A política do Ser: Martin Heidegger. In: _____. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 210-229.
- FABBRI Franco; CHAMBERS Iain. What kind of Music? In: **Popular Music**, Vol. 2, Theory and Method. Cambridge University, 1992. p. 131-143.
- FAVRE, Henri. **El indigenismo**. Tradução de Glenn Amado Gallardo Jordán. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FELDMAN, Heidi Carolyn. **Black rhythms of Peru: reviving African musical heritage in the Black Pacific**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.

_____. The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival. In: **Ethnomusicology**, Vol. 49, No. 2. Univ. of Illinois Press. 2005., p. 206-231.

FLORES, Juan. "Cha-Cha with a Backbeat": Songs and Stories of Latin Boogaloo. In: _____ . **From bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and Latino identity**. Columbia University Press, 2000. p. 79-114.

FREITAS, S. P. R. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Campinas: Unicamp, 2010. 817 p. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FRUGOLI JUNIOR, Heitor. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: EdUSP, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar; 1978.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GONZALES, Michael J. Chinese Plantation Workers and Social Conflict in Peru in the Late Nineteenth Century. In: **Journal of Latin American Studies**, Vol. 21, Nº. 3. Cambridge University Press, 1989, pp. 385-424.

GRANDA, Chabuca (Isabel). **Tarimba Negra**. Madrid: Movieplay, 1978.1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulco, estereo, 12 pol.

HERNANDEZ, Leila Leite. O Pan-africanismo. In: _____. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005. p. 131-156.

HOBSBAWM, Eric. O sentido do passado. In: _____. **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 22-35.

HOBSBAWM, Eric J. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

IANNI, Octavio. **Octavio Ianni: o preconceito racial no Brasil**. Estudos Avanzados, São Paulo, v. 18, n. 50, Apr. 2004.

ISTEL Edgar; MARTENS, Frederick H. Isaac Albéniz. In: **The Musical Quarterly**, Vol. 15, No. 1. Oxford, 1929. p. 117-148.

KENNEDY, Michael. *Paso-doble*. In: _____ . **The concise Oxford dictionary of music**. Oxford Univ. Press, 2004. p. 548.

LEING, Dave. Garage band. In: SHEPHERD, John et al. **Continuum encyclopedia of popular music of the world**. Vol. 2. Londres, Continuum, 2003. p. 29-30.

LEÓN, Óscar A. **Como una espada en el aire antología documental, testimonial y poética de la Generación del 60**. Lima: Univ. Ricardo Palma, 2000.

LEÓN QUIRÓS, Javier Francisco. **The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation**. Texas: University of Texas at Austin, 2003. 376 p. Tese (doutorado). Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin, Texas, 2003.

LLORÉNS AMICO, José Antonio. **Música Popular en Lima: criollos y andinos**. Lima: IEP, 1983.

_____. Introducción al estudio de la música popular criolla en Lima, Perú. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 8, nº 2. University of Texas, 1987. p. 262-268.

MANUEL, Peter. The Anticipated Bass in Cuban Popular Music. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 6, nº 2. University of Texas, 1987. p. 249-261.

_____. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 21. International Council for Traditional Music, 1989a. p. 70-94.

_____. Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex. In: **Ethnomusicology**, Vol. 33, No. 1. University of Illinois, 1989b. p. 47-65.

MARTÍNEZ, Gregorio. **Canto de sirena**. Lima: Mosca Azul Editores, 1977.

MATOS, A. S. M. C. . Breves anotações sobre a poesia peruana da segunda metade do século XX/Breves notas sobre la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. In: NORÕES, Everardo et al. **El río hablador: antología de la poesía peruana (1950-2000)/O rio que fala: antologia da poesia peruana (1950-2000)**. Rio de Janeiro: 7Letras; Recife: Ensol, 2007. p. 10-33.

MATOS MAR, José. Dominación, desarrollos desiguales y pluralismos en la sociedad y culturas peruanas. In: _____. (Org.). **Colección Perú problema 1: Perú problema**. Lima: IEP, 1969. p. 13-52.

_____. El indigenismo em el Perú. In: _____. (Org.). **Colección Perú problema 4: El indio y el poder en el Perú**. Lima: IEP, 1970. p. 202-210

MATTOS, H. Resenha do livro O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência. In: **Estudos afro-asiáticos**. vol.24 no.2 Rio de Janeiro 2002. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X200200020008> Acessa do em 13 jun. 2009.

MÉNDEZ, Cecilia . **Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú**. 2a. ed.-Lima: IEP, 2000. Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10.

MELGAR BAO, Ricardo. El imaginario político y la identidad: los nacionalismos mestizos em el Perú: 1948-1960. In: MELGAR BAO, Ricardo; BOSQUE LASTRA, Ma. Teresa. (Org.). **Perú contemporáneo: el espejo de las identidades**. México D.F.: Univ. Nacional Autónoma de México, 1993. p. 187-214.

_____; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José Luis. **Los combates por la identidad: resistencia cultural afroperuana**. México D.F.: Ediciones Dabar, 2007.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: Usos e Sentidos**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania**. Palestra proferida no 1o Seminário de Formação Teórico Metodológica-SP. São Paulo: Ação Educativa / ANPED, 2004.

NAPOLITANO, Marco. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 19, nº 1. University of Texas, 1998. p. 92-105.

NAVARRETE, Julio Mejía. El desarrollo de la sociología en el Perú: notas introductorias. In: **Sociologias**, Porto Alegre, n. 14, Dec. 2005.

- NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts.** University of Illinois Press, 1983.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas: cultura popular.** São Paulo: Ed. Olho d'água, 1993.
- PANFICHI, Aldo. Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX. In: **Lo africano en la cultura criolla.** ROSTWOROWSKI, Maria et al. Lima: Congreso del Perú, 2000. p. 137-158.
- PEDELTY, Mark. The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 20, nº 1. University of Texas, 1999. p. 30-58.
- PERES DA SILVA, Glaucia. **“Mangue”:** moderno, pós-moderno, global. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Univ. de São Paulo. São Paulo, 2008.
- PERICAS, Luiz Bernardo. **José Carlos Mariátegui e o Brasil.** Estudos Avanzados, São Paulo, v. 24, n. 68, 2010.
- QUILES, Oswaldo L.; ANASTASIU, Ioana R. The diffusion of the Spanish musical culture during the pro-Franco period (1939-1975). In: _____. **Music, culture a society: the public display of de musical and cultural knowledge in contemporary Spain.** Alicante, Club universitario, 2009. p. 18-37.
- RAGAS ROJAS, José F. Afroperuanos: Un acercamiento bibliográfico. In: FERRADAS MARTÍNEZ, Mónica et al. **Etnicidad y discriminación racial em la história del Perú.** Lima: Instituto Riva-Agüero, 2003. p. 191-226.
- RÉNIQUE, José Luis. **A revolução peruana.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- RISÉRIO, Antonio. Em busca de ambos os dois. In: **A utopia brasileira e os movimentos negros.** São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 91-122.
- RUBIO GUERRERO, Medalith. La radio en Perú. In: MERAYO, Arturo (Org.). **La radio en Iberoamérica: Evolución, diagnóstico y perspectiva.** Sevilla, Comunicación Social, 2007. p. 327 -363.

ROBINS, James. The Cuban “Son” as Form, Genre, and Symbol. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 11, nº 2. University of Texas, 1990. p. 182-200.

ROCCA TORRES, Luis. **Renace el “checo” antiguo instrumento de percusión afroperuano**. Chiclayo: Museo Afroperuano, 2009.

RODRIGUES, Aroldo et al. Preconceito, estereótipos e discriminação. In: _____. **Psicologia Social**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. p. 147-176.

RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto. **Negritud; Afroperuanos: resistencia y existencia**. Lima: Cedet, 2008.

ROMERO, Raúl R. La música tradicional y popular. In: BOLAÑOS, César et al. **La música en el Perú**. Lima: Fondo editorial Filarmonia, 2007, 2ª ed. p. 217-274.

_____. Peru. In: OLSON, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. **Handbook of Latin American Music**. Routledge, 2008. p. 438-462.

_____. Conquering new spaces. In: _____. **Debating the past: music, memory, and identity in the Andes**. Nova York, Oxford, 2001. p. 91-122.

_____. Field and Commercial Recordings of Peruvian Traditional Music. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 21. International Council for Traditional Music, 1989. p. 163-166.

_____. Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 11, nº 1. University of Texas, 1990. p. 1-35.

ROSTWOROWSKI, Maria. **Incas**. Lima: El Comercio, 2004.

_____ et al. **Lo africano en la cultura criolla**. Lima: Congreso del Perú, 2000.

SALES JR. Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. In: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2, 2006. p. 229-258.

SANSONE, Livio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. Tradução de Patrícia Farias. In: **Revista Afro-Ásia**, nº 27. REIS, João José; DA SILVEIRA, Renato; ZAMPARONI, Valdemir (Ed.). Salvador: UFBA, 2002.

_____. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Tradução de Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; Pallas, 2003.

_____. **Nicomedes Santa Cruz presenta: los reyes del festejo**. Lima: El Virrey, 1971. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo, 12 pol.

_____. Cumanana. 3ª ed. Lima: El Virrey, 1970. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo, 12 pol.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada : o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo, Annablume, 1999.

SOTO, Caitro. “Toro Mata”. In: **Coplas, marineras y festejos**. Lima: El Comercio: 2000. 1 disco compacto (43 min.): digital, estéreo. Vol. 4. Serie Historia de la Música Peruana.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. In: **Fontes**. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, Mar. 2011.

TATIT, Luiz. Dição do cancionista. In: **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1995. p. 9-28.

THORNDIKE, Guillermo. Historia de fantasmas. In: **Lo africano en la cultura criolla**. ROSTWOROWSKI, Maria et al. Lima: Congreso del Perú, 2000. p. 121-136.

THOMAS III, John. **Theorizing Afro-Latino Social Movements: The Peruvian Case**. Trabalho apresentado no Comparative Politics Workshop, University of Chicago, em 28.mai.2009.

TITIEV, Mischa. The Japanese Colony in Peru. In: **The Far Eastern Quarterly**, Vol. 10, Nº. 3. Association for Asian Studies, 1951. pp. 227-247.

TUR DONATI, Carlos M. El despertar de los nacionalismos em la cultura peruana, 1919-1930. In: MELGAR BAO, Ricardo; BOSQUE LASTRA, Ma. Teresa (Org.). **Perú contemporáneo: el espejo de las identidades**. México D.F.: Univ. Nacional Autónoma de México, 1993. p. 159-186.

TOMPKINS, William D. **The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru**. Tese de doutorado. Los Angeles: University of California, 1981. Tradução de Raquel González Paraíso e Juan Luis Dammert E. Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú. Lima: Pontificia Univ. Católica del Perú, 2006. No prelo.

_____. Afro-peruvian traditions. In: OLSON, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. **Handbook of Latin American Music**. Routledge, 2008. p. 438-462.

URIARTE, Urpi Montoya. **Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano, 1900-1930. Uma revisão necessária**. Rev. Antropologia, São Paulo, v. 41, n. 1, 1998.

VAN DER LEE, Pedro. Zarabanda: Esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 16, nº 2. University of Texas, 1995. p. 199-220.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Rosa Elena. **La práctica musical de la población negra en Perú: la danza de negritos de El Carmen**. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

_____. **Ritos y fiestas: origen del teatro y la danza en el Perú**. Educación por el Arte, Serie 2 para estudiantes de Secundaria, Historia del Arte Peruano, Fascículo 3. Lima: MINEDU, 2007a.

