



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS SOBRE AS
AMÉRICAS

**OUTROS TERRITÓRIOS DA CUMBIA: CONSOLIDAÇÃO DA CUMBIA PERUANA
COMO GÊNERO DE MÚSICA POPULAR**

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa

Brasília, abril de 2018

OUTROS TERRITÓRIOS DA CUMBIA: CONSOLIDAÇÃO DA CUMBIA PERUANA COMO GÊNERO DE MÚSICA POPULAR

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas da Universidade de Brasília para a defesa de dissertação de mestrado.

Linha de Pesquisa: Desenvolvimento, Globalização e Regionalização nas Américas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lília Gonçalves Magalhães Tavolaro.

Brasília, abril de 2018

Outros Territórios da Cumbia: consolidação da cumbia peruana em gênero de música popular

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Lília Gonçalves Magalhães Tavolaro (ELA - UnB)

Prof. Dr. Cristhian Teófilo da Silva (ELA - UnB)

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (SOL - UnB)

Prof. Dr. Leonardo Cavalcanti da Silva (ELA - UnB)

RESUMO

Os processos de globalização e de modernização tensionaram e promoveram distintas formas de manifestações culturais nas sociedades contemporâneas. No que diz respeito à música, tais processos modificaram de forma contundente as maneiras de se fazer, produzir e consumir música. Considera-se que o desenvolvimento e consolidação de gêneros de música local e popular na América Latina são indicativos de como diferentes espaços – rurais e urbanos – e diferentes referenciais culturais se relacionam em situações diversas de globalização. Nesta perspectiva, essa dissertação tem como objetivo compreender a consolidação da cumbia peruana em gênero de música popular nacional.

Decorrente da reterritorialização da cumbia colombiana em solos peruanos, este gênero compôs uma dimensão social atravessada e demarcada por expressões do local, do nacional e do global no país. A consolidação da cumbia peruana sucedeu-se na esteira de fenômenos sociais e culturais que modificaram o panorama musical do Peru. Assim, compreendendo a cumbia peruana como manifestação de uma cultura mundializada, abordarei os diferentes elementos sociais que lhe informaram e lhe constituíram como fenômeno musical significativo da música popular peruana.

Para tal, essa pesquisa se organizou a partir dos seguintes debates teóricos: as relações entre arte, cultura e globalização; a atuação das indústrias culturais na América-Latina e a constituição de espaços interculturais no continente a partir da globalização. Depois, situei a consolidação da cumbia colombiana em gênero de música popular do país e sua posterior popularização na América-Latina, o que lhe caracterizou como gênero de música transnacional. Por fim, realizada a pesquisa de campo e a leitura de bibliografia especializada, realizou-se a análise da cumbia peruana a partir da cena musical constituída em Lima. Utilizando entrevistas com produtores musicais e musicistas que atuaram na cena da cumbia entre a década de 1960 e 1970, construí um esboço dos primeiros anos da consolidação da cumbia peruana.

ABSTRACT

The processes of globalization and modernization have stressed and promoted different forms of cultural manifestations in contemporary societies. With regard to music, such processes have strongly modified the ways in which music is produced, practiced and consumed. I consider that the development and consolidation of local and popular music genres in Latin America are indicative of how different spaces - rural and urban - and different cultural references are related in different contexts of globalization. In this perspective, this dissertation aims to understand the consolidation of the peruvian cumbia as a genre of national popular music.

Due to the reterritorialization of colombian cumbia in peruvian soils, this genre composed a social dimension crossed and demarcated by expressions of local, national and global through the country. The consolidation of the peruvian cumbia succeeded in the wake of social and cultural phenomenas that modified the musical panorama of Peru. Therefore, understanding peruvian cumbia as a manifestation of a globalized (mundializada) culture, I will approach the different social elements that informed it and constituted it as a significant musical phenomenon of peruvian popular music.

For this purpose, this research was organized from the following theoretical debates: the relations between art, culture and globalization; the performance of cultural industries in Latin America and the creation of intercultural spaces on the continent out of globalization. Then, I placed the consolidation of colombian cumbia into a genre of popular and tropical music in the country and its subsequent popularization in Latin America, which characterized it as a transnational musical genre. Finally, as the field research went on and with the reading of specialized bibliography, the peruvian cumbia was analyzed from the musical scene constituted in Lima. Using interviews with music producers and musicians who worked on the cumbia scene between the 1960s and 1970s, I constructed an outline of the early years of the consolidation of Peruvian cumbia.

RESUMEN

Los procesos de globalización y de modernización promovieron distintas formas de manifestaciones culturales en las sociedades contemporáneas. En lo que se refiere a la música, tales procesos han modificado de forma contundente las maneras de hacer, producir y consumir música. Se considera que el desarrollo y consolidación de géneros de música local y popular en América Latina son indicativos de cómo diferentes espacios – rurales y urbanos – y diferentes referencias culturales se relacionan en situaciones diversas de globalización. En esta perspectiva, esta disertación tiene como objetivo comprender la consolidación de la cumbia peruana como género de música popular nacional.

Tras la reterritorialización de la cumbia colombiana en suelos peruanos, este género articuló una dimensión social atravesada y demarcada por expresiones del local, del nacional y del global en el país. La consolidación de la cumbia peruana se sucedió en la estera de fenómenos sociales y culturales que modificaron el panorama musical del Perú. Así, comprendiendo la cumbia peruana como manifestación de una cultura mundializada, abordaré los diferentes elementos sociales que le informaron y le constituyeron como un fenómeno musical significativo de la música popular peruana.

Para ello, esa investigación se organizó a partir de los siguientes debates teóricos: las relaciones entre arte, cultura y globalización; la actuación de las industrias culturales en América Latina y la constitución de espacios interculturales en el continente a partir de la globalización. Después, situó la consolidación de la cumbia colombiana en género de música popular del país y su posterior popularización en América Latina, lo que le caracterizó como género de música transnacional. Por último, realizada la investigación de campo y la lectura de bibliografía especializada, se realizó el análisis de la cumbia peruana a partir de la escena musical constituida en Lima. Utilizando entrevistas con productores musicales y músicos que actuaron en la escena de la cumbia entre la década de 1960 y 1970, construí un esbozo de los primeros años de la consolidación de la cumbia peruana.

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa não teria sido realizada sem o apoio financeiro da bolsa de mestrado concedida pela CAPES. Somado a isso, o apoio institucional e financeiro que me foi concedido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas foi essencial para que os rumos desta pesquisa tenham sido os mais favoráveis e promissores quanto a seus resultados – mesmo com a vida acontecendo e colocando obstáculos no caminho. Contar com uma rede de apoio que envolveu funcionários, colegas e professores foi essencial no processo de tornar-me pesquisadora – condição que descobri diversas vezes ser solitária e angustiante. Além do suporte emocional, contar com auxílios financeiros para realizar viagens, dentro e fora do país, foi condição sem a qual essa pesquisa não contaria com a profundidade reflexiva, referencial teórico e dados empíricos com os quais se constituiu. Escrevendo agora estas últimas-primeiras linhas de minha dissertação, fica mais que óbvia a importância do investimento financeiro, de apoio e de condição de trabalho para aquelas e aqueles que executam a pesquisa acadêmica no país sintam-se valorizados.

Dito isso, começar o mestrado no primeiro semestre de 2016 – ano que inaugurou o cenário político instável no qual vivemos e o desmonte sucessivo de garantias sociais no Brasil – deu o tom para a minha trajetória pessoal neste período. Lidar com as obrigações do mestrado e com os desafios da pesquisa enquanto o Brasil passava por tais momentos críticos não foi fácil. Não poderia escrever essa sessão de agradecimentos sem antes expor o impacto que os acontecimentos sociais e políticos do país tiveram na minha vida pessoal, financeira e emocional. Licenciada em História pela UnB, dividida até então apenas entre carreira de docência no ensino básico e a carreira acadêmica, e testemunhando os sucessivos cortes de verba nos mais diferentes níveis da educação brasileira, fui tomada pelo pessimismo durante estes dois anos. Nesse sentido, seguir com a pesquisa, acreditar que a pesquisa social é relevante, sentir-me satisfeita onde eu estava e conseguir escrever esse texto final, em meio ao caos político instaurado no país, foi tarefa hercúlea, que não teria conseguido sozinha. Como diria David Bowie, em uma canção tão apocalíptica quanto as sensações que me tomam de assalto por vezes nesses tempos tão sombrios, *I never thought I'd need so many people*.

Em primeiro lugar, devo agradecer pela sorte de ter em minha família um suporte sempre compreensivo, amoroso e baseado no respeito mútuo. À minha mãe Maria Elizabeth, minha pessoa favorita no mundo inteiro, devo absolutamente tudo. É meu exemplo de determinação, cuidado e respeito com o outro. Os últimos meses de tudo ou nada não teriam sido possíveis sem seu suporte incondicional, que muitas vezes se expressava sutilmente nos

cafés passados tarde da noite para me ajudar a enfrentar horas a mais de leitura e escrita. Mais ativo e participativo nesse processo todo foi meu pai, Fernando. Devo a ele todo meu conhecimento de música, bem como a herança desta paixão. Não lembro ao certo como, quando ou onde, mas foi com ele que descobri que as músicas trazem consigo histórias e retratos sociais e culturais dos mais interessantes e intrigantes que se pode imaginar. Além disso, foi meu maior e melhor interlocutor neste processo – não fosse por ele, os percalços de tentar entender como pesquisar e compreender a cumbia peruana teriam sido muito mais solitários e incompletos – e mais chatos também. Por último, mas de forma alguma menos importante, a minha irmã, Sara. Agradeço por todo o companheirismo que me proporcionou nesses 26 anos de vida, seja através das brigas – cada vez mais raras, ainda bem – ou através da cumplicidade e respeito que construímos uma em relação à outra nos últimos anos. Crescer com você, à luz do que você se tornou, me faz quem sou. O apoio, compreensão e respeito com que me tratou nesses últimos dois anos, percebendo e se identificando com minhas dificuldades e problemas, me trouxe até aqui.

Sou muito grata à minha orientadora, Lília Tavolaro, que desde a graduação, quando essa pesquisa ainda era um esboço de um projeto, esteve engajada a me incentivar no mundo da pesquisa acadêmica. Uma vez aprovada e matriculada no programa, mostrou-se não só uma orientadora dedicada e interessada na minha pesquisa, como também uma professora excelente. Nossas reuniões de orientação, regadas também a conversas sobre a vida e o contexto político pelo qual estávamos passando, eram momentos de tomada de fôlego em meio ao turbilhão de lidar com as disciplinas, pesquisa e a vida como um todo. Agradeço à sensibilidade e compreensão que sempre deram o tom de nossa relação. Nesse sentido, devo meus agradecimentos à prof^a. Dr^a. Teresa Marques, que me orientou em projetos de iniciação científica e na monografia durante minha graduação em História na UnB. Mesmo após ter concluído o curso e me afastado dos temas de pesquisas relacionados a seus trabalhos, ela sempre me incentivou e demonstrou interesse em meu sucesso acadêmico ou em qualquer área que fosse seguir. A essas duas mulheres, minha admiração enquanto profissionais e professoras realmente preocupadas com o bem estar e sucesso de suas alunas e alunos.

Às professoras e professores Maria Filomena (His-UnB), Diva do Couto (His-UnB), Luiz Paulo Nogueiról (His-UnB), Luís Gusmão (Sol-UnB), Cristhian Teófilo (ELA-UnB) e Edson Farias (Sol-UnB), minha admiração como docentes e pesquisadores – ter tido exemplos como esses em sala de aula me mantiveram e mantém firme na ideia de seguir a carreira docente. A este último, em especial, sou imensamente grata pelas contribuições em minha banca de qualificação de projeto de mestrado. Suas sugestões foram cruciais para que a

pesquisa tomasse rumos acertados em sua reta final À Prof.^a Dr.^a Rebecca Igreja por ter me auxiliado a entrar em contato com professores da PUC-Peru e ter tomado a frente da minha inscrição na instituição como estudante convidada durante minha viagem de campo. Sem o acesso às bibliotecas e arquivos dessa instituição eu não teria em mãos materiais valiosíssimos para a construção desta pesquisa.

Não poderia não agradecer às pessoas que me apoiaram e me acompanharam nesse período. Em primeiro lugar, às minhas melhores amigas, mulheres que me fortalecem e me inspiram cada dia mais: Victoria Junqueira; Lia Lucas; Larissa Messias; Larissa Ravália; Julia D'Aquino; Tatiana Dutra; Rafaela Galvão; Olívia Orthof; Glenda Andrade e Simone Vita. Cada palavra de apoio, cada cuidado que demonstraram por mim, cada companhia na biblioteca, na mesa de bar ou num almoço corrido no meio da semana foram momentos essenciais para me manter no caminho. Tornar-me mulher com vocês é um privilégio, apesar dos pesares. Aos meus amigos Henrique Medeiros, Bernardo Picado, Biu Ubuntu, João Vitor Oliveira, Izaú Querino, Caê Penna e Dario Joffly, pela amizade e lealdade que nos acompanham mesmo quando a vida nos distancia. Mal posso esperar para comemorar com vocês. A meu eterno companheiro de estrada Maycom Santiago, devo inclusive a ideia de participar da seleção de mestrado para o ELA. Sua autoconfiança e determinação sempre me inspiraram – espero tê-lo sempre como interlocutor para as minhas ideias e amigo para a vida.

Agradeço à Nathalia Campos pela transcrição das entrevistas que realizei em campo. Nos encontramos em um grupo feminista no Facebook, destinado a fortalecer o trabalho e prestação de serviço de mulheres. Seu trabalho foi impecável e foi muito gratificante ver que, por conta de minha pesquisa, mais uma pessoa começou a se interessar, pesquisar e escutar cumbia peruana. A Marcos Rodrigues, que se dispôs a ser leitor beta deste texto e que sempre muito prontamente me retornava com correções e sugestões pertinentes. A Victor Gomes, meu melhor amigo e companheiro, principal responsável por tornar esta trajetória menos solitária e mais possível. Sou imensamente grata por todas as milhares de conversas sobre a cumbia peruana e as relações entre música, identidade, globalização e tudo o mais; por ter me acompanhado em minha viagem de campo ao Peru, tornando a experiência ainda mais memorável; por ter sido o revisor de texto mais rígido possível; por topar noites e noites só ouvindo cumbia peruana, mesmo não sendo muito fã de música instrumental; por ter sido suporte emocional e psicológico nos meus momentos mais críticos.

À Sandra e Juliano, por me proporcionarem uma estadia maravilhosa na cidade de Lima. Ao professor David Sulmont, da PUC-Peru, por ter me recebido de bom grado como pesquisadora visitante na universidade – o que me proporcionou ampliar as perspectivas

acerca do que é estudado e debatido sobre meu tema. Espero que as produções acadêmicas entre o Brasil e os demais países latino-americanos se aproximem e dialoguem cada vez mais – e espero que minha pesquisa seja uma ponte nesse sentido. Não poderia faltar todos os agradecimentos possíveis à Maurício Mesones, *el orgullo del Peru*. Não fosse por ele, não teria entrevistado os músicos da cumbia peruana, aqueles quem fazem com que a mágica aconteça. Agradeço à disponibilidade de me acompanhar nas entrevistas; por me dar carona de cima pra baixo no trânsito caótico que é o de Lima; por me levar nos sebos de discos históricos da cidade; de participar de forma ativa e fazendo colocações extremamente pertinentes, por conversar comigo de maneira tão empolgada sobre a cumbia peruana e produção musical no Peru. Por me ensinar a beber pisco. Por último, agradeço à Alberto Maraví, Juan Ricardo Maraví, Jorge Rodríguez, os integrantes da banda Cumbia All Star e Bareto. Espero que esta dissertação faça jus ao o que vocês representam para música peruana. Obrigada por compartilharem a paixão pela música latino-americana comigo. Reiterando o que Lucho Garrido, do grupo Cumbia All Star, disse ao concluir nossa entrevista: *nuestra musica es rica, es nuestra – Peru, Brasil, latinoamerica. Que sigamos nos hermanando*.

A realização dessa pesquisa não teria acontecido sem essa rede de apoio – que vai muito além dos espaços da Universidade. Além disso, é válido notar minha condição social privilegiada – pessoa que mora perto da Universidade, que tem uma família estruturada e com condições para dar suporte financeiro e emocional, que tem a possibilidade de gozar de uma vida social e cultural diversificada, que na medida do possível consegue arcar com viagens para fins acadêmicos. Mesmo com isso tudo, o trabalho intelectual – ainda mais dentro de nosso contexto atual – mostrou-se extremamente desgastante e adoecedor. Tive a sorte de contar com uma orientadora compreensiva e um colegiado igualmente acolhedor. No entanto, sei que muitas vezes essa não é a realidade dos contextos acadêmicos estabelecidos no nosso país. Finalizo essa seção com o desejo de que essa situação mude e que, apesar do que se anuncia para os próximos anos, consigamos construir uma Universidade mais diversa, engajada e preocupada verdadeiramente com os estudantes, servidores e professores que a compõem.

*“Tenho vinte e cinco anos
De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino
Me vai bem melhor que um blues”*

Belchior, 1974

*“Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy
no hay una cadera que se este quieta donde yo estoy
mi piel es morena como los cueros de mi tambor
y mis hombros son un par de maracas que besa el sol*

*Llevo en la garganta una fina flauta que Dios me dio
canuto de millo, olor de tabaco, aguardiente y ron,
cojo mi mochila, enciendo la vela y repica el son,
y enredo en la luna con las estrellas toda mi voz*

*Como soy la reina, me hace la corte un fino violin
me enamora un piano, me sigue un saxo oigo un clarin
y toda la orquesta forma una fiesta en torno de mi
y yo soy la cumbia, la hembra coqueta bailo feliz”*

Totó La Momposina, 2010

*“Que siga la cumbia para bailar
con Elsa”*

Tomás Rebata, 1969

ÍNDICE

Introdução	2
Capítulo 1: Globalização e cultura na América Latina: a produção musical em foco	14
1.1 Arte, cultura e globalização	17
1.2 As indústrias culturais na América Latina	28
1.3 Espaços interculturais na América-Latina	32
1.3.1. Música local na gobalização	41
Capítulo 2: Música popular e espaços urbanos: formação e transformação de gêneros musicais latino-americanos em contextos de globalização	46
2.1 Cumbia Colombiana: gênero de música popular e construção de sonoridades para o <i>tropical</i> (1940 – 1970)	48
2.2 Cenas musicais e espaço urbano em Lima (1930 – 1970)	62
Capítulo 3: Lima: laboratório de reterritorialização da cumbia	79
3.1 Cumbia peruana: uma experiência translocal	83
3.2 De la primera movida tropical hasta la cumbia peruana	105
Conclusão	129
Biografia	137
Anexos	143

INTRODUÇÃO

Essa dissertação trata de analisar o processo de consolidação da cumbia peruana em gênero da música popular do Peru. O termo *cumbia* refere-se a um gênero musical originário da Colômbia que, a partir da década de 1960, se popularizou na América Latina e passou a ser continuamente apropriado nas paisagens sonoras de diversos países do continente¹. Assim, à primeira vista, a cumbia peruana tem como ponto de partida a reterritorialização deste ritmo em diversas regiões do país. Trata-se, portanto, de um gênero musical cuja própria nomenclatura sugere ser resultado de trocas e conformações culturais em contextos de globalização e mundialização da cultura². Tendo isto em vista, os caminhos desta pesquisa foram orientados à compreender como se deu a reterritorialização da cumbia no Peru e, então, sua consolidação em gênero musical.

Parte-se do pressuposto de que a cumbia peruana é um gênero de música local, popular e urbana. Tais classificações decorrem dos contextos sociais e culturais da formação da cumbia peruana, marcados pelos processos incipientes de industrialização e urbanização que tiveram lugar no Peru e em Lima desde as primeiras décadas do século XX. Compreendê-la de tal maneira implica conceber diversas dimensões sociais e culturais da sua consolidação como gênero musical no país. Neste sentido, para além da reterritorialização da cumbia colombiana, outros fenômenos sociais devem ser considerados neste processo. O redimensionamento dos espaços urbanos e rurais do país marcados pelo processo de globalização; o surgimento de indústrias fonográficas e discográficas nacionais; outras influências musicais e os movimentos migratórios que tensionaram o perfil social das cidades peruanas desde a década de 1940 também configuram-se como elementos constitutivos da história da cumbia peruana. Fez-se necessário, portanto, contemplar sua historicidade para além da apropriação da cumbia colombiana.

Assim, a cumbia peruana é expressão cultural de mudanças sociais e culturais decorrentes dos processos de industrialização, urbanização e modernização do país – que por sua vez são fenômenos de caráter transnacional. A atuação das indústrias musicais e as diversas influências musicais (regionais e internacionais) que a compuseram indicam sua emergência em um contexto cultural informado por uma cultura mundializada. Segundo Ortiz, este termo refere-se a um “padrão

¹ A cumbia hoje é considerada o gênero de música popular mais capilarizado no continente. Também é amplamente aceita como um gênero musical latino-americano transnacional, sendo considerada objeto de estudo importante para as Ciências Sociais (L'Hoeste; Vila, 2013: 13). Para conhecer mais sobre as diferentes realidades nacionais em que a cumbia foi apropriada, assistir ao documentário “Yo soy la Cumbia”, lançado em 2012 por um coletivo cultural colombiano independente, “Cumbia, poder y porro”: <https://www.youtube.com/watch?v=nFllscaxq0&t=476s>, acesso em 11/04/2018.

² Segundo Renato Ortiz (1994), a globalização deve ser entendida a partir do seu caráter cultural: as dinâmicas culturais são afetadas por uma nova configuração do mundo, onde as culturas locais interagem e fazem parte dos circuitos transnacionais. Por isso o termo mundialização da cultura corresponde a uma análise dos conjuntos de valores e visões de mundo que se relacionam e formam um texto cultural amplo.

civilizatório”, um universo simbólico constituído de diversas línguas e expressões culturais. Esses conceitos serão explorados no primeiro capítulo dessa dissertação. Agora, cabe dizer que a apropriação de elementos destes universos simbólicos variam de acordo com as realidades e os espaços sociais que lhe são palco:

Como mundialidade, ela engloba os lugares e as sociedades que compõem o planeta Terra. Porém, como sua materialização pressupõe a presença de um tipo específico de organização social, sua manifestação é desigual. Uma cultura mundializada atravessa as realidades dos diversos países de maneira diferenciada. Existe, portanto, um diferencial de modernidade que irá conferir maior ou menor peso à sua concretude (Ortiz, 2005: 24).

Os processos de reterritorialização de símbolos culturais não são homogêneos e resultam nas mais diversas formas de manifestação cultural – a cumbia peruana é um exemplo emblemático disto. Corresponde a processos que localizam e realizam elementos culturais anteriormente desterritorializados e desenraizados; e então, materializá-los a partir de práticas culturais cotidianas. Como diz Ortiz, a desterritorialização tem a virtude de descolar culturas e espaços de seu meio físico, enquanto a reterritorialização os atualiza enquanto dimensão social. Considero, a partir destas reflexões, que a cumbia se atualizou em dimensão social no país, e que ao se realizar no espaço urbano de Lima consolidou-se como um gênero da música popular peruana. Assim, o objetivo dessa dissertação é compreender este processo a partir dos contextos socio-culturais que lhe caracterizam.

Chegar até esses recortes temáticos e de objetivo custou muito tempo de leitura, reflexão e aproximação com o objeto e literatura especializada ou sobre temas afins. Considero relevante compartilhar os trajetos desta primeira-grande etapa da pesquisa, uma vez que a própria definição de aporte teórico e metodológico para abordar meu objeto, previamente apresentados, foi resultado desse percurso. Em primeiro lugar, trabalhar com música na pesquisa acadêmica se mostrou um grande desafio. A música é algo muito significativo e constitutivo da minha própria experiência social, o que por vezes me causou o receio de atribuir tal importância de forma desmedida nas minhas análises. Por outro lado, creio ser razoável afirmar que a música é um elemento amplamente presente, constitutivo e polissêmico na vida social, seja a música clássica, acadêmica, erudita, *jingles* comerciais, cânticos e louvores. Assim, pensar sobre os vários sentidos que a música pode ter é o mesmo que duelar com uma Hidra de Lerna: a cada vez que se elege um recorte, surgem outros dois fatores que parecem igualmente elementares. Esse foi o grande desafio desta pesquisa de mestrado, com tão pouco tempo para equalizar todas as questões que surgiram no meio do caminho.

Há três anos, quando comecei a escrever o projeto para o mestrado, pensava em relacionar a

música produzida na América Latina às questões de identidade regional, com enfoque na Amazônia a partir do estudo comparado entre a cumbia amazônica e o carimbó. Muita coisa mudou, desde o recorte do objeto até os objetivos gerais e referenciais teóricos básicos da pesquisa. Mesmo que tenha deslocado meu trabalho para outro debate – o de músicas populares urbanas em contexto de globalização –, algo a respeito das formas de identificação regional a partir da música permaneceu como elemento delineador da minha compreensão do tema. O objetivo já não é, a partir de análises, estabelecer vínculos entre a cumbia amazônica e a construção de discursos identitários para a região; no entanto, as leituras e descobertas que fiz a respeito da cumbia na América Latina no decorrer do mestrado me levaram a pensar em como a música aciona formas de identificação e pertencimento.

O ponto de partida para esta dissertação não se deu em âmbitos acadêmicos. Em 2012, eu participava de um festival de música cujo mote político e temático é o da integração latino-americana: o Festival *El Mapa de Todos*. Trata-se de um evento onde a curadoria musical se dedica a reunir bandas independentes que despontam nas cenas de diferentes países do continente latino-americano, reunindo grupos venezuelanos, mexicanos, colombianos, peruanos e de diversas outras nacionalidades em seu *lineup*. Naquele ano, apresentou-se uma banda de *cumbia-rock*, Bareto. Além do gênero, desconhecido por mim até então, o que atizou minha curiosidade foi uma versão tocada no show da nossa conhecida canção “Mulher Rendeira”. Em uma conversa com os músicos após o festival, descobri que era a versão de uma cumbia antiga, da década de 1970, de um grupo de cumbia amazônica, Juaneco y su Combo.

Minha pergunta inicial, ainda sem contextualizá-la no âmbito acadêmico, foi como aquela música chegara até ali, em uma versão gravada e consagrada no cenário musical peruano da década de 1970? Ainda, através de uma banda de cumbia amazônica de Pucallpa, uma cidade tão distante da capital, Lima, mas tão próxima às cidades amazônicas do Brasil. Dado esses estranhamentos, comecei a pensar em espaços musicais que se estruturam e articulam-se no interior das fronteiras amazônicas, região que tensiona e borra as fronteiras nacionais. Os anos se passaram e, em 2014, recém-graduada no curso de História da Universidade de Brasília e sem a intenção de ingressar em um mestrado, voltei a atuar nos limites e campos da produção musical. Passada a edição desse ano do festival, empreendi junto a meu pai – minha grande inspiração e interlocutor para pensar a música em suas várias dimensões – a ideia de realizar um projeto audio-visual acerca das músicas regionais amazônicas. Daí comecei a pesquisar literatura para esboçar um projeto base que pudesse ser submetido aos editais de promoção e incentivo à cultura.

Além de pesquisas em relação às manifestações musicais do norte do Brasil e em regiões de fronteira amazônica, a cumbia também foi protagonista nesse primeiro momento. Deparei-me com

um grande repertório, em sua maioria latino-americano, que tratava desses temas sob a ótica das relações entre a indústria cultural, as músicas locais em contextos de globalização e, mais especificamente em relação a cumbia, aos processos de transnacionalização de gêneros musicais. Paralela ao encontro com uma vasta literatura acadêmica até então por mim desconhecida, tomei conhecimento do Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA) – até então, o Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (CEPPAC). A confluência destes fatores me fez iniciar o esboço de um projeto de mestrado que envolvesse essas questões, com a certeza de que contaria com um espaço acadêmico onde temas dessa natureza seriam aceitos; e, principalmente, com a perspectiva de que já existiam debates, abordagens e teorias afins a meus questionamentos e que poderiam dialogar com o objeto que ainda estava por definir.

Dito isso, os caminhos desta pesquisa começaram a se delinear em 2015 – quando da primeira elaboração do pré-projeto para tentar a seleção do ELA. Considero pertinente compartilhar a trajetória da minha pesquisa, pois seus desvios e percalços correspondem aos processos de definição de referencial teórico e conceitual, familiarização com o debate intelectual já existente a respeito do meu tema e do próprio processo de recorte temático e de objetivo. Com isso quero dizer que aprender a realizar uma pesquisa social referente a manifestações musicais está diretamente vinculado às conclusões que cheguei ao final desta dissertação.

O pré-projeto que apresentei ao programa tinha como objetivo estabelecer uma história comparada entre a cumbia amazônica e o carimbó. Isso correspondia à minha intenção de pesquisar a existência de espaços de integração cultural, articulados e permeados por práticas musicais. Além disso, correspondia também à intenção de compreender como manifestações culturais se realizam em contextos de globalização e de modernização – configurando-se como resultados de processos de hibridação. Considerava, portanto, que tanto o carimbó e a cumbia amazônica poderiam ser chave para análise desses processos e, ao relacioná-los, compreender a região amazônica como um espaço musical que abriga pontos de intersecção de sonoridades e práticas musicais.

De imediato, principalmente devido ao pouco tempo que dispomos na realização de um curso de mestrado, realizei o primeiro recorte: trabalhar apenas com a cumbia amazônica. Depois, iria perceber que a comparação dos dois gêneros é um salto imenso, levando em consideração os processos sociais e culturais que conformaram a cumbia amazônica no Peru. De todo modo, estabeleci como objeto este último gênero, com o objetivo de traçar que tipos de processos de identificação regional ele poderia ocasionar. O trabalho mais intenso de pesquisa sobre a cumbia amazônica e o levantamento de referencial teórico mostrou a inconsistência entre essa relação. Não afirmo que inexistem processos de identificação regionais – e de outras naturezas – ocasionados por manifestações musicais, inclusive creio que estes são inerentes às construções de significado de

gêneros musicais. No entanto, a própria noção de identidade regional se mostrava uma categoria complexa e ampla, ainda mais considerando a região amazônica peruana, realidade absolutamente desconhecida por mim.

Nesse momento, já havia definido como referencial teórico as questões acerca da indústria musical, globalização e a articulação de espaços interculturais nestes contextos. Aqui, define-se o primeiro protagonista do meu olhar a respeito da cumbia amazônica: a Indústria Fonográfica Peruana (Infopesa). De volta a 2012, descobri que a música “Mulher Rendeira” fora concedida pelo Zé do Norte a um radialista peruano, Albero Maraví, que trabalhava na Rádio Tupi de São Paulo, lá pelos anos iniciais da década de 1960. Devido a minha inserção no meio de produção musical – o que também orienta muitas das minhas percepções sobre o tema – pensei em abordar a cumbia amazônica sob a ótica da indústria musical. E, ainda, compreender como esta – na figura de empresas discográficas nacionais – pode articular espaços de integração latino-americana, como foi o caso da versão peruana, em cumbia, de “Mulher Rendeira”.

Além disso, já havia entrado em contato com Alberto Maraví para conversar a respeito dessa conexão, em 2014. Dessa forma, tendo em vista a possibilidade de elaborar uma entrevista com ele para o mestrado, resolvi elencar a Infopesa como objeto de pesquisa e, a partir dela, compreender como a cumbia amazônica foi inserida no circuito limense de música, ainda tendo em mente as questões de identidade e integração regional. Assim, após a qualificação deste projeto, em dezembro de 2016, defini que minha pesquisa consistiria na realização de uma biografia social da Infopesa – compreendendo-a como um lugar de memória e de realização da cumbia amazônica enquanto gênero musical. Resultando assim, em um agente articulador de espaços interculturais latino-americanos em contextos de globalização.

A *Infopesa* foi fundada no ano de 1971 pelo empresário Alberto Maraví, um inteligente produtor musical. Ele já atuava na cena desde a década de 1950: começou escrevendo comentários e resenhas sobre discos para periódicos; passou a trabalhar em rádios e logo começou a comandar seus próprios programas - onde tocava os mais variados gêneros musicais do continente. A partir daí, deslanchou sua carreira como crítico e produtor musical: passou alguns anos no Brasil, nas cidades Rio de Janeiro e São Paulo, onde trabalhou como produtor nas gravadoras *Philips* e comandou o programa '*Discómetro Mundial*' na Rádio Tupi; passou um período em Nova Iorque pesquisando as influências caribenhas na música norte-americana, ganhando ainda mais visibilidade; e por fim, em 1966 foi convidado a liderar o setor internacional da famosa gravadora peruana *El Virrey*, em Lima.

Após 16 anos vivendo no exterior, Alberto Maraví finalmente retornou ao Peru. Pouco tempo depois, saiu da gravadora que o havia levado de volta e começou a construir seu próprio

negócio na música, investindo nas mais diversas expressões musicais peruanas, da costa norte até os limites da selva amazônica. Antes de fundar a Infopesa, abriu a *Disco Independiente Nacional* (Dinsa) em 1968, momento que entrou em contato com a cumbia ao viajar pelas cidades amazônicas peruanas pesquisando as festas populares e os ritmos que as embalavam. Assim, ao finalmente fundar a Infopesa, seu sucesso como produtor musical já era conhecido entre os grupos musicais peruanos, e já contava com importante capital social e financeiro para tocar seu negócio para frente³.

A Infopesa operou por quase 20 anos catalogando e produzindo diversos grupos importantes de música no Peru, contemplando também outros gêneros musicais além da cumbia. Em 1987, houve um atentado a uma loja de construção próxima à sede da empresa. O impacto e o incêndio provenientes desse ataque alcançaram as instalações da gravadora e destruíram grande parte dos estúdios e dos equipamentos. Foi a gota d'água em um contexto de instabilidade política e insegurança financeira⁴: a empresa fechou suas portas, mas não deixou de manter as licenças dos materiais gravados. Vinte e cinco anos se passaram e a Infopesa retomou atividade. Desde 2012, relança sucessos da cumbia amazônica em formato de CD's, com uma estética atualizada e com tratamento de som avançado.

A abertura da Infopesa coincide com movimentos de valorização e de *boom* da cumbia, em nível internacional. É consenso que a cumbia, de origem colombiana, é um elemento musical amplamente capilarizado na América Latina. Um dos marcos para o reconhecido processo de transnacionalização da cumbia, em especial da cumbia peruana, foi o lançamento de dois discos pela gravadora norte-americana *Barbes Recors*. *The Roots of Chicha*, de 2007, é uma coletânea que reúne temas da cumbia amazônica dos anos 1970. O segundo lançamento, de 2008, *¡Sonido Amazonico!*, é o primeiro disco de uma banda norte-americana dedicada à cumbia, *Chicha Libre*. Assim, enquanto pesquisadora, parto de um contexto onde a cumbia é um gênero musical inegavelmente transnacionalizado.

Dessa forma, a transnacionalização da cumbia colombiana fora um norte e um pressuposto que me acompanhou desde o princípio desta pesquisa. Por isso, dediquei grande parte das leituras para compreender sua história e as dimensões da sua transnacionalização. Duas foram minhas grandes referências nesse sentido. A primeira é a renomada obra de Peter Wade, “*Music, Race and Nation: Musica Tropical in Colombia*” (2000). Nela, Wade historiciza os processos de apropriação e

³ As informações sobre a trajetória de Alberto Maraví no negócio da música foram retiradas de três entrevistas concedidas por ele nos seguintes sites: Portal Senhor F (Brasil), Redação Lamula (Peru) e La Republica (Peru).

⁴ Os finais dos anos oitenta e a década de noventa no Peru foram marcadas pelo governo autoritário e corrupto de Alberto Fujimori e por uma instabilidade financeira marcada por suas políticas neoliberais e pela ocorrência de ataques terroristas sistemáticos do grupo Sendero Luminoso em sedes de empresas, lojas e bancos pelo país (Romero, 2007: 7-9).

de conformação dos gêneros de música tropical colombiana a partir da década de 1940. A cumbia, o *porro* e o *vallenato*, ritmos de regiões periféricas e discriminadas do país – sobretudo devido à expressiva população negra – foram inseridos nos repertórios das orquestras do país, adquirindo traços de gênero musical. Compreender a cumbia enquanto tal foi essencial para minha pesquisa – pois lhe confere contornos sociais e culturais que podem ser aferidos e mapeados a partir das noções de práticas musicais e de cenas musicais.

Além disso, a definição dessa manifestação musical dentro do escopo de gênero musical a localiza em um contexto marcado pela globalização e pela atuação das indústrias musicais – agora constituídas de tecnologias de propagação sonora da música. Assim, pude situar a cumbia historicamente de forma a compreender os caminhos de sua transnacionalização. Ou seja, além de ter sido constituída como gênero de música popular pelo crivo da indústria fonográfica e discográfica, os processos de desterritorialização e reterritorialização da cumbia também passam pelos circuitos musicais articulados pela indústria cultural, inserida em contextos de uma cultura mundializada.

A segunda obra essencial para esta dissertação foi “El Libro de las Cumbias Colombias”, lançado no final de 2017, pelos investigadores e especialistas musicais Juan Sebastián, Frederico Ochoa e Carlos Javier Pérez. No livro, eles compilaram 90 cumbias colombianas e suas partituras, com comentários acerca de suas histórias de composição e gravação. Na introdução do livro, dedicaram-se a explorar a história do gênero, suas demarcações regionais e seu desenlace com o decorrer do tempo. Segundo eles, para além de sua categorização como um gênero da música tropical colombiana, a palavra cumbia também apresenta outros sentidos.

Palavra polissêmica, seus significados mais comuns são: baile e evento social; um conjunto de gêneros; uma categoria de mercado e um gênero musical, no singular (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2015: 07). A indústria musical e a capilarização da cumbia no continente no decorrer do século XX mesclaram e tornaram tênues as barreiras entre esses diferentes significados. Por isso a importância de compreender tal fenômeno à luz das indústrias fonográficas; mas encerrá-lo a esse escopo implica não compreender o amálgama cultural de onde a prática musical surge. Tal lastro cultural é relevante, pois se reflete nos significados que a palavra “cumbia” adquiriu no cenário musical no decorrer das décadas.

Segundo Leonardo D'Amico, etnomusicólogo italiano, enquanto música e dança, a cumbia é representativa da tradição oral da cultura costeira colombiana. Nesse sentido, argumenta que anteriormente ao marco do século XX – contexto em que “cumbia” referia-se a um rótulo de gênero musical a ser gravado e difundido –, o termo era vinculado a práticas de dança de corte. Assim, define que além de gênero musical, a cumbia pode ser compreendida como um ritmo – música

executada para ser dançada (Amico, 2015: 31). A prática musical que se relaciona à cumbia é de fato mais antiga do que sua definição como gênero musical, e tem como coluna vertebral elementos africanos, evidenciados principalmente pela percussão. Elementos indígenas também figuram na composição da cumbia, a partir dos instrumentos de sopro que acompanham a percussão – a *gaita* sendo o principal deles. O elemento europeu, segundo aqueles que defendem a cumbia como um constructo baseado em três eixos culturais, seria a dança de corte que é executada e a vestimenta que as mulheres e os homens utilizam em sua execução

Existem vários estudos que exploram as origens e raízes da tradição musical da costa. Grande parte deles concorda quanto à primazia de tradições africanas – sustentando essa argumentação a partir de estudos etimológicos da palavra cumbia e pela aparição de instrumentos de percussão utilizados em lugares da Jamaica e em países africanos que têm relações diaspóricas com a Colômbia⁵. Wade afirma que há uma longa tradição de danças entre homens e mulheres ao redor de músicos tocando instrumentos variados, que datam de tempos “imemoriais”. Ainda assim, Wade afirma que não há estudos suficientes para localizar a origem da cumbia antes do século XX:

It may be true that the lineups and styles found today, or documented and recorded thirty or forty years ago, are some indication of musics that existed a hundred or even more years ago: the point is that the idea of changes and transformations in these forms is rarely addressed, except perhaps to bemoan a loss of “authenticity”. As Bermúdez (1996: 116) points out, however, the heterogeneity of the rural styles, which were probably consolidated in the late colonial period, makes it difficult to argue for straight continuities with rural styles found in the early twentieth century, let alone more urban styles (Wade, 2000: 55).

Para D'Amico, de acordo com fontes históricas, a cumbia aparenta não ser, de fato, muito antiga. Para ele, suas origens devem ser localizadas no período republicano. O primeiro documento escrito que menciona a cumbia, e de que temos conhecimento é um artigo publicado no final do século XIX, no jornal *El Porvenir*, de Cartagena.

Por la noche se oye la cumbiamba, baile popular cuya musica consiste en una flauta de millo y en un tambor que produce un sonido monótono pero acompasado. Se baila en una rueda, y el hombre hace movimientos grotescos y desenvueltos al son del tambor mientras la mujer lleva en una mano un mazo de velas encendidas, cogido con un rico pañuelo de valor, el cual viene a quemarse al final cuando se acaban las velas, que es el lujo del baile⁶.

Publicado em 2 de março de 1879, o artigo faz referência a uma festividade que se dança ao

⁵ O debate acerca das origens e meios de constituição da cumbia se dão em diversos âmbitos e temáticas. Peter Wade explora as questões da negritude nas formas musicais caribenhas em outros artigos, por exemplo: “Wade, Peter (1998). “Blackness, music and national identity: three moments in Colombian history”. *Popular Music*, vol. 17, no 1, pp. 1-19. D'Amico também tem artigos em que o enfoque é situar-se neste debate em específico: D'Amico, Leonardo. "La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y sociocultural." *línea] Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Ciudad de México. 2002.

⁶ O trecho em espanhol foi retirado do site “Musical Afrolatino”, acesso em 27/02/2018.

som da gaita de *millo* acompanhada da percussão; e a *cumbiamba* seria o espaço de execução deste evento. Essa formação musical – instrumento de sopro e percussão – é também a composição básica dos grupos de *gaita de millo*, formato tradicional da execução da cumbia que também emplacou como gênero variante da cumbia colombiana na década de 1960. Concordo com Wade que não há como assumir com certeza continuidades ou rupturas da cumbia, tal como é conhecida hoje, com formas musicais ou coreográficas muito anteriores ao século XX. No entanto, conceber as rupturas não implica negar possíveis continuidades.

Segundo Enrique Luis Muños Véles, filósofo colombiano, a cumbia deve ser considerada como ritmo base para as formas musicais do folclore do Caribe colombiano. É, portanto, substrato das festividades e práticas culturais da região.

Para algunos músicos nacidos en la última década del siglo XIX, cumbiamba era el lugar donde se desarrollaba la música de cumbia y en ningún momento el ritmo. Ya a finales de 1889, se referencia el ritmo con el nombre de cumbia en Cartagena, indicándose que se trata de una música escalera abajo, denominación despectiva para señalar al pueblo raso, que no merece ponderación alguna, simplemente para denominar escándalo. Las cumbiambas, la música y baile de las negradas inferiores como era llamada por la literatura de principio del siglo XX recogida en la prensa de Cartagena para referirse a las fiestas de la Virgen de la Candelaria de la Popa y los carnavales de Cartagena donde emergía el espíritu de la cultura popular y sus imaginarios festivos provenientes de una amplia zona del Bolívar Grande (Musical Afrolatino, acesso em 28/02/2018).

É seguro, portanto, afirmar que a cumbia, entendida como ritmo e dança, tem lastro histórico e pode ser conferida nas regiões do vale do Rio Magdalena, sendo inclusive protagonista em festividades nas cidades de Cartagena e Barranquilla. O que define o marco no século XX, para considerá-la gênero musical, é a execução desses ritmos vernaculares pelas orquestras das rádios, que iniciaram suas atividades a partir da década de 1930, inaugurando o que se denomina como cumbia de orquestra. No entanto, outros estilos de cumbia também foram gravados e difundidos no século XX, cuja formação instrumental guarda semelhanças com práticas musicais e coreográficas datadas do final do século XIX. Assim, a ascensão e internacionalização da cumbia colombiana - enquanto gênero de música popular - devem ser compreendidas a partir de mudanças das práticas musicais no país, que em grande parte foram ocasionadas pela modernização nos meios de comunicação, surgimento das rádios e das indústrias fonográficas nacionais.

A cumbia, assim como a música tropical no geral, desempenhou papel importante na valorização e produção de músicas e sonoridades latino-americanas – como foi o caso da música cubana, anos antes e da própria cumbia peruana, entendida também como um gênero da música tropical peruana. Nesse sentido, estabelece-se uma importante relação entre manifestação musical, espaço urbano e suas práticas musicais tensionadas pela indústria fonográfica e a consolidação de gêneros musicais. Esta é, em termos gerais, a temática pela qual esta dissertação se orientou.

O segundo ano de pesquisa foi definidor para minha compreensão do tema. A partir da pesquisa de campo, que pude realizar em Lima em maio de 2017, e da bibliografia adquirida na viagem, pude redefinir e aparar as arestas desta pesquisa. A grande incógnita que pairava constantemente sobre minha cabeça nesses dois anos de pesquisa foi: como dar conta da dimensão da cumbia peruana, em especial da cumbia amazônica? Ainda, em que termos poderia dar qualquer tipo de significado para esse fenômeno? São questões que ainda carrego comigo; porém, a esta altura, sinto-me mais capacitada para encará-las com menos ingenuidade e com mais maturidade intelectual para respondê-las. Foram inquietudes que apenas o acesso à literatura peruana e colombiana acerca do tema e o trabalho de campo foram capazes de resolver.

Organizei minha viagem de campo a partir da realização de entrevistas somente com Alberto Maraví, fundador da Infopesa, e de seu filho Juan Ricardo Maraví, que atualmente é o diretor executivo da empresa. Às vésperas de minha viagem, no entanto, consegui entrar em contato com Maurício Mesones, vocalista da banda Bareto. Utilizando de seu capital social e cultural como músico *cumbiambero*, conseguiu articular para mim entrevistas como o fundador e diretor da banda de cumbia amazônica Los Mirlos – produzida e gravada pela Infopesa na década de 1970; e com os integrantes da banda Cumbia All Star, que reúne músicos que atuavam na cena musical limense nesse mesmo período. Como eles mesmos se definiram na entrevista, são uma espécie de Buena Vista Social Club⁷ da cumbia peruana. Por último, também entrevistei os outros integrantes da própria banda Bareto.

A oportunidade de entrevistar os músicos da cumbia peruana redimensionou minha abordagem ao tema. Tendo em mãos as perspectivas tanto de um produtor musical quanto de diversos músicos, comecei a trabalhar com a noção de cena musical – espaço que abrange as articulações entre todos os agentes envolvidos na produção musical. Além disto, pude adquirir material bibliográfico de extrema importância para o andamento da pesquisa. Sem dúvidas, o de maior relevância foi o livro organizado pelo etnomusicólogo peruano Raúl Renato Romero, “Música popular y sociedad en el Peru contemporáneo” (2015). Nele, foram compilados artigos de importantes pesquisadoras e pesquisadores que trabalham com diversas manifestações musicais do país – ter acesso a esse material foi essencial para expandir minha compreensão do universo musical peruano e limense, além de se apresentarem como importantes interlocutores a respeito da cumbia peruana. Outra aquisição importante e decisiva para os rumos da pesquisa foram dois livros,

⁷ *Buena Vista Social Club* é o nome de uma agrupação de músicos cubanos tradicionais, criada na década de 1990, pelo músico cubano Juan Marcos González e pelo guitarrista estadunidense Ry Cooder. Em 1997 lançaram um disco de mesmo nome que foi sucesso mundial. O nome é referência a um clube muito famoso que funcionou durante a década de 1940 em Havana, onde promoviam-se apresentações de música ao vivo e bailes de dança. Os integrantes de Cumbia All Stars se comparam a eles porque também são músicos que atuavam na cena limense desde as décadas de 1950, 1960, sendo considerados músicos da Velha Guarda da música tropical peruana.

produzidos por um produtor musical e compositor peruano, que reuniam ao todo 39 entrevistas com músicos relevantes para a história da cumbia peruana – desde a década de 1960 até a cena atual.

Como consequência destas aquisições e também dos resultados das entrevistas que realizei em campo, aproximei as lentes de análise sobre Lima, aplicando as noções de cena musical proposta por Mendívil, um musicólogo peruano, para tecer um panorama do cenário musical limense à época da recepção da cumbia colombiana e consolidação da cumbia peruana. Dessa forma, redefini meu objeto de estudo para a cumbia peruana – gênero musical constituído de diversas variações marcadas por aspectos regionais. Compreendo, portanto, que a cumbia peruana corresponde a um fenômeno da música peruana que se constituiu a partir de processos transnacionais e transregionais pelos quais o país - e em especial Lima - vinha passando desde as primeiras décadas do século XX.

A partir daí, as postulações teóricas acerca das manifestações culturais em contexto de globalização, principalmente as de Renato Ortiz – um dos meus principais interlocutores – começaram a sair da abstração e apresentarem relação com os dados empíricos que eu estava levantado. Em “Outro território” (2004), Renato Ortiz explora os efeitos decorrentes dos contínuos processos de globalização quanto à sua dimensão cultural. A partir de sua noção de “mundialização da cultura”, argumenta que os símbolos e elementos culturais pertencentes a culturas mundializadas atravessam dimensões do local e do nacional – atualizando dimensões do global. Neste sentido, considero que a cumbia peruana – entendida como gênero de música popular – representa uma manifestação de uma cultura mundializada. Além disso, atualiza-se em dimensão social a partir de sua realização nos espaços urbanos redimensionados pelos processos sociais relacionados à globalização.

Nesta dissertação, empreendi um vasto levantamento bibliográfico para abarcar as questões teóricas que emergem dessa percepção. Para compreender a cumbia peruana em sua historicidade, busquei compreender a cumbia colombiana à luz de seu processo histórico de consolidação em gênero da música popular do país. Devido à internacionalização da cumbia e sua posterior reterritorialização em solos peruanos, situei as indústrias musicais nacionais como elementos articuladores de espaços simbólicos referentes à produção musical latino-americana, espaços que dinamizam os processos de desenraizamento e apropriação de ritmos musicais. A partir disso, foi necessário compreender a realidade social e cultural dos contextos onde a cumbia viria aterrissar no Peru e, então, consolidar-se como gênero musical. Daí, historicizei os cenários de produção musical de Lima, continuamente modificados a partir das primeiras décadas do século XX.

Foi um grande esforço de leitura e familiarização com debates acadêmicos de diversas naturezas e escopos de análise. No primeiro capítulo desta dissertação, procurei organizá-los de

maneira a elencar os principais conceitos e categorias que balizaram minha compreensão do objeto e tema desta pesquisa. Dividi as principais discussões e implicações que se mostraram mais determinantes para a pesquisa em três seções: a primeira trata dos tensionamentos que a arte, a noção de cultura e de produção cultural sofreram em contextos de globalização; a segunda diz respeito às indústrias culturais na América Latina, em especial a fonográfica, compreendida como uma importante articuladora de espaços sociais e circuitos para a circulação das músicas locais e, por fim, a última seção trata da noção de espaços interculturais na América Latina – aprofundada a partir das contribuições de Renato Ortiz a respeito dos processos de desterritorialização e reterritorialização de elementos simbólicos.

No segundo capítulo, procurei estabelecer os antecedentes históricos da conformação da cumbia peruana como gênero da música popular. Explorando as noções de cena musical e sonoridade como constitutivas de gêneros musicais, relacionei os processos sociais transnacionais que marcaram o século XIX, tais quais os redimensionamentos dos espaços urbanos colombianos e peruanos, com a delimitação de novos gêneros de música popular. Assim, na primeira seção, historicizei o processo de consolidação da cumbia em um gênero musical popular nacional. Procurei também delinear o que corresponde um gênero de música popular e como esse processo, em específico, arvorou-se a partir da construção de sonoridades que se relacionam à noção de tropical. Na segunda seção, explorei a noção de cena musical para historicizar as mudanças na cartografia musical limense no decorrer do século XX – abarcando os processos que levaram à música criolla a seu auge como música popular nacional até o estabelecimento do huayno urbano, decorrente da primeira onda migratória que marcou a história de Lima.

Por fim, no terceiro capítulo utilizo das entrevistas realizadas para delinear a cena musical que se formou em torno da cumbia peruana. Considerando que cenas musicais são compostas por agentes diversos que se engajam na promoção e veiculação de um gênero musical – é possível situá-las historicamente e geograficamente. Neste sentido, Lima se apresenta como palco deste processo, que sucedeu nos anos finais da década de 1960, consolidando-se na década de 1970. Devido a isso, foi possível elencar processos sociais distintos que atravessavam essa cena – reunindo em si dimensões do local, do nacional e do global. Assim, busquei explorar aspectos que caracterizaram esta cena – e, portanto, a cumbia peruana enquanto gênero musical desterritorializado e reterritorializado.

