

NEGRO MENDES Y LAS DISPUTAS POR LA CIUDAD DESDE LO AFRO PERUANO

Maria Pilar Cabanzo¹

Camila Daniel²

Resumen:

En el presente artículo, examinamos la ocupación de determinados espacios en la ciudad de Río de Janeiro por parte de Negro Mendes, conjunto dedicado a la música afro peruana y formado principalmente por inmigrantes latino-americanos en el 2002. Nuestro objetivo es evidenciar que Negro Mendes desestabiliza ideas relacionadas con expectativas sobre la identidad nacional peruana legitimada, disputando, por lo tanto, marcas de identificación vinculadas a lo peruano y a lo que significa habitar la ciudad de Río de Janeiro. Para tal, nos valemos del trabajo de campo etnográfico realizado junto a Negro Mendes entre 2013 y 2017. Buscamos producir conocimiento a partir de nuestros vínculos con el grupo, acompañando a sus integrantes en diversas situaciones que de algún modo se cruzaban con Negro Mendes. Esto incluyó numerosos trayectos por espacios asociados con la vida privada, así como recorridos por lugares relacionados con el disfrute público de los habitantes urbanos, como salones de fiestas, auditorios, centros culturales y discotecas. Teniendo como base este trabajo de campo, en este artículo abordamos la migración peruana a la luz del proceso de legitimación de ciertos repertorios simbólicos dentro del proyecto nacional peruano, históricamente fundamentado en la noción de mestizaje. También consideramos las estrategias de Negro Mendes para construir sus públicos. Tales estrategias implican el tránsito por géneros musicales legitimados, así como la negociación de expectativas alrededor del repertorio del grupo. De este modo, resaltamos la importancia de una red de solidaridad regional construida a partir de intereses diversos y en ocasiones turbulentos, los cuales dialogan con y tensionan múltiples referencias a la nacionalidad peruana y al hecho de habitar Río de Janeiro. Así, Negro Mendes nos ofrece perspectivas para imaginar las ciudades musicales contemporáneas del Sur Global.

Palabras clave: Negro Mendes. Afro peruano. Migración. Etnografía. Rio de Janeiro.

Negro mendes e as disputas pela cidade a partir do afro peruano

Resumo:

Neste artigo, examinamos a ocupação de certos espaços na cidade do Rio de Janeiro por Negro Mendes, um grupo dedicado à música afro-peruana e formado principalmente por imigrantes latino-americanos em 2002. Nosso objetivo é mostrar que Negro Mendes desestabiliza ideias relacionadas às expectativas sobre a identidade nacional peruana legitimada, disputando, portanto, marcas de identificação ligadas ao peruano e ao que significa habitar a cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, fazemos uso do trabalho de campo etnográfico realizado junto a Negro Mendes entre 2013 e 2017. Procuramos

¹ Maria Pilar Cabanzo é professora e tradutora. Possui Doutorado em Antropologia (Universidade Federal Fluminense) e mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ. É integrante do Núcleo de Estudos sobre Artes, Rituais e Sociabilidades Urbanas – NARUA, na Universidade Federal Fluminense.

² Camila Daniel tem Doutorado em Ciências Sociais (PUC-Rio). Professora do Instituto Três Rios da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Professora Visitante do Institute of Latin American Studies da Columbia University.

produzir conhecimento a partir de nosso vínculo com o grupo, acompanhando seus membros em várias situações que de alguma forma se cruzaram com Negro Mendes. Isso incluiu percursos por espaços associados à vida privada, bem como trajetos por lugares relacionados à diversão pública dos habitantes urbanos, tais como salões de festas, auditórios, centros culturais e casas noturnas. A partir do trabalho de campo, neste artigo abordamos a migração peruana à luz do processo de legitimação de certos repertórios simbólicos dentro do projeto nacional peruano, historicamente baseado na noção de mestiçagem. Também consideramos as estratégias de Negro Mendes para construir seus públicos. Tais estratégias envolvem o trânsito entre gêneros musicais consagrados, assim como a negociação de expectativas em torno do repertório do grupo. Dessa forma, ressaltamos a importância de uma rede de solidariedade regional construída por interesses diversos e às vezes turbulentos, que dialogam e tensionam múltiplas referências à nacionalidade peruana e ao fato de habitar o Rio de Janeiro. Assim, Negro Mendes nos oferece perspectivas para imaginar as cidades musicais contemporâneas do Sul Global.

Palavras chave: Negro Mendes. Afro peruano. Migração. Etnografia. Rio de Janeiro.

Negro Mendes and the fight for the city from the Afro-Peruvian

Abstract:

In this paper, we examine the ways Negro Mendes occupies urban places in the city of Rio de Janeiro. This musical group performs Afro-Peruvian music and was formed in 2002 mainly by Latin American immigrants. Our goal is to show that Negro Mendes destabilizes ideas related to expectations about the legitimized Peruvian national identity. Therefore, Negro Mendes challenges signs of identification linked to the Peruvian people, as well as meanings about inhabit the city of Rio de Janeiro. For pursuing this purpose, we developed ethnographic fieldwork with Negro Mendes between 2013 and 2017. As we aimed to produce knowledge from our relationship with the group, we followed its members in various situations that somehow intersected with Negro Mendes. This included numerous journeys through places associated with private life, as well as journeys related to the public enjoyment of urban inhabitants, such as festive events, cultural centers and nightclubs. With this fieldwork, in the paper, we discuss Peruvian migration in light of the process of legitimization of certain symbolic repertoires within the Peruvian national project, historically based on the notion of *mestizaje*. We also consider Negro Mendes' strategies to create their public. These strategies involve interacting between established musical genres and the negotiation of expectations around the group's repertoire. In this way, we highlight the importance of a network of regional solidarity built from diverse and sometimes turbulent interests. Those elements dialogue with and stress multiple references to Peruvian nationality and the fact of inhabiting Rio de Janeiro. Thus, Negro Mendes offers us perspectives to imagine the contemporary musical cities of the Global South.

Keywords: Negro Mendes. Afro-Peruvian. Migration. Ethnography. Rio de Janeiro.

Introducción

En 2020, la categoría "economía creativa" tuvo algún destaque en las noticias publicadas en la página web de la alcaldía de la ciudad de Río de Janeiro, Brasil. Exposiciones y conferencias *on line*, lanzamientos de programas de financiamiento y firma de convenios pretenden ubicar a un conjunto de actividades, especialmente espectáculos musicales y de baile y exposiciones museales, como piedra angular de recuperación económica (RIO DE JANEIRO, 2020). Además de seguir recientes tendencias de organismos multilaterales, el foco gubernamental en tales actividades se vale de la existencia de la extensa red de servicios vinculados a la música y de la variedad de espacios con programación musical disponibles en la ciudad (BITTENCOURT, L. *et al.*, 2018), al menos hasta antes de la pandemia suscitada por el nuevo corona virus.

Históricamente una de las ciudades brasileñas más reconocidas por su producción cultural, Río de Janeiro ha modificado su paisaje con sucesivos proyectos de reforma urbana emprendidos en las últimas décadas. Así, la ciudad se ha vuelto un espacio altamente atractivo para grandes y pequeños negocios alrededor de la música, lo que no deja de estar rodeado de tensiones, agravadas con la crisis económica y la política conservadora de finales de la última década³. Los numerosos conflictos por detrás del carácter musical y festivo de la ciudad han sido abordados a partir de estudios de caso, los cuales revelan estrategias de supervivencia de sectores históricamente dejados de lado en las políticas de desarrollo urbano (LOPES, 2009; FACINA; PALOMBINI, 2017).