_____. **Historia de la música en el Perú**. Educación por el Arte, Serie 2 para estudiantes de Secundaria, Historia del Arte Peruano, Fascículo 2. Lima: MINEDU, 2007b.

_____. A 25 años de una pregunta impertinente. In: **Casa de las Américas**, Boletín Música, #19-20. La Habana: 2007c.

_____. Entrevista com o autor. Lima: dez-fev. 2009. Série de entrevistas concedidas na casa de Rosa Elena Vázquez Rodríguez para a presente dissertação.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. **Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y las rutas del racismo em el Perú, 1775-1895**. Lima: UNMSM, 2005.

VICTORIA-BLACK AND WOMAN. Produção: Odin Teatret. VHS. Intérpretes (aparições): Eugenio Barba, Victoria Santa Cruz, parte do elenco do Conjunto Nacional de Folclore. Música: Victoria Santa Cruz. Lima: Odin Teatret, 1978. 1 VHS (21 min), em branco e preto. Produzido por Odin Teatret & CTLS Film Archives. Áudio em espanhol, sem legendas.

WAXER, Lise. Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to 1950s. In: **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 15, nº 2. University of Texas, 1994. p. 139-176.

------. "In those days, holy music rained down": Origins and Influence of Música Antillana in Cali and Colombia. In: _____. **The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia**. Connecticut, Wesleyan University, 2002. p. 31-68.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia e tradição. In: **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 33-68.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

DIAGNE, Souleymane. "Négritude". In: ZALTA, Edward N. (Ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. 2004. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/negritude/>>. Acessado em 23 jan. 2011.

FLYNN, Thomas. Jean-Paul Sartre. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. 2004. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/sartre/>>. Acessado em 23 jan. 2011.

MOREIRA, Paulo da Luz. Uma resenha de O Atlântico Negro, de Paul Gilroy. In: **Rev. Literatura e Cultura**. Vol.4, no.4, 2005. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistalitcult_vol4.php?id=336>. Acessado em 14 jun. 2009.

SANTA CRUZ, Nicomedes. Cronología de 1980 a 1992. Sitio oficial de Nicomedes Santa Cruz. Extraído de: MARÍÑEZ, Pablo. Nicomedes Santa Cruz: Decimista, Poeta y Folklorista Afroperuano. San Luis de Potosí: Instituto Cultural de San Luis de Potosí, 2000. Disponível em: <<http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/1980.htm>> . Acessado em 10 ago. 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A – MUSICOGRAFIA DE *CUATRO TIEMPOS NEGROS JÓVENES* (CASAVERDE, 1986)

OBS.: O trabalho de transcrição passou por duas etapas bem marcadas. Num primeiro momento, pensei em registrar as nuances da interpretação do violonista, a sua noção de ritmo, cadência e toque no instrumento. Queria “congelar” o registro sonoro no papel, de forma que pudesse estabelecer relações entre os sonidos musicografados e as ideias estéticas que Félix teria sugerido na composição. Logo depois, optei por um registro mais referencial e aproximado da interpretação, que desse conta do que o autor parece sugerir, isto é, preferi fazer um registro da escuta antes que acreditar numa possível “musicografia da performance”. No decorrer da audição, tive muito presente as particularidades da técnica violonística do referido músico, lembrando não só as entrevistas de campo como também as diversas apresentações as quais assisti. Com isto quero dizer que fiz um **esforço deliberado para não “resolver” as passagens da música conforme vertentes mais técnicas e sistemáticas de abordagem do instrumento** sobre as quais baseio meu próprio trabalho na hora de interpretar o violão. Outra consideração a respeito do processo de transcrição, foi o de estabelecer categorias que diferenciem entre uma provável ideia harmônico-melódica e a mesma interpretada livremente, em tempo *rubato*. Em outras, onde o tempo é propositalmente livre, *ad libitum*, preferi deixar o indicador de compasso e a métrica na hora de escolher as figuras musicais como simples referência. Transcrevi o *cajón* pensando em três níveis: um nível superior onde o golpe é seco e agudo -ársis-, característico do instrumento e produto da pequena fenda entre a face frontal e o corpo deste. Outro nível acontece no mesmo lugar, mas em função de repouso -tésis-, e o último é o grave, que está pensado para fazer uma arcada na mão na hora de atacar. Se eventualmente se utiliza um microfone, recomenda-se a mesma lógica que no violão, ou seja, amplificar o *cajón* pela parte de frente, pois o som não sai pela “boca”: daí só sai o vento.



Fig. 70. “Toño” Gonzáles e Félix Casaverde. Formação que gravou a presente versão musicografada de *Cuatro tiempos negros jóvenes*. (Arquivo pessoal).

APÊNDICE B – TRECHOS EM ESPANHOL DAS ENTREVISTAS TRADUZIDAS.

Entrevistas realizadas com o autor (2009):

Félix: El hecho de que yo con siete años iba preguntando todo lo que veía y también llegaban a la casa amigos de otra familia, que se apellidaban bolaños, los cuales tenían amigos... negros ingleses que venían de... Bahamas...

Pregunta: ... de Las Antillas...

Félix: De las antillas! Por qué te digo, porque mi padrino de bautizo no tenía un apellido español, tenía un apellido inglés... Fergusson... Charles Fergusson.

Pregunta: ...su abuelo.

Félix: No, mi padrino de bautizo. Y él llegaba a la casa y tocaba el banjo. En esa época de mi vida iban gente a la casa, a casa de mis padres, a Henry...

Pregunta: Estamos hablando más o menos de qué época...

Félix: Te estoy hablando del año 1954, tenía siete años. Y llegaban músicos amigos pues de mi padre y entonces yo veía un banjo que no era igual que la guitarra y tenía que preguntar. Como una vez que llegaron cuando me mudé a Surquillo y también tuve una reunión -tendría ya nueve años... y ya nos habíamos mudado a Surquillo, a Dante 837, en Surquillo...

Pregunta: Allá, por Angamos...

Félix: Por Angamos... llegó un dúo de gente que decían que eran jamaquinos... yo no puedo asegurarte esto... pero también estuvieron en las jaranas de la casa, de la familia, y de la familia Bolaños, a la cual siempre me dejaban... y era un... que después lo he visto en Cuba... que era un... el cajón que tiene fletes para sonar... la marímbula, entonces, la marímbula... Entonces para mi todos eran preguntas. No te olvides, yo ya pulsaba, hacía mis acordes, mi papá no me enseñó...

Pregunta: En qué los hacías, en el banjo?

Félix: No en la guitarra... Mi papá no me la prestaba porque me la robaba. Gracioso porque me hacía el enfermo para no ir al colegio entonces ya mi papá tenía la guitarra en el ropero... me acuerdo, con su estuche, ahí yo sacaba el estuche y después me llamaba "Oye... que por acá" igual la sacaba yo... que mi papá no quería que tocara su guitarra porque era su guitarra de trabajo, trabajaba en la radio..."

Pregunta: Trabajaba en la radio?

Félix: [Mi padre] Tuvo tareas interesantes en radio Miraflores, en un momento, el

año no lo puedo precisar... y en Radio La Crónica también, como guitarrista, pero también fue director del grupo musical, por eso trató y aprendió a tocar piano, era como una escala más arriba el que tocaba piano podía sonar más fuerte que una guitarra. Eso eran esas épocas, es lo que él me decía. Mi padre era muy huraño conmigo, en ese sentido no me prestaba la guitarra, no quería que fuera guitarrista, definitivamente, y lo dijo muy claramente en muchas oportunidades en la casa, porque por razón equis se desafinaba la guitarra -el todavía no sabía afinar- entonces él...

Yo: Quién era el culpable?

Félix: Yo! En definitivo yo porque quién sino en la casa... entonces él "Este muchacho ha cogido la guitarra, me la ha desafinado"... Porque él no quería, no quería que fuera guitarrista... pobrecito mi papá... me decía "no, no, no... se sufre mucho... tú tienes que tener una profesión... tu me vez -me decía- yo trabajo en el Concejo de Miraflores, estoy ya tantos años en el Concejo y de portapliegos -o sea, de conserje-... estuve trabajando en la secretaría, he sido secretario", o sea, mi papá era así. Él me expulsaba para que saliera de la música de la onda musical... el único que me apoyaba era mi tío Jorge, su hermano, que tocaba la guitarra, ahora fallecido... entonces me decía "no, sobrino, tú sigue pa'delante". Todo lo contrario que me decía mi papá él me apoyaba!. Entonces, era una época que yo veía la música no como un divertimento... nunca la consideré un divertimento... era, una cosa para mí...

Yo: Un sentido...

Félix: Era un... no! Era... la música y la guitarra para mí era... de repente como una puerta para escaparme o esconderme de algo. Así lo sentía, porque, tratando de recordar esos sentimientos... tantos años! Yo recuerdo que cuando no estaba mi padre yo agarraba la guitarra, o sea, no la agarraba por supuesto cuando estaba él...

Pregunta: Qué tipo de músicas hacías?

Félix: Yo en esa época aprendí a tocar el pasodoble... el pasodoble era lo que se escuchaba en aquella época. El pasodoble era...

Pregunta: Cómo era? Lo podría...

Félix: A ver! Es que no me gusta pedir prestada la guitarra... El paso doble era... Como la polca... y eso lo cantaban Los Churumbeles de España que era un conjunto que se hizo muy famoso en toda Latinoamérica... y también cantaban esto: "están clavadas dos cruces / en el monte del olvido / por dos amores que han muerto / sin haberse comprendido..."

Pregunta: y esas músicas tú las escuchabas dónde? Se las escuchabas a tu papá o por la radio?...

Félix: La radio!... la radio era como la televisión de ahora, era lo que primaba en una sala, era el lujo de las casas... casas que no tenían radio eran pobres!... fíjate que había un sistema de alquiler de radios cuando habían reuniones... íbase y alquilábase

un radio para tenerlo en la reunión, entonces ya no estabas desentonado con la edad de la radiofonía. Y te digo que alquilaban porque recuerdo, mi madre alquilaba una radio chiquita, Phillips, marrón, para escuchar...

Pregunta: Alquilaba?...

Félix: Alquilaba, no sé cuánto era en dinero, para escuchar la novela de aquella época que era "El derecho de nacer"... escrita por un cubano que se llamaba Félix B. Calgnet, fíjate!. Me acuerdo que la ponía con una repisita y allí ponía su radio, y escuchaba la novela creo que era de 1 a 2 de la tarde, o de 1 a 3 de la tarde porque era la hora en que almorzábamos en esa época, o comíamos como se dice también. Entonces, la radio era importantísima también... como siempre paraba enfermo de los bronquios...

Pregunta: Ah, sí?