CAPÍTULO UM

GLOBALIZAÇÃO E CULTURA NA AMÉRICA LATINA: A PRODUÇÃO MUSICAL EM FOCO

Os processos de globalização que se estabeleceram a partir do capitalismo industrial modificaram profundamente as configurações de relações sociais e espaciais, em especial a partir do século XIX⁸. Parto da compreensão de que as revoluções industriais e tecnológicas daquela época constituem-se como lastro histórico para pensar a sociedade contemporânea, devido aos seus efeitos de urbanização, na comunicação e nas relações de trabalho. O século XX, em continuidade, consolidou uma série de fenômenos econômicos, políticos, sociais e culturais que nos permitem pensar em um mundo globalizado e cada vez mais conectado. Nesse sentido, a globalização deve ser compreendida como fenômeno carregado de historicidade, que apresenta continuidades com o passado e especificidades em relação ao presente. A partir dessa perspectiva, Renato Ortiz sugere a utilização da ideia de “patamar” como recurso para pensarmos o estado atual de globalização (2005: 17). Além de contemplar a historicidade dos processos de globalização e desenvolvimento tecnológico, considero tal formulação teórica ideal para compreender as dinâmicas das manifestações musicais, formação de mercado e de cenas musicais na América Latina na contemporaneidade, temas norteadores da minha pesquisa.

A música, compreendida aqui como arte e prática cultural, configura-se como ponto nevrálgico para o debate sobre diferenças culturais, urbanização e globalização. Meu encanto e questionamentos sobre a cumbia peruana me conduziram a esse debate teórico específico. Neste trabalho, considero que a cumbia peruana consiste em um gênero musical que se constituiu em contextos de globalização e industrialização. Além disso, assumo a premissa de que o conceito de música popular passa necessariamente pelo crivo da indústria fonográfica. Portanto, as discussões acerca da globalização, novas dinâmicas culturais e indústrias culturais na América Latina foram essenciais para a pesquisa.

A própria ideia de globalização suscita diversos problemas de cunho ideológico e metodológico. Trata-se de um processo homogeneizador, em que a cultura ocidentalizada se impõe à diversidade cultural? Ou se trata de um processo que tem redefinido as fronteiras e costumes locais, redimensionando o panorama cultural em nível global? Creio que há forças nesses dois sentidos – que se entrecruzam nos espaços demarcados pela globalização. Então, como

⁸ Segundo Renato Ortiz em “Mundialização e Cultura”, “o século XIX conhece expressões culturais diferenciadas no seu início, com o nascimento da sociedade industrial, e no seu final, com a emergência da modernidade urbana e o *take off* da segunda Revolução Industrial. (1996, p. 24)

compreender ou delinear o que seria esse tal mundo globalizado? Como as diferenças, locais, regionais, nacionais, culturais, entre tantas outras, são equalizadas nessa dinâmica?

Vários estudos já tomaram a globalização como marco e objeto de suas pesquisas. Octávio Ianni reuniu algumas das postulações mais relevantes em “Teorias da Globalização”, cujo objetivo era reunir diferentes enfoques teóricos e históricos e colocá-los em diálogo. As situações de globalização e os processos de modernização modificaram situações e realidades sociais, fazendo com que o paradigma novecentista das Ciências Sociais já não bastasse para contemplar tal complexidade. O que é amplamente admitido é que o vocabulário das Ciências Sociais e outras disciplinas precisou ser atualizado para dar conta dessa nova realidade social.

Na esteira das mudanças paradigmáticas que a produção de conhecimento passou desde meados do século XX, os estudos acadêmicos sobre música também foram tensionados. A musicologia surgiu como disciplina dentro das universidades alemãs a partir do final do século XIX, estendendo-se por outros países europeus e nos Estados Unidos. Seu foco era a música erudita e acadêmica, ignorando manifestações musicais além desse escopo. Segundo Raúl R. Romero, a partir da década de 1950 que outros tipos de prática musical foram incorporados ao saber acadêmico de forma mais sistemática; até então, existiam estudos isolados a respeito de músicas folclóricas e/ou tradicionais, que recebiam a alcunha de “musicologia comparada”, um tipo de apêndice da musicologia (Romero, 2015: 7).

A etnomusicologia, portanto, surgiu em meados do século XX de forma mais estruturada e robusta, abordando manifestações musicais tradicionais e folclóricas, principalmente de países não pertencentes ao norte global. Segundo Romero, trata-se de marco importante pois abriu caminho para a conformação de um campo de estudo interdisciplinar, reunindo neste primeiro momento antropólogos (os) e musicólogos (os) que se debruçaram sobre as músicas tradicionais rurais. No entanto, a música popular urbana seguiu às margens desse movimento, evidenciando ainda mais a diferença que se estabelecia entre a cidade, objeto por excelência da sociologia; e o campo, da antropologia.

Romero atribui parte dessa exclusão da música urbana nas pesquisas acadêmicas à atuação da Escola de Frankfurt nas décadas de 1940 e 1950, que elaboraram teses associando-as ao processo de industrialização e de produção em massa. Defenderam que, nesses contextos, a música popular urbana deturpava o valor de arte da música, transformando-a em mercadoria (2015: 8). Retomarei esse assunto mais à frente. De qualquer modo, apenas a partir da década de 1980 o estudo a respeito da música popular em áreas urbanas tomou corpo:

A partir de esos años las investigaciones sobre la música popular se fueron incrementando de manera notable, a tal punto que actualmente se han agrupado bajo la denominación de

Popular Music Studies, considerando a este género como un fenómeno local y global, cuyos temas más emblemáticos son las industrias culturales, la globalización, la raza, la etnicidad, las clases sociales, los estudios de género y otros diversos enfoques sobre las músicas del mundo en general. (Romero, 2015: 9)

Me utilizarei de referencial teórico das Ciências Sociais, sobretudo aqueles dedicados à produção cultural em contextos de globalização, para tratar do meu objeto – uma vez que tanto os aspectos do local e regional, quanto a atuação da indústria musical, lhe são constitutivos. A cumbia peruana é um gênero musical que nasceu a partir da importação da música caribenha, em especial a colombiana e cubana, e dos efeitos das intensas migrações internas do país a partir da década de 1950. Assim, surge em espaços urbanos marcados pela migração, pelo inchaço urbano e pela convivência de elementos tradicionais da costa, da serra e da selva com uma vida moderna ao redor de Lima. O contexto do surgimento da cumbia peruana desde a criação da cumbia colombiana anos antes, da transformação do gênero em um ícone da música nacional, e de sua atual transnacionalização ao redor da América Latina, suscitaram diversos temas e questões que poderiam render anos e anos de pesquisa. Acabei me encaminhando para algumas questões teóricas específicas, que apresentarei no decorrer deste capítulo.

Em primeiro lugar, meu próprio objeto de pesquisa condiciona situá-lo dentro dos processos de globalização. Este é um tema guarda-chuva para a compreensão da cumbia peruana. Envolve discussões sobre as formas de interações culturais nessa nova configuração social e as atuações das indústrias culturais como agentes e intermediadoras culturais, e também como articuladoras de espaços interculturais (Canclini, 1999: 48). Compreender as manifestações musicais populares urbanas como fenômeno que tensiona o local, o nacional e o global foi uma das grandes contribuições da perspectiva dos *Popular Music Studies*. Nesse sentido, procuro adotar abordagens para minha pesquisa que fujam de noções reificadas e essencialistas de cultura, de forma a contribuir para o debate acerca da produção e distribuição de gêneros musicais na globalização.

Para tal, organizei a discussão teórica que se segue em três eixos, onde serão trabalhados conceitos que apareceram como chaves de análise importantes para o meu objeto. A primeira seção trata dos entrecruzamentos entre arte, cultura e produção material em contextos de globalização. A segunda seção versará acerca do papel das indústrias culturais latino-americanas, em especial a fonográfica, nas novas dinâmicas de criação e consumo cultural na América Latina na contemporaneidade. Por fim, a terceira seção se baseará em um contexto chave e norteador para a minha pesquisa: os espaços interculturais latino-americanos, que são intensificados ou evidenciados a partir de processos de globalização – e nos quais a produção musical é uma seara muito rica para pensar questões da complexidade cultural na contemporaneidade.

1.1 Arte, cultura e globalização

Um mundo globalizado e intensamente interconectado apresenta desafios para qualquer pessoa que se disponha a pensar dinâmicas e relações culturais na contemporaneidade. A literatura acadêmica, em diversos âmbitos do conhecimento, vem se renovando intensamente para dar conta dessa nova configuração social. Em primeiro lugar, deve-se levar em conta o contexto de institucionalização das Ciências Sociais: o final do século XIX foi marcado por princípios nacionalistas e pela decorrente formação dos estados nacionais. Por isso, a tradição das Ciências Sociais é construída pelo uso de categorias que fundamentam as realidades nacionais nas quais estavam inseridas – classe social, Estado, cultura, identidade, nação, território. (Ortiz, 2005: 20). Nesse sentido, temos extensa bagagem teórica que se orienta a partir do Estado-Nação como objeto ou referência para análise e, em oposição, a ideia de um mundo globalizado que desafia essa tradição. O Estado-Nação, portanto, perde eficácia como categoria de análise. O que não significa dizer que já não existe como ente político ou como território; mas sim, que a globalização redimensionou espaços políticos, sociais e culturais no decorrer de seu processo histórico.

Trata-se, portanto, de um fenômeno que promove pontes e aproxima sociedades ao redor do globo a partir de redes de tecnologia, comércios, relações intranacionais e meios de comunicação, mas que também é constituído por grandes desigualdades sociais, regionais, raciais e de qualidade de vida. Renato Ortiz defende que temos hoje uma modernidade-mundo decorrente da globalização e seus efeitos. É uma configuração social que perpassa espaços sociais diversos, tensionando as fronteiras entre local, nacional e global (Ortiz, 2005: 27). Dada essa transversalidade, a modernidade-mundo não se manifesta de maneira homogênea, mas se relaciona de diferentes formas com especificidades culturais distintas.

Compreender a dimensão cultural da globalização nesses termos impede que incorramos em interpretações dualistas do fenômeno. Por exemplo, aquelas que supõem uma força totalizante que mobiliza outras forças particulares – as especificidades locais ou nacionais – a reagirem. Ou aquelas por demais sistêmicas que fundamentam perspectivas de aculturação, nas quais existe uma sociedade global onde espaços locais e nacionais estão imersos. Corroboro a interpretação segundo a qual a globalização gerou traços de modernidade-mundo que estão presentes e perpassam tais espaços. Nessa perspectiva, desenvolveu-se a ideia de mundialização da cultura, que se distingue da globalização em termos gerais devido a suas especificidades no que tange a esfera cultural. Segundo Ortiz, “corresponde a um processo real, transformador do sentido das sociedades contemporâneas. Os objetos que nos circundam – utensílios, máquinas, arquitetura – são manifestações desta mundialidade” (2005: 20).

A mundialização da cultura refere-se à dimensão cultural da globalização, cujos processos são mais fluidos, dinâmicos e descentrados do que aqueles referentes a seus aspectos tecnológicos ou econômicos. A globalização, por sua vez, é um processo amplo e abrangente. Em seu escopo, podemos elencar alguns processos e marcos de seu desenvolvimento sócio-histórico, tais quais: a passagem do regime fordista para o regime de acumulação flexível; as revoluções tecnológico-informacionais; evolução dos meios de transporte; a queda do Muro de Berlim; o surgimento do Estado de Bem-Estar Social – e seu sucessivo desmonte – etc. Ou seja, a globalização é composta por uma série de processos e acontecimentos que, em conjunto, levaram a uma intensificação das interconexões globais.

No entanto, não se expressa de forma homogênea, e tais interconexões globais variam em termos de intensidade e natureza. Se pensarmos a globalização em nível de mercado internacional, podemos averiguar uma homogeneidade maior. A mundialização da cultura, por se manifestar em nível cultural e social, é diversa. Trata-se do resultado do processo histórico da globalização das sociedades e possui a modernidade como sua base material – e cujo marco são justamente as revoluções industriais e processos de urbanização das sociedades. Além disso, também se configura como universo simbólico referente a essa configuração social, que permeia e convive com outros tipos de universos simbólicos – políticos, religiosos, culturais.

Se pensamos que a mundialização da cultura é um fenômeno constitutivo da globalização, é pertinente considerar como as concepções de cultura e de arte foram tensionadas. A industrialização foi e é um processo contínuo e inerente à globalização; dessa forma, configura-se como base material para a modernidade-mundo. Por isso torna-se relevante compreender os efeitos da inserção de produtos e símbolos culturais na lógica industrial e comercial. Segundo Nestor García Canclini, os processos de modernização implicaram a amplificação do campo cultural, redimensionando o que seriam as artes cultas por meio das indústrias culturais – e também sendo palco para culturas ditas “populares” denotarem valor em si, contrariando a definição utilitarista que teorias mais conversadoras sobre arte e cultura lhes atribuem.

Em sua obra “Culturas Híbridas”, Canclini (2013) tem por objetivo conceituar os processos de trocas e transformações culturais em contextos de globalização a partir da ideia de hibridação; isto é, processos socioculturais responsáveis por encontros e interações culturais que geram novas práticas culturais. Segundo o autor, as dinâmicas, trocas e padrões culturais existentes em contextos globalizados não são passíveis de apreensão a partir de conceitos tradicionais como fusão, mestiçagem, ou sincretismo. Em contrapartida, Canclini nos apresenta o conceito “processos de hibridação”: conjunto de diferenciação, contato e trocas culturais situados em contextos de intensas interculturalidades, intensificadas devido aos processos de globalização (Canclini, 2013: XXVII).

Carregado de poder explicativo e com potencial para constatação empírica, é um conceito mais adequado para pensarmos as dinâmicas do campo cultural na contemporaneidade.

No decorrer de sua argumentação, o autor nos apresenta alguns debates quanto à relação entre a modernidade e a arte. O ponto de partida para delinear seu posicionamento é a oposição entre dois sociólogos, Pierre Bourdieu e Howard S. Becker. Ambos partem do pressuposto de que a dinâmica cultural – compreendida em um escopo da cultura moderna – se diferenciou a partir da secularização das sociedades. Assim, estágios avançados da técnica e da divisão social do trabalho, cujas instituições estão organizadas a partir de um modelo liberal, delineiam um campo cultural autônomo (Canclini, 2013: 35).

Para Bourdieu, o marco da secularização das artes são os séculos XVI e XVII, com a criação de museus e galerias de arte – espaços onde as artes se integravam com mais independência aos campos científicos e dependiam cada vez menos de poderes de coação políticos ou religiosos. A produção artística passou a funcionar a partir da busca pela legitimidade cultural. Tal dinâmica já é mais perceptível a partir do século XIX, lembrando que este também é o contexto da formação e diferenciação dos campos científicos – das humanidades, das ciências sociais e das belas artes.

Por se delinear como um campo autônomo, a produção artística alcança também autonomia metodológica e é regida por leis próprias. Coerente com sua teoria dos campos, Bourdieu define que a dinâmica deste campo está relacionada com as ações dos artistas em relação à circulação e produção das obras – ou seja, os capitais culturais são centrais e definidores dos campos artísticos. Tal definição sugere que os campos culturais se estruturam a partir de gostos específicos e da formação de públicos em âmbitos restritos; o que, segundo Canclini, apresenta algumas limitações por não admitir organicidade entre aspectos do capitalismo e do consumo dentro das dinâmicas desse campo cultural. Bourdieu apresenta uma resposta a essa contradição desenvolvendo os conceitos de divulgação – ação que expande o mercado e o consumo para obter lucro – e distinção – ação de resistência aos efeitos massificadores da divulgação, criando signos para diferenciação. No entanto, segundo Canclini, tais postulações ainda não contemplam as sociedades industriais e suas produções simbólicas:

A obra de Bourdieu, pouco atraída pelas indústrias culturais, não nos ajuda a entender o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares. Teremos que partir de Bourdieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitas e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos (Canclini, 2013: 37).

Becker apresenta uma visão diferenciada da autonomia do campo artístico: admite tal autonomia criadora e, no entanto, dá mais importância na análise às interferências dos laços sociais

que condicionam a configuração do campo. Canclini atribui essa visão ao fato de Becker ser músico e ter como enfoque de suas reflexões a produção musical. Ao contrário da literatura ou até das artes plásticas, onde a imagem do artista solitário pode ser mais verossímil, o fazer música requer certos tipos de coletividades. Por isso, Becker define a autonomia do campo artístico a partir dos acordos realizados entre os agentes dessa coletividade, nomeada “mundo de arte”. Assim, a partir do diálogo entre diferentes interesses – de intérpretes, compositores, cantores, musicistas –, definem-se convenções que dão coesão às práticas artísticas. Segundo Becker, tal autonomia aumentou nos últimos séculos devido à independência dos poderes políticos e religiosos, já mencionados, e também pela maior possibilidade de optar por meios diferentes de produzir, divulgar e consumir arte. (Canclini, 2013: 39).

Tal perspectiva, de cunho mais antropológico, reconhece que o fazer artístico não se define a partir de valores estéticos a priori, mas a partir de pessoas que identificam os resultados de suas ações como arte. A mim interessa muito esse tipo de abordagem, pois é mais coerente com o cenário musical limense, além de endossar minha escolha de abordar a cumbia peruana a partir da análise das cenas musicais de música popular em Lima. Além disso, Canclini considera que Becker nos conduz a análises menos etnocêntricas e sociocêntricas:

Sua dedicação aos processos de trabalho e agrupamento, mais que às obras, desloca a questão das definições estéticas, que nunca chegam a um acordo sobre o repertório de objetos que merece o nome de arte, para a caracterização social dos modos de produção e interação dos grupos artísticos. Também permite relacioná-los comparativamente entre si e com outros tipos de produtores. Como Becker diz, na modernidade os mundos da arte são múltiplos, não se separam taxativamente entre si, nem do restante da vida social; cada um compartilha com outros campos o fornecimento de pessoal, de recursos econômicos e intelectuais, mecanismos de distribuição dos bens e os públicos (Canclini, 2013: 41).

Pode-se dizer que enquanto Becker estabelece o exame das estruturas internas do campo artístico, admitindo que estas tenham relações centrífugas com a sociedade, Bourdieu propõe a análise externa destes, com enfoque nos mecanismos de manutenção de sua autonomia. Ambas perspectivas apresentam limitações, no entanto se complementam. Bourdieu contempla a relação entre as manifestações estéticas e as práticas artísticas em um sistema estratificado por capacidades desiguais de capital cultural – contemplando, dessa forma, as dimensões globalizadas secundarizadas por Becker, nas quais os campos artísticos estão inseridos. No entanto, perde de vista o

desenvolvimento próprio da arte popular, sua capacidade de desenvolver formas autônomas, não utilitárias, de beleza [...]. Tampouco examina a reestruturação que sofrem as formas clássicas do culto e dos bens populares ao serem redimensionados dentro da lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias (Canclini, 2013: 42).

Depreende-se das ressalvas de Canclini a esses sociólogos que as relações entre indústria cultural, seus produtos simbólicos e os valores artísticos e mercadológicos que assumem se dão de forma orgânica. Dizem respeito às lógicas comerciais e comunicacionais; às manifestações culturais e aos campos artísticos e às sociedades que as condicionam. Nesse sentido, as indústrias culturais se apresentam como importante elemento no processo de redimensionamento da cultura em contextos globalizados. Tal processo se deu principalmente em termos valorativos da cultura, a começar pelo surgimento do conceito “cultura de massa”. O conceito “massa”, referente às sociedades industrializadas e seus produtos culturais, já foi superado enquanto categoria explicativa da realidade pela literatura acadêmica. No entanto, considero válido retomá-lo para compreender como são entendidos os vínculos entre a atuação da indústria cultural e as demandas das sociedades por símbolos culturais. No que diz respeito à minha pesquisa, é uma reflexão válida para compreender o desenvolvimento dos gêneros musicais na contemporaneidade de forma ampla, como uma prática cultural carregada de significados e lastro histórico, valorada como arte, mas que também se configura como uma coletividade que se organiza a partir de lógicas mercadológicas.

Retomando Ortiz, “massa” é um conceito intrinsecamente vinculado à historicidade do desenvolvimento industrial e urbano. Apresenta-se, inicialmente, como um substituto para “multidão”, conceito bastante em voga a partir da Revolução Industrial. O aumento da população das cidades, concomitante ao advento das classes trabalhadoras das fábricas e comércios, foi a base social para que se pensasse nesta aglomeração de pessoas como um ente “amorfo” da nova configuração social das sociedades industrializadas. “Nascido no campo político conservador, ele [*o conceito 'massa'*] se aplica, no século XIX, sobretudo às aglomerações urbanas, designando as classes perigosas cuja exclusão da sociedade industrial é patente” (Ortiz, 2005: 97).

É notória a dimensão negativa que esses conceitos dispensam à população a que se referem; e ela não se restringiu aos campos da política ou do social. O debate cultural também utilizou essas noções para reagir às mudanças que aconteciam nas artes por conta do desenvolvimento industrial, das técnicas e do mercado. Ortiz nos apresenta dois exemplos: a recusa dos romances de folhetim como verdadeira literatura e a polêmica acerca do estatuto artístico da fotografia. Os argumentos contrários ilustram como o campo cultural absorveu as noções de massa e multidão para denotar a deturpação da verdadeira arte: o desenvolvimento técnico e industrial, a democratização e influência do mercado nas artes significariam a “invasão pelo mau gosto, pela mediocridade das massas” (Ortiz, 2005: 99).

Além disso, o debate se aprofundou no sentido de que o desenvolvimento industrial gerou conflitos acerca do que poderia ser, ou não, considerado arte de forma legítima:

O século XIX “inventa” o artista livre e autônomo, ao mesmo tempo em que as forças industriais redefinem a relação das técnicas com a cultura (advento de uma indústria editorial, da grande imprensa, da fotografia e, posteriormente, do cinema). O conflito decorre, portanto, de um movimento interno da sociedade. Diante do avanço de uma cultura de mercado, o campo da cultura erudita se encontra tensionado. As críticas são reativas; elas procuram defender um território conquistado. Está em causa o monopólio de definição do que seria a “verdadeira arte” (Ortiz, 2005: 99).

Segundo Walter Benjamin, a capacidade e aperfeiçoamento técnico da reprodutibilidade de uma obra de arte, além de ampliar sua distribuição, afetaram em algumas medidas suas finalidades e até sua “essência”. Para ele, a fotografia – primeira técnica de reprodução mais revolucionária – marcou o início de uma crise da arte: coloca em xeque a ideia da arte pela arte, uma vez que com a reprodutibilidade técnica surgem outras funções sociais para a arte:

É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte' se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (Benjamin, 1955).

Tal percepção dialoga com os argumentos a respeito da crescente autonomia do campo artístico a partir do século XIX, apresentados aqui a partir de Bourdieu e Becker. As diferentes formas de criar, reproduzir e distribuir arte, decorrente dos processos de industrialização e inovações tecnológicas, também mudam os propósitos e as funções do fazer artístico. No entanto, aportes como os da Escola de Frankfurt corroboram a ideia de que a industrialização acarretou a deturpação das artes. Até hoje, produtos simbólicos ou expressões artísticas/culturais que são vinculadas com o mercadológico ou com o popular ainda têm suas qualidades questionadas. Principalmente quando seus referentes culturais são pertencentes a classes periféricas, como por exemplo o *funk* no Brasil, que vem recebendo uma série de críticas nesse sentido, a despeito de sua inegável ascensão e sucesso dentro do país, e até fora.

A divisão entre arte e mercado já estava posta na discussão acerca das culturas de massa e do surgimento das indústrias culturais, como se pode observar. Por isso Ortiz chama atenção para a importância da historicidade contida no conceito de “massa”. Entre as décadas de 1930 e 1940 no contexto norte-americano, essas noções foram atualizadas pela consolidação da categoria “cultura de massa” para a compreensão dos fenômenos que compreendiam as implicações dos desenvolvimentos tecnológico e comunicacional no âmbito da cultura.

Os meios de comunicação, cada vez mais capilarizados na sociedade, redimensionam o

relacionamento entre as pessoas, e destas com o espaço urbano e com a sociedade como um todo. Até então, o termo “multidão” se referia a um conglomerado de pessoas em algum lugar, ou seja, dependia de um espaço físico que a delimitasse. Também não pressupunha nenhum vínculo social determinante entre seus integrantes e suprimia suas individualidades. Essas características não podem ser atribuídas ao fenômeno demarcado pela cultura de massa. Os produtos culturais provenientes dos avanços técnicos e dos meios de comunicação promovem novos tipos de sociabilidades, deslocam as pessoas que os consomem para um universo mais amplo (Ortiz, 2005: 100-103).

A cultura de massa, portanto, é condizente com outro patamar de globalização e de industrialização, o que torna insuficiente as noções de “multidão” para pensar seus efeitos. Segundo Ortiz:

A “cultura de massas” não é um espaço desarticulado, inorgânico. Pelo contrário, os sociólogos a percebem como um veículo privilegiado de socialização. Ela representa a passagem de uma sociedade na qual as sociedades estavam contidas nos grupos primários (família, associações religiosas, vizinhança), para um outro tipo de organização, na qual as relações secundárias (o anonimato das grandes cidades) tornam-se preponderantes. A esfera da comunicação emerge assim como um espaço de disputa, cultural e política. (Ortiz, 2005, p. 104)

Nesse sentido, as sociedades de massa seriam aquelas advindas dos processos de industrialização e urbanização nas cidades. Dizem respeito a uma organização social que se desarticulou e criou novos espaços de coletividade. Os centros urbanos tornaram-se polos aglutinadores; configuraram sociedades de massa exatamente na medida em que grande parte da população, antes isolada nos campos ou nas periferias, fora incorporada em uma dinâmica social que agora a inclui. Há, portanto, aspectos de dimensões sociológicas e históricas nesse processo: da desarticulação de espaços sociais que antes eram autônomos e o de integração destas pessoas nos centros urbanos. Segundo Ortiz, tal ruptura da ordem gerou um problema: como integrar e rearticular as partes dessa nova sociedade, à maneira que as contingências históricas da modernidade exigem? A resposta recorrente é a cultura; ela seria o elemento necessário para promover tal integração, o “cimento social através do qual se realiza essa função integradora” (Ortiz, 2005: 106 – 108). No entanto, ela deve conseguir atender à amplitude de pessoas que uma sociedade de massa supõe. Assim:

As sociedades modernas tiveram, portanto, de segregar setores especializados de produção – as indústrias culturais. Separadas das instituições primárias de socialização, elas seriam as únicas instâncias com a capacidade de produzir objetos, valores, intenções, para serem absorvidas em escala ampliada (Ortiz, 2005: 109).

A “cultura de massa”, portanto, surge com o desenrolar dos processos de modernização das

sociedades. Assim, se utiliza de novas condições de tecnologia para a produção e distribuição de seus produtos, fabricados em série. Um primeiro apontamento aqui é de que tal serialização dos produtos culturais é consequência da modernidade, e não uma imposição de demanda por conta da industrialização. Segundo Ortiz, a necessidade de promover certa padronização cultural é um imperativo estrutural das sociedades modernas.

No entanto, vale dizer que a padronização, típica do modelo de produção industrial, não significa homogeneização de seus produtos no que diz respeito a produtos culturais e simbólicos. Deve-se levar em conta que o consumo destes produtos tem muito a ver com subjetividades, e as relações de oferta e demanda se tornam mais complexas. Ou seja, aquilo que circula nas sociedades corresponde às classes sociais, região, poder aquisitivo, gosto pessoal de quem os consome – e essa relação não é engessada nem homogênea.

Nesse sentido, Bourdieu define dois campos de circulação de bens de consumo culturais: o de esfera erudita e os de bens ampliados. Tal distinção sugere a divisão entre alta cultura, pertencentes ao campo das artes, e o de cultura popular, referentes ao campo mercadológico. No entanto, devemos considerar que as indústrias culturais e as lógicas mercadológicas atuam e regulam a circulação dos produtos desses dois campos. Não vejo como separá-los a partir da distinção arte e mercado, afinal, o espaço do mercado e do consumo, a partir das indústrias culturais, tornaram-se meios para gerar e compartilhar padrões de cultura. Ou seja, quadros de importantes artistas, que circulam em renomados museus, também operam sob parâmetros mercadológicos e também são passíveis de serem desterritorializados e ressignificados. Ainda, as indústrias culturais podem atuar em diversos níveis de alcance, inclusive na informalidade – pirataria, empreendedores, etc – e também geram espaços onde aspectos culturais e simbólicos podem se desterritorializar e participar do universo da mundialização da cultura.

Por isso configura erro pensar que padronização e massificação dos produtos culturais são a mesma coisa. A padronização diz respeito às novas formas de produção e circulação que o desenvolvimento industrial e das tecnologias possibilitaram para os produtos culturais:

Uma parte considerável do debate cultural tende a contrapor, de um lado, a criatividade, a originalidade e a áurea do objeto único, de outro, a homogeneidade, a repetição e a multiplicação dos artefatos. No entanto, se abirmos mão do contraponto com a esfera artística, as coisas mudam de figura. A padronização é uma exigência do mercado, porém nada a articula, necessariamente, a uma estratégia propriamente de 'massa'. Bolsas Gucci, perfumes Dior, roupas Benetton, são produtos tão padronizados como as séries norte-americanas, as telenovelas brasileiras, ou os filmes hollywoodianos. [...] Nesse sentido, o mercado nunca foi de 'massa', nem mesmo nos tempos pretéritos das 'velhas' tecnologias ou do 'fordismo'. (Ortiz, 2005: 123)

O termo “massa”, portanto, já foi superado pela literatura das Ciências Sociais e das Teorias

de Comunicação por não possuir poder analítico para pensar as relações entre produtos culturais e consumo. Trata-se, no entanto, de um conceito indicativo das alterações nas formas de produção e da própria configuração das sociedades modernas. Nesse sentido, a antropóloga Rita Morelli também se volta à análise do conceito “cultura de massa” em seu livro “Indústria Fonográfica: um estudo antropológico” (2009), direcionando suas reflexões para os aspectos ideológicos de seu uso – enquanto Ortiz propôs a revisão do conceito em termos metodológicos.

Utilizo Morelli por seu trabalho com a indústria fonográfica e a música popular brasileira, que me rendeu boas reflexões para pensar meu objeto, mesmo tratando-se de outra realidade nacional, social e cultural. Além disso, a autora enfoca sua análise no entrecruzamento entre os universos simbólicos, nos quais os músicos são inseridos e influenciados. Argumenta que o universo do mercadológico, onde o valor rentável da música também orienta as ações dos agentes envolvidos na produção musical, é transpassado por lastros culturais e subjetividades daquelas e daqueles que o compõem. Há, portanto, entrecruzamentos entre aspectos mercadológicos e culturais na produção musical nestes contextos.

Nesse livro, a autora analisa a indústria fonográfica brasileira a partir de dois aspectos: a relação social de trabalho e de produção entre artistas e gravadoras, e as representações sobre a natureza do trabalho artístico que se veiculava juntamente com as músicas. Para este último ponto, a autora analisa os casos de Fagner e Belchior, grandes nomes da música brasileira da década de 1970. Antropóloga de formação, Morelli dispôs de referencial teórico até então pouco utilizado na análise da indústria cultural, e apresentou reflexões que ampliaram o campo de investigação dos processos de produção industrial da cultura.

Segundo a autora as formulações por trás do conceito “cultura de massa” denotam concepções reificadas de cultura, presentes na grande maioria dos trabalhos que se ocuparam das relações entre as indústrias culturais e seus materiais simbólicos. Compreende-se, a partir dessa perspectiva, que a cultura está delimitada a certos tipos de produção artística e simbólica constituindo campos autônomos em relação a outros setores da sociedade. A autora também chama a atenção para o fato do termo “massa” se constituir no campo político, com certa conotação pejorativa, significando o contingente populacional menos capaz de tomar decisões políticas. Constitui-se historicamente para se referir às classes sociais menos privilegiadas, trabalhadoras, que por conta de sua condição seriam excluídas dos universos político e cultural. Assim como Ortiz, a autora considera importante ter em mente o elitismo e racismo que acompanham o histórico dessa categoria e conceito.

Desta concepção depreende-se uma incompatibilidade inerente entre o trabalho braçal e o cultural, ideia constante nas primeiras formulações da noção de cultura de massa (Morelli, 2009:

21). Tal perspectiva é percebida nas reflexões de Hannah Arendt a esse respeito. Segundo Morelli, Arendt defende que o primeiro momento de deturpação da cultura pela sociedade aconteceu quando artefatos e práticas culturais, antes delimitadas à aristocracia, passaram a ser adquiridos pelo restante da população. Tal deturpação ocorreria uma vez que esses “homens da sociedade” não tinham real interesse pelas atividades e objetivos da cultura e os encaravam como forma de ostentação de ascensão social. Tal interpretação denotaria uma concepção de arte em si mesma, o que reforça a ideia de que a forma adequada do homem se relacionar com as coisas culturais é a partir de uma postura desinteressada.

A abordagem pressupõe uma noção reificada de cultura: esta se limita a um grupo de objetos e práticas culturais específicos e, além disso, a arte, expressão cultural, realiza-se com completa autonomia em relação à sociedade. O ponto principal da crítica de Morelli, a meu ver, é apontar que tal reificação da cultura é igualmente aplicada ao universo da produção material que, segundo Arendt, também é autônomo em relação à sociedade. Ou seja, visões reificadas de cultura endossam interpretações também reificadas dos universos simbólicos e culturais e dos universos do trabalho. Afinal, tal universo de produção material se constitui como reino do trabalho, e trabalho, dentro da perspectiva de Arendt, seria definido como “processo vital”:

Na verdade, é justamente a ideia fundamental de uma incompatibilidade irreconciliável entre os universos da cultura e da produção material, assim reificados, que está na base da afirmação de Hannah Arendt segundo qual a cultura, deturpada pela sociedade, terminou por desintegrar-se totalmente quando incorporada pela sociedade de massa, não mais como meio para obtenção de prestígio, mas sim como objetivo de divertimento. (Morelli, 2009: 22 – 23)

Ao associar a deturpação da arte ao divertimento, Arendt reforça a ideia de exclusão da massa trabalhadora do universo cultural. Mesmo quando estes têm algum tempo livre, destinado ao lazer, utilizam-no como descanso, como complemento do “processo vital”. Dentro desta ótica utilitarista, a indústria do divertimento, e seus produtos culturais, estariam localizados no âmbito do consumo – e não da fruição artística. O problema, na visão de Arendt, é esta deturpação – pelo consumo – dos objetos culturais ou artísticos. (Morelli, 2009: 23 – 25).

Visão semelhante é observada nas obras de Theodor W. Adorno a respeito das indústrias culturais, em especial da música. Em seu artigo “*On Popular Music*”, defendeu que a música dita popular não poderia ser considerada arte por ser padronizada e banal. Para ele, o fazer música estava sendo corrompido ao ser submetido ao processo industrial, músicas feitas a medida como se fossem automóveis. Nesta perspectiva, a indústria musical e sua música popular estavam constituindo uma prática que converteria a música em mercadoria (Romero: 2015, p. 8).

Apesar de sua óbvia visão elitista do processo, Morelli aponta que as influências marxistas

de Adorno possibilitaram que ele desenvolvesse uma abordagem mais ampla e com mais poder explicativo em comparação à abordagem proposta por Hannah Arendt. O ponto positivo na abordagem de Adorno, segundo a autora, é compreender a sociedade de massa como uma sociedade capitalista e monopolista historicamente construída, não como um conceito abstrato. Nesse sentido, a proposta metodológica se torna mais interessante, pois tem como objetivo estudar de forma empírica a inclusão dos objetos culturais no campo mercadológico (Morelli, 2009: 29).

A Escola de Frankfurt, da qual Adorno faz parte, desenvolveu o conceito de indústria cultural para substituir a noção de cultura de massas como uma categoria imanente à sociedade industrial. Suas proposições têm o objetivo de compreender como a indústria cultural tem potencial formativo dessas sociedades, forjando gostos e padrões de consumo. Adorno foi um dos principais nomes entre os teóricos de Frankfurt, principalmente por focar a produção musical. A leitura de suas obras é imprescindível para compreender como as mudanças tecnológicas e de capacidade industrial estavam mudando a forma de encarar a produção artística. Principalmente porque, como já foi dito, foram os filósofos da Escola de Frankfurt que cunharam o termo “indústria cultural” como categoria de análise para a sociologia.

Em relação à música, Adorno demonstrava pessimismo quanto às consequências que as recentes indústrias culturais trariam para a “verdadeira música”. Seu principal argumento era de que o consumo da música estaria pautada mais pelo seu valor mercadológico – mediado pela indústria cultural – do que pelo seu valor artístico. Ou seja, a música popular propagada pela indústria cultural provocava a conversão da música em mercadoria. A questão que se levanta daí é por que se estabelece a diferença entre mercadoria e arte? E por que o produto perde valor artístico se lhe atribuem valor financeiro? Segundo eles, a demanda iria submeter a criação a critérios estritamente mercadológicos, extinguindo qualquer inteligência e técnica criativa na concepção e composição das músicas.

Apesar das várias críticas que são feitas à abordagem da Escola de Frankfurt a respeito das artes populares, Morelli levanta dois pontos interessantes para pensar algumas de suas contribuições para o debate. O primeiro é que não se assume a existência da sociedade de massa, optam por utilizar a noção de sociedade capitalista monopolista, que é historicamente e subjetivamente construída. Em consequência dessa perspectiva, o segundo ponto é o uso da categoria “indústria cultural” para pensar as novas dinâmicas que se estabeleciam dentro desta sociedade capitalista, evitando o conceito “cultura de massa” (Morelli, 2009, p. 28-29). A não utilização do termo “massa” para caracterizar sociedade ou cultura diminuem os riscos de reificar a noção de cultura ou de arte. Claro que, em sua análise, Adorno fazia ligação direta entre classes populares e música popular, deturpada a partir da indústria cultural. No entanto, o que se propunha era a análise de

como objetos culturais eram inseridos nas lógicas das indústrias culturais e transformados em mercadoria.

A literatura a respeito das indústrias culturais já avançou muito, bem como a própria indústria cultural e as tecnologias de comunicação e informação. As formas de produção artística e de consumo de arte também mudaram: dos vinis ao Spotify; das galerias e museus de belas artes às performances urbanas; dos cinemas à Netflix. O deslocamento da arte para o campo da mercadoria está pautado pela indústria cultural, e a globalização rearticula essas relações e cria tecidos textuais diversos a partir de seus produtos. O que deve ser colocado é que, apesar de ter caráter mercantil expresso, e ser concebido e produzido a partir de lógicas comerciais, o resultado disso são produtos culturais com poder simbólico constituídos – e constituintes – de significados.

1.2 As indústrias culturais na América Latina

As indústrias culturais, inseridas nas lógicas da globalização e do capitalismo, podem funcionar como agentes articuladores de encontros interculturais e, assim, produzir discursos identitários e significados simbólicos de caráter regional que, mesmo localizados, apresentam tendências transnacionais. Intrinsecamente vinculadas com as tecnologias de comunicação, as indústrias culturais modificaram a maneira como as sociedades se percebem e se conhecem. Além disso, atuam de maneira local ao admitir diversas dimensões de mercado e de circulação de produtos simbólicos, constituindo redes complexas de relações comerciais e políticas, além das culturais.

Na América Latina, os estudos sobre as indústrias culturais suscitam diversas questões relevantes quanto aos processos de construção das identidades nacionais, investimentos governamentais em cultura, redefinição do que é considerado, hoje, patrimônio cultural e histórico, inserção do imaginário cultural do continente em contextos globais, integração regional, entre outras (Moneta, 1999: 30). Considero que a consolidação, crescimento e amplificação das indústrias culturais - sejam elas as “oficiais” (privadas ou auxiliadas/promovidas por políticas públicas), sejam os negócios que atuam à margem, a partir de iniciativas independentes, pautam contínuas modificações nas motivações e modos de se produzir e consumir arte. Depreende-se daí que a atuação das indústrias culturais, além de relação íntima com o desenvolvimento técnico e tecnológico, tem base social. Segundo Canclini, “las industrias culturales se extienden al conjunto de la *vida cotidiana* e influyen en la organización *sociopolítica*. Penetram en la educación formal e informal.” (1999: 12).

As análises referentes à atuação e lógicas das indústrias culturais não deve ser economicista;

os produtos que circulam pelas indústrias culturais, bem como as pessoas envolvidas nelas, são componentes culturais das sociedades – as relações de oferta e demanda são atravessadas por diversos vetores políticos, financeiros, religiosos, etc. Nesse sentido, Canclini pontua que há certo consenso em pensar os produtos inseridos nas indústrias culturais – em especial a música e o cinema – como integrantes de *sistemas de significação* (Canclini, 1999: 17). Esses sistemas de significação correspondem a lógicas industriais próprias, lógicas de mercado, mas também a textos culturais próprios.

É necessário, portanto, admitir a possibilidade de existência de aspectos industriais na cultura – afinal, muitas vezes é necessário o uso das tecnologias, meios de comunicação e de distribuição provenientes das lógicas industriais para se constituir produtos artísticos. Por outro lado, como já argumentei, o processo de concepção e criação de grande parte desses produtos (músicas, filmes, objetos de artes) ainda segue lógicas artesanais e da criatividade singular – seja de uma pessoa só ou de um grupo. Assim, deve-se levar em conta tanto o caráter industrial da cultura quanto seus aspectos subjetivos e qualitativos. O entrecruzamento entre a cultura e a produção material, como define Rita Morelli, é inevitável para pensar a produção musical a partir da contemporaneidade.

A música andina, no Peru, é emblemática quanto a esse entrecruzamento. O crescimento e sucesso do *huayno* urbano em Lima, na década de 1950, é resultado direto do desenvolvimento repentino de um mercado interno urbano conformado por migrantes andinos que chegaram aos centros urbanos. Segundo Raúl Renato Romero, a década de 1950 é um marco dentro da história dos movimentos migratórios, que alcançou dimensões massivas, deslocando um contingente populacional campesino cada vez mais próximo ao centro da capital. O autor nos informa que, em meados da década de 1940, Lima tinha 500.000 habitantes, e já em 1956 alcançou o marco de 1.200.000 pessoas (Romero, 2007: 12). Nesse contexto, o Peru deixou de ser um país com 73,1% de população rural, na década de 1940, para um recorde de 53% de população urbana em 1972. Esse crescimento urbano acelerado gerou sérios desafios quanto ao planejamento social e urbano e quanto à economia do país.

Tal movimento migratório, com a falta do resguardo logístico e administrativo por parte do governo, fez com que as populações migrantes se organizassem em invasões massivas e ilegais para se assentarem, formando assim as *barriadas*⁹:

Conforme la población de estas barriadas crecía, también lo hacía la demanda por música

⁹ Também chamadas de “*pueblos jóvenes*” e “*asentamientos humanos*”, correspondem as habitações e comunidades formadas nas periferias de Lima, resultado das invasões organizadas por associações informais de camponeses (Romero, 2007, p. 13)

andina, la principal expresión cultural que los inmigrantes trajeron de las ciudades. Habiendo tenido que dejar atrás otros hábitos culturales como la vestimenta, el lenguaje y la comida en la búsqueda de adaptación a los hábitos y estrategias urbanos, la música era una de las manifestaciones culturales que podía continuar expresando su identidad, su nostalgia regional y su resistencia a una completa integración a la vida y valores urbanos (Romero, 2007: 14).

Nesse contexto, o sucesso do *huayno* fez com que as festas patronais e tradicionais se transformassem em grandes apresentações, lotando estádios de esporte para promover festivais musicais. Empresários e associações de migrantes contratavam espaços na rádio, indústria que iniciou sua consolidação no país a partir da década de 1940 para tocar músicas andinas e passar mensagens e notícias destinadas à população migrante. Romero argumenta que o *huayno* estabeleceu uma tendência pioneira, pois foi o primeiro gênero de música tradicional que transcendeu o regional para o nacional, utilizando-se para isso de aparatos tecnológicos (distribuição na rádio, amplificadores, festivais, representações cênicas, etc.)

Assim, Lima se estabeleceu, a partir desses processos de modernização e migração, em um espaço rico em cenas musicais. Seu mapa musical constituiu-se de mercados musicais diversos, de estilos musicais regionais, cenas musicais mais elitizadas, mercados musicais mais próximos ao circuito global de música e, claro, caracterizado pela importação de música estrangeira. No que se refere à formação da cumbia peruana como cena musical, as influências cubanas e colombianas são marcantes. Novamente, recorro à ideia de entrecruzamentos: entre aquilo que é escutado nas rádios, consumido localmente, veiculado nos meios de comunicação, as tradições musicais, as formas de se ouvir e fazer músicas, elementos culturais e conjunturas políticas.

Segundo Rotondo, tal amplificação e variação dos mercados musicais dentro das indústrias musicais são recorrentes em contextos de modernização e urbanização latino-americanos. Segundo ele, as músicas populares são resultado de processos históricos da apropriação da lógica capitalista e industrial por manifestações musicais regionais ou tradicionais. Como outros exemplos do continente, cita a música ranchera no México, o tango argentino, a cumbia colombiana, e o samba no Brasil. No caso da música andina, ele a define como conjunto de gêneros originários dos Andes peruano que passaram a ser produzidos, distribuídos e consumidos a partir de tecnologias de comunicação, lógicas de mercado, sistema de estrelas e ídolos. Ou seja, práticas que são alheias a rituais ou tradições específicas (Rotondo, 2015: 133 – 134).

Torna-se imperativo, portanto, analisar a cumbia peruana à luz das indústrias musicais. Entre as décadas de 1940 e 1980, a indústria da música foi a indústria cultural que mais cresceu na América Latina. A partir da década de 1980, segundo George Yúdice, tal comparação se torna inaplicável, uma vez que as grandes empresas de discos já não mais se definiam como produtoras e

distribuidoras de música, mas sim representavam grandes conglomerados de entretenimento, juntando a televisão, o cinema, os shows ao vivo e, atualmente, a Internet. (Yúdice, 1999: 181 – 182). No entanto, até a década de 1970, é possível pensar em uma indústria musical bem delimitada, cujo papel central estava na indústria radiofônica e discográfica.

O estado de conglomerado que as indústrias de entretenimento alcançaram desde a década de 1980 tem lastro histórico, denotando tendências da dominação do mercado mundial. Yúdice afirma que, nas primeiras décadas do século XX, a princípios da indústria fonográfica, as empresas *Victor Talking Machine* e a *Columbia* dominaram o mercado estadunidense e latino-americano, enquanto a *British Gramophone Company* e a *Lindstrom*, ambas alemãs, dominaram os mercados europeus. Na década de 1950, a *RCA Victor*¹⁰, *EMI-Capitol* e *Decca* controlavam os mercados mundiais de música. Já entre meados da década de 1950 e a década de 1970, oito empresas discográficas controlavam cerca de 85% dos mercados musicais (1999: 182).

Tal é a definição de *majors*, aquelas gravadoras de caráter transnacional e global que dominam grande parte do mercado musical. Hoje em dia, é aceito por convenção que são seis *majors* atuando no mercado: *BMG*, *EMI*, *PolyGram*, *Sony*, *Universal* e *Warner*. As empresas discográficas independentes, que atuam fora do âmbito das transnacionais, são compreendidas como *indies*. Obviamente, a relação entre *indies* e *majors*, no que diz respeito à divulgação, distribuição e consumo de música mudou drasticamente desde o advento da internet. No entanto, é válido ter em mente que, para o recorte temporal desta dissertação, tal distinção é relevante.

Segundo Yúdice, até os anos 2000, a relação entre as *majors* e as *indies* poderia ser compreendida da seguinte forma: as empresas independentes atuavam encontrando novos talentos para produzi-los e distribuí-los até onde fosse possível, demarcando mercados locais. Dependendo do alcance, as *indies* vendem ou licenciam os contratos para as *majors*, para então promoverem, produzirem e distribuírem o novo artista. No contexto latino-americano, como observa José Jorge de Carvalho, apesar da hegemonia das *majors*, existem circuitos intensos e dinâmicos de música alheios ao circuito global (Carvalho, 1999: 50). São vários mercados locais onde se produz música, constituídos por inúmeras empresas de discos independentes, rádios regionais e locais, sistemas de festas, circulação das músicas mediante pirataria, venda de DVDs de shows, entre outras práticas (Canclini, 1999: 19). Em suma, são muito menos influentes economicamente e globalmente do que as *majors*, mas em nível local constituem textos culturais distintos no imaginário de quem compõe tais mercados.

¹⁰ A Victor Talking Machine foi uma das primeiras gravadoras dos Estados Unidos, criada em 1901. Foi uma das empresas líderes no mercado de fonogramas até a década de 1930, quando sofreu as consequências da crise de 1929. No Peru, sua atuação foi determinante na produção de rolos de pianola com temas incaicos e as primeiras valsas no mercado de Lima. Inclusive, exportando quantias significativas para o mercado estadunidense (Borras, 2015: 63).

Nesse sentido, trabalho com a ideia de indústria musical na medida em que tal perspectiva me informa as condições materiais e tecnológicas presentes no processo de consolidação da cumbia peruana como um gênero nacional. Além disso, é elemento indicativo também de como os mercados musicais e cenas musicais que foram seu berço se constituíram musicalmente. É relevante assinalar que a década de 1940 foi o período de consolidação da indústria radiofônica em Colômbia e Cuba, responsável pela recepção, em solos peruanos, de ritmos caribenhos como a cumbia e o *vallenato* colombianos, bem como o mambo e o *son* cubanos. De modo que as indústrias culturais latino-americanas participaram de maneira constitutiva de espaços interculturais dentro do continente latino-americano, fomentando e articulando cenas musicais plurais e ativas; e denotando um perfil cosmopolita de exportação e importação no continente.

1.3 Espaços interculturais na América-Latina

Defendi até aqui que a modernidade-mundo é uma configuração social decorrente da globalização e que possui como base material aspectos da modernidade. Esses processos alteraram as dinâmicas de relação espacial e da própria noção de espaço. Noções e representações do território – predominantemente vinculados à nação – se expandiram e dilataram, assim como símbolos culturais se transnacionalizaram, compondo universos simbólicos típicos das sociedades contemporâneas.

É necessário admitir a relação dialética entre a força totalizante da globalização com as consequências no nível cultural que ela gera. Segundo Ortiz, a categoria “mundo” está articulada a partir do movimento da globalização das sociedades, mas também admite e se relaciona com outras configurações culturais específicas e, dessa forma, a mundialização da cultura articula-se a duas dimensões – tecnológicas e culturais (Ortiz, 1996: 29). A mundialização da cultura, entendida como universo simbólico amplo, convive com outras visões de mundo, estabelecendo hierarquias, confrontos e acomodações entre as diversas referências culturais que perpassam tal configuração social. O pulo do gato é sua transversalidade característica, pois se delinea como sistema transnacional de significados, mas abriga dentro de si outras práticas e padrões culturais.

A mundialização da cultura corresponde a uma cultura global desterritorializada, cujos símbolos culturais se reterritorializam à medida que se relacionam e se articulam com os localismos. Neste sentido, não se trata de uma dinâmica cultural que possa ser explicada a partir da teoria difusionista, por exemplo – onde há um centro difusor para determinado aspecto cultural. É uma dinâmica que envolve uma série de transformações sócio-culturais que se concretizam e ganham sentido global através de sua realização nos cotidianos ao redor do mundo. Por isso

hipóteses como a americanização do mundo não têm fundamento, uma vez que não estamos à frente de um mundo onde a cultura norte-americana se difundiu amplamente. Trata-se de contemplar quais espaços, e em que medida, tal cultura mundializada se expressa:

O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Com a emergência de uma sociedade globalizada, a totalidade cultural remodela portanto, sem a necessidade raciocinarmos em termos sistêmicos, a 'situação' na qual se encontravam as múltiplas particularidades. (Ortiz, 1996: 30)

Assim, continua Ortiz, é possível considerá-la similar à noção de civilização, compreendida como fenômeno extranacional comum a várias sociedades. No entanto, essa definição tradicional encontra seu limite na especificidade que define a mundialização como um fenômeno contemporâneo: não há uma área geográfica limitada. “Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou” (Ortiz, 1996: 31). A modernidade-mundo corresponde a um espaço global onde elementos culturais comuns e específicos se relacionam e cuja manifestação não é homogênea ao redor do globo. Mas, é importante frisar que tais elementos são (re)territorializados de diversas maneiras, a depender de uma gama enorme de variáveis.

Nesse sentido, uma cultura mundializada se manifesta a partir de elementos comuns, que denotam tal situação de globalização – por exemplo os *shopping centers*, os terminais de banco, o *fast food*, entre vários outros elementos corriqueiros da nossa realidade, que compartilham o mesmo universo simbólico. Tal universo simbólico não pode ser compreendido como algum tipo de ideologia, no sentido de ser algo imposto e exterior à sociedade. Também por isso a cultura mundializada, segundo Ortiz, não corresponde à teoria da americanização da cultura. Segundo tal abordagem, a globalização significaria, em última instância, uma homogeneização de aspectos e vivências culturais sob o padrão norte-americano de produção cultural. Com certeza os Estados Unidos exercem influência no consumo cultural e, também por isso, na própria criação cultural. Reconhecer isso não significa afirmar que essa é uma relação da fora pra dentro – a mundialização da cultura sugere dinâmicas culturais que se rearticulam a partir da interação com esse universo simbólico mundializado.