En el presente artículo buscamos aportar a esas reflexiones examinando al grupo Negro Mendes, conjunto dedicado a la música afro peruana y formado principalmente por inmigrantes latino-americanos en el 2002. La historia de Negro Mendes ha ocurrido principalmente en Lapa, región ubicada en el centro de la ciudad y concentradora del ocio nocturno. Nuestro objetivo es evidenciar que, al ocupar determinados espacios urbanos, Negro Mendes desestabiliza ideas relacionadas con expectativas sobre la identidad nacional peruana legitimada, disputando, por lo tanto, marcas de identificación vinculadas a lo peruano y a lo que significa habitar la ciudad de Río de Janeiro.

Comenzamos relatando los caminos que posibilitaron la reunión en esta ciudad de los integrantes de Negro Mendes, el cual tiene un

³ No es coincidencia que la "economía creativa" se destaque en medio de la persistente crisis que vive la ciudad. En las últimas décadas, Río de Janeiro ha llamado la atención no solo por sus puntos turísticos sino también debido a los sucesivos escándalos de desvío de dinero por parte de las autoridades oficiales.

único brasileño entre sus miembros. En este apartado examinamos la migración peruana hacia Río de Janeiro a la luz del proceso de legitimación de ciertos repertorios dentro del proyecto nacional peruano, históricamente fundamentado en la noción de mestizaje. Proseguimos abordando las estrategias de Negro Mendes para construir sus públicos, en un vaivén de expectativas alrededor del repertorio del grupo y de lo que su performance supuestamente debería generar entre los asistentes a los conciertos. Evidenciamos la importancia – y también los límites – de una red de solidaridad regional construida a partir de intereses diversos y en ocasiones turbulentos, los cuales dialogan con y tensionan múltiples referencias a la nacionalidad peruana. Finalizamos comentando cómo Negro Mendes nos ofrece perspectivas para imaginar las ciudades musicales contemporáneas del Sur Global.

Los datos aquí presentados provienen principalmente del vínculo de las autoras con Negro Mendes entre 2013 y 2017. Especificamos el periodo de trabajo de campo mencionado en razón de las actividades académicas de las autoras. En ese momento, una de ellas daba seguimiento a las reflexiones consignadas en su tesis sobre inmigración peruana. Mientras tanto, la otra autora desarrollaba indagaciones iniciales para su tesis relacionada con danza y ciudad. Durante ese periodo, realizamos entrevistas, asistimos a los ensayos y conciertos de Negro Mendes, bailamos. Nos encontramos con algunos integrantes, no siempre por coincidencia, en grandes y pequeñas fiestas. Todas esas situaciones comprenden el universo etnográfico que construimos junto a Negro Mendes. Es decir, buscamos producir conocimiento a partir de nuestros vínculos con el grupo, acompañando a sus integrantes en diversas situaciones que de algún modo se cruzaban con su participación en Negro Mendes. Esto incluyó numerosos trayectos por espacios asociados con la intimidad y la vida privada, como las visitas frecuentes a la casa de uno de sus integrantes – que también funcionaba como sala de ensayos del grupo – así como recorridos por lugares relacionados con el disfrute público de los habitantes urbanos, como salones de fiestas, auditorios, centros culturales y discotecas.

Consideramos, entonces, el trabajo etnográfico más como un modo de percibir (PEIRANO, 2014; GOLDMAN, 1999) que como una técnica de recolección de datos. Si tal aproximación supone que quien investiga ponga plena atención a todos sus sentidos – pues pretende involucrarse especialmente con el tema / sujeto que le interesa investigar – lo cierto es que la tradición antropológica se ha sustentado en la primacía de lo visual y lo auditivo. Así, la/el antropóloga/o busca dar cuenta de lo que vio y escuchó en sus

textos etnográficos, los cuales consignan los análisis de tales impresiones sensoriales.

En el presente artículo continuamos con esa tradición, pero buscamos considerar especialmente el impacto de ciertos sonidos en la producción musical de Negro Mendes. Intentamos leer al grupo examinando la influencia de repertorios musicales en algunos de sus integrantes, así como analizando el impacto de algunos espacios de presentación de Negro Mendes en la recepción de su propuesta musical.

En ese sentido, enfatizamos la importancia de la dimensión sonora en las formas como se define y experimenta el espacio – lo que L. Murray Shafer denominó paisaje sonoro (SHAFER, 2013). Nos interesamos en las acciones y movimientos de Negro Mendes desde la perspectiva de investigadoras / oyentes, intentando traducir textualmente – usando el abecedario y no el sistema de notación musical – nuestras impresiones de una parte del conjunto de sonidos articulados al grupo. De esa forma, consideramos la escucha en su sentido amplio, incluyendo diversas vocalizaciones y sonidos del ambiente, y sus efectos en los modos de hacer música y en la formulación de gustos musicales (PEREIRA, 2014a; FELD, 2013). Así, al prestar atención a los impactos de la escucha, nos distanciamos de los interminables debates sobre las fronteras de los géneros musicales para conceder un lugar a lo que aquí llamamos como repertorios y que entendemos como conjuntos sonoros inteligibles como música por quienes están involucrados con estos.

Negro Mendes: rutas musicales transnacionales en Río de Janeiro

La dimensión cultural de la globalización (GARCÍA CANCLINI, 2003) tiene en los tránsitos de personas, informaciones y producciones culturales sus elementos centrales. Tales tránsitos elaboran sentidos para las transformaciones tecnológicas y económicas que caracterizaron el final del siglo XX. Durante este período, una de las sucesivas crisis económicas vividas en América Latina propició la migración. En el caso de Perú, la crisis económica fue agravada por la profunda crisis política – entre golpes de Estado y la acción de grupos políticos armados. Esto impulsó la salida del país de peruanos de diferentes orígenes, construyendo redes que integran los actuales flujos migratorios (ALTAMIRANO, 2000; PÆRREGAAD, 2008; BERG, 2016). Mientras EE.UU, Chile y Argentina han sido históricamente los principales destinos de los peruanos (INEI, 2018), Brasil, Río de Janeiro más específicamente, ha atraído peruanas y

peruanos en búsqueda de trabajo, estudio y alternativas de vida más diversas que las que tenían en Perú (DANIEL, 2013).

En su investigación etnográfica con peruanos en Río de Janeiro, una de las autoras de este artículo observó que el imaginario hegemónico en Perú representa Río de Janeiro como una ciudad acogedora, con una población amigüera, un clima placentero y relajado que invita a la fiesta y a la diversión. Tal imaginario tiene como una de sus principales formas de difusión las telenovelas brasileñas transmitidas en territorio peruano (DANIEL, 2013). Para gran parte de los peruanos con quienes esta autora convivió durante su trabajo de campo, Brasil no era su principal destino, pero la persistencia del imaginario sobre Río contribuyó con que tales emigrantes pensaran que vivir en esa ciudad podría ser una experiencia placentera. Cuando llegan a Río, muchos peruanos se dan cuenta que, a pesar de la proximidad geográfica entre Brasil y su país, Río de Janeiro mantiene una significativa distancia cultural de Perú. Tal distancia se manifiesta en el hecho de que gran parte de los brasileños con quienes interactúan tienen poca o ninguna información sobre Perú y reproducen imágenes estereotipadas sobre este país y los peruanos (DANIEL, 2020). Ignorando su diversidad étnico-racial, muchos brasileños imaginan a Perú como un país exclusivamente indígena, y por lo tanto atrasado, una vez que en la jerarquía racial brasileña esta es la posición que ocupan las poblaciones originarias.