Félix: Sí, yo era asmático, y decían quera bronquitis espásmica pero yo era asmático, porqué no sé... y ahí vivía en Miraflores y Miraflores es húmedo y yo hasta los 11, 12 años sufrí de ese mal. Casualmente, el cambio de residencia de Miraflores... - donde está EsSalud, barrio que hasta ahora existe aquí en Miraflores, muy cerca a la Diagonal, que era prácticamente la bajada a los baños de Miraflores- los médicos dijeron "bueno, a este chico tienen que cambiarlo de clima"... y por eso nos fuimos a Surquillo y pasamos a Dante -837, que es Surquillo- y era más seco el clima. Eso ha sido ya... yo he estado allí hasta el año 1964, y ya pues, se terminaron las bronquitis y las asustaderas de mi padre y de mi madre, porque claro, era un pito... tal es que antecedieron a mis hermanas que habían muerto. Yo tuve dos hermanas mayores que yo, una murió de un problema de la garganta que se llamaba... en aquella época... ai, es una enfermedad bravísima de la garganta... no me acuerdo el nombre... y viene una hermana después que murió de dos años y medio, mi hermanita, Ana María, y es Marga, la cholita que le decían, que murió de una pulmonía teniendo 8 meses... una cosa terrible, entonces imagínate, que viene el tercer hijo, hombre, y enfermo de problemas de bronquitis... entonces, como todo niño avezado me hacía el enfermo en la mañana y no iba al colegio, me entiendes? (risas) y sí entendí que por ahí podía tener el tiempo suficiente para agarrar la guitarra y estar hurgando, o sino cuando mis padres nomas iban a una fiesta, me dejaban dormir, yo me despertaba en la noche y no estaba mi papá y mi mamá entonces agarraba la guitarra, y mi gato... tenía un gato...

[...]

Pregunta: Pero tú ensayabas el pasodoble, y estábamos recordando esos ritmos. Qué otros ritmos luego vinieron que, probablemente, representaron otra novedad más...

Félix: Bueno, es lo que me acuerdo... porque a los 7 años estuve en una radio y eso fue lo que canté.

Pregunta: Ese fue una especie de estreno?

Félix: De estreno. Yo toqué en un programa de la señora Maruja Velinda, que se llamaba Radioclub Infantil, y era una novedad. Imagínate, yo era una criatura, o sea, dos años más grande que mi nieta, ah?... y que ya tocaba la guitarra, y que cantaba,

por ejemplo: “Sevilla tuvo que ser / con su lunita plateada...” y tenía que hacerlo, con imitaciones de los españoles “Testigo de nuestro amor...” Un chiquillo así, con la guitarra, me paraba en una silla para alcanzar al micro, y mi papá o alguien me agarraba la guitarra porque yo no podía. Después de eso...

Pregunta: Ganó cierto respeto o hubo menos discusiones con su padre a partir de ese momento?

Félix: No, peor, se aterró, se aterró.

[...]

Pregunta: Qué vino después de los pasodobles, por decir así...

Félix: Lo único que yo que con esa radio que por ahí la tengo todavía, que es una radio Phillips, de cuatro bandas me acuerdo la radio... ya no funciona porque busqué los bulbos y ya no se encuentran... hubo una época que me dediqué a rehacer esa radio. Bueno, para mí la radio era el mundo. Los noticiarios que venían decían “Washington”... era para mí, ah?, toda una apertura a algo que no conocía pues. Conocía mi casa, mi familia y punto, no? Mi historia no era de viajar a provincia, mi madre tampoco, eran limeños limeños, ah?... para ellos Lima era el mundo.

Pregunta: Ambos eran de Lima?

Félix: Claro. Los dos, los dos. Y ahora que estoy tratando...

Pregunta: Tu padre Luis Alberto...

Félix: Luis Alberto Casaverde Ardiles. Mi madre Felicita María Vivanco Vivanco. [...] Mi madre trabajó en la casa de Chabuca. Cuando yo le conté a Chabuca que mi madre se llamaba María dijo “no puede ser...”, le dio como una cuestión de sorpresa. Mi madre a los 11 años trabajó, como te conté, en la casa de Chabuca...

Pregunta: A los 11 años de edad...

Félix: A los 11 años, ella, mi madre. Y fue ama del hermano menor de Chabuca, de César. Entonces, cuando yo le conté a Chabuca eso, “María?, tu mamá es María?” (voz normal) [...] la figura está en el hecho de que yo, de niño, tengo presencias, o sea, recuerdo cosas vívidas. Yo recuerdo que iba a tocar esta gente a la casa, o a la casa de mi padrino Charles Fergusson, que te digo... esta gente, músicos que llegaban itinerantes, amigos de mi padrino, amigos de la familia...

Pregunta: Los de las Antillas?

Félix: De las Antillas, y llegaban con el banjo, llegaban con el xilófono que te conté, y yo estaba y preguntaba y preguntaba “Ya, muchacho, malcriado, deja de fastidiar...” (voz normal) y yo curiosísimo. Eso fue lo primero novedoso que yo

escuché, sinceramente, pero en la radio escuchaba pues música española!, como también escuchaba música cubana.

Pregunta: Qué música cubana escuchaba?

Félix: La música cubana de la época de Benny Moré, de la época de las big band cubanas de Benny Moré, el mambo...

Pregunta: Esas las ensayabas en la guitarra?

Félix: No! Las escuchaba. Es lo que entraba por la radio. La radio cumplió, por lo menos en mí, una función de encontrar cosas diferentes de las que yo escuchaba, que era música peruana, limeña... valeses, polcas, marineras. Nunca festejo, nunca escuché festejo en mi familia, menos landó. O no se estilaba o no se escuchaba.

Pregunta: Décimas, cumananas...

Félix: No...

Pregunta: Tondero...

Félix: Tondero sí, porque iba gente amiga de mi padre, ponte, Washington Gómez, el que era del trío Los Chamas, que iba Osvaldo Campos, iba Javier Gonzales, el papá de Lucho Gonzales... con Osvaldo Campos eran en esa época Los Trovadores del Perú. Iba Fetiche... entonces llegaban, al santo de mi papá, llegaban gente y cantaban valeses, tonderos por qué no?, aunque se estilaba mucho el Triste con Fuga de tondero. Esto ya lo he podido contar, esto, una memoria colectiva, ahora que he podido un poco ir creciendo y conociendo las cosas. De niño escuchaba y escuchaba, y absorbía y absorbía como una esponja...

Pregunta: Esas jaranas se te iban quedando en la cabeza?

Félix: Se quedaban...

Pregunta: Y alguna vez te animaste a decir “yo también quisiera cantar”...

Félix: No, eso me estaba negado porque era una criatura. Con decirte que en el santo de mi tío Jorge, yo tendría 14 o 15 años, era el tío este que me animaba, vivía en Ciudad y Campo, por la biblioteca pública, que en esa época le llamaban el Altillo, me acuerdo, “Ay que ir al Altillo que es santo de Jorge” (voz normal) me acuerdo clarito. Entonces íbamos, y llegábamos todos, y agarraban la guitarra, mi tío tocaba y los amigos de mi tío y todo mundo cantaba... “bueno, ya, Lucho, vamos a cantar!” (voz normal) y hacían un lindo duo. Ellos fueron representantes del Perú en Brasil, fueron a Rio [de Janeiro]

Pregunta: Qué música cantaban ellos?

Félix: Música? Limeña!... Valses...

Pregunta: Recuerdas alguna de esas músicas?

Félix: Por ejemplo, ellos cantaban muchas cosas de Pinglo, ponte (cantando con la guitarra) “Es ya de madrugada / el labriego despierta / al entreabrir sus ojos / la luz del alba ve...” (música: La oración del labriego, de Felipe Pinglo Alba) Eso me recuerdo, no sé si es la época... todavía quedaba la reminiscencia de este bardo, poeta...

Pregunta: Se identificaban...

Félix: Claro! Todo el Perú se identificó, los que conocieron a Felipe Pinglo, porque eran canciones que tenían que ver con el Pueblo... El Plebeyo, Mendicidad, La obrerita... se escuchaban, porque habían salido de una guerra de años no querer pasarse por radio. Un gobierno que en su medida creía que eran [las músicas, los músicos y los valsos en general] peligrosos o contestatarios al estatus de vida de la gente que tenía integridad... lo decían! Entonces, yo me acuerdo, mi padre cantaba muy bien, cantaba muy timbrado, muy alto... y mi tío porque era su segunda voz y su segunda guitarra. Era interesante porque ellos fueron en el año 1956 a Brasil, dentro de una comitiva de danza y canción. Mi tío Jorge, mi padrino Nacho Bolaños... no sé de qué era padrino al final... mi papá, Teresa Bolívar que era una cantante nacional, el famoso Niño.

(Sobre el grupo Los Hermanos Casaverde)

Félix: ... No había eso de que a la primera hora descansas veinte minutos, no. Los Hermanos Casaverde tocaban cuatro horas, de 8 a 12?, [entonces era] de 8 a 12!. Y tocábamos valsos y había que hacer bailar y bailar, y cuando todo el mundo se cansaba había que tocar música suave, música llana...

Pregunta: Valsos tenían que tocar?

Félix: No!... Sábado y domingo teníamos que tocar, había un almuerzo en Ancón, de una de la tarde a cinco. Volvíamos y teníamos que tocar en otro lugar, ah? Yo me acuerdo una vez que trabajamos 14 horas. Mi mamá decía -a mi me decía cholito mi mamá- “pobrecito mi cholito debe estar cansado”... “oye, Lucho, yo creo que estás trabajando mucho”, decía mi mamá. Tu sabes que tenía mi deber de hacerlo, no había vuelta, no era una cuestión impositiva, era una cuestión necesaria e imprescindible y por eso... qué decirte... los años van pasando. Yo entré a la fuerza aérea en el '69... y ahí yo tenía mi grupo, en la fuerza aérea, que era mi grupo de colegio, de [enseñanza] industrial, en la gran unidad, que éramos muchachos y después fuimos reemplazando a mis tíos...

Pregunta: Ah, sí?

Félix: Claro! A mi tío Rodolfo...

Pregunta: y a tu tío Carlos...

Félix: Yo creo que a mi tío Carlos porque se ponía disfónico, y después porque a mi tío Rodolfo le dio por meterse tragos y yo le decía “Ud. no puede venir a trabajar borracho”, no por mi tío Carlos porque no tomaba, pero sí mi tío Rodolfo. “Hijo, pero tú tienes que entender que...” (voz normal, enfático) yo no puedo entender, yo no puedo entender. Mi padre nunca toma pero tiene que trabajar, ah? Y lo que hacen es quedar mal al grupo. Entonces, mi papá un día me dijo “bueno, yo ya no puedo con esto, tus amigos del colegio pueden trabajar conmigo?” “sí papá” (risas) y vinieron y acá ensayábamos...

Pregunta: Te acuerdas cómo se llamaban?

Félix: Claro! Antonio Mosquera, que tocaba la tumbadora. Donald Sandoval Arroyo, él era el timbalero... eh... Arguedas... su nombre era... le decíamos... bueno! Arguedas pon como apellido... después ha sido guitarrista de Susana Baca...

Pregunta: Roberto?

Félix: Roberto Arguedas. Yo le enseñaba a él, yo le enseñé a tocar bajo... (risas) fíjate que no había otra! Todavía yo tenía que aprender y para enseñarles a ellos. Tuve que aprender a tocar timbal para enseñarle al reemplazo... bueno, ya tocábamos en el colegio.

Pregunta: Tanto Roberto, como Donald, como Antonio, eran todos tus colegas de la media industrial, del Ricardo Palma?

Félix: Del Ricardo Palma , y amigos de infancia. Entonces, ellos entraron... el conjunto seguía siendo Los Hermanos Casaverde pero con sangre nueva.

Pregunta: Uds. tenían una especie de repertorio para su generación y para la generación de su padre?...

Félix: Claro!

Pregunta: Cómo era?