O autor defende que analiticamente seria interessante considerar três dimensões. O local diria respeito às histórias e fenômenos sociais referentes a dada localidade – que podem ter certos graus de autonomia em relação ao território nacional. A dimensão nacional daria conta dos processos históricos macros dos países, que podem interferir, contextualizar e atravessar os espaços locais. Por último, temos o espaço da mundialização, com processos históricos e sociais que transpassam tanto espaços locais quanto os nacionais. Não há, portanto, uma hierarquia entre essas

dimensões, nem há como pensar que elas se relacionariam de maneiras dicotômicas entre si. Ortiz finaliza seu raciocínio argumentando que:

A civilização da modernidade-mundo se caracteriza, pois, como sendo simultaneamente uma tendência de conjunção e de disjunção de espaços. É isso que nos faz percebê-la como sendo marcada por duas direções, uma voltada para o singular, outra, para a diversidade. [...] Sincronicamente, conjunção e disjunção são partes do mesmo fenômeno (Ortiz, 2005, p. 62)

Retiro disso que mundialização da cultura corresponde a um fenômeno global, não é possível pensá-la de forma dissociada aos contextos onde ela se manifesta. Dimensões do local, do regional, do nacional e do global se inter-relacionam, gerando dinâmicas culturais muito específicas. A cumbia colombiana, por exemplo, surgiu como gênero de música popular amplamente reconhecido e consumido dentro e fora da Colômbia devido ao fato de as gravadoras de Barranquilla e Cartagena terem ganhado força e começado a distribuir o que já existia de gêneros e ritmos musicais da região, sob o rótulo de “cumbia” ou “música tropical”. Trata-se, portanto, de um gênero musical carregado de localidades, para além deste escopo regional.

No Peru, além de depender das transmissões de rádios estrangeiras, a criação do cenário onde a cumbia cresceria e se estabeleceria como importante fenômeno musical da história do país é consequência das intensas migrações que marcaram o século XX. A cumbia peruana, portanto, nasceu em Lima, uma cidade marcada pelo inchaço urbano e pelo surgimento de comunidades de migrantes a seu redor, demarcando experiências andinas, costenhas e selváticas. Esse é o contexto em que a cumbia peruana é criada, produzida e distribuída. Tentar compreender o fenômeno da cumbia na América Latina é se deparar com os movimentos de disjunções e conjunções que Ortiz descreve.

A cumbia peruana tem como idiosincrasia a força com que surgiu e tomou o país, desde meados da década de 1960 até os dias de hoje – passando por alguns períodos de baixa; e as denotações regionais que o gênero assumiu. Segundo Alberto Maraví, em entrevista comigo em maio de 2017, a cumbia peruana se divide em três tipos: a cumbia amazônica, a cumbia *costeña* e música andina. Havia vários músicos¹¹ em quase todas as regiões do Peru que passaram a tocar e fazer grupos de cumbia, o que movimentou grande consumo e mercados informais para a produção e consumo da cumbia em diversos bairros de Lima. Há, além da experiência subjetiva da experiência migrante – que também opera na consolidação da cumbia como um gênero popular do país –, aspectos estruturais e materiais que entram na equação.

¹¹ A utilização apenas do masculino se justifica porque, de fato, não houve mulheres em destaque na cena de cumbia peruana nas décadas de 1970 e 1980, anos iniciais do gênero. Segundo Raúl Renato Romero, as mulheres passaram a despontar na cena da cumbia a partir da década de 1990 e 2000, principalmente como advento da tecno-cumbia.

Essas reflexões teóricas foram essenciais para a aproximação com meu objeto a partir de tais bases estruturais, subjetivas e espaciais nas quais a produção musical da cumbia se inseriu. Compreender tal conjunto exige compreender que esses processos estão inseridos em contextos de globalização e modernização, que alteram não apenas as maneiras de se produzir e consumir/apreciar arte, mas também tensionam seu conceito. No caso desta pesquisa, a cumbia peruana, entendida como prática musical, mas também como um tipo de negócio rentável, tensiona as relações entre arte e consumo. Entender esse entrecruzamento entre mundo simbólico e mundo material é essencial para abordagens mais fiéis aos fenômenos culturais que presenciamos na contemporaneidade.

Além disso, também evita cairmos em teorias de aculturação – embasadas em perspectivas por demais essencialistas de cultura –, pois compreende que as manifestações culturais são decorrentes de processos orgânicos responsivos às mudanças sociais, políticas e culturais. São relações elásticas – pensar que a indústria cultural usurpa a autonomia e transforma gêneros musicais tradicionais em produtos simplesmente mercadológicos é ignorar a autonomia que músicos e consumidores/apreciadores detêm nessa dinâmica, ainda que aspectos culturais de diversos tipos também operem nessa relação.

Segundo Santiago Alfaró Rotondo, o surgimento de músicas populares urbanas, dentro de circuitos mercadológicos, não significa o desaparecimento das músicas locais ou folclóricas na América Latina. Pelo contrário, elas sofreram processos de reconversão¹², incorporadas ou rejeitadas pela elite ou pela indústria nacional. De qualquer forma, as músicas locais começaram a se constituir como grandes circuitos comerciais – sejam aquelas que foram incorporadas à indústria global de música sob o título de *World Music*¹³, sejam aquelas que construíram mercados próprios, alheios à institucionalidade cultural dominante¹⁴.

No caso peruano, é válido ter em conta que o crescimento e consolidação de sua indústria fonográfica tem como marco inicial a década de 1940: momento de desenvolvimento industrial nacional acelerado e do primeiro grande movimento de migração da população andina ao centro urbano, em especial a Lima. Voltaremos a isso mais à frente, para discutir a relevância dos processos migratórios na constituição da indústria e da cena musical peruana, centralizadas em

¹² Neste debate, o conceito; “reconversão” é atribuído a Pierre Bourdieu, que o define como: relativo às estratégias utilizadas por produtores culturais ou artistas para emplacarem seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais, geralmente a partir da modernização de seus recursos ou de suas táticas de distribuição (Apud Canclini, 2013: XXII)

¹³ Na década de 1980, a Indústria Musical, já consolidada, criou uma categorização oficial para músicas locais e regionais que circulavam no mercado global de música: as *World Music*. Além desta, outras categorias também foram criadas: rock latino, música celta, música latina, música da nova era, etc. (Ochoa, 2003: 28)

¹⁴ A produção, distribuição e consumo de vários gêneros musicais funcionam às margens da indústria musical formal – a cumbia peruana, por exemplo, cresceu a partir da pirataria – que distribuía as músicas em grande escala – e depois na produção de grandes shows em praça pública.

Lima. Importante salientar agora que as pessoas que fizeram o *huayno*, a *cumbia* e a *chicha* – gêneros consolidados na cena musical limense – são, em sua maioria, migrantes que viviam às margens do centro da capital, em seus *barrios*, e que carregavam tradições com marcada diferença regional.

Segundo Rotondo, tais gêneros não representam a incorporação dos ritmos locais pela indústria cultural, mas a apropriação desta indústria pelos compositores, artistas, produtores e públicos que consumiam esse tipo de música – inclusive de outras formas mais alheias à indústria musical (Rotondo, 2015, p. 130 – 131). Nesse sentido, é válido pensar esses espaços de produção musical de maneira ampla, que relaciona aspectos regionais, nacionais com aspectos globais de modernidade-mundo. Julio Mendívil, músico e etnomusicólogo peruano, defende que Lima é o centro da produção musical peruana, principalmente por conta dos movimentos migratórios da década de 1940, formado pela população andina:

Las nuevas olas migratorias, en cambio, mostraban una conciencia muy distinta. El sistema de servicio militar obligatorio les había permitido el acceso a la educación o al aprendizaje de roles ocupacionales, mientras que la influencia de las organizaciones políticas de izquierda y de las formas de vida difundidas por los medios de comunicación masiva los habían animado a reivindicar sus derechos ciudadanos y culturales. El inmigrante andino demostró entonces que no era el personaje carente de voluntad que habían retradado los primeros indigenistas, sino un nuevo grupo cultural pujante – el cholo – que venía a triunfar en Lima y a cambiar radicalmente el rostro de la ciudad. (Mendívil, 2015: 31)

As migrações conformaram um texto social essencial para o desenvolvimento da *cumbia* peruana. Conforme terei ocasião de explorar no capítulo seguinte, a população andina foi pioneira nesse movimento, mas em outros momentos também houve movimentos migratórios da costa e da região amazônica. No momento basta dizer que as aproximações teóricas e as leituras acerca da música popular no Peru me levaram a definir como escopo da análise uma cena musical de *cumbia*, que se criou em Lima a partir das décadas de 1960 e 1970. Tal cena musical é formada por circuitos de artistas, produtores e consumidores que se relacionam com o mercado musical de várias formas. A *cumbia* peruana foi um movimento amplo e muito diverso, formado por vários agentes que compunham a cena; veremos isso a seguir.

Além de aterrissar em Lima para compreender o lugar e os espaços em que a *cumbia* cresceu, estudar *cumbia* exige pensar em nível regional e global, devido à sua capilaridade, não só no Peru, mas também em toda América Latina – e mais recentemente, Europa e Estados Unidos¹⁵.

¹⁵ As duas bandas de *cumbia* peruana que tive a oportunidade de entrevistar, Los Mirlos e Bareto, estavam se preparando para realizar turnês internacionais, pela Europa e no Canadá respectivamente. Além deles, a circulação de música *cumbia* tem aumentado para além das fronteiras latino-americanas. Selos norte-americanos têm realizados coletâneas de música tropical, um exemplo emblemático é a coletânea *Roots of chicha: Psychedelic Cumbias from Peru*, de 2007, lançada pela *New York's Barbès Records*. Ou então, o agrupamento norte-americano *Chicha Libre*, que faz covers de *cumbias*, quase todas peruanas. Há, portanto, um *revival* transnacional da *cumbia*, em que a

Assim, compreendo a cumbia como um gênero musical que se transnacionalizou, mas que se constitui de significados referentes a determinadas localidades. Adotar esta perspectiva me possibilitou lançar olhares menos ingênuos quanto às origens da cumbia, mas também menos deterministas em relação à importância dos agentes de produção musical. Compreendo que as mudanças que marcaram o início do século XX gestaram espaços interculturais – atravessados pelos processos de mundialização da cultura – onde pessoas, tradições culturais e novas tecnologias para a produção musical operaram na consolidação da cumbia como um gênero da música popular. Não se resume à uma adesão involuntária à globalização e sua forma de fazer música, mas também é um processo que ocasiona apropriações culturais e movimentos de embranquecimento de manifestações culturais indígenas e afrodescendentes.

Para compreender tais dinâmicas, me valho de duas noções de Ortiz: a primeira é de que a mundialização da cultura é constituída por transversalidades. Tal afirmação se sustenta a partir da constatação de que tanto o mundial quanto o nacional só se realizam quando enraizados nas vivências e no cotidiano das pessoas. Nesse sentido, a mundialização da cultura somente se consolida como aspecto cultural quando se materializa no cotidiano, a partir de supermercados, *shopping centers*, Internet, festivais de música internacionais etc. Dessa forma, a modernidade-mundo cria rotas e base material para que produtos e símbolos culturais circulem nesses espaços.

Aliado à noção de transversalidade dos espaços mundializados, Ortiz traz a noção de desterritorialização – conceito caro à abordagem que utilizo na análise do meu objeto. É um conceito explicativo quanto à relação que os elementos culturais têm com os espaços nos quais circulam – principalmente porque nos permite pensar nessas dinâmicas além dos limites dos territórios físicos. Desse modo, podemos falar de referências culturais desterritorializadas sem incoerências. Segundo Ortiz:

O conceito de desterritorialização possui, portanto, uma força explicativa; ele permite dar conta de aspectos poucos visualizados nas Ciências Sociais. Ao nomear configurações do tipo “estratos desterritorializados”, “referências culturais desterritorializadas”, “imaginário coletivo internacional-popular”, ele nos proporciona um melhor entendimento do mundo contemporâneo. Sobretudo, nos obriga a focar o espaço independentemente das restrições impostas pelo meio físico. (Ortiz, 2004: 64)

Além disso, os processos de desterritorialização devem ser seguidos de reterritorialização, fenômeno que localiza elementos desterritorializados em determinados espaços e os transforma em dimensão cultural compartilhada. Nas palavras de Ortiz, a desterritorialização afasta o espaço do meio físico que o limitava, enquanto a reterritorialização o transforma em dimensão social vivida. (Ortiz, 2004: 62 – 65). Esses processos, complementares entre si, são amplamente observáveis na

cumbia peruana parece ter destaque.

América Latina, ainda mais se tratando de expressões musicais.

Tais elaborações conceituais me permitem compreender os processos de internacionalização da cumbia e sua recepção em diversas realidades locais e nacionais. Dada sua capilaridade e pluralidade, a cumbia hoje é reconhecida como elemento cultural pulverizado e simbólico na América Latina. Além das reflexões teóricas acerca desses espaços de produção cultural que são perpassados por aspectos regionais, nacionais e de modernidade-mundo, o debate sobre o valor da arte e sua relação com a indústria cultural também balizaram a compreensão acerca do meu objeto.

Desse modo, conceber a globalização a partir de um prisma cultural implica reconhecer que novos espaços interculturais são criados - e que esses espaços são palco para outros tipos de interações socioculturais. Não só as dinâmicas entre local, nacional e global são redimensionadas, mas também se criam circuitos amplificados de símbolos culturais. As dinâmicas culturais, portanto, modificam-se devido aos avanços das tecnologias de informação e deslocamento, assim como as formas de interação sócio-cultural entre sociedade se alteram. Segundo Ortiz, por conta desta nova configuração social, é preciso pensar essas questões para além das noções de centralidade ou de difusão cultural, que por muito tempo pautaram a reflexão sobre como as práticas culturais se alteram a partir de encontros societais¹⁶:

Na medida em que me proponho a discutir a modernidade-mundo, pergunto: faz sentido retomar a ideia de centralidade? Sabendo que o processo de desterritorialização é imanente à modernidade, seria convincente estabelecer com tanta clareza esta oposição entre interno e externo? (Ortiz, 1996: 77)

A discussão que Ortiz propõe diz respeito às relações entre elementos que seriam tomados como autênticos a uma região e outros que seriam estrangeiros. Segundo ele, nos contextos de mundialização da cultura, a mobilidade das fronteiras tensiona a oposição entre o autóctone e o estrangeiro. Tal dinâmica é visível na conformação da cumbia peruana – e em outros ritmos populares da América Latina –, uma vez que sofreu influências de gêneros musicais cubanos e colombianos e ainda, tem a guitarra elétrica como instrumento característico de sua sonoridade, atribuindo-lhe certos ares de modernidade. Assim, como separar, neste gênero musical, o que é autêntico ou o que é mera influência? A meu ver, tal exercício não é produtivo. Considero mais relevante pensar os contextos de conformação da cena musical e de consumo musical que envolvem a consolidação da cumbia peruana em Lima.

¹⁶ Segundo a tradição da Antropologia culturalista norte-americana, a cultura se realiza em territorialidades delimitadas. Disso decorre que há focos culturais, delineadores de características essenciais dessa manifestação cultural. Uma das consequências é a conclusão de que as culturas e as interações culturais se realizam a partir de centros, focos culturais delimitados. É dessa centralidade que Ortiz quer chamar atenção. Em contrapartida, também se opõe às abordagens difusionistas, pois opera em uma lógica que opõe de maneira dicotômica elementos “internos” e “externos” das manifestações culturais. (Ortiz, 1996: 77)

Quando Nestor Garcia Canclini elabora e defende a noção de processos de hibridação para compreender as novas configurações de práticas culturais ou de formações identitárias, seu intuito é justamente contemplar como esses fenômenos se dão na modernidade, e tentar colaborar no processo de renovação teórica e metodológica das Ciências Sociais à medida que o mundo se globaliza. Canclini defende a utilização do termo “processos de hibridação” para analisar as interações e trocas culturais que se deram em contextos de globalização e das novas tecnologias de comunicação. Segundo ele, o termo é mais amplo e permite nomear não só elementos advindos de interações étnicas ou religiosas, mas também aqueles que surgem a partir das tecnologias avançadas e de processos sociais em contextos globalizados. Chama atenção, também, para o fato de que o objeto proposto são os processos de hibridação, não o híbrido em si. Dessa maneira, a análise consegue dar conta de contradições, assimilações, resistências, mudanças e permanências que tais processos podem, certamente, ocasionar.

Uma das características fundamentais do estado de globalização em que nos encontramos hoje é a desterritorialização de seus símbolos e significados culturais. Estabelecem-se, assim, circuitos de trocas culturais a partir de relações comerciais, meios de comunicação e turismo. Essas trocas informam aspectos e informações antes desconhecidas sobre outros países, outros continentes e outras regiões. O Youtube, por exemplo, nos permite ter acesso a casas de shows e a grupos musicais de outros países sem depender necessariamente do deslocamento até lá, ou da aquisição de gravações físicas. Além disso, conhecemos hoje diversos países de outras formas além dos museus e livros de história oficial e acessamos seus cotidianos além daquilo que nos informam as pautas jornalísticas. É nesse sentido que os produtos culturais que transitam nesses circuitos não possuem apenas valor mercadológico, mas também grande poder de delinear significados.

Segundo Canclini, trabalhar com o conceito de interculturalidade como instrumento de análise para os processos de hibridação que se dão em contextos de globalização evita as interpretações segregacionistas e pacifistas da multiculturalidade (Canclini, 2013: XXVI – XXVII). E, ainda:

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. (Canclini, 2013: XXXI)

A título de contemplação das contradições e complexidades desses novos contextos de trocas culturais, Canclini se utiliza dos conceitos de *desterritorialização* e *reterritorialização*, ambos já apresentados aqui sob a perspectiva de Renato Ortiz. Para Canclini, o primeiro é referente

à perda da relação “natural” da cultura com seus territórios geográficos e sociais delimitados, enquanto o segundo diz respeito aos processos de realocizações territoriais relativas e parciais de velhas e novas produções simbólicas (Canclini, 2013: 309). Tais processos estão presentes e conformam os processos de transnacionalização dos mercados simbólicos.

A partir desta perspectiva, considero que a cumbia é exemplo emblemático de *desterritorialização e reterritorialização* na América Latina. A partir dos anos 1950, a cumbia extrapolou as fronteiras da Colômbia e viajou pelo continente, territorializando-se e compondo expressões musicais nas mais diversas realidades latino-americanas. A capilaridade da cumbia foi tão grande que hoje é considerada um objeto transnacional a ser pesquisado pelas Ciências Sociais, fértil para lançar luzes sobre as questões de identidades culturais, sociais e de gênero na globalização. Segundo Pablo Vila e Héctor L'Hoeste (2013: 13), a cumbia pode ser considerada o gênero musical atualmente mais difundido da América Latina.

Isto também denota o desenraizamento de referências culturais e identitárias nos contextos de globalização, apontado por Ortiz. Para ele, assim como para Canclini, a modernidade tem a desterritorialização como princípio, o que significa dizer que elementos e relações culturais se dão de forma descentralizada. Ortiz avança ao argumentar que os debates sobre identidades e tradições culturais devem ser repensados fora da metáfora da raiz, uma vez que a mobilidade e fluidez de fronteiras são características da nossa modernidade:

O enraizamento é fruto da existência de uma cultura cujo território encontra-se cartografado no mundo contemporâneo, este postulado não é mais satisfatório. Os indivíduos possuem certamente referências, mas não propriamente raízes, que o fixam fisicamente no milieu, que balizam o caminhar de seu movimento. [...] Nesse sentido, as sociedades contemporâneas vivem uma territorialidade desenraizada, seja entre as faixas de espaços, descolados dos territórios nacionais, seja nos “lugares”, atravessados por forças diversas. O desenraizamento é uma condição de nossa época, a expressão de um outro território. (Ortiz, 2005: 69)

A reflexão acerca do desenraizamento das referências culturais é muito cara a esta pesquisa. Os elementos culturais não se fiam somente a uma territorialidade – nacional ou regional – delimitada, o advento das indústrias fonográficas e, mais recentemente, da Internet catalisaram este processo. E ainda, a partir da ideia de “um outro território”, pode-se pensar em como a globalização e a industrialização criam circuitos e espaços de compartilhamentos culturais concretos, com referências desenraizadas. Nesse sentido, proponho-me pensar a América Latina como um outro território que se consolida a partir de referências e significados dentro da produção musical latino-americana. A cumbia, ao se transnacionalizar, trilha e consolida espaços de compartilhamento por todo o continente; dentro de todo o contexto de produção e circulação da cumbia, articulam-se

cenais musicais de vários países, músicos, artistas, dançarinos e todas as pessoas que se relacionam com a cumbia de alguma maneira, tecendo assim uma miríade de significados.

Compreender os elementos culturais dentro de sistemas transnacionais de mercados simbólicos não significa que seu lastro territorial é irrelevante. O processo de reterritorialização de objetos ou manifestações simbólicas tem o espaço como fator determinante. Nesse sentido que, para finalizar este primeiro capítulo de considerações teóricas, é importante situar como as músicas populares foram incorporadas e transitam dentro dos mercados simbólicos mais expandidos e, principalmente, compreender em que bases materiais as cenais musicais dos gêneros musicais se conformam; em especial, nos contextos urbanos.

1.3.1. Música local na globalização

A globalização e a industrialização pautaram mudanças significativas na forma de se fazer, escutar e consumir música. Dentro de um panorama geral da indústria musical, as músicas locais e populares ocupam lugar de polêmica, uma vez que tais mudanças incidiriam de maneira mais intensa nesses gêneros. Tais mudanças são visíveis a partir da década de 1980, momento em que sonoridades historicamente consideradas marginais se introduziram nas casas, nos cafés e bares, boates e vendas de discos em uma quantidade e variedade inéditas (Ochoa, 2003: 5). Tal fenômeno é marcado pela criação da categoria *World Music*, nomeada e aplicada a partir da classificação das *majors* atuantes do meio. No entanto, é preciso historicizar essa relação, uma vez que a indústria musical grava, mercantiliza e transforma ritmos locais, de forma mais ampliada, desde começos do século XX. Portanto, tal categorização é apenas um recorte de como os ritmos locais e populares se comportam dentro dos circuitos comerciais e industriais da música.

Segundo Maria Uchoa, o termo “música popular” se refere a sonoridades que, em algum momento histórico, estiveram obviamente associadas a alguma localidade ou grupo social. Tal associação pode se dar de diversas maneiras. A autora nos fornece dois exemplos que se contrastam. O primeiro é o tango, que é historicamente vinculado ao Rio da Prata como referência de origem, no entanto, hoje é presente em diversas localidades; mas sem perder tal referência de origem anteriormente estabelecida. O *vallenato* colombiano, ao contrário, sofreu um processo de localização: possui um amplo registro de ocorrência na região caribenha do país, mas com o tempo passou a ser cada vez mais vinculado à cidade de Valledupar. Assim como o tango, também se desterritorializou e hoje se estende em territórios dos Estados Unidos, México e Espanha (Ochoa, 2003: 10 - 12). Nesse sentido, as músicas locais são definidas por conta de uma localidade que a

define como gênero:

Así, si bien puede haber polémica en torno a la delimitación exacta y al momento concreto de origen de los géneros musicales populares locales, su asociación histórica a un ámbito regional delimitado y concreto es clara. Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género. (Ochoa, 2003: 12)

Ochoa chama atenção para a oralidade e presença física como principais atividades transmissoras dessas sonoridades. Nesse sentido, o advento da rádio, devido a seu grande alcance e do vínculo deste meio com um contingente mais ampliado da população, foi essencial para a expansão e desterritorialização de vários ritmos locais na América Latina, como é o caso da cumbia. Nesse processo de expansão, comercialização e gravação da música, a autora chama atenção para a permanência da localidade em tais sonoridades. Segundo ela, tal processo de circulação dessas músicas pode ser equalizado de duas maneiras: algumas pessoas enfatizam o caráter conservador das sonoridades, reforçando suas relações estilísticas e históricas com o lugar, vinculando o processo criativo ao apego ao passado. Por outro lado, há também aqueles, inseridos no mesmo gênero musical, que transformam o estilo radicalmente, principalmente ao inserir-se em outros meios de circulação e de mercado.

Creio que estes são dois extremos de um grande espectro de como musicistas, agentes musicais e consumidores de música podem se comportar. No entanto, o que me interessa é a conclusão que Ochoa tira disso:

Esto implica que la relación entre género musical popular local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales. Los conflictos en torno a dicha relación se han agudizado en la actualidad debido a la multiplicación de las formas de circulación de estas músicas. (Ochoa, 2003, p. 9)

Outro conceito importante diz respeito à definição de música popular. Segundo Ochoa, é um termo polissêmico. Em inglês, refere-se às músicas urbanas massivas, geralmente associadas à indústria cultural, como o *rock*, o *pop* e a salsa. Em espanhol, o elemento do folclore e do povo já é inserido dentro do significado do termo. Pode significar tanto músicas populares tradicionais ou músicas populares urbanas. Nesse sentido, o termo “popular” conota uma distinção entre a música culta, erudita ou clássica, com a música referente ao “povo” - que, por motivos já discutidos aqui, é associada à ideia de massividade.

Na América Latina, entretanto, tal distinção entre o que é tradicional e o que é urbano é diluída. Manifestações e expressões musicais pertencentes a universos sonoros tradicionais saíram

dos espaços camponeses ou rurais e chegaram às cidades, incorporando-se ao cotidiano das cidades e às formas de economia capitalista (Rotondo, 2015, p. 132). Por isso, atualmente, as fronteiras entre o que é considerado tradicional ou folclórico e o que é considerado moderno ou contemporâneo são borradas. No continente, estilos como a cumbia na Colômbia, a música andina peruana, o samba no Brasil, o tango argentino, o bolero cubano e a música rancheira no México são exemplos de como ritmos tradicionalmente vinculados ao regional ou ao folclórico são incorporados ao capitalismo e transcendem do local para o nacional – e eventualmente para o regional e o global.

Nesse sentido, considerando que a cumbia é um gênero musical que se consolidou, foi gravado, produzido, distribuído e reterritorializado no contexto do crescimento das indústrias fonográficas latino-americanas, bem como de modernização, industrialização e migrações urbanas em Lima, considero-o um gênero local, popular e urbano da América Latina. Local por possuir referências de localidades bem delineadas; popular e urbano por ser um gênero que se utilizou das lógicas industriais e mercadológicas para se consolidar em contextos urbanos.

É importante salientar que a circulação das músicas locais não se resume às estruturas das indústrias musicais oficiais – gravadoras grandes e circuitos nacionais da rádio. Festivais de música para a população migrante, festas típicas, festas de associações regionais de migrantes, entre outras, eram locais de apresentação de grupos musicais e também local onde os artistas poderiam vender seus discos. Importante salientar que a pirataria foi (e em alguns casos ainda é) benéfica para a divulgação e distribuição de determinados gêneros musicais:

La circulación grabada de las músicas locales por tanto no está exclusivamente asociada a las estructuras de la industria. El desarrollo tecnológico ha hecho posible la circulación grabada de músicas, a nivel cada vez más significativo, por fuera del ámbito industrial. La relación entre músicas locales, creatividad y producción discográfica no nos remite por tanto exclusivamente a los ámbitos formales. (Ochoa, 2003, p. 20)

A circulação, portanto, aparece como elemento essencial para os processos de desterritorialização e reterritorialização desses gêneros musicais locais. Segundo Timothy Taylor, as relações entre música, comunicação e tecnologia são essenciais para pensar a música como um fenômeno artístico e, principalmente, comunicativo. Segundo ele, mudanças tecnológicas e de cunho comunicacional pautam importantes mudanças no campo musical. A partir disso, o autor elenca alguns dos adventos mais importantes nesse sentido: a invenção da nota musical no século IX; a invenção da imprensa musical no início do século XVI; a invenção do fonógrafo no século XIX e da tecnologia digital no final da década de 1970 (Taylor, 2001 *Apud* Ochoa, 2003: 20)

Todas essas inovações foram responsáveis por, de alguma maneira, mudar a forma de produção, armazenamento-distribuição e consumo da música. Mais do que isso, também configuraram mudanças nas formas e estéticas musicais: “todo cambio en las formas de comunicación de una forma artística conlleva transformaciones en el orden formal de lo estético y de su construcción de sentido” (Taylor, 2001 *Apud* Ochoa, 2003, p. 22). A cumbia peruana foi um fenômeno musical que tomou lugar nas décadas de 1960 e 1970 e, portanto, está inserida dentro do contexto da invenção do fonograma:

El fonógrafo y el gramófono hicieron posible el registro documental del sonido como tal y sentaron las bases tecnológicas de la industria musical que ha sido vital en el desarrollo de las músicas populares a lo largo del siglo XIX y, por tanto, en el desarrollo de una disciplina que estudia dichas músicas tal como la etnomusicología.” (Ochoa, 2003, p. 23)

Tais mudanças são sintomáticas no que diz respeito aos movimentos da produção e consumo de música – sejam eles na Europa ou nos países latino-americanos. O século XX foi um período de efervescência musical por conta de vários aspectos: os processos de urbanização, a intensificação das trocas comerciais, culturais e de informação entre países e regiões e, claro, a indústria radiofônica.

É a partir desses contextos que a categoria de análise “música urbana” surge e tensiona a musicologia e a etnomusicologia. A verificação de fenômenos musicais que carregam em si uma interação tão intrínseca entre músicas tradicionais, influências externas e a atuação da indústria musical como mediadora das relações de produção e consumo, forçou a revisão e superação de diversos conceitos e abordagens para os estudos da música. Apesar da origem da cumbia ainda ser uma pauta aberta entre pesquisadores, músicos e amantes do gênero, parto do pressuposto que a maneira com que ela se consolidou, bem como sua capilaridade e popularidade atuais, permitem defini-la como um gênero urbano.

Essas foram as questões teóricas que se apresentaram no decorrer da pesquisa e que balizaram meu entendimento acerca do meu objeto. Apesar de estudar em específico a cumbia amazônica em Lima, a partir da década de 1970, este é um fenômeno musical que aponta para questões acerca da integração cultural do continente latino-americano, justamente por sugerir a existência de espaços interculturais compartilhados nos quais a cumbia se apresenta como protagonista e articuladora. A cumbia, atualmente, assumiu amplitude expressiva, reunindo músicos, produtores musicais e público de vários países da região em torno de um sentimento comum, amor e admiração por esse ritmo importante e representativo de várias realidades latino-americanas.

Tendo como referência os debates teóricos aqui delineados, a seguir explorarei os aspectos da reterritorialização da cumbia colombiana em solos peruanos – e da consolidação da cumbia peruana em um gênero de música popular nacional. Para isso, se fez necessário compreender o caráter híbrido e de potencial transnacional da cumbia colombiana em suas origens e; também, das especificidades culturais e políticas que marcaram o Peru à época da recepção deste ritmo. Assim, o segundo capítulo parte da compreensão dos processos de surgimento dos gêneros de música popular – compreendendo suas características e relações com as mudanças nas práticas musicais decorrentes da indústria fonográfica. A partir disto, aplicarei abordagens históricas a respeito da formação da cumbia colombiana e posteriormente, a respeito das contínuas modificações do espaço urbano limense e suas consequências em sua cartografia musical – aspectos essenciais para compreender a cumbia peruana.

Assim, estabelecida a importância da noção do “espaço” para este trabalho – principalmente o espaço urbano redimensionado devido aos processos sociais, culturais e políticos do século XX, esboçarei a cena musical na qual a cumbia peruana surgiu como música popular nacional. A noção de *cena musical* será estabelecida no segundo capítulo, mas sua utilização empírica se dará no terceiro capítulo, em que utilizarei de entrevistas de diversos agentes envolvidos com a cumbia peruana. Em minha pesquisa de campo, tive a oportunidade de entrevistar Alberto Maraví e seu filho Juan Ricardo Maraví, respectivamente, fundador e atual diretor executivo da Industria Fonográfica Peruana (Infopesa); Jorge Rodríguez, fundador e diretor da banda de cumbia amazônica Los Mirlos.

Além destes, personagens centrais nos primeiros anos de consolidação da cumbia peruana, entrevistei os integrantes do grupo Cumbia All Stars, que reúne músicos da Velha Guarda – uma espécie de Buena Vista Social Club peruana; e os músicos integrantes do grupo de cumbia *rock* Bareto, que foram em parte responsáveis pelo *revival* da cumbia peruana a partir de 2008. Somadas a estas, utilizarei entrevistas realizadas pelo produtor e músico Miguel Laura Saavedra, que compilou em dois livros o total de 39 entrevistas com músicos renomados da cumbia peruana – contemplado seus anos iniciais até os anos 2000. Selecionei aqueles que atuaram entre os finais da década de 1960 e a década de 1970, escopo de análise desta dissertação.

CAPÍTULO DOIS

MÚSICA POPULAR E ESPAÇOS URBANOS: FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DE GÊNEROS MÚSICAIS LATINO-AMERICANOS EM CONTEXTOS DE GLOBALIZAÇÃO

Entender a música como fenômeno social amplo e complexo, que se constitui de sentidos a partir dos agentes envolvidos e de seus entornos culturais e sociais, é pressuposto importante para esta pesquisa. A música me aparece como manifestação cultural e código de linguagem e se situa de forma singular na intersecção entre o campo do artístico e do mercadológico, como bem coloca Rita Morelli. As discussões acerca da utilidade e definição da arte, da autonomia do campo artístico e sua relação com o consumo, tornam-se mais desafiadoras devido ao caráter coletivo do fazer música. A própria categorização de sons diversos como música já passa pelo crivo do social e do cultural; a fruição musical pode adquirir diversos aspectos – desde uma roda de tambor em um terreiro de candomblé até uma mega produção para um show ao vivo. A criação de instrumentos, aparatos físicos para a reprodução sonora, notações musicais, ritmos e de gêneros de música, denotam lastro histórico que culminou na consolidação da música como um elemento presente, de diversas maneiras, na vida em sociedade¹⁷.

Além de manifestação cultural e linguagem, a música corresponde a práticas sociais que podem ser diversas – de cunho ritualístico, de culto, comunicativa, de fruição cultural etc. É um fazer artístico que permeia o espaço social em formas e sentidos variados. É possível delimitar espaços e indivíduos que se engajam na criação, aprimoramento e popularização de estilos musicais determinados. Ainda, a indústria musical – em suas diversas frentes – alterou tais espaços e arregimentou pessoas nesse sentido. No começo do século XX, as rádios e gravadoras locais foram agentes partícipes dos espaços de gestão e produção musical, bem como os musicistas e compositores locais. O contínuo surgimento de novas formas, mais eficientes e amplas, de distribuição sonora vêm alterando, também, as práticas musicais orientadas para a produção e difusão musical.

Considero que o advento da fonografia delineou novas práticas musicais, gerando espaços de interação entre tradições musicais e as novas tecnologias relacionadas à música. Neste contexto, quem compõe ou executa necessita da legitimação do público; além disso, a ampla circulação e execuções ao vivo de suas obras são essenciais para atestar o sucesso musical de alguém. Os campos do mercadológico e do artístico estão intimamente imbricados: o fazer música corresponde

¹⁷ Para mais sobre conceituações, definições e utilizações da música ver: Fernandes, Dmitri Cerboncini; Sandroni, Carlos (Orgs.). *Música & ciências sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Prismas, 2016.

também a compreender, utilizar e dominar as lógicas mercadológicas, de produção e de veiculação musicais. A gravação e difusão de música nas rádios e, em seguida, em disco, criaram circuitos amplificados de símbolos culturais – mais concretamente, de músicas veiculadas transnacionalmente. Tais símbolos atravessam as cenas musicais locais – conformando outros produtos culturais, decorrentes dessa interação.

A incipiente indústria fonográfica, que começou a se popularizar a partir das primeiras décadas do século XX, tinham como centro de gravação e veiculação os Estados Unidos e a Europa. As empresas *RCA Victor* e *Columbia*, ambas estadunidenses, eram expressivas na América Latina. Neste primeiro momento, já havia a circulação de musicistas latino-americanos pelo continente e nos Estados Unidos, contratados por estas empresas. Amplia-se, portanto, o campo sonoro-musical compartilhado entre os países latino-americanos a partir destes circuitos. Da década de 1930 em diante, indústrias fonográficas e, posteriormente, discográficas nacionais começaram a dispor no continente – demarcado, dessa maneira, novas maneiras de se produzir e circular música.

Explorar a produção musical latino-americana neste período sugere que havia um evidente cosmopolitismo musical: a rádio intensificou o compartilhamento musical entre países latino-americanos em medidas e graus variados. A construção de sonoridades e de consolidação de gêneros musicais que se aproximam em suas bases rítmicas ou instrumentais sugerem pontos de integração e de compartilhamento de símbolos culturais. Alguns países se destacaram quanto à exportação de música, bem como alguns gêneros específicos como a salsa, o merengue e a cumbia. De qualquer forma, o campo musical latino-americano é um espaço de desterritorialização e reterritorialização de símbolos culturais – a música – contínuos.

A reconversão dos gêneros musicais tradicionalmente associados ao folclore, ao campo ou a periferias dos grandes centros urbanos, em gêneros da música popular, guarda em si processos de associação de práticas musicais ao capitalismo. Nesses contextos, articulam-se espaços onde práticas e heranças musicais distintas interagem, respondendo a normas de distribuição e de consumo musical. São constituídas por compositores, intérpretes, promotores e produtores, vinculados em algum nível com a indústria musical e o público. Essas cenas musicais surgem em contextos urbanos de incipiente industrialização e do surgimento de rádios e gravadoras, meios de circulação dos produtos musicais gravados. Além disso, as modificações internas das práticas musicais em função de novas tecnologias – de execução e gravação – modificaram a música em si em seus aspectos estruturais e técnicos.

Neste capítulo, relaciono a criação de gêneros de música popular a seus espaços urbanos, extremamente modificados desde os anos finais do século XIX. Mais especificamente, tratarei dos contextos colombianos e peruanos, para então historicizar o processo de formação da cumbia

peruana, gênero musical que se consolidou em Lima, a partir dos anos finais da década de 1960. Utilizarei duas noções para delinear a criação de um gênero musical popular, de forma a contemplar suas historicidades. Primeiro, compreendo *cena musical* como um movimento de pessoas engajadas na consolidação de um gênero musical; está situada em espaços e tempos delimitados. Nestes termos, identificam-se os atores sociais envolvidos, de forma a localizá-los temporal, social e geograficamente. Segundo, me utilizarei do termo *sonoridade* para contemplar os aspectos da composição musical na consolidação de um gênero musical. Sendo elemento constitutivo da música, a sonoridade é entendida com a atmosfera que comunica seus conteúdos – que podem extrapolar o melódico ou textual. Portanto, é relevante para se pensar os significados que esta linguagem pode comunicar.

O processo histórico da cumbia na Colômbia se dá a partir da valorização da música regional da costa caribenha do país, sua inserção nos circuitos nacionais e internacionais de mercado da música e, então, a consolidação da cumbia como um gênero representativo da música popular colombiana. No Peru, contemporâneo à cumbia colombiana, o *huayno* tomava a cidade de Lima. Elemento sonoro das tradições culturais andinas, passou de um gênero do folclore peruano à êxito comercial urbano no Peru, desbancando a música *criolla* que até então ocupava o posto de música popular nacional. Ambos os fenômenos musicais, em suas dimensões históricas e simbólicas, são importantes para a compreensão da cumbia peruana.

2.1 Cumbia Colombiana: gênero de música popular e construção de sonoridades para o *tropical* (1940 – 1970)

A cumbia é um gênero musical originário da região costeira da Colômbia e compôs, juntamente com o *vallenato* e o *porro*, o que ficou conhecido como música tropical colombiana – produto cultural de exportação e grande circulação interna. Seu processo de consolidação como gênero popular da música colombiana está inserido em um contexto marcado pela globalização, industrialização e urbanização do país no início do século XX. Ao lado de outros gêneros, como o maxixe e o samba no Brasil, a música rancheira no México e as orquestras e mambos de Cuba, a cumbia é um gênero emblemático por ser pioneira nos processos de reconversão às lógicas mercadológicas do capitalismo e aos espaços urbanos em formação – processos estes que delinearão o surgimento de músicas populares no continente a partir do século XX, sob o crivo das incipientes indústrias fonográficas e gravadoras nacionais.

Durante o século XIX, o que dominava nas áreas urbanas da Colômbia eram danças e músicas da Europa continental: *quadrilles*, minueto, valsas e contradanças – havia registro também

de polcas e makusas, originárias do leste europeu. Essas músicas eram executadas em grandes salões ou clubes, lideradas por um piano acompanhado de instrumentos de corda, protagonizando grandes eventos sociais de dança para as classes mais ricas e elitizadas. Outra ocasião era a execução por bandas militares, geralmente em eventos públicos – alcançando mais pessoas. Peter Wade aponta que existiam formas *criollizadas* desses ritmos europeus: o *pasillo*, uma valsa popular registrada na Venezuela, na Colômbia e no Equador; e a *danza*, desenvolvida em Cuba e Porto Rico e popularizada na América Latina. Esses gêneros eram tocados e dançados tanto nos salões das elites quanto em contextos mais populares, das classes trabalhadoras – aqui, eram executados com outros formatos de banda e como uso de instrumentos populares (Wade, 2000: 47).

Interessante notar que, em relação às músicas de base europeia, não havia muitas variações regionais, principalmente no consumo entre as classes altas – as elites de Bogotá e de Cartagena escutavam basicamente o mesmo repertório. No entanto, havia diferentes tipos de versões urbanizadas dos estilos rurais – o maior exemplo na Colômbia é o *bambuco*. Segundo Wade, foi o primeiro gênero musical a efetivamente ser vinculado à identidade nacional colombiana:

Toward the end of the nineteenth century, music in Colombia began to be integrated into discourses about national identity, and it was the *bambuco* of the interior region's strings ensembles that took pride of place. The *pasillo*, which was if anything more widespread, did not acquire the same nationalist overtones. (Wade, 2000: 48)

O *bambuco* é vinculado à região andina colombiana e, ao ter sido urbanizado, ganhou contornos de valsa e passou a ser executado pelas bandas militares e *big bands*, formadas principalmente por instrumentos de metal. Além de tocar os ritmos *criollizados* nas cidades, essas bandas também foram responsáveis por difundir músicas de base europeia para outras regiões do país, tal qual a costa caribenha e pacífica. O auge de sua consolidação como gênero urbanizado e mais representativo da Colômbia é associado à atuação do músico Pedro Morales Pino (1863 – 1926), conhecido como pai da música popular colombiana. Natural de Cartago, de origem humilde, iniciou sua carreira artística em Bogotá como pintor, frequentando os meios boêmios da cidade.

Em Cartagena e Barranquilla, o incremento da população de classe média potencializou a circulação de pessoas não pertencentes à elite nos espaços de fruição cultural, dilatando assim o ambiente musical de dentro das universidades, dos clubes e dos teatros. Na década de 1920, com a chegada das músicas gravadas, o gosto musical daqueles que podiam adquirir as gravações (classe média e elite) era composto, basicamente, por música mexicana, argentina, cubana e norte-americana. Dessa forma, as músicas populares nacionais, os *bambucos*, *pasillos* e *danzas*, passaram a dividir o repertório de consumo musical colombiano com gêneros musicais estrangeiros.

Em 1930, a paisagem sonora colombiana começou a mudar de figura. Na esteira dos movimentos nacionalistas e anti-imperialistas, gêneros latino-americanos tomaram conta da transmissão de rádio e de gravações no continente, em especial a música cubana. De acordo com Leonardo D'Amico, o consumo de música cubana na Colômbia (boleros, *sons*, rumba, guaracha, *danzón*) era tão grande que se pode defender uma “cubanização estilística” na conformação da música colombiana a partir da década de 1940, como pode ser averiguado, por exemplo, na utilização de maracas, congos, bongos, trompetes e outros instrumentos nas orquestras do país (D'Amico, 2015: 36). Tais mudanças de cunho tecnológico – o fonógrafo e a rádio, principalmente – modificaram o panorama sonoro dos centros urbanos colombianos:

bambuco and other styles from the interior dominated the scene from the late nineteenth century until the 1920s and remained important into the 1930s, just at a time when vast changes were beginning to take place which would alter beyond recognition the possibilities for music. Record companies emerged in the United States – Victor was established in 1901 and Columbia in 1903 – and they recorded Latin American music from early on, both in United States and in Latin America. Gramophones in private houses and public establishments were increasing in popularity and were quite widespread by the late 1920s. Radio sets followed behind records players, with Colombian radio stations starting in the 1930s, although some listeners could pick up foreign stations prior to that. Meanwhile, between 1912 and 1928, the population of six major cities increased by 130 percent, even though the country's urban population was still only 31 percent of the total in 1938 (Bushnell 1993: 208, 287 *Apud* Wade, 2000: 2)

Nesse contexto, as relações entre estilos musicais rurais, os estilos já estabelecidos e as lógicas de gravação e distribuição já consolidadas, adquiriram novas dinâmicas – onde apropriação e embranquecimento, bem como a ocupação de espaço e utilização dos meios de gravação e distribuição pelos músicos locais operaram. Não quero dizer que há, aqui, um ineditismo da atuação da indústria ou de lógicas mercadológicas em relação à música. A transcrição de ritmos locais para as partituras e para o formato de música clássica, a execução de grandes óperas, por exemplo, já denota mudanças nesse sentido¹⁸. O que considero relevante é que a ampliação do caráter midiático da música alterou profundamente o que hoje chamamos de música popular, potencializando seu caráter comunicativo.

A primeira estação de rádio a ser criada foi *La voz de Barranquilla*, em 1929;. anos depois, também em Barranquilla, foi fundada a *Emisora Atlántico*, em 1934. Neste mesmo ano, foi criada *La voz de Laboratorios Fuentes*, em Cartagena – que posteriormente teria o nome de *Emisora Fuentes*. Importante notar que esse *boom* de emissoras nacionais aconteceu na região costeira do país. Nesse período, grande parte das músicas transmitidas por rádio era gravada ao vivo no estúdio. Artistas cubanos geralmente eram os mais cotados: Trío Matamoros, Sonora Matancera e as

¹⁸ Considero que existia indústria cultural antes do advento da rádio e dos discos

famosas orquestras cubanas, sendo uma das principais a do famoso músico Pérez Padro. O fato das músicas serem gravadas ao vivo encarecia muito o processo, por isso, iniciou-se um movimento de orquestração das músicas folclóricas e rurais, com músicos locais.

Poucos anos depois, inicia-se o período de inauguração das gravadoras nacionais. A pioneira foi a *Disco Fuentes*, emblemática e também central para a produção e difusão da música costeira no país e no estrangeiro. Antônio Fuentes (1907 - 1985), dono da *Emisora Fuentes*, começou a testar técnicas de gravação amadoras em sua rádio, até que, em 1943, criou sua gravadora em Cartagena. Logo depois, abriu a *Disco Tropical* em Barranquilla. Em 1949, alguns empresários ligados à Emisora Atlántico criaram a *Atlantic Record*. A indústria discográfica nacional, assim como as rádios, nasceu na costa e ali ficou confinada até a década de 1950, momento da criação da *Sonolux* e *Discos Vergara*, respectivamente em Medellín e Bogotá. Essas empresas, em seus anos iniciais, gravaram volume enorme de material, em sua maioria música costeira ou música cubana (Wade, 2000: 94 – 96).

As décadas de 1950 e 1960 são consideradas o momento auge da indústria fonográfica nacional colombiana. Neste contexto, a indústria discográfica enfrentava a necessidade de catalogar e categorizar as músicas produzidas localmente, para promover vendas e se adaptar ao mercado musical interno e externo. Criou-se assim um processo de distinção, devido à estandardização de certas músicas sob alguns rótulos como cumbia, *porro* e *vallenato* – delineando assim fronteiras mais nítidas entre esses gêneros. Por outro lado, também por necessidade da indústria musical, esse momento desencadeou uma profusão de novos gêneros e ritmos musicais:

Frente a esta gran variedad de nombres, de los cuales los mismos creadores no siempre sabían sus diferencias (o no siempre existían, ya que con frecuencia se debían más a una necesidad de novedad mercantil que a unas búsquedas estéticas), como estrategia simplificadora y para efectos de mercadeo se comenzó a enunciar todo bajo un mismo nombre, y el nombre escogido fue en ocasiones música “tropical” y en ocasiones “cumbia” (Wade 2002, Fernández L’Hoeste 2011, J. S. Ochoa 2016).

Assim, a cumbia começa a ser consolidada como gênero musical do repertório popular da Colômbia, entendida como termo guarda-chuva para abarcar uma grande variedade de ritmos provenientes da costa colombiana. Segundo Felipe Trotta, músico e musicólogo brasileiro, o fenômeno comunicativo decorrente da música popular opera principalmente a partir da distinção de universos sonoros em gêneros musicais. Argumenta que “os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (Trotta, 2008: 1). Nesse sentido, a cumbia colombiana consolida-se em meados do século XX como um desses gêneros populares que se delineiam a partir de sua execução nas cenas

musicais urbanas, por meio das rádios e gravadoras, carregando lastros culturais, históricos e regionais no processo.

Trotta define gênero musical como o resultado da interação entre eventos musicais, norteados por conjuntos de regras que são social e intersubjetivamente aceitas. Essas regras são compostas por elementos técnico-formais, semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos e estariam intrinsecamente relacionadas à determinada comunidade musical (Fabbri, 1981: 52, 59 *Apud* Trotta, 2008: 2). Tal perspectiva dialoga com as concepções de campo artístico de Becker e de Bourdieu, anteriormente apresentadas. Trata-se de uma conformação social que opera sob lógicas e acordos próprios, entre as pessoas envolvidas na produção musical e que, maior ou menor grau, se relacionam com aspectos e exigências mercadológicas.

É nesse sentido, de incluir os substratos sociais e culturais na formação de um gênero, que julgo importante reconhecer a anterioridade, em relação à indústria fonográfica, da prática musical cumbia. Considerar que determinado ritmo ou estrutura sonora pertença a um gênero musical significa dar-lhe outros sentidos. Temos, portanto, que a cumbia transcendeu sua territorialidade para comunicar sentidos outros para além dos limites da costa – tal é o efeito comunicativo que os gêneros musicais populares ocasionam:

A classificação do universo musical em gêneros representa uma espécie de tradução entre os sistemas simbólicos da produção e do consumo, estabelecendo “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção” (Janotti Jr, 2006:39). Em outras palavras, a construção de sentido da música opera a partir dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido. (Trotta, 2008: 2)

De acordo com Trotta, elementos internos à música – elementos sonoros – também devem ser considerados na definição de um gênero musical (Trotta, 2008: 3). Dentro da tradição teórica da música, o termo *sonoridade* não é muito bem definido, sendo normalmente atribuído a características gerais do som. Podemos considerá-la como o resultado acústico dos timbres e ritmos de uma performance musical, seja ao vivo ou em gravações. Segundo Trotta, a sonoridade corresponde à combinação de elementos da música que, ao ser recorrente, adquire status de elemento identificador:

Falamos em “baixo, guitarra e bateria” e imediatamente pensamos na estética musical do rock. Visualizamos um trio de instrumentistas – em silêncio – portando sanfona, triângulo e zabumba e esperamos a execução de um forró. Analogamente, ninguém espera que um quarteto de cordas (2 violinos, viola e violoncelo) vá tocar um reggae, um frevo ou um blues. Cada formação instrumental evoca um determinado ambiente musical, representado sonoramente em seu conjunto de instrumentos característicos que servem como elementos constitutivos de sua prática. (Trotta, 2008: 4)

Assim, o sentido de um gênero musical é construído a partir da identificação desses elementos sonoros. As tecnologias de gravação e difusão sonora a partir da indústria fonográfica alteraram não somente algumas práticas musicais, como tornaram ainda mais evidente a importância da sonoridade na definição de um estilo ou gênero musical – em um processo de lapidação musical e de busca por sonoridades ideais:

O *som* é uma extensão do conceito de timbre, aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente [Delalande, 2001]. É inquietante constatar como a busca de um *som* marcou a produção musical de todos os gêneros indistintamente, a partir do momento em que os meios técnicos permitiram sua captação. (Trotta, 2008: 5 – 6)

Dessa forma, o ato de adaptar ritmos e gêneros tradicionais para a execução em orquestras inaugurou sonoridades específicas atreladas à cumbia – bem como ao *porro*, ao *bambuco*, ao tango, ao samba etc. A essa gama de sonoridades definiu-se o termo guarda-chuva “música tropical”, estilo de música que remeteria aos ritmos costeiros em geral – não só da Colômbia. A criação de rádios nacionais, na década de 1930, deu início a este processo de adaptação, uma vez que geralmente as orquestras eram formadas pelas próprias rádios para emitir música ao vivo:

Thanks to orchestral arrangements of many radio stations bands, the cultivated “urban” interpretation of traditional “rural” melodies (originally performed by conjuntos and brass bands) led to a transformation of the folk repertoires into new urban musical forms: “Radio, then, not only provided a workplace for musicians and a point of circulation for their effort, but also collaborated in the development of an urban musical culture for the Atlantic Coast” (González 1989: 27 *Apud* D’Amico, 2015: 37)

As músicas gravadas também conseguiam alcançar pessoas fora dos círculos da elite colombiana. Os tocadores de discos e pianolas começaram a se popularizar. No decorrer da década de 1930 era comum ter gramofones em cafés, bares, em todo tipo de lugares com acesso ao público. Aparelhos de rádio também começaram a diminuir de custo na segunda metade da década, e muitos lugares amplificavam o som do rádio para fora de seu estabelecimento, sonorizando a rua. Na mesma linha, cinema e teatro foram locais de popularização da música e do escutar música (Wade, 2000: 75 – 76). Assim, à medida que estruturas e referências musicais do universo sonoro da costa colombiana foram sendo tocados e veiculados pelas orquestras das cidades, foi-se delineando o que hoje compreendemos como o gênero de música popular, cumbia colombiana.