En ese contexto, los eventos cívicos y patronales, fiestas, campeonatos de fútbol y grupos de música y danza peruanos desempeñan un importante proceso de reterritorialización (HAESBAERT, 2006) de los inmigrantes peruanos en Río de Janeiro (DANIEL, 2014; 2015). Por intermedio de sus prácticas culturales, los inmigrantes peruanos se apropian simbólicamente del espacio urbano, construyendo vínculos entre su subjetividad, el colectivo y la ciudad. Este proceso de reterritorialización está impregnado de solidaridades, negociaciones y tensiones entre los mismos peruanos y otros inmigrantes (DANIEL, 2017). En este contexto se forma el grupo Negro Mendes.

Ricardo Bartra, vocalista, guitarrista y compositor del grupo, arribó a Río de Janeiro en 1998 acompañado de su hermano. Los dos deseaban dedicarse a la producción artística. Un día, Ricardo fue al Consulado de Perú en Río de Janeiro para hacer un trámite. Llenó una ficha en la que le preguntaban su profesión. "Músico", escribió. En aquel momento, una de sus fuentes de ingreso provenía de los conciertos del conjunto de música salsa en el cual Ricardo se desempeñaba como guitarrista. Al mirar la ficha, Edison, en aquel

entonces funcionario del consulado, se sorprendió. Además de su trabajo en el consulado, Edison tocaba el cajón, instrumento de percusión afro peruano. Edison buscaba a alguien para tocar.

Edison había llegado a Río en 1996 como becario del gobierno de Brasil para estudiar Artes Escénicas en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Antes de encontrarse con Ricardo, Edison ya había tocado con Sergio Valdeos, músico también peruano con trayectoria en el género del choro en Río de Janeiro y Lima. Sergio también es guitarrista del grupo comandado por la cantante afro peruana Susana Baca. Así como Edison, Sergio se mudó a Río de Janeiro en los años 90 como becario para estudiar artes, en su caso, música. Tanto Edison como Sergio vislumbraron que Río les abriría más posibilidades para ampliar sus conocimientos e insertarse en el mercado laboral como artistas profesionales, algo que les parecía difícil de lograr en Perú.

Entusiasmado por el encuentro con Ricardo, Edison se acordó de otro músico peruano en Río: José María. Antes de llegar a Brasil en la década de 1990, José María había integrado diferentes grupos de peñas criollas en Chiclayo, su ciudad natal. Además, José María vivió en Colombia, donde participó en conjuntos de salsa. Con Ricardo en la guitarra y voz, José María en el cajón y voz y Edison en la percusión empezó el primer grupo de música afro peruana y criolla en Río de Janeiro, en el 2002. Años más tarde, se juntaron al grupo dos integrantes más: la uruguaya Mónica Brun, en la voz y el brasileño Marcelo Bruno, en el bajo. El bajista ingresó al grupo en 2003, respondiendo al anuncio “Se busca bajista para tocar música en español” que puso Ricardo en la escuela de música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, donde estudiaba Marcelo. Mónica Brun se integró a Negro Mendes en 2009. Ella conoció el grupo cuando hacía parte de la Comparsa Kariguaya, conjunto de candombe, ritmo afrouruguayo. Los dos grupos se presentaron en un festival de cine latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Mónica, quien vino a Río a realizar una maestría en Trabajo Social, entró al grupo para reemplazar a la anterior cantante, Natalia, también de Uruguay. En el 2017, Mónica volvió a Uruguay y Natalia regresó al grupo⁴. Negro Mendes tiene 2 álbumes grabados, ambos de forma auto-financiada: Negro Mendes (2009) y El Chocolatito (2016).

En Río de Janeiro, Ricardo, José María y Edison construyeron lazos musicales que activaron sus experiencias antes de la inmigración. Mientras Ricardo y Edison son de Lima, capital de Perú y

⁴ El retorno de Natalia a Negro Mendes coincide con el final del trabajo de campo de las autoras junto al grupo. Así, no consideramos aquí a esta cantante.

concentradora del poder político y económico, José María es de Chiclayo, ciudad al norte del país. Ambas ciudades se ubican en la costa, caracterizada por la producción y difusión de música criolla y afro peruana como expresiones de identidad nacional. La música afro peruana engloba repertorios de origen negro de la costa, como el festejo, landó y zamacueca, los cuales fueron incluidos en el canon de la cultura nacional por el movimiento político cultural de artistas afro peruanos desde fines de los años 50, periodo conocido como “renacimiento afro peruano” (CHOCANO, 2018).

La asociación de la música criolla con la afro peruana se ha construido a través del apoyo que músicos criollos mestizos y blancos con acceso a la cadena productiva de la música en Perú han dando a artistas afro peruanos (ELÍAS LLANOS, 2011). También ha sido importante la incorporación de elementos afro peruanos en la música criolla, como el cajón, instrumento que funciona como base de percusión de la música criolla. Tal incorporación indica un intercambio musical entre criollos/mestizos y afro peruanos, así como la construcción de una cultura nacional. Con relación a la población afro peruana, esta cultura se estructura en la ideología del mestizaje que se apropia de la cultura afro peruana sin necesariamente reconocer a los afro peruanos como sujetos y ciudadanos (CHOCANO, 2018).

Aunque José María es el único afro peruano de Negro Mendes y también el único con experiencia profesional en música criolla y afro peruana, ambos estilos componen las memorias infantiles y juveniles de Ricardo y Edison. Para los tres músicos, los repertorios sonoros criollos y afro peruanos expresan vínculos afectivos con amigos y familiares en un contexto de intensa difusión en Perú de producción musical internacional extranjera y de géneros no pertenecientes al proyecto oficial de música nacional del momento, como la cumbia. Así por ejemplo Edison recibió clases de cajón en la escuela y por lo tanto experimentó el “renacimiento afro peruano” comandado en este caso por las instancias definidoras de los currículos escolares. Al reflexionar sobre su inclinación por el cajón y la situación de la música criolla antes de establecerse en Brasil, Edison declara:

Os peruanos aqui ouvem mais música *criolla* do que no Peru! [Lá] são poucas as rádios, são certos horários que passam. Susana Baca e a internacionalização da música afroperuana, acho que deu um novo gás pra música afroperuana e criolla. Porque senão, já estava

morrendo já! [Quando morava no Perú] eram só duas rádios que tocavam música peruana⁵

Así, el auge de lo criollo y de lo afro peruano al parecer estaba restringido a ámbitos institucionales sin alcanzar masivamente los medios de comunicación predominantes en aquella época. Enamorado del cajón, Edison quería continuar practicando fuera del ámbito escolar, pero no encontraba compañía, pues sus amigos se inclinaban por los numerosos grupos de rock locales que aparecieron con el retorno del régimen democrático al país en la década de 1980. Así como los amigos de Edison, Ricardo también prefería el rock, inclusive él y su hermano tenían una banda. El encuentro en Río de Ricardo con peruanos como José María, Edison y Sergio Valdeos, así como su contacto con la producción musical brasileña, impulsaron a Ricardo a aprender más de la música criolla y afro peruana.