Félix: Si íbamos para gente grande teníamos que tocar slow, si íbamos a la embajada de Francia había que tocar pues lo que te digo... o bossa nova que se puso de moda! Se estiló mucho, se toco mucho también “Un hombre y una mujer”, de una película [Un homme et une femme, 1966]. El bossa nova entró por una cuestión que yo le llamo...

Pregunta: Entró por la radio?

Félix: No, no entró por la radio, entre para la gente, entró por los músicos que les gustaba... en el medio, en las recepciones, en una embajada, en un coctel, se usaba...

la música italiana, la música francesa, la música brasileña, que en este caso era el bossa nova...

Pregunta: Qué tocaban por música italiana y qué por francesa?

Félix: Esa es Noche de París, tocaba en forma de vals, eso...

Pregunta: Mucho era repertorio que tu papá conocía...

Félix: Mi papá conocía, esa era la época de mi papá...

Pregunta: Era tu papá...

Félix: El que promovía eso. Definitivamente... la música francesa, la música italiana... [Domenico] Modugno, todo Modugno... y viene la música americana, como te digo... para alguna parte el cliente que era... se llamaba, entre comillas, "high society", o sea, quien tiene dinero, que no bajaba o no le gustaba lo popular, que lo popular era definitivamente la música limeña, el vals, la polca, la *marinera*, y la música cubana que se bailaba en todo el Perú, en todo Lima especialmente, la música de la [Sonora] Matancera, la música de los conjuntos como El Trio Matamoros, Cumpay Quinto, grupos que se escuchaban en la radio. Entonces, de la embajada decían maestro de tal hora a tal hora toquen música suave, de tal hora a tal hora la cosa va movida. Se comenzó a usar la cumbia, también la cumbia, que es esencialmente el porro colombiano... que es un poco más ligero en tempo que la cumbia... no me acuerdo bien "Ay, primo Pregunta / quiero amanecer / con la manta en el hombro / quiero amanecer / con mis amigos jaraneando / quiero amanecer / tomando..." y de ahí viene la Pollera Colora'a... que se escuchaba, que era ya loailable, siempre guardando una... un estatus, que no se sienta vulgar, que no sea vulgar... la cosa es que tenga un ritmo y siempre mirando a los pies de la gente que puede bailar, si se puede bailar, y si no pueden bailar "no hay que cambiar de género", (voz normal) decía mi papá. Mi papá era muy... [hace gesto como diciendo inteligente, listo] y después se lo he pasado a muchos músicos. En lo que se llama la forma de amenizar una fiesta, no es tener una catana de temas y ponerlos todos, sino saber qué es lo que le puede gustar a la gente. Si es que la gente tiene más de sesenta años no le vas a poner pues una guaracha. Si es más joven de repente les puedes poner un Twist, ah?, o un Rock and Roll, porque también se tocaba...

Pregunta: Cómo se tocaba?

Félix: "Mi amor entero es de mi novia popotitos" ... porque yo no cantaba en inglés y lo que venía de México, que era en castellano, me lo aprendía inmediatamente. La suerte de Lima es que era importante, el hecho que de todo te llegaba, y en el hecho de que Lima era una plaza musical comercial importante. Para decirte que los mexicanos tenían que pasar y pasaron, Pedro Infante, Jorge Negrete, todos pasaron por Lima... Los Panchos, Los Indios Tabajara. Entonces, Lima era importante por eso. Teníamos por todos lados bombardeo. Mi padre decía que Lima siempre fue así. Suponiendo la época de Pinglo que fue la década de los 30 (1930) al 36 (1936) tenías tango, tenías música americana, el charleston, tenías muchas influencias.

Pregunta: Hablamos de la importancia de la radio pero supongo que también habían discos de todo tipo...

Félix: Claro!, habían discos de larga duración o de 78 revoluciones por minuto de todas partes del mundo, que se rompían, desgraciadamente eran muy frágiles... pero, tú podías escuchar acá en Lima un disco de 78 de Carmen Miranda.

Pregunta: Con el Tico-tico...

Félix: El Tico-tico y cualquiera de las canciones de Carmen Miranda. Habían lugares donde vendían esos discos. Héctor Roca... todavía me acuerdo, fíjate, Héctor Roca era una de las tiendas en Jirón de la Unión que tenía todo este tipo de músicas. De música clásica hasta música popular de cualquier lugar del mundo. Si te gustan los discos ahora tienes que ir a lugares especializados o tratar de ubicarlo en Internet y que te digan, me entiendes?, ya en esa época no, y el músico promedio encontraba una base de datos. En la música... si te hablo de Domenico Modugno fue porque trascendió, porque se escuchaban por radio los festivales de San Remo, e inclusive hasta por televisión lo llegaron a pasar, en el año 59 (1959)... ah? La televisión entró, en blanco y negro...

[...]

Pregunta: Del 65 al 69 es que tú comienzas a afianzar, no?, esa...

Félix: Claro, la onda musical, profesionalmente hablando si se puede decir así. Yo me preocupo más ya en tener el repertorio, pero no para la etapa de mi padre sino tratando de encontrar un mercado diferente. Yo veía que todos eran orquestas. Estaban Pedro Miguel y sus Maracaibos, estaba Compay Quinto. No me dejaba de gustar su música pero decía “están tratando de copiar”, decía, “a los Guaracheros del Oriente” [Rodapé]... Entonces, llegué a hacer con el Sexto Poder un producto diferente, un producto en que, las cosas que yo escuchaba de música cubana las trasladaba a lo que sentíamos los más jóvenes. Decía yo, “esta bien...”, decía yo, “los Guaracheros... está bien”, pero... me metí a la radio, la radio era mi salvación. Había una obra... los setentas [1970] ya estaba la salsa, la salsa dura, entonces ya estaban Charlie Palmieri, Eddie Palmieri, ah?... eh... Los hermanos Lebrón, que era lo mejor. Entonces, esta casa acá [indicando os diversos ambientes da casa], mira yo tenía todo esto ocupado. Estaba la consola, que era la radiola, esa parte era para mí, tenía amplificadores, estaban las congas, el timbal. Este era un estudio (risas). Por supuesto, que a mi mamá, a ella le gustaba la música, pero a mi papá no. Mi papá venía y era una locura. Decía “no, quiero dormir!” (voz normal), venía y me fregaba [interrumpía]...

Pregunta: Ahora, estamos hablando del Sexto Poder...

Félix: El Sexto Poder. Y el Sexto Poder, por supuesto, como muchacho me gustaba [Carlos] Santana (risas), ah?, me entiendes?. Nos gustaba Santana esencialmente, y nos gustaba la música tropical de esa época... esencialmente Richie Ray “and” Bobby Cruz . Nos gustaba Eddie Palmieri, nos gustaba... Joe Cuba Sexteto, que es de donde salió Cheo Feliciano. Y era interesante como cantaban en inglés músicaailable. Había una, El pito se llamaba... después salió otro... entonces, era el Bugalú, la época del Bugalú. Entonces, eso, comenzamos a meter en el grupo y tuvimos éxito. Y bueno, pues, qué pasaba, yo estaba feliz pero mi papá me decía “eso no te va a dar para mucho... tú tienes que tener una profesión”... “pero papá si yo soy músico estoy ganando más que tú inclusive...” porque yo estaba ganando más que él, que trabajaba en el Concejo. “Papá, mira”... bueno, ya estábamos adelantados

con las mesadas que hay que pagar el préstamo de la casa, estamos adelante dos, estamos adelante tres, o sea, ya no había la presión de que a fin de mes había que pagar. “Estoy con la música, esta es mi profesión”, no, me decía, “tienes que estudiar”...

[..]

Félix: Toda esa época, antes del 69 (1969)...

Pregunta: Del Sexto Poder, y...

Félix: Del Sexto Poder. Entonces yo, digo, qué hago?

[...]

Pregunta: Fuiste a Brasil para qué?

Félix: Llevando música también a una Fearte, con ese señor, el que te contaba...

Pregunta: Con Máximo Damián?

Félix: Estuvimos en esa delegación...

Pregunta: Fue esa foto que me mostraste?

Félix: Esa fotografía... con Máximo, con Kato Caballero, con Víctor Campos, y los danzantes [de tijera] estos famosos que te digo, los más antiguos que conocí porque ya habrán muerto. Con ellos fuimos a Brasil y fuimos a una Fearte en Gramado, que es una ciudad del interior, no?, muy cerca de Porto Alegre, y para mi fue el descubrimiento, ah?, el salir fuera del país... y fui como cajoneador ni siquiera como guitarrista. Son como ciclos que te dan de nuevo en la cara, porque entendía que ser percusionista era importante. Y conocer el instrumento, cajón, era importante, y conocer su folclore, o sea, un artista no puede salir si no conoce su folclore y yo tenía la suerte de haber escuchado toda mi vida, ah?. Sabía lo que era un huayno, también he tocado un huayno, o sea, era muy importante, y entendí que nadie era menos definitivamente.

[...]

Félix: [...]Primero viajé a Brasil [no año de 1973]. Entonces, regresando de eso vine a la banda de Chabuca... (19)74,(19)75, (19)76, (19)77. Y a poco con Chabuca se abre, vuelvo a repetirte, después de todo ese mundo de cosas, de cosas dantescas [se refiere a la experiencia como militar], el máximo fue encontrar a Chabuca, una mujer que dijo “bueno, este tipo tiene tiempo, es joven, es interesado, le gusta preguntarme...”, imagínate qué persona no le gusta que le pregunten, sobre todo en el caso de Chabuca, que para mi era el antecedente o el paralelo de mi mamá. No te olvides que eran contemporáneas. Mi madre a los 11 años era ama de su hermano

menor [de Chabuca]. Chabuca tenía 13, mi madre 11. Entonces, para mi era preguntarle a Chabuca “cómo era la bajada de los baños de Barranco donde Ud. vivía?”, sin decirle todavía que mi madre trabajó en su casa. Y ella me decía que esto así, que esto asá, que Lima acá, que los sombreros, o sea, me hablaba de su mundo, que le encantaba, recrear o regresar a esa etapa. Y eso era para mi Chabuca, una referente viva de lo que ya no le podía preguntar a mi mamá, porque mi mamá no quería recordar o nunca me contó más.[...] Entonces, Chabuca fue para mi un referente importante.

Entrevista de Félix Casaverde por Cecilia Valenzuela (2010):

Félix: Sé que algunos señores que gustaban de los vales de Chabuca me dieron la contra, me dijeron, Casaverde tú has sacado a Chabuca del vals y la has puesto en la música de los negros. Así me dijeron. Y, bueno, yo creo que para mi todo es lo mismo. Para mi no hay negro, para mi no hay blanco, para mi no hay chino, para mi todo [es] un criollismo. Para mí es eso.

Entrevistadora: Claro porque sino serían una suerte de especies, no? Uno por aquí, otro por allá... mentira!

Félix: No hay minorías étnicas en nuestro país con la gracia de Dios. Somos multiétnicos, multiculturales. Ricardo Palma decía “el que no tiene de inga, tiene de mandinga”. Por qué queremos seleccionarnos? Por qué queremos hacernos tan selectivos, eso de las minorías étnicas, que me disculpen los señores que la usaron. Yo soy así, lo hablo... más de veinte años en el Congreso [Poder Legislativo] para no hacer nada de las minorías étnicas. Que me disculpen! Y todavía existen y están. Y por eso digo, y a la contra, no hay minorías étnicas.

Entrevistadora: No hay pues...

Félix: Hay criollismo.

Entrevistadora: Hay criollismo...