De forma breve, podemos dividir esse processo em três etapas. A década de 1940 é inaugural com os sucessos das cumbias orquestradas, estilo que inseriu o gênero no gosto das classes médias e altas da Colômbia. Esse estilo de cumbia tem raízes nas orquestras e bandas de jazz que surgiram em Barranquilla e Cartagena na década de 1920. A maioria dos músicos envolvidos nessas bandas eram de origens bem abastadas ou de classe média, com educação musical clássica – no entanto,

Wade afirma que também havia a circulação de músicos de origem mais humilde, vindos de regiões rurais ou de cidades pequenas próximas à Barranquilla ou Cartagena. A circulação destas pessoas na cena musical possibilitou a inserção de gêneros rurais na execução, demonstrando que não é razoável apostar na hipótese da “fabricação” do gênero pela indústria discográfica.

Nesse contexto, surgiram as orquestras para a transmissão ao vivo nas recém estações de rádio criadas. As principais, nessa época, são *Atlántico Jazz Band*, *A Número 1 de Pianeta Pitalúa* e a *Orquesta Emisora Fuentes*. Dos músicos que atuaram nesses grupos, os mais importantes para a popularização da cumbia foram Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Clímaco Sarmiento, Rufó Garrido e Simón Mendonza (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2017, p. 11). Lucho Bermúdez (1912 – 1994) foi um dos expoentes mais influentes da música costeira, principalmente nas cidades do interior do país (Bogotá e Medellín). Em 1926 se mudou para Santa Marta, onde começou sua carreira como músico na banda militar da cidade. Apesar não ter tantos recursos financeiros e não ter tido educação formal, teve acesso ao estudo da música com familiares. Durante seu período na banda militar, compôs algumas músicas populares – *bambucos*, *danzas*, *pasillos* – e se especializou no clarinete. Em suas composições de cumbia para orquestra, o clarinete é o instrumento substituído da gaita – instrumento tradicional da música costeira.

Uma das composições mais famosas de cumbia, até os dias de hoje, é de autoria de Lucho Bermúdez, cantada na voz de Matilde Díaz, talentosa cantora que acompanhou a carreira de Bermúdez e vocalizou diversas de suas composições. A cumbia “Danza negra” demonstra a habilidade de Bermúdez de harmonizar os elementos da cumbia com os instrumentos de orquestras. A letra é uma ode à cumbia colombiana, explorando os elementos que a vinculariam com a Costa, delineando as origens afrodescendentes da cumbia, também entendida como uma dança de corte típica da região costeira.

Con el rumor de las palmeras
Se siente el eco de musica lejana
Y a su compás las pilanderas vienen bailando la cumbia Colombiana
Todo el mundo está bailando esta cumbia Colombiana

Cerca del mar se siente el grito
De un negro triste
que canta a sus amores
Y de su raza cumple el rito
Con esta cumbia de gaitas y tambores

(Lucho Bermúdez, 1964)

Pacho Galán foi outro expoente da música costeira. Despontou na música após atuar na *Orchestra Sosa*, tocando trompete. É natural de Barranquilla, da cidade de Soledad. Possuía mais recursos financeiros do que Bermúdez, então obteve lições de música desde cedo e por músicos

competentes e famosos da época. Ainda novo, criou a *Orquesta Pájaro Azul*, cujo repertório consistia em *danzas, polkas e valsas*. Em 1940, foi contratado para assumir a direção e regência da banda de jazz da *Emisora Atlántico*. O repertório dessa orquestra contava com músicas norte-americanas, músicas cubanas e um pouco de música clássica. No entanto, ao longo da década, Galán percebeu que orquestrar *porros, fandangos e cumbias* estava fazendo sucesso e pleiteou a execução desses gêneros na orquestra (Wade, 2000: 101).

No começo da década de 1950, Pacho Galán fundou sua própria orquestra, denominada *Orquesta Pacho Galán*. Localizada em Cartagena, Galán gravava com importantes rádios e suas emissoras, entre elas a relevante *Emisora Fuentes*. Em 1955, Galán gravou em Medellín uma música chamada “Cosita linda”, sob o rótulo de merecumbé – uma mistura de merengue com cumbia. Exemplo de como a invenção de novos ritmos não era incomum e fazia parte da contínua necessidade de lançar novos sucessos (Wade, 2000, p. 155). Muitos desses gêneros inventados não vingaram; este, no entanto, acabou se tornando de fato um gênero de sucesso.

As bandas de Lucho Bermúdez e Pacho Galán são representativas das grandes orquestras que tocavam música *costeña* em seus repertórios, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, segundo modelos estabelecidos já na década de 1940. A saber, com influência das bandas de jazz no modelo de big bands norte-americanos e das orquestras cubanas.

These short histories show that the emergence of the local orchestras is a varied phenomenon. Musicians are often very difficult to tie to a class background that had strong elements of the provincial middle class but had some links with rural lower-class experience as well; they had formal musical training, not always in a conservatory, but they were also familiar with Costeño instruments and styles from traditional peasant repertoire and from the banda de vientos. They knew, played, and often composed a wide range of styles, including *bambucos* and *pasillos*, but they wanted to bring Costeño music, albeit in highly adapted form, into the same arena – this was their way of making a mark (Wade, 2000: 87).

Além das influências cubanas e do jazz, essas orquestras também inseriram elementos das *bandas de viento*, principalmente da região de San Pelayo, na Colômbia. As *bandas de viento* surgiram em algumas cidades e departamentos da região de Córdoba, nas últimas décadas do século XIX. Desde então, músicas tradicionais da região, como o *porro* e o *fandango*, passaram a ser tocadas por essas bandas, formadas geralmente por clarinetes, trompetes, bombardino, saxofones, bumbo, tarola e timbales. Os músicos *pelayeros*, como eram chamados quem tocava nessas bandas, geralmente não liam nem escreviam partitura. Desse modo, eles tiravam as músicas por ouvido, denotando prática musical baseada na tradição oral da região (D'Amico, 2015: 37 – 38).

Devido à grande expressividade dessas bandas na região de San Pelayo, esse tipo de agrupação também é conhecido como *banda pelayera*. As orquestras se inspiravam nos arranjos

desses grupos, mas trocaram a percussão típica por bateria, maracas e congas; na sessão dos ventos, o bombardino perdia seu protagonismo melódico para o saxofone e o acompanhamento harmônico era feito a partir do baixo ou do piano (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2015: 10). Diante disso, é evidente que a música tropical colombiana é resultado da criação de novos repertórios apropriados para o público cosmopolita do país, bem como ao mercado internacional.

As orquestras criavam uma sonoridade palatável aos gostos das classes médias e altas da região, ao mesmo tempo que absorviam elementos e estruturas da música costeira. A sonoridade, aqui, aparece como algo a ser construído a partir da gravação das músicas, levando em conta também seu caráter comunicativo, posto que é um gênero de música popular. Houve, portanto, estratégias para o refinamento desse produto musical:

Lo primero que hicieron estas orquestras de baile fue dejar de lado los instrumentos locales (alegres, llamadores, tambores, gaitas y flautas de millo), así como todo el repertorio tradicional, y empezaron a componer canciones, a partir de la escritura y no de la oralidad, adaptadas a los formatos de la industria discográfica (de 2:30 a 3 minutos máximo), con introducciones, codas y secciones predeterminadas y, especialmente, con textos acordes al mercado musical latinoamericano.[...] Segundo, así como es importante tener en cuenta que eran músicos con formación en bandas pelayeras, también es importante tener en cuenta lo que no eran: no eran gaiteros, milleros, acordeoneros ni tamboreros. Es decir, no provenían de tradiciones como las de los conjuntos de gaitas o de flauta de millo, ni dominaban tampoco la tradición acordeonera ni la interpretación de los tambores. Esto hace más cuestionable el supuesto paso de las melodías de gaitas y millo al clarinete, o de las características rítmicas de estas músicas, puesto que todo indica que estos músicos no conocían en profundidad los repertorios de gaitas ni de millo (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2015: 12).

Nesse sentido, o processo de modernização e comercialização da música costeira a partir da indústria fonográfica – em especial a cumbia – passou por mudanças de sonoridade e acarretou a criação de um novo estilo de música, cujos elementos afrodescendentes e indígenas são excluídos na sua execução. A orquestra, com sabor tropical, passou a ser a música popular colombiana a partir dos anos 1950. Além da adaptação à música orquestrada – cujo instrumental era considerado mais refinado por ser próximo à música clássica –, o novo gênero também é resultado da influência musical de diversos tipos de músicas estrangeiras que tomaram o país desde a década de 1920, em especial a música cubana.

Considero, portanto, que a cumbia colombiana é uma manifestação cultural situada em contextos de globalização e de interações culturais demarcadas por tal configuração social e espacial. A complexidade de ritmos e da diversidade das práticas musicais que merecem a designação de cumbia apontam também para a atuação consciente da construção desse gênero pela indústria musical:

Tercero, es importante reconocer la influencia de las orquestas cubanas en estos músicos. En especial, la Orquesta Casino de la Playa y sus conciertos en Barranquilla en 1939 fueron una influencia determinante (Santana y Bassi 2012), tanto así que incluso algunas personas han criticado a músicos como Lucho Bermúdez por “cubanizar el *porro* y la cumbia” (Santana y Bassi 2012, Jaramillo 1992). Y cuarto, es importante evidenciar que se trataba de músicos cosmopolitas. Por influencia de los fonógrafos, el cine y la radio, tenían la oportunidad de escuchar música argentina, cubana, mexicana y norteamericana, y podían incluso estar más al tanto de lo que pasaba musicalmente en las metrópolis latinoamericanas que de las dinámicas de los repertorios rurales más locales. Por esto, un músico como Lucho Bermúdez compuso, entre sus más de mil obras, “*bambucos*, pasillos, joropos, fandangos, rajaleñas, chandés, torbellinos, *porros*, cumbias, mapalés, paseos, merengues, danzones, boleros, son montunos, mambos, guarachas, guajiras, tangos, rancheras y pasodobles, entre muchos otros [géneros]” (Santana y Bassi 2012, 121). De esta manera, la música tropical de estas orquestas de baile es un producto híbrido que, aunque tiene unos marcadores de costeñidad, constituyó una producción nueva adecuada a las necesidades de la industria musical del momento. (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2015: 13)

O auge da indústria discográfica, as décadas de 1950 e 1960, coincide com a era de ouro da música costeira no país, momento em que houve grande aumento da exportação desses gêneros e, inclusive na Colômbia, a música costeira passou a ser mais ouvida do que gêneros como o tango, a música rancheira e toda a música cubana que anteriormente liderava os índices no país. Esse momento também é marcado pelo surgimento de outros estilos de cumbia, uns que reivindicavam certa tradição na execução do gênero e, por outro lado, estilos mais “modernizados”, com clara influência da nova onda norte-americana e de gêneros mais novos cubanos, como o *bugalú*, *charanga* ou *pachanga*.

Na corrente da comercialização e popularização da cumbia, as gravadoras passaram a apostar na produção de estilos de cumbia e *porro* considerados mais tradicionais. Nesse sentido, os grupos de *flauta de millo* e os acordeonistas ganharam espaço no circuito musical do país. Os conjuntos de flauta de *milllo*, tradicionais na região do vale do rio Magdalena, são compostos por *tambora* (bombo); *tambor llamador* e *tambor alegre* (tambores de uma cabeça, de diferentes tamanhos); maracas ou *guache* e a flauta de *milllo*. No decorrer das décadas de 1960 e 1970, grupos já tradicionais começaram a realizar gravações e tocar na rádio. Antônio Fuentes, da *Discos Fuentes*, foi um dos produtores que direcionava o repertório da emissora e da gravadora para a construção de um catálogo de música popular colombiana – investindo em músicos das cenas locais pelo país. Seu catálogo conta, além de orquestras como as de Lucho Bermúdez e Pacho Galán, grandes variedades de gravações de *porro* e cumbia a partir de musicistas ou grupos já tradicionais.

Geralmente, os grupos de flauta de *milllo* tocam cumbia, *porro* ou *puya*. Sua organização musical comumente é vinculada com a região costeira, no *Departamento del Atlántico*, principalmente na cidade Barranquilla e seus entornos – onde o Carnaval de Barranquilla é o principal cenário espacial, temporal e cultural desta prática. Os primeiros registros gravados nesta

formação específica são da década de 1960, com o disco de um grupo denominado Cumbia Soledaña, liderada pelo *millero* (gaitero) Pedro “Ramavá” Beltrán. Defende-se que a partir disto se construiu a tradição atual dos conjuntos de flauta (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2015: 9 – 10).

O primeiro lançamento, entre os anos 1961 – 63 foi um disco de 78rpm com duas faixas: “Cumbia soledaña” no lado A e “Soy campesino” no lado B. Em 1963, o grupo lança seu primeiro LP pela Polydor, gravadora subsidiária da Philips. O disco chamava-se “Pa' Gozá el carnavá”, composto por 14 faixas, sendo 7 delas rotuladas como cumbia (Figuras 1 e 2). No release da contra capa do LP, nota-se a retomada da tradição cumbia que estes grupos pretendiam evocar, quando dizem que se trata da verdadeira cumbia tradicional, sem deformações e com os tambores típicos, e não a cumbia estilizada das orquestras:

Discos Phillips de Colombia se enorgullecen de poder ofrecer al público discómano nacional, em este LP, bajo su sello exclusivo Plydor, una muestra de la más pura expresión folclórica de la región atlántica. La cumbia. Pero cumbia auténtica, sin estilizaciones, sin deformaciones, em plenitud de tambores y “pelos e' millos”, a la manera de la “Cumbia Soledaña”, cuyos integrantes, todos, son descendientes directos de los fundadores de la agrupación, (1877) y han recojido desde hace casi un siglo, de padres a hijos esta preciosa herencia musical” (Discogs, acesso em 28/02/2018)

Outro estilo tradicional de agrupamento, porém mais vinculado ao *porro* e ao *vallenato*, são os grupos de acordeão. Neste estilo de cumbia, o instrumento melódico principal é o acordeão, não contendo nenhum tipo de formação instrumental fixo – salvo alguns instrumentos de percussão. Uma das cumbias mais famosas da Colômbia, e a que mais foi tocada por músicos, grupos e orquestras fora do país, é uma composição desse estilo. Seu registro de autoria está nos nomes de Andrés Paz Barros (composição melódica) e Humberto Daza (letra), mas a versão mais conhecida e veiculada é atribuída a Luis Enrique Martínez, um acordeonista tradicional da música *vallenata*. A “Cumbia cianeguera” é uma homenagem à região de Ciénaga, localizada no vale do Rio Magdalena. Primeiro registro é de uma compilação de cumbias realizada pela Discos Fuentes, em 1962 (Figura 3).

Muchachos bailen la cumbia porque la cumbia emociona
La cumbia Cienaguera que se baila suavezona

Vamos a bailar la cumbia porque la cumbia emociona
La bailan en Santa Marta la baila toda la zona
La cumbia Cienaguera que se baila suavezona

Vamos a bailar la cumbia porque la cumbia emociona
Esto dicen los muchachos y es dura porque no toman

(Humberto Daza, 1960/2)

Geralmente esta variante não é considerada nos esforços de recuperar as origens mais remotas da cumbia – posto que essa discussão costuma se orientar a partir dos instrumentos considerados mais tradicionais, os de percussão e a gaita/flauta. No entanto, o estilo é verificado em gravações tão antigas quanto as de flauta de millo e foi essencial para a popularização da cumbia pelo país e por sua internacionalização, devido a capilarização do acordeão no continente (Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier; Ochoa, Frederico, 2015, p. 10). As primeiras gravações datam da década de 1950, com Andrés Landero como principal expoente do gênero.

Também conhecido como “*el rey de la cumbia*”, Landeros nasceu em San Jacinto, no Departamento de Bolívar, região com antiga tradição gaitera. Começou sua carreira tocando tambor *llamador* no grupo Gaiteros de San Jacinto. Posteriormente, começou a gravar sozinho pelas gravadoras e rádios do país, atingindo seu auge na década de 1960 – sua composição, “La pava congona”, é uma das cumbias de acordeão mais famosas e representativas do gênero. O primeiro LP de Andres Landero foi gravado em parceria com Luis Henrique Martínez, ícone da música *porro-vallenata* de acordeão. Martínez gravou as primeiras faixas do Lado A (*Mírame*) e do Lado B (*El pobre Toño*). O disco chamou-se *Piel Morena (Bailables Curro n°2)*, foi lançado em 1964, pela *Phillips* – foi rotulado como um disco de cumbia, *vallenato* e merengue (Figura 4).

Do outro lado da moeda da popularização da cumbia, surgiram os grupos *paisa*, termo utilizado para fazer referência às pessoas antioqueñas. No decorrer da década de 1960, a indústria fonográfica colombiana começou a se deslocar para Medellín, que já no final da década despontava como o epicentro da produção musical nacional. Portanto, a era de ouro da música costeira é marcada também pela emergente atuação de empresários antioqueños, de Medellín, na indústria musical. Nesse contexto, surgiram grupos de música tropical bailável, aproximando-se do rock, a partir da influência da nova onda, mas também bebendo da influência constante da música cubana.

No instrumental dos grupos estão guitarras, baixo elétrico, baterias e muitas vezes pianos. Eram formados basicamente por adolescentes ou jovens adultos da classe média de Medellín ou Bogotá. Destacam-se aqui os grupos *Los Graduados* e *Los Black Star*. Tanto as capas dos discos (Figuras 5 e 6) quanto a instrumentalização – sons muito limpos e definidos, principalmente o teclado – já caracterizam o estilo modernizado e bailável que os grupos paisas tinham o intuito de empregar. A grande maioria era gravada pelas gravadoras de Medellín, as já citadas *Sonolux* e *Discos Vergara*.

A década de 1970 é marcada pela internacionalização da cumbia, período em que este

gênero foi amplamente exportado para quase todos os países da América Central e Caribe, México e Peru. Nos anos seguintes, a cumbia passou a ser consumida e produzida por diversos países, mas já com diversas outras influências sem ser a cumbia colombiana em primeira mão. Nos finais das décadas de 1970, a cumbia começa a sofrer declínio na Colômbia, acusada de ter sido hiper mercantilizada, sofrido simplificações e empobrecimento estilístico em nome das vendas. Reflexo disso é que muito das cumbias produzidas, principalmente a partir dos anos 1960, são denominadas, pejorativamente, de *chu-chu* (em referência ao ritmo empobrecido da “cumbia comercial”) ou de “cumbia galega”. Os grupos tradicionais de *milleros* e *arcodeoneros* também passavam por esse estigma.

A partir da década de 1980, alguns músicos começaram a se destacar, levantando a bandeira da cumbia dentro de um cenário musical em que esta era considerada apenas produto comercial, e enquanto o *vallenato* crescia em importância e renome na música popular colombiana. Os principais são Aurélio Fernandez e Totó La Momposina, que, inclusive, hoje é tida como símbolo da cumbia colombiana, com reconhecimento internacional¹⁹. Em 1985, Fernandez e sua banda, *Grupo Malibu de Talaigua Nuevo*, lançaram um disco, “Cartagena Mía”. À época, era o único millero tradicional proveniente da depressão de Momposina, região que disputa o lugar de berço da cumbia colombiana. No LP, a faixa “El millo se modernizó” ilustra a relação dos músicos da época com os processos de comercialização do gênero:

Como el río ha cambiado su cauce
y el tiempo también se cambió, el folclor há perdido su avance
porque el millo se modernizó

De mi parte le puedo decir
que no se escucha el folclor ni la gaita
esos ritmos que bien aprendí cuando yo me encontrava en la infancia

Recuerdo que mi abuela decía:
tócame esos bambuquitos viejos, esos ritmos que en un tiempo ía
cuando me conocí con tu abuelo

Cumbia, cumbia
cumbia de mi pueblo
Cumbia, cumbia
baila mi abuelo
Cumbia, cumbia
em la noche buena
Cumbia, cumbia
junto con mi abuela

(Aurélio Fernandez, 1985)

Nesse sentido, a sonoridade de uma música não pode ser compreendida apenas a partir de

¹⁹ https://elpais.com/cultura/2017/03/22/actualidad/1490219509_697280.html, acesso em 27/02/2018)

uma análise rítmica ou de arranjos instrumentais – está também vinculada a outros elementos internos à música e a fatores não musicais. Segundo Guilherme Augusto de Castro, doutor em Música pela Universidade de Campinas, a musicologia e a teoria musical não contam com uma definição sólida para o termo sonoridade – sendo geralmente utilizada de forma ampla. Ele defende que há necessidade de um conceito expandido de sonoridade, principalmente para compreender os fenômenos musicais na contemporaneidade. Estes são marcados pela atuação da indústria fonográfica e do advento da “escuta contemporânea”, decorrente da mediação tecnológica entre a música gravada, e quem a escuta. Segundo ele, escutar se consolida como um exercício que requer atenção e suscita mecanismos multi-sensoriais no ouvinte:

“Com o desenvolvimento da fonografia e a conseqüente resignificação da escuta, houve a possibilidade de que qualquer som gravado possa ser manipulado e inserido em um processo de criação e prática musical, colocando em evidência outras sensações tradicionalmente mais associadas a sons tidos como não musicais: transientes complexos, espacialização, andadura espectro-temporal (ou allure, conforme SCHAEFFER, 1966), entre outras tantas. Mais que isso, o próprio controle sobre o processo de escuta e fruição mediadas transformou a música fixada pelo processo fonográfico em um som (como apontado por Delalande), dando usos, funções e criando contextos diversos. Assim, o próprio som gravado se tornou sua própria representação, com suas próprias características sonoras, perceptivas e semióticas” (Academia.edu: O conceito expandido de sonoridade, acesso em 25/02/2018).

A cumbia colombiana como fenômeno musical é resultado do surgimento e crescimento da indústria fonográfica, que se expandiu e fortaleceu justamente na região da costa colombiana, a partir dos gêneros do folclore costeiro. Ao se consolidar, criou uma espécie de sonoridade tropical – cheia de influências cubanas, argentinas etc – que calhou também comunicar sentido para diversos outros países da América Latina. A sonoridade de uma música é, também, elemento simbólico para a definição de gêneros musicais. É o elemento identificador para a associação. Portanto, Augusto de Castro defende que a sonoridade, principalmente em músicas gravadas em estúdio, deve ser compreendida como um sistema – onde diversos elementos se relacionam, sem necessariamente obedecer a hierarquias entre eles. Esses elementos vão atuar no sentido de caracterizar o som, a partir de determinadas qualidades: suas características físico-sensórias; fontes sonoras e identidades; seus usos e territórios, seus afetos e caráter.

De forma breve, as características físicas e sensórias são aquelas normalmente vinculadas à sonoridade, o timbre, o ritmo etc. Por fontes sonoras e identidades, compreende-se as origens do som, seja um instrumento específico, um som que determinado animal faz, do relógio etc. Esse tipo de som pode ser utilizado para a criação de uma sonoridade. Quero me ater ao que o autor denomina como “usos e territórios” e por “afetos e caráter”, segundo ele:

Pelos usos e territórios — que podem ser simbólicos —, temos qualidades mais conceituais que indicam as funcionalidades, bem como locais e situações de uso e fruição apropriados: música marcial, réquiens e missas, música de concerto, de entretenimento, etc. Daí temos as ideias de sonoridades marciais, fúnebres, sagradas, profanas, jazzística, roqueira, camerística, etc.

E, finalmente, pelos afetos e caracteres, temos as relações emotivas e sentimentais que temos com certas qualidades dos sons e das músicas. Daí temos qualificações como sonoridades agressiva, contemplativa, hipnótica, festiva, dançante, infantil, erótica, etc. (Academia.edu: O conceito expandido de sonoridade, acesso em: 27/02/2018).

Durante a era de ouro da cumbia, principalmente na década de 1960 com a aparição dos grupos *paisas*, a indústria fonográfica operou algumas mudanças de nomes para a música que estava sendo produzida. Se anteriormente, grande parte da música costeira gravada era vendida sob o rótulo “cumbia”, a partir daí os termos “música tropical” ou “música bailável” começaram a ser utilizados para denominar a variedade de música costeira que estava sendo produzida. Nesse sentido, além da construção de uma sonoridade técnica e musical na constituição do gênero cumbia, também é perceptível a consolidação de uma sonoridade que tem conotações simbólicas e de identificação.

Baseada nas concepções de gênero musical e de sonoridade, que abarcam as questões técnicas, históricas e de significados na definição de estilos musicais, considero que a cumbia colombiana, precursora do fenômeno musical latino-americano que hoje conhecemos simplesmente por cumbia, já apresenta características de um gênero musical transnacional desde seus princípios. Essas noções ajudam a compreender, ao máximo possível, todos os aspectos que envolvem a cumbia colombiana – o surgimento da indústria fonográfica na região da Costa; a apropriação dos estilos musicais da região; a influência musical de Cuba, Estados Unidos, Argentina, México, dentre outros; a popularização do gênero na década de 1950 e 1960, junto com o surgimento de outros estilos de cumbia, inclusive aqueles que seriam mais próximos aos estilos regionais, e sua transnacionalização já na década de 1960/1970.

2.2 Cenas musicais e espaço urbano em Lima (1930 – 1970)

A consolidação do *huayno* andino como um dos principais êxitos comerciais no Peru é resultado de processos transnacionais de trocas culturais – internas e externas ao país (Romero, 2007: 8). Sua presença na capital se expressa a partir da criação de um grande mercado interno formado pelos milhares de migrantes andinos que chegaram em Lima e entorno a partir das ondas migratórias da década de 1950. Representou, portanto, uma cena musical que se estruturou às margens dos circuitos musicais oficiais – a saber, a rádio nacional e as gravadoras e rádios privadas. Lima, capital e epicentro da produção musical do país, passava por mudanças estruturais que, desde

a década de 1920, vinham alterando as dinâmicas de fruição e produção musical na cidade. Para compreender o *huayno* em suas dimensões culturais e sociais, é necessário entender que mudanças foram essas. A demografia e os espaços culturais de Lima sofreram poucas mudanças estruturais entre o período colonial e anos avançados do período republicano (Mendívil, 2015: 27). As primeiras décadas do século XX inauguraram processos de mudanças que alteraram a cidade nestes aspectos. O advento do *huayno* urbano situa-se na esteira desses processos.

A nova capital peruana foi criada em 1535 por Francisco Pizarro, com o objetivo primeiro de estabelecer ponto estratégico para a comunicação com a península ibérica. Em contraste com a Cuzco imperial, Lima possuía mais ares de cidade espanhola – e assim se manteve até o século XX, momento em que sua paisagem social e cultural foi profundamente modificada. Quanto à fruição cultural, as práticas musicais estavam conformadas às estruturas coloniais. O ensino da música era restrito ao clero católico e as tradições populares foram confinadas aos ambientes privados – sendo permitidas suas execuções em público apenas em festividades civis ou religiosas. Nessas ocasiões, as festas públicas reproduziam a ordem social imperante: primeiro os desfiles com representantes da música e da cultura hispânica se apresentavam, seguidos das manifestações culturais da população negra que vivia no interior da cidade e, por fim, delegações indígenas que vinham de longe para participar dos cortejos (Mendívil, 2015: 26 – 27).

Tal dinâmica permaneceu muito pouco alterada até o século XX. A cultura negra e afrodescendente era apropriada ou encerrada nos *barrios* à margem da capital. Não obstante, a música *criolla* – expressiva dos setores populares urbanos limense e carregada de influência da música negra – logrou ser considerada a música da nação aos finais dos anos trinta. A presença indígena era quase nula. No entanto, símbolos do incanato eram inseridos na produção cultural da elite para aludir ao passado idílico constitutivo de uma peruanidade que deveria ser embasada na sociedade limense. Segundo Mendívil, esta tendência persistiu durante quase todo o período republicano, refletindo de forma contundente no consumo musical da elite metropolitana, que se resumia a óperas, operetas e zarzuelas - um gênero lírico-dramático de origem espanhola, que alterna cenas faladas e cantadas, em meio a composições coreográficas. Além das composições europeias, peças de compositores peruanos circulavam nos teatros da cidade – mas sempre remetendo ao passado incaico, segundo a agenda nacionalista em voga. Exemplos são as grandes óperas *Ollanta* (1900) e *Atahualpa* (1906), de José María Valle Riestra, geralmente encenadas no Teatro La Victoria em Lima; e a famosa zarzuela “*El cóndor pasa*” (1913), de Daniel Alomía Robles (Crítica Latinoamericana, acesso em 28/02/2018).

Para além do consumo musical em âmbito público, a elite limense consumia música em âmbito privado, geralmente em bailes residenciais para convidados restritos. O piano era o símbolo

do consumo musical dessa pequena fração da sociedade, por ser um instrumento adequado à ópera e por seu caráter restritivo - devido ao preço, tamanho e a suposta necessidade de educação formal para tocá-lo (Borras, 2015: 50). Em um estudo a partir da análise de partituras de pianos e rolos de pianola, que circulavam nesses espaços de elite, Gerard Borras defende que a partir do século XX, as práticas e gostos musicais limenses estavam adquirindo maior complexidade e versatilidade.

Entre 1903 e 1907, uma casa editorial denominada *El lucero* publicou, entre outras, 132 partituras para piano, contendo basicamente música europeia clássica: 26 valsas, 17 mazurcas, 9 polcas, 8 passo-dobles, 5 havaneras, 5 ganzas, 6 gavotas, 4 marchas e alguns trechos de zarzuelas (Borras, 2015: 51). Neste período, as partituras publicadas raramente contavam com gêneros de música popular – como marineras, festejos ou o triste²⁰. Já em publicações entre 1915 e 1920, principalmente a partir da editora *René Fort*, tais gêneros começam a figurar nas partituras com mais expressividade.

Borras defende que não há como afirmar que esses gêneros não permeavam os espaços da elite peruana até então. O autor assume que as delimitações entre gênero musical e espaço social/urbano não são tão nítidas e estanques como se costuma pensar (Borras, 2015: 60). De fato, o preconceito e a discriminação em relação ao *criollo* e suas práticas culturais são notáveis em discursos e publicidade da época – mas isso não veda certa permeabilidade da música *criolla* nos espaços de elite. O marco aqui, por volta da década de 1910, é a transcrição desses ritmos para as partituras, o que indica que os salões, clubes de piano, espaços sociais de elite como um todo passaram a absorver tais estilos e inseri-los no formato clássico do piano.

Percebe-se, também, crescente influência da música norte-americana. Partituras de *jazz*, *one step* e *foxtrot*, *camel trot* e *shimmy* apareciam nos materiais das casas editoriais de Lima. Borras chama a atenção para o fato de que a grande maioria destas partituras era de compositores peruanos:

A las claras, estos músicos habían hecho suyos los códigos de la música norteamericana que por entonces se tocaba en Lima con carta de ciudadanía propia y de paso habían encontrado allí un espacio para su creatividad, su visibilidad social y artística, así como para sus recursos económicos, ya que las partituras fueron también un negocio (Borras, 2015: 52 – 53).

A utilização de partituras não estava restrita ao uso e aos espaços da elite. Havia alguns registros de periódicos que transcreviam música popular *criolla* – principalmente o *vals* e a *polca criolla*. Representativo disso é o periódico *El cancionero escondido*, do *Centro Musical Obrero*,

²⁰ As marineras, os festejos e os tristes eram gêneros de música, percussão e dança da cultura marcadamente afroperuana em Lima. Lloréns não os incluem dentro da definição de música *criolla* pois argumenta que a discriminação racial não admitiria esses gêneros dentro da música *criolla* – apesar da nítida influência (Lloréns, 1983). Bustamante argumenta que tal distinção é debatível, principalmente após a Guerra do Pacífico, momento em que alguns ritmos negros, como a marinera, passaram a ter relativa aceitação social – principalmente a marinera (Bustamante, 2007).

espaço de fruição, composição e articulação da música *criolla* em Lima. Este periódico era especializado na transcrição das músicas populares urbanas, mas também contava com jazz norte-americano e o tango rioplatense (Mendivil, 2015: 53). Além de sugerir maior diversidade do consumo musical da elite limense, esses dados também indicam a existência de uma produção musical própria na cidade – tanto no campo restrito da elite, quanto nas regiões menos abastadas da cidade.

Tais tendências também podem ser verificadas nas análises dos rolos de pianola, que são fontes valiosas para uma maior compreensão do universo sonoro limense no início do século XX. Borrás indica que este artefato tem importante participação da produção e consumo musical latino-americano desde os anos finais do século XIX até meados da década de 1940. Apesar do amplo desaparecimento da pianola em si – o equipamento – dispõe-se de diversos registros decorrentes de seu uso²¹: anúncios peridodísticos e publicidades diversas elogiam esta forma de se escutar e fazer música em Lima. Além disso, os rolos de pianola nos fornecem títulos, especificação do gênero, datas, casa editorial, etc, das gravações (Borrás, 2015: 54).

A partir desses dados, verificou-se que além de músicas clássicas, fragmentos de óperas e zarzuellas, havia uma grande quantidade de gravações do repertório popular e nacional:

Valses como “Ídolo” y “La Palizada”, marineras como “Adiós Eten” y cashuas como “El cóndor”, entre otros, muestran que el repertorio cubría deliberadamente géneros y temas muy conocidos del cancionero criollo popular, junto a los cuales figuraba una buena cantidad de tangos y géneros como el one step, el camel o el fox. (Borrás, 2015: 56)

Os dados sugerem que a música *criolla* – amplamente desprezada pela elite limense até a década de 1930 – já permeava e inseria-se nos circuitos de execução, produção e difusão musical na primeira década do século XX. Não é surpresa que, para as partituras de piano, o número de transcrições da música *criolla* é reduzido, uma vez que sua execução depende da interação próxima entre público e músico e, também, pela centralidade que o piano tinha naquela época na prática musical elitizada. Por outro lado, a existência de partituras com música *criolla* – mesmo que em número reduzido – indica que os espaços de produção e fruição do gênero popular também estavam aderindo às novas práticas musicais. A pianola também participava de ambientes mais elitistas da prática musical limense – devido a seu tamanho, custo e dificuldade de manejo. No entanto, era mais popularizada nos cafés, cinemas, teatros e, inclusive, nas primeiras rádios do país. Participava, portanto, de maneira mais ampla no cenário musical da cidade.

Até aqui, foi explorado um cenário musical muito restrito da sociedade limense. Para além

²¹ Segundo Borrás, está em andamento um levantamento importante de dados relativos à pianola no Peru. A maioria dos rolos de pianola e periódicos musicais que a fazem referência encontra-se em Arequipa, departamento que fica a 1012 km de Lima (Borrás, 2015: 54).

dos teatros, salões de festa e praças do centro de Lima, havia vida cultural e diversidade musical pujante nas regiões periféricas. A grande maioria dos cidadãos limenses morava em *barrios* afastados, em *callejones*, complexo de casas situadas em ruas estreitas – as residências compartilhavam a entrada, banheiros e um espaço de convivência. Nesses locais, eram comuns as *jaranas criollas*, confraternização onde as pessoas tocavam e cantavam músicas *criollas*:

En los primeros años del siglo XX, los barrios estaban rodeados de huertas y la mayoría de los limeños vivía en callejones y casas de vecindad, en condiciones muy precarias de hacinamiento y falta de servicios básicos. Las jaranas tenían lugar especialmente en los cumpleaños o en las fiestas del santo patrono del callejón. Entonces, los vecinos daban una contribución económica voluntaria para comprar cohetes, velas, pisco y papeles de colores para hacer cadenetas. En ocasiones menos solemnes, la organización de la jarana era más sencilla: una guitarra, un cajón, una banca y una botella de pisco (Bustamante, 2007, 169).

Segundo José Lorréns Amico, os ritmos criollos – influenciados por gêneros europeus e afroperuanas – começaram a adquirir demarcações regionais dentro da cidade de Lima, posto que os *barrios* situavam-se distantes do centro e entre si, sem muitos meios de comunicação e intercâmbio praticáveis (Lloréns, 1983: 27). Nesses espaços havia a circulação e produção de música negra – gêneros como o *landó*, *panalívio* e *morfino* -, porém com expressividade restrita aos bairros de população majoritária negra. A música *criolla*, então baseada no *vals* e na *polca* europeia, com influências da música afroperuana, era a manifestação da cultura popular urbana limense:

La identificación con una determinada localidad era tan importante que había géneros – el amorfino y el panalívio en Malambo, la jota, la galopa, el valse, la mazurca, la polca y las cuadrillas en El Cercado, La Victoria, el Rímac y los Barrios Altos – y hasta estilos de tocar la guitarra o de cantar que remitían a determinados barrios (Mendivil, 2015: 27).

Datada dos anos finais do século XIX, a música *criolla* é resultado da apropriação de formas musicais e poéticas que foram marginalizadas pela elite e imbuídas em tradições populares locais. Era a expressão dos modos de vida e sentimentos dos setores populares de Lima (Bustamante, 2007: 165). Discriminada e rechaçada pela alta sociedade limense por muito tempo, a canção *criolla* passou por processos de aceitação nos espaços de elite, apropriação e adaptação, até ser considerada a música representativa da nação peruana:

Hacia fines de los años treinta, en un periodo de crisis de representatividad del Estado y de la cultura de elite que se pretende hegemónica, Estado y elite otorgan a la canción *criolla* reconocimiento como manifestación cultural de carácter nacional, pero sometiéndola a ciertos parámetros y “depuraciones”. Por su parte, los medios de comunicación, en especial la radio, la acogen y permiten su expansión, pero también con modificaciones e integrándola a otro sistema de significaciones y valores (Bustamante, 2007: 166).

Emílio Bustamante divide os primeiros 50 anos da música *criolla* em três etapas. A primeira, dos anos finais do século XIX até a década de 1920, é nomeada a etapa da Velha Guarda. São

poucos os registros de canções ou de nomes deste período. Época de profundo preconceito e desprezo em relação ao gênero. A segunda etapa corresponde aos anos iniciais da década de 1920, momento em que a música *criolla* sofre os impactos das mudanças estruturais urbanas que começaram a ter lugar em Lima. Além disso, também é momento em que gêneros norte-americanos e o tango argentino passam a ter influência nos bairros populares. A terceira etapa tem início nos finais da década de 1920, indo até 1950 – é nomeada geração Felipe Plingo, um importante representante da música *criolla*. Neste período, a música *criolla* passou a ser gravada e a ter mais espaços nas rádios – adquirindo difusão massiva a partir de 1937. O *vals criollo*, estilo mais difundido, passou a ser reconhecido como a música por excelência da classe trabalhadora urbana. A consumação desta etapa, de aceitação, apropriação e nacionalização da música *criolla*, está na criação do Dia da Música *criolla* pelo Estado peruano, em 1944 (Bustamante, 2007: 167 – 168).

Nos anos iniciais, a música *criolla* era criada, executada e difundida de forma oral e restrita aos *barrios* e *callejones* onde aconteciam as confraternizações. De fato, quase não havia transcrição das canções para formas escritas. Baseado em entrevistas realizadas com músicos *criollos* da época, Bustamante argumenta que não havia muitas partituras em circulação devido ao medo que alguns compositores tinham de plágio, principalmente os mais renomados. Havia apenas um meio de circulação transcrita da canção *criolla*:

Sin embargo, ya desde 1900 venía circulando *El cancionero de Lima*, en el que aparecían transcritas canciones *criollas*. Este primer medio de difusión contribuyó a romper las fronteras de los barrios, uniéndolos por el mercado, y permitió que en unos casos se iniciara, y en otros se consolidara la fama de compositores y cantantes populares (Bustamante, 2007: 170 – 171).

Para além dos *callejones*, a fruição musical da canção *criolla* também se dava em casas noturnas – bares e bordeis –, em chácaras mais afastadas ou nos jardins dos bairros. Nesses espaços, havia circulação de pessoas da elite, que apreciavam e se envolviam na produção da música *criolla*. Um exemplo disso é o famoso compositor peruano Alejandro Ayarza, o “Karamanduka”. Filho de um casal de músicos da elite limense, morador de um bairro nobre, ele bebia diretamente das *jaranas criollas* para suas composições. Fazia parte de um grupo denominado “La Palizada”, jovens homens brancos e boêmios que frequentavam as noites dos bairros mais populares de Lima. Hoje, é reconhecido como um importante nome da música *criolla* peruana. Alguns o consideram como representante do primeiro movimento de reconhecimento deste gênero pelas classes dominantes de Lima. A imagem, deveras romantizada, é contestada :

La representatividad de A. Ayarza es discutida entre los propios criollos. Abelardo Gamarra, el Tunante, critica al grupo La Palizada, de Ayarza comparándolos con la mafia siciliana. El compositor Manuel Acosta Ojeda (2008) comentaba: "Karamanduka era un tremendo

zamarro parapetado en su apellido y en sus amigotes, los niños bien que formaban su patota La Palizada. Era el blanquito, que entra a pelear con el negro, sabiendo que no iban a poder pegarle, porque si tú eras negro, botaban a tu mamá que era cocinera, a tu papa que era chofer, a tu tío que era jardinero, etc y tu familia tenía que irse a trabajar a Cañete. Entonces el señor éste y sus amigos hacían lo que les daba la gana.

El nombre La Palizada venía justamente de la similitud que tenía la llegada de estos niños bien a todas las fiestas, con los desbordes del Río Rimac trayendo de todo (piedras, palos, etc) y entrando hasta las casas y destruyendolo todo” (Los trovelos criollos, acceso em 02/03/2018).

Não obstante, seus *vales* e *polcas criollas* circulavam nos rolos de pianola e nas partituras – como o vals já comentado aqui, “La palizada”. Compreendo, portanto, que a popularização do criollo em espaços de elite passou por processos de apropriação e embraquencimento para que o gênero pudesse ser mais amplamente aceito. Por outro lado, o crescimento urbano e a mobilização das classes populares e trabalhadores também configuram processos importantes para a sua popularização.

A partir da década de 1920, a música *criolla* também se fez presente nas associações de trabalhadores e nos sindicatos – reforçando ainda mais seu caráter popular (Bustamante, 2007: 170). Esta década inaugurou mudanças estruturais que afetariam as práticas musicais na cidade. O segundo governo nacionalista de Augusto B. Leguía (1919 – 1930) foi essencial nesse sentido, por sua tendência a políticas de modernização do país e de valorização do nacional. Assim, foi um período marcado pela inserção de meios massivos de comunicação e de difusão social – sendo os principais deles a rádio, o fonógrafo e o cinema com som. Com tais mudanças, a circulação de música estrangeira foi intensificada e seus gêneros passaram a influenciar de forma direta o fazer musical da cidade, a partir de uma nova geração de compositores que se utilizavam da maior variedade de músicas para compor (Mendivil, 2015: 27).

Outra mudança significativa foi a pavimentação e construção de modernas avenidas em Lima e na região metropolitana – além da incrementação de transporte público na cidade, aproximando as regiões e os bairros populares. Por consequência, as diversas cenas musicais de produção de música *criolla* passaram a interagir de maneira mais dinâmica entre si e com o centro urbano, ocasionando um processo de homogeneização da música *criolla* e de mudanças paradigmáticas na vivência musical da cidade como um todo:

Una de las grandes novedades de los años veinte en Lima fue la expansión de la ciudad. Se construyeron caminos que la unían con los pueblos de Miraflores, Barranco y Chorrillos, integrándolos a la ciudad. A la vez, se erigieron nuevos barrios como La Victoria, destinados a recibir a la clase obrera en formación. Junto a esta reducción de las distancias físicas, se acortaban también las culturales. Gracias a la aparición del fonógrafo nuevos ritmos internacionales como el tango, el charleston y el fox trot ganaban popularidad en la ciudad, tanto entre los miembros de la élite como en la clase obrera. Las familias de las clases medias y altas aprendían los nuevos ritmos en clases privadas, y se reunían a

bailarlos en el Club de la Unión, el Lima Cricket o en los nuevos clubes que iban fundándose por la ciudad; mientras en sus descansos, los obreros los oían en los fonógrafos de las también nuevas fábricas de la –recién formada– zona industrial de la ciudad. Algunos de estos obreros, tocarían pronto en los clubes de la élite (Crítica Latinoamericana, acessado em 28/02/2018).

Neste contexto, a música *criolla* passou a permear os espaços da elite. Os *callejones* foram aos poucos deixando de existir – a execução das *jaranas* passaram a ocupar espaços públicos das cidades. Com a finalidade de proporcionar um espaço para tais confraternizações, foram criadas as *peñas* – estabelecimentos comerciais para a exibição de música *criolla*. A própria canção *criolla* passou por modificações – os gêneros norte-americanos e o tango caíram no gosto dos setores populares e foram incorporados na composição. Neste momento, Felipe Plingo, cantor de canção *criolla* já experiente, ganhou espaço e hoje é reconhecido como o rei da música *criolla*:

Compositor de fox-trot, Pinglo era también un apasionado del vals y la polca, y un activista musical. No solo quería que estos ritmos no perdieran su lugar en el baile limeño, sino que aspiraba a que, como el tango, ganasen popularidad internacional. Para eso, sabía que el vals debía modificarse, adaptarse a los nuevos tiempos: “las innovaciones consistieron en ampliar y diversificar su universo armónico aumentando las variaciones en los grados de la tonalidad, por un lado, o en alterar el orden, duración y estructura que caracterizaban a la Guardia Vieja en su uso de los grados principales de la tonalidad” (Lloréns, 1983 *Apud* Crítica Latinoamericana, acessado em 28/02/2018).

Felipe Pinglo é representante do processo de institucionalização e popularização em nível nacional da música *criolla*. Essa posição é sustentada devido à atuação musical e às composições de Pinglo, contrastante com as práticas musicais atribuídas a da Velha Guarda. Fred Rohner defende que a segunda geração tem como lastro histórico a Velha Guarda, mas constitui um gênero musical distinto. Atribui essa distinção ao desenvolvimento das tecnologias de gravação e difusão musical. Defende que Felipe Plingo encontra-se, no auge de sua carreira, na intersecção entre o *cancionero criollo* e a interação com a indústria da rádio-difusão (Rohner, 2015: 89). A indústria radiofônica e as empresas de gravação renovaram o espaço musical limense, bem como o universo musical criollo.

A primeira estação de rádio no Peru, a O.A.X., foi inaugurada em 1925, propriedade de um consórcio privado. Faliu no ano seguinte e imediatamente passou para a administração estatal. No ano de 1937, converteu-se na *Radio Nacional del Peru* – e por muito tempo atuou como a única emissora no país. Neste momento, contava com uma pequena audiência – uma vez que havia a necessidade de pagar assinatura para escutá-la. Como consequência, o repertório era constituído de músicas destinadas à elite. Esta dinâmica só se alterou com a chegada de emissoras privadas, a partir do ano de 1934.

Neste momento, com maior qualidade da tecnologia de gravação e difusão, as rádios

privadas transmitiam repertórios mais variados e com um alcance maior. As rádios, que cada vez mais arregimentavam uma audiência massiva e popular, foram aos poucos inserindo a música *criolla* em seus circuitos. Nessa interação, os músicos passaram a se profissionalizar, as músicas começaram a ser editadas em partituras e adequadas a durações curtas. A partir do sucesso dos *cancioneros criollos* nas rádios, a música *criolla* passou a ser gravada de maneira regular a partir de 1938. Em 1944, foi institucionalizado o *Dia Nacional da Música Criolla*, consumando-a como um gênero musical já bem estabelecido nos circuitos de produção musical (Bustamante, 2007: 168, 177 – 178).

A terceira etapa é demarcada nesse movimento de ampla circulação da música *criolla* e de um processo de homogeneização do gênero. Nesse contexto, as *peñas* tomavam a cidade, com suas apresentações ao vivo de música *criolla*. Os auditórios das rádios também se constituíram em espaços importantes do circuito. Foram criados Centros Musicales de Música *criolla*, os primeiros foram nomeados em homenagem a Carlos A. Saco e Felipe Plingo. Os espaços são considerados marcos da institucionalização da música *criolla*, uma vez que contavam com uma rede de apoio dos meios de comunicação. Neste contexto, delineia-se um estilo “aristocratizante”, como define Lloréns, da música *criolla* (1983: 84). Trata-se de uma vertente da música *criolla* dedicada à rememoração da Lima de outrora – foi o estilo consagrado como música da nação (Mendívil, 2015: 29).

Personagem emblemático desta etapa é a cantora e compositora Chabuca Granda, carro chefe do “*criollismo aristocratizante*”. Chabuca nasceu em 1920, em uma região distante de Lima. Ainda criança foi para a capital com seus pais e cresceu em um bairro nobre. Quando adolescente, a música *criolla* já se consagrara como música nacional – então sua educação formal foi imbuída desta tradição. No avançar da década de 1940, os migrantes andinos já causavam incômodos nos cidadãos limenses – isso se refletiu nas temáticas e sonoridades da música *criolla* que ganhou força. Apesar de ter sido uma compositora versátil, as composições que a impulsionaram são aquelas que remetem a um passado colonial e a sentimentos de nostalgia em relação a Lima:

Es también Chabuca la que fija los instrumentos criollos en dos: guitarra y cajón, quedando piano y acordeón lentamente rezagados y finalmente olvidados por los conjuntos criollos. Chabuca ganó pronto relevancia en la escena oficial *criolla*. Sus innovaciones dieron un nuevo estatus a la antigua música popular. Una audiencia de élite aceptó inmediatamente a Chabuca como símbolo nacional. (Crítica Latinoamericana, acesso em 03/03/2018).

Um dos vals criollos mais famosos e representativos do Peru é de sua composição: *La flor de canela*. Esta era uma expressão quase em desuso, usada para denotar grande valor a alguma coisa. A temática desta composição remete à nostalgia e exaltação que se pretendia em relação a

uma Lima de outrora; em oposição à cidade que naquele momento passava pelas mudanças ocasionadas pelos primeiros movimentos de migrações urbanas no país. Fora registrada a composição em 1950 – mas foi gravada pela primeira vez em 1953, em parceria com outro importante grupo de música *criolla*, o trio *Los Morochucos*:

Déjame que te cuente limeño,
Déjame que te diga la gloria
Del ensueño que evoca la memoria
Del viejo puente, del río y la alameda.

Déjame que te cuente limeño,
Ahora que aún perfuma el recuerdo,
Ahora que aún se mece en un sueño,
El viejo puente, el río y la alameda.

Jazmines en el pelo y rosas en la cara,
Airosa caminaba la flor de la canela,
Derramaba lísura y a su paso dejaba
Aromas de mistura que en el pecho llevaba.
Del puente a la alameda menudo pie la lleva
Por la vereda que se estremece al ritmo de su cadera.
Recogía la risa de la brisa del río
Y al viento la lanzaba del puente a la alameda.

(Flor de La Canela, Chabuca Granda, 1950)

O panorama musical de Lima sofreu modificações desde a década de 1920 – desencadeando o processo de consolidação da música *criolla* como a música emblemática da nação. Em meados do século XX, portanto, com a rádio nacional atuante e a profusão de empresas nacionais de gravação, constituía-se em Lima um circuito oficial para a circulação da música nacional e estrangeira. A construção da identidade peruana – e limense, por consequência – passou pela absorção e apropriação do *criollo* e de elementos afroperuanos na sua constituição. Segundo Jaime Vargas Luna, os acontecimentos entre a década de 1920 e a década de 1950 são estruturantes da cena musical que se verifica em Lima a partir da década de 1960, quando diferentes tipos de gêneros musicais – a salsa, a cumbia e o rock nacional – começaram a crescer na capital:

Propongo que pese a los intentos gubernamentales por establecer una división jerárquica para la música nacional, ocurrió a partir de los años veinte un acercamiento gradual y conflictivo entre géneros, músicos y públicos, que culminó en la formación de un medio musical popular mixto y fluido en la década del sesenta (Crítica Latinoamericana, acesso em 28/02/2018).

A aparição do *huayno*, a partir da década de 1950, é essencial neste processo. Vargas Luna argumenta que, enquanto a música *criolla* passou por esse processo de “nacionalização” como gênero musical – portanto sendo produzido e veiculado nos espaços oficiais e estatais da produção

musical –, o *huayno* desde o princípio se articulou e soube se adaptar aos meios marginais de produção musical²². Mais do que isso, o *huayno*, expressão musical dos migrantes andinos, criou estruturas de mercado, de consumo e de veiculação de música que modificaram de forma contundente a cena musical limeña – estruturas que são observadas até os dias de hoje²³. Neste sentido, é considerado como um gênero de música popular independente cuja autonomia é marcante desde sua chegada à capital.

O *huayno* urbano, resultado dos processos de migração da década de 1950, foi um fenômeno que marcou a história da música do país – a população de raízes andinas ainda segue como setor relevante na indústria musical peruana. Por isso, é essencial compreender Lima como o espaço social e cultural que serviu de palco para a consolidação da cumbia peruana. E o *huayno*, como o gênero musical que causou mudanças estruturais nas lógicas de mercado e de circulação musical da cidade, esboçando à sua maneira o perfil da capital que iria testemunhar o surgimento da cumbia peruana como gênero musical popular na década de 1970. Tendo em vista os impactos que mudanças nos espaços sociais de Lima tiveram na gestação da música popular no decorrer destas décadas, considero que noção de *cena musical*, junto à *sonoridade*, delinea a formação de um gênero musical.

Mais do que uma escolha conceitual, trata-se também de uma escolha metodológica. Como já foi explorado no primeiro capítulo, e melhor delineado no decorrer deste, os gêneros de música popular representam intersecções entre tradicional e moderno. Mas não simplesmente como um produto, mas como parte constituinte, ativa e responsiva destes espaços e eventos. Tais intersecções correspondem a processos históricos – demarcados justamente pelo processo de globalização e urbanização, intensificados no continente latino-americano a partir das primeiras décadas do século XX. Sendo assim, estou atenta à imensidão de contextos, fenômenos, grupos e indivíduos que atuam na formação de uma música popular. O século XX é um turbilhão de histórias que refletem diferentes aspectos das manifestações musicais de seu tempo.

Assim, é importante compreender a música popular como manifestação cultural decorrente do processo histórico de urbanização das músicas locais. Assim, as (diversas) interações entre os indivíduos pertencentes a estas tradições musicais com o contexto urbano criaram espaços de

²² O argumento principal de Luna Vargas em seu artigo é que, entre a década de 1920 e 1960, a música *criolla* sofreu um processo de folclorização. O autor considera que música popular é aquela que tem aceitação ampla do público sem a necessidade de atuação incisiva do Estado ou de elites hegemônicas. Para ele, a música *criolla* perdeu sua organicidade e dinamicidade quando passou a ser “gerida” pelos interesses estatais, encerrada em um status de “folclore”. O *huayno*, pelo contrário, desde o princípio se comporta como música popular, uma vez que conseguiu se enraizar em Lima se utilizando de meios alternativos e marginais de produção e circulação musical.

²³ James Butterworth (2015) demonstra em um artigo, “Repensando el espectáculo y consumo indígena: el *huayno* comercial en el Perú”, que ainda hoje o *huayno* é um elemento cultural dinâmico e rentável no país. Se organiza principalmente a partir de grandes espetáculos de música andina, que arregimenta milhares de pessoas – e representa a agência indígena-campesina neste campo cultural e econômico.

intersecção entre o que é considerado “tradicional” e “moderno”. Trabalhar com o conceito de *cena musical* significa optar pelo recorte da produção, gravação e veiculação da música a partir de uma perspectiva da indústria musical. Mas, para além “dela”, circunscrever também um contexto social e cultural mais amplo e complexo, possibilitando identificar diversos atores, contingências e tendências que operam na definição de um gênero musical. Neste recorte, a associação entre o espaço urbano e como as pessoas se organizam social e culturalmente neles é essencial. As profundas mudanças que a até então pequena Lima sofreu a partir da década de 1920 refletem na formação de seus gêneros de música popular. Conclui-se, então, que Lima é uma cidade que, historicamente, abriga campos musicais diversos e, muitas vezes, claramente delimitados.

Os processos de consolidação de gêneros musicais refletem interações entre músicos, produtores e público – e, muitas vezes – relações específicas com aspectos espaciais da cidade. Julio Mendívil, etnomusicólogo peruano, produziu um artigo em que ele esboça uma cartografia musical de Lima, com o objetivo principal de identificar como o *huayno* – o gênero musical – interagia ou não com outros estilos. Para isso, o autor propõe a identificação das cenas musicais da cidade:

Mi objetivo es vislumbrar hipótesis de trabajo sobre cómo ciertos géneros musicales permiten a sus productores y consumidores establecer relaciones reales o imaginarias con determinados lugares o espacios públicos de la ciudad con el fin de producir o reproducir identidades diferenciadas (Mendívil, 2015: 20).

Parte-se do pressuposto que os agentes envolvidos nos circuitos de produção musical constroem subjetividades coletivas a partir de práticas musicais concretas. Seria insuficiente, portanto, compreender a cumbia peruana – ou qualquer outro gênero de música local e/ou popular – a partir de uma ótica binária entre arte e comércio, ou de teorias de apropriação. Retomando Maria Uchoa, os gêneros de música popular apresentam relações complexas com o local: geram espaços atravessados de fatores históricos, econômicos, sociais, entre outros (Uchoa, 2003: 9). Não existe aqui a pretensão de englobar todo o espaço urbano de Lima ou de resumir o alcance de mobilização referente ao gênero cumbia a este recorte:

Siendo muestras aisladas, dichas prácticas son a su vez la expresión de lo que acontece en determinadas posiciones del espacio social limeño o, si se quiere, en lugares específicos de la ciudad donde se realizan esas prácticas musicales para ser ubicadas dentro de una jerarquía social, cultural o económica (Mendívil, 2015: 22).

Mendívil argumenta também que noção de cena musical é mais adequada do que “cultura musical”, porque sugere a participação voluntária e consciente na produção de um gênero musical, tanto em seu aspecto comercial, mas também – e talvez principalmente – em seu aspecto simbólico. Dessa forma, as músicas populares não são produtos espontâneos de uma “cultura” colonizada,

mestiça – profundamente alterada pelos processos de globalização e dominação. As cenas musicais são espaços – de disputa social e cultural – em que diversos indivíduos transitaram e participaram de sua constituição. Para Mendívil (e para mim) trata-se de contemplar – o máximo que for possível – a agência destas pessoas em seus contextos sociais.

Defino, por tanto, una escena musical como “una actividad social que tiene lugar em un espacio delimitado y durante un tiempo específico, en el cual productores, músicos y fans experimentan [voluntariamente] un gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros...” (Bennett y Peterson, 2004: 8 *Apud* Mendívil, 2015: 25).

Mendívil aponta para a efemeridade que se atribui às cenas musicais, o que implica atribuir historicidade aos gêneros musicais. Indica também mobilidade, dinamicidade e responsividade de todos os elementos que constituem uma cena musical. O *huayno* urbano é um exemplo emblemático de como um gênero local e popular mobiliza espaços complexos de interação com o meio urbano, e assim gera uma cena musical consistente e representativa. O contexto de surgimento do *huayno* é marcado por transformações demográficas profundas em Lima, que desafiaram relações espaciais e culturais em seu interior. A valorização da música *criolla*, agora representativa da nacionalidade, contrasta com o rechaço e marginalização que a música andina sofreu. Não obstante, formou-se um mercado robusto de música andina: resultado da identificação e resistência culturais, em contexto urbano, das populações andinas.

Até meados do século XX, a migração rural-urbana estava limitada às elites provinciais, fazendeiros, comerciantes ou profissionais “liberais”. A década de 1950 marcou uma migração massiva da população que vivia nas regiões dos Andes até os centros urbanos, principalmente Lima (Romero, 2007: 12). A capital orgulhosa de sua herança colonial e de sua cultura *criolla*, centro do poder político e financeiro do país, viu-se “invadida” por camponeses andinos. A falta de preparo urbano, econômico e de planejamento social causou a aglomeração desta população migrante nos entornos de Lima. Associaram-se em organizações informais migrante-campesinas e organizaram ocupações massivas e ilegais. Estas ocupações eram denominadas *barriadas*, e posteriormente foram chamadas de *pueblos jóvenes* ou *asentamientos humanos* (Romero, 2007: 13)

Tudo que era associado ao andino era ruim. O elemento indígena, como já foi mencionado, era aceito enquanto símbolo de um passado já longínquo. A imagem do indígena que o governo nacionalista de Leguía tentou outorgar, ao declarar o dia do índio em 1924, não correspondia com a imagem que a sociedade limense tinha dos contingentes de população andina que começaram a migrar para Lima a partir da década de 1950. O *huayno*, enquanto manifestação cultural desta população indígena-campesina era considerado música simplista, autóctone e pobre musicalmente. O *huayno* urbano, que se estruturou neste contexto de marginalização da cultura andina, era

interpretado como uma falha tentativa de “ascender” ao moderno. Não obstante, logrou ser o gênero comercial mais expressivo do país.

Os *pueblos jóvenes* e seus entornos urbanos conformaram espaços de produção e socialização musical. A música andina era a principal manifestação cultural que os migrantes levaram até o asfalto – uma vez que tantas outras (vestes, clima, linguagem, alimentação, etc) foram deixadas para trás. A demanda de música andina aumentava à medida que também ia aumentando a quantidade de população migrante, bem como com o passar das gerações. A cena musical da *cumbia peruana* e da *chicha* é, em grande parte, conformada por músicos que foram filhos e netos de migrantes.

Na década de 1940, a circulação do *huayno* era tímida, mas existente. Eram utilizados alguns de seus elementos – a melodia ou o estilo vocal – em composições de outros tipos de gênero. Além disso, a música andina permeou alguns enclaves *criollos*, bairros como La Victoria, Surquillos e o antigo bairro Lima, ali os migrantes demonstravam os cantos e danças dos *pueblos* andinos (Mendivil, 2015: 33). Algumas *peñas* recebiam apresentações de músicas e danças andinas, mas geralmente sobre o rótulo de música incaica. Dessa forma, as apresentações eram adaptadas e inseridas em uma roupagem alegórica – concretizada na caracterização e apresentação dos músicos.

Também existiam companhias cusquenhas de dança, que em seus repertórios e estilos remetiam a tal suposta identidade incaica. Todavia, foi nestes espaços que Pastorita Huaracina, importante nome do *huayno* urbano, iniciou sua carreira como dançarina. María Alvarado nasceu em 1930, na cidade de Huaraz, do departamento de Ancash. Migrou para Lima ainda criança e com 12 anos de idade já se apresentava nessas companhias de dança. Adulta, apresentava-se nas *peñas* da cidade. Em finais da década de 1940, María Alvarado adotou o nome de Pastorita Huaracina e passou a cantar *huaynos* de diversas regiões pela cidade – mantendo o vestuário típico e alegórico das companhias cusquenhas (Crítica Latinoamericana, acesso em 03/03/2018).

Pastorita alcançou o sucesso na década de 1950 e circulava realizando shows em diversas regiões da cidade. Também foi uma das primeiras artistas a gravar o *huayno* andino. Vargas Luna sugere que

Pastorita, que también cantó en la Peña Pancho Fierro, fue la primera estrella de los Andes y se convirtió en un modelo a seguir. Tras ella, muchas figuras combinan hasta hoy para sus nombres artísticos imágenes de zonas rurales con un topónimo: El Jilguero del Huascarán, Los Errantes de Chuquibamba, etc. Además, es a partir de ella que los conjuntos andinos usan una solista vestida de un exagerado modo andino “tradicional”, remanente de la falsa tradición musical “incaica”, además de estilos combinando instrumentos locales con amplificadores y tecnología moderna (Crítica Latinoamericana, acceso em 03/03/2018).

A década de 1950 foi um período de reformas urbanas em Lima. Durante o governo de

Manuel. A. Odría (1948 – 1956) foram criadas as Unidades Vecinales, complexos residenciais destinados às classes operária e média baixa. Essas unidades residenciais não eram compostas apenas de casas, mas também de parques, escolas, comércios e espaços de lazer. Aliado a isso, criaram Unidades Escolares, uma rede de escolas públicas dentro dos complexos. Esses espaços geraram interações complexas entre pessoas de diversas regiões dos Andes e, mais tarde, do país. Além de significar o aumento da demanda por música andina, foram os espaços da criação de cenas de produção e circulação da música *huayno*.

A rádio peruana, que até então era dividida entre música nacional (música *criolla*) e música internacional, passou a inserir o *huayno* em seus repertórios, respondendo à demanda de música andina, já com uma cena musical ativa. A isso também se soma o fato de que as organizações migrantes se tornaram centros de articulação política e de produção cultural para a população andina. Neste sentido, essas organizações pagavam espaços nas rádios privadas para circular música andina. O crescimento da população migrante e sua constante integração com o espaço urbano gerou um setor social de importância política. O *huayno* havia conquistado Lima.

A distribuição do *huayno* adquiriu ampla proporção devido à pirataria. Existiam rádios piratas que transmitiam o *huayno*, e muitas gravações começaram a ser pirateadas. A dinâmica foi essencial para essa cena musical, uma vez que ela se sustentava basicamente através de espetáculos. A população andina desde cedo ocupava os estádios de esportes aos domingos para confraternizar e escutar *huayno*. O espetáculo, neste caso, é constituinte da prática musical, tornando importante que os artistas tivessem grande circulação, como forma de atrair público para os shows:

La utilización intensiva de la frecuencia radial AM y la distribución de grabaciones comerciales proporcionaron al *huayno* una sólida presencia urbana, aunque su mercado estaba limitado a los sectores de inmigrantes.

En términos de estilo, el *huayno* urbano difundido a través de representaciones escénicas en vivo, programas radiales o grabaciones comerciales, introdujo una técnica antes desconocida por la expresión musical rural: un solista acompañado por un conjunto musical (con la ayuda de amplificadores). La notoriedad del solista permitía que unos pocos elegidos pudieran lograr el estatus de celebridad entre sus seguidores y romper de esta manera con las metáforas de anonimato y comunidad que siempre habían identificado al folclor andino (Romero, 2007: 16).

Romero argumenta que este “sistema de estrelas” teve como consequência o processo de nacionalização do *huayno*. Antes, o *huayno* era consumido em uma dimensão mais regional. A estrutura do *huayno* urbano – um solista cantante e uma orquestra – colocava em destaque os intérpretes, que geralmente se denominavam artisticamente a partir de referências regionais. Ao lado de Pastorita Huaracina – identificada com a região norte dos Andes peruanos -, temos a figura de Picaflor de Los Andes, identificado com a cultura *wanka* dos Andes centrais (Romero, 2007: 17).

Víctor Alberto Gil Mallma nasceu em Huancayo, centro comercial dos Andes centrais, em 1929. Passou grande parte da adolescência e vida adulta trabalhando nos centros mineiros do entorno para complementar a renda proveniente da agricultura ou agropecuária. Por volta dos 30 anos, decidiu ir para Lima investir na indústria fonográfica recém-estabelecida na cidade. Em 1959, auge do sucesso do *huayno* urbano, Picaflor participou de um concurso promovido pela *Radio Excelsior*. Desde aí começou a fazer sucesso e, quatro anos depois, gravou e lançou seu primeiro LP - “Águas del río Rímac”. Durante sua carreira, gravou 14 LP's, todos com grande alcance popular nacional (Romero, 2007: 19). Uma das principais composições de Picaflor de los Andes chama-se “Yo soy huancayno”, em referência à sua região de procedência.

Yo soy huancaino por algo conoscanme bien amigos mios
Yo soy huancaino por algo conoscanme bien amigos mios
Tengo un caballo bien entrenado, mi lampa al lado y ese es mi orgullo,
Conoscanme hijo de quien
soy de un Huancaino guapo de guapos.
con mi sombrero a la pedrada,
mi poncho al hombro estilo propio.
Cuando toma un Huancaino mucho cuidado con las ofensas
Cuando bebe un Huancaino mucho cuidado con las ofensas
oiga buen mozo.

(Yo soy huancayno, Picaflor de Los Andes, 1966)

Parte expressiva dos migrantes da década de 1950 era huancaynos. A representatividade que acompanhou a carreira de Picaflor pode ser interpretada por esse viés; no entanto, é fato que seu público não se resumia a essas pessoas. Ou seja, apesar de adquirir dimensões nacionais de circulação, o *huayno* urbano ainda era demarcado por diferenças regionais – em suas composições, apresentações e letras. O que indica que a circulação radial e fonográfica do *huayno* não ocasionou uma homogeneização do gênero. Para Romero, o consumo popular de diferentes estilos de *huaynos* indicava que o estilo de vida do imigrante criava condições para interação cultural e rompimento de especificidades locais perante uma forma de identificação regional (Romero, 2007: 17).

No decorrer da década de 1950, a cena musical do *huayno* sofria mudanças recorrentes graças às mudanças urbanas na capital e às inovações tecnológicas – inclusive a recepção de gêneros estrangeiros e a formação de outras cenas na capital, que se consolidariam na década de 1960. Luna Vargas aponta para fato de que a cena musical andina também se modificava e abrigava diferenças estéticas e de relação com a produção musical.

La música andina se separaba, paralelamente, en dos direcciones: una más conservadora y folclórica, y otra más experimental y popular. Sin embargo, es importante destacar que no hubo un *huayno* puro tocado o grabado en Lima. Desde el comienzo, la presencia de un solista, amplificadores, el repertorio pan-andino y los exagerados trajes, dieron forma al

huayno urbano. Sin embargo, la idea de utilizar instrumentos eléctricos o componer *huayno-rock* o *huayno* cumbia generó gran polémica entre los músicos andinos. El lado popular y experimental de la música andina pronto jugaría un rol central en la música popular limeña de los sesenta (Crítica Latinoamericana, acceso em 03/03/2018).

Neste sentido, o *huayno* andino foi componente estruturante da cena musical da década de 1960 e 1970, período da consolidação da cumbia peruana como um gênero musical popular. Além disso, também era componente sonoro importante do universo musical que marca esta cena. Foi um período de grande consumo de música estrangeira – principalmente cubana, colombiana e norte-americana, e de uma dinâmica interativa entre cenas musicais com demarcações regionais.

Este perfil foi alterado a partir de 1968, ano da imposição do Governo Revolucionário das Forças Armadas. O general presidente Juan Velasco Alvarado estabeleceu um governo de tendência nacionalista, cujas ações afetaram a circulação e produção da música popular limense:

Su proyecto nacionalista incluyó la estatización de empresas estratégicas, la incorporación del quechua como lengua oficial y la proscripción de estilos musicales extranjeros, en concreto, el rock. En 1969, el gobierno estableció procesos burocráticos imposibles de sortear para la organización de las matinales, decretando con ello su muerte. El folclor criollo, negro y andino fueron impuestos en la radio, pero no ganaron popularidad, y la música popular de los sesenta pasó a la clandestinidad.

Neste contexto, a partir de meados da década de 1970 o rock nacional, o mambo e as cumbias peruanas perderam força e capacidade de articulação. Apenas um estilo de cumbia – denominada cumbia andina ou chicha – vingaram. Na década de 1980, a música chicha era a mais escutada e a que mais mobilizava público para os espetáculos. Luna Vargas atribui a permanência da importância da cumbia andina à sua influência mais direta do *huayno* – que por sua vez se consolidou a partir de meios marginais de produção musical (Crítica Latinoamericana, acesso em 03/03/2018).

No próximo capítulo, pretendo delinear a cena da cumbia peruana com o objetivo de defini-la como um gênero musical que se consolidou no espaço urbano limense, nos finais da década de 1960 e primeiros anos da década de 1970. Neste sentido, na esteira dessas transformações que a música urbana popular sofreu desde a década de 1920, a cumbia peruana indica outras mudanças no panorama musical-sonoro de Lima. Para tal, utilizarei material bibliográfico e diversas entrevistas com músicos renomados da época e com Alberto Maraví, dono de uma gravadora importante da década de 1970. Com essas entrevistas, e tendo em vista todo este lastro histórico traçado até aqui, pretendo esboçar espectros da cena musical que operou na consolidação da cumbia peruana como gênero musical popular. E assim, relacioná-la com fenômenos culturais de caráter transnacionais, pertencentes à uma cultura mundializada.

CAPÍTULO TRÊS

LIMA: LABORATÓRIO DE RETERRITORIALIZAÇÃO DA CUMBIA

Vimos até aqui que o desenvolvimento das tecnologias para gravação e veiculação sonora ocasionou novas práticas musicais relacionadas às músicas locais de diversas regiões da América Latina. Nesse contexto de industrialização e urbanização, intensificadas no continente desde os anos finais do século XIX, surgiram o que se denomina músicas populares urbanas. Em termos gerais, música popular se refere àquelas que são gravadas e distribuídas através de meios massivos de comunicação – a saber, as indústrias fonográficas, discográficas e a imprensa, seja formal ou informal (Rotondo, 2015: 134, Ochoa, 2013: 13). No decorrer das décadas iniciais do século XX, músicas associadas a contextos locais ou rurais incorporaram o que entendemos por música popular – ou seja, passaram a ser produzidas e veiculadas a partir das indústrias musicais:

Los géneros de música popular urbana tienen su origen en músicas locales, transformadas a través de los medios de comunicación. Y vemos que tanto los agentes de la industria musical como los artistas viajaban entre el norte y el sur registrando músicas. La música entonces media la consolidación de un “contexto social interactivo, un conducto para otras formas de interacción, otras formas de mediación social para apropiarse del mundo” a medida que músicas e ingenieros redefinen su perfil profesional y sonoro al ingresar a la industria global del entretenimiento. Este primer momento de transportabilidad del sonido como sonido (no como partitura) y de su espectacularización global juega un papel crucial en la consolidación de la música popular masiva como campo cultural. (Ochoa, 2003: 45)

No processo, a música sofreu séries de mudanças quanto às práticas musicais, seus processos de significação, formas de circulação, divulgação e consumo. O trânsito das mais diferentes sonoridades musicais em meio a uma cultura mundializada, fomentada pela indústria cultural, aponta para a formação de campos culturais em que a música funciona como elemento de mediação social para a apropriação desses mundos por realidades sociais distintas (Esrlmann: 6, *Apud* Uchoa, 2003: 38). O circuito musical, articulado pelas primeiras indústrias fonográficas e discográficas, configura-se como uma constelação de sentidos, termo emprestado de Renato Ortiz²⁴, onde as produções musicais são elementos simbólicos passíveis de serem desterritorializados e reterritorializados com dinamicidade.

A cumbia colombiana, desde suas origens como gênero musical popular urbano, é expressão de uma cultura mundializada – com as nuances e especificidades referentes ao patamar de globalização dos seus contextos de produção e circulação. Dada a sua transnacionalidade, ainda

²⁴ Ortiz utilizou esta imagem em uma palestra, a qual tive a oportunidade de assistir, no I Seminário de Estudos Latino-americanos em Cultura, sediado pela UNILA em junho de 2017. Refere-se aos textos culturais que são constituídos a partir de meios de comunicação e sistemas de crença. Para ele, as indústrias culturais alteram as constelações de sentidos ao redimensionar as noções de cultura e de arte, inaugurando diferentes tipos de campos culturais.

mais evidente atualmente, é razoável considerar que a cumbia colombiana se desterritorializou e compôs universos simbólicos referentes a sonoridades latino-americanas. Tanto sob o rótulo de cumbia quanto sob o de música tropical, as sonoridades costeiras do país viajaram pelo continente e estabeleceram-se como referente cultural em outras realidades nacionais.

Em “Um outro território: ensaios sobre a mundialização”, Renato Ortiz se utiliza da metáfora da viagem para discorrer sobre as relações entre espaços sociais (redimensionados pela mundialização da cultura) e relações culturais e de alteridade. Define viagem como um deslocamento no espaço. Mas não um espaço qualquer: cada lugar visitado e cada cultura que integrem seu itinerário configuram-se como territórios particulares. Neste sentido, são espaços caracterizados por descontinuidades – que se definem em razão da relação daquele ente que viaja e as especificidades do espaço visitado:

O viajante é um intermediário; ele coloca em comunicação lugares que se encontram separados pela distância e pelos hábitos culturais. Nada os interliga, a não ser o movimento de sua viagem, realizado por uma motivação alheia à sua própria lógica. Diante da descontinuidade dos lugares, o viajante se comporta como alguém que aproxima unidades heterogêneas; seu itinerário interliga pontos desconexos. (Ortiz, 2005: 32)

Viajar, conclui o autor, é uma forma de aclimatação a um meio alheio, inóspito. Dou-me a liberdade de tomar emprestada a metáfora e aplicá-la à trajetória da cumbia na América Latina. A cumbia é considerada, hoje, um gênero musical transnacional. Talvez um dos mais representativos de alguma latinidade, dada a sua capacidade de adaptar-se e territorializar-se nas diferentes realidades da América Latina. Neste sentido, a cumbia não apenas influenciou de maneira exógena quaisquer tipos de produção musical, como também incorporou-se e constituiu-se como matiz para a consolidação de outros gêneros de música popular, com o sabor das localidades nacionais. Trata-se, portanto, de exemplo do desenraizamento de símbolos culturais que Ortiz define como condição de nossa época; expressão de outros territórios (Ortiz, 2005: 69).

Se hoje é um gênero amplamente capilarizado – ou seja, reterritorializado – em vários países do continente, este fenômeno não se consolidou apenas mediante a exportação comercial do gênero a partir da década de 1960. Tal é o primeiro momento desse processo (viagem) que até hoje tem seus caminhos pavimentados. Em primeiro lugar, as diversas sonoridades que se filiam ao termo cumbia são muito diferentes da cumbia colombiana, principalmente se compararmos às cumbias de orquestra de Lucho Bermúdez e Pacho Galán. Isto denota a diversificação contida nos processos de reterritorialização de símbolos culturais. Em segundo lugar, é importante atribuir historicidade a esse itinerário territorial e simbólico o qual a música cumbia teceu – e ainda tece – na América

Latina. Contemplando, assim, as especificidades de cada localidade onde tenha se fixado como elemento da música popular.

Nesse sentido, considero que a cumbia peruana, entendida como um outro fenômeno musical, constitui-se como exemplo emblemático deste processo. Segundo Ortiz, os processos de desterritorialização de um símbolo cultural promovem seu afastamento do meio físico que o aprisionava, enquanto a reterritorialização o atualiza como uma dimensão social. A cumbia colombiana foi presença e influência sonora que chegou às rádios de Lima a partir da década de 1960. Posteriormente, a cumbia peruana correspondeu a símbolo cultural que viajou na América Latina, participando do processo de transnacionalização do gênero e formação de diversos “outros territórios” da cumbia no continente. Considero que esse caráter “duplo” da cumbia peruana – o de laboratório de reterritorialização da cumbia colombiana e o de elemento cultural também desenraizado – explica-se pela forma e pelo contexto social, cultural e político nos quais a cumbia peruana se consolidou.

A recepção da cumbia colombiana em solos peruanos se deu em um momento de rápidas mudanças no Peru, tanto na capital como em outras regiões do país. As mudanças demográficas decorrentes das ondas migratórias tensionaram as cartografias musicais através do redimensionamento dos espaços urbanos e rurais. Inovações tecnológicas, construção de ferrovias importantes para o país e a implementação da rádio também modificaram as formas de interação cultural. Desde a década de 1950 se consumia muita música caribenha: a rumba cubana, o merengue dominicano e o mambo de Pérez Prado (Romero, 2007: 22). A década de 1960 foi marcada pelo consumo da música norte-americana e o crescente consumo das parrandas panamenses, bem como a recepção da cumbia colombiana (Hernani, 2012: 10). O universo da cumbia peruana é resultado de uma miríade de fatores e elementos culturais, entre os quais está a reterritorialização da cumbia como elemento constitutivo de uma cultura de música tropical do país.

A cumbia peruana constituiu-se como dimensão social e cultural que tem como espaço de realização a cidade de Lima. Neste recorte, equiparo a noção de *cena musical* a de dimensão social, delineada por Ortiz. Assim, a consolidação da cumbia peruana como um gênero da música popular do país é um dos resultados dos processos de reterritorialização da cumbia colombiana. Considero importante frisar que tal é uma das facetas deste processo, dados os indícios de pessoas fazendo música cumbia em outras regiões do país e em momentos distintos. Isto indica que os processos de reterritorialização desta música foram difusos e complexos. Grupos típicos das regiões andinas e selváticas do país, como veremos, inseriram a cumbia em seus repertórios já em meados da década de 1960. Representavam cenas musicais demarcadas por outros referentes culturais regionais. Assim, não se trata de eleger a primeira cumbia peruana, mas sim compreendê-la como fenômeno

cultural que se concretizou como música popular no contexto urbano e cosmopolita de Lima – que recebera, inclusive, a influência destes grupos na sua conformação.



Imagem retirada de: <http://www.geocurrents.info>

a cumbia amazônica tem como departamentos de destaque Ucayali, San Martín e Loreto – em especial as cidades de Pucallpa, Moyobamba, Iquitos e Tarapoto. Por fim, a cumbia andina fora expressiva no departamento de Junín, em especial na região do *Valle del Mantaro*. Explorarei, primeiramente, estas demarcações regionais para atestar o caráter translocal da cumbia peruana – e sua importância para a consolidação em gênero da música popular.

Posteriormente, analisarei a conformação da cena musical da cumbia peruana em Lima, espaço onde fora consolidada como gênero de música popular. Para isso, utilizarei como dados qualitativos entrevistas de músicos e produtores relevantes para os primeiros movimentos de consolidação da cumbia peruana. A partir de suas falas, pretendo delinear uma breve história da cumbia peruana, de forma a atestar o fenômeno da reterritorialização como forma de fomentação de dimensões sociais e culturais novas e complexas.

Neste capítulo, traçarei um panorama da cumbia peruana, enquanto gênero de música popular, a partir de aspectos que balizaram a formação desse fenômeno musical: seu caráter translocal; o cosmopolitismo musical e cultural limense; a formação de uma cena musical, constituída em sua maioria por jovens descendentes de migrantes engajados na promoção e divulgação do gênero; e a inserção da guitarra elétrica como elemento identificador da sonoridade da cumbia peruana.

Existem três vertentes de cumbia em seus primórdios: a cumbia *costeña*, a cumbia amazônica e a cumbia andina. A cumbia *costeña* foi aquela produzida nos departamentos litorâneos do país – em especial Lima, Ancash e Libertad. A

3.1 Cumbia peruana: uma experiência translocal

A partir da década de 1960, duas décadas após a primeira onda de migração andina, a cumbia colombiana passou a ter popularidade na capital, competindo com as músicas estrangeiras – (*nuevaola* e música tropical) e com as nacionais (a música *criolla* e o *huayno* urbano). Em entrevista, Alberto Maraví afirma que a inserção da cumbia colombiana no país se deu através de Hugo Blanco, músico venezuelano que interpretava ritmos de cumbia em harpa. Na Venezuela, é reconhecido como importante compositor da história da música do país. Em seus primeiros anos de carreira introduziu o *ska* e o *reggae* no panorama musical nacional e; quando se aprimorou na harpa, criou o que hoje é compreendido como um gênero musical venezuelano, *el ritmo orquídea*: um tipo de música tropical com arranjos para a harpa. Em 1960 compôs o tema “Moliendo Café”, que fora um êxito de alcance mundial²⁵.

No ano de 1964, em uma de suas viagens como radialista e cronista musical, Maraví conheceu Hugo Blanco, quando este já despontava como um importante nome da música instrumental latino-americana²⁶. Em 1966, Maraví retorna ao Peru para trabalhar com a *El Virrey*, uma das maiores gravadoras da época, subsidiária da *Phillips* e da *Polidor*. Então diretor internacional da empresa, tinha como objetivo buscar um produto para competir com a música cubana, campeã segundo a audiência peruana:

Este, entonces yo tenía que buscar con quién competir y en esa época era la época de la música cubana, acá gustaba mucho La Sonora Matancera. Había un dúo Céline y Reutilio, de guajiras, o sea, me gustaba mucho el bolero en general, el bolero de Lucho Gatica, Antonio Prieto, ¿no? O sea... Los Panchos, por ejemplo, me gustaba mucho en esa época. Así que tenía que buscar un repertorio para competir y lo encontré en unos temas de Hugo Blanco, el tema era “Domingo por la mañana”. (Alberto Maraví, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa)

Além deste, “Moliendo Café” também emplacou nas rádios do país. Dado o sucesso radiofônico destes temas, Maraví pleiteou uma turnê para o músico. Foram 50 dias em que promoveram apresentações em diversas regiões do Peru: “*la costa, cerro y montaña*”²⁷. Na ocasião da morte de Hugo Blanco, em 2015, a *Infopesa* lançou uma nota redigida por Alberto Maraví, em sua página no Facebook. Ali, o produtor discorre sobre os detalhes destes fatos e pontua esta turnê como marco para o nascimento da cumbia peruana:

²⁵ Conforme entrevista realizada com Alberto Maraví, em 04/05/2017.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

Como en ese entonces la cumbia era una novedad, se empezó a programar en nuestro espacio “Discómetro Mundial”, emitido diariamente por Radio América, una agresiva promoción para las cumbias instrumentales “Domingo por la Mañana” y “Cumbia con Arpa”, grabadas para el sello Palacio de Venezuela por Hugo Blanco y su “Arpa Viajera”. La respuesta de la audiencia fue inmediata, en 3 semanas “Domingo por la Mañana” de Hugo Blanco era el hit No.1 del verano de 1967, por lo que se viajó a Caracas para contratarlo. De esta manera, se le presentó en un show televisivo por Canal 9 de Lima, hoy Canal 7, y se realizó una extensa gira de 3 semanas por las principales ciudades de la costa norte, como también en Cuzco e Iquitos, logrando un éxito extraordinario y una amplia exposición mediática que influyó de manera decisiva en el origen de la Cumbia Peruana, que a diferencia de la Cumbia Colombiana, se inicia en forma instrumental a inicios de 1968 con la grabación de “Arre Caballito” y “La Parada” por el gran Manzanita²⁸.

Manzanita era o nome artístico de Berardo Hernandez Sanchez, músico experiente da cidade Trujillo, do departamento La Libertad, região norte do Peru. É conhecido por ter sido pioneiro em produzir arranjos de guitarra elétrica para ritmos tradicionais da região. Seu primeiro LP foi gravado em 1970, pela gravadora *Dinsa* – onde Maraví trabalhava antes de fundar a *Infopesa* (Figura 7). É considerado um dos pioneiros da cumbia peruana por fazer composições em que a guitarra elétrica atuava como instrumento melódico principal. Há um consenso em torno da importância da guitarra elétrica como instrumento base para a cumbia peruana – tanto como tradição cultural quanto pela sonoridade que fora construída a partir de seus efeitos²⁹.

Alfredo Villar, historiador da arte, colecionador e especialista em cumbia peruana e música *chicha*, argumenta que a importância vital da guitarra na criação da cumbia peruana corresponde à tradição musical da música crioula. O *huayno*, por exemplo, se utiliza da guitarra apenas como acompanhamento; para a música crioula, no entanto, é algo primordial para composição e execução. “Entonces no es raro que los fundadores de la música tropical peruana hayan tocado música crioula” (Alfredo Villar, 2016: entrevista concedida a Native Instruments). A influência da música *criolla* é observada sobretudo na variação *costeña* da cumbia peruana.

Joaquín Mariátegui, membro do grupo de cumbia *rock*, Baretto, chama atenção para o fato de que o Peru é um país de guitarristas. A guitarra, trazida pelos espanhóis e adaptada em diversos formatos e timbres, possui um papel importante na tradição musical peruana, principalmente nas regiões costeiras e serranas do país. Segundo ele, a cumbia absorve essa tradição, misturando-a com outras diversas tradições locais e regionais:

La cumbia tiene... es como una musica mestiza y ahora con la guitarra eléctrica la posibilidad de tener también efectos y sonidos: el delay, el trémolo, los coros... una manera

²⁸ Texto retirado da página do Facebook da *Infopesa*, publicado em 14 de junho de 2015. <https://web.facebook.com/Infopesa/photos/a.125312210864111.19181.125280644200601/968047976590526/?_rdc=1&_rdr> acesso em 27/03/2018.

²⁹ A importância da guitarra elétrica na tradição musical peruana e, principalmente, na constituição da cumbia peruana fora afirmada em todas as entrevistas realizadas por mim, bem como nas entrevistas realizadas por Miguel Laura Saavedra, as quais também utilizo como dados de análise. A literatura acerca da cumbia peruana e da música *chicha* também convergem neste sentido.

de poner los efectos que ningún outro género los ponen así. Pero és el sonido ¿no? É un sonido malo, un sonido bonito. Y no responde a las convenciones normales, occidentalismos... y es cómo es nuestro pueblo (Joaquín Mariátegui, 2016: entrevista concedida à Native Instruments).

Uma pesquisa recente promovida pelo instituto de pesquisa alemão GFK, cujo objetivo era apurar as preferências musicais dos peruanos, demonstra que a guitarra é o instrumento mais popular do país. 32% dos entrevistados toca guitarra tradicional, enquanto 4% toca a guitarra elétrica: “al interior de quienes tocan un instrumento musical encontramos mayormente niveles A/B, hombres y gente en el sur del país. La guitarra suele ser el instrumento que más se toca en nuestro país” (GFK, censo realizado em 2017). Em Lima, os números aumentam: 46% dos entrevistados que residem na capital tocam a guitarra tradicional, enquanto 5% declaram tocar a guitarra elétrica. Lima, portanto, é um espaço de longa e forte tradição deste instrumento, e em que a música *criolla* ocupa um importante espaço.

Em Rímac, distrito limense de tradição *criolla*, nasceu e cresceu Enrique Delgado Monte – considerado por muitos o pai da cumbia peruana. Segundo Raúl Renato Romero, ele foi o primeiro que compôs e tocou cumbia à maneira que conhecemos hoje (Romero, 2014: entrevista concedida a Norma Martínez). Aprendeu a tocar bandolim com sua mãe aos cinco anos de idade, e logo mais aprendera a tocar guitarra. Aos 11 anos de idade, entrou para o Conservatório de Música de Lima, onde teve formação em música clássica. Aos 13 anos, iniciou sua carreira na música, contratado como guitarrista na banda de Pastorita Huaracina. Além desta experiência, obteve influências musicais andinas por seu pai, natural de Cusco e intérprete de *charango* andino tradicional.

Depois de trabalhar com Pastorita, Delgado entrou para uma banda de música ranchera, sob a tutela e direção do cantor de música mexicana Jorge Zamora. A partir de meados de 1950, Delgado ingressou na música *criolla*. Primeiramente, foi integrante de um grupo chamado “Los Pamomillas”, dirigido pelo músico Lucas Borja, posteriormente entrou para o trio “Los Romanceros Criollos” e, depois, foi contratado como guitarrista pelo grupo “Los Trovadores del Norte”. Toda essa trajetória lhe rendeu o epíteto de “La primera guitarra del Perú” na música *criolla*, concedido pela *Radio Victoria*, uma das mais importantes em Lima à época³⁰.

Na década de 1960, iniciou seus caminhos na música tropical, com clara influência cubana. Em 1962 forma sua própria orquestra, “Orquestra Fantasía”, cujo repertório baseava-se em músicas da Sonora Matancera. Nesta mesma época, começou a inserir temas do rock britânico e norte-americano em seus repertórios – o que o caracterizou como músico *nuevaolero* na cena musical de

³⁰ Essas informações foram compiladas a partir das entrevistas com os membros do grupo Cumbia All Star e com Alberto Maraví, realizadas por mim dia 04/05/2018; entrevistas com Santiago Alfaro Rotondo e Raúl Renato Rometo para o programa Sucedió en Perú, conduzido pela jornalista Norma Martínez; matérias em periódicos como El Comercio e em sites especializados em cumbia peruana.

Lima. Como bem define Santiago Alfaro Rotondo, Delgado foi um músico virtuoso, que acumulou experiências importantes da música andina e *criolla*. Não obstante, também era um *hippie* – termo utilizado para referir-se a quem escutava rock – que escutava Jimmy Hendrix e, além do mais, era um entusiasta das produções musicais de Cuba (Santiago Alfaro, 2014: entrevista concedida a Norma Martínez).

Segundo Raúl Renato Romero, a experiência pessoal de Delgado reflete e efervescência cultural pela qual Lima esteve passando desde os anos iniciais do século XX. Além disso, seu percurso marcado por diversas vertentes e influências denota mudanças culturais e geracionais importantes: o de romper com tradições e padrões para a composição e gravação e músicas. Para este autor

Delgado fue el primero que tocó en esse estilo que conocemos ahora como característico de los conjuntos de cumbia peruana, ¿no? La melodía la llevaba la guitarra eléctrica. Los interludios los hacían también la guitarra eléctrica. Tenía un roll muy activo. Y eso lo impuso Enrique Delgado y eso estilo fue continuado después.... (Raúl Renato Romero, 2014: entrevista concedida a Norma Martínez).

Em 1966 Enrique Delgado formou uma banda chama Los Destellos, reconhecida como a precursora da cumbia peruana como a conhecemos hoje, caracterizada pelo protagonismo da guitarra elétrica. Neste mesmo ano, gravaram um disco 45 rpm com duas músicas de *nuevaola*, “El Ronco” e “El gatito y yo”, esta última uma versão adaptada de um *vals criollo*. No mesmo ano, o grupo fora contratado pela *IEMPSA*, que representava a Odeón no Peru. Este é um fato importante para aqueles que o consideram pai da cumbia peruana: Delgado pavimentaria o caminho para a aceitação e investimento da indústria discográfica em relação a cumbia peruana³¹. Em 1968, o grupo lança dois temas instrumentais, composições de Delgado, que preconizam o estilo de tocar a guitarra elétrica que a cumbia peruana teria em seus primeiros anos: “La ardillita” e “El avispon”³² (Figuras 8 e 9).

Segundo Félix Martínez, cantor peruano de sucesso e vocalista de Los Destellos em seus primeiros anos, Delgado passou a compor as músicas instrumentais tentando imitar as melodias de Hugo Blanco:

No había cumbia en el Perú. Enrique tocaba música instrumental y también Nueva Ola. Había grabado La ardillita que era instrumental, y El avispon, pero hizo ese tipo de música imitando a Hugo Blanco que tocaba arpa. Enrique creó una guitarra que sonaba más o menos como el arpa. “Nosotros podemos hacer algo diferente y creo que lo puedo hacer contigo”, me dijo Enrique. (Félix Martínez, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

³¹ Marino Valencia; Walter León e Hector Bustamante, em entrevistas concedidas à Miguel Laura Saavedra.

³² Conforme entrevista realizada com os integrantes do grupo Cumbia All Star, realizada em 04/05/2017.

Se Enrique Delgado é considerado o inventor da cumbia peruana, devido a suas primeiras composições instrumentais com a guitarra elétrica, Félix Martínez reivindica para si o título de primeiro cantor da cumbia peruana³³. Também conhecido por “El chévere”, este foi um artista reconhecido na cena musical peruana, um verdadeiro *showman*. Nascido em Ica, departamento logo ao sul de Lima, aprendeu a tocar guitarra com sua avó materna e, em seguida, seus irmãos o ensinaram – iniciando-o também no canto. Em 1954, por volta dos oito anos, fundou seu primeiro grupo: Los Rumbaney, onde era cantor e co-diretor. Com este grupo, a influência da música cubana era evidente, inclusive se vestiam com *guayaberas* (um estilo de camisa cubana) com barras vermelhas, calças pantalonas e sapatos brancos³⁴. Tinham como influência Los Churumbeles, da Espanha; Celia Cruz e La Sonora Mantacera, de Cuba; entre outros ritmos tropicais como a orquestra de Pérez Padro. Ficou nesta banda até 1959. Por orientação de produtores de rádio, seguiu carreira solo participando de concursos de rádios, frequentes nesta época, para ser reconhecido como profissional³⁵.

Em 1961, Guido Monteverde – executivo e produtor de um importante programa musical para a cena musical do país – o levou para gravar na *IEMPSA*, uma importante gravadora com base em Lima. Aos 16 anos, ganhou o programa televisivo “La escalera del triunfo”, programa de competição musical famoso que reunia músicos de diversas regiões do Peru e até de outros países³⁶. Neste momento, gravava muitos boleros e guarachas – em 1962 participou de um grupo que reunia cubanos e peruanos, Los Mulatos del Caribe. Permaneceu com repertórios cubanos e afroperuanos até meados da década de 1960, quando incursionou na cumbia ao entrar para Los Destellos³⁷.

Conta que conheceu Enrique quando fora contratado por um empresário que o tinha visto cantar em um restaurante em Ica. Fora contratado para realizar shows em 30 datas, com mais alguns artistas peruanos que estavam em voga; entre eles, Delgado:

Ya en pleno trabajo empecé a ser bien amigo con Enrique y un día me planteó juntarnos y hacer algo. Ya en Lima lo hicimos. Da la casualidad que Enrique grababa para IEMPSA y yo también, desde 1961, yo era más antiguo que él en esta disquera. Me dice para ensayar y tratar de hacer algo nuevo, así que comenzamos a buscar tenas. En la época que yo trabajaba con Martín Coronado, Lucho Macedo había grabado una canción que se llamaba “Que siga la cumbia”, a la que después Enrique le puso “Elsa” por una enamorada que tenía. Le dije que la canción era bonita, que la tocáramos, pero diferente. (Félix Martínez, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

³³ Conforme entrevista com Félix Martínez concedida à Miguel Laura Saaverda, em 2010.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

Ao lado de Delgado, Félix Martínez é também considerado um patriarca³⁸ da cumbia peruana. Ele deu voz a outros importantes temas de Los Destellos, que os lançaram como sucessos nas estações de rádio da capital, como “Primavera triste” e “Un destello em la pradera”. O primeiro LP do grupo (Figura 10) vendeu um milhão de cópias, marcando o ano de 1968 como o *boom* da cumbia peruana³⁹. Em 1969, Martínez saiu de Los Destellos junto com outros dois integrantes e, então, formaram outra banda: Los Girasoles. Com essa banda, alcançou o marco de 1. 470. 000 discos com “La bocina”, outro tema emblemático da cumbia peruana em seus primórdios.

“Elsa”, hoje, é considerada um hino da cumbia peruana – assim como a primeira composição do gênero⁴⁰. A história desta música revela a organicidade e pluralidade das cenas musicais que existiam em Lima: desde o encontro destes dois artistas, distintos em estilo e em trajetória; a decisão de trabalharem juntos e, também, o “empréstimo” da composição de uma terceira pessoa, Tomás Rebata. Compreender o papel deste experiente compositor peruano também lança luzes sobre as polêmicas a respeito das origens da cumbia. Rebata, mais velho que ambos, vinha de uma tradição musical antiga. Em 1935, aos quatro anos de idade já aprendia a tocar guitarra e participava de grupos de música *criolla*⁴¹. É de uma geração que viu as mudanças de cenários e passagens musicais em Lima, percorridas no capítulo anterior:

He conocido a Pinglo, él era amigo de mis hermanos mayores. También tocaba música internacional. Lo seguían a todas las partes porque era un gran poeta, un gran compositor, y tenía las influencias argentinas. En la época que yo empecé a tocar se tocaba con las influencias argentinas. Estaba de moda Carlos Gardel. Todo lo que era argentino era bueno. Estamos hablando antes del 40. En mi época, cuando estaba muchacho, la gente cantaba tangos, milongas, no cantaban criollo, nada más que en las jaranas y donde yo nací porque era barrio jaranero. Ahí estaban los mejores guitarristas, los mejores cantantes, cajoneros de esa época. Me acuerdo que Pinglo hacía composiciones: “tres amigos, muy juntitos...” (Tomás Rebata, 2011: entrevista concedida à Miguel Laura).

Quando jovem, aprendeu a tocar trompete na escola e, logo de saída, entrou para a banda militar da Escola Naval do Peru – onde residiu como trompetista por dois a três anos. Depois, fez parte das principais orquestras da cidade. Começou em uma orquestra que ele mesmo fundou com outros amigos de seu bairro, La Sonora Café Cubano – tocavam as músicas da La Sonora Matancera. Neste momento, conheceu o famoso músico peruano Lucho Macedo – que ficou conhecido no Peru por ter impulsionado a salsa no país. Depois, tocou por 15 anos com uma orquestra chamada Orquesta Mori, enquanto também ganhava a vida compondo para outras

³⁸ Este é um termo recorrente nas entrevistas realizadas por Miguel Laura Saavedra e também nas várias reportagens sobre os músicos da cumbia peruana. Reforça o caráter masculinizado da cumbia peruana.

³⁹ Conforme entrevista com Félix Martínez concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

⁴⁰ Conforme entrevistas com Félix Martínez (2010) e Tomás Rebata (2011) concedidas à Miguel Laura Saavedra; conforme entrevista realizada com o grupo Cumbia All Stars, em 04/052017.

⁴¹ Conforme entrevista com Tomás Rebata concedida à Miguel Laura Saavedra, em 2011.

orquestras do país. Nesta época, por volta dos anos 1950 e 1960, estava de moda a música tropical, afirma em entrevista. Rebata, por vezes, viajava com Lucho Macedo em suas turnês; e foi em uma viagem a Colômbia que surgiu a melodia de “Elsa”, que era originalmente intitulada “Que siga la cumbia”:

Cuando fuimos a tocar a la Feria de Cali fue cuando la escribí. Ahí fue donde sentí la cumbia colombiana y vi que tenía vida, muy poca música, pero bastante vida. “Swing” era bastante alegre. Me encantó tanto la música colombiana que saqué una cumbia llamada La cumbia cumbia, a base de esos acordes, y la grabé con Macedo. Claro que antes de escribir Elsa. Después, escribí “Que siga la cumbia” para tocarla con Macedo” (Tomás Rebata, 2011: entrevista concedida à Miguel Laura).

Tomás Rebata afirma que compôs a cumbia em dois acordes de maneira racional e intencional, pois compreendia que estaria consolidando um novo estilo de cumbia, uma nova escola – com os dois acordes e melodias simples. Tal composição assemelhava-se às estruturas pentatônicas da música andina; portanto, seria facilmente interpretada pelos músicos peruanos⁴². Para o compositor, a estrutura em que compôs “Que siga la cumbia”/“Elsa” fora então adotada pelos músicos e compositores seguintes:

Así es. Eso se lo debo a Enrique Delgado, quien la hizo popular. Pero él no me pidió la canción. Nos fuimos tocar a un baile donde habían contratado a Macedo y parecía que no había cómo colocar el órgano. Se apareció Delgado y escuchó todos los números que tocábamos y le gustó, agarró y lo tocó igualito como lo hice. Él no le há piesto nada más. (Tomas Rebata, 2011: entrevista concedida à Miguel Laura)

A versão final de “Elsa” conta com mais estrofes que a versão de Rebata, que continha apenas os coros, *que siga la cumbia para bailar con Elsa*. O restante da letra, então, foi composta por Félix Martínez, que impôs também seu estilo de cantar; os arranjos instrumentais e, em especial, a linha da guitarra, fora adaptada por Enrique Delgado. “Cuando hicimos el ritmo de la cumbia, encontramos que era bonito, que era diferente a la guaracha, diferente al son, a la guajira. Entonces Enrique me dice: “Esto es otra cosa”. Elsa es como el himno de la cumbia peruana” (Félix Martínez, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura). Tomas Rebata se inclui no *hall* dos precursores da cumbia peruana – mas a define como a mistura entre cumbia colombiana com a cumbia andina, ritmo que também recebe o nome de música *chicha*. Para ele, o inventor deste ritmo foi Carlos Baquerizo, músico da região central do Peru, compositor do tema “La chichera” - uma mescla entre huayno e mambo⁴³.

De fato, o ano de lançamento deste tema é de 1965, portanto, anterior às composições instrumentais de Enrique Delgado. Porém, existiam outros grupos ao redor do país que também

⁴² Idem.

⁴³ Conforme entrevista com Tomás Rebata concedida à Miguel Laura Saavedra, 2011.

foram aderindo ao ritmo da cumbia colombiana, e apropriando-o a seus repertórios – como veremos a seguir. Enrique Delgado y sus Destellos são reconhecidos como criadores do estilo *costeño* da cumbia peruana – aquela cuja guitarra é protagonista na composição e contém uma gama de influências musicais: do *criollo* ao andino, passando pelo *rock* e pela música tropical caribenha⁴⁴. Jorge Olazo, integrante do grupo musical Bareto e doutorando em musicologia na PUC-Peru, comenta, brincando, que até para os peruanos é difícil contar quantas cumbias existem no país. E também, que a disputa de paternidade é intensa entre aqueles que defendem a versão andina, a selvática ou a *costeña*, de Los Destellos⁴⁵.

Não tenho por objetivo estabelecer nenhum marco histórico ou factual para a cumbia peruana – ou seja, não pretendo me posicionar neste debate. Em primeiro lugar, tal feito exigiria mais pesquisa documental e qualitativa – além de um escopo de análise mais abrangente deste que construí durante esses dois anos de mestrado. Em segundo lugar, creio que não há como, de fato, estabelecer tal marco. A simultaneidade das manifestações de apropriação da cumbia colombiana na prática musical no país denota a amplitude do alcance deste gênero no Peru. Portanto, caracteriza o processo de reterritorialização deste estilo como um processo translocal. Afinal, em se tratando de música, não é simples fazer correlações causais ou simplesmente cronológicas – há muito espaço para coincidências e sincronismos nos mais diversos fenômenos musicais.

Além disso, tal demarcação regional é tanto efeito da recepção da cumbia colombiana no país, quanto causa de sua consolidação como um fenômeno musical com arraigo popular. É neste sentido que distingo a consolidação da cumbia peruana como gênero musical popular de seus (diversos) processos de reterritorialização. O primeiro, esta é minha hipótese, teve lugar em Lima e se consolidou no decorrer da década de 1970, com a formação de uma cena musical orientada à promoção deste gênero musical. Raúl R. Romero argumenta que a ampla aceitação da cumbia em Lima não era grande surpresa, dado o entusiasmo com que a capital já recebera diversos ritmos caribenhos, somando repertórios de música tropical – principalmente nos formatos de orquestra. O diferencial foi que a cumbia havia sido muito bem recebida também nas zonas rurais do país:

En los pueblos campesinos de la costa y de los Andes, las bandas de música comenzaron a interpretar cumbias como géneroailable en las festividades locales. En los mercados regionales en todo el Perú, principalmente ubicados en la capital de las provincias, se vendían LP de famosos artistas de cumbia y de esa manera se diseminaba aún más (Romero, 2007: 22).

Assim, grupos locais de departamentos distantes da capital começaram a se organizar e gravar composições inspiradas na cumbia colombiana. Alguns desses grupos lograram sucesso para

⁴⁴ Conforme entrevista com o grupo Cumbia All Star, realizada em 04/05/2017.

⁴⁵ Conforme entrevista realizada com o grupo Bareto, realizada em 04/05/2017.

além de suas cenas regionais, a partir da gravação dos discos em, em geral de 45 rpm, com duas músicas; e a partir de turnês pelo país. Lima, epicentro da produção musical do país, recebera grupos de músicos de diversas regiões do país para gravarem suas músicas. A maioria dos artistas que alcançaram popularidade eram originários do *Valle del Mantaro*, região a sudoeste do Departamento de Junín, no Centro do Peru (Romero, 2007: 22). Em 1965, uma banda denominada Los Demonios del Mantaro gravou um tema emblemático para a história da cumbia peruana: “La Chichera”, composição de Carlos Baquerizo – fato já mencionado aqui. Era uma banda típica da região central peruana: utilizavam instrumentos de vento, como saxofones, trompetes e clarinetes. Mesclavam o *huayno* da região central com influências colombianas, com Los Corrales del Majagual; cubanas, com La Sonora Matancera; e do venezuelano Hugo Blanco (Jáuregui, 2010: 10).

Segundo Santiago Alfaro Rotondo, esta foi a primeira apropriação peruana da cumbia colombiana (Rotondo, 2014: entrevista concedida à Norma Martínez). A popularização desse tema em Lima se deu através da versão gravada por outro grupo da mesma região, Los Demonios de Corocochay. Em 1966, gravaram seu primeiro LP que, além de “La Chichera”, contavam com temas como “La cumbia de la risa”; “La cumbia de Lola”; “El chino y la cumbia” e “Cumbiay” (Figura 11). Em 1967, lançaram um tema emblemático por deixar ainda mais explícita a recepção da cumbia na cena musical da região, “No hay como cumbiay”. Depois da primeira e única estrofe, a música dá uma virada rítmica para um *huayno*, levado por quatro compassos e, então, retorna ao ritmo da cumbia para repetir os coros.

Yo soy un cholito peruano
que me gusta bailar huayno
pero no puedo resistir
lo que la cumbia me hace sentir

cuándo la siento tocar
mi voz se pone a temprar
me gustar bailar cumbiay
pero también un poco de huayno

Adentro, Corocochay
No hay como cumbiay! Ay ay!
No hay como cumbiay! Ay, Ay!

(Los Demonios del Corochay, 1966)

A sonoridade dos grupos como Los Demonios del Mantaro influenciaram diversas orquestras nacionais como Los Compadres del Andes e Los Ases de Huarochiri. Além disso, atestando a circulação ampla e transnacional deste tema, houve a gravação de “La chichera” por parte de um

grupo colombiano de cumbia *paisa*, Los Golden Boys, também em 1966. As dinâmicas cenas musicais da região do centro do país, somada ao sucesso desse tema, êxito comercial no final da década, são fatores considerados indicativos para situar a origem da cumbia peruana no ano de 1965, na região do *Valle del Mantaro*, a partir da cumbia andina. Além disso, devido a seu nome, o tema “La chichera” também é considerado como uma das possíveis origens do termo “*chicha*”, aplicado à variante estilo andino da cumbia peruana (Romero, 2007: 22).

Em entrevista com Alberto Maraví, nos estúdios da *Infopesa* em Lima, o produtor musical afirmou que a música *chicha* é posterior à consolidação da cumbia peruana; e coloca a composição de Carlos Baquerizo como precursor deste gênero:

La chicha fue posterior. Por ejemplo, hay un tema, que se llama “La Chichera”, esa es cumbia mezcla de cumbia colombiana o costeña con la cumbia andina, o con huaynos... huaynos es una música típica de la zona de la sierra... entonces hay una canción que se llama “La Chichera” y fue un éxito también en el Perú, mezclado con el ritmo colombiano y con instrumentos... saxos, o sea, se popularizó, porque, como hay mucha migración de la sierra a la costa, el público necesitaba su música, pero necesitaba un tipo de músicaailable. Eso fue la música chicha...que gusta, si... tiene su público... (Maraví, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa)

Juan Ricardo Maraví, atual diretor executivo da gravadora, intercedeu na conversa e apresentou outra visão. Para ele, a música *chicha* é um gênero musical que surgiu e se estruturou em Lima a partir da década de 1980, a partir de grupos como Los Shapis e Chacalón y la Nueva Crema. No entanto, considera que suas raízes estão nas cumbias andinas que foram produzidas nesse primeiro momento de recepção e influência da cumbia colombiana. Aposta no Grupo Genesis, formado em 1972 no distrito de Muquiyauyo do departamento de Junín, como os precursores da *chicha*. Vinham de uma região enclave do *Valle do Mantaro*: Muquiyauyo foi a primeira comunidade campesina criada na região central do país⁴⁶. Gravaram seu primeiro LP, “Amistad Tropical”, sob o selo musical da *Infopesa*, nos últimos anos da década de 1970 (Figura 12). A formação e a sonoridade de suas composições, caracterizada por um sintetizador que acompanha a voz, a guitarra dedilhada e o vocal sofrido, representava e endossava uma tradição de como fazer música na região do *Valle del Mantaro*. Trata-se de uma geração de músicos que viviam em uma região próxima a Lima, cidade em pleno crescimento, e que sabiam o que era música moderna – consumiam música *criolla*, *nuevaola*, cumbia colombiana e *costeña*, etc – e conheciam instrumentos modernos para a composição musical. Incorporavam esses novos elementos às sonoridades tradicionais do *huayno*.

Ellos fueron uno de los precursores de género de lo que es chicha y lo que es andina porque antes que naciera ellos y mezclaban lo que es la música andina, que son los huaynos el

⁴⁶ Conforme informação contida no encarte do CD “Grupo Genesis”, lançado pela *Infopesa* em 2013.

folklore, con la guitarra eléctrica, eso es lo que da atmosfera y te da a la chicha, es lo que yo creo... Lo que pasa es que en Perú es que hay diferentes géneros, ¿no?, A la chicha se le llaman un poco también a lo que es la cumbia andina, que la cumbia andina es esa mezcla do que es folklórico y lo tropical (Ricardo Maraví, 2017. Entrevista concedida à Bibiana Rosa).

Depreende-se de sua fala que a cumbia andina é uma expressão cultural anterior, e também constitutiva, da *chicha*. Desta forma, grupos como Demonios del Mantaro e Demonios del Corocochay seriam caracterizados como grupos musicais andinos que incluíam a cumbia em seus repertórios, fusionando elementos da tradição musical andina. A *chicha*, segundo a interpretação de Ricardo Maraví, é posterior e teve seu auge na década de 1980 – abordarei de forma breve este período na última sessão do capítulo. Além disso, ao definir a cumbia andina como uma mescla do que é folclórico com o que é tropical, Juan Ricardo Maraví aponta para a existência de um movimento musical referente à sonoridade tropical. Este era um fenômeno musical presente em todas as regiões do país. Primeiramente, a noção “tropical” se fiava às sonoridades das orquestras e dos gêneros de música popular cubana, que imperavam na América Latina⁴⁷. Posteriormente, a recepção da cumbia colombiana iria ampliar este escopo, inserindo a cumbia como um gênero da música tropical peruana.

Por volta do ano de 1965, a cumbia colombiana começou a se popularizar e a ser importada em nível continental, constituindo-se como outro referente para a música tropical no continente⁴⁸. A recepção deste gênero musical foi difusa e simultânea em diversas regiões do Peru. Além do mais, as formas de recepção e de apropriação também foram distintas, em razão das especificidades locais. A demarcação regional presente na cumbia peruana indica a complexidade dos processos de reterritorialização de símbolos culturais, bem como o caráter translocal que o gênero adotou no processo. Assim, apesar de se tratar de um fenômeno decorrente de processos globais e inserido em uma cultura mundializada, seus efeitos não são homogêneos – pelo contrário, interagem e se relacionam com elementos locais e geram distintas manifestações culturais.

Enquanto as migrações da década de 1940 tensionavam as relações entre a costa (Lima) e a serra (Andes), a região oriental do Peru, principalmente as cidades amazônicas, permaneciam distanciadas das transformações da capital e do restante do país. Não obstante, a amazônia peruana foi um espaço atravessado por diversos processos internos e transnacionais no decorrer do século XX. Suas conformações culturais, portanto, se constituíam principalmente a partir de aspectos regionais – que guardavam mais semelhanças e afinidades com outras Amazônias nacionais do que

⁴⁷ Conforme entrevista com Alberto Maraví, realizada em 04/05/2017.

⁴⁸ Idem.

com uma noção abstrata de peruanidade. Tais processos datam dos anos finais do século XIX, marco para contínuas mudanças de fundo estrutural, socio-econômico e cultural na região.

Em 1880 inicia-se o período da extração da borracha, momento em que a selva peruana foi submetida aos interesses do capitalismo industrial estrangeiro. Nesse contexto, estabeleceram-se relações econômicas ativas com o mundo externo, em particular o europeu. Esta dinâmica promoveu movimentos migratórios de invasão à selva: pessoas das regiões da selva alta e da costa do país, pessoas da Europa, do Brasil, da Colômbia etc, penetraram a selva baixa peruana⁴⁹. O *boom* da borracha, fenômeno transnacional em relação à Amazônia, ocasionou o estabelecimento de uma estrutura social, econômica e cultural de caráter classista – colocando as populações indígenas e ribeirinhas em situação de marginalização.

A indústria da borracha, atividade somente extrativista, inaugurou também os primeiros elementos de capital comercial na selva peruana – fazendo com que a “integração” à vida nacional se desse a partir da transformação desta região em apêndice extrativista na estrutura capitalista do país (Román, 1994: 171). No avançar desse período, houve também uma nova penetração missionária do país, protestante e evangelizadora, somando pastores e institutos religiosos à onda de migração à selva baixa:

No es de extrañar, por consiguiente, que la Amazonía, tierra originaria del caucho, casi desconocida hasta ese momento, pasase a ocupar un puesto importante en el mundo de los negocios. Industriales, especialmente ingleses, se interesaron por esta región: abrieron sus arcas crediticias, nombraron agentes, buscaron socios, y montaron todo un mecanismo comercial. Primero Brasil y después Perú vieron penetrar, hasta lo más profundo de su selva, oleadas de inmigrantes, ávidos de chupar la savia de sus árboles. La vida, anteriormente tan pacífica, tomó ritmo acelerado, casi de vértigo. El ruido de los motores de los barcos, de las lanchas o de los botes, junto con el golpear de las hachas y el disparo de las carabinas "winchester", fue apagando el canto de las aves, el suave roce de la canoa al cortar el agua, y el monótono ruido del "manguaré". (Román, 1994: 176)

Com a derrocada da borracha ainda na primeira década do século XX, a região amazônica peruana entrou em um período de recessão econômica e social, que perdurou até meados da década de 1940. Muito dos migrantes retornaram a seus locais de origem ou então se instalaram nas margens dos rios, criando novos focos de colonização. A estrutura social e econômica permaneceu com os padrões coloniais estabelecidos na extração da borracha. A presença europeia, representada principalmente por industriais ingleses, passou a ser substituída pela presença norte-americana, que buscava recursos naturais para diversos fins. A presença interesseira estadunidense, somado aos conflitos fronteiriços que tomaram a região amazônica nesse momento, surtiu o despertar – e o

⁴⁹ A região amazônica peruana é cortada por uma cordilheira, dividindo a região em duas grandes zonas: a selva alta corresponde à região do departamento de San Martín, mais próxima à serra. A selva baixa corresponde ao noroeste do departamento de Loreto e ao departamento de Ucayali. É a região mais próxima ao Brasil.

forjar – de sentimentos patriotas e nacionalistas, resultado também do estabelecimento do serviço militar obrigatório para os jovens da região (Román, 1994: 194 – 195).

Este período consolidou e acentuou as desigualdades sociais da região. Uma nova classe social se arvorou nas regiões próximas às margens dos rios, com amplas diferenças sociais e de poderio econômico: o colono ribeirinho⁵⁰.

Los colonos desarrollaron nuevas formas, un nuevo estilo de vida. Pero, con todo, y aunque siguieron en muchos pormenores culturales al indio, orientaron sus actitudes sociales, hacia el blanco con su mundo de cultura occidental. Entramos en otra característica del período. El colono formó ordinariamente modelos de familia extensa. En la casa convivían hijos, entenados, ahijados, "servidumbre" o "cholos", todos ellos considerados como "familiares". Las relaciones sociales entre estos componentes, es decir entre colono y ahijados, o entre colono y "cholo", o bien entre colono e indios, presentó surcos profundos de dominación y explotación, pero dentro de un ambiente "paternalista" que suavizaba y ocultaba las brusquedades. El esquema de estas relaciones que se apoyaba en vínculos de compadrazgo o simplemente de servicio, es de suma importancia para comprender el mundo amazónico, también de hoy día. (Román, 1994: 187)

O século XX, portanto, inaugura uma série de processos externos e internos ao país que redimensionam espaços sociais e culturais na região amazônica peruana. Isolada do restante do país, a onda imigratória causada pela extração da borracha; a interação fronteiriça intensificada e tensionada pelos conflitos armados com a Colômbia e com o Equador, principalmente; a dizimação das populações autóctones e a migração intraregional foram fatores que dinamizaram as estruturas sociais da região amazônica. O alistamento obrigatório surtiu um efeito inédito até o momento, o da migração contínua da população amazônica para a cidade – o que também tensionava relações culturais e de tradição neste sentido, posto que o destino típico dos jovens recém alistados eram as cidades, em especial a capital do país.

A década de 1940 inaugura um movimento de concretização política e econômica dos projetos de integração da selva à vida nacional. A pauta sobre a integração da região amazônica data do período colonial; muitos projetos foram idealizados na história do Peru para concretizá-la, mas sem sair do papel. Os conflitos fronteiriços e a crescente presença estrangeira na Amazônia, no entanto, tornou urgente e estratégica a execução deste projeto, para dinamizar as relações da capital com a região, protegê-la e proteger a soberania nacional. Em 1943 foram concluídas as obras para a construção da ferrovia que liga Lima à Pucallpa, cidade nevrálgica para a integração econômica:

⁵⁰ Jesús San Román estipula três classificações hierárquicas para o colono da selva baixa. No topo, estava o colono empresário, geralmente ex *caucheiros*, com grandes chácaras cujo sustento se dava a partir da exploração do trabalho dos indígenas e população ribeirinha autóctone. Havia também o colono médio, com menor poder aquisitivo e de terras em relação ao primeiro, mas que também exercia relações de exploração de trabalho para manter suas dependências. Por fim, o colono comum – caracterizado por origens sociais e étnicas mais variadas, se organizava geralmente a partir de relações familiares para produzir seus sustentos – pesca ou agricultura.

La carretera Lima-Pucallpa representa el único enlace efectivo entre la selva sobre todo la selva alta y el resto del país. Por consiguiente, es de una importancia capital para la unidad nacional. Su construcción ha frenado la tendencia natural de la selva a seguir el curso de sus ríos que la conducen al lejano Atlántico tendencia que sólo se puede contrarrestar "amarrando" la selva a la costa "con cables de caminos y ferrocarriles" (Román, 1994: 202)

Foi um período marcado pela melhoria das comunicações por terra por conta da ferrovia; estabelecimento de rotas aéreas; pelo incremento das rádios e implementação de frequências compatíveis entre as regiões costeiras e as selvas peruanas. De forma a dinamizar as relações entre Pucallpa e outras regiões da Amazônia, houve investimentos nas estruturas fluviais da região. Neste contexto, Iquitos - cidade cujo porto fluvial estabelecia conexão direta entre o exterior e Pucallpa - se convertera em uma cidade burocrática com ares urbanos (Román, 1994: 204). De tal maneira que Iquitos e Pucallpa constituíram-se como centros políticos e comerciais da incipiente industrialização que se estabelecia na região a partir deste período:

Esta comunicación de crecimiento acelerado, ha determinado una presencia, cada vez más intensa, de la costa en la selva. Lima se ha hecho presente con la ciencia de sus Universidades, con su ambiente cultural y con muchos modelos de comportamiento. Esta presencia de la costa ha ido acompañada de un alejamiento humano de países extranjeros particularmente europeos. Pasando ahora al campo económico, los intercambios comerciales con la costa han tomado cada vez mayor-importancia. Este intercambio comercial se há realizado principalmente a través de la carretera Lima-Pucallpa. (Román, 1994: 220)

Na esteira destes processos de integração da região amazônica a outros relevos e regiões do país, a cumbia amazônica logrou entrar no circuito musical limense e compor a formação da cumbia peruana em um gênero popular da música nacional. A partir da década de 1970, em meio às efervescentes mudanças decorrentes do projeto de integração à selva a vida nacional, dois grupos emblemáticos da cumbia amazônica despontaram em Pucallpa e Iquitos: respectivamente, Juaneco y Su Combo e Los Wembler's.

Em 1966, Juan Wong Paredes decidiu formar um grupo musical para atuar nas festas patronais, reuniões sociais e eventos públicos de Pucallpa e de cidades próximas, como Iquitos, Tarapoto, Moyobamba, Tingo Maria, etc. Filho de um casal de chineses que foram a Pucallpa à época da extração da borracha, Juan Wong Paredes era um aficionado pelo arcodeão, instrumento muito popular na região oriental do Peru. Iniciou sua carreira tocando este instrumento nas *tahuampas selváticas*, festas populares de dança presente em toda a região amazônica peruana. Alguns anos depois, Juaneco decidiu investir no grupo, que denominou Juaneco y Su Conjunto, e foi a Lima comprar os equipamentos para a banda, incluindo guitarra e pedais para efeito. Em 1971,

o filho de Juan Pong Paredes retorna de Lima, onde estava de serviço militar, e assumiu a banda, substituindo o pai como diretor musical⁵¹.

Mudou o nome do grupo para Juaneco y Su Combo e convidou um exímio e conhecido músico da região, Noe Fachín, para entrar no grupo como primeiro guitarrista. Fachin foi um integrante chave para o grupo, grande compositor e guitarrista. Até hoje é recordado como “*el brujo Fachin*”, em razão das linhas de guitarra inovadoras que deixou de herança para a música peruana. O grupo se completou com a contratação de mais seis integrantes, naturais da cidade. Todos eles eram jovens pertencentes à Tribo Chama⁵², localizada próxima à orla da Laguna de Yarinacocha – cartão postal de Pucallpa e plano de fundo de vários LP's de Juaneco y Su Combo.

Compartilhavam do apreço e admiração pela música tropical e os ritmos tradicionais, mas também tinham acesso às frequências de rádio de cidades próximas, recebendo influências do Brasil, Colômbia e Equador. A primeira formação oficial, consolidada em 1971, foi: Juan Wong Ponpolizio como diretor e tecladista; Wilindoro Cacique como vocalista, tocando também o reco-reco e o pandeiro; Noe Fachín com a primeira guitarra e principal compositor; Walter Domínguez Oñate com o baixo eletrônico; Rosendo Hidalgo com os timbales; Wigberto Muierta Bardales como o segundo guitarrista; Juvenico Pinchi Sangama com as congas e Jairo Aguilar Tejada com o bongô.

Eram muito populares na região, e eventualmente iam a Lima – principalmente para comprar instrumentos novos. Foram contratados pela *Infopesa* em 1972. No encarte do disco “Leyenda Amazónica”, remasterizado e lançado pela *Infopesa* em 2013, o próprio Alberto Maraví escreve as memórias de como ouviu falar de Juaneco y Su Combo:

Todos ellos iniciaron os ensayos de un novedoso repertorioailable, el cual comprendía una fusión de los ritmos foráneos con las cumbias y cumbiones instrumentales de típico sabor tropical amazónico. Este repertorio contaba con temas como 'Me robaron mi Runa Mula', escrita por el 'Brujo' Noe Fachín y la cumbia; 'Ya se ha muerto mi abuelo' con música y letra de Juan Wong y Wilindoro Cacique y Walter Dominguez. Estos éxitos mencionaban las costumbres y ciudades de los músicos, además de sus ancestros y, principalmente, recordaban las ferias y fiestas patronales de las ciudades y pueblos amazónicos. En estos pueblos, se presentaban 'Juaneco y Su Combo' con la típica y vistosa indumentaria shipiba, que mucho admiraban y aplaudían sus fanáticos. En 1972, conocí y pude escuchar a Juaneco y su tribu musical en una calurosa tarde de sábado en Iquitos y los invité a viajar a Lima. De esta forma, se grabó el primer disco en los estudios de *Infopesa*, en donde se indicó y perennizo el 'Poder Verde' de la cumbia amazónica.

Em 1972, Juaneco y Su Combo gravaram nos estúdios da *Infopesa* suas primeiras músicas, lançadas em 45 rpm. As músicas deste primeiro lançamento foram “A la fiesta de San Juan” e “Me

⁵¹ Conforme informações retiradas do encarte do disco “Leyenda Amazónica”, lançado pela *Infopesa* em 2013.

⁵² Tribo Chama é um termo utilizado para se referir às populações que vivem no distrito de Ucalay próximo a Laguna Yarinacocha. Trata-se, na realidade, de um nome genérico pois ali vivem uma variedade grande de etnias.

robaron mi runa mula”. Estes *singles* serviram de divulgação para o primeiro LP da banda, gravado no mesmo ano pela *Infopesa*, “El gran cacique”. Este LP foi uma estreia de absoluto sucesso (Figura 13). Contava também com músicas que hoje são consideradas clássicas da cumbia peruana: a versão em espanhol da nossa “Mulher Rendeira”, “Ya se ha muerto mi abuelo” e “Vacilando con Ayahuasca”, composição inovadora e ousada de Noe Fachín, devido ao vocal sensual realizada pela então secretária executiva da *Infopesa*, Sonia Oquendo.

Juaneco y Su Combo é um grupo interessante para pensar os aspectos regionais e as relações fronteiriças que fomentam os fenômenos transnacionais da mundialização da cultura. Além das *tahuampas* e das *pandillas*, que são tradições culturais amplamente presentes na selva peruana, também se fiavam às sonoridades do baião, música brasileira e do *bombobaile*⁵³, festa típica das regiões da selva baixa, mais próximas à região da tríplice fronteira amazônica com o Brasil e a Colômbia. Inserir-se na categorização de música tropical peruana, em específico da cumbia peruana, mas apresentava sonoridades distintas apresentando elementos transnacionais e regionais da Amazônia. Ainda, trabalhando junto à *Infopesa*, com Alberto Maraví, o grupo gravou duas músicas brasileiras adaptadas ao ritmo da cumbia amazônica peruana: “Linda Nena”, versão de “Andorinha Preta” do Trío Irakitan; e “Mujer Hilandera”, a partir da interpretação de Zé do Norte. Em entrevista a um portal brasileiro de música, Senhor F, Alberto Maraví conta sobre essa gravação:

Senhor F - Juaneco y Su Combo gravou Mulher Rendeira/Mujer Hilandera, música do nordeste brasileiro. Eles eram de Pucallpa, cidade-irmão de Cruzeiro do Sul, no Acre, Brasil, que recebeu muitos nordestinos, com o fim do ciclo da borracha e, nos anos sessenta, com o “boom” de petróleo na região. Achávamos que essa proximidade de fronteiras e culturas poderia explicar o registro, mas descobrimos que foi você quem apresentou a música a eles. Como foi isso? Porque você apostou nessa música?

Alberto Maraví – Quando trabalhava na Rádio Tupi de São Paulo, eu tinha um programa também chamado Discômetro Mundial e nele entrevistei Zé do Norte, quem me apresentou a canção Mulher Rendeira, que por sua vez foi incluída no filme “O cangaceiro”, homenageado no Festival de Cannes. Eu o entrevistei e rapidamente pude situar a música e considerei ideal para lançá-la no Peru com algum grupo amazônico, adaptando-a pessoalmente ao espanhol. Cabe ressaltar que esta canção já era um tema tradicional de domínio público da região nordeste do Brasil. (Portal Senhor F, acesso em 28/03/2018)

Estabelece-se assim o caráter amplo do fazer musical e das constituições de cenas e gêneros musicais. A atuação de produtores, empresas – da indústria musical – e dos músicos não são descoladas de seus fundos sociais e culturais, mas assumem papéis decisivos no surgimento e trajetórias de alguns estilos musicais. Além disso, Maraví pontua um itinerário relevante no mundo da música neste contexto, o de radialista. Há, portanto, circuitos transnacionais de música definidos

⁵³ Em entrevista realizada em 04/05/2016, Mauricio Mesones do grupo Bareto afirma a importância deste gênero na sonoridade de Juaneco y Su Combo. Esta é uma dança rítmica amplamente presente no departamento de Loreto e Pucallpa.

pela rádio e que dependiam da ação de indivíduos na difusão e divulgação das músicas – o que significa dizer também que dependia da subjetividade e contextos destas pessoas e de seus espaços de atuação.

La radio es el mejor medio. Actualmente también, la radio es fundamental y lógicamente también la televisión a través de videos ¿no? O la participación de los artistas en programas importantes. Pero, el disco y la radio son hermanados, son lo mejor. Va a ser siempre igual...Sí... Yo, por ejemplo, yo comencé casualmente con ese... me separé de El Virrey, que yo trabajaba y me dediqué a la radio de 8:30 a 12:30, tres horas en que pasaba Hugo Blanco... todo lo que había bueno de música tropical y eso pues... la difusión que la gente escucha y va seleccionándolo que les gusta... Entonces me separé de El Virrey y formé *Infopesa* y a través de *Infopesa* fui a... con... digamos, total libertad, buscando repertorios, grabando... lo que grababa gusta... lo que grababa *Infopesa* gustaba mucho en Ecuador, en Colombia, en Venezuela. Me pagaban regalías y con eso buscaba nuevos catálogos del exterior, por ejemplo, la música de fania, la música de salsa, que también creo que gusta en Brasil, ¿no? La salsa... Bueno, es así pues, uno haciendo el intercambio, o sea, con lo que gana lo invierte en traer otras músicas, y fabricarlas. (Maraví, 2017: entrevista concedida a Bibiana Rosa)

Assim, a reterritorialização da cumbia como dimensão social e cultural no país perpassou por vários âmbitos, e a rádio foi um elemento essencial para esse processo. A recepção da cumbia colombiana no país surtiu seus efeitos de diferentes maneiras do fazer musical peruano. A difusão radiofônica, somada a uma demografia espacial que delineia também diferenças culturais, é ponto central da demarcação regional a qual a cumbia peruana tem como característica. São vários os universos sonoros pré-existentes, bem como aqueles conformados após a popularização da cumbia colombiana. A própria região amazônica foi palco para o surgimento de diversos grupos de cumbia amazônica, cada qual a seu estilo. Retomando Felipe Trotta, reitero que a definição de gêneros musicais passa pelo processo de classificação de universos musicais em determinadas categorizações (Trotta, 2008: 2). A indústria musical desempenha papel determinante, dado o seu papel de mediação neste processo. Além disso, trata-se também de um fenômeno comunicativo – daí que a construção de sentidos da música passa justamente por classificações de gêneros musicais.

Se na década de 1940 a rádio admitiu o papel de produção, investimento e circulação da cumbia colombiana e música criolla, consolidando-as como gêneros de música popular, a popularização do disco de vinil balançou esta relação. Nesse sentido, à época da cumbia peruana, as empresas privadas nacionais atuaram como principal ator nesse sentido, como veremos na sessão seguinte deste capítulo. A *Infopesa*, o selo laranja dirigido por Alberto Maraví, tem seu destaque na consolidação da cumbia amazônica. Além de Juaneco y Su Combo, a gravadora também gravou importantes grupos desse estilo, garantindo o elemento amazônico na cumbia peruana:

Paralela a esta efusión costera y andina de la cumbia, desde Moyobamba y Tarapoto hasta Nuevo Progreso y Pucallpa – pueblos ubicados en la amazonia peruana – aparecieron una

cantidad inusitada de bandas que salieron a la luz en el catálogo de *Infopesa*, legendaria sello fundado por Alberto Maraví, un exlocutor radial (también fotógrafo, empresario y cronista musical) que se dedicó a viajar por Perú en la búsqueda de los sonidos tropicales más originales. Lo que se encontró Maraví en su periplo fue oro puro: Los Mirlos y Juaneco y su Combo. (Radio Nacional de Colombia, acesso em 28/03/2018)

Na perspectiva de Alberto Maraví, a cumbia amazônica foi a primeira expressão do gênero do país. Elenca dois principais motivos para isto: a proximidade geográfica entre a região amazônica peruana com a Colômbia e a captação de um maior número de estações de rádio colombianas, devido às frequências de ondas curtas. Segundo ele, houve a apropriação do ritmo da cumbia colombiana, mas as letras, os arranjos e a atmosfera que se criavam nas composições destes grupos remetiam às tradições da região. Para Ricardo Maraví, o que chama atenção sobre a cumbia amazônica, e que é motivo para seu atual *boom*, é justamente esta profusão de referências e tradições culturais típica das regiões de fronteira – é uma “mezcla de todo, con el estilo propio peruano, toda esa cumbia amazónica se generó en una región limítrofe, con diferentes países y eso fue propicio para que todas esas influencias se mezclen en un sólo lugar, que es en la selva peruana” (Ricardo Maraví, 2018: entrevista concedida à Bibiana Rosa).

Junto à Juaneco y Su Combo, Los Wemblers de Iquitos é considerado pai da cumbia amazônica. Foi formado em 1968, pelo guitarrista Salomón Sánchez Saavedra e seus cinco filhos. Eles representam também o destaque que a região amazônica adquiriu no panorama nacional a partir da década de 1970, com o *boom* do petróleo. Entre seus temas mais emblemáticos, estão o “Danza del Petrolero”, “Amenaza Verde” e “Sonido Amazonico”. Em 1971, gravaram seu primeiro LP, “Al ritmo de Los Wemblers”, com o *single* de sucesso “Cumbia Amazonica” (Figura 14). Diferente de Juaneco e Los Mirlos, esse grupo não saiu de Iquitos, cidade isolada do país cujo acesso se dá apenas por rio. Não obstante, seus sucessos chegaram à Lima, principalmente depois do sucesso de Juaneco y su combo⁵⁴. Em 2012, foram contratados pela *marca Perú*, para promover a cultura amazônica peruana e, desde então, retomaram atividades.

Los Mirlos foi outro grupo considerado como precursor da cumbia amazônica, principalmente por sua atuação em Lima e seu papel na internacionalização da cumbia peruana⁵⁵. Quando tinham 14 e 17 anos, os irmãos Carlos e Jorge Rodríguez resolveram montar um grupo de música, junto com outros amigos, na cidade de Moyobamba. Ambos aprenderam a tocar acordeão e outros instrumentos com o pai, que era um músico profissional que tocava ritmos tradicionais da região, como as *tahuampas*, as *pandillas* e *chimaytes*⁵⁶. Em 1968, decidiram nomear a banda de Los Saetas, desde então começaram a fazer sucesso nas festas de casamento, aniversários, nas festas de

⁵⁴ Conforme entrevista com o grupo Cumbia All Star, realizada em 04/05/2017.

⁵⁵ Conforme entrevista com Jorge Rodríguez, realizada em 04/05/2017.

⁵⁶ Idem.

São João, etc – fecharam a agenda para os anos 1968 e 1969 de uma vez. Neste ano, o irmão mais velho dos Rodríguez os convidou para morar com ele em Lima, e que trouxessem seus instrumentos, para que eles tentassem emplacar o grupo aqui⁵⁷. Segundo Jorge Rodríguez conta, seu irmão mais velho levava o grupo para ensaiar em Miraflores, bairro onde ele trabalha em Lima, todos no caminhão da polícia, com instrumento e tudo.

Meses depois, descobriram que já havia outro grupo chamado Los Saetas, no distrito de Comas. Por isso, trocaram o nome para Los Mirlos, em homenagem a um pássaro simbólico da Amazônia, de pelagem preta e que é conhecido por conseguir simular sons, inclusive a voz humana⁵⁸. Em 1971, Alberto Maraví e a banda Los Mirlos assinavam os contratos juntos. O produtor já os havia escutado em uma de suas viagens pelo país; e se interessou em gravá-los. Em contrapartida, a banda também procurou a gravadora, uma vez que esta acabava de lançar os *singles* de sucesso de Juaneco y Su Combo⁵⁹. Jorge Rodríguez, fundador Los Mirlos e a quem tive a oportunidade de entrevistar, alega que por estarem morando em Lima e vivendo mais a cena musical de Lima, representavam uma alternativa ao que já existia na cidade:

Al estilo que veníamos nosotros, este, buen, era otra alternativa a lo que ya existía, ¿no? Porque, en realidad, nosotros desde muy jóvenes escuchábamos la cumbia colombiana, ¿no?, como era "La Pollera Colora", escuchábamos, estem, la danza de la chiva, ¿no?, escuchábamos, estem, también algunas otras guarachas cubanas. Pero, aparte de eso, que mi papá tocaba el acordeón y también influenció en nosotros, ¿no?, estem, escuchábamos también... había, había Enrique Delgado ya había aparecido ahí en el año 67, 68, creo... si no me equivoco llegó, mi acuerdo yo, "El Avispón", "Apolo 11", hizo un tema "Las Chicas de Tarapoto", ¡instrumental! Porque todas las canciones eran instrumentales, ¿ya? Y es así como nosotros comenzamos también a grabar algunos temas instrumentales, empezamos a grabar "El Aguaje", por ejemplo, un tema que es una fruta selvática, ¿no? Y instrumental también. Después... empezamos a grabar así, a buscar también "la chicharrita", "La viborita", temas así, ¿no? Poner este tipo, ¿no? Y hasta que llegamos con la danza "Los Mirlos" también ha grabado, ¿no? Y así empezó a llegar una época... después ya empezamos a grabar un long play, ya buscando canciones... poner algunas letritas a las canciones, algunas instrumentales y algunas cantadas. Y empieza la historia de "Los Mirlos", empieza ahí. (Jorge Rodríguez, 2017: entrevista cedida à Bibiana Rosa)

Em 1973 gravaram com a *Infopesa* seu primeiro LP, "El sonido selvático" (Figura 15). Segundo Maraví, Los Mirlos e Juaneco y su Combo representam dois pilares fundacionais da cumbia amazônica. Argumenta que a região amazônica possui revelos e diferenças regionais em si. Rodríguez também explica essa diferenciação. Ele é de San Martín, um departamento da região oriental, mas que é mais próximo às regiões da serra – a qual ele chama de *sierra de la selva*. Juaneco y su Combo, de Pucallpa do departamento de Ucayali, estão na selva alta, mais próxima do Brasil. Para ele, a influência do baião brasileiro em Juaneco é essencial para a construção de sua

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Conforme entrevistas realizadas com Alberto Maraví e Jorge Rodríguez, em 04/05/2017.

sonoridade, fato confirmado em entrevista por Alberto Maraví. Por sua vez, Los Mirlos carrega mais influências da *pandilla* e das cumbias e *vallenatos* de acordeão. Maraví utiliza uma metáfora bonita para caracterizar esses dois grupos:

Si, por ahí [fronreira entre os departamentos de San Martín e Loreto] pasaba el río Marañón con Ucayali, esos ríos son muy grandes, pasan y se juntan y forman el Amazonas, eso en Iquitos, ¿no? Ucayali son Juaneco y Marañón es Los Mirlos. Entonces, esos dos se juntan y forman el Amazonas.... Entonces, este, van haciéndose una música, una mezcla... o sea, son este... digamos, los músicos son intuitivos, no tienen conocimientos... Les nasce! Les gusta, escuchan música de Brasil, escuchan música de Colombia y siguen... entonces, los hacen a su estilo y así nacen las canciones, o sea, son cosas que van haciendo poco a poco por las costumbres de cada país...este, entonces, cuando yo fui a, por ejemplo, a... yo lo conocí a Juaneco en Iquitos, que es la capital de Loreto, el departamento más grande de Perú, que se limita con Brasil. Entonces, que lo escuché me encantó la música... (Alberto Maraví, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa)

A música, evidentemente, traça itinerários distintos àqueles do circuito fonográfico. É nesse sentido que considero que a construção de sonoridades, e a constatação de sonoridades compartilhadas entre regiões ou países, corresponde a pistas quanto a espaços interculturais de integração no continente. O circuito musical fonográfico, “pavimentado” pelas ondas de rádio e pelo trânsito de produtores e artistas, relaciona-se com contextos culturais e tramas mais subterrâneas – como o curso de rios e seus portos fluviais – do que discos ou seleções radiais. Juaneco aparenta ter mais permeabilidade em termos regionais, enquanto Los Mirlos logrou, principalmente na década de 1980, uma internacionalização de sua música. Jorge Rodríguez afirma que, dentre os grupos de cumbia amazônica, eles foram os que mais tiveram sucesso para além de Lima ou do Peru.

Bueno, aquí cada uno apareció con lo suyo, ¿no? Juaneco también apareció, también "Los Wemblers también, ¿no? Y "Sonido 2000 de Tarapoto", que son los que más influenciaron, o sea, con sonidos amazónicos, ¿no? Estem, Todos muy buenos, haciendo lo que saben hacer ellos, cada uno se abocaba a hacer lo suyo. Pero, más pegada, de repente, han tenido "Los Mirlos" porque "Los Mirlos" difundieron más sus éxitos a nivel internacional, por ejemplo, las producciones que Maraví sacaba, esas producciones salían en todos, en casi toda América y eso lo sabe Maraví, no sé si te habrá comentado. O sea, lo de Juaneco no salía, nunca salió al extranjero ni tampoco lo de Sonido 2000, no?, de repente ha faltado más promoción o ... no sé, no tengo una explicación... Pero yo, cuando voy a, por ejemplo, Colombia, en Colombia siempre escucho los temas de Los Mirlos, bastante lo difunden en Colombia, ¿no?

De fato, muitos de seus temas tiveram ampla aceitação na Argentina – e eles são considerados como os responsáveis por inserir a cumbia neste país. Los Mirlos fizeram a trilha sonora de um filme argentino, “Las vacaciones del amor”, lançada em 1981 sob direção de Fernando Siro. Desde 1980, quando a banda se envolveu com a produção do filme, a banda realizou turnês, com a produção da *Infopesa*, para o país. Segundo Jorge Rodríguez, viajaram para lá desde

esta data até mais ou menos 1986, inclusive para se apresentarem na estreia do filme. Afirma que a influência da cumbia peruana na cumbia argentina se deu, principalmente, através de Los Mirlos. Até então, a composição das bandas argentinas eram muito simples, contavam com um bombo, uma tarola e uns pratos, com a influência de Los Mirlos e seus repertórios de percussão mais elaborados, além da guitarra, as bandas de cumbia argentina começaram a mudar suas composições⁶⁰.

Los Mirlos representou a atuação da cumbia amazônica na capital, uma vez que todos seus integrantes se mudaram para Lima. Durante a entrevista, Jorge Rodríguez pontua que isso fez com que eles compusessem e tocassem alguns estilos mais distantes das sonoridades selváticas – justamente por interagirem com compositores e bandas que transitavam em outros estilos, outras tradições musicais e que tinham outras influências. Neste momento em Lima, principalmente em relação às músicas tropicais (anteriormente, baseadas em orquestras) e à cumbia peruana, havia muito trânsito entre compositores e cantores. Geralmente, os instrumentistas eram fixos nas bandas – isso é amplamente observado em bandas como Los Destellos, Los Ecos, Cuarteto Continental e outras, como veremos na próxima sessão. Los Mirlos, afirma Rodríguez, era uma das exceções.

De qualquer maneira, os compositores da cumbia peruana escreviam temas e ofereciam para bandas que acreditavam que iriam fazer “pegar” o tema. Não é raro ver o mesmo compositor relacionado a grupos de cumbia de estilos diferentes. Afinal, era também um trabalho, enquanto músicos, e uma forma de ganhar dinheiro – a partir dos direitos autorais. Jorge Rodríguez conta uma história interessante acerca dessa interação entre os músicos – compositores e instrumentistas. Uma das canções mais famosas de Los Mirlos, “Eres mentirosa”, é composição de Humberto Caycho (Tito Caycho), contrabaixista da banda Los Destellos. Durante a entrevista, Mauricio Mesones, integrante do grupo Bareto quem me levou e me acompanhou durante todas as entrevistas, levantou essa questão por uma curiosidade pessoal, de músico, como ele próprio disse:

Me interesa mucho, ¿no? Porque una de las canciones tan importantes que tiene Los Mirlos es "Eres Mentirosa"...Que es composición de Tito Caycho, que es un contrabajista de Los Destellos. ¿Porque no la grabaron Los Destellos y la grabaron ustedes? Eso es lo que yo no... todavía no... nunca pude entender y cuando... se lo pregunté a Tito Caycho y Tito Caycho solamente: "Huhuhuhu [som de risadas], pregúntale a Enrique", me dice, ¡pero Enrique ya se murió!... [risadas] (Mauricio Mesones, 2017: entrevista com Jorge Rodríguez, concedida à Bibiana Rosa)

Rodríguez respondeu que, basicamente, Caycho havia composto esta canção e, como Enrique Delgado não apostou na composição, a ofereceu para Los Mirlos. Eles e Los Destellos tinham uma relação próxima devido a laços familiares. Jorge Rodríguez explica que assim que chegaram a Lima e começaram a fazer sucesso, seu irmão mais velho – o que era policial e os

⁶⁰ Conforma entrevista com Jorge Rodríguez, realizada em 04/05/2017.

trouxe para a capital – largou o emprego para produzi-los. Nesse contexto, atuando na cena musical, seu irmão conheceu Enrique Delgado – e por ele, sua irmã mais velha, com quem acabou se casando. Além da relação familiar, o irmão de Rodríguez passou a produzir também Los Destellos. Dessa maneira, Los Mirlos e Los Destellos passaram a atuar de forma conjunta e em parceria em Lima, realizavam turnês e shows juntos:

¿Ya? Y bueno les comentaba eso para que sepan un poquito de historia también, como también había una relación, ¿no?, relación familiar con Enrique, ¿no? Y, o sea, que Enrique, cuando había una reunión en la casa de mi hermano, siempre llegaba Enrique, estaba sus familias, sus hermanos todos y yo también me iba con mi señora allá, mi papá o mi mamá, todos estábamos juntos. Enrique tocaba la guitarra, yo tocaba el pianito, mi hijo, que estaba chiquito, 4 años, 6 años, 7 años... Y mi señora cantaba, porque a mi señora le gusta cantar, ella debería haber sido una... si hubiera grabado iba a ser un encanto mi señora, porque tiene una voz... linda voz tiene mi señora. No es porque es mi señora, ¿no? [Todos: risos] Todos me decían "Oye, ¿cuándo graba tu señora?", dicen "Hermano, ¿cuándo graba la Heloísa? ¿Cuándo graba la Heloísa?", ¿ya? "No, ella graba en el próximo año", "de aquí a 2 años, vas te preparando..." Peleo con Enrique, Enrique tocaba la guitarra y ella cantaba y se agarraran un contra punteo con Violeta, la hermana mayor de Enrique, ¿ya? Violeta también cantaba bien bonito. Canta criollo ella. Pero las dos son criollas [DJ simula un compaso "ta, ta, ta ta..."]. Lindo, lindo... Se pasaba bonito, bonito... bonita reunión con Enrique. Son recuerdos que quedan plasmados en una mente, en nuestro corazón., ¿no? Y así lo conocemos a Tito Caycho. Tito Caycho, un buen músico, buen compositor... Pero él componía más para otros, pero... un día conversando así me dice: "Jorge, tengo una canción", "a ver", "escuchalo". Tocamos la guitarra y un día aquí, conversando, que bien... no sé para que asunto vino, conversó conmigo y le gusta bonito la canción. Y justo para eso, yo tenía... me había comprado un sintetizador, un [moog], me había comprado un sintetizador, ¿ya?...

A fala de Rodríguez ilustra uma vivência musical em torno da cumbia peruana, ritmo que começara a ganhar contornos de gênero da música popular a partir da década de 1970. Lima, epicentro da indústria musical do país, reuniu compositores, guitarristas, cantores, produtores e empresários que atuaram no sentido de produzir, difundir e investir neste ritmo. Considero que a cumbia peruana é um fenômeno musical que surgiu na esteira das mudanças de paisagem sonora que Lima vinha passando desde as primeiras décadas do século XX. A diversificação das cenas musicais limenses, mais nítidas a partir da década de 1960, promoveu um circuito musical de ritmos caribenhos que delimitava a cena da música tropical como um movimento bastante presente na cidade. A filiação da cumbia peruana a este estilo se deu devido aos significados e sonoridades que vinham acompanhados da cumbia colombiana, popularizada na América Latina a partir de meados da década de 1960.

Somada a isso, os movimentos de migração foram extremamente relevantes na composição do espaço urbano que seria palco da formação deste gênero, e de seu fundo musical. Como diz Alfredo Villar, não há como compreender os desenlaces da música popular peruana sem ter em perspectiva a dimensão das mudanças sociais e culturais que a capital, e o país, passaram no

decorrer do século XX (Afredo Villar, 2016: entrevista concedida à Native Instruments). Sendo assim, a história da cumbia peruana, enquanto gênero da música popular, está vinculada com a cidade de Lima:

Creo que por eso la cumbia peruana energizó las insignias de una cultura ilustrada em las melodías del provinciano conquistando la megalópolis limeña mimetizados a la sobrevivencia de los nacionales de fronteras a dentro, con su cultura del interregno y pesadumbres y sus costumbres al tráfago de la postración y al éxito (Jáuregui, 2010: 12).

Na sessão seguinte, delinerei a cena musical limense em torno da cumbia peruana a partir de entrevistas com alguns de seus principais músicos. Ao articular suas falas, pretendo captar o que Maria Uchoa denominou “contextos interativos gestados a partir de músicas populares”, espaços onde a música opera como forma de mediação social e cultural. Neste sentido, considero que a consolidação da cumbia peruana como um fenômeno importante da música popular do país é resultado dos processos de reterritorialização da cumbia colombiana – que a atualizou como dimensão social a partir da criação de cenas musicais que carregam o nome do gênero – mas que revela também outros fatores culturais internos e transnacionais que redimensionavam os espaços urbanos, sociais e culturais do país.

3.2 *De la primera movida tropical hasta la cumbia peruana*

O compositor, produtor musical e *cumbiambero*⁶¹ Miguel Laura Saavedra editou dois livros dedicados a explorar a história da cumbia peruana a partir de entrevistas com músicos consagrados da cena. Em 2010, lançou “Rica Cumbia!”, com um prefácio e 18 entrevistas. No livro, o autor conversa com os músicos sobre seus primeiros contatos com a música; aspectos biográficos, sobre suas obras e sucesso como artistas. Em 2012, Saavedra lançou “Cumbia Perú”, também com um prefácio e com 21 entrevistas. Ao todo, são 39 entrevistas com músicos que começaram a gravar discos desde a década de 1950 até músicos atuais que iniciaram suas carreiras na cumbia peruana nos anos 2000. Além disso, os dois prefácios narram e assumem posturas contundentes em relação às origens da cumbia peruana, acerca da nomenclatura *chicha* para nomear a cumbia andina; apontam as bandas e pessoas mais fundamentais, indicando que a cumbia peruana é, também, espaço de disputas políticas-culturais diversas.

⁶¹ Cumbiambero é o nome que se dá àquela pessoa que é musicista, entusiasta ou dançarina de cumbia peruana. Denota engajamento e identificação com diversos espaços onde a cumbia perpassa.

Tive a sorte de adquirir os dois livros em minha viagem de campo para esta pesquisa. Tomei conhecimento do primeiro lançamento, o “Rica Cumbia!”, no arcevo da PUC-Peru, durante minha estadia como estudante visitante. Para minha decepção, o livro estava emprestado e a devolução prevista para dias depois da minha volta ao Brasil. Não desisti. Procurei em lojas, sem sucesso; na internet, encontrei à venda no Mercado Livre e imediatamente fiz o pedido. Sem resposta do vendedor para entrega do livro, mais insucesso. No meu último dia em Lima, passei em todos os sebos que pude visitar no centro da cidade, até que, prestes a desistir e atrasada para o voo de retorno, encontrei um sebo cujo dono era amigo pessoal de Saavedra e que, para minha surpresa, tinha a segunda obra, “Cumbia Perú”, mais recente. Depois de percorrer o centro histórico de Lima quase inteiro, passando por sebos de discos antigos e famosos na cidade, podendo ver os vinis antigos de cumbia peruana, escutar toca-discos a cada esquina que obtive algo que nem sabia existir, fato definidor para minha pesquisa.

Em primeiro lugar, foi o momento em que percebi qual era a minha pergunta principal: como aconteceu a cumbia peruana? Não em um sentido simplesmente fundacional (elencar primeiros grupos, discos inaugurais, etc), mas num sentido cultural mais amplo: como se vivia a música quando a cumbia peruana surgiu? Compreendi então que de fato a cumbia é uma dimensão social e cultural atravessada – para retomar Ortiz – por expressões do local, do nacional, do regional e do global. Em segundo lugar, complementou os dados que eu já tinha em mãos. Meu trabalho de campo se baseou em realizar entrevistas com Alberto Maraví, fundador e diretor da Indústria Fonografía Peruana (*Infopesa*); com José Rodríguez, fundador do grupo de cumbia amazônica Los Mirlos; com os músicos da bandas atual de cumbia *rock*, Bareto e da banda Cumbia All Stars, formada por músicos da Velha Guarda, como eles se denominam, provenientes da tradição *cumbiambeira* e *salsera* da cidade.

Essa nova aquisição de dados foi essencial para melhor delinear meu escopo de análise. Decidi trabalhar com a noção de cena musical, pois contempla a agência e o engajamento dos atores sociais que compõem o universo da cumbia peruana – cujo espaço de realização foi Lima. Trata-se da concretização da relação entre aspectos culturais e territórios e da dimensão social resultante dos processos de reterritorialização de símbolos culturais. Além disso, guarda em si a historicidade das formações de cenas musicais distintas na capital. Como vimos, desde os anos iniciais do século XX mudanças estruturais de diversas natureza tensionaram o perfil musical do país e, mais especificamente, da capital. Julio Mendívil define três períodos referentes à relação entre cenas musicais e a capital: um período em que predominava a música *criolla*; outro de convivência entre a música *criolla* e o *huayno* e, por fim, um período de diversificação musical iniciado nos anos 1980 (Mendívil, 2015: 42).

Considero que tal período de diversificação musical antecede o marco proposto por Mendivil, sendo a década de 1960 o período de conformação de cenas musicais distintas em Lima. De fato, até a década de 1950 o panorama musical guardava contrastes nítidos entre a música *criolla*, promovida no âmbito oficial-estatal e hegemônica circunscrito à Lima provinciana, e o *huayno* urbano, presente nos *pueblos jóvenes* ou nos novos bairros criados para absorver a população migrante. Ingenuidade seria supor que a cena musical do *huayno* permaneceria estanque no decorrer da adaptação da população migrante à cidade. Jaime Vargas Luna chama a atenção para o fato de que não foram produzidos *huaynos* puros neste contexto, apesar de haver distinções entre cenas musicais mais tradicionais, que se fiavam a *huaynos* mais folclóricos; e outra cena mais experimental, com apelo popular:

Desde el comienzo, la presencia de un solista, amplificadores, el repertorio pan-andino y los exagerados trajes, dieron forma al huayno urbano. Sin embargo, la idea de utilizar instrumentos eléctricos o componer huayno-rock o huayno cumbia generó gran polémica entre los músicos andinos. El lado popular y experimental de la música andina pronto jugaría un rol central en la música popular limeña de los sesenta. (Crítica Latinoamericana, acesso em 24/03/2018)

Mesmo a cena massiva do *huayno* urbano era extremamente responsiva às demandas da população andina migrante, que constituía-se como o consumidor final de maior relevância da música andina (Rotondo, 2015: 157). Neste sentido, é notável que o desenvolvimento de outros estilos de *huaynos*, com outras sonoridades e instrumentos, acompanhava os processos sociais decorrentes das migrações e do inchaço urbano em Lima. Denotava, também, no decorrer do tempo: a geração seguinte à dos primeiros migrantes também renovava suas práticas de escuta e de fazer música. Portanto, além de compor uma estrutura de mercado ativa para a música andina e migrante, também embasou a existência de um mercado emergente que demandaria outros estilos musicais, referentes às experiências transculturais vividas em Lima (Romero, 2007: 20).

Então, enquanto multidões se reuniam no *Coliseo Nacional* ou no *Coliseo del Puente del Ejército* – os refúgios musicais da primeira geração migrante andina – para os shows de Pastorita Huaracina, Picaflor de Los Andes ou Flor Pucarina; a juventude também se reunia para escutar e criar grupos musicais de *nuevaola*, (como Los Shains, Los Doltons e Los Yorks, grupos pioneiros deste estilo), de *punk*⁶² música *criolla* ou de música cubana. Além do mais, havia a circulação de

⁶² A cena *punk* do Peru ganhou força nos finais da década de 1980, à época da violência e crise política decorrentes da atuação do Sendero Luminoso e da resposta violenta, arbitrária e truculenta, do governo (Greene, 2015: 270). No entanto, tem-se considerado, em um movimento mundial, que o punk-rock nasceu no bairro de Lince, Lima, com a banda Los Saicos e seu debute com o tema “Demolición”, em 1965. Em 2008, na esquina onde o grupo ensaiava, fora instalada uma placa pela própria prefeitura que diz: “En este lugar nació el movimiento punk rock en el mundo”. Segundo Shane Greene, estudioso da cena punk peruana no período da Violência, os próprios músicos da banda não categorizam *punk* o que faziam – sendo então, denominados proto-*punks* (2015: 261). De qualquer forma, escutar Los Saicos é uma experiência extremamente curiosa. Em 2013, a revista digital “Vice”, realizou uma matéria-vídeo

músicas venezuelanas, cubanas e panamenses que circulavam no país não só pela rádio, mas também por suas fronteiras nacionais.

Lima - e seu espaço urbano profundamente modificado desde a década de 1950 - é personagem e palco na história da cumbia peruana. Da mesma forma, a relação do migrante com a cidade resulta em matiz simbólica e emocional para a composição das músicas, mas também na sua produção, veiculação e consumo. Além do mais, os efeitos da migração exigiram reformas urbanas para a capital, que foram executadas sob o governo de Manuel A. Odría (1948 – 1956). Governo militar, nacionalista e autoritário, este período é reconhecido no Perú como o das “grandes obras públicas” - e também de escândalos de corrupção (Crítica Latinoamericana, acesso em 01/04/2018). Em Lima, construiu hospitais, prédios públicos, hotéis, pontes, estádios desportivos – entre ele o Estádio Nacional de Lima.

Jaimes Vargas Luna aponta que uma dessas obras públicas fora essencial para a construção de espaços de socialização e de compartilhamento de práticas musicais. Durante o governo de Odría, foram criadas as Unidades Vecinales, complexos residenciais destinados à classe trabalhadora e média baixa. Além dos apartamentos e casas, esses complexos continham parques, escolas, comércio e outras instalações importantes para o cotidiano. O mais importante foram as Grandes Unidades Escolares, que reuniam diversos estudantes de diversos estratos sociais e culturais.

Percebe-se em todas as entrevistas realizadas por Miguel Saavedra a importância do ambiente escolar na iniciação musical e também na socialização. Além das demarcações estilísticas de acordo com os bairros – bairros tradicionais *criollos*, os bairros tomados pela salsa, pela música afrocubana, etc –, essas escolas também delineavam territórios musicais. Vargas Luna argumenta que os resultados dessas mudanças sociais e estruturais se observam principalmente na juventude da década de 1960:

En ese momento, un medio nuevo musical se había constituido. Usando un formato semejante al de los coliseos andinos dominicales, las matinales se estaban estableciendo por toda la ciudad (y el país). En las matinales, organizadas generalmente por los estudiantes de las Grandes Unidades Escolares con ayuda de las emisoras radiales; se vendían comida y bebida, y muchas bandas tocaban una tras otra, todos los domingos por la mañana. Las matinales ocurrían por toda la ciudad y, por lo general, una banda que tocaba a las 10 de la mañana en un teatro en Miraflores, podía tocar a las 11 en uno del Rímac y al mediodía en otro, en El Agustino, Lince o el Callao. (Crítica Latinoamericana, acesso em: 01/04/2018)

Estabeleceu-se, então, um circuito musical que acolhia jovens músicos dos mais variados estilos de música – influenciados pelos ritmos estrangeiros que tomavam o país, bem como a

sobre esta banda, que revela outras dimensões dos circuitos e itinerários musicais na capital peruana: <https://www.vice.com/pt/article/d78gma/sera-que-o-punk-nasceu-no-peru>, acesso em 02/04/2018.

música andina que estava ganhando espaço apesar do apoio estatal à música *criolla*. Assim, a música tropical peruana e logo mais, a cumbia começaram a demarcar espaços na cidade. Emblemática é a passarela Malambito, no bairro costeiro Barranco. Realizavam-se muitas festas ali, que reuniam as pessoas envolvidas com a salsa, com a música afrocubana e peruana e, eventualmente, com a cumbia. A partir da década de 1970, estabeleceram-se festivais de música tropical e de cumbia, onde grupos como Los Destellos e Los Girasoles atraíam multidões⁶³. Além destas, outra banda destes primórdios consagrou-se com um tema que fazia referência a este local da cidade: Los Diablos Rojos.

Marino Valencia, fundador, guitarrista e compositor da banda, é considerado um dos guitarristas fundadores do estilo. Oriundo de uma família de tradição *criolla*, do departamento Cajamarca, aprendeu a tocar guitarra aos 13 anos. Chegou em Lima para fazer o secundário (nosso Ensino Médio), e conta que nesta época, os colégios particulares e nacionais organizavam festas populares, ao ar livre e com música ao vivo. As escolas convidavam umas as outras para a realização das festas, criando espaços de circulação dos alunos e alunas que faziam música de alguma maneira. Valencia geralmente tocava como guitarrista nestas festas, acompanhando grupos de música *criolla*. Na capital, desde o secundário até o início de sua vida adulta, relata que frequentava majoritariamente espaços de fruição musical *criolla*.

A los 21 años, comienzo a pisar los Barrios Altos, conozco a Lucho Barrios (que vivía en el jirón Ancash) y a los Romanceros Criollos. Tuve la gran suerte de tocar en El Parral, a donde me llevó el señor Blacker, un gerente del banco Continental. Él me dijo que yo estaba listo para despegar. En El Parral siempre escuché música criolla todo los viernes, en las famosas frejoladas. Tengo una anécdota fabulosa que me pasó en ese lugar, que era el templo del criollismo de esa época. Te estoy hablando del año 60, más o menos (Marino Valencia, 2012: entrevista concedida à Miguel Laura)

Neste contexto, conheceu Enrique Delgado nos estúdios de gravação da IEMPSA. Conta que Delgado e Tito Caycho estavam sempre juntos, mas neste dia o guitarrista se encontrava sozinho. Estava reunido ali um grupo de guitarristas para gravar temas vernaculares da música andina, em homenagem a um músico simbólico da música peruana, Trovador Andino. Faltava um guitarrista e o diretor artístico da gravadora recomendou Valencia – gravaram um LP de *huaynos* compostos por este artista. Devido a seu desempenho, o diretor da gravadora Sonoradio, Enrique Lynch, propôs a Valencia que gravasse um tema de música tropical pelo seu selo. Assim, gravou um 45 rpm com os temas “El Chacarero” e “El fanfarrón”. Como eles dizem, a música “pegou” e ele foi contratado para gravar um LP. Nesse disco ele lançou outro tema de sucesso, emblemático da cumbia peruana por referir-se a passarela Malambito, espaço de socialização dos *cumbiamberos*:

⁶³ Conforme entrevistas com Claudio Morán (2010) e Marino Valencia (2011) concedidas à Miguel Laura Saavedra.

Antes se ponía títulos sugestivos a las obras y Malambo lo hice porque había un pasaje que se llamaba Malambito, en el Cercado de Lima, por Dos de Mayo. Me preguntaban: “¿Dónde vas a tocar?” y respondía: “En Malambito”. Por ejemplo, Enrique Delgado hizo “El gato que se murió por ir a bailar a una fiesta”, “Caminito serrano” y “Sacalagua”, y yo saqué “La coqueta”. Había competencia entre guitarras. Malambo, por ejemplo, tienes ritmo afroperuano. Sabes cuál es la diferencia de los guitarristas de ahora con los guitarristas de antaño? Nosotros hemos hecho varios estilos de música. Con la guitarra ha interpretado música colombiana, cubana, chilena, mexicana, americana. No me es difícil adaptarme a cualquier ritmo (Valencia, 2012: entrevista concedida a Miguel Laura)

Junto com Enrique Delgado y Sus Destellos, Marino Valencia com Diablos Rojos delinea o estilo de guitarra que caracteriza a cumbia peruana. Em entrevista com o grupo Cumbia All Stars, acompanhada de Mauricio Mesones, do Bareto, conversamos a respeito da importância da guitarra na consolidação do gênero. Segundo eles, a cumbia peruana se inicia com a tendência, influenciada pela cumbia de Hugo Blanco, de tocar este ritmo com a guitarra:

La guitarra eléctrica se usa primero en la guaracha, y después se adapta a la cumbia... pero no era lo hilo conductor de la música. O que se pasa es que con Enrique Delgado ya se tiene un sonido característico de la cumbia peruana... mucho tiene que ver con la forma de se tocar la guitarra eléctrica (Mauricio Mesones, 2017: entrevista concedida a Bibiana Rosa)

Trata-se de um gênero musical extremamente diverso, e que tem seu marco temporal a década de 1960, momento em que se consolidava um panorama musical limeño marcado pela música *criolla* nos bairros mais antigos e tradicionais de Lima; o *huayno* urbano nos *pueblos jóvenes* das periferias de Lima. Não obstante, como já foi ilustrado aqui, espaços urbanos e suas referências musicais não são estanques – pelo contrário, são constantemente atravessados por diversas referências simbólicas e culturais. Nesse sentido, havia também cenas da música cubana, onde a *salsa* tornou-se gênero representante destes locais; cenas marcadas pela influência da música anglo-saxã – principalmente os Beatles e The Ventures, de onde vem a influência da *surf music*; e uma enorme variedade de referências regionais e transnacionais decorrentes do circuito cosmopolita musical que se verificava no continente a partir do desenvolvimento das rádios e das empresas discográficas.

Fueron varios los factores los que se sumaron para el surgimiento y el esplendor de uno de los capítulos más emocionantes de la música popular en Perú. Por un lado, la semilla tropical sembrada a comienzos de la década de los cincuenta por Dámaso Pérez Prado, retoñó en agrupaciones como La Sonora de Lucho Macedo, quien en 1965 editó Cumbia que te vas de ronda, un disco consagrado al ritmo colombiano. Por esa misma época Los Pacharacos grabaron una cumbia en la que incorporaron a Bernardo Hernández, un guitarrista que estaba destinado a convertirse en uno de los astros de la cumbia peruana bajo el nombre artístico de Manzanita. Paralelo al éxito de Macedo, las cumbias del venezolano Hugo Blanco alcanzaron una popularidad arrolladora. De allí en adelante todo

A cumbia peruana é, portanto, parte do que se entende como música tropical peruana. Dentre *los grandes de la cumbia peruana*, como os entrevistados de Miguel Laura são denominados, duas bandas anteriores à Enrique Delgado y Sus Destellos são cotadas como importantes para o desenvolvimento do gênero: Pedro Miguel y Sus Maracaibos e Compay Quinto. Miguel Laura descreve este primeiro como um dos grupos mais exitosos e fundamentais da *primera movida tropical peruana*. Faziam adaptações, ao sabor local, dos clássicos da música do Caribe, em especial a cubana, e se tornaram referência imprescindível na música tropical do país⁶⁴.

Pedro Miguel, cantor e diretor do grupo, nasceu em Trujillo, no departamento de La Libertad. Desde criança cantava na escola, principalmente *vals criollo* e músicas da tradição afroperuana. Aprendeu a tocar guitarra com sua avó e seus irmãos logo cedo e na adolescência se iniciou no canto. Fala que sua primeira percepção mais consciente da música ocorreu quando tinha cinco anos. Ele ia ajudar sua mãe a vender alguns quitutes pela cidade e havia um cliente que sempre o recebia com músicas cubanas – principalmente o mambo – no pátio de sua casa, e sempre havia outros meninos do bairro dançando. Nas palavras de Pedro Miguel, foi assim que lhe marcou a música tropical⁶⁵.

Por volta dos 10 anos de idade, ganhou um concurso regional de seu departamento, cantando os *vals* “Alma llanera” e “Violetas imperiales”. Por conta disto, foi convidado por um guitarrista local a participarem como dupla em um concurso da *Radio Libertad*, cujo prêmio seria uma ida a Lima para competir com os outros finalistas, nos estúdios da *Radio Sol*. Pedro Miguel conta que esse primeiro contato profissional com a música foi um encanto e uma decepção, uma vez que, mesmo tendo ganhado em seu departamento, a final nunca aconteceu. Enquanto isso, seu irmão mais velho, Chalo, avançava em sua própria carreira como músico: fora contratado para ser guitarrista da banda de Lucho Barrios, um famoso bolerista à época.

Aos 15 anos de idade, Pedro Miguel foi para Lima para tentar construir sua carreira junto ao irmão. Durante seus primeiros anos na capital, morou na casa da mãe de Lucho Barrios, em Barrios Alto – um distrito de forte tradição *criolla* em Lima⁶⁶. Por alguns anos teve que conciliar sua carreira de músico com um trabalho em uma empresa de produtos farmacêuticos, que era de onde realmente tirava seu sustento. Adepto aos ritmos cubanos, conta que encontrava dificuldade de emplacar porque a música *criolla* ainda estava em alta – segundo ele, ainda perdura algum preconceito em relação à música tropical peruana:

⁶⁴ Conforme entrevista com Pedro Miguel concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

⁶⁵ Conforme entrevista com Pedro Miguel concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

⁶⁶ Idem.

Sin embargo, es nuestra música peruana que hay que aplaudirla, está en lo más alto. Y yo porque canto música tropical no le dan mucha importancia. ¿Porque es de otro sitio? Pero el que la interpreta es peruano y vivió con esa música y fue parte de su vida! Eso no es analizado. Hay mucha gente del ambiente criollo que está viviendo del Estado. Le dan renta vitalicia nada más porque cantan criollo (Pedro Miguel, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura).

Em 1961, em Barrios Altos, conheceu Manuel Rivera – primo daquela que viria ser sua esposa e futuro colega de banda. Os dois iam a um mesmo bar, cujo dono havia comprado um toca disco de grande porte, para tocar discos 78 rpm. Então, eles iam, pagavam uma quantia em centavos de soles, e colocavam discos de Los Compadres, Los Guaracheros de Cuba, La Sonora Matancera e outros tipos de música tropical. Enquanto escutavam as músicas, faziam também um acompanhamento musical: “Rivera llevaba el ritmo con unas cucharas y yo con un cajón; así nos pasábamos horas y así nace la idea de hacer el grupo” (Pedro Miguel, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura). A escolha do nome do grupo é ilustrativa da onda tropical que estava começando a tomar conta de Lima e, também, dos significados e imagens que acompanhavam este gênero e sua sonoridade. Sobre isso, Pedro Miguel conta:

Fue un error geográfico. Como éramos muchachos, cuando se hablaba de música tropical, siempre salían maracas, bongó y palmeras en los discos. Sabíamos que esto identificaba a la música tropical. Nos pusimos a buscar palmeras en Atlas de Sudamérica con dibujos, y justamente en Maracaibo había una palmera. Pero no era por el ritmo sino por el clima tropical. En toda Sudamérica el único lugar que tenía una palmerita era Maracaibo. Así que lo pusimos Maracaibo, donde recién hay música tropical, pues en ese tiempo era la música llanera de Venezuela (Pedro Miguel, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

Em 1966 lançam seus primeiros *singles*, “Sanguito” e “La paila”, contratados pela *IEMPSA* – mesma gravadora de Enrique Delgado e Félix Martínez. A influência caribenha na sonoridade é evidente – mas há um diferencial que é a inserção da guitarra como instrumento melódico principal. Tal é a razão de considerá-los como um prenúncio do que viria ser a cumbia peruana; além disso, representam a tradição que envolve a guitarra na história da música peruana. Logo depois de gravar este *single*, Pedro Miguel se casou e foi ao Chile para lua-de-mel. Ao voltar, conta que se surpreendeu que “La paila” estava fazendo sucesso; para ele, fazia mais sentido que “Sanguito” *pegasse* mais, uma vez que era uma guaracha.

Pensaba que iba a sonar Sanguito, porque era guaracha, pero no. La paila es un clásico que si no lo canto y lo toco, la gente no está contenta. Es con guitarra. Los dos o tres primeros discos son con guitarra. Cuando se graba el primer long play donde estaban incluidos los otros singles, ahí graba Vicente Gómez el tena Piraña. (Pedro Miguel, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

“Piraña” é o tema que abre o primeiro LP do grupo, lançado em 1968 (Figura 16). Este foi um tema mexicano, interpretado pela La Sonora de Randy Carlo. Pedro Miguel tocava este tema em seu antigo grupo, La Sonora Capri – mas nos moldes das orquestras cubanas. Quando foram gravar o disco, fizeram questão de inserir o tema – inserindo a guitarra, mas com uma pegada mais tropical, por isso contrataram Vicente Gómez, trompetista que acabou se tornando membro do grupo. Pedro Miguel y sus Maracaibos são expressão das mudanças de panorama musical que a recepção dos ritmos caribenhos ocasionavam. Além disso, “La Paila” fora categorizada como cumbia – o que indica que já havia a inserção deste ritmo na produção musical, mas como um dos ritmos que compunham repertório de música tropical. No primeiro LP, por exemplo, este tema consta como a única “cumbia”, entre *guarachas*, *boleros*, *guajiras*, *sons*, *descargas* entre outros (Figura 17).

Outro ponto relevante acerca deste grupo, é que são considerados como os iniciadores da improvisação (*descargas*) no Peru. Segundo Pedro Miguel, nem as Sonoras realizavam improvisações ou *jam sessions*. Conta que essa influência se consolidou antes de ter sido contratado pela *IEMPSA*; quando participou da gravação de uma série de quatro discos de sessões de improvisação, onde todos os instrumentos improvisavam: os timbales, as tumbas, o baixo, a guitarra⁶⁷. Esta é, segundo ele, a influência do jazz latino em sua música. Gostaria de inserir mais uma citação de sua fala na entrevista, pois reflete a miríade de influências musicais que envolviam esses artistas à época, bem como o reconhecimento e interconexões de um circuito latino-americano de música:

He cantado valeses, sé cantar cualquier ritmo latinoamericano y sé que lo hago bien. Porque mi hermano Chalo es muy conservador de la música latina, del folclor, tiene una colección grande de discos antiguos. Fui aprendiendo también la milonga. He grabado dos milongas que han sido éxitos, una de ellas “Los ejes de mi carreta”, de Atahualpa Yupanqui. Pero la llevé a la guaracha. Es que me propuse grabar lo mejor en cuanto a letras, que tuvieran profundidad, no la letra simple de ahora. Quería grabar otro tipo de canciones, como “Le dije una rosa” o “Comentario en el solar”. Prefería las canciones que tuvieran vida (Pedro Miguel, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

Ao lado de Pedro Miguel y sus Maracaibos, Compay Quinto ocupa importante lugar nos primórdios da música tropical peruana. Tratava-se de um grupo de *guaracha*, mas que exploravam outras dimensões das músicas cubanas. Miguel Laura entrevistou o cantor e fundador do grupo, Pepe Baroni. Compartilha com Pedro Miguel a influência da música cubana, que escutava com os pais nas rádios, e da música *criolla* – também cresceu em Barrios Altos. Aos 14 anos iniciou sua carreira na música como percussionista de uma banda de seu bairro, Los Hermanos Sihuas. Quatro

⁶⁷ Conforme entrevista com Pedro Miguel concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

anos mais tarde, entrou em um grupo de guaracha, Los Cumbancheros, momento em que se aprimorou neste rimo.

Em 1968, juntamente com outros músicos que fizeram fama no Peru, Pancho Acosta e Victor Gutiérrez, formou o Compay Quinto. Um ano depois gravaram um *single* pela *El Virrey*, com os temas “El diablo” e “El frutero”. Este primeiro eles também gravaram sob a contratação de Alberto Maraví, então empregado da gravadora, mas que tinha um selo anexo denominado “Do Re Mi”⁶⁸. Depois, gravaram mais algumas canções e lançaram o primeiro LP do grupo pela gravadora. A história do tema “El diablo”, que consagrou Compay Quinto na cena musical limense, reflete o escambo de músicas e versões que eram realizadas a essa época, entre vários países do continente. E também, reflete a ideia de construção de sonoridades a partir de referências estilísticas:

Ese tema es de un señor cubano cuyo nombre no me recuerdo. Nosotros le hicimos un arreglo, porque “El diablo” era un tema lento, tipo orquestrado, tipo danzón. Era más o menos así: “No juegues con el diablo, que el diablo come candela...”. Le pusimos más ritmo, más swing (Pepe Baroni, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura).

Em entrevista, Pepe Baroni afirma que Compay Quinto e Pedro Miguel y sus Maracaibos foram importantes para a cumbia peruana pois lhe prepararam o terreno – a partir da construção de uma cena para a música tropical e da utilização da guitarra para executar a *guaracha*. Ou seja, faziam música tropical, mas com um toque diferente das Sonoras, que se baseavam em uma estrutura de orquestra. Considera que Enrique Delgado y sus Detellos foi o grupo que consolidou o formato que caracterizaria a cumbia peruana na década de 1970 – reunindo influências da música tropical, da música andina e do dedilhado da música *criolla*. Chama atenção, no entanto, para a diversidade presente nesta primeira cena musical que cercava a cumbia peruana:

En el Perú hemos hecho cumbia a nuestra manera. Pero la verdadera cumbia es de Colombia, otro estilo, con otros instrumentos. Acá tocamos la guitarra, fue así que nos iniciamos, con guitarra, bajo, timbales, tumbas, cantante y su coro con su güirito. Así hemos trabajado siempre. Era, pues, una música variada. Cada uno tenía su estilo. Los Destellos, Los Beta Cinco, Compay Quinto, Los Maracaibos, Los Diablos Rojos, Los Girasoles, en fin, cada uno tenía su estilo dentro de la cumbia peruana. Nos identificábamos. Cuando se escuchaba a alguien sabíamos quién era (Pepe Baroni, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura).

Em entrevista com Jorge Rodríguez, do Los Mirlos, abordamos a questão da importância da guitarra na construção da sonoridade da cumbia peruana – questionando-o se podemos chegar à conclusão de que este instrumento pode ser considerado como o fio condutor de sua composição, bem como de sua história. Além da afirmativa, Rodríguez ainda completa que é a sonoridade da guitarra que diferencia as diferentes variações da cumbia peruana:

⁶⁸ Conforme entrevista com Pepe Baroni concedida à Miguel Laura, 2010.

Claro, lo que identifica a la cumbia, en realidad, es la guitarra. Así como en Colombia es el acordeón, ¿no? Ya puede ser piano o puede ser un acordeón bandoneón, especialmente para los *vallenatos* son esos tipos de acordeones. Pero, cualquier uno toca muy bien eso tipo de acordeón, cualquier momento... se ocurre de repente tocar una canción con eso lo vas hacer, porque si lo sabes tocar. Entonces... Pero ya con acordeón nuevo, porque ese es de... me recuerdo... mi papá eso acordeón ya lo tenía como 60, 65 años creo... Y mi papá lo tocaba hasta al último... hasta al último, pero ahí está la cosa... La cumbia... la cumbia costeña es con guitarra, es algo pura. Tú le pones al amplificador y lo que bote el amplificador, nada más que un poquito de efectos, ese es el sonido puro de la guitarra. En cambio, con Los Mirlos tiene un efecto en la guitarra, ese efecto le da un matiz especial, un color especial al sonido que lo diferencia pues. Y se tú lo escuchas a Los Pakines⁶⁹ también ellos utilizan otro efecto, de eco a sus guitarras... (Jorge Rodríguez, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa)

A partir da década de 1970, a cumbia peruana começou a incorporar-se como uma categoria de mercado distinta. Se até então os artistas inseriam a cumbia em repertórios diversos, sob o gênero de música tropical, a partir desta década a cumbia peruana começou a se delinear como um gênero próprio da música popular peruana. Em entrevista com os integrantes do grupo Cumbia All Stars, eles confirmaram – em consenso – a influência da música tropical cubana na consolidação da cumbia peruana:

Acá en Perú hay un iniciador de esa onda que fue Enrique Delgado, que se inició en el año 60. Entonces había un músico colombiano, venezolano creo, que tocaba el harpa y con cumbia. Entonces las discografías que habían en este tiempo, acá en Perú, tuvieran esa idea pero no hacerlo con harpa sino con una guitarra, y él lo hice. E eso fue el inicio de toda la onda, de la cumbia peruana que se dice. E pegó, e después ya se hice letras e todo. Antes de Delgado, había lo tropical... con Pedro Miguel y sus Maracaibos e Compay Quinto... esto influye también la cumbia y su sonoridad. La influencia de los ritmos afrocubanos, con la música de Hugo Blanco y de la necesidad de cambiar la harpa pela guitarra, eso fue la cumbia peruana (Lucho Garrido e Hector Mattos, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa).

Victor Zela, especialista e colecionador de vinis de cumbia peruana, afirma que duas gravadoras foram essenciais para popularizar a música tropical peruana, e consolidar a cumbia dentro mercado: Infopesa e Horóscopo. Segundo ele, o modo de descobrir e contratar novas promessas da música peruana destas gravadoras era diferenciado – em primeiro lugar, por viajarem pelos *pueblos* peruanos para investir nas músicas peruanas locais; e em segundo, por investir em gravações destas em LP: “En esos años era usual que a Lima llegara música de Ucayali, Sechura, Pucallpa, Iquitos, Trujillo, Junín, Arequipa. El consumo musical nunca estuvo más descentralizado que en esos años” (Zela, 2017: entrevista concedida à El comercio).

Esta descentralização musical desbancou a presença da música *criolla* nas rádios. Tal processo teve início com as primeiras associações migrantes em Lima, que começaram a disputar

⁶⁹ Los Pakines é uma banda de cumbia, que iniciou carreira musical em 1972, assinando com *Infopesa*. É considerada um marco na música tropical peruana por conta dos efeitos inovadores da guitarra, alcançados por uma gambiarra que José Torres Liza, que adaptou um equalizador próprio para microfone para sua guitarra (Torres Liza, 2012: entrevista concedida à Miguel Laura)

espaços nas rádios a partir da construção de capitais políticos e sociais na cidade. Apesar de marginalizado e informal, o mercado que se formou ao redor do *huayno* nos primeiros anos da migração andina estabeleceu sua presença sonora-cultural nos espaços urbanos. Neste contexto, se diferenciavam as categorias de rádio entre as FM, que possuíam maior alcance, e as AM, de ondas curtas:

En esa época en las FM pasaban música clásica y música "refinada", mientras que en las AM se escuchaba la música del pueblo. Estaban Radio Libertad, Radio Excelsior, Radio Mar, Radio Moderna, Radio Atalaya y Radio Central en las que se difundía bastante la cumbia. Posteriormente Enrique Delgado, fundador de Los Destellos y que en cierta forma es el padre de la cumbia peruana, compró la emisora Radio Oriente 560 AM, que fue muy importante para la difusión del género. En esa época el que te promocionaba era la disquera, tú grababas para un sello y ellos tenían su oficina de programación y ellos se iban a las radios para mover nuestra música (Héctor Mattos, 2017: entrevista concedida a Ricardo Armas)

As *disqueras*, empresas discográficas que promoviam e prensavam os discos, eram essenciais para a cena musical da cumbia. Eram íntimas as relações entre produtores de programas radiais, diretores e produtores musicais das gravadoras e os músicos. Por vezes, se percebe nas entrevistas relações hierárquicas, presentes nesta dinâmica. Não obstante, os artistas gozavam de liberdade e autonomia artística. Nesse sentido, transparece a importância dos contextos culturais e as tradições aos quais eles estavam inseridos e se relacionavam. Este texto cultural que se formou entre estes atores consolidou o fazer da música popular no Peru. “La cumbia peruana no sólo somos los cantantes. Somos todos. Son los locutores, las disqueras, que ayudaran a que la cumbia peruana sea cumbia peruana. La cumbia peruana es un todo y nosotros somos cosas pequeñas que formamos ese núcleo” (Félix Martínez, 2010: entrevista concedida a Miguel Laura).

É válido lembrar que o serviço radiofônico peruano esteve centralizado em uma empresa estatal nas primeiras décadas do século XX. O que tensionou esta relação fora justamente o avanço do mercado musical de *huayno* na capital. Desta maneira, a partir da década de 1950 que a indústria fonográfica começou a se diversificar, o que também alterou as dinâmicas das cenas musicais da capital. E assim, diversificando não só os estilos que eram recebidos, mas também promovendo um grande contingente de músicos e compositores nacionais atuantes nos mais diversos gêneros musicais. Em declaração polêmica, Marino Valencia afirma que até o ano de 1968 não havia identidade musical no Peru – e que foi a música tropical que começou a forjá-la (2011: entrevista concedida a Miguel Laura).

O ano de 1968 coincide com um período ditatorial da história política do Peru. Neste ano, o general Juan Velasco Alvarado impôs o que ele denominou *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas*, de orientação nacionalista e de proteção da soberania nacional. Quanto ao

cenário musical do país, este governo significou o embargo às músicas estrangeiras no país, principalmente o *rock*; e também o desmonte das matinais promovidas pelos estudantes das escolas nacionais. Segundo Vargas Luna, este cenário político surtiu efeitos negativos na música popular que começara a se forjar na década de 1960, extremamente atravessada por diversas referências musicais. Vedaram-se os espaços de socialização musical que fomentaram esse movimento, bem como a recepção das influências musicais que também o embasaram (Crítica Latinoamericana: acesso em 01/04/2017). Não obstante, as empresas discográficas e as redes que se formaram nestes primeiros anos de conformação da música tropical foram suficientes para sustentar a formação da cumbia peruana na década de 1970 – porém, enfraquecida e desbancada pela salsa e pela guaracha⁷⁰. É neste sentido que a noção de cena musical é importante para balizar os processos políticos, culturais e sociais que circundam a cumbia peruana.

Nesta perspectiva, considero razoável estabelecer a formação do gênero “cumbia peruana” na década de 1970, apesar do cenário político que lhe era desfavorável. Afinal, foi a partir dos primeiros anos desta década que se consolidou uma cena musical estruturada que promovia interações culturais e sociais entre atores que se engajavam na consolidação e promoção deste gênero. Inclusive, relaciona-se diretamente com uma paisagem sonora e social distinta das sonoridades que dividiam Lima até então – a música *criolla* e o *huayno*. Nesse sentido, pelo seu profundo arraigo popular e identificação com a população migrante, a cumbia peruana se consolidou como um fenômeno popular que possui lastro histórico e que ainda é presente na vida musical do Peru. Compreende-se da fala dos entrevistados, e de todo o material levantado – entrevistas, matérias, documentários acerca deste tema – que a cumbia peruana remete a contextos culturais amplos, cujos significados são construídos a partir de um sentir-se “*nuevo limeño*” - ou seja, representam as experiências daqueles que a constituem – em sua maioria, filhos ou netos daquelas e daqueles primeiros migrantes que vieram a Lima em busca de outras oportunidades de vida. Assim, além de música e arte, a cumbia peruana também expressa toda uma vivência migrante na cidade e revela diversas formas de engajamento na sua construção:

Los negocios conexos a la cumbia peruana terminaron por darle una identidad económica y social al género, que ahora es toda una manera de vivir las 24 horas del día, y que incluso tiene sus modas masculinas, impuestas por las tenidas de los cantantes de los grupos de cumbia peruana, que con mucha frecuencia aparecen en los diarios populares o en la TV, dando cuenta de sus amosíos, pendencies y arrabales. (Hernani, 2010: 13)

Em segundo lugar, e de forma bastante relacional, a importância da indústria fonográfica neste momento não significava apenas um aval, ou a apropriação deste ritmo por interesses

⁷⁰ Conforme entrevista realizada com Cumbia All Star, em 04/05/2018.

comerciais somente. Percebe-se que os músicos orientavam suas práticas musicais – artísticas – a partir de lógicas que eram atravessadas por questões econômicas, de ego, de tradições culturais – inclusive de masculinidade, e de orientação mercadológica à determinados estilos; mas, principalmente, à criação artística. Neste sentido, considero que há a criação da sonoridade da cumbia peruana no âmbito da indústria fonográfica – nos estúdios de gravação e na realização de apresentações ao vivo. A guitarra, bem como o vocal, são elementos que foram lapidados e recriados nestes sentidos.

A cena musical da cumbia peruana contempla a quantidade de artistas que antes circulavam no âmbito da música tropical. Assim, reunia compositores, instrumentistas, cantores, executivos e produtores das gravadoras. Percebe-se que havia uma grande circulação dos cantores e compositores entre as bandas. Los Destellos, por exemplo, contou com três cantores que marcaram sua história: Félix Martínez, Guajiro Ortega e Claudio Morán. As composições eram geralmente feitas pelos guitarristas; mas havia uma grande circulação de temas entre as bandas – como fora ilustrado com a história da música “Eres mentirosa”, de Los Mirlos.

Guajiro Ortega assumiu os vocais de Los Destellos logo após a saída de Félix Martínez. Fora iniciado da música a partir da música *criolla* – aprendeu principalmente por escutar muito a Radio Mundial com sua avó, que era tomado por um repertório de *vals criollo*. Além disso, começou a cantar nos coros da escola, a Gran Unidad – onde um professor lhe disse para investir na sua voz, e que depois que passasse da puberdade fosse conversar com ele. Nessa época, produziam *zañas*, *marineras*, *el Ave María*:

Hacíamos música internacional. Cuando entro a cuarto año de media, había dos tipos que tocaban guitarra y formaron un grupo nuevaolero en el colegio. Como vieron que yo tenía condiciones, me dijeron si podía cantar con ellos y me enseñaron unas canciones. En esse tiempo estaban de moda Los Teen Tops con Enrique Guzmán y comencé a aprenderme Cien libras de barro, La plaga, El rock de la cárcel. Por ahí me entró el gusano de la Nueva Ola, por los años 65, 66. (Guajira Ortega, 2012: entrevista concedida à Miguel Laura)

Iniciou sua carreira na *nuevaola*, quando foi convidado para participar de um grupo denominado Son Caney, que faziam *covers* de uma banda uruguaia de rock, Los Iracundos. No entanto, relata que percebia que a *Nueva Ola* não era rentável naquela época, enquanto o tropical sim. Então começou a aprender repertórios cubanos, como Los Guarancheros del Oriente e Los Compadres. Nesse contexto, entrou para um grupo chamado “Los Guajiros” em 1968. Um ano depois, foram se apresentar em uma festa organizada pela Radio Libertad com mais uns vinte grupos.

Uma das músicas que tocaram nesta apresentação foi “Elsa” - que estava *de moda*, e outros *hits* da música tropical. Conta que a essa altura não sabia nem quem era Enrique Delgado y sus Destellos, nem que aquela música era deles. Depois do show, Enrique o convidou para cantar três canções na apresentação de sua banda: “Elsa”, “La china María” e “Primavera Triste”. Após mais alguns outros convites para se apresentar com eles, acabou se tornando voz oficial de Los Destellos:

Para mí, fue un reto grande suplir a uno de los más grandes cantantes de la cumbia peruana. Aparte, Félix es un showman extraordinario porque hacía lo que quería en el escenario. Fue un reto muy grande. A los 15 días me llevaron a la disquera para firmar un contrato y grabar con Los Destellos. No ves que Enrique tenía que destronar el boom que era Elsa? Claro que a él le importaba tocarlo como repertorio y no darle tanta importancia porque Félix cantaba este mismo tema con Los Girasoles. Ahí fue que Enrique sacó “Para Elena”. Con Enrique la hicimos a coro. La grabamos para IEMPSA. Esta fue la primera canción que grabé con Los Destellos. No recuerdo cuántos discos vendió este tema, pero sí que el señor Sarria, de la disquera, dijo que casi había llegado a destronar el récord que tenía Elsa. Enrique era un boom en la venta de discos. Era un tipo que vendía salvajemente. Los directivos de IEMPSA no le ponían una palmera como faraón porque en fin. Enrique llegaba a IEMPSA y se abrían las puertas como si hubiera llegado el emperador Hirohito (Ortega Guajiro, 2012: entrevista concedida à Miguel Laura).

Guajiro relata que o sucesso que alcançaram com este outro tema, “Para Elena”, fora tão grande que o diretor artístico da *IEMPSA* disse a Enrique que gravasse um tema que ele estava guardando, um tema equatoriano que estava em alta no norte do país; aí, gravaram o *single* 45 rpm para “Y no se ve”, em ritmo de cumbia. Conta que, com Enrique e com as cumbias peruanas, a gravadora abarcava norte, sul, centro e selva do país⁷¹. Dado o sucesso deste tema, Guajiro se pôs a gravar o sexto LP com o grupo e se consolidou como voz oficial até o décimo disco. Em meados da década de 1970, sai do grupo e Claudio Morán o substitui.

Morán é reconhecido como um dos principais vocalistas da música tropical peruana. Retrata também a circulação dos artistas entre a cena: fora vocalista de Los Destellos, Los Ecos, Grupo Guinda, Los Illusionistas, Cuarteto Continental entre tantos outros. Começou cantando boleros e *nuevaola*, que são os estilos com os quais mais se identifica⁷². Sua primeira apresentação pública com cachê foi no Canal 4, em um programa denominado Onda Musical. Apresentou-se com um grupo denominado Los Dorados. Um dos integrantes deste grupo era de Rímac, bairro de Delgado, e eventualmente entrou para Los Destellos. A partir daí, segundo Morán, se estabelece a ponte entre ele e a música tropical.

⁷¹ Conforme entrevista com Guajiro Orteta concedida à Miguel Laura, 2012;

⁷² Conforme entrevista com Claudio Morán concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

Em um festival de cumbia, Claudio Morán foi convidado para se apresentar com Los Destellos. Conta que, como já havia se apresentado antes e sabia bem as canções (“Elsa” e “Para Elena”), aceitou o convite. Um mês depois foi convidado para gravar um tema com eles em estúdio:

En ese tiempo estaban de moda los cumbiones, temas fuertes, yo no encajaba, no estaba en el mercado. Pero Tito Caycho me descubrió, captó mi estilo, me compuso temas. Me puse a cantarlos en los bailes hasta de vino la hora de grabar. Iba a grabar “Ojos Azules” nada más, un cumbión. Los demás temas lo iba a grabar Johnny Arce⁷³. Yo iba a hacer coro nada más. El tema “Celos”, de Caycho, yo lo cantaba en los bailes. Grabando en IEMPSA paso a los coros con Cachito, y Johnny estaba en el micro principal para grabar “Muchachita Celosa”. Pero no le gustó a Enrique ni a Caycho. Así que con mucha delicadeza, Enrique me sugirió que lo cantara, simplemente para que Johnny me escuchara. Canté la primera parte y le explicaron a Johnny: “Cántalo así”. Salieron de la sala, conversaron, y Johnny Arce me dijo: “Claudio, cántalo tú. El tema es para tí.” Ahí lo grabé y nació. Por eso a Johnny le tengo mucho aprecio. (Morán, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

Lançada em 1975, “Muchachita Celosa” tornou-se um dos grandes hits da cumbia peruana à época, inovadora também por ter uma sonoridade mais melódica. Trabalhou por seis anos com Enrique Delgado e gravou 33 músicas com Los Destellos. Apesar disso, relata que Delgado não gostava muito de seu estilo de cantar, porque ele era baladista, e não *cumbiambero*. Entrou na música tropical porque sua carreira artística caminhou neste sentido e, ao aplicar seus conhecimentos de canto para a cumbia, deu certo⁷⁴. Conta, também que começou a cantar música tropical em uma época que esta já começava a ser mais aceita em determinados estratos musicais. Recorda que a primeira vez que fora em um baile, na passarela Malambito, se assustou com as brigas e com as garrafas de vidro voando – comenta que infelizmente essa imagem acompanhou a música tropical e a cumbia por muito tempo. Mas que a partir da década de 1970, o quadro começou a mudar:

En una época la música tropical peruana ha sido también aceptada por otros estratos sociales. Por ejemplo Los Destellos tocaban en la cuadra 39 de la Avenida Brasil los días sábados. La gente asistía con corbata y saco, y las mujeres con vestido largo de noche. Era un local alfombrado, con luces empotradas en el piso. Había otros locales. Los grupos importantes eran Los Destellos, Pedro Miguel y Sus Maracaibos y Compay Quinto... Después vinieron Los Ecos, Los Pakines, Los Diablos Rojos. Los Destellos era el primer grupo musical del Perú, todos los años recibía el premio Guido, que entregaba Guido Monteverde del diario Última Hora. La premiación era en cine Diamante. He ido dos años consecutivos. Guido Monteverde premiaba a Enrique Delgado, y nosotros estábamos con toda esa gente, actores y otros artistas (Claudio Morán, 2012: entrevista concedida à Miguel Laura).

⁷³ Johnny Arce foi um cantor e compositor importante e expressivo da música tropical e da cumbia peruana. Iniciou sua carreira em 1960, cantando em orquestras caribenhas. Trabalhou com importantes bandas da cumbia peruana, como Los Destellos, Cuarteto Continental – na década de 1970, assinou com a *Infopesa* para produzirem Johnny Arce y su orquesta, para cantarem temas sortidos e de sucesso do repertório latino-americano.

⁷⁴ Conforme entrevista com Claudio Morán concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

Claudio Morán ilustra uma cena da música tropical muito vasta, mas muito coesa. Relata que este estilo se desenvolveu também a partir dos cinemas, dos teatros – mantinha-se relações com a cena do bolero, com humoristas, com donos de cinema e das rádios⁷⁵. Quase todo mundo se conhecia, se relacionava e combinavam apresentações juntos, etc. Morán foi peça chave de dois grupos promovidos pela *Infopesa*: Grupo Guinda e Cuarteto Continental. Com Grupo Guinda, dirigido pelo guitarrista Cesar Morales, Morán gravou alguns temas esporadicamente; foi com Cuarteto Continental que alcançou sucesso, consagrando-se internacionalmente⁷⁶. Sua permeabilidade nos diversos grupos da cena tropical consagrou um estilo mais melódico para o gênero, a partir de seu estilo de canto. A cumbia peruana, como já foi dito, começou instrumental, mas aos poucos as composições começaram a constar com letras para além dos coros – e Morán foi um personagem importante nesse processo:

Es una de las voces más apreciadas por la comunidad cumbiambera del Perú, tanto por los fundadores del movimiento como por los nuevos personajes. Con él se ratifica la importancia del estilo melódico en la música tropical. Es uno de los más grandes cantantes que tiene la música tropical latinoamericana. Con su voz, há escrito y escribe las mejores páginas de la historia de la cumbia peruana (Miguel Laura, 2010)

Quando gravava com o Grupo Guinda, que assinava com a Infopesa, Morán conheceu Alberto Maraví e o diretor artístico da gravadora, Marcos Collazos. Foi assim que estes o convidaram para gravar com Cuarteto Continental, um projeto-banda idealizado e dirigido por Maraví. Tinham como objetivo dedicar-se às sonoridades tropicais latino-americanas. Selecionavam temas famosos de cumbia, *vallenatos* e merengues e lhes faziam arranjos que fusionavam o acompanhamento da guitarra elétrica – da cumbia peruana – com a música colombiana costeira – utilizando como instrumento principal a sanfona (*Acordeón Piano*). A intenção era modernizar a sonoridade da cumbia colombiana a partir da instrumentação⁷⁷.

Este projeto teve início em 1980, com uma formação instrumental fixa e contratação de diversos cantores a partir da seleção de Alberto Maraví e Collazos. Gravam diversos LP's de *cumbias pegaditas*, um conceito retirado de um grupo de cumbia compostos por colombianos, mas radicados na Argentina, Cuarteto Imperial⁷⁸. A ideia era selecionar temas já renomados do repertório latino-americano, e gravá-los de uma maneira mesclada, como se fossem um mosaico de temas, sob o mesmo arranjo melódico e instrumental. A primeira gravação, o LP “Cumbias pegaditas (Volumen I)”

⁷⁵ Conforme entrevista com Claudio Morán concedida à Miguel Laura, 2010.

⁷⁶ Conforme entrevista com Guajiro Ortega concedida à Migue Laura, 2012.

⁷⁷ Informações retiradas do encarte do CD “Cumbias Pegaditas”, do grupo Cuarteto Continental. Lançado pela Infopesa em 2012.

⁷⁸ Conforme entrevista com Claudio Morán concedida à Miguel Laura Saavedra, 2010.

, foi realizada apenas com temas do repertório colombiano.

Nominados pela prensa escrita y la radio como la revelación tropical, el debut del “Cuarteto Continental” em público se realizó em el Primer Festival de la Cumbia Peruana, realizado em Lima el 24 de abril de 1981 em la Concha Acústica del Campo de Marte, Jesús Maria. Participaron, además, el Grupo Maravilla, Los Ecos, Los Illusionistas, Los Mirlos, las orquestas de Johnny Arce y Los Virtuosos de la Salsa, que acompañaron las presentaciones de Gaby Zevallos e Iván Cruz [bolero]. En este evento, el “Cuarteto Continental” interpretó los que por aquellas épocas eran sus primeros éxitos individuales grabados y que también formaron parte de “Cumbias Pegaditas”: “Aventurera”, “La cosechita”, “La malgeniosa”, “La mala conciencia”, “La roncona” y “Garrote y machete”, además de la solicitada “Tan bella y presumida” [consagrada na voz de Morán]. Esa noche, el grupo recibió su primer Disco de Oro ante más de 6 mil fanáticos del género (Maraví, encarte do disco remasterizado).

Depois deste *début*, inicia-se a segunda fase de Quarteto Continental, desta vez com os cantores Julio Mau e Antonio Ortiz. Maraví e seu Quarteto Continental foram personagens centrais da internacionalização da música “Llorando se fue” e também da disputa judicial pela sua autoria. Em 1989, essa composição logrou êxito internacional a partir do grupo Kaoma, formado sob direção do cineasta francês Olivier Loursac e Jean Karakos. Juntos criaram uma produtora, B.P Productions, e gravaram o clipe que consagrou este tema, sob o título “Lambada”, e cantado em português, um grande êxito na Europa e nos Estados Unidos. A trajetória deste tema revela espaços de conexões fronteiriças e através de circuitos radiofônicos entre os países latino-americanos e, também, para além do continente.

Em 1983, Quarteto Continental saiu para uma turnê pela fronteira Peru – Bolívia. Nesta ocasião, o guitarrista do grupo Los Kjarkas e compositor original do tema, Ulises Hermosa, entrou em contato com Maraví para discutir a possibilidade de que o grupo gravasse algumas de suas canções na edição seguinte de “Cumbias Pegaditas”⁷⁹. Para isso, entregou a ele um LP intitulado “Canta la mujer de mi pueblo”, gravado pelo selo boliviano Lauro de Cochabamba em 1982. Em Lima, foram selecionados quatro temas para comporem a coletânea a ser lançada em 1984, entre eles, “Llorando se fue”, em ritmo de *saya*⁸⁰. No ano seguinte, a versão de Quarteto Continental já se tornara um super hit em nível nacional e internacional, na voz de Julio Mau – despontando como êxito número um no mês de dezembro de 1985 no Peru, na Bolívia e na Colômbia⁸¹. Devido ao sucesso radiofônico, também se estendeu pela região amazônica – via de entrada para o Brasil:

El éxito del “Cuarteto Continental” con su versión de “Llorando se fue” se extendió a la región amazónica y costera de Recife y Pernambuco de Brasil por 1986, para luego colocarse con éxito en importantes ciudades como Porto Alegre, Rio y São Paulo, donde llegó a ser grabada en portugués por Marcia Ferreira en una adaptación que fue titulada

⁷⁹ Conforme entrevista com Alberto Maraví, realizada em 04/05/2018.

⁸⁰ *Saya* é uma dança andina proveniente da região do Los Yungas, tem como influência o ritmo africano de mesmo nome, trazido à região devido à escravidão atlântica (Maraví, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa).

⁸¹ Conforme entrevista com Alberto Maraví, realizada em 04/05/2018.

“Chorando se fue” para Discos Continental. La versión de Ferreira llegó a oídos del cineasta francés Olivier Lorsac en una discoteca de Salvador, Bahía, quien, entusiasmado con la melodía, decidió montar una operación de cine, música y vídeo de gran envergadura para explotar la nostálgica y erótica melodía, que supuso brasileña porque se bailaba a ritmo de lambada.

De volta à França, Lorsac forjou um pseudônimo, Chico Ferreira, para registrar como compositor da música “Lambada” na Sociedade de Autores, Compositores e Editores de Música da França (*La SACEM*). No LP de Kaoma, considerado por muitos como aquele que lançou o ritmo da lambada para o mundo, consta como compositor “C. Ferreira” (Figura 18). A partir de 1989, a *EMI songs* iniciou um processo judicial para aferir a autoria da composição. Tanto Maraví quanto Márcia Ferreira foram acionados para testemunhar a respeito da composição original. Por fim, decorridos 27 anos de sua composição original, foi comprovada a autoria de Los Kjarkas, na figura de Ulises Hermosa⁸². A justiça francesa, então, deu ganho de causa à Ulises Hermosa e aos brasileiros Márcia Ferreira e José Ari, autores da versão autorizada “Chorando se foi”. Segundo Maraví, as *masters* e todo o material que a Infopesa levou a julgamento foi essencial para este desenlace favorável.

A história toma outras dimensões devido à atuação musical de Márcia. Ela foi cantora e uma famosa locutora radialista a partir da década de 1980. Residindo em Brasília, começou a atuar como locutora da Rádio Nacional da Amazônia. Esta emissora foi inaugurada em setembro de 1977, com o objetivo de integrar e promover a comunicação informativa e musical entre as regiões amazônicas (Radio Nacional da Amazônica, acesso em: 01/04/2018). Funciona a partir da transmissão em ondas curtas, abrangendo a região da Amazônia Legal – mas também com um sinal que chega a toda região norte, Maranhão, Piauí, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás.

Inserida neste contexto, Márcia Ferreira começou a lançar discos pela gravadora Continental, e promover-se a partir de sua atuação como locutora – o que era comum, principalmente entre os locutores da Rádio Nacional da Amazônica. Em 1983, grava seu primeiro *single*. Em 1985, em uma de suas apresentações pela região amazônica, na cidade de Tabatinga, conta que conheceu a canção “Llorando se fue” de Ulises Hermosa e Los Kjarkas. Apaixonada pela canção, a qual descreve como uma toada lenta, resolveu incluí-la no repertório que já estava sendo preparado para o seu terceiro disco para a Gravadora Continental. Então, traduziu a música para o português e adaptou o ritmo para a lambada. Márcia é considerada uma pessoa importante na popularização da lambada no Brasil, a partir de sua atuação na Rádio Nacional da Amazônia e pela sua versão “Chorando se foi” (Figura 19)⁸³.

⁸² Informações retiradas do encarte do CD “Cumbias Pegaditas”, do grupo Cuarteto Continental, lançado pela Infopesa em 2012.

⁸³ Biografia de Márcia Ferreira, contendo sua participação na disputa judicial em torno do tema “Llorando se fue” e

Além do processo judicial de plágio e do envolvimento de Márcia Ferreira e Cuarteto Continental neste processo, o que considero interessante é a permeabilidade que tal música alcançou – gerando processos de identificação tanto no Brasil, ainda mais sob o rótulo de “lambada”, gênero popular da música brasileira que fora sucesso absoluto na década de 1990. Considero esta história interessante para analisar a relação entre música e construção de sentidos em dois aspectos. O primeiro, a construção de sonoridades dentro do âmbito da indústria fonográfica, bem ilustrada a partir do Cuarteto Continental, que intencionalmente orienta suas composições a partir de textos culturais já dados. O que nos leva ao segundo ponto, que é a semelhança entre a sonoridade construída pelos arranjos deste grupo e a nossa lambada, ritmo base para a versão de Márcia Ferreira.

As noções de “tropical” que acompanham a cumbia colombiana – ademais das sonoridades cubanas, principalmente – atuam no sentido de construir e lapidar as sonoridades de grupos e músicas centrais na consolidação de gêneros musicais. Tal foi o caso da cumbia peruana. Assim, considero razoável considerar que existem sonoridades que permeiam e caracterizam certas regiões, certos contextos culturais – tal qual a lambada da região norte do Brasil, ou o carimbó, ou a cumbia amazônica. Quando Maraví me contou toda a história de “Llorando se fue”, comentando a semelhança entre as sonoridades da versão de Cuarteto com a de Márcia e o êxito de ambas, conclui: “O sea, todos los países de América Latina tenemos una afinidad natural, a los ritmos de Brasil nos gustan acá y lo contrario también” (Maraví, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa).

Apesar de compartilharem sonoridades, as músicas possuem fronteiras demarcadas por gêneros musicais, que passam pelo crivo da indústria fonográfica e das distinções realizadas pela lógica mercadológica que estão embutidas neste contexto. A cena que se formou em torno da cumbia peruana, que teve suas sementes na música tropical peruana, ilustra quão difusas e retroalimentadas podem ser as relações entre criação musical e definição de gêneros musicais; relações entre músicos e produtores. Outro exemplo disso é a música “La colegiala”, um *hit* que adquiriu grandes proporções, além de ter sido o tema mais rentável da cumbia peruana, demarcando espaço importante na consolidação deste gênero⁸⁴. Em entrevista, Maraví afirma que seu sucesso internacional foi devido à adaptação da composição à sonoridades mais internacionais – que

sua importância na popularização da lambada:

⁸⁴ Conforme entrevista com Edilberto Cuesta concedida à Miguel Laura, 2012. Este foi compositor e guitarrista de Los Ecos, banda pioneira da cumbia peruana – cuja especificidade estava em sua sonoridade próxima às baladas e boleros. Cuestas foi músico *criollo*, *nuevaolero* e frequentava a cena punk limeña, tinha como ídolos Los Saicos. Incursionou na cumbia ao formar Los Ecos. Depois criou com seu irmão o selo Caracol, onde gravou bandas importantes da cumbia peruana, como Grupo Guinda, Génesis, Los Ecos e onde produziram a versão original de La Colegiala, de Walter León.

possibilitam que determinados temas “transcendam”. A versão foi realizada com Cuarteto Continental.

Hay un tema que se llama “La Colegiala”, ¿has escuchado? “La Colegiala” O sea, de un colegio, de la chica que va... Ese número es un número “chicha”, o sea, de un compositor, Walter León, es chicha pero yo lo grabé como orquesta, o sea, como “chicha” tuvo éxito acá, pero no podría trascender, porque era muy limitado su instrumentación, entonces lo grabé como orquesta con trompetas, por una orquesta... y fue un éxito número uno en Colombia, que es el país de la cumbia. Tuvo cómo 6 meses en número uno... y otros temas de el “Combo Palacios”, y trascendió en Europa se ha grabado en México... en toda la América Latina, y es “La Colegiala” (Alberto Maraví, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa).

Walter León, compositor e guitarrista, afirma que o sucesso da cumbia peruana reside justamente por poder se adequar a qualquer outro ritmo com muita facilidade. Para ele, o trunfo deste gênero foi ter-se formado a partir de três vertentes musicais: a cumbia colombiana, rock e *huayno*; a partir destes três pilares é possível regravar e adaptar as composições em outros países e em outros ritmos. É nesse sentido que este músico também defende o papel central da cumbia peruana na transnacionalização do gênero no restante do continente – foi uma ponte importante entre a Colômbia e o sul do continente:

Lo que parece que hemos creado es un ritmo tan fuerte y agradable que a los argentinos, chilenos y colombianos les encanta. Los colombianos piensan que soy colombiano. Cuando estuve en Europa la gente pensaba que yo era colombiana porque me asocian con el café colombiano que tiene mucha salida, y dicho café lo vende la Nestlé para el producto Nescafé y como fondo musical utiliza la parte instrumental de Colegiala. Entonces hay una asociación de café, Colegiala y Walter León, y piensan que soy colombiano (Walter León, 2010: entrevista concedida à Miguel Laura)

Walter León nasceu e cresceu em Cerro de Pasco, do departamento de Pasco. Exceção na região serrana do Peru, esta cidade não possui forte tradição de *huaynos* ou do universo cultural andino – posto que é uma cidade que se construiu ao redor da indústria mineradora, a maioria dos cidadãos eram mineradores ou negociantes⁸⁵. Na infância e adolescência, escutava música através das rádio emissoras que transmitiam o que chegava desde Lima: o início do rock, valse criollos com Los Kipus e Pastorita Huaracina, sua influência para o *huayno*. Reafirma que a síntese das diversas influências musicais que atravessam o Peru naquele momento fez com que a cumbia peruana se consolidasse como um gênero musical muito rentável – e, portanto, passível de ser gravado – e universal. Depois de estabelecer seus pilares musicais, Miguel Laura o questiona se sua cumbia tem influência dos Beatles:

Bastante de los Beatles, pero también de los rockeros de esa época. Cuando yo tenía siete años me gustaba “Quince años”, un rock de los inicios de la Nueva Ola. Igualmente

⁸⁵ Conforme entrevista com Walter León concedida à Miguel Laura Saavedra, 2012.

escuchaba el estilo de Pastorita Huaracina y de otros intérpretes del folclor y de la música colombiana. Después, con esas tres líneas musicales se llega a formar o que Enrique Delgado llamaba la Cumbia Peruana. Me parece que Enrique Delgado también está en esta escuela, me da esa impresión y siempre menciono a Enrique porque considero que es el creador de la cumbia peruana, que es una música escrita por peruanos. La cumbia es colombiana, pero la peruana es cumbia escrita por peruanos (Walter León, 2012: entrevista concedida à Miguel Laura)

Percebe-se pelas entrevistas com estes *cumbiamberos* que a cumbia peruana é um gênero musical constituído de diversas vertentes musicais. Ao lado da cumbia colombiana, a música *criolla*, o *huayno*, a música tropical cubana e o rock anglo-saxão também foram referências importantes para o fazer artístico desses músicos. Trata-se de um gênero complexo e muito diverso – que guarda em si demarcações regionais e culturais. A cumbia colombiana se apresenta como um referente simbólico basilar para sua constituição. A exportação da música costeira colombiana a partir da década de 1960 sob o título de cumbia e de música tropical consolidou uma cena musical densa e concisa em torno destas sonoridades. Depois, a consecutiva adaptação destes ritmos à guitarra elétrica como instrumento fio condutor das composições caracterizou cumbia peruana – demarcando, por sua vez, sonoridades diversas.

Além das referências culturais, musicais e simbólicas que atravessam o universo da cumbia peruana, os processos sociais e políticos que balizaram sua consolidação são essenciais para compreendê-la como dimensão social da cultura popular peruana. Me refiro à dimensão social no sentido que Ortiz define como resultado dos processos de reterritorialização de espaços e elementos culturais desterritorializados (2005: 65). A cumbia fora apropriada como manifestação musical de cunho popular, e sua expressão na realidade peruana está intimamente vinculada aos contextos sociais e culturais que perpassam os espaços urbanos da capital peruana. Desde a apropriação do ritmo colombiano, passando pelas mudanças de cartografia musical decorrentes dos processos de industrialização e migração, a cumbia peruana é expressão de uma cultura mundializada – transpassada por diversos fenômenos sociais.

As ondas migratórias que chegaram a Lima a partir da década de 1950 criaram contingente e delinearam o espaço urbano para sua consolidação. Além disso, representam as raízes daqueles que iriam construir a cumbia peruana a partir do engajamento artístico e econômico na constituição deste gênero. Nesse sentido, considero que há uma sutil diferença, entre os processos de reterritorialização da cumbia colombiana em solos peruanos da consolidação do gênero musical cumbia peruana. Os primeiros, dada a sincronicidade com as quais ocorreram, caracterizam-se como fenômenos translocais. Representam as diversas formas em que este ritmo compuseram ou influenciaram práticas musicais em diferentes regiões do país. O segundo, um dos resultados da reterritorialização da cumbia colombiana, corresponde a um movimento musical que envolveu a

indústria fonográfica, discográfica, imprensa e músicos. Informados por aspectos culturais, mercadológicos, musicais e artísticos, todos esses agentes conformaram uma cena musical engajada na criação, promoção e divulgação deste gênero. Assim, a história da cumbia peruana envolve outros fatores para além da apropriação da cumbia colombiana.

Ainda assim, a desterritorialização da cumbia colombiana e sua atualização no campo musical peruano guarda uma importância distinta. O caráter translocal de sua reterritorialização no Peru potencializou seu arraigo popular. Daí que as demarcações regionais, em seus primórdios, são tanto resultados deste processo como razão para a consolidação de uma cena musical coesa e dinâmica, em Lima, em torno da cumbia feita no Peru, de peruanos para peruanos. Os primeiros compositores e músicos da cumbia peruana trazem referências musicais e tradições culturais distintas, mas apresentam um traço em comum: o da vivência como migrantes, ou filhos de migrantes, em Lima, cidade marcada pelo inchaço urbano:

Es necesario explicar que la cumbia peruana fue y es la expresión de estilos culturales distintos a las preferencias musicales oficiales. Los cambios sociales producidos en el país, sobre todo desde los años 50, favorecieron la irrupción de la música como género híbrido junto al progreso de sectores emergentes, que cada vez, ganaban espacios de participación ciudadana para hacer valer sus derechos culturales de manera notoria como hacían valer sus derechos como consumidores y como productores industriales. (Jáuregui, 2010: 10)

Neste sentido, é necessário aterrissar em Lima para contemplar os efeitos causados por processos políticos, culturais e sociais – que juntos articularam espaços atravessados por dimensões do local, do nacional e do global. Mesmo a utilização da guitarra elétrica como instrumento protagonista desta música é característica deste processo. Representa tanto uma tradição musical que perdura no país – através da música *criolla*, principalmente – quanto é símbolo de uma modernidade que chegava ao país, junto com as indústrias fonográficas e as inovações tecnológicas para a distribuição sonora de música.

Aqui, tentei traçar um panorama sobre a cena musical que se formou em Lima em torno da cumbia peruana. Ciente de que o universo da cumbia peruana é muito mais amplo e diversificado do que pude apresentar nestas páginas, tentei selecionar fatos, lançamentos, músicas e indivíduos relevantes para o esforço de mapear suas principais características, que a definem como um gênero musical. Como argumentei no capítulo anterior, considero que as noções de *cena musical* e *sonoridade* são definidoras para a consagração de um gênero musical, entendido como aquelas manifestações musicais que passam a ser produzidas, gravadas e veiculadas por meio de indústrias musicais.

As cenas musicais articulam e contemplam as interseções entre criação artística e aquela

orientada para o mercado; e a construção de sonoridades, dentro deste meio, se relaciona tanto com os contextos culturais de diversas espécies, quanto à adaptação ou criação de categorias musicais. Diante das falas trazidas aqui, percebe-se que as relações construídas entre produtores e músicos revelam engajamento na música popular peruana – mas sem romantizar ou alijar as intenções econômicas ou mercadológicas. Tanto dos produtores, quanto dos músicos. A criação artística destes, também, muitas vezes se orienta através da adequação aos filtros de sucesso musical que são consolidados com a indústria fonográfica e discográfica.

As sonoridades, por sua vez, ganham novas formas e parâmetros de criação nestes contextos, mas, como vimos em especial em relação à cumbia amazônica, guardam em si elementos culturais que os extrapolam. Além do aspecto metodológico, trabalhar com a noção de cena musical precisa a historicidade e dimensão cultural inerentes à cumbia peruana. O objetivo foi abordar os primeiros anos da construção deste gênero, de forma a explorar seu aspecto híbrido, transnacional e popular. Trata-se de um fenômeno da música popular peruana que hoje conta com cerca de 50 anos de presença no panorama sonoro e afetivo do país.

Por fim, gostaria de mencionar aqueles *cumbiamberos* os quais li suas entrevistas, mas não os mencionei diretamente nas páginas que transcorreram até aqui. Apesar de não citá-los diretamente, ler sobre suas experiências e impressões acerca da cumbia peruana afiaram minhas percepções, idealizações e compreensões sobre este universo. São eles: Héctor Bustamante, segunda guitarra de Los Destellos; Edilberto Cuestas, compositor e guitarrista de Los Ecos; Carlos Ramírez, vocalista de Los Ilusionistas; José Torres Liza, compositor e guitarrista de Los Pakines; Johnny Arce, cantor e compositor; Oscar Hidalgo, cantor e compositor de Los Yungas; Carlos Rincón, compositor de Cantaritos de Oro e Wilindoro Cacique, vocalista de Juaneco y Su Combo.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, vimos que, expressão da reterritorialização da cumbia colombiana como elemento constitutivo do panorama musical do país, a cumbia peruana consolidou-se como dimensão social complexa. Nela, foram entrecruzadas expressões do local, do nacional e do global. Os aspectos selecionados para delinear a cena musical que lhe conferiram contornos de gênero da música popular confirmam que tal fenômeno corresponde a dinâmicas culturais pertencentes a uma cultura mundializada, conforme definição de Renato Ortiz. Seu aspecto translocal, sua constituição como gênero musical na cosmopolita e profundamente alterada Lima e o fundo social e cultural que compartilham aqueles que lhe conferiram corpo são indicativos da complexidade e transversalidades que compuseram os processos sociais que balizaram a consolidação da cumbia peruana.

Dentro do espectro que corresponde ao fenômeno cumbia na América Latina, a cumbia peruana representa exemplo emblemático dentro das várias expressões de sua reterritorialização pelo continente. Em primeiro lugar, atualizou-se como dimensão social, imiscuída nas práticas musicais nacionais, tão logo o processo de internacionalização da cumbia colombiana tomou lugar em meados da década de 1960. Já nos últimos anos desta década, este ritmo configurava nos repertórios de grupos de música tropical na capital, como vimos com Pedro Miguel y sus Maracaibos e Compay Quinto. Fora também incorporado nas agrupações típicas da região amazônica e das regiões andinas, como vimos com Los Mirlos e Juaneco y su Combo e com Los Demonios de Mantaro e Los Demonios de Corocochay e, por fim, ganhou características próprias com as linhas de guitarra de Enrique Delgado y Los Destellos, em uma adaptação da cumbia de harpa do venezuelano Hugo Blanco. A sincronicidade dessas adaptações e apropriações, passando por influências venezuelanas e cubanas, lhe confere caráter translocal e transnacional:

Lo divertido y lo rico de la cumbia peruana es que según la zona geográfica la instrumentación cambia. Por ejemplo en la cumbia norteña no es predominante la guitarra, sino son los vientos. Porque tiene mucho más influencia de la cumbia mexicana y del norte, del Ecuador. En la zona amazónica, por ejemplo, siempre han tocado la guitarra. Hay en Brasil Mestre Viera, con la guitarrada. Entonces yo penso que es tan cerca, Iquitos, Pucallpa y Brasil, que hay un sonido compartido – como una guitarra oriental, ¿no? (Mauricio Mesones, 2017: entrevista concedida à Bibiana Rosa)

O itinerário demarcado pela cumbia peruana revela sonoridades e práticas musicais compartilhadas a partir de fronteiras nacionais e regionais dentro do próprio país. Alguns exemplos emblemáticos são as adaptações de sucesso por parte de Juaneco y su Combo de temas brasileiros; a internacionalização de “La colegiala”, de Walter León e os percursos traçados pelo tema “Llorando se fue” que, ao alcançar êxito mundial, gerou polêmica no circuito mundial de música. São

exemplos que denotam processos de identificação e de compartilhamentos culturais, de panoramas sonoros e afetivos entre países da América Latina e no interior das fronteiras nacionais.

A consolidação da cumbia peruana em um gênero da música popular, fenômeno que teve lugar em Lima, afirma a condição de dimensão social na qual se realizou. Tratou-se, portanto, de um processo de reterritorialização segundo a definição de Renato Ortiz, referencial teórico básico para essa dissertação. Não só enquanto movimento musical, mas também como paisagem social, cultural e sonora. Seu surgimento enquanto gênero musical guarda relações diretas com os tensionamentos demográficos decorrentes da migração – articulando setores populares, tradições musicais distintas e uma incipiente indústria discográfica nacional. Como vimos no segundo capítulo, as conformações sociais e musicais que o espaço urbano limense estava adquirindo nos idos de 1960 estão na esteira de um processo que teve início na década de 1940.

A primeira onda massiva da migração andina para a capital e seus arredores fora sentida de forma contundente pela elite provinciana de Lima. A presença sonora do *huayno urbano*, cuja demanda entrara em curva crescente em razão do aumento das *barriadas*, era símbolo da existência da população andina em Lima. “La música era una de las manifestaciones culturales que podía continuar expresando su identidad, su nostalgia regional y su resistencia a una completa integración a la vida y valores urbanos” (Romero, 2007: 14). Nesse sentido, a resistência política e cultural destas populações ressoa nos circuitos de produção musical da cidade – denotando as reciprocidades entre esses dois espaços referentes à música. Retomando Rita Morelli, a intersecção existente entre as dimensões criativas-musicais do artista e sua relação com a indústria correspondem ao espaço da produção musical, que é atravessado por contextos e processos sociais distintos.

Neste contexto, as indústrias culturais atuaram como agentes e intermediadoras culturais, mas também como articuladoras de espaços interculturais. A criação de rádios e de gravadoras, às margens da produção musical oficial, representou não só uma resistência cultural desta população, mas também constituiu uma paisagem sonora na capital. Na década de 1970, a diversificação das cenas musicais que tomara curso desde os anos 1960 foi a porta para a consolidação de uma cena musical propícia para o desenlace da cumbia peruana – onde diversos agentes se articularam para a consolidação deste gênero musical e sua veiculação mediante a indústria musical e meios de comunicação massivos. Assim, foi essencial o surgimento de empresas nacionais – de pequeno, médio e grande porte – que incursionaram na produção musical do país no sentido de produzir e investir em produções nacionais.

Entende-se, portanto, que as indústrias culturais não se apropriam ou absorvem alguma “cultura” dentro de suas lógicas. Pensar desse jeito revelaria uma visão reificada de cultura e uma

visão engessada do que se entende por indústrias culturais e suas formas de funcionamento. É importante ter em perspectiva que as indústrias culturais têm base social, estendem-se à vida cotidiana e influenciam aspectos sociopolíticos e culturais da organização social (Canclini, 1999: 9). A globalização, por sua vez, chama a atenção para essa produção transcultural de significados e produtos simbólicos. E, neste contexto, as indústrias culturais se apresentam como importantes agentes produtores e mediadores culturais.

Como vimos, a produção musical limense até então era dominada pela música *criolla* – recém consagrada como música popular nacional, sob aval estatal. O aumento da população andina migrante consolidou não apenas uma periferia social e política, mas também um entorno para a produção cultural da capital (Romero, 2007: 14). Não obstante a hegemonia da música *criolla*, a música andina foi ocupando espaços nas rádios, compondo cada vez mais a paisagem sonora da capital: “Junto a la Lima *criolla* había ahora una Lima andina de arpas y de violines, de saxofones y clarinetas. Hasta que nuevas transformaciones sociales volvieren a cambiar el rostro de la capital peruana” (Mendivil, 2015: 32).

A primeira geração dos novos limenses, filhos dos imigrantes da década de 1940, inauguraram novas práticas musicais – informadas tanto por tradições musicais regionais quanto pela vivência na cidade. As reformas urbanistas e de serviços públicos empreendidos por Odría, a partir de 1948, criaram espaços distintos de fruição e circulação musical. Os colégios nacionais, onde muitos dos entrevistados começaram suas carreiras e criaram redes de parceiros musicais, bem como as matinais que organizavam, são exemplos de espaços da produção musical. Da mesma forma, as indústrias fonográficas e discográficas. A noção de cena musical contempla a produção musical em suas diversas dimensões – e constitui-se das interseções entre simbólico e mercadológico apontadas por Morelli. As cenas musicais, portanto, são definidas como campos de relações sociais nos quais diferentes agentes (artistas, produtores e consumidores) assumem de forma interconectada funções de produção, circulação e consumo de distintos estilos da música regional/local (Rotondo, 2015: 156).

Dessas relações, consolidou-se a *cumbia* peruana enquanto gênero musical, a partir de uma cena musical diversificada – atravessada por referências musicais diversas – e que se relacionava com um espaço urbano atravessado por processos transnacionais e translocais. A reterritorialização da *cumbia* colombiana – processo sincrônico em diversas regiões do país – atualizou esse ritmo como elemento constitutivo de práticas musicais no país. Em Lima, sua circulação nos espaços de produção musical acabou por delinear-lo como gênero de música local, produzido, veiculado e circulado mediante a indústria musical. A cena musical que se estruturou e se engajou na consolidação e promoção desse gênero, ilustrada pelas entrevistas trabalhadas aqui, é expressão

desse processo.

Ao lado de cena musical, a sonoridade também foi utilizada como uma noção básica para a constituição de um gênero musical. Corresponde àqueles elementos de determinada música que, combinados, caracterizam gêneros musicais. A sonoridade da guitarra elétrica fora o elemento definidor para a constituição da cumbia peruana. Representava inovações das práticas musicais – proporcionadas tanto pela popularização da guitarra no país quanto pela renovação geracional atravessada pela experiência transnacional de viver em Lima. Dessa forma, considero que a cumbia peruana é expressão de um universo cultural mundializado – uma vez que corresponde a uma dimensão social e cultural realizada em espaços atravessadas por aspectos locais, nacionais e globais.

Pensá-la desta forma lhe confere a historicidade que lhe é inerente, e possibilita delinear quais espaços/territórios foram redimensionados a partir da cumbia peruana (Ortiz, 2005: 59). Noções simbólicas e expressões de localismos do país foram amalgamadas dentro das cenas musicais de cumbia. A tradição *criolla*, as sonoridades amazônicas e suas referências regionais, bem como a estrutura rítmica do huayno compõem a cumbia peruana. Ter-se consagrado como música popular, apesar dos preconceitos e racismo em relação às pessoas que representa, denota as dimensões nacionais que compõe. Sob o título de cumbia peruana, filiaram-se diversas sonoridades e práticas musicais com distintas referências regionais. Por fim, o global se apresenta a partir do caráter transnacional: da reterritorialização da cumbia colombiana em territórios peruanos; as influências afrocubanas, relacionando-a a noção de “música tropical”, e o rock, principalmente a *nuevaola*.

A partir disso, concluo que a cumbia peruana, já em suas origens, é um fenômeno de caráter transnacional. É expressão tanto de uma cultura mundializada, quanto de espaços mundializados e redimensionados a partir de processos transnacionais de diversas naturezas. Neste sentido, aponta para espaços interculturais de integração – seja regional, seja entre fronteiras nacionais. Assim, considero que a noção de cena musical, utilizada para compreender as origens deste gênero musical, pode ser utilizada para traçar itinerários de compartilhamento de sonoridades e práticas musicais – indicando possíveis pontos de convergência latino-americana. Como vimos, a cumbia peruana delineou “outros territórios” dentro de Lima e do país, definidos por transversalidades e constituídos por diversos vetores de força (Ortiz, 2004:63). Além do Peru, considero que o caráter transnacional da cumbia é indicativo para a existência de diversos outros territórios pelo continente, que se realizam como dimensão social a partir de sua reterritorialização.

O recorte temporal que fora trabalhado aqui é um retrato, um quadro da cumbia peruana cujo filme ainda está passando. Os efeitos do governo militar nacionalista em relação a música

afetaram profundamente a cena de música popular que deu aporte à cumbia dos anos 1970 – profundamente marcada por distintas referências musicais, nacionais e estrangeiras. Neste contexto, no decorrer dos anos finais desta década, os contratos entre gravadoras e músicos diminuíram em volume e os circuitos musicais perderam em dinamicidade. Não obstante, muitos dos músicos tornaram-se autogestores, reunindo em si os papéis de criadores e produtores musicais – o que corresponde a outra abordagem interessante para a pesquisa social.

O decorrer da década de 1980 fora marcada pela atuação do grupo Sendero Luminoso, muita violência – principalmente nos Andes – e profundas crises políticas e econômicas. Neste contexto, muitas empresas fecharam, inclusive a Infopesa, no ano de 1986, devido ao incêndio criminoso próximo a sua sede⁸⁶. Esta década corresponde, também, à segunda onda de migração massiva das regiões andinas para a região metropolitana de Lima. Os focos de violência e da guerra civil travada entre os grupos guerrilheiros do Sendero Luminoso e o Estado peruano eram as regiões dos Andes, principalmente o departamento de Ayacucho. Acirradas estas disputas, a população mais vulnerável eram as populações camponesas-andinas – assim, muitas famílias foram para Lima e se estabeleceram em seus entornos. Este fenômeno colaborou com a ascensão da cumbia andina como fenômeno musical contundente:

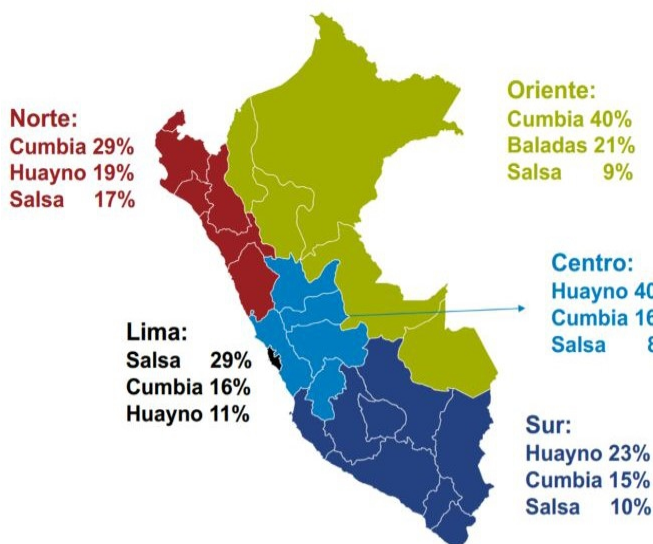
En la década siguiente, los contactos entre músicos de distintos géneros se redujo enormemente, y sólo la cumbia andina sobrevivió porque, desde el principio, sabía utilizar canales alternativos para circular. Así es como a principios de la década del ochenta, con el retorno de la democracia, los herederos de Los Destellos y otras bandas, reaparecieron saludables bajo el nombre de chicha. Pero fueron rechazados por el mainstream (Crítica Latinoamericana, acesso em: 04/04/2018)

Este é outro momento da cumbia peruana, que guarda em si outras complexidades e corresponde a diversos processos políticos e sociais os quais o país e Lima vivenciaram. Atualmente, a partir dos anos 2000, a cumbia foi retomada como presença sonora no país e em Lima. Hoje dia, a cumbia *norteña* é a que representa carro chefe deste gênero da música popular peruana. Caracterizada por orquestras de vento, com uma sonoridade próxima a salsa e aos estereótipos que remetem ao tropical. Não é possível adentrar nos pormenores destes outros estilos de cumbia, seria o caso de realizar outra dissertação. Minha intenção é ilustrar a longevidade deste gênero musical, cujo aporte está em sua íntima relação com os espaços sociais onde se manifesta. Espaços estes que são profundamente redimensionados e atravessados por processos sociais, políticos e culturais distintos.

Neste sentido, os itinerários musicais de indivíduos, sonoridade e de espaços musicais são

⁸⁶ Conforme entrevista com Alberto Maraví, realizada em 04/05/2017.

marcados por processos sociais distintos, que lhe atravessam e constroem significados. A cumbia peruana consolidada na década de 1970 significou um primeiro período de consolidação da música tropical peruana. Até então, como vimos, as orquestras tocavam, majoritariamente, composições estrangeiras. Temas como “La chichera” inauguraram um modo peruano de fazer música tropical, ao lado de “Cumbia Amazônica” de Los Wembler's de Iquitos e outros exemplos aqui explorados. Com Enrique Delgado e toda a cena musical que se arregimentou em torno da cumbia instrumental, se plasmou este estilo na produção discográfica. Na esteira deste movimento da música tropical peruana, a *chicha* dos anos oitenta, a cumbia *norteña* e o atual resgate das cumbias setentistas, agora consideradas como clássicas, fazem parte de um fenômeno musical em nível nacional da cumbia peruana: “No existe, ciudad, pueblo o villorrio en el país que no haya cantado y bailado con este género multicultural, pluriclasista e intersocial” (Jáuregui, 2010: 7).



Nos últimos meses de 2017 o instituto de pesquisa GFK averiguou os gostos musicais e as práticas musicais do peruano⁸⁷. Segundo a pesquisa, a música está ativamente presente na vida do peruano – 9 a cada 10 dos entrevistados escutam música com frequência; consideram como uma prática cotidiana. O *huayno* e a cumbia configuram como os gêneros musicais de preferência em nível nacional: respectivamente, representam 19% e 18% do que é escutado pelos

entrevistados. Esses números aumentam significativamente a depender da região do país; Lima, como podemos ver, é um território musical demarcado pela salsa. Não obstante, a cumbia aparece logo em seguida, com 16% da população que a elegem como preferência musical. A região norte e oriental do país ostentam as maiores porcentagens de predileção em relação à cumbia. A partir da perspectiva de que a cumbia peruana é uma dimensão social atravessada por diversos fenômenos sociais, atualizada a partir de processos de reterritorialização de elementos simbólicos transnacionais, torna-se relevante sua expressividade nas regiões de fronteira do país. Considero, portanto, que este é um caminho de pesquisa que pode ser trilhado a partir desta pesquisa. Para além da cena musical limense que fora analisada aqui, que outras cenas musicais se orientam a partir

⁸⁷ Escopo da pesquisa, segundo a ficha técnica disponível no relatório resultado da pesquisa: Cantidad de encuestas: 1,267. Solo Lima: 408. Lima y Callao: 438. Interior: 829. Nivel de inferencia: Total Nacional Urbano rural / Resto Urbano rural. (GFK, 2017: <<http://www.gfk.com/es-pe/insights/press-release/informe-sobre-los-gustos-musicales-en-el-peru/>> acesso em 04/04/2018)

deste gênero? Quais as referências translocais e transnacionais que atravessam a conformação deste gênero musical atualmente? E nestas regiões, que tipos de pontos de integração cultural podem ser aferidos a partir de seus itinerários?

Nesta dissertação, empreendi o exercício de aplicar a noção de cena musical como expressão da dimensão social decorrente dos processos de reterritorialização da cumbia peruana. Compreendida como um espaço social – conjuntos de planos atravessados por processos sociais distintos (Ortiz, 2004: 61) – delinear as cenas musicais permite traçar os itinerários dos agentes sociais e dos circuitos musicais diversos que atuam na conformação de um gênero musical. Confere aporte, portanto, para vislumbrar diversos aspectos da realidade social. Além disso, enquanto gênero musical, também corresponde a um fenômeno comunicativo (Trotta, 2008: 5). Trata-se, portanto, de processos de construção de significados para determinadas sonoridades e universos simbólicos. A cumbia peruana constitui-se como expressão de uma peruanidade dentro da música tropical. E, para além disso, constrói significados para uma Lima modificada, demarcada por diferenças culturais contundentes; constrói também identidades regionais distintas, demarcadas pelas diferentes sonoridades que se filiam ao termo.

Tendo isso em vista, penso que outro caminho de pesquisa que se pode traçar a partir daqui é pensar a cumbia em nível continental. Hoje, a cumbia é reconhecidamente entendida como um gênero desterritorializado e transnacional. Neste sentido, quais os significados que a sua ampla presença na América Latina pode apresentar, em termos de integração cultural, em termos de identidade latino-americana? Em 2017, um coletivo cultural colombiano denominado Cumbia, Poder y *porro* lançou um documentário independente a respeito da transnacionalização da cumbia. Nele, foram entrevistados músicos e produtores de diversos países, do México ao Uruguai. Diversas cenas musicais e variedades rítmicas e instrumentais em torno da cumbia são vislumbradas neste documentário. Pergunto-me: seria possível traçar uma cena musical transnacional da cumbia? É possível que hoje, devido à internet e novas formas de se veicular e produzir, com plataformas muito mais dinâmicas e velozes, exista um território latino-americano que é redimensionado pela cumbia, sendo ela um elemento simbólico tão desterritorializado?

As dimensões temporais e espaciais com as quais a cumbia se apresenta revelam que, de fato, a música popular e os intercâmbios transnacionais que a informam desempenham papéis importantes nas dinâmicas da cultura urbana e sua gênese social. O processo de consolidação da cumbia peruana em um gênero da música popular nacional, pertencente ao movimento da música tropical, é um capítulo essencial para a compreensão da cumbia como um elemento simbólico desenraizado e transnacional da América Latina. Ao ser reterritorializado, interage com particularidades locais, regionais e nacionais, atualizando-se em dimensões sociais diversas. É,

portanto, expressão de uma cultura mundializada – fenômeno global – mas adquire características e significados distintos a partir dos processos de apropriação deste símbolo, articulando outros territórios para a cumbia no continente.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. et al. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Os pensadores, 1999, 48: 173-199.

ADORNO, Theodor W. SIMPSON, George. *On popular music*. Zeitschrift für Sozialforschung, v. 9, n. 1, p. 17-48, 1941.

ARENDT, Hannah. *Capítulo III: LABOR*. Em: Arendt, Hannah. *Da condição humana*. Tradução de Roberto Cardoso. Rio da Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BENJAMIN, Walter et al. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Contrapontoeditora: 2013.

BOURDIEU, Pierre et al. *O mercado de bens simbólicos. A economia das trocas simbólicas*, v. 2, 1974.

BUSTAMANTE, Emilio. *Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)*. Contratexto, n. 015, p. 165-188, 2007.

BORRAS, Gérard. *El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900 – 1930)*. Em: ROMERO, Raúl (Editor). “Musica Popular y sociedad en el Perú contemporáneo”. Lima: Pontifica Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015. p. 47-69

BUTTERWORTH, James. *Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial em el Perú*. Em: ROMERO, Raúl (Editor). “Musica Popular y sociedad en el Perú contemporáneo”. Lima: Pontifica Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015. p. 182-207

CANCLINI, Nestór García. *Introducción. Sobre estudios insuficientes y debates abiertos e Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano*. Em: Canclini, García; Moneta, Carlos Juan (orgs). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1999.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2013.

CARVALHO, José Jorge. *La etnomusicología em tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*. Em: Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 7, diciembre, 2003. Barcelona, Sociedade de Etnomusicología, 2003.

CERBONCINI, Dmitri; SANDRONI, Carlos. *Música e Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Editora Prismas, 2017.

DE CASTRO, Guilherme Augusto Soares. *O conceito expandido da sonoridade como ferramenta para entender o processo de criação musical em estúdio*. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/31972957/O_conceito_expandido_da_sonoridade.doc> Último acesso em: 13/04/2018.

D'AMICO, Leonardo. *Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations and Evolution of a Coastal Music Genre*. Em: L'Hoeste, Héctor Fernández, and Pablo Vila, eds. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke University Press, 2013.

GREENE, Shane. *Peruanicemos al punk*. Em: ROMERO, Raúl (Editor). “Musica Popular y sociedad en el Perú contemporáneo”. Lima: Pontifica Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicologia, 2015. p. 259-302.

HERNANI, Enrique Sánchez. *El cielo de la cumbia peruana*. Em: Saavedra, Miguel Laura. *Cumbia Perú*. Lima: Laura Producciones EIRL, 2012.

IANNI, Octávio. *As Ciências Sociais na época da globalização*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 13 n. 37, São Paulo, Junho de 1998.

IANNI, Octávio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro, 14ª edição: Civilização Brasileira, 2007.

JÁUREGUI, Eloy. *La rica cumbia: las voces que hicieron historia*. Em: Saavedra, Miguel Laura. “*La rica Cumbia*”. Lima: Laura Producciones EIRL, 2010.

LLORÉNS AMICO, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Repositorio del Instituto de Estudios Peruanos, 1983.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. *La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación*. Em: Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. Addison Wesley Longman, 1998.

L'HOESTE, Héctor. Vila, Pablo. *Introduction*. Em: L'Hoeste, Héctor Fernández, and Pablo Vila, eds. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke University Press, 2013.

MENDÍVIL, Julio. *Lima es muchas Limas: Primeiras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno*. In: ROMERO, Raúl (Editor). “Musica Popular y sociedad en el Perú contemporáneo”. Lima: Pontifica Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicologia, 2015. p. 17-47

METZ, Kathryn. *Pandillar in the Jungle: Regionalism and Tecno-cumbia in Amazonian Peru*. Em: L'Hoeste, Héctor Fernández, and Pablo Vila, eds. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke University Press, 2013.

MONETA, Carlos Juan. *Identidades y políticas culturales em procesos de globalización e integración regional*. em: Canclini, García; Moneta, Carlos Juan (orgs). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1999.

MONTERO, Paula. *Globalização, identidade e diferença*. Novos estudos CEBRAP, v. 49, p. 47-64, 1997.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Editora da Unicamp, 1991.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma, 2003.

OCHOA, Juan Sebastián; PÉREZ, Carlos Javier; OCHOA, Frederico. *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín: La Fundación Cultural Latin GRAMMY & Universidad de Antioquia, 2017.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. Ortiz, Renato. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. 3. ed. Olho d'água, 2005.

_____. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. Boitempo Editorial, 2015.

PINEAU, Fanny. Ramírez, Andrés Mora. *La (re)construcción de las identidades em la música popular andina en Perú: um campo de disputa y negociación cultural*. Em: Revista Ensayos Pedagógicos. Vol. VI N° , pp 67 – 81. Enero – junio, 2011.

ROMERO, Raúl. *Andinos y Tropicales. La cumbia peruana em la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2007.

ROMERO, Raúl (Editor). *Musica Popular y sociedad em el Perú contemporâneo*. Lima: Pontificia Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015.

ROTONDO, Santiago Alfaro. *La music andina como mercado de consumo*. In: ROMERO, Raúl (Editor). *Musica Popular y sociedad em el Perú contemporâneo*. Lima: Pontificia Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015. p. 130-182.

_____. *Las industrias culturales e identidades étnicas del Huayno*. Em: Pinilla, Carmen María (Ed.) 2005. *Arguedas y El Perú de hoy*. Lim: SUR.

SAAVEDRA, Miguel Laura.

_____.

SAN ROMÁN, Jesús Víctor. *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana, 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. Em: Tempo Social; Ver. Sociol. USP, São Paulo, 5(1-2)? 31-52, 1993. (editado em nov. 1994)

SEMERENE, Kelerson. *Apointamentos sobre a formação histórica da Amazônia: uma abordagem continental*. Série Estudos e Ensaios – Ciências Sociais. Flacso – Brasil: Junho, 2009.

_____. *A formação da Amazônia e seu lugar no Brasil*. Em: Toledo, Marleine. *Cultura brasileira: o jeito de ser e de viver de um povo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. Pp 202-251

TROTTA, Felipe. *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*. Ícone, v. 10, n. 2, 2008.

TUCKER, Joshua. “*From The World of the Poor to the Beaches of Eisha: Chicha, Cumbia, and the Search for a Popular Subject in Peru*” Em: L'Hoeste, Héctor Fernández, and Pablo Vila, eds. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke University Press, 2013.

WADE, Peter. *Music, Race and Nation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

VARGAS-LUNA, Jaime. *Jaranas, coliseos y matinales: cuarenta años de música popular en Lima*. Em: Crítica Latinoamericana <<http://criticalatinoamericana.com/jaranas-coliseos-y-matinales-cuarenta-anos-de-musica-popular-en-lima/>> Último acesso em 13/04/2018.

VÉLES, Enrique Luis Muñoz. *Al sonar los tambores*. Em: El Heraldo. <<http://revistas.elheraldo.co/latitud/al-sonar-los-tambores-134861>> Último acesso em: 13/04/2018.

VILA, Pablo. *Identidades narrativas y musica. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. Em: Revista Transcultural de Música (2) A.288, 1996.

WADE, Peter. *Music, Race and Nation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

YÚDICE, George. *Apointamentos sobre alguns dos novos negócios de música." Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendencias da musica independente no início do século XXI (2011)*.

_____. “*La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos*” em: Canclini, García; Moneta, Carlos Juan (orgs). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1999.

Sites:

Armas, Ricardo. *Conoce a Cumbia All Stars, las leyendas vivas de la cumbia psicodélica peruana*. 01 de março de 2017. Disponível em: <https://noisy.vice.com/es_co/article/vvj4qb/conoce-a-cumbia-all-stars-las-leyendas-vivas-de-la-cumbia-psicodelica-peruana> Último acesso em: 13/04/2018

García, Oscar. La historia del rescate de la cumbia peruana. 26 de agosto de 2017. Disponible em: <<https://elcomercio.pe/somos/rescate-cumbia-peruana-fotos-noticia-453209>> Último acceso em: 13/04/2018.

Rosa, Fernando. Alberto Maraví, coração americana. 03 de Julho de 2013. Disponible em: <<http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=306>> Último acceso em: 13/04/2018.

Nayo, Aragón. Infopesa: El despertar de um gigante de la música peruana. 15 de Dezembro de 2015. Disponible em: <<https://redaccion.lamula.pe/2015/12/15/infopesa-el-despertar-de-un-gigante-de-la-musica-peruana/nayoaragon/>> Último acceso em: 13/04/2018

Páez, Ángel. El Rey Midas de La cumbia. 11 de Dezembro de 2011. Disponible em: <<http://larepublica.pe/11-12-2011/el-rey-midas-de-la-cumbia>> Último acceso em: 13/04/2018

Buena Vista Social Club. Disponible em: <<http://www.buenavistasocialclub.com/>> Último acceso em 13/04/1018.

Cumbia All Star. Disponible em: <<http://www.cumbiaallstars.org/>> Último acceso em: 13/04/2018

Discogs: Database and Marketplace for Music on Vynil. Disponible em: <<https://www.discogs.com/>> Último acceso em 13/04/2018.

INSTITUTO GFK. Pesquisa: Informes sobre los gustos musicales en el Peru. <<http://www.gfk.com/es-pe/insights/press-release/informe-sobre-los-gustos-musicales-en-el-peru/>> Último acceso em: 13/04/2018

Programas e entrevistas do Youtube.

La historia de la cumbia peruana. Em: Sucedió en Peru. Entrevistadora: Norma Martínez. <<https://www.youtube.com/watch?v=ALhK3fR1bvI&t=749s>> Último acceso em: 13/04/2018.

Tropical Frequencies: A brief history of Peruvian cumbia. Em: Native Instruments. <<https://www.youtube.com/watch?v=WKZKz1hIek>> Último acceso em: 13/04/2018

Yo soy la Cumbia. Documental Completo: Em: Cumbia Poder y Porro. <<https://www.youtube.com/watch?v=nFllcscaxq0>> Último acceso em: 13/04/2018

El Mundo De Los Pobres Pelicula de los Shapis completa 360P. Em: Asmont Producciones Fílmicas. <<https://www.youtube.com/watch?v=tMsk5YNI6tA&t=12s>> Último acceso em: 13/04/2018.

Entrevistas:

Alberto Maraví e Juan Ricardo Maraví. Entrevista realizada por Bibiana Rosa, em Lima, 04/05/2017.

Jorge Rodríguez. Entrevista realizada por Bibiana Rosa, em Lima, 04/05/2017.

Transcrição por: Nathalia Campos.

Revisão: Lucía Trindade.

Cumbia All Stars. Entrevista realizada por Bibiana Rosa, em Lima, 04/05/2017

Grupo Bareto. Entrevista realizada por Bibiana Rosa, em Lima, 05/05/2017.

Transcrição por: Bibiana Rosa.

Demais entrevistas:

Saavedra, Miguel Laura. *La rica Cumbia*. Lima: Laura Producciones EIRL, 2010.

Saavedra, Miguel Laura. *Cumbia Perú*. Lima, Laura Producciones EIRL, 2012.

ANEXO A

Capa e contracapa do disco **Pa' goza el carnava**, do grupo Cumbia Soledaña, lançado em 1964, pelo selo Polydor de Colômbia. (Nº de registro: 608645. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo: Cumbia).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 1: Capa do disco "Pa' Goza el Carnava".

PA' GOZA EL CARNAVA Cumbia Soledaña



LADO A

CUMBIA SOLEDAÑA Cumbia

PUYA PUYARA Puya

EL GUATACO Y LA GUATACA Cumbia-Puya

EL CORCOVAO Cumbia - Parrandín

LA NIÑA MODE Puya

LA CEIBA Cumbia

CUMBIA CIENAGUERA Cumbia



LADO B

EL MAPALE Mapalé

EL GUAJIRO Son manceao

EL GARABATO Danza

LA CALILLA Cumbia

LOS CARNAVALES Cumbia

LA SONRISA Cumbia

EL NATO Cumbia

Discos Philips de Colombia se enorgullecen de poder ofrecer al público discómano nacional, en este LP, bajo su sello exclusivo Polydor, una muestra de la más pura expresión folclórica de la región atlántica: La cumbia. Pero cumbia auténtica, sin estilizaciones, sin deformaciones, en plenitud de tambores y "pitos e' millo", a la manera de la "Cumbia Soledaña", cuyos integrantes, todos, son descendientes directos de los fundadores de la agrupación, (1877) y han recojido desde hace casi un siglo, de padres a hijos esta preciosa herencia musical.

La mejor apología que se puede hacer de ellos es reseñar, simple y escuetamente, la sucesión de triunfos cosechados en los últimos años:

- 1955 - Primer premio en las festividades del cincuentenario del Huila.
- 1956 - Primer premio en el concurso de cumbiambas de los carnavales de Barranquilla.
- 1957 - Primer premio en los carnavales de Barranquilla.
- 1958 - Primer premio en el concurso folclórico nacional, en Manizales, bajo convocatoria de la O E A.
- 1959 -
- 1960 -
- 1961 - Fuera de concurso en los carnavales de Barranquilla.
- 1962 - Primer premio en el festival folclórico de Ibagué.
- 1963 - Primer premio en la fiesta del mar, en Santa Marta.

En el año de 1960, el Dr. Samuel Martí, director del museo antropológico de la OEA, vino expresamente de Washington a grabar algunos sones de cumbia, y su historia, para los archivos de la organización.

H. U. R.

HECHO EN COLOMBIA

Figura 2: Contracapa do disco "Pa' goza el carnavá".

ANEXO B

Capa do disco **Cumbias y Gaitas Famosas**, coletânea organizada pelo selo Disco Fuentes, lançada em 1962, na Colômbia. (Nº de registro: F.L.P.0196. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo: Cumbia).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 3: Capa do disco "Cumbias y gaitas famosas".

ANEXO C

Capa do disco **Piel Morena (Bailables curro n°2)**, do *gaitero* Andres Landero, lançado em 1964, pelo selo Phillips da Colômbia. (N° de registro: 631826. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin, Folk e World Music. Estilo: Cumbia, Porro e Merengue).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 4: Capa do disco "Piel morena".

ANEXO D

Capas dos discos: **Los Graduados**, primeiro LP do banda Los Graduados, lançado em 1969, pelo selo Codiscos Zeida da Colômbia. (Nº de registro: E-LDZ-20403. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo: Cumbia, Porro e Merengue); **Los Golden Boys**, primeiro LP da banda Los Golden Boys, lançado em 1964, pelo selo Disco Fuentes da Colômbia. (Nº de registro: F.L.P. 0156. Formato: Vinil, álbum. Gêneros: Latin, Rock. Estilo: Cumbia, Rock and Roll, Porro e Merengue)

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 5: Capa do disco "Los graduados"



Figura 6: Capa do disco "Los golden boys"

ANEXO E

Capa do disco **Arre Cabalito**, do guitarrista Manzanita, lançado em 1970, pelo selo Dinsa do Peru. (Nº de registro: DLP - 0023. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo: Cumbia e Descargas).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 7: Capa do disco "Arre Cabalito"

ANEXO F

Imagens dos singles: **El avispón** (Lado B. Nº de registro: 10237. Formato: Vinil, 45 RPM. Gênero: Rock, Latin, Funk/Soul. Estilo: Cumbia e *Psychedelic*) e **La ardillita** (Nº de registro: 10556. Formato: Vinil, 45 RPM. Gênero: Latin, Funk/Soul. Estilo: Cumbia, Boogaloo e *Psychedelic*), do grupo Los Destellos, lançados em 1968, pelo selo Odeón do Peru.

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 8: Foto do EP "La malvada/El avispón".



Figura 9: EP "La ardillita/Guajira sicodelica".

ANEXO G

Capa do disco **Los Destellos**, do grupo de música tropical peruana Los Destellos, lançado em 1968, pelo selo Odeón do Peru. (Nº de registro: ELD-1735. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Rock, Latin. Estilo: Bolero, Cumbia e *Descargas*).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Ilustração 1: Figura 10: capa do LP "Los Destellos"

ANEXO H

Capa e Contra-capa do disco **La Chichera y otros éxitos**, do grupo Los Demonios de Corocochay, lançado em 1966, pelo selo MAG do Peru. (Nº de registro: LPN-2178. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin, Folk, World Music e Country. Estilo: Cumbia e *Quechua*).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018

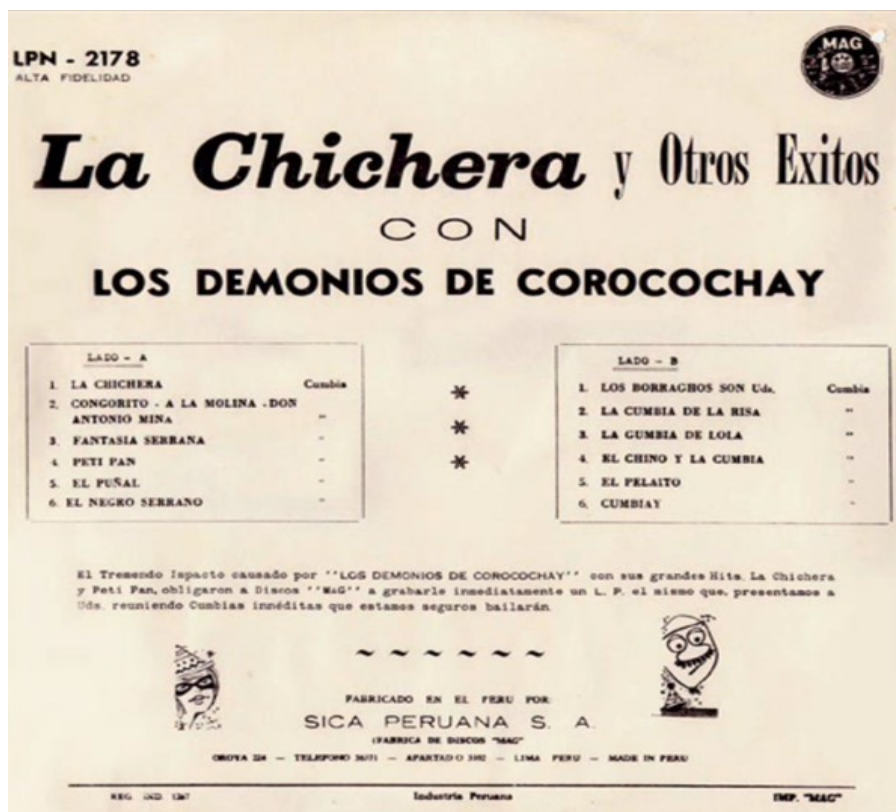


Figura 11: Capa e contrapa do LP "La chiche y otros éxitos"

ANEXO I

Capa do disco **Amistad Tropical**, do grupo Genesis, lançado em 1977-9, pelo selo Infopesa do Peru. (Nº de registro: não informado. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Rock, Latin, Folk. Estilo: Cumbia, *huayno* e *chicha*).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 12: capa do LP "Amistad Tropical"

ANEXO J

Capas do discos: **El Gran Cacique**, do grupo de cumbia amazônica Juaneco y Su Combo, lançado em 1972, pelo selo Infopesa do Peru. (Nº de registro: LPS-8063. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo:Cumbia). **Al Ritmo de Los Wembler's**, do grupo Los Wembler's de Iquitos, lançado em 1971, pelo selo Odeon do Peru. (Nº de registro: LD 2195. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo: Cumbia)

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 13: capa do LP "El Gran Cacique"



Figura 14: capa do LP "Al ritmo de Los Wembler's"

ANEXO K

Capa do discos: **El Sonido Selvático**, do grupo de cumbia amazônica Los Mirlos, lançado em 1973, pelo selo Infopesa do Peru. (Nº de registro: LPS 8043. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo:Cumbia).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 15: capa do LP "El Sonido Selvático"

ANEXO L

Capa e contra-capa do disco: **La Paila**, do grupo de música tropical Pedro Miguel y sus Maracaibos, lançado em 1968, pelo selo Iempsa do Peru. (Nº de registro: não informado. Formato: Vinil, álbum. Gênero: Latin. Estilo: Cumbia, *Descarga*, Bolero, *Son*, Guaracha).

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Ilustração 2: Figura 16: contra-capa do LP "La Paila"

ANEXO M

Fotos dos discos 45 RPM referente aos lançamento do tema “Lambada” do grupo Kaoma e do tema “Chorando se foi” pela radialista Márcia Ferreira.

Imagens e informações retiradas do site www.discogs.com, acesso em 09/04/2018



Figura 18: LP do grupo KAOMA



Ilustração 3: Figura 19: foto do disco Lambateria tropical 2