Además de la reunión de José María, Edison y Ricardo, y más tarde, de Marcelo y Mónica, Río de Janeiro también propició que el grupo construyera un estilo musical particular, definido por sus integrantes como fusión. En el contexto peruano, el término es utilizado para referirse a repertorios de inspiraciones peruanas que no siguen estrictamente los cánones de un determinado género. Así, la fusión tiene como contrapunto la idea de autenticidad que tendrían los repertorios “verdaderamente” peruanos, como el criollo y el afro peruano. Los músicos en Perú que se insertan en estos géneros también pasan a integrar las disputas locales alrededor del prestigio y autenticidad, siendo presionados a seguir el patrón socialmente difundido como “verdadero”. Surgido en Río de Janeiro, lejos de estas disputas, Negro Mendes terminó por elaborar estrategias para producir sus propias interpretaciones de la música criolla y afro peruana. Según Ricardo, guitarrista, compositor y arreglista de Negro Mendes:

La ventaja de haber empezado aquí en Río es que no teníamos como competencia a Marcos Campos, a la familia Vásquez, a los Ballumbrosio [intérpretes destacados de música afro peruana y criolla]. Eso nos permitió tocar mal, sin conocimiento de causa, de manera muy intuitiva. [En los inicios de Negro Mendes] invité a Sergio [Valdeos] a grabar un arreglo (...) y me decía, “oye qué interesante: el bajo es un landó, la guitarra es un tondero, el cajón está acompañando como una marinera. Si pusieras una quijada, ¡no pasaría nada! ¡Porque no es nada!” Yo no tenía como saberlo!⁶

⁵ Entrevista realizada en 04. abr. 2012 como parte del trabajo de campo para la tesis de Camila Daniel.

⁶ Entrevista realizada en 17 ago. 2016.

De esta manera, “tocar mal”, asociado por Ricardo a la falta de conocimiento técnica de las estructuras rítmicas y armónicas de la música criolla y afro peruana, se presenta como una posibilidad creativa, ante la ausencia de cánones que se esperaría reproducir en Río, si en la ciudad hubiese una “tradición” de tal música. Esa posibilidad creativa, que se materializa en la ejecución de las canciones y parece querer desafiar los límites entre géneros instituidos, nos remite a la discusión sobre los procesos creativos, usualmente definida a partir de la tensión individuo y colectividad. Como afirma Gilberto Velho, la noción de autoría está relacionada con el desarrollo de valores individualistas, de tal manera que por lo menos desde la época renacentista, se destaca la figura del artista individual como sujeto creador, genial, excepcional y singular, inmerso en relaciones jerárquicas cambiantes (VELHO, 2006). Asimismo, Peter Burke subraya las innovaciones introducidas por medio de la variación por parte de los artistas populares en la Europa de los siglos XV y XVI, para cuestionar el énfasis dado al anonimato creativo en el análisis de las tradiciones populares (BURKE, 1989). Ambos autores subrayan la necesidad de prestar atención a las recreaciones e improvisaciones no como fenómenos novedosos sino como motores de procesos creativos y de carácter colectivo.

Negro Mendes entonces desarrolla su propuesta sonora retomando repertorios peruanos en Río de Janeiro sin tener los conocimientos formales para tanto. Especialmente en su segundo álbum, el grupo crea música afro peruana y criolla a partir de la superposición de sonidos canónicos en Perú. Este procedimiento, también presentado como recurrente por Burke y Velho, en Negro Mendes aparece como una estrategia para lidiar con las limitaciones provenientes de “tocar mal”. Río de Janeiro se convierte, por lo tanto, en un espacio de experimentación. La fusión que caracteriza Negro Mendes dialoga con las historias de escucha⁷ de sus integrantes, con el territorio y sus sonidos, explorando los recursos disponibles en Río de Janeiro, así como remodelando las memorias vinculadas con Perú. De esta forma, Negro Mendes integra una red musical transnacional.

Por ejemplo, un espacio cultural público como el Museo de Arte Moderno permitió la conexión entre una comparsa afro uruguaya y un grupo de música afro peruana que llevó a Mónica a ingresar

⁷ En su investigación junto a músicos en Nova Guinea en la década de 1980, Steven Feld se refiere a las historias de escucha como elementos fundamentales de construcción de subjetividad de los músicos / interlocutores de investigación (FELD, 2020). Si bien esas historias de escucha surgen en contextos de selva, puede ser interesante pensarlas para reflexionar sobre procesos de subjetivación en las ciudades. Aquí no profundizamos esta cuestión, apenas la sugerimos para próximas reflexiones.

a Negro Mendes. Del mismo modo, Río de Janeiro también impone limitaciones. Edison y Ricardo empezaron a tomar clases de música criolla y afro peruana con Sergio Valdeos, con el objetivo de ampliar sus conocimientos en estos repertorios. Cuando Sergio se mudó a Europa, no había en Río otra persona que le sustituyera. Ricardo y Edison siguieron los estudios sin la batuta de Sergio. En ciudades como Buenos Aires, Santiago, Miami y Washington D.C, los inmigrantes, artistas y productores culturales peruanos han construido una red de circulación cultural peruana que organiza clases, talleres, eventos, concursos, grabaciones, etc. (BENZA, 2009; CAYUPI PAÍS, 2017; DANIEL, 2021). Así, los vínculos – y las tensiones – entre Perú y el exterior son renovados en la cadena productiva transnacional de la cultura peruana. En contraste, en Río de Janeiro la inmigración peruana no es lo suficientemente numerosa a punto de conformar un mercado consumidor estable para la producción de Negro Mendes. De ese modo, Negro Mendes necesita desplegar otras estrategias para presentar y difundir su propuesta, como discutimos a continuación.

Encuentros y desencuentros de la solidaridad regional

Con su efervescente vida cultural, que abarca una extensa red de servicios vinculados a la música, incluyendo cursos de música, estudios de grabación y espacios para eventos, la ciudad de Río de Janeiro es considerada una de las capitales culturales de Brasil. De acuerdo con Bittencurt *et al* (2018), la ciudad de Río de Janeiro abriga un tercio del total de los 300 agentes musicales identificados en el estado, incluyendo 110 espacios públicos y privados que alojan programaciones musicales. Esta riqueza de recursos está modelada por las sucesivas reformas urbanas ocurridas en la ciudad.

A partir de mediados de la década de 1990, la céntrica región de Lapa fue objeto de renovado interés por parte de emprendedores locales y sectores sociales medios, comprometidos con el “rescate de lo nacional” (HERSCHMANN, 2007). Esto resultó en el resurgimiento de antiguos locales de conciertos y de ventas variadas, así como la realización de ferias artesanales y espectáculos al aire libre. Tal auge no necesariamente incidió en políticas sociales de planificación urbana de largo alcance. Además de la programación cultural efervescente de la región, son frecuentemente noticiados el abandono de sus numerosas edificaciones antiguas, otrora emblemáticas, y su persistente violencia, usualmente asociada con el tráfico de drogas (G1 RJ, 2012).