Félix: Hay crisol de razas.

Entrevistadora: En ese sentido, en esa línea, qué dice Félix Casaverde cuando hablan de la música afroperuana?

Félix: Uy!... señora, usted...

Entrevistadora: Le parece una huachafería?

Félix: Sí. Lo he dicho también, el otro día en un medio. Usando lo que siempre usábamos... yo soy todavía de la generación que decíamos a los amigos Adú, no?

Entrevistadora: Que quiere decir...

Félix: Amigo, hermano, como quieran. Bueno, y hablo de huachafería porque yo creo que esta nuestra sociedad, que todavía... desde 1824, todavía no nos definimos porque no se quieren decir ser peruanos, en vez de ponerse los slogans deberían decir “soy peruano” o “soy criollo” o no sé. No se definen. Han pasado tantos años... [Perú] es una sociedad como muchas, difícil. Estamos en un país que lleva el nombre de Perú. Ahora, lo de afroperuano, ahora que usted me pregunta, yo, cuando trabajaba con Chabuca, había lo que se decía música negroide. Le dije [a Chabuca] “Señora, no hay ovoides”?, “No pues -Chabuca respondió- no se pueden freír ovoides”... una vez lo dijo ella por un programa. Bueno, entonces ya se creó el nombre de música negra del Perú. Así la llevé a Cuba. Ritmos Negros del Perú, así se llamó el espectáculo que presenté, tocando después de Irakere, con una guitarra natural así como ésta [indicando la guitarra acústica], llevando Cecilia Barraza, llevando gente muy linda y querida... Toño Gonzales, Carlos Wong, Carlos Espinosa, la señora Elena Bustamante, como cicerone de Cecilia Barraza. Y ese grupito, así, por sorpresa, les dio un revolcón, a quién?, a Chucho [Valdez], me hice amigo de ellos, a Silvio, bueno con Pablo, él fue el que me invitó, y como no me conocían, no sabían de Casaverde, bueno al final la música, la música nuestra, vuelvo a repetir, la música peruana, esta música costeña, como quieran, pero peruana!

Entrevistadora: En todo caso costeña... en todo caso costeña...

Félix: [silencio]... claro, en todo caso música costeña, música serrana y música de la selva, así estamos.

Entrevistadora: Nada más...

Félix: Entonces, voy a eso porque después, cambia el género y la música. Ahora somos afroperuanos. Entonces, eso me dio un escozor, porque en África, en Angola, en radio Angola, viajando con Tania, me hicieron una interview [sic.] entonces me dice un comentarista que hablaba portugués... yo entiendo el portugués... no “falo mal” pero le doy... me dice “ustedes le llaman afroperuano a su música [...] porque nosotros no los consideramos a ustedes afro, ah?... para nosotros ustedes son sudamericanos: hay centro americanos y hay norteamericanos... nosotros somos los africanos!”. Me dio una risa. Y analizando y rebuscando... también ya lo he dicho en la Escuela Nacional de Folclore, de la que he sido profesor, hace ya mas de diez años, lo vengo diciendo, que me respeten, que me disculpen los estudiosos etnomusicólogos, si todo está basado en el folclore de Cuba y en el folclore de Brasil, tanto para Ortiz como para la figura de allá. Y Nicomedes, con quien me hice amigo, me gané su respeto y su amistad, por mi terquedad, de decir que yo no tenía que ir a África para entender lo que estaba pasando, una suerte de neo-folclore costeño.

Entrevista de Félix Casaverde con Chalena Vásquez (2006):

Félix: Esto que es ya música de la costa se está convirtiendo en algo interesante, siempre y cuando no le pongan etiquetas que no son nuestras... digo yo, ¿no?, como comentamos...

Chalena: Ni colores...

Félix: Claro, como estamos en el Perú, afro-peruanos...

Chalena: Eso es para reconocer una raíz...

Félix: No, ya... pero...

Chalena: Lejana ya...

Félix: ¡Pero muy lejana ya pues!, ¡muy lejana! (risas) porque ese negro se mezcló con el chino, ese negro se mezcló con todo mundo... entonces es bien difícil. Un poco conversaba con Juan José Vega eso...

Chalena: ¿Afro-indígena-hispano-peruano tendría que ser?

Félix: O ibero, como dices tú, ibero-peruano. En un momento leía eso, pues debe ser difícil si en algún momento se dice afro-peruano también puede ser hispano-peruano... (risas) entonces me pareció genial la idea.

Chalena: Claro, si hay una raíz allí hay una raíz en el otro lado y hay otra acá, entonces... sí pues. Es peruano ya.

Félix: Hay que decirlo. Parece que todavía la gente tiene un poco de temor en aceptar su peruanidad.

Chalena: Claro, sin embargo, para reafirmar, para destapar, pues estaba un poco oculta, el hecho de la contribución africana a la formación de la cultura (nacional, peruana). Entonces en un momento fue necesario, era necesario decir afro-peruano. En ese sentido fue que lo planteaba Nicomedes, creo yo...

Félix: ¿Creemos que sí? Yo tengo mis dudas...

Chalena: ¿Tú crees?

Félix: Yo tengo mis dudas porque yo sé que en determinado momento esta persona, que por supuesto ya no se puede defender el está, ya feneció, y su recuerdo y su amistad siempre quedarán acá... su trabajo. Creo yo que él un poco complicó las cosas políticamente, y esta acepción, esta teoría yo sé que la propuso en la misma Casa de las Américas pero no fue muy bien recibida. Las alusiones, como Fernando Romero dice, de afronegrismos, que son basadas en su mayoría por cuestiones de Ortiz, ¿ah?, el mismo Argeliers León, ¿ah? Son interesantes pues porque simplemente aseveran que puntos importantes en América, como es Cuba y como es Brasil, son los que han servido para sumar, ¿ah?, al lenguaje castellano muchos de estos afronegrismos, por tanto ¡son cosas prestadas! (risas)

Chalena: Pero ya están aclimatadas, trabajadas, ya son nuestras...

Félix: ¡Pero, eso es otra cosa! (risas) Entonces ese es un campo lindo y fértil para seguir ahondando, ¿pero por qué no aceptar...?

Chalena: Mejor estarías tú reafirmando como dice Renée Depestre...

Félix: No sé lo que dice...

Chalena: “Buenos días y adiós a la negritud”...

Félix: (risas) Entiendo...

Chalena: O sea, reconocer y seguir para adelante...

Félix: Yo creo que es bueno reconocer...

Chalena: y seguir para adelante con todas nuestras mezclas...

Félix: ¡Con todas nuestras mezclas!, o sea este crisol de razas está y si esto que ha comenzado no tiene cincuenta años como de nuevo resurgir, bueno, tomémoslo como es, con todas las mezclas, con piedras, papas, camote, y vamos para adelante como una cosa ya nuestra, ya propia de nuestra época pero ya no pensar...

Chalena: Claro, el problema fue cuando el landó prácticamente se reinventó o se reinventa y se dice “ah, esto viene del África...”. Entonces eso era mentir. Eso fue mentira olímpicamente...

Félix: Además... (risas) esta teoría que yo rebatí, y he rebatido hace bastantes años. Mi padre era amigo de Nicomedes y, bueno, la primera vez que yo lo escuché dije... y compré entonces el disco que ahora lo encontré...

Chalena: Cual, donde sale ahí el...

Félix: Claro, donde está la teoría y toda la historia del lundú y que está, ¿no?, yo dije “pues, esto... que es extraño, es interesante pero es extraño...” igualito, me tuve que leer muchas cosas, muchos libros...

Chalena: Pero tu hipótesis me parece interesante, la que me dijiste una vez, o sea, esa relación con la música cubana...

Félix: ¡Claro!, yo creo que sí, definitivamente lo veo más cercano a ello que a lo africano...

Félix: Por primera vez en estos festivales se orquesta un ritmo, porque esa es la verdad, que no tenía nada que ver con el contexto de las cosas que el Festival OTI presentaba, que eran baladas, o valeses, boleros, pero nunca cosas que tengan que ver con landó, festejo, ni nada de eso.

Chalena: Es verdad.

Félix: Entonces, eso fue, un golpe tremendo para muchos... solo que, el arreglista lo escribe en tres cuartos (3 / 4). Ahí viene lo que te digo. Yo le digo “pero maestro...” “mire -me dice- usted estudie y después me dice pues yo soy músico”, y después Pancho Sáenz me dice “no, tú no me puedes decir nada porque yo soy el que sé, tú no sabes nada”... sigues siendo analfabeto musical...”

[...]

Félix: Por ahí he leído un libro... no me acuerdo, desgraciadamente me he leído tantos libros sobre la figura del negro en América, que decía al respecto que nosotros queríamos idealizar un poco lo que fue la esclavitud, el negro.

Chalena: ¿En qué sentido?

Félix: En el sentido de que como raza fuimos los más, este... eh, ¿acomodados?, ¿acomodados!, acomodadizos, mejor dicho, al sistema. O fuimos cocheros, o fuimos amas, ¿ah?, o fuimos músicos, o fuimos maestros de danza, o fuimos amantes...

Chalena: (risas)

Félix: ¿Me entiendes?, ¿ah?, pero no fuimos tan sacrifi... algunos sí hay casos de elementos sacrificados pero [no] tan sacrificados como el chino y el oriundo de aquí, y allí hay un punto interesante, que es totalmente la...

Chalena: Que no se habla mucho de ello...

Félix: Que no se habla mucho de ello. Eh... Cuba tiene su porqué. Bueno, allí se mató a todos los aborígenes y quedaron la sociedad negra, ¿no?, esclava después mulata y punto. Brasil también, sus historias, con su religión, y todo ello. Todo está ahí, pero nosotros no. Nosotros nos mezclamos bastantes hasta el punto en que éramos mulatos, cuarterones, quinterones y todo, y éramos la mayor parte de la población de Lima sino casi toda la población de Lima, y eso también está en los documentos que hablan sobre la colonia y todo, pero exentos de tipo religioso, exentos de una religión, ¿por qué?

Chalena: Se pierde la religión...

Félix: Se pierde la religión, y además porque la inquisición hace todo lo posible por ello. Fue peor de lo que sabemos ahora. Debe haber sido mucho más represiva

definitivamente. Si cualquier persona se pone un trapo rojo, sonaba... ya decían que estaba endiablado, y ya, un acto de fé.

Chalena: Claro.

Félix: Así era. Y se fue mitigando hasta que llegó un momento en que, ya si los negros venían como dicen muchos de los libros, que acá en el Perú llegaban los bozales, porque no podían hablar ni podían expresarse bien, pero no solamente eso, no se podían integrar con los demás que traían, o sea, era más brava la cosa, o sea, la estrategia les salió bestial, ¿no? Ellos hicieron todo el negocio aquí, acá, en Lima. Y eran gente que tenía que pedir trabajo... yo he casi llorado de algunos libros, eran como cincuenta y dos libros. Una vez con Zelmira Velarde, vas a escuchar ese nombrecito, una morenita ella, esa Zelmira se consiguió todos los libros porque queríamos hacer una obra teatral, una cosa. Yo he leído, oye, en esa época, en su casa, no sé... (risas) aprendí a leer rápido, y no solo cosas, no solamente de acá de afuera, de Colombia, de Venezuela, no sé de adonde se consiguieran pero eran ese número, "cincuentaitantos" números sobre el tratado del negro en América, o sea en general, lo general. Y es increíble como nosotros tenemos otra historia. Yo a Lalo (Izquierdo, director de Perú Negro) le he dicho que toma las cosas venezolanas y las ha estado enseñando en la escuela como cosas ciertas acá y eso está mal. Yo, "habla, compadre, eso es otra cosa...". Bueno, no hay que seguir inventando, no hay que seguir inventando cosas que uno no tiene certeza pues. Mejor habla las cosas como son. Yo sé que los pueblos omiten sus verdades, como el norteamericano omite que hubieron destacamentos negros en la guerra de secesión que fueron los verdaderos héroes de muchas cosas y no, lo callan. O como en España también, en la guerra de Franco, y se callan, no se cuentan su verdadera historia, pero nosotros tenemos que despertar un poco de eso.

Félix: A partir de ahí con mucha mayor fuerza me he puesto a discutir la figura del afro-peruanismo acá, hasta que llegué donde Nicomedes. Por supuesto que Don Nicomedes me mandó que me vaya al África (risas). "No tengo plata" "¡Y qué!, tú tienes que comer con la mano para que veas..." "¿Ah, sí? Qué extraño...". Yo nunca he comido con la mano pero si en África se come con la mano debe ser por algo. Creo que también los palestinos también comen con la mano, pero esas son costumbres de allá. "Es necesario eso para saber que mi música es africana? No sé - digo- Don Nico". Entonces la discusión pasaron años, Chalena, esta discusión...

Chalena: ¿Conversabas con frecuencia (con Nicomedes)?

Félix: No, pero las veces que me acercaba le decía "Don Nico" -"Hola hijo, qué tal..."- "deme una bibliografía, porque quiero saber tal cosa...", y él "¡Ah, tú siempre con el problema, no...!" y siempre me largaba. Hasta que llegó un día, que fue para el 87 (1987), el Sicla (Semana de la Integración Cultural Latinoamericana, Lima, 6 a 15 de abril, 1986), que en el Estadio Nacional, y estaba me acuerdo yo con mi guitarra esperando. Ya había estado en el Estadio Nacional, pero nunca como músico... y en el Estadio Nacional, lo que fue extraño. Entonces, me sentí extraño ante el escenario y la parte dispuesta para la tribuna, y una pantalla gigante creo que había. Y parado ahí, con mi guitarra, con mi mujer, estaba Don Raúl García Zárate y yo me acerqué a saludarlo. Nos quedamos conversando, sobre el frío que hacía, lo difícil de tocarla guitarra así, al aire, era un tiempo así, en octubre, me acuerdo. Cuando en eso me volteo así y veía que venía Don Nico con su cachimba de San Juan (cachimbo) que yo lo vacilaba (risas)... y su sombrero él venía. Había venido de España, así que se acercó y saludó a Raúl García Zárate y ahí yo pues, como el chiquito preguntón. Ahí le digo "Don Nico, cómo le va..." "¿Qué tal, van a tocar

juntos?” “No, yo voy a tocar lo mío y Don Raúl...” “Ah, que bien...” que por acá, y ahí fue que declaró delante de Don Raúl García Zárate que hasta el momento digo así porque creo que sea mi único testigo de ello, porque lo fue en ese instante, me dice (Nicomedes a Félix) “Oye hijo, todo lo que hemos estos años...” “Sí pues...” “Oye -me dijo- tenías razón, ¿ah?... todo está acá”. Entonces, yo a eso vi como si fuera una comunión, entiendes?, un acto sacramental, porque una vez más reafirmé el hecho de que como pueblo tenemos que tener lo nuestro, y lo nuestro levantarlo pero de lo nuestro, lo que creamos nosotros, no lo que nos dicen que somos. [...] No sé si canté lo que yo después intitulé de Negro negro, que es un fragmento del poema de Victoria, Me dijeron negra, y como yo no quería presentarlo así como “me dijeron negra” porque me era un poco difícil (risas) entonces yo le puse Negro negro. [...] y el Negro negro como yo lo tomaba parece que era dificultoso para la acepción, o el visto bueno de Victoria porque para ella yo le malogré el tema...

Chalena: ¿Cómo era?

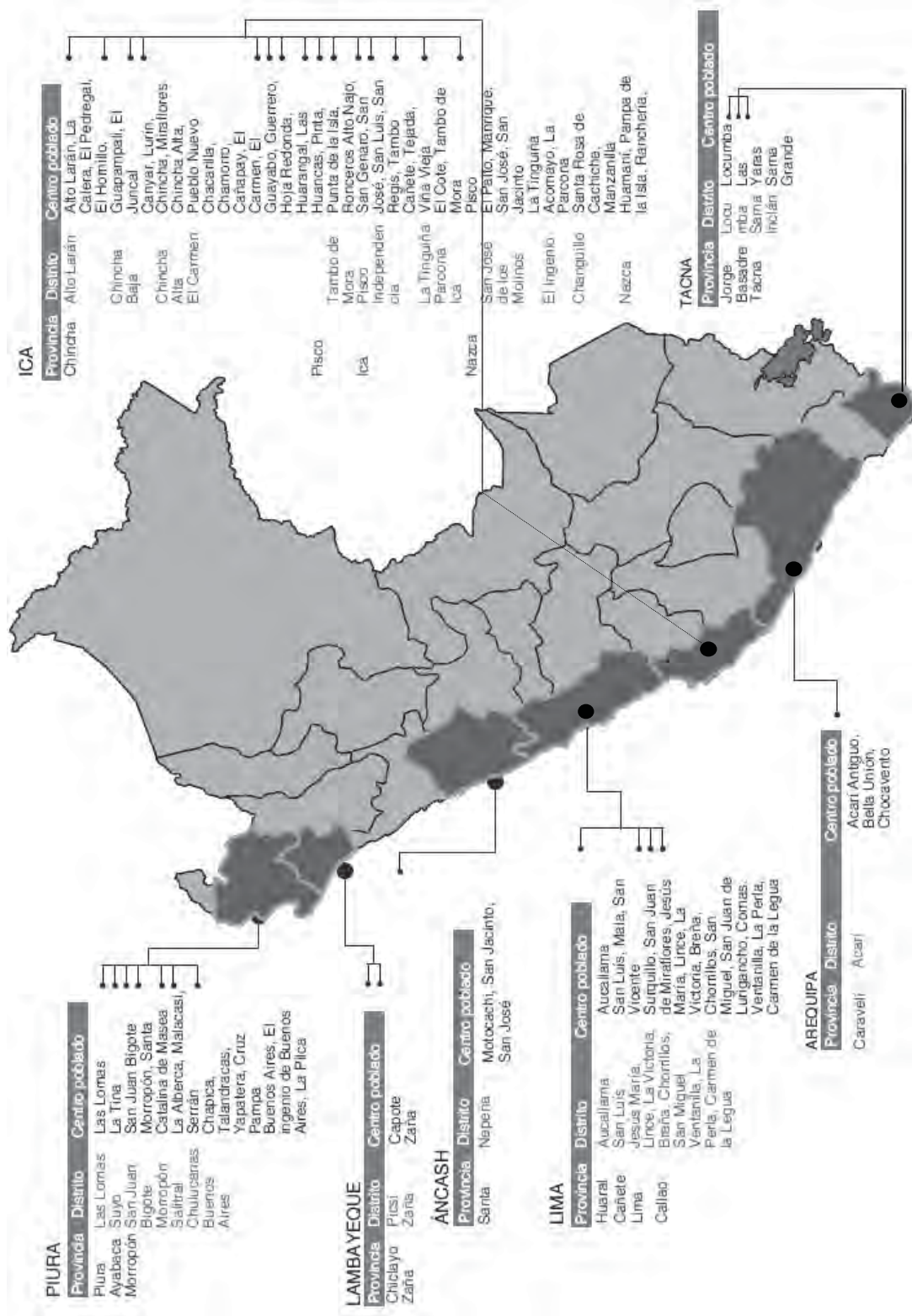
Félix: Bueno, el poema (de Victoria) es más amplio pero yo comienzo de esta parte y lo toco así y pido a la gente que diga (coje la guitarra y pide al público que repita con él "negro, negro, negro, negro", siguiendo la cadencia de la música) entonces, uso el fragmento de Victoria Santa Cruz, y digo “negro, sí, negro, soy, negro por la voluntad de Dios, de hoy en adelante no quiero lacear mi cabello -en mi caso no puedo se me está cayendo del techo, digo (risas)- y voy a reírme de aquellos que por evitar según ellos, que por evitarnos algún sinsabor llaman a los negros gente de color, ¡ah!, como si fuéramos color, el negro es la negación del color (risas) -claro pues, cromática mente hablando-”. Entonces, jugaba con el público para que entonces gritara, era la oportunidad, como les decía, era la oportunidad de su vida, para que ustedes me digan negro...

Chalena: ¡negro, negro, negro, negro!

Félix: Entonces, decía, “digan conmigo”, decía. A una señora le decía “señora, diga con todo el esfuerzo pero usted diga negro...”. Entonces la gente se reía y podía decir negro negro sabiendo que no era ofensivo decir negro, ¿me entiendes?. Por supuesto esto es una antítesis de lo que preconizaba Victoria. Desde allí, ya, es el deslinde.

ANEXOS

ANEXO A – MAPA GEO-ÉTNICO DAS PRINCIPAIS COMUNIDADES NEGRAS (DEFENSORIA DEL PUEBLO, 2011, P. 110)



Apêndice A - Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*

Musicografia de Fernando Elías LLanos
Versão do álbum "Peru - Musica Negra",
A.S.P.I.C. - 1996

Compositor: Félix Casaverde /
Violão: Félix Casaverde/ Cajón: "Toño" Gonzáles

The musical score is arranged in two systems, each with a Violão (Guitar) and Cajón (Cajon) part. The time signature is 12/8. The Violão part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Cajón part is written in a simplified notation with stems and flags, and includes circled 'x' marks for specific rhythmic patterns. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, and 12 indicated. The Violão part features melodic lines with slurs and ties, and some measures contain complex chords. The Cajón part provides a steady rhythmic accompaniment with various patterns of notes and rests. The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and the word *p* (piano) at the end of the final measure.

Viol.

Caj.

Viol.

Caj.

Viol.

Caj.

Viol.

Caj.

Viol.

Caj.

gliss.

Viol.

Caj. *rítmico*

Viol.
p i m a i

Caj.

Viol.

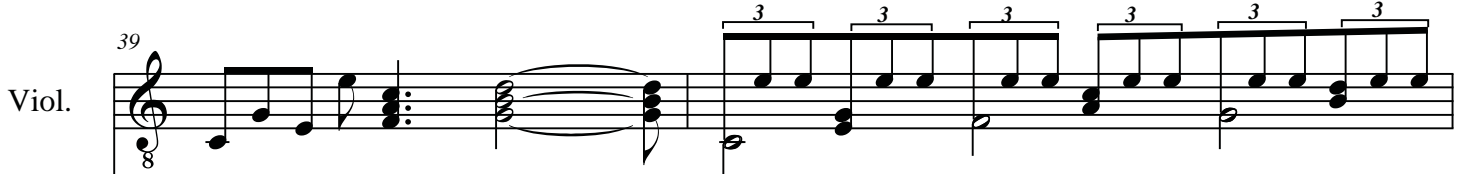
Caj.