El tránsito por tales contrastes – la euforia por las antigüedades, la gastronomía y música locales en medio de la decadencia inmobiliaria y el conflicto – caracteriza la trayectoria de Negro Mendes, centrada justamente en Lapa. Los primeros conciertos de la agrupación fueron en la vieja casona sede del grupo de teatro Tá Na Rua. A inicios de la primera década de 2000, este colectivo, que se propone popularizar las artes escénicas desde una perspectiva crítica, ofrecía el primer piso de su sede para la realización de fiestas. Negro Mendes, en aquel entonces un trío conformado por Edison, José María y Ricardo, daba inicio a estos eventos tocando repertorio afro peruano y criollo. Terminado el concierto, Edison y Ricardo se transformaban en DJs y hacían sonar a sus intérpretes favoritos de música salsa. El precio de entrada a estas fiestas era R\$2. El total de los ingresos, dividido entre el grupo de teatro y Negro Mendes, difícilmente cubría los costos de transporte de los músicos, si bien esas primeras presentaciones posibilitaron la permanencia del trío, pues funcionaban también como espacios de ensayo.

De esta manera, explorando los recursos de sus incipientes redes de contactos, Negro Mendes empezó a ocupar musicalmente Río de Janeiro, iniciando diálogos entre la música criolla y afro peruana. La organización de los conciertos, desde su idealización, pasando por su difusión, hasta su efectiva realización es dividida entre sus integrantes de acuerdo a sus posiciones profesionales y afectivas. Marcelo es el único del grupo que se dedica a la música como actividad laboral de tiempo completo. Este músico integra conjuntos de repertorios tradicionales brasileños asociados con la región norte del país. Marcelo también integra Mango Mambo, un grupo que crea sus propios tipos de fusión a partir de la cumbia y la salsa. Desde la época de nuestro trabajo de campo y hasta hoy en día, Édison se dedica al teatro, Ricardo da clases de español y José María es técnico de una empresa de mantenimiento de ascensores.

En ocasiones anteriores planteamos una breve discusión sobre los proyectos y campos de posibilidades (VELHO, 2013) vinculados con la práctica musical de los integrantes de Negro Mendes, especialmente Ricardo (CABANZO; DANIEL, 2017). Aquí apenas queremos resaltar que los integrantes de Negro Mendes transitan por espacios vinculados a instancias oficiales e impulsados por universitarios y promotores de solidaridad regional. Buena parte de los conciertos de Negro Mendes surgen de la red de afinidades construida por el tránsito en esos espacios. Así, Negro Mendes se presentó en el I Encontro Brasil-Peru, en 2012, en Diálogos del Sur, en 2013 e hizo parte de la agenda de actividades realizadas en Río

de Janeiro de la Caravana 43, movilización internacional por la desaparición de 43 estudiantes en Ayotzinapa, México. Negro Mendes también se ha presentado en centros culturales, parques, restaurantes y salas de conciertos ubicados en Lapa y alrededores.

De esta manera, podría pensarse que Negro Mendes está plenamente integrado a la oferta de actividades relacionada con inmigrantes de algunos países hispanoamericanos en Río de Janeiro. No obstante, si existe tal integración, esta se realiza entre tensiones y negociaciones atravesadas por la heterogeneidad de intereses vinculados a tales actividades. A manera de ejemplo abordamos aquí la efímera presencia de Negro Mendes en los eventos de música y baile de salsa y en las llamadas fiestas latinas.

Como comentamos en otra ocasión (CABANZO, 2020), en Río de Janeiro han existido, por lo menos desde la década de 1990, algunas agrupaciones exclusivamente dedicadas a la ejecución de música salsa, pero su permanencia y formación son bastante irregulares. Tal variabilidad resulta en periodos de intensa programación de salsa en vivo, intercalados con temporadas en la cuales esta parece simplemente no existir en la ciudad. Una de tales agrupaciones es Salsa Klave, formada en 2001 y liderada por el panameño Agustín. En octubre de 2013, Agustín le propuso a su amigo Ricardo que Negro Mendes abriera los conciertos de la orquesta de salsa, la cual en aquella época se presentaba con regularidad en el Clube dos Democráticos, espacio emblemático de la tradicional danza de salón de la ciudad.

Clube dos Democráticos está situado a unas dos cuadras de los Arcos de Lapa, construcción colonial en cuyos alrededores se concentra el ocio ofrecido por los bares y restaurantes contiguos. A lo largo del siglo XX, Clube dos Democráticos fue central para la sociabilidad carioca nocturna construida en el centro de la ciudad, primero albergando desfiles de sociedades carnavalescas y posteriormente como salón de danza (PLASTINO, 2006; VEIGA, 2011). Desde la última década, los tradicionales bailes de salón parecieron perder su brillo y pasaron a ser realizados con intervalos cada vez mayores. El espacio de Clube dos Democráticos comenzó a ser alquilado para la realización de variados eventos. Entre estos, destacamos la realización de dos ediciones de Rumba Tipo Colombia, fiesta organizada por un pequeño grupo de estudiantes universitarios colombianos en 2015 y una temporada de Salsa Klave en 2013. De esta manera, el aparente ocaso de los bailes de salón acabó favoreciendo eventos producidos principalmente por inmigrantes provenientes de diversos países hispanoamericanos.

Clube dos Democráticos cuenta con una amplia tarima y una espaciosa pista de baile. Las sillas y mesas están dispuestas bien cerca a las paredes del recinto para incitar el baile y permitir a los observadores la apreciación de los bailarines. Aun así, buena parte del público de aquella ocasión se mantuvo pegado a sus sillas durante la presentación de Negro Mendes. Después de algunas canciones, peruanos y brasileños familiarizados con el repertorio do grupo, inclusive participantes del grupo Sayari de Danzas Peruanas, se animaron por fin a ocupar la pista de baile. Gran parte del público, que más tarde se apretujó en la pista bailando al son de Salsa Klave, permaneció sentado, tomando cervezas y tragos o conversando. Más que contemplación o concentración, las expresiones corporales de muchos espectadores parecían manifestar una mezcla de aburrimiento e impaciencia. Este público parecía ansioso por el final del concierto de Negro Mendes para que la fiesta ahora sí empezara.

Reacciones semejantes ocurrieron en las pocas presentaciones del grupo en las llamadas fiestas latinas. Como comentamos en otras ocasiones (HERSCHMANN; CABANZO, 2016; CABANZO, 2021), el componente “latino” de tales fiestas es extremadamente escurridizo, pues hace referencia a múltiples elementos frecuentemente contradictorios entre sí. Lo que entienden por “latino” quienes se involucran con estas fiestas superpone ideas que entrecruzan valores y expectativas sobre nacionalidad e industria musical. Al mismo tiempo, lo “latino” es un significativo identificador y amalgama de experiencias múltiples y difusas (PEREIRA, 2014b), y en esa medida, rótulo útil de fiestas como Noches de Sol, la cual fue organizada por un peruano que vino a Río de Janeiro para estudiar Periodismo y cada cierto tiempo se transformaba en DJ Rayado.