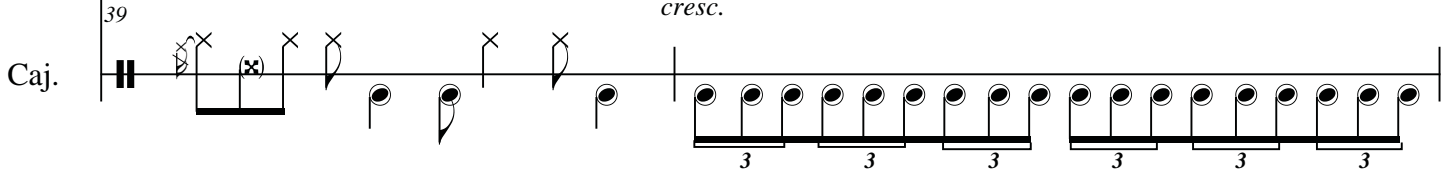
Viol.

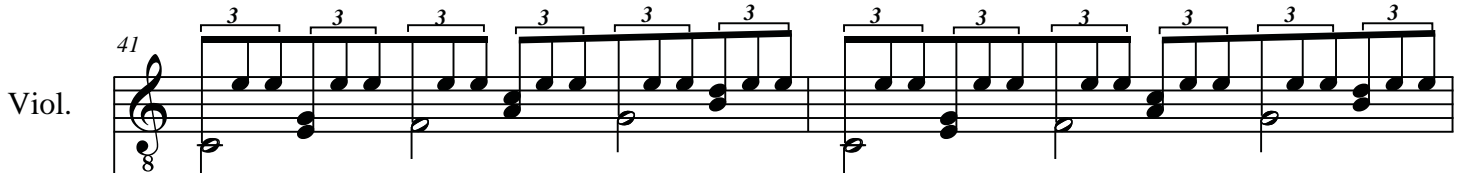
Caj.

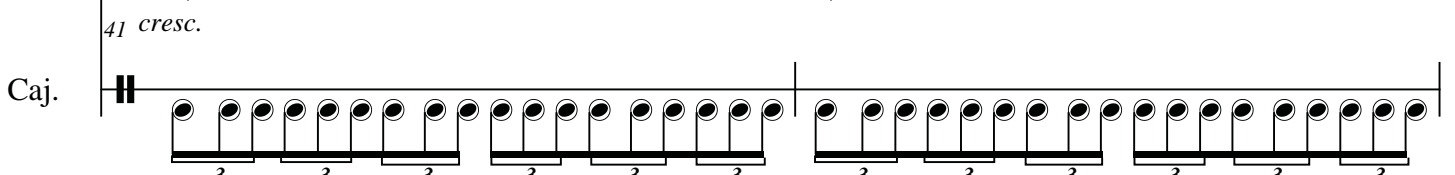
Viol.
mp

Caj.

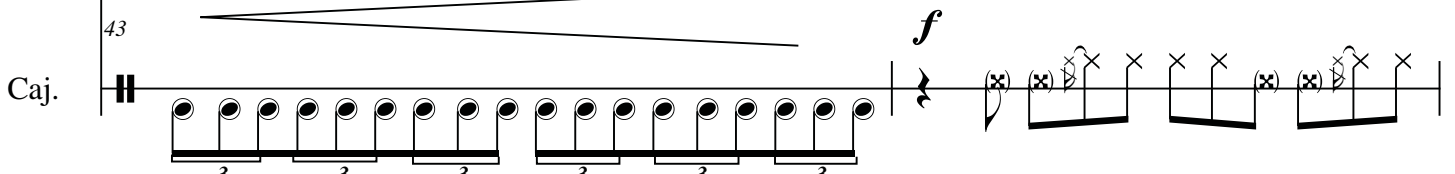
Viol. 39 

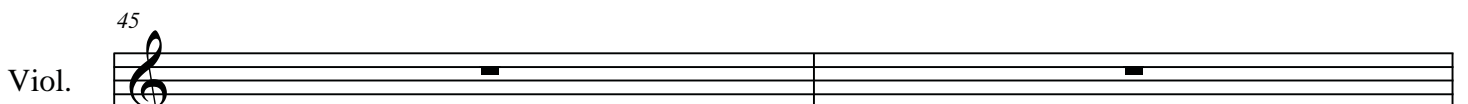
Caj. 39 

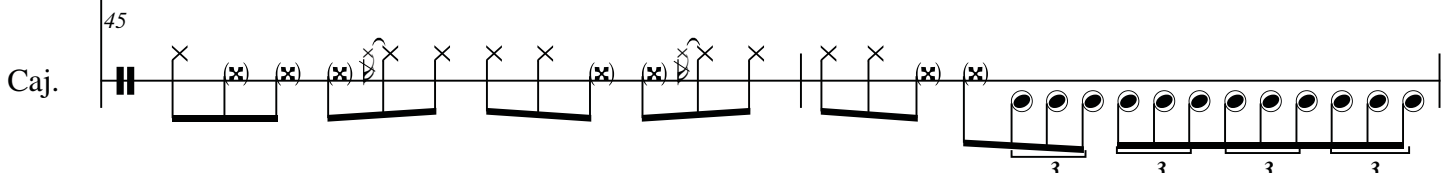
Viol. 41 

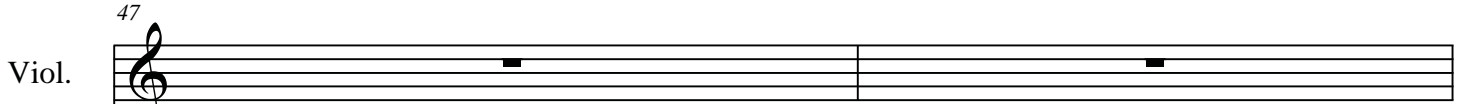
Caj. 41 *cresc.* 

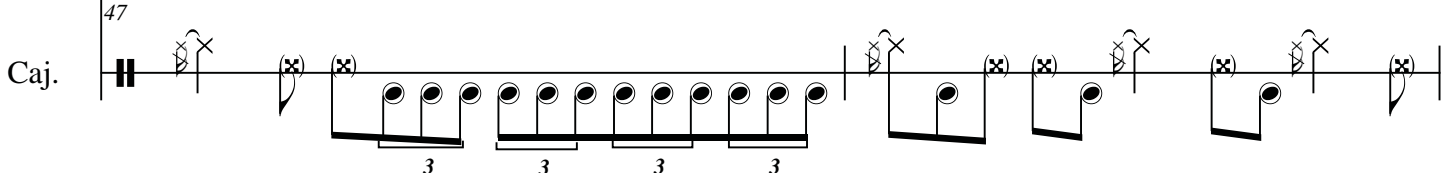
Viol. 43 

Caj. 43 

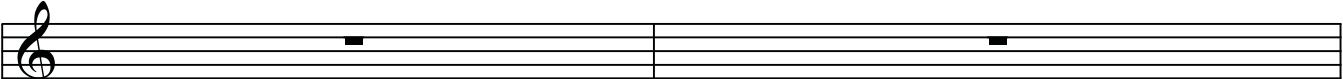
Viol. 45 

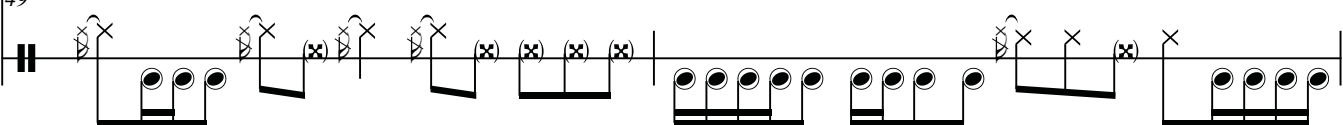
Caj. 45 

Viol. 47 

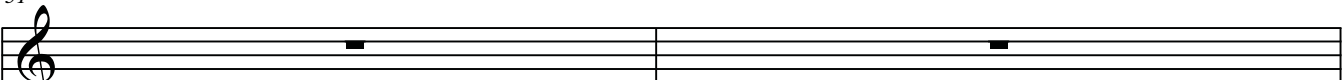
Caj. 47 

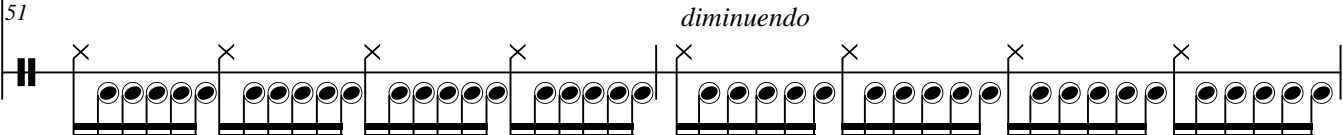
49

Viol. 


Caj. 

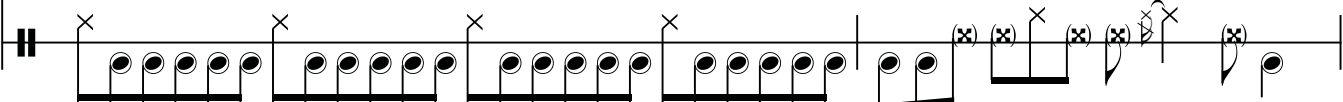
51

Viol. 

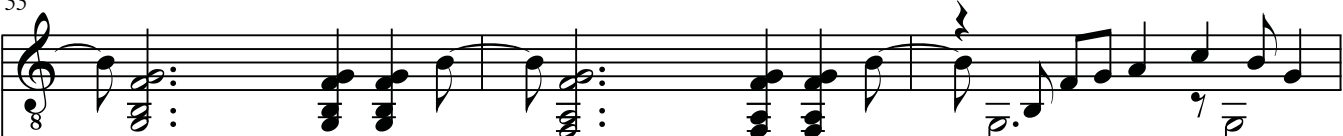
Caj. 

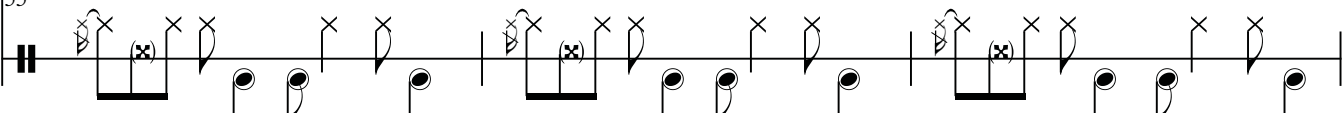
53

Viol. 


Caj. *mp* 

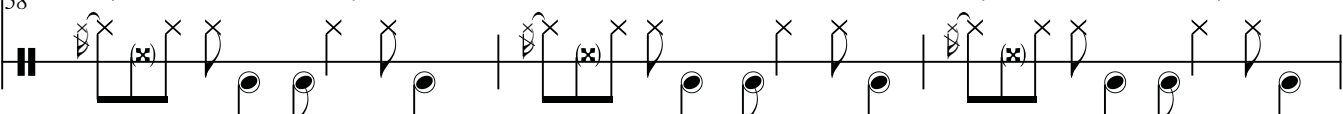
55


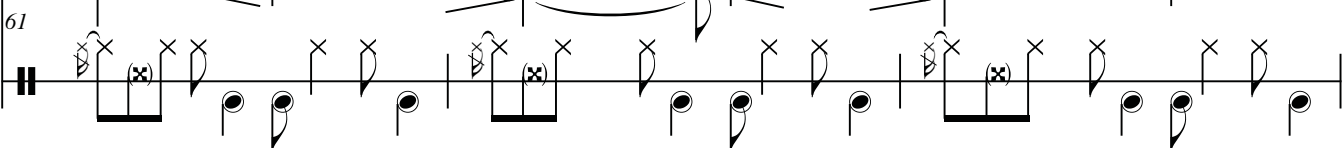
Viol. 


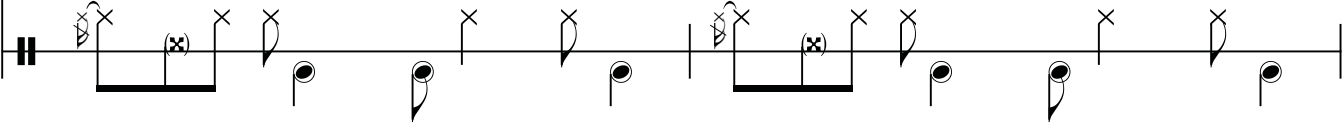
Caj. 


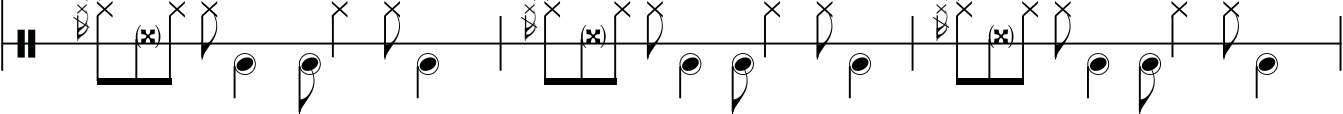
58


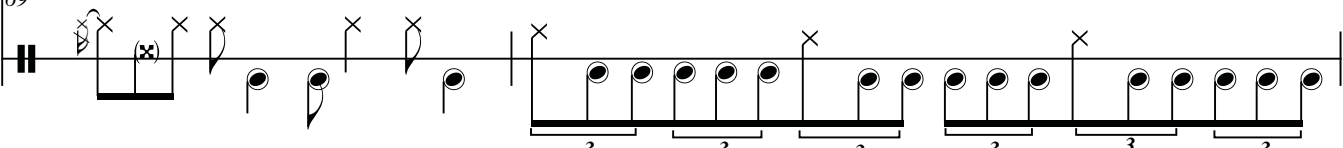
Viol. 


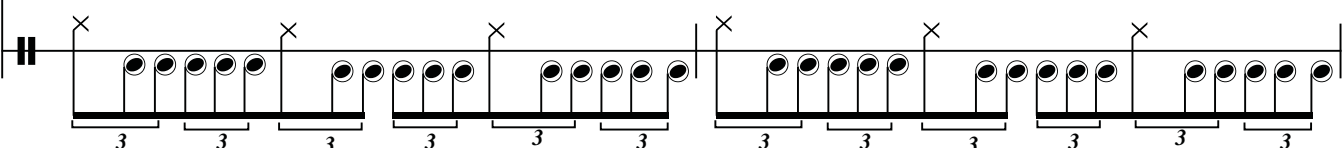
Caj. 

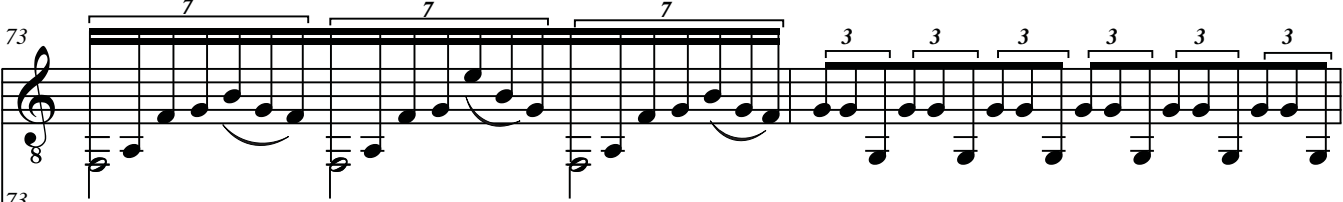
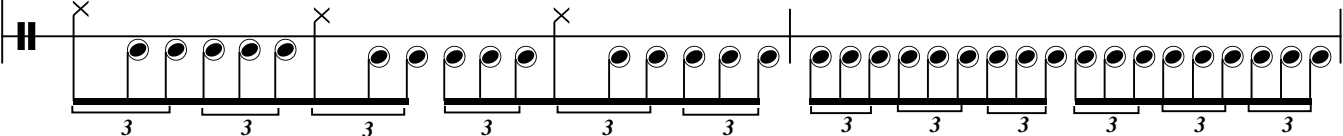
Viol. 61 
Caj. 61 


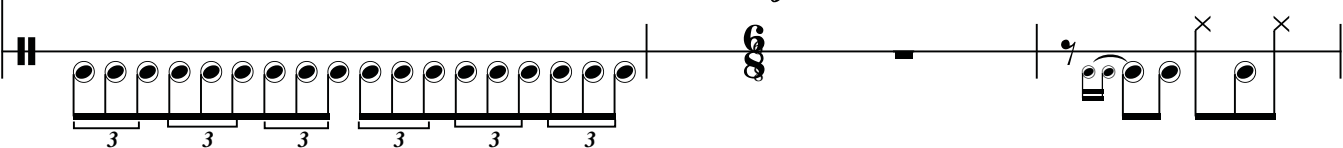
Viol. 64 
Caj. 64 

Viol. 66 
Caj. 66 


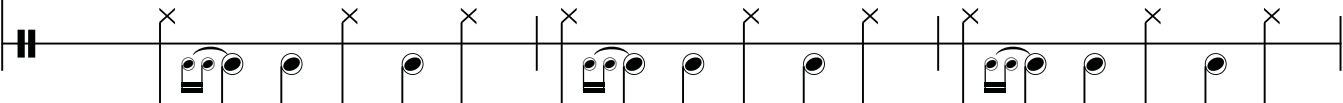
Viol. 69 
Caj. 69 


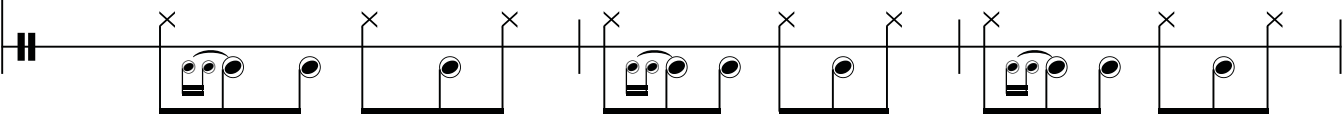
Viol. 71 
Caj. 71 

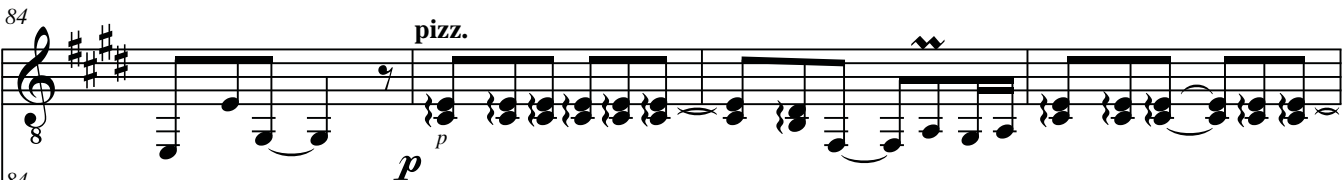
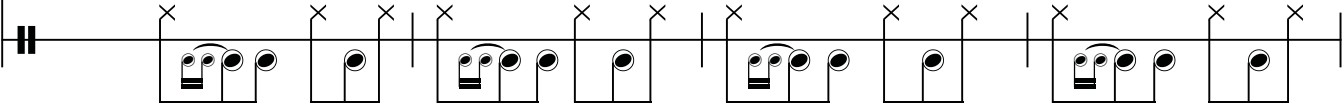
Viol. 73 
Caj. 73 

Viol. 75 
Caj. 75 

Adagio ♩. = 70 (Marinera Limeña)

Viol. 78 
Caj. 78 

Viol. 81 
Caj. 81 

Viol. 84 
Caj. 84 

CII -----

Viol. 88

Caj. 88

Viol. 92

Caj. 92

Viol. 96

Caj. 96

Viol. 100

Caj. 100

Viol. 104

Caj. 104

Viol. *108*

Caj. *108*

p

Detailed description: This system covers measures 108 to 111. The violin part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and accents. The cajón part (bottom staff) uses a double bar line with a 'C' for common time and shows rhythmic patterns with 'x' marks above notes, indicating specific drum strokes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed between the staves.

Viol. *112*

Caj. *112*

Detailed description: This system covers measures 112 to 115. The violin part continues with a melodic line, showing some slurs and accents. The cajón part maintains its rhythmic pattern with 'x' marks above notes.

Viol. *116*

Caj. *116*

nat. *meno*

Detailed description: This system covers measures 116 to 118. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The cajón part shows a change in rhythm, with some notes marked with 'x' and others with a circled 'x'. Dynamic markings *nat.* and *meno* are present.

Viol. *119*

Caj. *119*

ri - tar - dan - do

Detailed description: This system covers measures 119 to 123. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The cajón part shows a change in rhythm, with some notes marked with 'x' and others with a circled 'x'. The lyrics 'ri - tar - dan - do' are written below the cajón staff.

Viol. *124*

Caj. *124*

ad. lib

Detailed description: This system covers measures 124 and 125. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The cajón part shows a change in rhythm, with some notes marked with 'x' and others with a circled 'x'. A dynamic marking of *ad. lib* (ad libitum) is present. The time signature changes to 12/8.

Viol. 126

Caj. 126

Viol. 129

Caj. 129

Viol. 131

Caj. 131

Viol. 133

Caj. 133

Viol. 135

Caj. 135

137

Viol.  *accel.*

Caj. 

139

Viol.  *gliss.*

Caj. 

(staccato com mão esquerda)

140

Viol.  *f*

Caj. 

142

Viol. 

Caj. 

144

Viol.  *mp*

Caj. 

Viol. 146

Caj. 146

Viol. 148

Caj. 148 *mf*

Viol. 150

Caj. 150

Viol. 151

Caj. 151

Viol. 152

Caj. 152

Viol. 154 *ff* *sfz*

Caj. 154 *sfz*

Viol. 156 *rit.*

Caj. 156

Viol. 158 *ad. lib*

Caj. 158

Viol. 160 *tr*

Caj. 160

Viol. 162 *tr*

Caj. 162

(Festejo) ♩ = 130 bpm

Viol. 164

Caj. 164

Viol. 169

Caj. 169

Viol. 174

Caj. 174

Viol. 178

Caj. 178

Viol. 180

Caj. 180

Viol. 185 *sfz* *sfz*

Caj. 185

Viol. 189 *rit.*

Caj. 189

Viol. 192 *sfz* $\text{♩} = 60-70 \text{ bpm}$

Caj. 192

Viol. 194

Caj. 194

Viol. 196 *f* *subito p* *f* *subito p*

Caj. 196

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Viol.) and Cajón (Caj.). The score is for measures 198 to 203. The Violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth-note chords. At measure 200, there is a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*) with a hairpin crescendo leading to a final forte (*f*) dynamic at measure 203. The Cajón part is written on a single-line staff with various rhythmic notations, including a triplet of eighth notes in measure 199. The score concludes with a double bar line at the end of measure 203.

* Referência: LLANOS, Fernando. Félix Casaverde, “violão negro”: identidade e relações de poder na música da costa do Peru. 2011. 213f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.