Noches de Sol fue realizada en intervalos irregulares entre 2013 y 2017, al principio en una antigua bodega ubicada en la calle Ouvidor, en el centro de la ciudad, y posteriormente en una discoteca en Lapa. En un gesto de solidaridad con colegas músicos y paisanos, DJ Rayado invitó a Negro Mendes a tocar en la fiesta. Dada la popularidad de Noches de Sol, cuya pista de baile permanecía atiborrada durante varias horas, era posible que Negro Mendes pudiera recibir un poco más de dinero que el necesario para cubrir los costos de transporte. Pero, al igual que en los conciertos de Salsa Klave, el público presente estaba ansioso por bailar la salsa, merengue, cumbia y reggaeton que dominan el repertorio de Noches de Sol, así como por participar en los sorteos de botellas de pisco, un tipo de aguardiente peruano / chileno, y en el concurso de baile, ambos realizados a lo largo de la noche.

Examinemos el aparente desinterés hacia Negro Mendes de los asistentes a los eventos mencionados, esto es, los conciertos de Salsa Klave y la fiesta Noches de Sol. En primer lugar, vale la pena señalar que estos eventos son realizados por inmigrantes extranjeros con el objetivo de recrear la sociabilidad vivida en los países de origen mediante la música y el baile. Según Alba Marina González Smeja, en su estudio etnográfico sobre eventos de salsa en la ciudad de Barcelona, los organizadores de tales eventos, “están regidos por una nostalgia que les hace itinerar por la ciudad apropiándose de espacios físicos que temporalmente se hacen cómplices de la añoranza salsera” (GONZÁLEZ SMEJA, 2015, p.194). Así, tanto en Barcelona como en Río de Janeiro, la música y el baile posibilitan el acceso a otros espacios y tiempos, reconstruyendo lugares y relaciones vinculados más con un viaje al pasado compuesto por repertorios sonoros y coreográficos puntuales que con la intención de reforzar otros tipos de solidaridades, como la profesional o la regional, por ejemplo.

En segundo lugar, estos eventos suelen atraer brasileños y extranjeros interesados en practicar el baile que aprenden en escuelas de danza. Como discutimos en otra ocasión, estos bailarines esperan que tales fiestas sean una prolongación de las reglas y códigos aprendidos en las clases ofrecidas en las escuelas de danza (CABANZO, 2020). Sin embargo, el piso liso, la pista de baile espaciosa, el suave olor a desinfectante y la sensualidad como técnica característicos de los eventos realizados en las escuelas de danza, contrastan con los aromas peculiares de comida “típica” y los cuerpos sudorosos y apretujados bailando éxitos a veces no tan recientes de salsa, merengue, cumbia y reggaeton. Pues, quienes comandan los viajes espacio-temporales en que consisten las fiestas latinas y los conciertos de salsa, suelen aterrizar en momentos significativamente afectivos para su generación. De esta forma, DJ Rayado, nacido en la década de 1980, se inclina por repertorios populares en las principales estaciones de radio peruanas en la década de 1990. Del mismo modo, a Agustín le es imposible esquivarse de poner a sonar algún éxito del Gran Combo de Puerto Rico o de Los Van Van, emblemáticas agrupaciones de salsa.

Este repertorio es inteligible para muchos de los asistentes a las fiestas latinas y de salsa, justamente por las memorias que reactiva y remodela, así como para algunos alumnos de las escuelas de danza, que intentarán practicar los pasos en un ambiente que poco obedece a los códigos aprendidos en tales escuelas. Pero, a pesar del gesto de solidaridad que supone integrar Negro Mendes a tales eventos, la propuesta del grupo no encaja en las

expectativas del público. Es un repertorio que no hace parte de los estudios desarrollados en las escuelas de danza. Aunque a los integrantes de Negro Mendes les encanta la salsa – recordemos sus primeras presentaciones en la sede de Tá Na Rua – el repertorio del grupo se aproxima más a la sonoridad asociada a lo folclórico peruano, como vimos en la sección anterior. Si bien este repertorio llega a aparecer en Noches de Sol, el público no espera vivir toda una noche de folclore, más bien busca viajar en el tiempo/espacio bailando los *hits* de las últimas décadas en varios países hispanoamericanos. No obstante, esta cercanía con lo folclórico tampoco define completamente la relación de Negro Mendes con sus públicos, como veremos a continuación.

Modelar la ciudad a partir de peruanidades diversas

Construyendo un diálogo entre la propuesta musical de Negro Mendes y las expectativas de la comunidad peruana en Río de Janeiro, el grupo decidió crear un proyecto alternativo: el dúo/trío Peña Criolla. Compuesto por dos o tres integrantes de Negro Mendes y teniendo como base un cajón, la guitarra y uno o dos vocalistas, Peña Criolla se dedica a un repertorio alineado a las peñas tradicionales peruanas⁸, acercándose a sus arreglos y formas. Negro Mendes reconoce que los peruanos en Río de Janeiro muchas veces anhelan disfrutar las canciones que solían escuchar en eventos en Perú con amigos y familiares. Además, la formación reducida amplía las posibilidades de oferta de música en vivo a un menor costo. Gran parte de los eventos de la comunidad peruana en Río de Janeiro son auto gestionados y dependen de la venta de entradas, comida y bebida para cubrir la inversión realizada. Entonces el número de músicos a ser contratados es un criterio fundamental a la hora de programar los eventos.

El dúo/trío Peña Criolla suele presentarse en eventos realizados por la comunidad peruana como las fiestas por el día de la Independencia de Perú y las celebraciones del Señor de los Milagros, espacios privilegiados para la construcción de peruanidades en Río de Janeiro (DANIEL, 2017). En muchas ocasiones las presentaciones del dúo/trío se acompañan de la exhibición de grupos de danzas folclóricas peruanas también participantes de comunidad inmigrante. En tal contexto, la música, la danza y la comida peruanas son utilizadas como mediadores con fuertes connotaciones identitarias, como diacríticos en la

⁸ En Perú, las peñas son acontecimientos festivos colectivos y bailables usualmente realizados por las tardes. Las peñas son acompañadas por un grupo de música y ocasionalmente por parejas de bailarines contratados específicamente para el evento.

construcción de una identidad étnica peruana en Río de Janeiro (DANIEL, 2015). Así mismo, la mayor parte del público de estos eventos espera escuchar y especialmente bailar la “verdadera” música peruana, la cual puede ofrecerles el dúo/trío Peña Criolla, pero no Negro Mendes, con sus composiciones que se deslizan entre diferentes géneros musicales.

Parte de lo que hace tal música peruana “verdadera” es que su familiar sonoridad provoca en los peruanos sentimientos de conexión con Perú viviendo en Río. Como vimos en la primera sección, tales sentimientos se construyen sobre negaciones y tensiones alrededor de la identidad nacional peruana y contempla actores que disputan los sentidos de peruanidades en Río de Janeiro. Así, Negro Mendes ha abierto caminos que demuestran su habilidad de construir diálogos musicales entre diferentes públicos y sus expectativas. El dúo/trío Peña Criolla manifiesta tal habilidad.

Además de los eventos de la comunidad peruana, un espacio privilegiado de construcción de sentidos de peruanidad fue el bar Semente. Surgido a finales de la década de 1990, Semente, situado a unas tres casas de la sede de Tá Na Rua, se consolidó como un tradicional punto de encuentro de turistas y locales aficionados al samba y choro, repertorios emblemáticos de la ciudad. Y así como tantos otros espacios de Lapa, Semente cerró sus puertas a finales de 2017. En entrevista para el periódico Estado de São Paulo, Aline, la propietaria de Semente desde 2004, relató el persistente descuido del poder público en la región, en contraste con las atenciones oficiales que recibió la Plaza Mauá en función de la preparación de la ciudad para los mega eventos del 2014 y 2016 (PENNAFORT, 2017)⁹.

Invitado por Aline, Negro Mendes realizó algunos conciertos en Semente entre 2015 y 2017. El grupo se presentaba después del concierto de alguna figura de renombre en el universo del samba y del choro, como Zé Paulo Becker o Yamandú Costa, atrayendo y reforzando un cierto tipo de público. Describimos tal público en función de la disposiciones espaciales y sonoras de Semente. Estas convocan una postura corporal de recogimiento y contemplación. La luz tenue y ámbar del lugar, la superficie irregular y rústica de la pared del pequeño escenario, el bajo volumen del repertorio de MPB que suena durante los intervalos de los conciertos, favorecen un ambiente intimista. Hay mesas y sillas de madera y hierro distantes del escenario, mientras otras están localizadas a menos de

⁹ Cíntia S. Fernandes y Micael Herschmann apuntan un sentimiento semejante entre los productores culturales de la región del puerto de Río de Janeiro. Estos productores fueron negativamente afectados por las grandes inversiones empresariales en el puerto en el contexto de la realización de eventos deportivos internacionales (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018).

un metro del mismo, de tal manera que para ejecutar un baile de movimientos amplios, será necesario desplazar las mesas más próximas al escenario. Estos elementos estimulan una cierta actitud del público de Semente, el cual, como apunta Ricardo:

se sienta a escuchar, es un público con el que yo me entiendo muy bien, porque yo me formé como músico en el rock hasta los 16 años. El rock tiene eso, el concierto de despedida de Sui Generis [grupo argentino particularmente emblemático en los primeros años de la década de 1970] era sentado, el público estaba sentado, o la gira de The Wall [álbum del grupo británico Pink Floyd] era sentado, era más teatral y yo me entiendo bien con ese público, porque es un público que te tolera cambios bruscos, haces un landó, un festejo, fuerte, y de repente haces un vals, sólo con guitarra y cajón, más simple. Es bonito pensarlo como un espectáculo.

Así, disposiciones espaciales, tipos de escucha y producción sonora se entrecruzan, criando expectativas sobre los públicos de Negro Mendes a partir de evocaciones que no se refieren exactamente a la efervescencia asociada con el rock sino están más cercanas a performances basadas en una separación definida entre intérpretes y público. Además, llaman la atención las referencias a shows multitudinarios, cuyos recursos escénicos variados tampoco son muy próximos al ambiente intimista de Semente. Finalmente, no es un detalle menor que, comparados con las presentaciones en la sede de Tá Na Rua y en los eventos universitarios, los conciertos en Semente representan mejores rendimientos para Negro Mendes. Como es habitual, el pago del grupo proviene del total de entradas, las cuales en Semente suelen ser de R\$30 a R\$40.

Por lo tanto, Negro Mendes en Semente propone una aproximación algo diferente a la que caracteriza la agitación de los eventos de la comunidad peruana o las fiestas latinas y de salsa. Si bien suele haber un momento de exhibición de danzas como el festejo, la invitación al baile no es generalizada. Con una excepción: el concierto de lanzamiento de El Chocolatito, el último álbum de Negro Mendes. La euforia alrededor de este evento fue más allá de las expectativas de músicos, público y funcionarios de Semente. Si algunas sillas vacías caracterizaban los conciertos de Negro Mendes hasta entonces, en aquella ocasión se registró lleno total. Las pocas meseras y meseros del lugar – poco antes Semente había pasado por un recorte de personal – intentaban lidiar con los numerosos e insistentes pedidos provenientes del público de pie y sentado. Algunos parientes y amigos de los músicos fueron parados en la estrecha puerta y se quedaron sin asistir al lanzamiento del disco, ocasionando tensiones en los integrantes del grupo y también

un cierto alivio entre los ocupadísimos funcionarios del local. Al año siguiente Semente cerraría definitivamente sus puertas.

Consideraciones finales

En el presente artículo buscamos proporcionar perspectivas para pensar la noción de ciudades musicales en el Sur Global a partir de una experiencia puntual de investigación: el grupo de música afro peruana Negro Mendes y su ocupación de diferentes espacios, principalmente localizados en Lapa, Río de Janeiro. Abordamos la inmigración peruana en la ciudad y sus efectos en el quehacer musical de Negro Mendes. La existencia de numerosos agentes y recursos involucrados con programación de música en Río se entrelazan tanto a la persistencia de un imaginario sobre la ciudad entre los inmigrantes peruanos, como a la confirmación de la jerarquía racial predominante en Brasil.

Frente al reducido mercado consumidor de lo peruano en Río de Janeiro, Negro Mendes ocupa espacios vinculados a ámbitos universitarios y al ocio nocturno de la céntrica región de Lapa. Luego de varios años de efervescencia, esta región parece haber entrado nuevamente en un periodo de abandono, como parecen sugerir el cierre de Semente y la pérdida de brillo de Clube dos Democráticos. Al mismo tiempo, el descuido que ha caracterizado a Lapa recientemente acabó visibilizando la presencia de ciertos inmigrantes extranjeros que pretenden disputar espacios de la ciudad mediante la música y el baile. En esta disputa definida por intereses heterogéneos, son insuficientes los gestos de solidaridad regional o de profesión. Al deslizarse entre géneros consagrados del repertorio afro peruano, Negro Mendes tensiona las expectativas tanto de los públicos que están en busca de la "verdadera" música peruana, como de aquellos interesados en remodelar sus recuerdos bailando los éxitos de las principales estaciones de radio de décadas pasadas.

En ese sentido, proponemos pensar las ciudades musicales como espacios de tensión. Como sabemos, la variedad y la multiplicidad de estímulos caracterizan a las metrópolis modernas. Georg Simmel dirá que estas propician el florecimiento de la subjetividad individual (SIMMEL, 1998). Siguiendo un camino semejante, Janice Caiafa nos recuerda que, al erigirse a partir de la circulación y la densidad poblacional, las ciudades modernas de algún modo posibilitan una experiencia con la otredad (CAIAFA, 2007). La autora considera que esta experiencia es un terreno muy fértil para hacer investigación etnográfica porque abre la posibilidad de compartir

afectos con esos otros (CAIAFA, 2007). A partir del caso aquí examinado, reclamamos la persistencia de la otredad como espacio de vida, de disfrute y de fiesta en medio del desastre.

Referencias

ALTAMIRANO, Teófilo. **Liderazgo y organizaciones de peruanos en el exterior: cultura transnacionales e imaginarios sobre el desarrollo**. v. 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

BENZA, Silvia. Procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires. **Anthropologica**, v. 27, n. 27, p. 75–91, dic 2009.

BERG, Ulla. **Sujetos móviles**. Raza, migración y pertenencia en el Perú y en Estados. Lima: IEP, 2016.

BITTENCOURT, Luiza *et al.* Mapa Musical RJ: circuitos, redes e agentes das “cidades musicais” do estado do Rio. In: FERNANDES, C. S; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política**. 1. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 221-240.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABANZO, Maria Pilar. Sabor, salsa, sabrosura: sociabilidade e ritual no Rio de Janeiro. 2020. 187p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CABANZO, Pilar. In Search of Sabrosura and Sabor: possible connections between anthropological methods and performance. **Revista Brasileira de Estudos Da Presença** [Eperiodico]. v.11, p.1 – 23, 2021.
<https://doi.org/10.1590/2237-2660102501>

CABANZO, Pilar; DANIEL, Camila. Entre la samba, la salsa y la zampoña: Negro Mendes y los dilemas de la música afro peruana en Río de Janeiro. 2017. Trabalho apresentado ao V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, Bogotá, 2017.

CAIAFA, J. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV Ed, 2007.

CAYUPI PAÍS, Malen. **Construcción de la “peruanidad” en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile**. Tesis de pregrado (Sociología)—Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile, 2017.

CHOCANO, Rodrigo. Manifestaciones culturales, representación estratégica y agendas: reflexiones sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial afroperuano. In: DORIVAL, R; QUEVEDO, A. (orgs.). **Encuentro de Investigadores sobre Cultura Afroperuana**. Lima: Ministerio de Cultura, 2018. p. 169-177.

DANIEL, Camila. “Más peruano que el cajón”: representações de “afroperuanidad” nos Estados Unidos. 2021 (mimeo).

DANIEL, Camila. P’a crecer en la vida: a experiência migratória de jovens peruanos no Rio de Janeiro. 2013. 296p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

- DANIEL, Camila. Territorialidades migrantes: um estudo antropológico sobre a Copa Peru-Rio. **Percursos**, Florianópolis, v.15, n. 28, p. 120-135. jan/junho 2014. Disponível em < <https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724215282014120> >. Acesso em 30 de mar. 2021. <http://dx.doi.org/10.5965/1984724215282014120>.
- DANIEL, Camila. O “folclórico” das danças folclóricas: a dança como espaço de (re)afirmação de identidade entre peruanos no Rio de Janeiro. *In*: CONTINS, Márcia; PENHA-LOPES, Vania; ROCHA, Carmem S. M. (orgs.). **Religiosidade e performance: diálogos contemporâneos**. Ed. Mauad X: Rio de Janeiro, 2015. p. 60 – 73.
- DANIEL, Camila. Peruanidad(es) no Brasil: a construção de identidades na experiência migratória de estudantes peruanos no Rio de Janeiro. **Mosaico**, Rio de Janeiro, v.8, n. 1, jul/set 2017. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/70584> >. Acesso em 28 de mar. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12660/rm.v8n13.2017.70584>
- DANIEL, Camila. When I discovered I was an Índia: racialization processes in the migratory experiences of Peruvians in Rio Janeiro. **VIBRANT**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 1-19. Outubro 2020. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/vb/a/j3ShTYc4wQCq3qYz5KBZdTN/?format=pdf&lang=en> > . Acesso em 25 de mar. 2020. <http://doi.org/10.1590/1809-43412020v17d701>.
- ELÍAS LLANOS, Carlos Fernando. **Félix Casaverde, violão negro**: identidade e relações de poder na música da costa do Peru. Dissertação de Mestrado (Música) – Universidade Estadual Paulista, 2011.
- FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O padrão e a padroeira: momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 341-370, agosto 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132017000200341&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 abr. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n2p341>.
- FELD, Steven *et al*. Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld. **Mana**, Rio de Janeiro, v.26, n.3, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132020000300600&lng=en&nrm=iso. Acesso em 14 abr 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442020v26n3e600>.
- FELD, Steven. Una acustemología de la selva tropical. **Revista Colombiana de Antropología**, Bogotá, v.49, n.1, p. 217-239, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v49n1/v49n1a10.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2021.
- FERNANDES, Cíntia S; HERSCHMANN, Micael. Entre as “conchas vazias” e a potencialidade das dinâmicas criativas urbanas cotidianas na área do porto do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política. 1. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 19 – 56.
- G1 RJ. Após denúncia de tráfico de drogas, segurança é reforçada na Lapa. 28 ago. 2012. **G1**. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/08/apos-denuncia-de-traffic-de-drogas-seguranca-e-reforcada-na-lapa.html>. Acesso em: 04 abr. 2021.

Negro Mendes y las disputas por la ciudad desde lo afro peruano

GARCÍA CANCLINI, N. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GOLDMAN, Márcio. **Alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Dumará, 1999.

GONZÁLEZ SMEJA, Alba Marina. **Salsa nómada**: escena musical, bailable e itinerante de la salsa en Barcelona. 2015. 275p. Tese (Doctorat en Estudis Avançats en Antropologia Social). Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.

HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música**: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, Micael; CABANZO, Maria Pilar. Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI. **Lumina**, v. 10, n. 3, 2016.

<https://doi.org/10.34019/1981-4070.2016.v10.21263>

INEI (Instituto Nacional de Estadística e Información). **Estadísticas de la emigración internacional de peruanos e inmigración de extranjeros**. Lima: INEI, 2018.

LOPES, Adriana Carvalho. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v.9, n.2, p. 369-390, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982009000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 abr. 2021. <https://doi.org/10.1590/S1984-63982009000200002>.

PÆRREGAARD, K. **Peruvians dispersed: a global ethnography of migration**. Plymouth: Lexington books, 2008.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, a. 20, n. 42, jul./dez. p. 377-391, 2014.

PENNAFORT, Roberta. Rio de Janeiro perde patrimônios de sua cultura com o fechamento de Semente e Gafieira Estudantina. **Estadão**, 22 out. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,rio-de-janeiro-perde-patrimonios-de-sua-cultura-com-o-fechamento-do-semente-e-gafieira-estudantina,70002055383>. Acesso em: 29 mar. 2021.

PEREIRA, Simone Luci. Uma certa escuta da cidade – práticas musicais entre cubanos em São Paulo. **Logos: Comunicação & Universidade**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, ed. 41, 2014a.

PEREIRA, Simone Luci; SANTIAGO, Sabrina. Circuitos, cenas, cosmopolitismos: Cartografias da latinidade em São Paulo. **IV Congresso Internacional Comunicação e Consumo**, São Paulo, 8 – 10 de outubro de 2014b.

PLASTINO, Virna Virgínia. **Dança com Hora Marcada**: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro. 2006. 144p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Museu Nacional – PPGAS. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO, Prefeitura. Prefeitura firma cooperação com Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Página Web da Prefeitura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 29 jul. 2020. Disponível em:

Negro Mendes y las disputas por la ciudad desde lo afro peruano

<https://prefeitura.rio/cidade/prefeitura-firma-cooperacao-com-secretaria-de-estado-de-cultura-e-economia-criativa/> Acesso em: 28 mar.2021

SHAFER, L. Murray. **El paisaje sonoro y la afinación del mundo**. Trad. Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2013.

SIMMEL, Georg. (1896). O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, J.; OËLZE, B. (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB., 1998.

VEIGA, Felipe Berocan. “**O Ambiente Exige Respeito**”: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. 2011. 438p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

VELHO, Gilberto. Autoria e criação artística. En: SANTOS, G; VELHO, G (orgs.). **Artifícios e artefactos**. Entre o literário e o antropológico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 135 – 141.

VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar,