



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDERNÍSIA FERREIRA DO NASCIMENTO DE MESSIAS

A ALTERIDADE NEGRA NAS DÉCIMAS DE NICOMEDES SANTA CRUZ

FORTALEZA

2021

ANDERNÍSIA FERREIRA DO NASCIMENTO DE MESSIAS

A ALTERIDADE NEGRA NAS DÉCIMAS DE NICOMEDES SANTA CRUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação Universidade
Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M548a Messias, Andernísia Ferreira do Nascimento de.
 A alteridade negra nas décimas de Nicomedes Santa Cruz / Andernísia Ferreira do Nascimento
 de Messias. – 2021.
 144 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa
de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.
 Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.
 Coorientação: Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz.
1. Nicomedes Santa Cruz. 2. Alteridade. 3. Décimas. 4. Afro-peruano. I. Título.

CDD 400

ANDERNÍSIA FERREIRA DO NASCIMENTO DE MESSIAS

A ALTERIDADE NEGRA NAS DÉCIMAS DE NICOMEDES SANTA CRUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 26/01/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Roseli Barros Cunha (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz (co-orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof^ª. Dr^ª. Irenísia Torres de Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rogério Mendes Coelho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Dedico este trabalho às mulheres que sempre me inspiram e que me ajudaram nessa travessia:

Anita, Eunice, Nilda, Conceição, Rozana, Roseli, Paulina.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Anita e tias Eunice, Conceição e Nilda, aos sobrinhos Livia e Lucas pelo amor, carinho e cuidado que direcionaram a mim.

A minha companheira Rozana Rodriguez por seu carinho e dedicação.

A minha estimada orientadora e amiga professora Roseli, pelo incentivo, dedicação, paciência e exemplo de professora e pesquisadora.

Ao meu estimado co-orientador, professor Amarino Queiroz, por me instigar a estudar Nicomedes Santa Cruz, por seu incentivo, dedicação, paciência e exemplo de professor e pesquisador.

A minha amiga e parceira de estudos, de mestrado e de vida Paulina Alexandra.

Aos membros da banca examinadora, a estimada professora Irenísia Torres de Oliveira (UFC) e ao estimado professor Rogério Mendes Coelho (UFRN) pela disponibilidade e pela valiosa contribuição.

As minhas amigas, Vera Virgínia, Claudenia, Tanara, Karin e Karol pelo ânimo e amizade.

Ao grupo “Tejo” de amigos da graduação em Letras da UFC e ao querido Tio Everardo por sua amizade e ajuda.

A Universidade Federal do Ceará pelo compromisso e seriedade no ensino por excelência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS/UFC), aos docentes, colegas discentes e aos funcionários Victor e Diego pela atenção e disponibilidade.

Por todos que contribuíram para o êxito desta pesquisa.

“Puedo afirmar que entre el pueblo y yo hemos
hecho más de una canción conjunta”.
(Nicomedes Santa Cruz).

RESUMO

A imagem do Estado peruano concebida somente pela mescla binária entre os povos nativos e europeus é algo questionável, uma vez que tal concepção não contempla a contribuição da cultura de ascendência africana, como também exclui outras culturas como a chinesa, a japonesa de herança Nikkeie a árabe, estas ainda que expressadas de modo particular, possuem relevância para a formação cultural do Peru. Ao evidenciar a cultura de matriz africana, Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) é considerado como precursor por ser um homem afro-peruano que coloca em discussão o sujeito afro-peruano ao romper com o silêncio da crítica e da história nacional, visto que faz ecoar em sua produção artística, ensaística e jornalística as vozes neutralizadas pelos sistemas de opressão que outorgavam a constituição de uma nação monolítica, marginalizando, desse modo, a cultura afro-peruana. A partir de suas décimas e poemas Santa Cruz potencializa o sujeito afro-peruano ao reafirmar sua identidade de homem negro, afro-peruano, impulsionando a desconstrução dos estereótipos racistas que relacionava o negro a imagens negativas, carregadas de preconceito e desprovidas de valores. Entretanto, é o combate à invisibilidade social, cultural, literária e política que configura um dos pontos marcantes que perpassa por toda sua obra. Sendo assim, o objetivo desta dissertação consiste em verificar como se estabelece o processo de visibilização e alteridade do sujeito afro-peruano nas décimas de Nicomedes Santa Cruz.

Palavras-chave: Nicomedes Santa Cruz; alteridade; décimas; afro-peruano.

RESUMEN

La imagen del Estado peruano concebida bajo la mezcla binaria entre pueblos indígenas y europeos es algo cuestionable, una vez que tal concepción no contempla la contribución de la cultura de ascendencia africana, pero lo también excluye otras culturas con la china la japonesa de herencia Nikkei y lo árabe, estos aunque expresados de una manera particular, poseen relevancia para la formación cultural del Perú. Al mostrar la cultura de origen africano, Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) es considerado como un precursor por ser un hombre afroperuano que plantea el tema afroperuano a la discusión rompiendo con el silencio de la crítica y la historia nacional, pues resuena en su producción artística, ensayística y periodística las voces neutralizadas por los sistemas de opresión que otorgaron la constitución de una nación monolítica, marginando, así, la cultura afroperuana. A partir de sus décimas y poemas, Santa Cruz empodera al sujeto afroperuano reafirmando su identidad de hombre negro, afroperuano, impulsando la deconstrucción de los estereotipos racistas que relacionaban a los negros con imágenes negativas, cargadas de prejuicios y desprovistas de valores. Sin embargo, es la lucha contra la invisibilidad social, cultural, literaria y política lo que constituye uno de los puntos llamativos que atraviesa toda su obra. Por tanto, el objetivo de esta disertación es comprobar cómo se establece el proceso de visibilidad y alteridad del sujeto afroperuano en las décimas de Nicomedes Santa Cruz.

Palabras-llaves: Nicomedes Santa Cruz; alteridad; décimas; afroperuano.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	NICOMEDES SANTA CRUZ: A VISIBILIZAÇÃO DO SUJEITO NEGRO NA CULTURA PERUANA.....	15
2.1	Nicomedes SANTA Cruz e a desconstrução da homogeneidade na formação do Estado-Peruano.....	15
2.2	Santa Cruz e o cânone: reflexões para sua inclusão.....	28
3	NICOMEDES SANTA CRUZ: IDENTIDADE, RESISTÊNCIA E ALTERIDADE.....	46
3.1	O conceito e a construção de alteridade nas <i>Décimas</i> de Nicomedes Santa Cruz.....	45
3.2	<i>Negritudè E Negritud</i> : ecos de resistência e de alteridade negra.....	57
3.3	Um negro escrevendo e falando de negritud no Peru: análise das <i>décimas</i> de Nicomedes Santa Cruz.....	65
3.3.1	<i>De ser como soy me alegre (1949)</i>	66
3.3.2	<i>Ritmos negros del Perú (1957)</i>	80
3.3.3	<i>Talara (1959)</i>	86
3.3.4	<i>Johanesburgo (1960)</i>	90
3.3.5	<i>Indio (1961)</i>	94
3.3.6	<i>Patria o muerte (1962)</i>	99
3.3.7	<i>Muerte en el ring (1962)</i>	103
3.3.8	<i>América Latina (1963)</i>	110
3.3.9	<i>Cantares campesinos (1969)</i>	116
3.3.10	<i>Panalivio (1970)</i>	119
3.3.11	<i>El canto del pueblo (1975)</i>	121
4	MÁS ALLÁ DE NICOMEDES SANTA CRUZ: A VISIBILIDADE AFRO-PERUANA NA CONTEMPORANEIDADE.....	126
4.1	Os primeiros indícios de visibilização do sujeito afro-peruano.....	126
4.2	A visibilidade do sujeito afro-peruano nas artes: expressões artísticas afro-peruana na contemporaneidade.....	130
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
	REFERÊNCIAS.....	138

1 INTRODUÇÃO

No fim da década de 1980, os críticos literários peruanos passaram a questionar e reavaliar o conceito de literatura peruana, uma vez que, ao ser proposta pelo crítico Antonio Cornejo Polar (1936-1997), a categoria de heterogeneidade cultural implicaria na coexistência de outras culturas e de suas outras manifestações literárias que coabitavam em um mesmo espaço, mantendo entre elas, relações conflituosas. Em entrevista concedida ao pesquisador e crítico literário Carlos Arroyo (1992, p. 61, tradução nossa), Cornejo Polar afirma que “há que reconhecer— ainda que não se queira – que a literatura peruana é multilíngüe e multicultural. E isso constitui uma recomposição ou reformulação do conceito da literatura peruana.”¹

Reconhecer que a literatura peruana é “multilíngüe e multicultural” representou um grande acerto para a crítica e os estudos literários. Contudo, era preciso dar voz a estes outros e mais que isso, escutar e deixar que contassem a sua versão da história. E quem são estes outros? Quais são suas histórias? O que nos contam? Tais questionamentos nos fazem refletir como o processo colonizador foi cruel e violento, já que tentou desarticular e destruir o não-europeu, o não-espanhol, isto é, aquele que era diferente. Em seu livro *O local da cultura* (1998), Homi K. Bhabha aponta para a relação ambígua que se estabeleceu entre colonizador e colonizado, ao afirmar que:

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. (BHABHA, 1998, p. 116).

Logo, a estruturação do discurso colonial que inferioriza o outro e legitima o colonizador, está diretamente associada às práticas excludentes nos setores sociais, políticos, históricos, culturais e literários. Tal discurso de dominação colonial foi construído através da história, das instituições políticas, da economia, da religião, isto é, das instituições que por obedecer à ordem colonial hegemônica, também inferioriza os índios, os negros, os mestiços, os não-europeus. Esta tensão se agrava ainda mais com a constituição dos Estados-nação, visto que este acontecimento não alterou a condição de exploração nem a condição inferiorizada a qual estavam relegados estes marginalizados, subalternizados e oprimidos. É então, que estes outros começam a se articularem entre si e como que uma explosão rompe

¹ “[...] hay que reconocer –aunque no se quiera – que la literatura peruana es multilingüe y multicultural. Y eso constituye una recomposición o reformulación del concepto mismo de la literatura peruana.”

com o silêncio secular que negou sua história, sua cultura, sua literatura. Dessa maneira, inserida neste panorama conflituoso e caótico, se busca uma aproximação das expressões literárias que foram marginalizadas pelo sistema hegemônico, sendo estas esquecidas ou apagadas da memória do povo.

Direcionando nossa atenção para o negro e suas expressões culturais, primeiramente, refletiremos sobre a concepção de Literatura Negra e posteriormente, abordaremos a noção de literatura afro-peruana. Na obra *Introdução à Literatura Negra* a pesquisadora e professora Zilá Bernd (1988) ao trilhar um percurso conceitual sobre o que seria a literatura negra, evidencia que

[...] o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um *eu* enunciativo que se quer negro. Assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos. (BERND, 1988, p. 22).

O fato de assumir e querer ser negro marcam a identidade desse sujeito e ao mesmo tempo, salientam sua alteridade, posto que se reconhece como diferente entre os demais. A autora ainda explica que:

Na verdade, é possível afirmar que a literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a "cultura negra" foi considerada fora-da-lei, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiros. (BERND, 1988, p. 22-23).

Sendo assim, era necessário desconstruir a imparcialidade que se instalou no imaginário dos negros e propagar os mecanismos que despertassem a consciência identitária tão cara ao nosso país e aos países latino-americanos que sofreram o processo de “branqueamento” fruto da violenta imposição cultural dominante que coloca em segundo plano as culturas indígenas e afrodescendentes, direcionando-as a uma situação de resistência (GARCÍA-BEDOYA, 2000, p. 23).

Por sua vez, o professor Eduardo de Assis Duarte (2011) em seu artigo “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção” ao tomar a literatura afro-brasileira como exemplo de literatura negra, defende alguns critérios para a consolidação desta terminologia conceitual. O autor explica que:

Em primeiro lugar, a *temática*: “o negro é o tema principal da literatura negra”, afirma Octavio Ianni², que vê o sujeito afro-descendente não apenas no plano do indivíduo, mas como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre

essa literatura”. Em segundo lugar, a *autoria*. Ou seja, uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro, e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo miscigenador. Complementando esse segundo elemento, logo se impõe um terceiro, qual seja, o *ponto de vista*. Com efeito, não basta ser afro-descendente ou simplesmente utilizar-se do tema. É necessária a assunção de uma perspectiva e, mesmo, de uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida desse importante segmento da população. Nas palavras de Zilá Bernd², essa literatura apresenta um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro. Um quarto componente situa-se no âmbito da *linguagem*, fundado na constituição de uma discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo, de um vocabulário pertencente às práticas lingüísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. E um quinto componente aponta para a formação de um *público leitor* afro-descendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura e, portanto, ausente do projeto que nortearia a literatura brasileira em geral. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos isolados propicia o pertencimento à Literatura Afro-brasileira, mas sim a sua interação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepcional são insuficientes. (DUARTE, 2011, p. 12).

Os critérios estabelecidos por Duarte (2011) também são aplicáveis às literaturas afro-latino-americanas, e no caso em específico, a literatura afro-peruana, que segundo Cornejo Polar (1989, p. 163, tradução nossa), seria uma “tradição marginal”², sendo sua inclusão indispensável para estabelecer o alcance da literatura peruana.

Todavia, no âmbito da literatura em língua espanhola, convém lembrar que o conceito de literatura negra diferencia-se daquele que costuma ser empregado em literatura brasileira ou negra brasileira, já que engloba fundamentalmente a produção literária de narrativa pertencente ao gênero policial, afastando-se desse modo das temáticas voltadas para o universo afro e as questões que envolvem o sujeito afrodescendente.

Por sua vez, ao refletir sobre o uso da terminologia literatura negra, a pesquisadora Milagros Carazas em seu artigo “Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana” (2008) demonstra que classificar a literatura afro-peruana em literatura negra é problemático, já que a sociedade peruana passou por um intenso processo de miscigenação e o negro já não é o da diáspora africana, mas sim o negro afro-peruano, mestiço. Sobre isto, Carazas (2008, p. 7, tradução nossa) explica que:

No contexto peruano em que se deu o processo de miscigenação, entendida sobretudo como trietnicidade (a combinação do indígena, do hispânico e do negro), seria difícil utilizar a expressão literatura negra, pois nossos escritores não pertencem exclusivamente à este grupo étnico. Além disso, o termo negro tem uma carga negativa historicamente na sociedade, com um conjunto de preconceitos e estereótipos que marcam o outro. Com o desenvolvimento do movimento negro,

² O termo *tradiciones marginales* postulado por Antonio Cornejo Polar (1989) é uma primeira tentativa de uma inserção de outras representatividades culturais que não eram reconhecidas pela tradição e a historiografia culta literária.

graças ao qual os intelectuais da África e da América se deram conta da validade e originalidade da cultura negro-africana e de sua estética, o significado do termo negro começou a ser reivindicado como uma manifestação de orgulho e uma especificidade cultural. Em vez disso, o prefixo “Afro” – usado para denotar os negros africanos e seus descendentes, como em afro-caribenhos, afro-hispânicos, afro-latinos – está ganhando mais força hoje. Os integrantes da etnia negra tendem a se identificar melhor com essa denominação. É por isso que preferimos a literatura afro-peruana a qualquer outra categoria.³

A pesquisadora (CARAZAS, 2008, p. 7, tradução nossa) ainda ressalta que “[...] considerando o elemento étnico, cabe acrescentar que se trata de um corpus que deve ser assumido como afro-mestiço.”⁴ Desse modo, as representações estereotipadas do sujeito afro-peruano passariam a ser questionadas e reivindicadas por eles mesmos, rompendo com a carga negativa de preconceitos e com a imagem forjada do homem afrodescendente. Para Carazas (2008, p. 9, tradução nossa), a literatura afro-peruana “É um conjunto de obras que expressa os sentimentos de uma comunidade, a etnia negra, e valoriza a contribuição de uma cultura de herança africana.”⁵

Portanto, ao concluir suas considerações sobre a literatura afro-peruana, Carazas (2008, p. 9, tradução nossa) assevera que:

A presença do afro-peruano na história e nos discursos data do século XVI, quase sempre visto como elemento marginal; mas essa imagem começa a mudar e cada vez mais ele se torna o administrador de sua própria história. E agora, de sua literatura. [...] Essa literatura vem surgindo gradativamente nos últimos anos, representando o tema afro-peruano de forma diferenciada e inovadora. Assim, é necessário expandir o cânone literário para incluir seus autores mais renomados. Pois bem, o afro-peruano é importante na representação do imaginário nacional, bem como no processo histórico-social do nosso país.⁶

³ “En el contexto peruano donde se ha llevado a cabo el proceso de mestizaje, entendido sobre todo como una trietnicidad (la combinación de lo indígena, lo hispano y lo negro), sería difícil usar la expresión literatura negra, porque nuestros escritores no pertenecen exclusivamente a esta etnia. Además, el término negro posee una carga negativa históricamente en la sociedad, con un conjunto de prejuicios y estereotipos que marcan al otro. Con el desarrollo del movimiento de negritudes, gracias al cual los intelectuales de África y América toman conciencia de la validez y originalidad de la cultura negroafricana y su estética, se empieza a reivindicar el sentido del término negro como manifestación de orgullo y de una especificidad cultural. Más bien, el prefijo “afro” –usado para señalar al africano negro y sus descendientes, como en afrocaribeño, afro-hispano, afro-latino– va adquiriendo más fuerza en la actualidad. Los integrantes de la etnia negra suelen identificarse mejor con esta denominación. Por eso preferimos literatura afroperuana a cualquier otra categoría.”

⁴ “[...] considerando el elemento étnico, habría que agregar que se trata de un corpus que debiera asumirse como afroestizo.”

⁵ “Se trata de un conjunto de obras que expresa el sentir de una colectividad, la etnia negra, y valora el aporte de una cultura de herencia africana. Esta literatura está emergiendo progresivamente en los últimos años, representando al sujeto afroperuano de una manera distinta e innovadora.”

⁶ “La presencia del afroperuano en la historia y en los discursos data desde el siglo XVI, visto casi siempre como un elemento marginal; pero ya empieza a modificarse esa imagen y cada vez más se hace gestor de su propia historia y, ahora, de su literatura. [...] Esta literatura está emergiendo progresivamente en los últimos años, representando al sujeto afroperuano de una manera distinta e innovadora. Así se hace necesaria la ampliación del canon literario que incluya a sus autores más connotados. Pues lo afroperuano es importante en la representación del imaginario nacional, así como en el proceso histórico-social de nuestro país.”

Diante do exposto, a pesquisa que aqui se apresenta, pretende contribuir para o acervo de estudos em literatura de vertente afrodescendentes, especificamente, afro-peruana, proporcionando uma maior visibilidade de sua vasta produção literária que constituem importantes recursos de testemunho, memória, luta, resistência e alteridade. A relevância de nosso estudo consiste, em termos literários, na compreensão dos discursos que se manifestam nestas sociedades, bem como servem de canal de propagação e divulgação de obras e autores que ainda carecem de um suporte teórico, crítico e metodológico comprometido em investigar estas manifestações que ainda estão à margem da literatura canônica. Já a nível sociológico e histórico, sua relevância está enraizada nas discussões e debates pertinentes à sociedade e suas relações de tensões entre seus componentes e o mundo ao seu redor, assim como nos acontecimentos históricos que influenciam, diretamente nas produções literárias.

Devemos enfatizar que nas primeiras décadas do século XX, o negro na sociedade peruana ainda era menosprezado no contexto social peruano, sofrendo com a invisibilização dos setores sociais. Por apresentar uma extensa obra poética, nos deteremos nas análises das seguintes décimas: “De ser como soy, me alegro” (1949), “Ritmos negros del Perú” (1957), “Talara” (1959), “Johannesburgo” (1960), “Indio” (1961), “Patria o muerte” (1962), “Muerte en el ring” (1962), “América Latina” (1963), “Cantares campesinos” (1969), “Panalivio” (1970) e “El canto del Pueblo” (1975).

O presente estudo divide-se em cinco capítulos descritos a seguir:

No capítulo de introdução abordaremos uma mudança de perspectiva da crítica literária peruana por meio de Antonio Cornejo Polar que estabelece o conceito de heterogeneidade cultural para concepção da literatura peruana. Em seguida, refletiremos sobre o uso da terminologia literatura negra no Brasil e, posteriormente, no Peru, traçando as características comuns e distintas. Por fim, apresentaremos o conceito de literatura afro-peruana.

No segundo capítulo intitulado “Nicomedes Santa Cruz: a visibilização do sujeito negro na cultura peruana” em que iniciaremos nossa reflexão sobre as noções de civilização e barbárie presentes no pensamento do XIX e que atreladas aos ideais de nação, foram instituições que legitimaram a exclusão do outro, reforçando o discurso hegemônico. Em seguida, ao abordarmos tais concepções tomaremos a realidade peruana como pano de fundo sobre estas noções e como se desenvolveu à peruanidade e a formação do Estado-peruano. Por fim, traçaremos uma linha do tempo ao comentar a vida e obra de Nicomedes Santa Cruz e questionar o porquê de sua ausência no cânone literário peruano.

No terceiro capítulo de título “Nicomedes Santa Cruz: identidade, resistência e alteridade” onde trataremos do processo conceitual e de construção da alteridade nas décimas de Nicomedes Santa Cruz. Posteriormente, apresentaremos os movimentos da *Negritudè* e *Negritud* que simbolizam a ruptura com os moldes coloniais e de reafirmação da identidade negra. Por fim, analisaremos as décimas de Nicomedes Santa Cruz, utilizando como suporte teórico-crítico a sua produção ensaística e de outros estudiosos.

No quarto capítulo cujo título é “*Más allá* de Nicomedes Santa Cruz: a visibilidade afro-peruana na contemporaneidade” trazemos a discussão os primeiros indícios de visibilização do sujeito afro-peruano após a morte de Nicomedes Santa Cruz em 1992. Neste primeiro momento, abordaremos as ações institucionais que sinalizaram as primeiras expressões de visibilidade por parte do Estado-peruano. Em seguida, faremos um breve esboço panorâmico das artes que expressam a visibilidade afro-peruana na contemporaneidade, representados por nomes importantes nas artes afro-peruanas: Hildebrando Briones Vela (1943-) e Juan Urcariegui (1927-2003) decimistas contemporâneos a Nicomedes Santa Cruz, as cantoras Suzana Baca (1944-) e Eva Ayllón (1956-) e a autora e ativista política Mónica Carrillo Zegarra (1984-).

No capítulo de conclusão, enfatizaremos a importância do trabalho de Nicomedes Santa Cruz para a cultura e literatura afro-peruana, como também afro-hispano-americana, uma vez que o autor constrói através da visibilidade o caminho para a alteridade negra.

Desse modo, devemos considerar que o exercício de visibilizar o outro consiste em uma prática constante e indispensável para a constituição de uma nação plural, diversa e que respeite as diferenças.

2 NICOMEDES SANTA CRUZ: A VISIBILIZAÇÃO DO SUJEITO NEGRO NA CULTURA PERUANA

3.1 Nicomedes Santa Cruz e a desconstrução da homogeneidade na formação do Estado-Peruano

A desconstrução da imagem do Estado peruano como uma nação tipicamente incaica se converteu em um fato recorrente nos estudos literários de viés comparatistas que, através da ação interdisciplinar entrecruzando diferentes áreas do conhecimento, rompem com o modelo homogeneizador implantado ainda no período colonial como mecanismo importante para a dominação social, econômica, política e cultural que objetivava a exclusão do *outro* e/ou de *outros*⁷ que não pertenciam ao grupo dominante de caráter hegemônico (SEGATO, 2007, p. 18; ARBOLEDA QUIÓNEZ, 2017, p. 273). Por sua vez, os *outros* constituídos pelos povos originários, nativos e os descendentes da diáspora africana que foram subalternizados e elevados a categoria de inferior ao longo da composição da sociedade peruana e dos estados-nação, sofreram com a intensa exploração colonial e principalmente, com a discriminação racial que os tornaram vítimas da invisibilidade, uma vez que seus direitos e sua atuação na sociedade foram negados.

O processo de invisibilização do sujeito negro fora ainda mais complexo, uma vez que as imagens que o representavam eram negativas, carregadas de preconceito e em sua maioria, eram funcionais a determinados projetos político-econômicos (STORINO, 2009, p. 4). Segundo Pablo Heredia (2001, p. 55, tradução nossa), a constituição da Nação moderna na América Latina corrobora para “[...] o processo de conformação do modelo europeu o qual precisava de um sistema hegemônico nos seguimentos social, étnico e cultural.”⁸ Desse modo, se consolida uma perspectiva cultural homogênea que contribui para o apagamento de outras culturas⁹ diferentes da europeia. Segundo o autor argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), o problema da Argentina e que também se aplica ao continente latino-americano, consistiria na existência de populações, consideradas por ele selvagens, avessas ao progresso econômico, à educação, reprimindo a consolidação da nação. Influenciado pelas correntes do positivismo que predominavam o pensamento do século XIX e adotado o modelo

⁷ Referência ao conceito de Alteridade discutido ao longo do capítulo 3.

⁸ “[...] o proceso de conformación del modelo europeo el cual precisaba de un sistema homogéneo en lo social, lo étnico, y lo cultural.”

⁹ O termo remete aos demais grupos étnico-sociais (índios, negros, homens do campo) que foram excluídos do propósito nacional argentino, *a priori*, através das políticas de dominação colonial continuadas durante a instituição da nação na Argentina e na América Latina.

européu como ideal de civilização, Sarmiento reflete sobre o processo de modernização da Argentina em sua obra cujo título é *Civilización y barbarie en las pampas Argentinas: Facundo*, de 1845 e como podemos notar se assemelha ao ocorrido no Peru.

Ao tratar da dicotomia civilização/barbárie¹⁰ pontua os principais problemas enfrentados para consolidação da modernização na sociedade portenha, defendendo a homogeneização cultural como alicerce fundante para o progresso funcional a nação. Para Sarmiento, o projeto de modernização só seria possível por meio da educação que transformaria a vida daqueles que, segundo ele, não representavam o progresso, mas que como mão de obra contribuiriam diretamente para o desenvolvimento da nação. No entanto, a concepção de uma cultura homogênea que leva em conta somente a colaboração da civilização, além de não contemplar a diversidade, reafirma o poder do grupo dominante e sua violenta imposição cultural.

Para Heredia (2001, p. 56, tradução nossa), “[...] a Nação se fundamentava em um princípio de homogeneidade em todas as suas ordens. Portanto, o modelo de Civilização implicava primeiro em fundar um Estado e a partir daí, construir a homogeneidade cultural.”¹¹ O estudioso ainda afirma que “[...] a Barbárie se constituía em uma região mais além do Estado civilizador-homogeneizador, como um espaço (neocultural do real) negado à Nação.”¹² (HEREDIA, 2001, p. 56, tradução nossa). Em outras palavras, o projeto civilizatório marginaliza o que é diferente e o que se afasta da civilização europeia, uma vez que civilizar consiste em povoar, mas em contrapartida carrega a ideia de homogeneizar as culturas a favor da consolidação de um Estado central, monolítico e hegemônico. Heredia (2001, p. 58, tradução nossa), ainda afirma que a

[...] homogeneidade se sustentou e se projetou em e sobre o programa de regionalização política da cultura. América era um território vasto e incomensurável que somente um Estado moderno poderia apreender politicamente para homogeneizá-lo culturalmente desde um programa fechado que não admitiria a alteridade conflituosa do americano-bárbaro. A conhecida oposição Civilização-cidade/ Barbárie-campo não se constituía meramente de um princípio de colonialismo cultural (em suas práticas e pertencimentos), mas sim em um princípio

¹⁰Na busca pela efetivação da Nação moderna na América Latina (termo de uso questionável que será explorado a diante), Sarmiento encontra na oposição civilização / barbárie a solução ideal para a tensão que envolve a mestiçagem, uma vez que esta impedia todo tipo de pacto social caracterizado pela sustentação de um corpo social homogêneo.

¹¹“[...] la nación, esencialmente, se fundamentaba en un principio de homogeneidad en todos sus órdenes. Por ende, el modelo de la Civilización implicaba primero fundar un Estado y desde allí, construir la homogeneidad cultural.”

¹²“[...] la Barbarie se constituía de una región más allá de los límites del Estado civilizador- homogeneizador, como un espacio (neocultural de lo real) negado a la nación.”

de divisão do trabalho que o Estado devia controlar e projetar na mentalidade de um dever ser “nacional”.¹³

Por conseguinte, as similitudes no processo de modernização entre a Argentina e Peru são evidentes, posto que o colonialismo funcionou como estratégia eficiente de dominação e poder. Contudo, no cenário peruano, o poeta e intelectual Manoel González Prada (1844-1918), ao tecer reflexões sobre a oposição civilização/ barbárie redefine as funções de cada categoria ao afirmar que (GONZÁLEZ PRADA, 1976, p. 294, tradução nossa):

No Peru a corrupção atua em sentido inverso do acostumado: nas nações mais civilizadas, subsiste um fundo primitivo onde sobem a superfície os elementos da barbárie; porém entre nós existe uma classe superior e, nesta classe uma crosta de onde baixam ao assento os germes de todas as misérias, de todas as prostituições e de todos os vícios.¹⁴

Para o intelectual peruano, a barbárie consistia nas práticas segregacionistas e no comportamento violento da aristocracia *criolla*¹⁵ que “[...] a partir dela e de suas ações que se processam os problemas sociais associados à população indígena, apresentando uma falsa imagem de ‘civilização’, que engendrava assim a barbárie.” (BECHELLI, 2017, p. 8). González Prada ao responsabilizar a aristocracia oligárquica pelos problemas sociais e políticos do Peru constrói uma crítica de classe, que se contrapõe a hegemonia do europeu sobre os mestiços, negros e, principalmente, os índios.

Envolto nos ideais que se distanciavam do modelo soberano de poder liderado pelas elites aristocráticas, o autor peruano ao afirmar que o verdadeiro Peru é indígena, evidencia uma nova perspectiva sobre o índio, ao mesmo tempo em que abre espaço para debater a complexa e conflituosa realidade que o envolvia. Como solução para modificar a situação social a qual o índio estava conformado, González Prada por meio de seu tom contestatório acreditava que somente com as lutas sociais alcançaria a justiça social para o

¹³ “[...] homogeneidad se sustentó y proyectó en y sobre un programa de regionalización política de la cultura. América era un territorio vasto e incommensurable que sólo un Estado moderno podía aprehender políticamente para homogeneizarlo culturalmente desde un programa cerrado que no admitiera la alteridad de lo americano-bárbaro. La consabida antinomia Civilización- ciudad / Barbarie - campaña no se constituía meramente en un principio de colonialismo cultural (en prácticas y pertenencias), sino también en un principio de división del trabajo que el Estado debía controlar y proyectaren la mentalidad un deber ser “nacional”.

¹⁴ “En el Perú la corrupción actúa en sentido inverso de lo acostumbrado: en las naciones más civilizadas subsiste un fondo primitivo de donde suben a la superficie los elementos de la barbarie; pero entre nosotros existe una clase superior, y en esa clase una costra de donde bajan al asiento los gérmenes de todas las miserias, de todas las prostituciones y de todos los vicios”

¹⁵ O termo destacado possui duas acepções: a primeira está associada à questão biológica que considera *criollo* aquele que descende de pais espanhóis, mas que nasceram na colônia; a segunda relaciona-se às elites de matriz hispânica e mestiça que, ao longo do processo de dominação colonial vem ocupando o papel de protagonistas na consolidação da nação (ARISTA, 2017, p. 2).

povo indígena. Para ele, caberia ao índio se rebelar contra o sistema opressor que o barbarizava (BECHELLI, 2017, p. 9).

Nessa conjuntura, González Prada ao assumir a posição de defensor dos povos indígenas e por reivindicar a integração social e a atuação política do índio, torna-se precursor do movimento social e literário conhecido por Indigenismo que ganharia força entre as décadas de 1920 e 1930. O espírito combatente e antioligárquico que, reconhecia no elemento indígena a autêntica expressão do sujeito peruano, são atributos essenciais da corrente indigenista e que corroborarão para a construção do conceito de peruanidade como símbolo da nação.

Dentre os intelectuais que almejavam a reconstrução da sociedade peruana após a traumática guerra do Pacífico¹⁶(1879-1883) que resultou em uma profunda crise política e econômica, Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966)compõem um pensamento voltado para a reestruturação da nação peruana. Influenciado pelos postulados de González Prada que defendiam o índio como representante nacional e sua inserção social, o intelectual peruano ao vincular as problemáticas sociais e políticas com sua atividade reflexiva insere questões pertinentes a reafirmação do nacionalismo peruano e com isso, propõe à noção de peruanidade como unidade que identificaria o sujeito peruano. Para Belaúnde (1965, p. 56, tradução nossa), “a peruanidade nasce da conjunção de duas raças [indígena e europeia] que não só se justapuseram, mas que começaram a fundir-se entre si.”¹⁷ Desse modo, a unidade identitária estabelecida pelo intelectual peruano contempla somente dois elementos como representatividade daquilo que é nacional, excluindo os demais e sua cultura.

À vista disso, a posição destes intelectuais em problematizar a condição do índio e reivindicar a sua participação efetiva na consolidação da nação por um lado e pensar a peruanidade como unidade que define o sujeito peruano por outro é, sem dúvida, significativo para o fortalecimento da ideia de nação. Entretanto, não deixa de ser contraditório, uma vez que não inclui o negro nos debates nacionais sobre os problemas étnico-culturais. Em seu estudo “Nicomedes Santa Cruz o el Perú desde la mirada de su Negritud”,o professor e estudioso Luis Martín Valdiviezo Arista (2017, p. 5, tradução nossa)afirma que “[...] a maioria dos debates nacionais sobre o problema étnico giraram em torno das querelas de

¹⁶A guerra do Pacífico caracterizou-se pelo conflito entre Chile, Peru e Bolívia causado pela extração e comercialização de guano, excremento de aves marinhas usadas como adubo natural, e de salitre que além de adubo, era usado na fabricação da pólvora, comumente encontrado na região desértica peruana ao sul. A Bolívia possuía a maior concentração destes materiais em suas terras e por isso, impôs regras de exploração, mas estas não foram aceitas pelo Chile que invadiu o território boliviano e peruano, tomando as terras e as riquezas (BECHELLI, 2005, p. 359-360).

¹⁷“[...] la peruanidad nace de la conjunción de dos razas [indígena y europea] que no solo se yuxtapusieron pero que empezaron a fusionarse.”

criollos e andinos. Tanto os hispanistas como os indigenistas desvalorizaram as contribuições culturais e materiais dos afro-peruanos.”¹⁸ Desse modo, fica evidente que a política de branqueamento imposta pelas elites *criollas* também serviu como estratégia de dominação que só favoreceu ainda mais o preconceito e o apagamento do negro no Peru. Por isso, fez-se necessário debater e ressignificar todas as questões que o englobam e, como impulso de resistência e alteridade, quebrar o silêncio de séculos de opressão na luta por visibilidade e respeito.

Direcionando nosso foco para a questão do negro no Peru, percebemos que é dentro desse contexto de negação e apagamento que a cultura de matriz africana é inserida, já que o cenário nacional não inclui o sujeito afro-peruano, tampouco o seu legado cultural no que diz respeito à peruanidade¹⁹. Diante desta conjuntura excludente, Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) é precursor ao abordar temáticas voltadas para o universo cultural afro-peruano, ao afirmar “compromisso total com a causa do meu povo”²⁰. (SANTA CRUZ, 2004a, p. 17, tradução nossa) Nada mais significativo de que um afro-peruano, invisibilizado pelo sistema, inserir no debate público, social, político, econômico, histórico, cultural e literário “[...] a reivindicação constante dos direitos e da dignidade dos marginados e oprimidos, especialmente dos afrodescendentes e indígenas peruanos que são os que mais padecem essas condições.”²¹(ARBOLEDA QUIÑÓNEZ, 2017, p. 253, tradução nossa).

Por conta das reflexões distorcidas e supressoras que se projetavam sobre a representatividade de uma identidade fechada, homogênea e que contempla somente a fusão entre o europeu e o indígena, Santa Cruz (2004b, p. 231-232, tradução nossa) amplia o debate sobre o processo identitário ao inserir o negro como componente ativo em sua constituição, afirmando que:

O problema crucial para o homem desta parte do continente que Martí chamou de “Nossa América” é a busca de uma identidade cultural que ocultasse o colonialismo escravista. Essa identidade é gestada no processo histórico que funde a cultura aborígine com a europeia e africana, e sua síntese dialética é a americanidade.

¹⁸ “[...] la mayoría de los debates nacionales sobre problemas étnicos giraron en torno a las querellas entre criollos y andinos. Tanto los hispanistas como los indigenistas desvalorizaron las contribuciones culturales y materiales de los afroperuanos.”

¹⁹ Devemos salientar que as discussões acerca da noção de peruanidade serão retomadas no primeiro tópico do capítulo seguinte onde abordaremos o pensamento dos críticos peruanos José Calos Mariátegui, Antonio Cornejo Polar e as reflexões de Nicomedes Santa Cruz.

²⁰ Na introdução do livro *Nicomedes Santa Cruz. Obras completas I. Poesía (1949- 1989)*, recopilação de seu filho Pedro Santa Cruz Castillo, o autor anuncia o propósito de conotação política que abarca toda sua produção cultural e intelectual: dar voz e visibilidade a cultura e ao sujeito afro-peruano e demais marginalizados.

²¹ “[...] la reivindicación constante de los derechos y la dignidad de los marginados y oprimidos, especialmente, de los afrodescendientes e indígenas peruanos, quienes son los que en mayor medida padecen esas condiciones.”

Paradoxalmente, é nessas latitudes onde o índio foi massivamente exterminado e o negro continua a ser discriminado e segregado, que justamente esses descendentes de anglo-saxões obtiveram o nome exclusivo de *americanos*, e o resto do mundo já os reconhece como tal.²²

Portanto, Santa Cruz (2004b, p. 233, tradução nossa) critica rigorosamente o posicionamento dos pensadores *criollos* e a perspectiva republicana que comungava com a ideologia racista ao dizer que:

Uma vez que a República (dos *criollos*) foi estabelecida, surge o antinimismo “civilização e barbárie”, ou seja, Europa vs. América; armadilha semiótica que o etnocentrismo europeu traduziu em “branco e índio” ou “preto e branco”. Assim, a república não cancela tais categorias sociais decorrentes do modo de produção escravo em suas relações senhor-escravo; porque nas mentes de ilustres pensadores do século XIX eles insistiam em disfarçar os fatos sociais sob os fatores raciais, da falsificação de cujos resultados nasce essa crise de identidade que sofremos até agora.²³

E quem foi Nicomedes Santa Cruz? Para o historiador e pesquisador peruano Carlos Aguirre (2013, p. 140, tradução nossa) o autor afro-peruano “[...] foi um incansável e apaixonado empresário cultural, folclorista, poeta, dramaturgo e, sem esquecer, investigador e participante ativo nos debates de caráter político e social.”²⁴ Antes de adentrarmos na obra de Santa Cruz, é necessário conhecer brevemente a trajetória percorrida por ele até conquistar o reconhecimento de “intelectual público”²⁵ renomado de sua geração, ressaltando a importância das suas vivências na composição de seu labor artístico, acadêmico e jornalístico.

Uma das primeiras experiências de Nicomedes Santa Cruz fora nos bairros La Victoria e Breña, onde conviveu diretamente com a cultura afrodescendente, já que parte da população que ali habitava era constituída por descendentes africanos. Essa experiência culminou em um processo de identificação cultural no qual o autor se reconhece pertencente a

²²“Problema crucial para el hombre de esta parte del continente que Martí llamara de ‘Nuestra América’ es la búsqueda de una identidad cultural que le escamoteara el colonialismo esclavista. Esta identidad se gesta en el proceso histórico que funde la cultura aborigen con la europea y la africana, y su síntesis dialéctica es la americanidad. Paradójicamente, es en aquellas latitudes donde el indio fuera exterminado masivamente u el negro sigue siendo discriminado y segregado, donde precisamente estos descendientes de anglosajones han logrado el gentilicio de *americanos* en forma exclusiva, y el resto del mundo ya los reconoce como tales.”

²³“Instaurada la República (de criollos), se plantea la antinimia ‘civilización y barbarie’, vale decir Europa vs. América; trampa semiótica que el etnocentrismo europeo traducía en ‘blanco e indio’ o ‘blanco y negro’. Así pues, la república no cancela tales categorías sociales surgidas del modo de producción esclavista en sus relaciones de amos y esclavos; porque en la mente ilustres pensadores del siglo XIX se insistió en disfrazar los hechos sociales bajo factores raciales, falsificación de cuyos resultados nace esta crisis de identidad que hasta ahora padecemos.”

²⁴“[...] fue un incansable y apasionado empresario cultural, folclorista, poeta, dramaturgo e, se suele olvidar, investigador y activo participante en debates de carácter político y social”

²⁵O termo faz menção aos pensadores que não possuíam o conhecimento acadêmico, distinguindo-se da imagem dos intelectuais convencionais que publicavam livros e eram professores universitários. Dentre deste conjunto não canônico, por assim dizer, encontra-se músicos, poetas e folcloristas.

este grupo social (ARBOLEDA QUIÑÓNEZ, 2017, p. 251). A partir de sua imersão na cultura descendente de matriz africana, Santa Cruz sentira necessidade de dar visibilidade à cultura afro-peruana invisibilizada pela homogeneização cultural muito presente em sua fala como podemos observar em uma entrevista concedida a emissora Rádio Continental em 1973 e publicada pela revista argentina *7 días*, na qual Santa Cruz (1973, tradução nossa) rememora sua infância, dizendo o seguinte:

Veja eu venho de um lugar pobríssimo onde por ser de sangue e de cor negra éramos considerados mais inferiores que os índios, sou o nono de dez irmãos e me criei vendo minha mãe lavar roupa alheia vinte quatro horas por dia, enchendo a bacia com suas lágrimas, por não poder estar com seus filhos, e vendo as minhas irmãs e tias, tirando do peito seus filhos para vender o leite a outras crianças. Como pode chegar a mim uma poesia de direita, reacionária que não seja uma rebelião contra tudo aquilo? Ao mesmo tempo, tenho um irmão, um dos mais extraordinários toureiros do Peru, que não o toleram nas arenas porque é negro e a tourada é o último reduto dos hispanófilos que ainda sonham com que existam vice-reis.²⁶

Diante desse fragmento que reproduz um desabafo, além do autor expor a condição difícil que levava com a família, fica evidente o anseio não só por uma vida melhor, mas também por um ideal de libertação que possui na arte poética o caminho fértil para seu florescimento. A situação que Santa Cruz nos revela é a representação coletiva da triste realidade de famílias do seu tempo e que até os dias atuais, enfrentam essa penúria cotidianamente. A substancialidade da vida real e do cotidiano são aspectos relevantes em sua obra por consistirem nos motes centrais para o afloramento de sua escrita poética. Além disso, o uso da linguagem coloquial proporcionou uma melhor comunicação com o público-leitor, uma vez que os versos de Santa Cruz se sobressaíram no meio literário, caindo no gosto popular.

Outro aspecto importante suscitado na passagem acima é a condição inferiorizada que se encontra o negro. Ao afirmar que este ocupava uma posição mais decadente que o índio, Santa Cruz expõe uma problemática marcante que será confrontada ao decorrer de sua obra: o racismo como elemento estrutural das mazelas e das desigualdades sociais. Percebe-se ainda que a discriminação por conta da cor de sua pele fora um fato real na vida do autor afro-peruano, mas o que nos chama atenção é o trecho em que aborda a trajetória de seu irmão mais velho Rafael Santa Cruz Gamarra (1928-1991) que fora um notável toureiro sem o

²⁶“Mire si yo vengo de un hogar pobrísimo donde por ser de sangre negra y color negro éramos considerados más bajos que los indios, soy el noveno de diez hermanos y me crié viendo a mi madre lavar ropa ajena veinticuatro horas por día, rebalsando la batea con sus lágrimas por no poder estar con sus hijos, y viendo a mis hermanas y tías, quitarle el pecho a sus hijos para venderle esa leche a otros niños, ¿de dónde me puede venir a mí una poesía de derecha, reaccionaria que no sea una rebelión contra todo aquello? Ahí tengo a mi hermano, uno de los más extraordinarios toreros del Perú, que no lo toleran en las plazas por que es negro y la tauromaquia es el último reducto de los hispanófilos que todavía sueñan con que haya virreyes.”

devido reconhecimento pelo fato de ser negro. É a partir dessas experiências que Santa Cruz compreende que a arte poética transcende ao cultural, já que se conecta diretamente ao teor político, funcionando como recurso combativo contra todos os sistemas de opressão.

No início de sua juventude, Santa Cruz, ao completar o ensino primário, deixa a escola, ingressando no mercado de trabalho operário, primeiramente como aprendiz de serralheiro e depois, destacando-se como ferreiro artístico. Enquanto trabalhava em seu ofício, se empenhava em escrever suas primeiras décimas. Sobre isto, afirma que (SANTA CRUZ, 2004a, p. 15, tradução nossa):

As primeiras décimas que eu componho estão lutando por sair de uma tradição que é agonizante e por entrar a um status que esteja de acordo com a realidade que vivo, explico: os decimistas, ao chegar à segunda metade do século XX, estão em um processo tão decadente que já são mais repetitivos que criadores, então encontro alguns acertos [...] ²⁷

Antes de prosseguirmos, é importante salientar a relevância que o estilo poético possui para o nosso autor e compreender o porquê dele ter escolhido essa forma textual. O gosto pela décima nasce do seio de uma família que, apesar dos escassos recursos financeiros, apreciava as artes e a cultura afro-peruana por meio da música, canto, danças e teatro. O primeiro contato de Santa Cruz com o gênero poético nasce através de sua mãe Victoria Gamarra Ramírez (1886-1959) que cantava e recitava décimas enquanto trabalhava nos afazeres domésticos. Tal experiência gerou no autor afro-peruano um verdadeiro fascínio pela poesia, começando a compor seus primeiros versos (AGUIRRE, 2013, p. 142-143). No entanto, é o encontro com o folclorista e decimista Porfírio Vásquez (1902-1971) que Santa Cruz estreita os laços com o gênero poético, uma vez que esse o ensina a manusear a forma e o conteúdo da décima, os ritmos que a acompanhavam, os versos de improviso, a composição e recitação poética (SANTA CRUZ, 2004a, p. 14). Segundo Aguirre (2013, p. 143, tradução nossa), “a paixão de Victoria pelas décimas e os conhecimentos de Porfírio Vásquez sobre sua história e prática contribuíram a induzir em Santa Cruz uma inclinação particular a este gênero.”²⁸ Em vista disso, o autor afro-peruano concebe a poesia como necessidade vital e orgânica de expressar algo íntimo. A escolha da décima como forma poética se justificaria,

²⁷“Las primeras décimas que yo compongo están luchando por salir de una tradición que es agónica e por entrar a un estatus que esté más acorde con la realidad que vivo, me explico: los decimistas, al llegar a la segunda mitad del siglo XX, están en un proceso tan decadente que ya son más repetitivos que creadores, entonces yo encuentro algunos aciertos [...]”

²⁸“[...] la pasión de Victoria por las décimas y los conocimientos de Porfírio Vásquez sobre su historia y su práctica contribuyeron a inducir en Nicomedes una inclinación particular hacia ese género.”

segundo ele, porque estava de acordo com o setor social ao qual pertencia (SANTA CRUZ, 2004a, p. 13).

Desse modo, podemos definir a décima como composição poética formada por uma estrofe de dez versos octossílabos. De origem ibérica, a criação do gênero poético é atribuída ao músico, crítico literário e poeta Vicente Espinel (1550-1624) que inseriu uma nova rima propícia para a recitação, como também atribuiu musicalidade à décima, vinculando a poesia à música (KLEYMEYER, 2000, p. 43). A décima alcança sua máxima expressão no período de grande efervescência cultural conhecido por *Siglo de Oro* e o Barroco espanhol, sendo cultivada por autores consagrados da literatura espanhola, dentre eles: Lope de Vega (1562-1635), Luiz de Góngora (1561-1627), Miguel de Cervantes (1547-1616), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), entre outros que utilizaram a décima com maestria. Sobre este período de consolidação da décima, a estudiosa equatoriana Ana María Kleymeyer (2000, p. 17, tradução nossa) afirma que

A décima foi um produto do *Siglo de Oro* e uma forte “arte elevada” que abordava temáticas comuns sobre a beleza, a religião, expressadas pelo “poeta intelectual”. Desse modo, a décima teve seus princípios dentro dos círculos das elites educadas e cultas da sociedade.²⁹

Ao desembarcar no continente americano, a décima foi introduzida pelo colonizador europeu no século XVI, tendo uma ampla difusão nos seguintes países da América hispânica: Argentina, Colômbia, Chile, Equador, México, Panamá, Porto Rico e Peru, incluindo neste panorama o Brasil (CARAZAS, 2016, p. 30). O filólogo e pesquisador espanhol Maximiano Trapero em *El libro de la Décima: la poesía improvisada en el Mundo Hispánico* de 1996, alega que a décima, durante o decorrer do século XVIII atravessa o processo de “acriollamiento”, já que é a elite letrada e culta que a produz até o século XIX, época que se converte na estrofe preferida pela literatura popular (TRAPERO, 1996, p. 51). Sobre isto, Nicomedes Santa Cruz (1982, p. 18, tradução nossa) em *La décima en el Perú* (1982), onde realiza um minucioso trabalho de pesquisa sobre a décima no país, sendo este considerado sua obra de maior destaque, assevera que:

Assim, a décima, que na Conquista e no Vice-Reino esteve maioritariamente na boca de “espanhóis europeus” e *criollos*, a partir da era republicana tornou-se uma “canção popular” definitiva, e desde então tem como tema os costumes, a tradição e os problemas sociais e políticos das camadas marginalizadas, veiculando uma

²⁹“La décima fue producto del Siglo de Oro Español durante y una fuerte “arte elevada” que abordaba temáticas comunes sobre la belleza, la religión y el amor, expresadas por el “poeta intelectual”. Así mismo, la décima tuvo sus principios dentro de los círculos de las élites educadas y cultas de la sociedad.”

autêntica mensagem popular onde a língua é peruana, enquanto uma retórica sui generis admite assonâncias em sua rima, além da licença ocasional.³⁰

Em vista disso, o fragmento acima evidencia rupturas significativas no meio de produção da décima, no público que a recepcionava e nas temáticas abordadas. Com isso, surge a décima popular ou folclórica que, segundo Santa Cruz (1982, p. 18, tradução nossa), “é uma poesia eminentemente oral”³¹, uma vez que era repetida, memorizada ou anotada em algum caderno pelos ouvintes ou por aqueles que possuíam a função de copiar os preciosos poemas. A passagem da oralidade para a escrita, bem como a transmissão de geração em geração foi à maneira encontrada de preservar as décimas e deixá-las viva na memória do povo e das novas gerações. Além disso, o estilo poético possuía um complexo processo de aprendizagem que exigia dos aprendizes as habilidades de cantar, recitar e tocar algum instrumento, geralmente, o violão ou o *cajón*, ainda que não fosse obrigatório. (CARAZAS, 2016, p. 30).

A décima logo encontrou no Peru terra fértil para o seu afloramento e com isso, foi assimilada como legítima expressão da cultura nacional. As manifestações da forma poética estavam presentes no cenário urbano e na zona rural, mas era nesta última que os decimistas se encontravam para o *contrapunto* ou a controvérsia, ou melhor, como define Santa Cruz (1982, p. 77, tradução nossa), é “[...] a disputa de perguntas e respostas cantadas por nossos poetas populares.”³² Para o poeta afro-peruano, era considerado decimista aquele que além de possuir um repertório comum e folclórico, fosse capaz de memorizar uma expressiva quantidade de décimas que variasse entre oitenta a cem glosas³³ (SANTA CRUZ, 1982, p. 71). Por sua vez, Trapero (1996, p. 82, tradução nossa) ao relembrar as diferenças entre trovadores e jograis, difere três tipos de decimistas: “a) é o criador-improvisador,

³⁰“Así pues, la décima, que en la Conquista y Virreinato estuvo mayormente en boca de “españoles europeos” y “criollos”, a partir de la época republicana se hizo “canto del pueblo” de manera definitiva, y desde entonces sus temas incluyen las costumbres, la tradición y la problemática social y política de las capas marginadas, trasuntando un auténtico mensaje popular donde el lenguaje se peruaniza, mientras una retórica sui generis admite asonancias en su rima, además de una que otra licencia.”

³¹ “[...] la décima folklórica es una poesía eminentemente oral.”

³² “La contienda de preguntas y respuestas cantadas por nuestros poetas populares, que recibe el nombre de contrapunto [...]”

³³ A glosa consiste em uma composição poética formada por uma estrofe de quatro versos que funciona como motivo da décima, isto é, como temática central. Cada verso da glosa se relaciona com as estrofes do poema. Segundo Trapero (1996, p. 84), a glosa é característica da literatura espanhola que, pelo seu caráter versátil, não se prendia a uma estrofe poética até encontrar na décima a forma ideal para sua consolidação a partir do século XVII. Logo, as décimas que possuem glosas são chamadas de décimas glosadas.

chamado também de repentista; b) consiste no poeta ou versificador, que é o criador na solidão, mas não improvisador; e por último, c) recitador ou anônimo cantor.”³⁴

Os decimistas mais experientes e com maior repertório, duelavam com decimistas de outras regiões interioranas, como Morropón, Zaña, Aucallama, Chancay, Malambo, San Luis de Cañete, Chincha, Pisco, entre outras. Dessa maneira, percebe-se o caráter itinerante da décima, que viajava por diferentes povoados e sendo assim, transmitida de boca em boca. (CARAZAS, 2016, p. 30) O contraponto nos remete a outras duas tradições orais presente na memória e na cultura popular do Nordeste brasileiro, são elas: o repente e a embolada que consistem no duelo entre dois repentistas que improvisavam sobre um determinado assunto da atualidade ou da vida cotidiana.

Em meio ao improviso de versos e rimas acompanhados do violão ou *cajón*, vence aquele que desempenha a melhor *performance* que, segundo o professor e estudioso sobre a poesia oral Paul Zumthor (1997, p. 33) classifica em seu livro *Introdução à poesia oral*, como “[...] a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora.”³⁵ Para Trapero (1996, p. 95), a dificuldade causada pela tensão da competição eleva o valor da atuação performática do decimista, uma vez que o desafio potencializa a sua criatividade. Portanto, sua vitória consiste em alcançar a competência que implica em um saber-fazer, saber-dizer, mas primordialmente, saber-estar no tempo e espaço. (ZUMTHOR, 1997, p. 157) A ação performática das décimas tanto ocorria em ambientes como auditório na presença de um público que indicava o vencedor ou em reuniões que caberia ao músico acompanhante julgar aquele que fora o melhor. É importante salientar que para a interpretação da décima cantada, cada país possui sua particularidade melódica. No Peru, os ritmos mais comuns que acompanham a décima são o *socabón*³⁶ e a *cumanana*³⁷. (TRAPERO, 1996, p. 87).

Com o surgimento dos meios de comunicação em massa como o rádio e a televisão e, posteriormente, com o avanço da Internet, das tecnologias e mídias, a décima se adaptou a era digital e passou a alcançar um público globalizado. O modo de preservá-la

³⁴ “[...] hay que distinguir tres tipos de decimistas, a saber: a) el creador-improvisador, llamado también repentista; b) el poeta o versificador, que es creador en la soledad pero no improvisador; y c) el recitador o anónimo cantor”

³⁵ A noção de *performance*, criada e disseminada por Paul Zumthor sempre esteve no centro da teoria sobre a poesia oral, resultando em um interesse particular por oralidades diversas em diferentes espaços e tempos de que vem se ocupando, por sua vez, os novos pesquisadores da chamada literatura oral.

³⁶ *Socabón* se refere tanto à melodia em que se catam as décimas glosadas, como solo executado no violão (SANTA CRUZ, 1982, p. 71).

³⁷ *Cumanana* também se relaciona a linha melódica do canto e da música, mas difere da anterior [*socabón*] por pertencer à região de Piura, especificamente, em Morropón no interior peruano (SANTA CRUZ, 1982, p. 71).

também mudou. Antes os decimistas copiadores as recolhiam do meio oral reproduzidas pelo povo e reuniam em um caderno. Atualmente, além da escrita, há também a impressão em papel, as gravações em áudio e em vídeos que auxiliam em sua difusão pelo mundo afora. Outro aspecto relevante é seu caráter democrático, já que segundo Carazas (2016, p. 30, tradução nossa) “seu cultivador pertence a qualquer classe social, etnia, idade, sexo ou exerce qualquer profissão, visto que esta prática não é exclusiva e nem pertence a um grupo social ou cultural.”³⁸Essa distinção dos demais gêneros poéticos faz com que a décima permaneça na boca do povo, sendo disseminada, renovada e ressignificada. Além disso, a temática escolhida pode compartilhar as aspirações de um coletivo como, por exemplo, no caso da expressão afro-peruana que se relaciona diretamente com as experiências dos negros, abordando a diáspora, a escravidão, o racismo e a identidade cultural (CARAZAS, 2016, p. 30).

Ao se apropriar da décima, Santa Cruz realiza uma série de modificações no estilo poético a começar por retratar a realidade de seu tempo, especificamente, da comunidade afro-peruana. O poeta mescla a tradição ibero-arabizada a elementos que nos remetem aos ancestrais africanos, por exemplo, os ritmos com tambores que acompanham o poema, as danças, a musicalidade presente em cada verso, assim como o predomínio da oralidade por meio da linguagem coloquial e das expressões de origem africana. Sobre isto, Santa Cruz (2004a, p. 13, tradução nossa) afirma que “[...] a forma poética que trato de realizar, surge de umas metáforas que são muito simples e que tem como tratamento o equivalente de natureza e do cotidiano.”³⁹ Esta conjuntura trará a sua poesia um tom particular aos seus versos de teor filosófico-reflexivo por meio das experiências e das condições de vida como homem negro, de origem humilde, mas que se impôs diante do cenário de exclusão que vivera.

Apesar do orgulho que sentira por suas origens como operário, o autor afirma que (SANTA CRUZ, 2004b, p. 183, tradução nossa): “Há em minha formação literária uma imensa lacuna que significam os vinte anos que passei entre a bigorna e a fornalha, em minha condição de ferreiro-forjador.”⁴⁰ Entretanto, o vazio em sua formação literária e intelectual não o impossibilitou de conseguir reconhecimento, ao contrário, fora na busca por este conhecimento que Santa Cruz se firmou na cena literária e intelectual por realizar estudos e ensaios jornalísticos que brindam o sujeito e a cultura afro-peruana, mas também que se

³⁸ “[...] su cultor pertenece a cualquier clase social, etnia, edad, sexo o ejerce cualquier oficio, puesto que esta práctica no es exclusiva ni pertenece a un grupo social o cultural.”

³⁹ “[...] la forma poética que trato de lograr, surge de unas metáforas que son muy simples y que tienen como tratamiento el equivalente de la naturaleza o de lo cotidiano.”

⁴⁰ “Hay en mi formación literaria una inmensa laguna que significan los veinte años que he pasado entre el yunque y la fragua, mi condición de herrero-forjador.”

ocupam em discutir as questões sociais, assumindo, desse modo, a posição de ativista cultural. Segundo Arboleda Quiñónez (2017, p. 250, tradução nossa):

O compromisso social e ancestral é explícito neste autor: social porque não perde a dimensão de classe para a luta; ancestral porque desde seu grupo étnico subalternizado traça os caminhos de solidariedade com seus similares, mas também por seu canto e suas ações na dimensão humana mais profunda; a preocupação pela crise da espécie humana frente à ameaça do capitalismo sem limites. De tal maneira que seu compromisso pode ser apreciado como expressão holística de seu posicionamento vital artístico, no qual a rebelião, a inconformidade expressada com seu trabalho e tramitada através da política conforma com o pensamento africano seu núcleo unitário; sem estes elementos não funciona o processo emancipatório e de libertação que orienta seu ideário e suas ações de ativista cultural.⁴¹

A produção santacruziana é de caráter abrangente, visto que o autor afro-peruano não se contentou em desenvolver somente o ramo literário ao longo de seu percurso. Santa Cruz vai além ao compor décimas e poesia, contos, ensaios, como também na música ao gravar uma série de discos com o seu conjunto Cumanana, sendo importante ressaltar que suas décimas, geralmente, eram publicadas antecipadamente ou acompanhadas de discos onde se encontravam a versão musicada. Além disso, Santa Cruz participou de festivais onde representava o Peru; dirigiu, escreveu e atuou em peças teatrais, bem como fora um importante diretor de rádio e televisão. Apesar de sua fortuna cultural, produziu ensaios em jornais e revistas, assim como artigos acadêmicos sobre questões pertinentes à cultura, à história, à religião, à poesia, à música e às tradições orais referentes à população afro-peruana e aos afrodescendentes em outros países como Cuba, Porto Rico, Panamá e Brasil, além de participar de congressos e conferências nacionais e internacionais, viajar a outros países como Brasil, Cuba, Japão e África onde participaria do colóquio Negritude e América Latina em 1974 (AGUIRRE, 2013, p. 163).

Diante desta extensa e rica produção, nossa pesquisa se deterá nas décimas que marcam o princípio de seu labor poético, precisamente dos anos 50, centrando-se nas produções entre os anos 1960 até 1975, época de grande efervescência social e política constituindo-se como período de intenso afloramento do autor no que diz respeito ao uso da forma, ao conteúdo por meio das temáticas, aplicando em seus textos poéticos uma

⁴¹“El compromiso social y ancestral es explícito en este autor: social porque no pierde la dimensión de clase para luchar; ancestral porque desde su grupo étnico subalternizado traza caminos de solidaridad con sus similares, pero también por su canto y sus acciones en la dimensión humana más profunda; la preocupación por la crisis de la especie humana frente a la amenaza del capitalismo sin límites. De tal suerte que su compromiso lo podemos valorar como expresión holística de su posicionamiento vital artístico, en el que la rebelión, la inconformidad expresada con su trabajo y tramitada a través de la política conforman con la africanía su núcleo unitario; lo uno sino lo otro no funciona en el proceso emancipatorio y de liberación que orienta su ideario y sus acciones de activista cultural.”

perspectiva transnacional ao abordar a condição internacionalista do negro. Outra característica presente neste momento de mudanças e amadurecimento do autor afro-peruano consiste na visão integracionista e de solidariedade que refletia a união entre os povos da América Latina, contrapondo-se a visão segregacionista e desumana. Neste recorte analisaremos as seguintes décimas: “De ser como soy, me alegro” (1949), “Ritmos negros del Perú” (1957), “Talara” (1959), “Johannesburgo” (1960), “Indio” (1961), “Patria o muerte” (1962), “Muerte en el ring” (1962), “América Latina” (1963), “Cantares campesinos” (1969), “Panalivio” (1970) e “El canto del Pueblo” (1975).

A última décima data de 1975 por ser o ano em que a oligarquia retoma o poder no Peru e com isso, Santa Cruz passa a ser perseguido e o espaço na rádio, televisão e jornais que anteriormente tivera para disseminar suas ideias e obras fechariam as portas para ele, assinalado pela decaída de sua produção poética. Em 1980, nosso personagem transfere residência para Espanha, mas de fato exilou-se por questões de segurança (DÁVILA, 2016, p. 29) Ali intensifica sua participação em congressos e encontros, volta a trabalhar na rádio e se dedica a publicação do livro *La décima en el Perú* de 1982, considerado a obra de maior importância de sua carreira. O autor possuía dois projetos de livros em andamento: *Centenario de la marinera (1879-1979)* e *El Negro en el Perú*, mas não foram concluídos, pois Santa Cruz fora diagnosticado com câncer no pulmão, vindo a falecer em 1992 aos 66 anos.

Vale salientar que a produção ensaística de Santa Cruz nos servirá de alicerce crítico para as análises das décimas, uma vez que, segundo Ojeda (2005, p. 2, tradução nossa) “estes artigos jornalísticos e ensaios são um aporte substancial ao conhecimento do legado cultural afro-peruano e serviram de via de conscientização da situação social do negro no Peru e nas Américas.”⁴² Portanto, suas produções culturais e acadêmicas, podemos assim dizer, se entrelaçam, formando um amálgama de profundas reflexões sobre a realidade em que os textos poéticos foram concebidos, direcionando o leitor para uma melhor compreensão do seu mundo artístico e crítico, tal como de sua formação ideológica.

2.2 Santa Cruz e o cânone: reflexões para sua inclusão

Apesar do empenho significativo em promover a cultura e a literatura afro-peruana por meio de sua produção cultural e intelectual, Nicomedes Santa Cruz ainda não

⁴²“Estos artículos periodísticos y ensayos son un aporte sustancial al conocimiento del legado cultural afroperuano y sirvieron de vía de concienciación de la situación social del negro en el Perú y en las Américas.”

recebeu por parte da crítica contemporânea peruana a atenção que merece, como afirma a pesquisadora peruana Martha Ojeda (2005, p. 2, tradução nossa) no prólogo do livro *Canto Negro*⁴³ publicado postumamente em 2004:

A crítica literária atual no Peru, não reconheceu efetivamente a obra do poeta e os escassos estudos existentes, salvo excepcionais exceções, são limitados a destacar aspectos isolados do seu trabalho artístico. Cabe ressaltar suas grandes contribuições à literatura não só pela preservação, renovação e continuação da décima, mas também pela incorporação, de uma nova voz que reflete a realidade pluricultural do Peru.⁴⁴

Ao levarmos em conta alguns aspectos que constituem o cânone literário, como, por exemplo, a materialidade da obra, o domínio da escrita em detrimento da expressão oral e que esta encontra na elite literária peruana uma forte aliada, já que a concepção de literariedade concebida pelo sistema de dominação cultural perpassa a exclusão das manifestações tidas como inferior ou o que se convencionou a limitar e classificar por folclores e compreenderá a ausência de Nicomedes Santa Cruz entre as obras representativas da literatura nacional.

Todavia, é preciso analisar de que modo se compreendia a noção de folclore e como esta influenciava na recepção das manifestações culturais, em especial, a literatura. O termo folclore surge em meados do século XIX por meio dos estudos do pesquisador inglês William J. Thoms. Etimologicamente, *folk* que significa povo e *lore*, por sua vez, quer dizer saber. Logo, folclore relaciona-se ao saber do povo. Contudo, para a estudiosa e historiadora Martha Abreu (2003) em seu estudo “Cultura popular, um conceito e várias histórias”, tal concepção comprometida com as correntes filosóficas deste período também expressavam a ideia de nação no que diz respeito à noção de povo e erudição ao que se refere à noção de conhecimento (ABREU, 2003, p. 4). A autora ainda afirma que:

As pesquisas e obras publicadas pelos folcloristas, ao longo do século XIX, construíram a ideia de um “povo” portador de práticas e objetos culturais distantes do estrangeirismo das classes ditas superiores e, por isso, depositário do que era o mais autêntico e essencialmente nacional. Desinteressados dos reais problemas sociais do campesinato e dos trabalhadores das cidades, ambos profundamente afetados com as transformações da revolução industrial, os folcloristas valorizavam as continuidades, as sobrevivências e as tradições que pareciam teimar em permanecer nas áreas rurais. (ABREU, 2003, p. 4).

⁴³*Canto Negro* é uma coletânea de poemas de Nicomedes Santa Cruz publicada em 2004 que contempla décimas e poemas datados entre os anos de 1949 até 1975.

⁴⁴“La crítica literaria actual, en el Perú, no ha reconocido cabalmente la obra del poeta, y los escasos estudios existentes, salvo excepcionales casos, se han limitado a destacar aspectos aislados de su quehacer artístico. Cabe resaltar sus grandes contribuciones a la literatura no sólo por la preservación, renovación y continuación de la décima sino también por la incorporación de una nueva voz que refleja la realidad pluricultural del Perú.”

No contexto latino-americano, os folcloristas além de seguir as premissas dos estudos folclóricos concebidos pelos europeus, inseriram o folclore como componente estrutural no processo de formação nacional, entre o final do século XIX e o início do século XX, com o objetivo de resgatar a identidade do passado e os sentimentos populares frente ao cosmopolitismo liberal vigente no período (ABREU, 2003, p. 4).

No Peru, segundo o pesquisador Pedro Roel Mendizabal (2000, p. 80) em seu artigo “De folclore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros/otros” o início dos estudos folclóricos se limitava as tarefas etnográficas descritivas e de recolhimento do material folclórico. Este panorama é modificado a partir do estabelecimento da disciplina de Antropologia como detentora das temáticas voltadas para o folclore (DEGREGORI; SANDOVAL, 2008, p. 35). Em vista disso, se determinou que a criação coletiva, anônima e de transmissão oral, isto é, de caráter tradicional, definiam o folclore (MOROTE BEST, 1950, p. 20). Dessa maneira, fica evidente que não se trata somente do ato de resgatar as manifestações folclóricas, mas sim comprovar a existência de similitudes essenciais que caracterizavam a “cultura andina.” (ROEL MENDIZABAL, 2000, p. 81).

O folclore peruano destaca-se graças ao trabalho meticuloso de investigação, recolhimento e inserção do material folclórico andino do escritor, antropólogo e promotor cultural peruano José María Arguedas (1911-1969) em suas obras literárias e ensaísticas. No estudo “Qué es el folclore?” publicado em 1964, Arguedas (2007, p. 42), ressalta que o folclore era formado pelas artes tradicionais pertencentes a qualquer povo, particularmente seus contos, lendas, danças e canções que pertenciam ao conhecimento tradicional e não científico, sendo estes aprendidos de forma oral. O antropólogo e estudioso peruano Pablo Molina (2011, p. 67) em seu estudo “Ser o no ser Tradicional: implicaciones del uso de la noción del folclore en la obra de José María Arguedas” publicado na revista *Anthropía* da Pontifícia Universidade Católica do Peru afirma que o empenho de Arguedas no trato com as tradições culturais lhe rendeu cargos importantes que impulsionaram os estudos folclóricos no Peru. Em 1947, foi nomeado Secretário Geral do Folclore dentro do Ministério da Educação. Já em 1950, passou a ser chefe da seção de Folclore, Belas Artes e Despacho e posteriormente, diretor do Instituto de Estudos Etnológicos do Museu da Cultura Peruana. O pesquisador Molina (2011, p. 67, tradução nossa) complementa ao afirmar que:

Arguedas gera mecanismos e implementa estratégias como o cadastro e registre de artistas folclóricos, a inserção da música "andina" de migrantes em uma indústria

fonográfica cética e crítica musical constante. Com isso, busca canalizar o processo de miscigenação do aparelho do Estado.⁴⁵

A importância do trabalho desenvolvido por Arguedas é incontestável, visto que o intelectual peruano ampliou os horizontes dos estudos folclóricos. Contudo, seu labor centrava-se, principalmente, nas manifestações culturais de natureza indígena, deixando de lado as expressões de outros grupos sociais, como por exemplo, os afrodescendentes. Inspirado nas ações arguedianas ao visibilizar o folclore andino, Nicomedes Santa Cruz trilha um caminho paralelo a respeito da produção cultural afro-peruana, restabelecendo os elementos culturais afrodescendentes como símbolos do folclore nacional. A concepção de folclore postulado por Santa Cruz (2004b, p. 86, tradução nossa) se aproxima a definição etimológica que o termo possui, pois para ele:

A poesia popular atinge seu maior mérito e que o londrino William J. Thoms batizou com a palavra FOLKLORE, em 22 de agosto de 1846. Folk-lore: povo-saber; quer dizer, “Saber do povo, o que sabe o povo.” Sucesso etimológico e sucesso de incorporação científica. Ciência cujo nascimento coincide com o claror diáfano—depois do turbulento amanhecer—de nossa era republicana. E Ciência para a qual todas as autoridades governamentais e todos os povos de todas as nações emprestam seu apoio mais caro e mostram com legítimo orgulho.⁴⁶

É perceptível o entusiasmo do autor afro-peruano ao reafirmar que o folclore é fruto do saber do povo. Entretanto, há uma diferença entre Santa Cruz e o autor londrino, uma vez que o autor afro-peruano emprega uma visão integradora no que se refere ao seu entendimento de povo e das manifestações que este produz. Nesse ponto, converge com o pensamento de Arguedas em conceber estas tradições provenientes do conhecimento fora do âmbito acadêmico e científico. Desse modo, demonstra uma visão mais ampla e aberta da tradição cultural proveniente do popular expressadas por grupos inferiorizados. Santa Cruz (2004b, p. 89, tradução nossa), critica o silêncio da crítica peruana e a postura negacionista diante das manifestações culturais advindas do povo ao asseverar que “[...] busco a causa no presente século e só posso pensar que o intelectual esnobe, conquistado pela vanguarda, não

⁴⁵“Arguedas genera mecanismos e implementa estrategias como el registro y empadronamiento de artistas folklóricos, la inserción de la música “andina” de los migrantes en una escéptica industria discográfica, y la constante crítica musical. Por medio de esto, hace un intento por encauzar el proceso de mestizaje desde el aparato del Estado.”

⁴⁶“La poesía popular alcanza su mayor mérito y que el londinense William J, Thoms bautizara con el vocablo FOLKLORE, un 22 de agosto de 1846. Folk-lore: pueblo; saber; es decir, “Saber del pueblo, lo que sabe el pueblo”. Acierto etimológico e acierto de incorporación científica. Ciencia cuyo nacimiento coincide con el diáfano claror – tras turbulento amanecer – de nuestra era republicana. Y Ciencia a la que todas las autoridades gubernamentales y todos los pueblos de todas las naciones prestan su más caro apoyo y muestran con legítimo orgullo.”

se interessa por suas raízes ancestrais, que ele chama depreciativamente de populista.”⁴⁷ Trazer às claras as expressões do povo por meio da décima como forma poética, da música seja por meio dos cantos *palmero*, *triste* ou *festejo*, seja pelo ritmo em *socabón* ou *cumanana*, ou ainda pela dança frenética da *marinera* entre outras manifestações, além de resgatar e revalorizar, toda esta tradição cultural que até então fora invisibilizada pelo sistema dominante, consitiu um modo de resistência eficaz para a perpetuidade da cultura dos afrodescendentes no Peru.

Retomando as discussões sobre o silêncio da crítica peruana em relação ao poeta, investigador e promotor cultural Nicomedes Santa Cruz, o pesquisador peruano Fred Rohner (2019, p. 466, tradução nossa) em seu estudo “De lo no literario al otro literario: juicios sobre la literariedad popular en el Perú” compartilha do pensamento de Martha Ojeda exposto anteriormente e ainda afirma que “[...] a atenção dada a poetas como Santa Cruz foi quase nula ou esteve envolvida pela bruma de uma concepção monolítica do literário apesar de toda teoria crítica apreendida.” No caso específico de Santa Cruz, Rohner (2019, p. 461, tradução nossa) ainda assevera que:

A situação secundária da obra de Santa Cruz do cânone literário peruano obedece, sem dúvida, a uma complexa articulação entre o juízo estético e a racionalização relacionada parcialmente com eleição da décima – de maneira principal, porém exclusiva—como forma de produção textual. A compreensão de parte da elite literária da décima e o verso medido como formas «superadas» de criação poética, mas, sobretudo a presunção da décima como uma forma racializada ou própria de uma tradição étnica distinta, colocaram Santa Cruz e outros poetas que encontraram em sua prática literária um modelo produtivo nas margens da literatura do Peru.⁴⁸

Desse modo, é evidente que a omissão de Nicomedes Santa Cruz do espaço canônico peruano se relaciona profundamente ao racismo, visto que “[...] a intelectualidade e aristocracia peruanas, que vislumbraram uma perigosa visibilidade do negro”⁴⁹ (DÁVILA, 2016, p. 27, tradução nossa). Para Rohner (2019, p. 464, tradução nossa) o preconceito contra Nicomedes Santa Cruz também se manifesta através do uso da décima como forma poética. Sobre isto, declara que:

⁴⁷ “[...] busco la causa en el presente siglo y solo puedo pensar que el intelectual esnob, conquistado por la vanguardia, no le interesan por sus raíces ancestrales, que él despectivamente califica de populista.”

⁴⁸ “La situación secundaria de la obra de Santa Cruz dentro del canon literario peruano obedece, sin duda, a una compleja articulación entre el juicio estético y la racialización relacionada parcialmente con elección de la décima – de manera principal, pero no exclusiva – como forma de producción textual. La comprensión de parte de la élite literaria de la décima y el verso medido como formas «superadas» de creación poética, pero sobre todo la presunción de la décima como una forma racializada o propia de una tradición étnica distinta, colocaron a Santa Cruz y a otros poetas que hallaron en su práctica literaria un modelo produtivo en los márgenes de la literatura del Perú.”

⁴⁹ “[...] la intelectualidad y la aristocracia peruanas, que vislumbraron una peligrosa visibilidad del negro.”

Uma das características que distanciam, sem dúvida, a Nicomedes da criação poética de seus contemporâneos é a aposta pelas estruturas poéticas formais, como a décima, o romance e outras que cultivou durante seu processo de formação. Resulta curioso que o considerado pela crítica como uma prática arcaizante ou étnico-racializada praticada por ele, todavia, aplaudidos em outros poetas já consagrados como Martín Adán. A Santa Cruz o reprova por sua aposta nas poéticas tradicionais e suas leituras que o distancia da atualidade poética.⁵⁰

O trecho acima expõe de maneira explícita o preconceito da crítica peruana e a indiferença no tratamento de Santa Cruz e sua obra. Além do mais, a apropriação da décima pelo autor afro-peruano que inseria elementos culturais próprios da cultura afrodescendente não fora vista com bons olhos, uma vez que o cânone literário está diretamente vinculado a promoção da cultura dominante como a única a ser representada potencialmente, sem deixar abertura para o diverso e plural. Sobre isto, Martha Ojeda (2016, p. 13, tradução nossa) salienta que tal fato “se deve a múltiplos e complexos fatores políticos, culturais e econômicos que estão vinculados ao projeto de construção nacional originado no século XIX.”⁵¹ O pesquisador peruano Juan Manuel Olaya Rocha em seu estudo “La narrativa afroperuana de José “Cheche” Campos: recuperación de la memoria histórica en *Las Negras noches del dolor*” (2016) ao refletir sobre a condição marginalizada da literatura afro-peruana afirma que (OLAYA ROCHA, 2016, p. 38, tradução nossa):

Isso se deve ao fato de que a crítica e o cânone foram determinantes na evidente desqualificação de escritores afro-peruanos, já que respondem a estruturas de poder eurocêntricas. Isto é, obedecem a uma estética ocidental que privilegia a escrita culta de um enunciador ocidental(izado). Mais ainda, este eurocentrismo se complementa com um projeto “andino-centrista” para reproduzir discursos totalizadores que desembocam em uma ideia de nação unilinear onde não existe espaço para as raízes afro. O mesmo foi feito por historiografias e antologias literárias, que tornaram o afrodescendente invisível como sujeito do discurso; em vez disso, hipervizibilizaram-no como objeto discursivo, junto com sua respectiva caricatura, dose irônica e hiperbólica, motivada por um preconceito bárbaro e exótico. Isso se reflete no desconhecimento da contribuição literária de vários escritores pertencentes a este grupo.⁵²

⁵⁰“Una de las características que alejan, sin duda, a Nicomedes de la creación poética de sus contemporáneos es la apuesta por las estructuras poéticas formales, como la décima, el romance y otras que cultivó durante su proceso de formación. Resulta curioso que lo considerado por la crítica como una práctica arcaizante o étnico-racializada en él fuese, sin embargo, aplaudido en otros poetas ya consagrados como Martín Adán. A Santa Cruz, no obstante, se le reprocha que su apuesta por estructuras poéticas tradicionales y sus lecturas lo alejen de la actualidad poética.”

⁵¹“[...] se debe a múltiples y complejos factores políticos, culturales e económicos que están vinculados al proyecto de construcción nacional originado en el siglo XIX.”

⁵²“a crítica y canon han sido determinantes en la evidente descalificación de escritores afroperuanos, ya que responden a estructuras de poder eurocéntricas. Es decir, obedecen a una estética occidental que privilegia la escritura culta de un enunciador occidental(izado). Más aún, este eurocentrismo se complementa con un proyecto “andino-centrista” para reproducir discursos totalizadores que desembocan en una idea de nación unilinear donde no existe espacio para las raíces afro. Lo propio han hecho las historiografías y antologías literarias, quienes invisibilizaron al afrodescendiente como sujeto de discurso; en cambio, lo han hipervizibilizado como objeto discursivo, junto con su respectiva dosis caricaturesca, irónica e hiperbólica,

Portanto, os projetos de nação e de formação literária nacional estão interligados e assim como ocorre em outros países latino-americanos, favorece o caráter hispânico, ou seja, de origem ibérica, europeia de nação. O professor e pesquisador da Guiné-Conacri M'bare N'gomna introdução do seu livro *Escribir la identidad: creación cultural y negritud en el Perú* (2010) ao abordar a relação entre a construção do cânone literário e a realidade peruana critica as posturas monolítica e excludente que pairam sobre a crítica e historiografia literária ao salientar que (N'GOM, 2010, p. 21-22, tradução nossa):

[...] o cânone foi construído a partir de uma suposta homogeneidade étnica e cultural, ainda fictícia, em detrimento da multiculturalidade real. Essa concepção monolítica da realidade se ver reforçada por um aparato crítico também monolítico e totalizador que exclui ou, melhor dito, não leva em conta aos outros discursos da nação peruana.⁵³

Em suas provocações acerca do cânone peruano, Rohner inclui em suas reflexões o aspecto pluricultural presente na sociedade peruana e expressada por meio dos diferentes sistemas que nela coabitam. Sobre isto, ele (ROHNER, 2019, p. 466, tradução nossa) afirma que:

Neste caso em particular, mas também nas construções sobre as expressões literárias de outras populações andinas, amazônicas, mestiço-urbanas, indígenas, etc., uma das categorias de análise que os pressupostos poderiam ter sustentado a partir do qual nosso cânone literário foi construído teria sido o fator étnico-racial. No entanto, este permanece um elemento periférico e circunstancial nas construções do literário no Peru.⁵⁴

Sobre a condição plural peruana, Nicomedes nos brinda com estes versos de seu poema “Sanos deseos” de 1964. (SANTA CRUZ, 2004a, p. 270, tradução nossa). Vejamos:

Quem dera estender os braços
até o norte, sul e oriente
para apertar a minha gente
em um gigantesco abraço.

motivados por un preconcepto barbarizante y exótico. Esto se refleja en el desconocimiento de la contribución literaria de numerosos escritores pertenecientes a este grupo.”

⁵³ “[...] el canon literario se ha construido en base a una supuesta homogeneidad étnica y cultural, que no deja de ser ficticia, en detrimento de la multiculturalidad real. Esa concepción monolítica de la realidad se ve reforzada por un aparato crítico también monolítico y totalizador que excluye o, mejor dicho, no tiene en cuenta a los otros discursos de la nación peruana.”

⁵⁴ “En este caso en particular, pero también en las construcciones sobre las expresiones literarias de otras poblaciones andinas, amazónicas, mestizo-urbanas, indígenas, etcétera, una de las categorías de análisis que hubiese podido inquirir sostenidamente los presupuestos desde los que se construyó nuestro canon literario hubiese sido el factor étnico-racial. No obstante, este sigue siendo un elemento periférico y circunstancial en las construcciones de lo literario en el Perú.”

Que um indissolúvel laço
 colla, kechwa, poccra, chaka,
 mochica, taruna, huanca
 campa, jívaro, chimú
 compreenderam que o Peru
 é uma nação negrindoblanca⁵⁵

Os versos do poeta evidenciam a pluralidade latino-americana ao evocar povos de diferentes etnias que habitam lugares distintos no continente, marcando dessa maneira uma visão integracionista.⁵⁶ Nos últimos versos, o neologismo sinaliza o caráter plural da cultura peruana ao tomar como base o negro, o índio e o branco. Interessante perceber que ele inicia a expressão do grupo menor (negro) para aquele que era considerado como maior (branco/europeu). Desse modo, Santa Cruz (2004b, p. 233, tradução nossa) ao adotar em sua postura literária, política e social a concepção de pluralidade cultural ressignifica os conceitos-base de identidade, cultura e história ao afirmar que:

A identidade cultural não é outra coisa que a identificação de nossas respectivas culturas. E cultura é a suma de todos os recursos que apelam nossos povos para viver, assim como as múltiplas formas como manifestam sua existência, geração tras geração. O acúmulo de vivências neste cotidiano exercício vai criando as histórias locais cujo conjunto orgânico é nossa comum história continental. Então, para resgatar nossa identidade cultural temos que recorrer a nossa história. Nossa história está nas câmaras municipais, nos palenques de escravos, nos calpulli e na milpa, no ayllu e no marka; e não nos tratados de antropologia, etnologia, etnografia, etnomusicologia e etnohistória da biblioteca do reitor da universidade.⁵⁷

No fragmento anterior, Santa Cruz critica as noções oficiais de cultura e história que deixavam de lado as manifestações e o saber popular. Para Santa Cruz, ambas, cultura e história, não deveriam ser exclusividade de intelectuais, da acadêmica e políticos, mas sim “do povo que cria, recria, expressa e transfere na vida cotidiana das comunidades.”⁵⁸ (ARISTA, 2017, p. 11, tradução nossa) Tal posicionamento crítico manifestado pelo autor afro-peruano

⁵⁵“Quisiera extender los brazos / hacia norte, sur y oriente/ para estrechar a mi gente/ en un gigantesco abrazo. / Que en indisoluble lazo/ colla, kechwa, poccra, chaka/ mochica, tarumá, huanca, / campa, jívaro, chimú/ comprendieran que el Perú/ es nación negrindoblanca.” Vale salientar que as traduções das décimas e poemas que seguirão são apenas para o entendimento do texto neste trabalho.

⁵⁶A perspectiva da América Latina integracionista é uma característica marcante na produção poética de Santa Cruz. Sobre este conceito, o abordaremos juntamente com a análise das décimas do referido autor no segundo capítulo.

⁵⁷“[...] la identidad cultural no es otra cosa que la identificación de nuestras respectivas culturas. Y cultura es la suma de todos los recursos a que apelan nuestros pueblos para vivir, así como las múltiples formas como manifiestan su existencia, generación tras generación. El cúmulo de vivencias en este cotidiano ejercicio, va creando las historias locales cuyo conjunto orgánico es nuestra común historia continental. Entonces, para rescatar nuestra identidad cultural tenemos que recurrir a nuestra historia. Nuestra historia está en los cabildos de nación, en los palenques de cimarrones, en el calpulli y la milpa, en el ayllu y la marka; y no en los tratados de antropología, etnología, etnografía, etnomusicología y etnohistoria de la biblioteca del señor rector universitario.”

⁵⁸“[...] que se crea, recria, expresa y transfere en la vida cotidiana de las comunidades.”

só demonstra uma nova perspectiva dos estudos de perspectiva culturalistas, já que a história passa a ser considerada um processo guiado pela aspiração humana cujo objetivo é alcançar e ampliar os ideais de liberdade. Em vista disso, Santa Cruz conclui que a essência da história latino-americana caracteriza-se pela luta constante dos povos que anseiam por libertação daqueles que os oprime (SANTA CRUZ, 2004b, p. 232).

A pluralidade do processo literário peruano segundo Carlos Arroyo (1992, p. 31, tradução nossa), se caracteriza como “corpus onde coexistem sistemas literários distintos e que produzem simultaneidades contraditórias dentro do mesmo sistema hegemônico.”⁵⁹ Corroborando para a reflexão sobre o aspecto plural da literatura peruana, o crítico Francisco Carrillo (1961, p. 39, tradução nossa) assinala que “é preciso postular uma reorganização, tendo como ponto de partida a reivindicação franca e aberta de toda literatura”⁶⁰ que, somente agora, se encontra em processo de estudo, como também de coleta, uma vez que seu corpus é amplo por contemplar as literaturas indígenas que como a quéchua, a aymara e as amazônicas, acolhendo a novelística do mundo negro peruano e por fim, a literatura popular e oral.

Sendo assim, a tarefa desempenhada por Nicomedes Santa Cruz é relevante porque além de configurar como primeira tentativa de questionamento das posturas canônicas que anulam a contribuição do negro à formação de uma cultura e literatura peruana, também reflete a necessidade de repensar e ampliar o conceito de peruanidade, assinalando ser imprescindível a inserção do afro-peruano como sujeito ativo na produção de cultura. Cabe ressaltar que sem o empenho literário, artístico e ensaístico do nosso autor, a cultura e a literatura afro-peruana estariam submersa no apagamento, na penumbra da literatura nacional peruana. Diante de sua postura que reivindica uma perspectiva de incorporação dos contributos afro-peruanos, Santa Cruz nos convida a reformular os conceitos essenciais da literatura, assentindo a inserção e a reprodução da tradição literária afro-peruana.

Em contrapartida, a recepção da obra do poeta afro-peruano por parte do público é positiva, visto que sua presença na mídia em programas de rádio e televisão contribuiu significativamente para a difusão da cultura e da literatura afro-peruana, como também para o reconhecimento de Santa Cruz. Sobre o apreço do público pela obra do poeta afro-peruano Aguirre (2013, p. 148, tradução nossa) comenta que “[...] as tiragens de seus livros (e o fato

⁵⁹ “[...] un corpus en donde coexisten sistemas literarios diferentes e incluso se producen simultaneidades contradictorias dentro del mismo sistema hegemónico.”

⁶⁰ “[...] postula un reordenamiento de lo literario a partir de una reivindicación, franca y abierta de toda esta vastísima literatura.”

de se esgotarem rapidamente) revelam claramente a acolhida que tinha Nicomedes.”⁶¹O próprio Santa Cruz (2004b, p. 88, tradução nossa) relata o reconhecimento do público, como também questiona a ausência dos poetas populares nas antologias ao dizer que:

Tendo vivido, com as minhas composições, o gosto pelas décimas e depois do sucesso editorial do meu livro "Décimas"— em apenas dez meses esgotaram-se os 10.000 exemplares desta primeira edição—, descarto o sucesso económico da antologia de poetas popular que reivindico aqui.⁶²

A acepção da palavra popular atrelada à obra de Santa Cruz possui dois sentidos: o primeiro está voltado para a concepção de folclore no contexto dos anos 50,60 e 70; e a segunda possui conotação pejorativa que menosprezava a produção do autor afro-peruano. A inserção de elementos pertencentes a outros sistemas sociais e culturais como os costumes, crença e religião, música, língua, dança, festas e demais manifestações caracterizam os movimentos culturais de revalorização do que se convencionou chamar de folclore. A pesquisadora peruana Martha Ojeda (2003, p. 8, tradução nossa) assevera que “[...] o renascimento da cultura afro-peruana remonta aos anos 50 e 60 quando se iniciou um processo de conscientização iniciado pelo balé folclórico afro-peruano *Peru Negro*.”⁶³ Entre os artistas que resgataram o legado africano se encontram Nicomedes e sua irmã Victoria Santa Cruz⁶⁴. Tal iniciativa consistia em uma das tentativas de inclusão da cultura afro-peruana no cenário cultural nacional por parte do governo do general Velasco Alvarado (1968-1975) que, de acordo com Ojeda (2003, p. 8, tradução nossa), “criou um ambiente propício para a pesquisa e o estudo das culturas até então marginalizadas e desprezadas no Peru.”⁶⁵ Ojeda (2003, p. 8, tradução nossa) ao destacar o papel de Santa Cruz neste processo, afirma que:

⁶¹ “[...] las tirajes de sus libros (y el hecho de que se agotaran rápidamente) revelan claramente la acogida que tenía Nicomedes.”

⁶² “Al haber vivido, con mis composiciones, la afición por las décimas y tras el éxito editorial de mi libro “Décimas” – en sólo diez meses se han agotado los 10.000 ejemplares de esta primera edición –, descarto el éxito económico de la antología de poetas populares que aquí reclamo.”

⁶³ “El renacimiento de la cultura afroperuana se remonta a los años 50 y 60 cuando se inició un proceso de sensibilización sobre el ballet folclórico afroperuano *Perú Negro*.”

⁶⁴ Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra (1922-2014) é uma figura importante para a cultura afro-peruana, em especial para as danças e a literatura. Conhecida por produzir obras que tinham como foco recuperar e reconstruir experiências e práticas negras esquecidas no país, tendo feito, ao lado de seu irmão, um “renascimento” das expressões culturais negras no Peru. Em 1958, fundou a companhia de teatro *Cumanana* com Nicomedes Santa Cruz. Anos depois viaja para França para estudar dança e ao regressar ao final de 1967, cria a companhia de artes cênicas *Teatro y Danzas Negras del Perú*, que não foi apenas um ícone por ser referência dentro do gênero, como também consagrou o seu renascimento.

⁶⁵ “[...] que creó un ambiente propicio para la investigación y el estudio de las culturas hasta entonces marginadas e desdeñadas en el Perú.”

O poeta peruano reivindicou o legado cultural africano através das danças, atividade jornalística e de seus poemas escritos para o povo e transmitidos oralmente. Nicomedes Santa Cruz, depois de explorar e dar a conhecer o legado africano em diversas expressões culturais, passou a considerar e privilegiar a cultura popular híbrida. Destacou os elementos étnicos que conformam a cultura nacional.⁶⁶

Santa Cruz (2004b, p. 10, tradução nossa), ao falar sobre sua atuação como folclorista assevera que:

Minha abordagem do folclore das serras, e do folclore continental, é algo que nunca se define como uma atividade academicamente folclórica, não pelo meu empirismo, mas porque a incluo dentro de uma atividade cultural. Já me aconteceu que queria dar uma palestra sobre algum aspecto musical, e acabei falando politicamente sobre a discriminação dessa dança. [...] talvez porque estejamos numa fase em que não podemos fazer folclore para folclore, nem música para música, mas vincular tudo a elementos políticos que clarificam a nossa identidade e que conduzem à libertação através da música.⁶⁷

Desse modo, fica nítido que a concepção de folclore adotada por Santa Cruz, além da aproximação com as tradições culturais dos antepassados, possui um forte teor político que denuncia a discriminação e suscita por liberdade através das expressões populares, gerando, como já foi dito anteriormente, a resistência cultural que busca se diferenciar da cultura dominante, assinalando a alteridade dos grupos sociais subjugados, como afrodescendentes e indígenas. A pesquisadora Martha Abreu (2003, p. 12) defende que “[...] os sujeitos sociais pensam, agem, criam e transformam seu próprio mundo (valores, gostos, crenças), e tudo o que lhe é imposto, em função da herança cultural que receberam e de sua experiência histórica.” Esta percepção da pesquisadora brasileira contempla a noção de cultura popular não como algo estático, centrado em objetos ou em uma noção aplicada a qualquer momento histórico, mas sim como fenômeno de caráter dinâmico, “que precisa ser contextualizado, enfrentado e pensado a partir, de alguma experiência social e cultural, seja no passado ou no presente.” (ABREU, 2003, p. 13). A autora conclui seu pensamento ao declarar que

O conceito [de cultura popular] só emerge na busca de como as pessoas comuns, as camadas pobres ou os populares (ou pelo menos o que se considerou como tal) enfrentaram (ou enfrentam) as novas modernidades (nem sempre tão novas assim); de como criam (ou recriam), vivem (ou viveram), denominam (ou denominaram),

⁶⁶“El poeta peruano reivindicó el legado cultural africano a través de las danzas, la periodística y sus poemas escritos para el pueblo y transmitidos oralmente. Nicomedes Santa Cruz, después de explorar e dar a conocer el legado africano en diversas expresiones culturales, pasó a considerar y privilegiar la cultura popular híbrida. Destacó los elementos étnicos que conforman la cultura nacional.”

⁶⁷“Mi acercamiento al folclore de la sierra, y al folclore continental, es una cosa que nunca se va definiendo como una actividad académicamente folklórica, no por mi empirismo, sino porque la incluyo dentro de una actividad cultural. Ya me ocurría que yo quería dar una charla sobre algún aspecto musical, y terminaba hablando políticamente de la discriminación de esa danza [...] quizás porque se está en una etapa en la que no podemos hacer el folclore por el folclore, ni la música por la música, sino ligarlo todo a elementos políticos que esclarezcan nuestra identidad y que lleven a una liberación a través de la música.”

expressam (ou expressaram, conferem (ou conferiram) significados a seus valores, suas festas, religião e tradições, considerando sempre a relação complexa, dinâmica, criativa e conflituosa e por isso mesmo, política mantida com os diferentes segmentos da sociedade. Não se deve perder de vista a reflexão sobre as possibilidades de estas manifestações encontrarem-se relacionadas com as lutas sociais e políticas mais ampla na sociedade. (ABREU, 2003, p. 13).

Portanto, Santa Cruz ao realizar uma abordagem que relaciona a cultura popular aos problemas sociais de sua época, percebemos similitudes entre o pensamento do autor peruano e os ideais de Martha Abreu (2003, p. 2) que considera “cultura popular como instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural, sempre multifacetada.” Tal posicionamento do escritor afro-peruano rompe com a representação aristocrática de cultura, além de reforçar seu comprometimento com as questões sociais vigentes neste período. Esta conduta, de certo modo, repercutirá negativamente na crítica peruana, uma vez que, segundo Ojeda (2016, p. 12, tradução nossa) “[...] nos anos 60, o Peru ainda não se encontrava em condições de assumir e de reconhecer sua herança africana além do espaço folclórico.” De fato, este aspecto configura como um dos motivos que justificaria a rejeição da produção literária de Nicomedes Santa Cruz por parte da crítica peruana.

No caso de Nicomedes Santa Cruz, a crítica peruana o concebia como poeta popular que, em um primeiro momento, se empenhava no resgate e na revalorização da cultura afro-peruana, levando-se em conta somente o trabalho que ele desenvolvera como folclorista. O poeta, cronista e jornalista peruano Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) foi um dos primeiros autores a comentar sua obra. Em seu artigo “Nicomedes Santa Cruz, poeta natural” publicado no jornal limenho *La Prensa* em junho de 1958, Salazar Bondy apresenta o poeta afro-peruano, até então desconhecido do público. Em sua análise, comenta as décimas e os acertos poéticos de Santa Cruz, no entanto, acentua sua imposição crítica de conhecedor de uma tradição poética distante da qual Santa Cruz propunha e que em sua visão, era uma forma atrasada (ROHNER, 2019, p. 462).

Segundo Rohner (2019, p. 462, tradução nossa), o jornalista peruano ao qualificar Santa Cruz como “poeta natural”, “o separa das práticas poéticas literárias centradas”⁶⁸, como também proferiu juízos de valor depreciativos que diminuem a relevância de seu labor poético. Sobre as décimas, Salazar Bondy (1958, p. 8, tradução nossa) afirma que “[...] nada de trivial, nada de excessivo, nada de pretensioso, o pequeno poema aludia a certas

⁶⁸“lo separa de las prácticas poéticas y literarias centradas.”

circunstâncias passageiras, mas o fazia com altura e qualidade.”⁶⁹ Apesar de reconhecer qualidade em Santa Cruz, o cronista peruano se refere as décimas por *poemita*, demonstrando certo desdém para com suas composições poéticas. Salazar Bondy (1958, p. 8, tradução nossa) ainda assevera que

[...] a poesia simples e popular de Nicomedes Santa Cruz deve ser dita, não lida exclusivamente. A entonação, o canto vocal com que é acompanhada, é muito importante e, portanto, uma transcrição, menos parcial, não dá a medida exata de seu valor.⁷⁰

O crítico peruano enfatiza somente o caráter oral da arte de Santa Cruz, como também declara que esta não se caracteriza como expressão literária ao afirmar que “[...] no seu autor não houve, no entanto, nenhuma formação acadêmica, estudo prévio ou exercício, uma vez que a personalidade de Santa Cruz está longe de ser livresca ou literária.”⁷¹ Salazar Bondy utiliza como parâmetro literário a formação acadêmica e letrada e por conta disso, distancia Santa Cruz dos autores consagrados e letrados, classificando sua arte poética por simples e popular. Vale salientar que Santa Cruz foi vítima de preconceito e racismo motivados pela cor de sua pele, por não possuir formação superior como outros intelectuais e literatos de seu tempo e por proceder de uma família humilde, de poucos recursos financeiros que pertencia a uma parcela marginalizada da população peruana. Não é em vão que essas temáticas serão abordadas durante toda sua produção cultural e intelectual e ao referir-se a estas, o autor também assinala sua alteridade como ser consciente do papel que desempenha em uma sociedade excludente, preconceituosa e racista.

Por sua vez, o jornalista, poeta e contista peruano Ciro Alegría (1909-1967) havia comentado a publicação do livro *Décimas* (1959) de Santa Cruz em nota no jornal *El Comercio* em que considerava o poeta “um artista consagrado diretamente pelo povo”⁷² (ALEGRÍA, 1966, p. 12, tradução nossa). Passado um ano, em seu ensaio “El canto del Pueblo” também publicado no *El Comercio* em julho de 1960 e posteriormente, 1966 publicado na segunda edição como prólogo do livro de Santa Cruz, Ciro Alegría (1966, p. 10) declara “Mas eis que surgiu um excelente compositor de décimas [...] e pelo jeito o autor sabe

⁶⁹ “[...] Nada baladí, nada excesivo, nada pretencioso, el poemita aludía a ciertas circunstancias pasajeras, pero lo hacía con altura y calidad.”

⁷⁰ “[...] la poesía sencilla y popular de Nicomedes Santa Cruz es para ser dicha, no para ser exclusivamente leída.”

⁷¹ “Y en su autor no ha habido, sin embargo, formación académica alguna, estudio previo ni ejercicio, pues la personalidad de Santa Cruz está muy lejos de ser libresca o literaria.”

⁷² “[...] un artista consagrado directamente por el pueblo.”

que está compondo em *espinelas*, disse em reconhecimento às suas leituras, porque Santa Cruz as tem.”⁷³

Os elogios de Alegría são espontâneos, visto que ressalta a forma poética escolhida e as leituras que o autor afro-peruano possui para a composição de suas décimas. Tal fato é um prova concreta que o poeta também possui erudição que lhe foi negada por seu comentarista anterior. Alegría (1966, p. 12, tradução nossa) conclui seu parecer afirmando que “[...] a diversidade de temas, a entonação popular e os toques individuais qualificam Santa Cruz como uma artista de raízes vigorosas e singularmente bem dotadas.”⁷⁴ Mesmo destacando aspectos relevantes da obra do poeta afro-peruano, Rohner (2019, p. 461, tradução nossa) afirma que Ciro Alegría (1966, p. 9, tradução nossa) “[...] retoma o tópico popular como qualificativo que sanciona a obra de Santa Cruz”⁷⁵, uma vez que, neste caso, o termo teria a aceção de algo comum e sem muito destaque como afirma Salazar Bondy na citação anterior.

A postura arrogante adotada pela crítica peruana só confirma a falta de conhecimento sobre a produção artística e intelectual de Santa Cruz, uma vez que o poeta afro-peruano era reconhecido muito mais como folclorista e músico de que como produtor de literatura, e tal fato invisibiliza o seu papel fundamental no cenário literário nacional. (ROHNER, 2019, p. 461). Sobre isto, Rohner (2019, p. 461, tradução nossa) diz que:

Neste sentido, é revelador que a percepção que existia de Santa Cruz em respeito a sua atividade poética se manteve —inclusive entre seus comentaristas peruanos mais laboriosos— uma distância prudente entre a produção de Santa Cruz e a literatura destes grupos letrados.⁷⁶

O pesquisador peruano salienta que a perspectiva utilizada pela crítica nacional só visa o texto na materialidade escrita e conseqüentemente, este aspecto excluiu outras representações literárias do cânone que foram silenciadas pelo domínio da escritura que se estabeleceu como padrão literário em relação à tradição oral que passou a ser menosprezada. À vista disso, Rohner (2019, p. 483, tradução nossa) alega que:

⁷³“Mas he aquí que ha surgido un excelente compositor de décimas [...] y por cierto el autor sabe que está componiendo en espinelas, dicho en reconocimiento de sus lecturas, pues santa Cruz las tiene.”

⁷⁴“[...] la diversidad de temas, la entonación popular e los toques individuales califican a Santa Cruz como un artista de vigorosa raigambre y singularmente bien dotado.”

⁷⁵“[...] vuelve sin embargo sobre el tópico de lo popular como un calificativo que sanciona la obra de Nicomedes.”

⁷⁶“En este sentido, es revelador que en la percepción que existía de Santa Cruz respecto a su actividad poética, se mantuviera —inclusive entre sus comentaristas peruanos más afanosos— una distancia prudente entre la producción de Santa Cruz y la literatura de esos grupos de letrados.”

Salazar Bondy e outros comentaristas são fruto de uma educação que, com tudo continuou a privilegiar uma elitização cultural. Isso manteve a margem da literatura oficial todos aqueles sujeitos dos setores populares que, no entanto, encontraram na adoção de modelos letrados um instrumento de ascensão social.⁷⁷

Por outro lado, Nicomedes Santa Cruz recebe por parte da crítica literária internacional reconhecimento e prestígio. O surgimento entre os anos 70 e 80 de estudos que versam sobre as décimas de Santa Cruz confirmam a relevância da obra do poeta afro-peruano. O livro *Nicomedes Santa Cruz, poeta negro del Perú: presentación y selección de poemas en Senegal*, publicado no Senegal em 1970, por Janette Kattar-Goudiard e René Durand, a obra *The black image in Latin America Literature* (1976) de Richard Jackson considerado o precursor dos estudos sobre a literatura afro-hispânica e *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz* publicado em 1982 e editado por Teresa Salas e Henry Richards exemplificam a dimensão que a obra santracruciana alcançou, levando Santa Cruz e suas décimas a consagração internacional (OJEDA, 2016, p. 10).

Outro aspecto importante são as resenhas literárias que alavancaram e acentuaram ainda mais a extensão da obra de Santa Cruz, o distanciando de análises generalizadas e estereotipadas de sua atividade poética. O jornalista, político e crítico literário Enríque Ramírez (1915-1980) publica, em 1961, no periódico mexicano *La Prensa* um ensaio elogiando a produção poética de Nicomedes Santa Cruz, ao passo que evidencia sua qualidade como poeta, uma vez que o compara ao poeta cubano Nicolás Guillén (ROHNER, 2019, p. 463).

Por sua vez, para o crítico literário peruano Estuardo Núñez (2008-2013), considerado um dos mais significativos do momento atual, ao publicar um artigo “La literatura peruana de la negritud” em 1981 reconhece a importância do poeta afro-peruano, já que “dentro das letras peruanas, Santa Cruz pontuou a nova consciência da negritud”⁷⁸ (NÚÑEZ, p. 27, tradução nossa). O reconhecimento de Estuardo Núñez é louvável, visto que representa uma nova perspectiva sobre a produção literária de Santa Cruz. Entretanto, tal atitude nos faz pensar que é um modo de reparação do crítico, uma vez que em 1965 com a publicação de sua antologia e história literária *La literatura peruana en el siglo XX: 1900-1965*, Núñez omite a figura de Santa Cruz. Para Ojeda (2016, p. 12, tradução nossa), “sua

⁷⁷“Salazar Bondy y otros comentaristas, son fruto de una educación que, con todo, siguió privilegiando una elitización cultural. Esta mantuvo en los márgenes de la literacidad oficial a todos aquellos sujetos procedentes de los sectores populares que, sin embargo, habían hallado en la adopción de modelos letrados una herramienta para ascender socialmente.”

⁷⁸“[...] dentro de las letras peruanas, Santa Cruz ha afirmado la nueva conciencia de la negritud.”

omissão é injustificável, já que nos anos 1965, Santa Cruz produziu uma extensa obra de marcado tom contestatário.”⁷⁹

Dessa maneira, podemos considerar que a produção cultural e intelectual de Santa Cruz possui o caráter transgressor, uma vez que não se conforma com os moldes estabelecidos pelos sistemas dominantes, além de desestabilizá-lo ao refletir uma nova consciência cultural e literária, colocando no centro dos debates o sujeito afro-peruano e indígena. O tom de reivindicação faz parte de seu projeto sociopolítico em que o poeta afro-peruano reclama não somente a cultura dos marginalizados, mas os direitos sociais que lhes foram negados. Portanto, devemos reconhecer a função de folclorista de nosso autor, mas sem perder de vista que sua atuação na promoção cultural, segundo Aguirre (2013, p. 150, tradução nossa), se soma a um projeto mais amplo de “promoção da emancipação social e política do negro, assim como uma perspectiva internacionalista associada com a diáspora africana e vinculada às lutas anticolonialistas e socialistas da época.”

Todavia, utilizar o termo folclore no contexto atual é considerar tais manifestações ultrapassadas ou retrógradas. A antropóloga e pesquisadora argentina Rita Segato em seu artigo “A Antropologia e a crise taxonômica da cultura popular”, publicado em 2018, traça um panorama sobre a história e o uso do termo folclore. Em seu entendimento, o uso do termo folclore está relacionado aos “emissores de um ar de antiguidade, e o povo, então, era visto como um produtor de cultura mais lento que as elites, caracterizado por uma inércia maior.” (SEGATO, 2018a, p. 91). Por isso, deve-se evitar o uso deste vocábulo, empregando em seu lugar, a locução cultura popular ou expressão popular que não está associada a um objeto estático, confinado em um museu, mas sim aquilo que está vivo, que é dinâmico, variável, e que possui relação complexa, conflituosa e criativa que inclui a relação com os diversos setores sociais (ABREU, 2003, p. 13).

Desse modo, a condição de poeta popular associada à imagem de Nicomedes Santa Cruz deve-se ao fato de sua aproximação com o público por meio da escolha do gênero poético, da linguagem oral, como também da temática que atravessa a vida cotidiana das pessoas mais vulneráveis e invisibilizadas socialmente, mas principalmente, da luta por justiça e igualdade social como percebemos nos versos da décima “Canto lo que el pueblo siente” de 1974. O enunciador enfatiza sua condição de poeta popular ao declara que (SANTA CRUZ, 2004a, p. 474-475, tradução nossa).

⁷⁹ “[...] su omisión es injustificable, ya que, para 1965, Santa Cruz había producido una extensa obra de marcado tono contestatario.”

[...] Meu canto do povo vem
 e meu canto ao povo vai,
 porque o povo ao canto dá
 o máximo que o canto tem.
 Nos peitos que ecoa
 o toque do meu canto,
 ficará uma alma de amianto
 disposta para lutar;
 e essa angústia do que escuta
 não é de pena nem é de pranto.⁸⁰

O autor afro-peruano, segundo Aguirre (2013, p. 156, tradução nossa), utiliza-se da arte poética como “arma ideológica e política contra o racismo”⁸¹ e todas as formas de opressões, sendo por meio dela que levanta sua voz e reafirma sua alteridade de homem negro, humilde, que está pronto para a luta. Para Martha Ojeda (2016, p. 11, tradução nossa) o que justifica sua condição de poeta popular é que

Nicomedes Santa Cruz é uma voz singular porque sua poesia é para o povo, se nutre do povo e das tradições orais (africanas, incaicas e hispânicas); contudo, está relação com o popular não diminui o seu trabalho poético. Santa Cruz, pelo uso da linguagem coloquial, seus tratamentos de temas cotidianos, seu vínculo com a tradição oral e seu compromisso social e político é o poeta “popular” como são Nicolás Guillén, Ernesto Cardenal e Pablo Neruda.⁸²

Para Ojeda (2003, p. 10, tradução nossa), o caráter popular de Santa Cruz deve ser compreendido não pela falta de conhecimento ou de leitura comumente associada a uma visão limitante de sua produção, mas sim porque ele “é um poeta que escreve sobre o povo e para o povo. A meta primordial do grande escritor peruano foi transmitir uma mensagem de libertação dirigida à população afro-peruana, à classe trabalhadora e marginalizada.”⁸³ À vista disso, Santa Cruz é um poeta autodidata por conceber seu conhecimento não no meio acadêmico, mas sim advindo da vida e do povo que nela se faz presente; e culto por participar de congressos, conferências, encontros nacionais e internacionais, por produzir artigos e ensaios para jornais e revistas que debatiam a condição do negro no Peru, na África e em

⁸⁰“Mi canto del pueblo viene/ y mi canto al pueblo va, / porque el pueblo al canto da / lo grande que el canto tiene. / En los pechos que resuene / el redoble de mi canto, / quedará un alma de amianto/ dispuesta para lucha; / y esa angustia del que escucha/ no es de pena ni es de llanto.”

⁸¹“[...] arma ideológica y política contra el racismo.”

⁸²“Nicomedes Santa Cruz es una voz singular porque su poesía es para el pueblo, se nutre del pueblo y das tradiciones orales (africanas, incaicas y hispánicas); no obstante, esta relación con lo popular no le resta valor literario a su quehacer poético. Santa Cruz, por el uso de un lenguaje coloquial, su tratamiento de temas cotidianos, su vínculo con la tradición oral y su compromiso social y político es poeta “popular” como lo son Nicolás Guillén, Ernesto Cardenal y Pablo Neruda.”

⁸³“[...] es un poeta que escribe sobre el pueblo y para el pueblo. La meta primordial del gran escritor peruano fue impartir un mensaje de liberación dirigido a la población afroperuana, la clase obrera y marginada.”

outros países. Para Arboleda Quiñónez (2017, p. 272, tradução nossa), Nicomedes Santa Cruz é um “intelectual comprometido com o Peru profundo e ignorado; seguindo uma nutrida faixa de intelectuais da época que veem o popular a fonte principal e indispensável de criação.”⁸⁴

Desse modo, podemos considerar que o elemento popular na produção literária de Santa Cruz é um fator a mais que agrega um importante valor para sua obra como um todo. A importância de Santa Cruz para literatura e cultura afro-peruana é inquestionável, visto que o autor afro-peruano, além de ser o primeiro a tratar dos problemas sociais dos povos marginalizados, também configura como o primeiro a reverter esta situação no meio público através de sua intervenção artística, cultural e intelectual, sinalizando uma característica intrínseca em sua obra: a alteridade.

⁸⁴ “[...] intelectual comprometido con el Perú profundo e ignorado; siguiendo una nutrida franja de intelectuales de la época que ve en lo popular la fuente principal e indispensable de creación.”

3 NICOMEDES SANTA CRUZ: IDENTIDADE, RESISTÊNCIA E ALTERIDADE

3.1 O conceito e a construção de alteridade nas *décimas* de Nicomedes Santa Cruz

Iniciemos este capítulo com a seguinte indagação: o que é alteridade? Este conceito vem ganhando notoriedade nos estudos literários de viés culturais que versam sobre as formações das literaturas e culturas que se situam fora do cânone hegemônico de caráter eurocêntrico. Do ponto de vista etimológico, a noção de alteridade recebe distintas conceituações, como, por exemplo, na Psicologia se entende como “conceito que o indivíduo tem segundo o qual os outros seres são distintos dele; Contrário de ego” (DICIONÁRIO..., 1973, p. 75). Para a Filosofia, “do latim *alteritas*” que significa “Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 1998 p. 34-35). Já no âmbito da Sociologia educacional “[...] trata-se do desafio de integrá-la sem uma unidade que não a anule, mas que ative o potencial criativo e vital da conexão entre diferentes agentes e entre seus respectivos contextos.” (FLEURI, 2003, p. 497).

Na abordagem da noção de alteridade nos estudos literários, de modo interdisciplinar, a partir da perspectiva filosófica, devemos tomar como ponto de confrontação outras duas noções: a primeira em oposição à noção de alteridade que diz respeito à identidade; e a segunda como elemento de separação, voltado para a concepção de diferenciação. A professora e pesquisadora Joice Oliveira Pacheco (2004, p. 2) em seu estudo “Identidade cultural e alteridade: problematizações necessárias” ressalta que: “Ambas as noções – identidade e diferença – são frutos da relação social. Este fato implica dizer que sua definição – seja esta de caráter discursivo e/ou linguístico – está sujeita a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas, são impostas.”

O pesquisador Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 81) em seu livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, afirma que “a identidade e a diferenciação não são, nunca, inocentes, visto que a existência da diferenciação pressupõe a presença do poder.” O autor ainda assinala que há uma série de mecanismos que simbolizam “marcas de poder”, através de binarismos como incluir/ excluir (identificando e representando/marcando/simbolizando quem pertence e quem não pertence), estabelecendo assim “fronteiras” que, ao passo que definem o espaço, separam “nós” e “eles”. O pesquisador complementa ao afirmar que:

A identidade e a diferenciação se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído.

Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa distinção, supõe e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais [...] mas evidentes indicadores de posições –de sujeito fortemente marcadas por relações de poder. (SILVA, 2000, p. 82).

Desse modo, a diferenciação é o fator motivador que funciona como mecanismo de (re)construção e (re)produção da alteridade, por definir quem é o “Outro”, e torná-lo identificável, (in)visível, (in)previsível (PACHECO, 2004, p. 3). Entretanto, ao dividir, separar, classificar, normalizar, a diferenciação resulta como procedimento de hierarquização, já que tomar uma identidade como modelo padrão, é uma das formas privilegiadas de classificação das identidades e das diferenças, pois normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais, as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa, como afirma o autor:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa –arbitrariamente –uma identidade específica como o parâmetro em relação ao quais as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. (SILVA, 2000, p. 83).

Com efeito, Silva (2000, p. 96) salienta que ao refletir sobre as noções de identidade e diferenciação deve-se considerar que estas são frutos da produção social e que pressupõe processos que envolvem relações de poder. O pesquisador propõe uma síntese envolvendo, primeiramente, a noção de identidade. O autor descreve o seguinte:

A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas relações de poder. (SILVA, 2000, p. 96-97).

Posteriormente, complementa sua síntese, desta vez, enfatizando a diferença ao asseverar que:

O outro cultural é sempre um problema, pois coloca permanentemente em xeque nossa própria identidade. A questão da identidade, da diferença e do outro é um problema social. [...] É um problema social porque, em um mundo heterogêneo, o encontro com o outro, com o estranho, com o diferente, é inevitável. [...] E o problema é que o “outro”, numa sociedade em que a identidade torna-se, cada vez mais, difusa e descentrada, expressa-se por meio de muitas dimensões. O outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a

outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente. (SILVA, 2000, p. 97).

Portanto, Silva (2000, p. 100), alerta para o processo de produção discursiva e social atrelados à identidade e à diferença, visto que estas não podem ser tomadas de modo simples como naturais. Elas são construções culturais e sociais e como tal devem ser questionadas e problematizadas. O autor também destaca a instabilidade, a fragmentação, a inconsistência, as contradições e o aspecto inacabado da identidade, que está ligada a estruturas discursivas e narrativas, bem como a sistemas de representação e de poder. Essas noções serão novamente abordadas quando adentrarmos na obra de Nicomedes Santa Cruz.

Direcionando a discussão para as questões que envolvem as relações de poder, o sociólogo Aníbal Quijano (1930-2018) ao longo de sua trajetória crítica explorou em seus estudos de viés pós-coloniais as tensões causadas pelo o que ele denominou de *colonialidad del poder*. Para o peruano, este conceito relaciona-se diretamente com os padrões mundiais do poder capitalista, uma vez que se estabelece sobre a imposição da classificação racial/ étnica da população mundial. Quijano (2000, p. 342, tradução nossa) ressalta que:

No decorrer do desdobramento dessas características do poder atual, foram se configurando as novas identidades sociais da colonialidade: *índios, negros, moreno, amarelo, branco, mestiço* e as geoculturas do colonialismo, como *América, África, Extremo Oriente, Oriente Occidental* (ambas as últimas Asia mais tarde), *Occidente* ou *Europa* (Europa Occidental depois). E as relações intersubjetivas correspondentes, nas quais foram se fundindo as experiências do colonialismo e da colonialidade com as necessidades do capitalismo, foram se configurando com um novo universo de relações intersubjetivas de dominação sob a hegemonia eurocêntrica. Esse específico universo é o que será depois denominado como a *modernidad*.⁸⁵

Segundo o autor, as relações de poder motivaram ao longo do percurso histórico e social dos continentes e suas respectivas culturas, o uso de terminologias que subjugavam aqueles que não pertenciam ao grupo dominante ou a identidade imposta como parâmetro. Estas nomenclaturas que, foram disseminadas desde o período colonial, ganham novos aliados com as mudanças geopolíticas, econômicas e sociais através da modernidade e seus processos que estabelecem a hegemonia do poder a um só grupo, a uma só identidade aqui representada pela a eurocêntrica. Quijano juntamente com outro grande pesquisador e

⁸⁵“En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad: *indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos* y las geoculturales del colonialismo, como *América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente* (ambas últimas Asia más tarde), *Occidente* o *Europa* (Europa Occidental después). Y las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando con un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo la hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la *modernidad*.”

professor argentino Walter Mignolo (1941-), acreditam que terminologias colonialistas tais como a de “raça”, por exemplo, sustentaram e ainda sustentam a história da desigualdade de poder, já que o sujeito que está fora daquilo que a hegemonia dominadora impõe como modelo acaba sendo inferiorizado por aquele que é considerado o padrão.

Em seu sentido moderno, o conceito de “raça” é, na verdade, uma criação da modernidade. Elaborada sob a perspectiva eurocêntrica do conhecimento, esta tem como pilares de sustentação a naturalidade e a cientificidade das relações de domínio e exploração e das ideias de superior/ inferior, civilizado/ bárbaro, entre outros binarismos que acentuam a classificação entre os sujeitos (STORINO, 2016, p. 19). Nas palavras de Quijano(2003, p. 203, tradução nossa), “[...] foi um modo de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista.”⁸⁶ Portanto, esta definição, assim como as novas identidades históricas relacionam-se intrinsecamente à estrutura global do controle do trabalho, ou melhor, se impõe por meio da sistemática divisão racial do trabalho. Sobre este fato, o poeta e ativista político haitiano René Depestre (1926-) direciona estas questões para a formação das Américas em seu estudo “Saludo y despedida a la negritud” (2006). Sobre isto, Depestre (2006, p. 342, tradução nossa) constata que:

A essência humana dos negros, brancos e mulatos, na região das Américas que nos preocupa é em sua realidade histórica o conjunto das relações sociais e raciais que, desde o século XIX até nossos dias, viveram com conquistadores, escravos, libertos e seus descendentes neste continente. A formação social escravista epidermizou, somatizou, racializou profundamente as relações de produção, incorporando desta forma, um conflito de classe de uma nova índole.⁸⁷

O critério de classificação social também foi um aspecto incorporado à escala global causada pela expansão mundial do domínio colonial da “raça dominante” atribuída ao “branco” ou europeu. Durante este processo, as “raças dominadas” foram associadas ao regime de produção não-assalariado por serem julgadas inferiores. Por conta disso, a distribuição mundial do poder vincula a Europa como detentora das riquezas e os demais países, considerados subdesenvolvidos, são ligados ao trabalho não remunerado ou ao ideário de “mão de obra barata.” (STORINO, 2016, p. 20) Trocando em miúdos, a colonialidade do poder, expressa no controle do trabalho, sustenta a noção de “raça” graças à imposição da geografia social do regime capitalista. Logo, a Europa se consagrou como “centro” do que o

⁸⁶ “[...] fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista.”

⁸⁷ “La esencia humana de los negros, los blancos y los mulatos, en la zona de las Américas que nos ocupa es en su realidad histórica el conjunto de las relaciones sociales y raciales que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, han vivido colonos, esclavos, libertos y sus descendientes en este continente. La formación social esclavista epidermizó, somatizó, racializó profundamente las relaciones de producción, añadiendo de esta forma, a las contradicciones y alienaciones innatas del capitalismo, un conflicto de clase de una nueva índole.”

sociólogo Immanuel Wallerstein (1930-2019) denominou de o “moderno- sistema- mundo”⁸⁸ (WALLERSTEIN, 1974, p. 337). Já os demais são pensados como sua periferia, uma vez que são os produtores de mercadoria e matéria-prima.

No âmbito literário, as imposições das relações de poder alimentaram a segmentação entre as literaturas de centro e as literaturas periféricas. Assim como ocorrera com a formação social e trabalhista, a literatura evidenciará o pensamento crítico e hegemônico de viés eurocêntrico, deixando de lado as manifestações que, ao seu entendimento, são consideradas menores, inferiores ou de pouca valia para o aspecto cultural de uma nação (OJEDA, 2016, p. 10-11). Ao refletirmos acerca da estruturação da cultura e literatura peruana, veremos o quão plural ela é, uma vez que recebe as contribuições dos povos originários, dos colonizadores europeus, dos africanos que enfrentaram a diáspora, dos chineses que fugiam das guerras e da fome que assolavam a Ásia; os judeus, árabes, chineses e outros, por exemplo, ainda que em menor quantidade, possuem sua importância e lugar neste procedimento de identificação cultural (CARRILLO, 1961, p. 40).

Contudo, a literatura sofreu o processo de “branqueamento” homogeneizador que silenciava as expressões culturais dos grupos étnicos, distinguindo-lhes do grupo dominante. Sobre a exclusão da cultura afro-peruana como símbolos nacionais, Santa Cruz (2004b, p. 234, tradução nossa) comenta que “[...] quando nossas jovens repúblicas sentirem a necessidade de escolher os símbolos representativos de seus valores culturais, aflorando os racismos latentes, se buscou branquear o possível esta imagem nacional.”⁸⁹ Este procedimento culminou no estabelecimento do cânone que concebia a literatura peruana como unidade fechada em si mesma em que, as manifestações literárias e culturais existentes no país, eram resultantes somente da miscigenação entre o europeu e o indígena descendente dos incas, excluindo outras etnias e associando-os com a elite do império incaico. Portanto, a cultura e a literatura de descendência africana foram apagada da historiografia e da crítica literária peruana (ARISTA, 2017, p. 4-5).

Apesar disso, vale ressaltar que estas expressões culturais de descendências africanas como a música, poesia e danças foram apropriadas e reconhecidas pelas elites dominadoras como símbolos que marcam a *peruanidade*. Sobre este aspecto o estudioso José

⁸⁸O conceito sistema mundo ou moderno-sistema- mundo nasce para analisar a divisão internacional do trabalho originária do capitalismo. Por meio deste sistema econômico e hegemônico, passou a dividir os países conforme sua ordem de produtividade capitalista, isto é, os países foram segmentados em: centro quando são países geradores de riquezas com alto valor agregado; os periféricos que fornecem as mercadorias e matérias-prima para abastecer a produção de alto valor e finalmente, os semiperiféricos que se comportam de modo intermediário em relação à periferia.

⁸⁹ “[...] cuando nuestras jóvenes repúblicas sintieron la necesidad de elegir los símbolos representativos de sus valores culturales, aflorando los racismos latentes, se buscó *blanquear* en lo posible esa imagen nacional.”

Antonio Llórens (1987, p. 265-266, tradução nossa): em seu estudo “De la guardia vieja a la generación de Pinglo: música criolla y cambio en Lima, 1900-1940” afirma que “[...] a cultura urbana negra começou a se converter em um dos componentes centrais da chamada cultura *criolla*, que para muitos representava a autêntica manifestação da identidade limeña e até peruana.”⁹⁰

Logo, Arboleda Quiñónez (2017, p. 263, tradução nossa) nos alerta ao dizer que esta “[...] valorização oficializada se baseava exclusivamente na apreciação do hispânico em relação ao indígena, esquecendo que a cultura afro-peruana *ressurgiu* no mesmo período com o rearranjo populacional.”⁹¹ Desse modo, não podemos esquecer que as primeiras décadas do século XX são marcadas por uma intensa e massiva migração do interior para a capital e este movimento reconfigurará a paisagem humana e cultural de Lima. A migração e a confluência de povos e culturas são um elemento importante para repensar a peruanidade como iremos observar mais a diante. Outro aspecto a ser frisado é que o legado afro-peruano permanecia a penumbra das manifestações culturais ditas nacionais.

Retomando a concepção de peruanidade estabelecida anteriormente por Víctor Andrés Belaúnde, ainda nos deparamos com pensamento excludente que representa o quanto às contribuições dos afro-peruanos à literatura e à cultura fora ignorada, omitida e negada por críticos e ensaístas peruanos, como: José Carlos Mariátegui (1894-1930), Antonio Cornejo Polar (1936-1997), entre outros, que defendiam o caráter heterogêneo da cultura e literatura peruana, mas que não levaram em conta os contributos africanos como parte integral da realidade heterogênea. Apesar de seu compromisso em defender o contributo indígena, Mariátegui, que segundo Storino (2009, p. 4, tradução nossa) é considerado “o porta-voz da peruanidade”⁹², reproduziu as ideologias racistas de sua época, visto que em sua obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* publicada em 1928, precisamente no capítulo XVII denominado “Las corrientes de hoy. Indigenismo” faz afirmações preconceituosas a contribuição dos negros à formação da cultura nacional, como afirma na citação a seguir:

O aporte do negro, vindo como escravo, quase como mercadoria, aparece mais negativo ainda. O negro trouxe sua sensualidade, sua superstição, seu primitivismo. Não estava em condições de contribuir à criação de uma cultura, mas antes impedi-

⁹⁰ “[...] la cultura urbana negra empezó gradualmente a convertirse en uno de los componentes centrales de la llamada cultura criolla, que para muchos representaba la auténtica manifestación de la identidad limeña e incluso peruana”

⁹¹ “[...] valorización oficializada se basaba exclusivamente en la apreciación de lo hispano en relación con lo indígena, olvidando que la cultura afroperuana había *resurgido* en esos mismos años.”

⁹² “[...] el vocero de la peruanidad.”

la com a influência crua de sua barbárie. (MARIÁTEGUI, 2007, p. 288, tradução nossa).⁹³

No trecho acima, o crítico peruano reproduz o discurso preconceituoso em relação à colaboração africana na construção da cultura nacional. Além disso, fortalece as atitudes racistas, uma vez que inferioriza o negro a uma mera mercadoria que, ao chegar às Américas, somente trouxera contribuições mínimas para o contexto peruano. Cabe pontuar que a Abolição da escravidão no Peru completava em 1928, 74 anos, contudo as estruturas coloniais do racismo e preconceito ainda dominavam os círculos intelectuais e sociais da capital limenha, posto que os negros continuaram rejeitados por estes grupos.

Em outro fragmento do capítulo, Mariátegui (2007, p. 146, tradução nossa) ao tratar sobre a religião novamente impõe sua visão preconceituosa de inferiorização do negro ao salientar que:

Na Costa, em Lima sobre tudo, outro elemento veio para desgastar a energia espiritual do catolicismo. O escravo negro prestou ao culto católico seu sensualismo fetichista, sua escura superstição. O índio, saudavelmente panteísta e materialista, alcançou o grau ético de um grande teocrata; o negro, enquanto isso transpirava por todos seus poros o primitivismo da tribo africana.⁹⁴

O trecho acima reforça não só a perspectiva crítica de Mariátegui, como também de uma geração de pensadores e críticos que compartilhavam dos mesmos ideais colonialistas, uma vez que concebiam a expressão cultural negra como inferior e sem relevância para a cultura peruana. A peruanidade para Mariátegui consistia na reivindicação do índio, do autóctone como elemento principal que expressava a identidade nacional. Por conta disso, o intelectual peruano (MARIÁTEGUI, 2007, p. 283, tradução nossa) acreditava que “[...] uma reivindicação do autóctone não pode se confundir ao cafuzo ou mestiço com o índio. O negro, o mestiço, o cafuzo representam, em nosso passado elementos coloniais.”⁹⁵ Mariátegui ao analisar a realidade peruana, busca superar o passado, eliminando de vez o negro da conjuntura nacional, já que este configura, em seu entendimento, um elemento colonial. Todavia, persiste no uso e na disseminação de preconceitos racistas e segregacionistas. Aqui verificamos o quanto a política racista estava incutida no imaginário peruano da época e como

⁹³“El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie.”

⁹⁴“En la Costa, en Lima sobre todo, otro elemento vino a enervar la energía espiritual del catolicismo. El esclavo negro prestó al culto católico su sensualismo fetichista, su oscura superstición. El indio, sanamente panteísta y materialista, había alcanzado el grado ético de una gran teocracia; el negro, mientras tanto, trasudaba por todos sus poros el primitivismo de la tribu africana.”

⁹⁵“[...] una reivindicación de lo autóctono no puede confundirse al zambo o al mulato con el indio. El negro, el mulato, el zambo representan en nuestro pasado, elementos coloniales.”

esta ganhou força aliada as tendências neocolonialistas do capitalismo e imperialismo, influenciando diretamente na divisão mundial do trabalho e nas relações de poder, fortalecendo a consolidação das desigualdades sociais e conseqüentemente, suas mazelas.

Por sua vez, o crítico peruano Antonio Cornejo Polar ao inserir o conceito de heterogeneidade cultural nos estudos literários, enfatiza a categoria de diversidade cultural encontrada no Peru e que se estende à América Latina, marcada pela presença das culturas europeia, indígenas e africanas que coexistiam em um mesmo espaço, ocasionando, desse modo, uma complexa e conflituosa relação entre os elementos que compõe o cenário em questão. Além disso, reconhece a necessidade de estabelecer um pensamento crítico autêntico voltado para a realidade latino-americana, divergindo de concepções teórico-referenciais superficiais que limitavam a cultura e literatura como mera reprodução dos moldes ocidentais, pois não se levava em conta a dinâmica social, cultural e histórica da América Latina.

A concepção de heterogeneidade cultural aplicada às literaturas, segundo Cornejo Polar (1978, p. 12, tradução nossa), “se trata, em síntese, de um processo que tem ao menos um elemento que não coincide com a filiação dos outros e cria, necessariamente, uma zona de ambigüidade e conflito.”⁹⁶ Desse modo, a categoria de heterogeneidade quebra a imagética de cultura e literatura como todo harmonioso, visto que para Cornejo Polar (1994, p. 6, tradução nossa) está:

[...] reivindica a heteróclita pluralidade que definiria nossas sociedade e cultura, isolando regiões e estratos e enfatizando as diferenças abissais que se separam e se opõem, mesmo com a beligerância, ao diversos universos socioculturais, e nos diversos ritmos históricos, que coexistem e se sobrepõem mesmo dentro de espaços nacionais.⁹⁷

Logo, reconhecer a diversidade de universos socioculturais e enfatizar as tensões e conflitos existentes propiciou ao panorama crítico latino-americano uma perspectiva que se pautasse em suas particularidades. Com isso, a proposta crítica de Cornejo Polar (1994, p. 16, tradução nossa) fundamenta-se numa tentativa de

[...] desmistificar o sujeito monolítico, unidimensional e sempre orgulhoso da sua coerência consigo mesmo, o discurso harmonioso de uma voz única a que apenas respondem os seus ecos e as representações do mundo que o obrigam a girar constantemente sobre o mesmo eixo, e se em forma paralela, quero reivindicar a profunda heterogeneidade de todas essas categorias, é porque

⁹⁶ “[...] se trata, en síntesis, de un proceso que por lo menos tiene un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto.”

⁹⁷ “[...] reivindica la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras, aislando regiones y estratos y poniendo énfasis en las abisales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socio-culturales, y en los muchos ritmos históricos, que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales.”

são literárias, claro, mas expressam bem noções e experiências de vida, e porque com elas não celebro o caos: de forma simples e resumida, aponto que estão aí, dentro e fora de nós, outras alternativas existenciais.⁹⁸

Tal postulado crítico expresso por Cornejo Polar ainda que demonstre uma nova perspectiva para os estudos culturais e literários latino-americanos, abrindo as discussões para os outros sistemas literários e culturais, não se desvinculou dos estereótipos da tradição crítica anterior a ele. Durante seu exercício crítico, o estudioso peruano não menciona as contribuições afrodescendentes no cenário literário, crítico e historiográfico peruano e latino-americano. Desse modo, ao negar a relevância do legado afrodescendente ao movimento de formação social e cultural peruano e latino-americano o projeto de Cornejo Polar apresenta uma grande lacuna e ao mesmo tempo em que se contradiz, uma vez que defende o caráter de heterogeneidade no cenário cultural peruano e latino-americano, mas não notabiliza a cultura de matiz africana com a devida atenção e préstimo.

O professor e pesquisador Rogério Mendes Coelho em sua tese de doutorado *Pedagogias da Cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-) latino-americanas* (2019) ao refletir sobre este hiato na proposta crítica de Cornejo Polar comenta que:

Fatores que contribuíram de maneira significativa no modo como foram educados os peruanos em tempo histórico recente, provavelmente, interferiram em maior ou menor grau, no processo e integração de uma realidade cultural heterogênea. [...] No entre-lugar da africania no Peru, os negros passaram a ser considerados culturalmente nulos e desprezíveis pela servidão ao processo colonial. Daí desenvolveu-se representatividade negativa em relação aos negros e um sentimento de rejeição à participação social na cultura das províncias. (COELHO, 2019, p. 168).

Esta visão negativa do negro reduzida ao elemento colonial como postulado por Mariátegui anteriormente, sem importância e sem expressão nenhuma na sociedade será continuada por intelectuais e respingará em outras gerações de críticos e pensadores que não identificavam ou silenciavam outros aportes à cultura peruana e latino-americana. (COELHO, 2019, p. 168) O pesquisador ao concluir seu pensamento sobre este fato ainda assevera que:

Acredita-se que o fato de o crítico literário peruano Cornejo Polar não incluir o dado africano dentro do que concebeu como a ideia de Heterogeneidade Cultural deve-se, ao que parece, a uma relação essencialista de representatividade nacional a partir da

⁹⁸ “[...]desmitificar al sujeto monolítico, unidimensional y siempre orgulloso de su coherencia consigo mismo, al discurso armonioso de una voz única a la que sólo responden sus ecos y a las representaciones del mundo que lo fuerzan a girar constantemente sobre un mismo eje, y si en forma paralela quiero reivindicar la profunda heterogeneidad de todas estas categorías, es porque son literarias, claro está, pero expresan bien nociones y experiencias de vida, y porque con ellas no festejo el caos: simple y escuetamente, señalo que ahí están, dentro y fuera de nosotros mismos, otras alternativas existenciales.”

cultura indígena, também presente nos pensamentos de outros intelectuais, como José Carlos Mariátegui e José María Arguedas. (COELHO, 2019, p. 169-170).

Deve-se enfatizar que Antonio Cornejo Polar foi contemporâneo de Nicomedes Santa Cruz, como também do movimento de revalorização e reivindicação da cultura afro-peruana. No entanto, não há em sua vastíssima produção nenhuma obra debruçada as causas afrodescendentes no Peru e este fato é lastimável, visto que as contribuições e reflexões de Cornejo Polar se somariam a noção de heterogeneidade e seriam, sem dúvidas, referenciais teóricos relevantes para os estudos culturais peruanos e latino-americanos, mas por uma série de questões que não cabe discutir em nosso limitado espaço, não foi possível construí-lo.

Apesar das atitudes discriminatórias contra o negro e sua ausência dos discursos oficiais referentes à peruanidade, Nicomedes Santa Cruz, de acordo com os postulados de Ojeda (2016, p. 10, tradução nossa):

Reivindica sua herança africana. Por meio de seu labor poético e jornalístico, contesta e redefine o conceito de peruanidade, ressaltando os aportes culturais à religião: com a procissão de Nosso Senhor dos Milagres (o Cristo negro); à música: a Marinera (dança nacional do Peru); e à literatura: a tradição decimista. A cultura oficial se apropriou de ditas manifestações como símbolos da peruanidade sem tomar em consideração e sem reconhecer o legado africano.⁹⁹

Segundo Ojeda (2016, p. 10), o trabalho realizado por Nicomedes Santa Cruz é de grande relevância porque questiona e redefine o caráter heterogêneo da cultura peruana, destacando a necessidade vital de inserir o afro-peruano como sujeito produtor de cultura. Sendo assim, Santa Cruz (2004b, p. 19-20, tradução nossa) enfatiza o caráter pluricultural peruano a partir da mestiçagem¹⁰⁰, uma vez que enxerga como única e exclusiva representação do peruano, ao salientar que:

Uma Introdução ao folclore musical e dançarino da costa peruana tem que ser necessariamente uma abertura à presença negra e seu decisivo aporte na complexa estrutura de nossa peruanidade. Porque a presença negra se dá desde o mesmo momento histórico (1532) em que chocam as duas colossais culturas europeia e incaica; mas a influência terá lugar mais tarde, quando invasor e subjugado comecem a mesclar sangues e cultura numa mestiçagem cuja síntese dialética se chama peruanidade.¹⁰¹

⁹⁹“Reivindica su herencia africana. Por medio de su quehacer poético y su labor periodístico, contesta y redefine el concepto de ‘peruanidad’, resaltando los aportes culturales a la religión: la procesión de Nuestro Señor de los Milagros (el Cristo Moreno); a la música: La Marinera (baile nacional del Perú); y a la literatura: la tradición decimista. La cultura oficial se ha apropiado de dichas manifestaciones como símbolos de la peruanidad sin tomar en consideración y sin reconocer el legado africano.”

¹⁰⁰Devemos salientar que a noção de mestiçagem será retomada durante a análise das décimas “América Latina” (1963).

¹⁰¹“Una Introducción al folclore musical y Danzario e la costa peruana tiene que ser necesariamente una apertura a la presencia negra y su decisivo aporte en la compleja estructura de nuestra peruanidad. Porque la presencia negra se da desde el mismo momento histórico (1532) en que chocan las dos colosales culturas europea e

Para o estudioso Enrique Verástegui (1975, p. 9-10) em seu artigo “Negritud la conciencia emergente” a cultura negra peruana passou a ser reconhecida pela sociedade peruana a partir das próprias vozes afro-peruanas graças ao trabalho de Nicomedes Santa Cruz como artista, promotor cultural e ativista político. Compartilhando da mesma linha de pensamento, Arista (2017, p. 5, tradução nossa) afirma que “[...] foi esta constante política de desconhecimento da presença e legado africano que fertilizou o solo da nova consciência negra rebelde que expressou Santa Cruz.”¹⁰²

A alteridade, aqui, configura como elemento de diferenciação; como divisão, não em seu sentido negativo, mas como reconhecimento e imposição daquilo que é seu, daquilo que é distinto, isto é, representa a resistência aos sistemas de opressão, aos mecanismos de discriminação racial que faz ecoar liberdade, a fraternidade e a igualdade para aqueles que sofreram exclusão, no caso em estudo, os afro-peruanos depois de tanto tempo em silêncio, sufocados pela hegemonia eurocêntrica (SEGATO, 2007, p. 18). Este movimento de construção identitária distinta dos moldes hegemônicos desestabiliza a supremacia homogenizadora, ampliando o campo de reflexão que perpassa do centro para a periferia. É o que faz Nicomedes Santa Cruz: questiona a ausência do aporte de descendência africana na construção identitária nacional peruana e desestabiliza o cânone literário ao produzir e inserir a problemática do negro no Peru (ARBOLEDA QUINÓNEZ, 2017, p. 266-267; OJEDA, 2016, p. 10) O autor peruano inicia sua jornada através do contato com postulados do movimento da *Negritudè* na França e posteriormente, com a *Negritud* no Peru. Para compreender ambos, é necessário rememorar acerca dos movimentos e averiguar que marcas deixaram no discurso literário de Santa Cruz e como o autor usufrui destas noções em sua obra. No tópico a seguir trataremos da distinção entre *Negritudè* e *Negritud* e de que modo estas impactaram na compreensão do sujeito afrodescendente.

3.2 *Negritudè* e *negritud*: ecos de resistência e de alteridade negra

incaica; perola influencia tendrá lugar algo más tarde, cuando invasor y sojuzgado empiecen a mezclar sangres y culturas en un mestizaje cuya síntesis dialéctica se llama peruanidad.”

¹⁰² “[...] fue esta constante política de desconocimiento de la presencia y legado africano la que abonó el suelo de la nueva conciencia negra rebelde que expresó Nicomedes Santa Cruz.”

O movimento da *Negritudè* surgiu em Paris nos anos 1930 e foi o primeiro a problematizar a maneira como o negro era visto na sociedade parisiense (STORINO, 2016, p. 20) Complementando a afirmação anterior, Depestre (2006, p. 337, tradução nossa) define como “movimento literário afro-franco-caribenho (a partir do início da década de 1930) baseado na concepção de que há um vínculo cultural compartilhado por africanos negros e seus descendentes onde quer que eles estejam no mundo.”¹⁰³ A ação liderada por um grupo de jovens estudantes afrodescendentes: Leopold Sedhar Senghor, do Senegal; León Damas, da Guiana; e Aimé Césaire, da Martinica consistiu uma reação contra a exclusão social que assolava o “negro”. (STORINO, 2016, p. 20) Além de criticar a postura arrogante do Ocidente, propõem soluções socialistas para a problemática dos povos explorados, como formulavam uma nova visão do mundo para os negros (DEPESTRE, 2006, p. 337). Num primeiro momento, o movimento se apresenta como expressão que reivindica o “negro” e que se opõe aos juízos de valor e estereótipos raciais empregados pelos “brancos”. Cabe ressaltar que apesar da aproximação do movimento com as vanguardas culturais europeias de então, este não representou um movimento estético ou artístico em seu início. Todavia, se preocupou, principalmente, com o posicionamento político e ideológico de reivindicação identitária.

O autor haitiano René Depestre (2006, p. 368) aponta duas publicações consideradas o marco de fundação do movimento da *Negritudè* representadas pelo “Manifesto de legítima defesa” (1932), publicado por oito martiniquenses, no qual tomam posição política e cultural de solidariedade e identificação com o Caribe colonizado e por meio da revista *L'Étudiant noir* (1934), onde Aimé Césaire emprega pela primeira vez o termo *Negritudè*. Apesar de não ter ultrapassado a primeira edição, a revista foi essencial para reascender e fortalecer o orgulho do legado africano pelo mundo. As principais reivindicações do movimento literário, segundo Depestre (2006, p. 338, tradução nossa) enfatizavam como pontos capitais

[...] a reivindicação, por parte do negro, da cultura africana tradicional, visando à afirmação e definição da própria identidade; o combate ao eurocentrismo advindo do colonialismo europeu e da educação ocidental prevalecente; a valorização da cultura negra no mundo, em razão de suas contribuições específicas do ponto de vista cultural e emocional.¹⁰⁴

¹⁰³“Movimiento literario afro-franco-caribeño (de principios de la década de 1930) basado en el concepto de que existe un vínculo cultural compartido por los africanos negros y sus descendientes en cualquier parte del mundo”.

¹⁰⁴“[...] la reivindicación, por parte del negro, de la cultura tradicional africana, apuntando a la afirmación y definición de su propia identidad; combatir el eurocentrismo adhiriéndose al colonialismo europeo

A reivindicação do negro e da cultura africana sinaliza a postura anticolonialista da ideologia da *Negritudè* que representam características pontuais na obra de Nicomedes Santa Cruz como veremos mais adiante. Para Depestre (2006), a primeira negritude marcou a reviravolta contra o processo colonizador por parte daqueles que o mesmo processo histórico designou de “negros”. Contudo, o autor critica o fato de que apesar de o movimento ter sido criado para despertar e levantar o “negro”, acabou caindo nas garras do essencialismo inofensivo em vez de promover e armar sua consciência de classe. Além disso, reconhece que a colonização alienou em dobro a consciência dos trabalhadores: econômica e psicologicamente, uma vez que o sistema de escravidão “[...] racializou as relações de produção, reduzindo os homens a: essência-inferior-de-negros vs. essência-superior-dos-brancos”¹⁰⁵ (DEPESTRE, 2006, p. 342-343) O autor haitiano ainda assinala que o teor de reivindicação do movimento francófono deveria ser menos parcial, reivindicando o “negro” sem deixar de considerar a classe e a consciência que se faz dela.

Paralelo a inquietação ocasionada no mundo acadêmico ocidental pela *Negritudè*, o filósofo e crítico Jean Paul Sartre (1905-1980) ao refletir sobre a África sob a perspectiva de sua diversidade cultural, encontra no movimento literário componente primordial para a construção de suas reflexões acerca da noção de raça e sobre o colonialismo francês. A aproximação entre os intelectuais afro-francófonos e Jean Paula Sartre, além de proporcionar maior evidência ao movimento, significou um ponto chave para o engajamento do crítico francês na luta contra o sistema colonial, impulsionando seus escritos que divulgavam e disseminavam os ideais anticolonialistas (COSWOSK, 2018, p. 183).

O auge do movimento consistia na publicação de *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgaxe de langue française* (1948) publicada por Leopold Senghor e prefaciada por Sartre. A obra era uma coletânea de poemas de artistas e poetas dos pertencentes aos seguintes países, por exemplo, Senegal, Haiti, Guiana Francesa, Madagascar, entre outros que configuravam o cenário literário da *Negritudè*. Tal publicação para a época provocou grande impacto pela qualidade e expressividade poética, sendo desse modo, um ato revolucionário. Todavia, o aspecto que mais chamou atenção e que se tornou o fator principal para atingir o público acertadamente foi o prefácio de Sartre (COSWOSK, 2018, p. 185).

prevaliente y la educación occidental; la apreciación de la cultura negra en el mundo, debido a sus aportes específicos desde un punto de vista cultural y emocional.”

¹⁰⁵ “[...] racializó las relaciones de producción, reduciendo los hombre a: esencia- inferior- de- negros vs. esencia- superior- de- los- blancos”,

Com o título *Orphée noir* que em português se traduz para Orfeu Negro, posteriormente publicado na revista *Presence Africaine* e em seguida traduzida e de grande receptividade em inglês, sendo publicado no formato de livro em 1976. O texto de apresentação de Sartre traz à luz reflexões pertinentes à literatura da *Negritudè* e à literatura negra (BERND, 1988, p. 27). Oferece ao leitor não só a reivindicação do negro, mas também analisa a gênese do racismo, a experiência vivida por esses poetas em relação às tensões raciais fincadas na sociedade francesa, como também brasileira, espanhola, peruana, originado “um eu poético que anseia por descobrir-se negro, um eu fragmentado, reflexo das diásporas constante de africanos pelo tráfico transatlântico em direção à Europa e às Américas.” (COSWOSK, 2018, p. 184) Para Sartre (1960, p. 99), a produção literária realizada por estes poetas que desejavam liberdade consiste em uma “escrita poética engajada, ou até mesmo revolucionária, que desenvolvia a dialética da *Negritudè*.”

Outra contribuição significativa do filósofo francês em seu *Orfeu Negro* refere-se ao conteúdo sobre a consciência de classe. Sobre isto, Sartre apresenta os seguintes postulados:

1.O negro, como o trabalhador branco, é vítima da estrutura capitalista da nossa sociedade [...] Mas se a opressão é uma[...] o negro é a vítima, como negro, como indígena colonizado ou africano deportado. E já que ele está oprimido em sua raça e por causa dela, é para o momento de sua raça e por causa dela que ele precisa se tornar consciente. [...] Insultado, escravizado, ele se levanta, pega a palavra “negro” que lhe foi atirada como uma pedra, se autodenomina negro, diante do branco, com altivez.

2. Na verdade, a negritude aparece como o momento fraco de uma progressão dialética: a afirmação teórica e prática da supremacia do branco é a tese; a posição da escuridão como um valor antitético é o momento da negatividade. Mas esse momento negativo não é suficiente por si só e os negros que o usam sabem muito bem; eles sabem que visa preparar a síntese ou realização do ser humano em uma sociedade sem raças. Assim, a negritude é destruir a si mesma, uma passagem e não um ponto de chegada, um meio e não um final. 3.O que acontecerá se o negro, abandonando sua negritude em benefício da revolução, quiser se considerar apenas um dono? O que acontecerá se não quiser definir-se a não ser por sua condição social objetiva? [...] A fonte da poesia vai parar? Ou será que o grande rio preto ficará colorido apesar de todo o mar onde é lançado? (SARTRE, 1960, p. 92-95).

Sartre (1960) quis alertar a importância de se fortalecer a consciência de classe e mais ainda, mostrar o quanto esta era necessária para combater as injustiças sociais remanescentes da colônia até chegar aos dias atuais, resistindo aos sistemas esmagadores do imperialismo, do neocolonialismo e do capitalismo que ainda perpetuam a discriminação, a segregação racial, o preconceito, o racismo e as violências física, mental e moral. No terceiro postulado, o filósofo francês planeja a possibilidade de uma sociedade sem “raça” de maneira potencial, porém não realizada. Corroborando com as ideias de Sartre, a estudiosa Natalia

Storino (2016, p. 21, tradução nossa) realiza alguns questionamentos acerca da condição do “negro” ao indagar: “Deixará de ser negro ao mudar sua posição no sistema produtivo e social ou sua negritud sobrevive, apesar de ser sua antes de qualquer condição? Isto é, a *negritud* aparece como um fato fenótico como uma condição relativa às posições?”¹⁰⁶ Para Storino (2016, p. 21, tradução nossa), as interrogações que permeiam os postulados de Sartre expostos anteriormente sobre a noção de “raça” salientam que:

Em todo caso, se pode afirmar que não há essencialismos, mas sim que a noção de raça existe como um sistema de relações, de posições relativas e se afirma sempre que exista o olhar de um outro-não-negro, um não-diferente, o branco, que valorativamente se autodeclaram a posição central, aquela que está em condições de julgar e classificar.¹⁰⁷

De grande impacto e de vasta repercussão literária, política e ideológica, a *Negritudè* não dispôs só de glórias, mas também de críticas ao modo de conduzir a consciência de classe, além de propagar, como afirmam Depestre (2006, p. 338) e Cesárie (1998, p. 108) um “essencialismo inofensivo” e “dogmatizar a *negritud*” em outras palavras, “parecia indicar que existia uma substância negra, que a *negritud* é uma essência: haveria um estado de negritud, um estado de *blanquitud*...”¹⁰⁸ (CÉSAIRE, 1998, p. 108, tradução nossa). Para Arista (2017, p. 9), o essencialismo postula que a identidade de descendência africana possuía um modo quase que exclusivo de pensar, agir, sentir, atuar, mover e inclusive, de produzir poesia no mundo. Esta concepção essencialista se aproxima do determinismo biológico, propagando o racismo colonial, já que supõe que o indivíduo negro possuía características físicas, morais e intelectuais distintas dos demais grupos étnico-sociais.

Sobre o essencialismo, Césaire (1998, p. 108) ressalta que “Para mim se trata do fato de se sentir negro, o fato de ser negro simplesmente. Isso é todo. Não há negritude de uma maneira pré-determinada, não há uma substância: há uma história vivida.”¹⁰⁹ A “história vivida” refere-se às experiências dos negros e as lutas que estes enfrentam por serem negros. Storino (2016, p. 21, tradução nossa) salienta que essas vivências “[...] se configura na tensão gerada pela colonialidade do poder nas estruturas e relações sociais que, como padrão de

¹⁰⁶“¿dejará de ser ‘negro’ al cambiar su posición en el sistema productivo y social o su negritud pervive, a pesar suyo ante cualquier condición? Es decir ¿la negritud aparece como un hecho de fenotipo como una condición relativa a posiciones?”

¹⁰⁷“En todo caso, se puede afirmar que no hay esencialismos, sino que la noción de raza existe como un sistema de relaciones, de posiciones relativas e se afirma siempre que exista la mirada de otro-no-negro, un no-diferente, el blanco, quien valorativamente se auto-adjudica la posición central, aquella que está en condiciones de juzgar y clasificar.”

¹⁰⁸“[...] parecía indicar que existía una sustancia negra, que la *negritud* es una esencia: habría un estado de *negritud*, un estado de *blanquitud*...”

¹⁰⁹“Para mí se trata del hecho de sentirse negro, el hecho de ser negro simplemente. Eso es todo. No hay negritud de una manera predeterminada, no hay una sustancia: hay una historia y una historia vivida.”

dominação, impõe.”¹¹⁰Em consequência disso, essa experiência evidencia que ainda que perdure o poder colonial em uma nova roupagem, a *Negritudè* e a *Negritud* ecoaram como vozes ativas denunciadoras que lutam pela descolonização e o pelo desprezo ao processo de racialização.

Antes de nos debruçarmos sobre a análise dos poemas de Nicomedes Santa Cruz, marcando-lhes similitudes ou distanciamentos em relação ao movimento da *Negritudè*, pontuando as características que permeiam sua poética, devemos salientar as distinções entre estas duas correntes: a *Negritudè* e a *Negritud*. Como já abordamos, a primeira relaciona-se ao movimento francófono de visibilidade do “negro” que combatia o desprezo e que se opunha aos discursos racistas e preconceituosos. Por sua vez, a *Negritud* possui suas raízes fincadas no movimento afro-franco-caribenho, que chega ao Peru nos anos 1960 e 70, sendo sua repercussão tardia. Segundo Milagros Carazas (2008, p. 4, tradução nossa), estudiosa sobre cultura e literatura afro-peruanas,

[...] o movimento da *Negritudè* teve certa acolhida nas décadas de 1960 e 1970 quando os grupos folclóricos afro-peruanos tentaram recuperar danças e músicas perdidas. Segundo isso, o término *Negritud*, no contexto peruano, não remete ao transfundo ideológico e político da francofonia que lhe deu origem, mas às tentativas de revalorização do folclore negro peruano.¹¹¹

O movimento da *Negritudè* se espalhou pelos demais países francófonos das Antilhas e Caribe, chegando às Américas por meio da *Negritud* antilhana representada pelos seguintes poetas: o porto-riquenho Luís Palés Matos (1898-1958) e o cubano Nicolás Guillén (1902-1989). Segundo Pablo Mariñez (2000, p. 107, tradução nossa), “Nicomedes reconheceu a influência destes dois grandes poetas em sua produção inicial e por meio deles, assimilou os conteúdos do movimento da negritud.”¹¹² Para o professor Peter Wade (2008, p. 119, tradução nossa) em seu artigo “Población negra y la cuestión identitaria en América Latina” (2008) a ideologia da *Negritud* “[...] é a afirmação do valor e a contemporaneidade da cultura negra, e a afirmação do negro como uma identidade pessoal e coletiva.”¹¹³A aproximação com a ideologia da *Negritud* se acentuou quando Santa Cruz, em busca de conhecimento literário e

¹¹⁰“[...] se configura en la tensión generada por la colonialidad del poder en las estructuras y relaciones sociales que, como patrón de dominación, impone.”

¹¹¹“[...] el movimiento de la *Negritudè* tuvo cierta acogida en las décadas de 1960 y 1970 cuando los grupos folclóricos afroperuanos intentaron recuperar danzas y músicas perdidas. Según eso, el término *negritud*, en el contexto peruano, no remite al trasfondo ideológico y político de la francofonía que le dio nacimiento, sino a los intentos de revaloración del folclore negro peruano.”

¹¹²“Nicomedes reconoció la influencia de los dos poetas en su producción temprana y por medio de ellos asimiló los contenidos del movimiento de la *negritud*.”

¹¹³“[...] es la afirmación del valor y la contemporaneidad de la cultura negra, y la afirmación de lo negro como una identidad personal y colectiva.”

sobre poesia, leu o livro *Son Entero* publicado por Nicolás Guillén em 1943. Santa Cruz (2004a p. 16, tradução nossa) descreve o contato impactante com a obra do poeta cubano do seguinte modo:

Se fosse outro livro, não sei o que teria acontecido comigo, mas o impacto que Nicolás Guillén produz em mim é tremendo porque acho que uma poesia popular concilia a arte da criação literária na poesia suprema, com uma mensagem altamente política, com uma reclamação anti-imperialista, com uma denúncia antiescravista e tudo se reconcilia.¹¹⁴

Segundo Arista (2017, p. 7), o autor peruano se sentiu fascinado pela síntese harmônica entre uma arte que expressava as experiências do povo afro-cubano atrelada a uma exigência de profundas mudanças sociais em Cuba. O poeta Nicolás Guillén (1982, p. 117) acreditava na “função política da literatura”, já que concebia a arte como ferramenta que preparava a sociedade para as transformações políticas e sociais. Contudo, como ressalta o poeta cubano a obra literária não é subordinada ao ideário político, uma vez que tanto a experiência estética quanto a mensagem de justiça social deveriam harmonizar-se. (GUILLÉN, 1982, p. 189-190) A negritude de Guillén surgira como luta literária e política contra as adversidades sociopolíticas da nascente república Cubana. Para o autor cubano, as principais dificuldades encontradas ao longo deste percurso estão relacionadas aos resquícios do passado colonial espanhol e do imperialismo estadunidense do presente.

De acordo com Arista (2017), os dois conceitos políticos que chamaram a atenção de Santa Cruz foram os de anti-imperialismo e antiescravismo, pois apesar da distância geográfica entre Cuba e Peru, o poeta limenho percebera que assim como Cuba, o Estado peruano estava sob ameaça do imperialismo econômico, político, militar e cultural estadunidense. Por outro lado, assim como a cubana, a sociedade peruana parecia perpetuar as crenças racistas que justificaram a ordem escravista colonial (ARISTA, 2017, p. 7). Portanto, Santa Cruz desperta a consciência de que é preciso desconstruir as barreiras que impediam visibilizar o sujeito afro-peruano constantemente apagado da história e da cultura oficial peruana (AGUIRRE, 2013, p. 153). Desse modo, Nicomedes Santa Cruz além de produzir uma poesia voltada para reivindicar o negro e suas contribuições como produtores de cultural através da poesia contestatória, este se compromete com as problemáticas sociais latentes em seu país, dando início a uma nova etapa em sua criação artística conhecida por poesia

¹¹⁴“Si hubiera sido otro libro no sé qué hubiera ocurrido conmigo, pero el impacto que me produce Nicolás Guillén es tremendo porque encuentro que una poesía popular concilia el arte de la creación literaria en el más alta poesía, con un mensaje altamente político, con una denuncia antiimperialista, con una denuncia anti-esclavista y se concilia todo.”

comprometida (OJEDA, 2016, p. 12.). Sobre a relação entre *Negritude* Santa Cruz, Carlos Aguirre(2013, p. 149) ainda salienta que:

Nosso autor compartilhava com o movimento da *negritud* um essencialismo estratégico que, por exemplo, o levava a se referir às características ancestrais como um elemento fundamental na luta pelos direitos e o reconhecimento dos negros, assim como a adotar uma perspectiva africanista para entender a experiência dos povos de ascendência africana.¹¹⁵

Para M'bare N'gom (2006), em seu estudo “África en Nicomedes Santa Cruz. Nicomedes Santa Cruz en África” o autor afro-peruano ao expor a relação entre vida e literatura com o continente africano, se aproxima dos postulados do Pan-africanismo ¹¹⁶, propagando, deste modo, o que ele conceitua como discurso Pan-afro-americano (N'GOM, 2006, p. 35). Segundo o estudioso N'gom (2006, p. 36, tradução nossa), Santa Cruz “[...] constrói uma sólida consciência étnica dentro do marco da peruanidade e afirma que seu discurso transcende as fronteiras do seu país para contemplar a situação do negro, o transafricano e o africano em outras regiões do mundo.”¹¹⁷ Ao refletir sobre a influência da *negritud* na obra do autor afro-peruano, N'gom (2006, p. 40, tradução nossa) reconhece que:

A visão santacruciana da *negritud* passa pela afirmação de sua identidade cultural e nacional, ou seja, sua peruanidade. [...] Por outro lado, a *negritud* em Santa Cruz faz parte de um processo de reterritorialização da experiência negra e transafricana no Peru, na América latina, na África. Ao recuperar e expressar a mesma por meio de textos gráficos e ágrafos, oratória, música e dança, Santa Cruz inscreve a mesma dentro do panorama cultural oficial e político da peruanidade e, portanto, da pan-americanidade. ¹¹⁸

As produções poéticas de Nicomedes Santa Cruz iniciaram no ano de 1949, se estendendo até 1989. Durante todo este período, o poeta utilizou a poesia como símbolo de resistência que marca a alteridade do povo afro-peruano. Além disso, Santa Cruz trilha em um movimento crescente, uma poesia que perpassa o âmbito local até alcançar dimensões

¹¹⁵“Nuestro autor compartía con el movimiento de la negritud un esencialismo estratégico que, por ejemplo, lo llevaba a referirse a las características ancestrales como un elemento fundamental en la lucha por los derechos e el reconocimiento de los negros, así como a adoptar una perspectiva africanista para entender la experiencia de los pueblos de ascendencia africana.”

¹¹⁶O Pan-africanismo, fundado em 1900, buscou criar uma frente comum transnacional de resistência e de validação do discurso negro em geral(N'GOM, 2006, p. 37).

¹¹⁷“[...] construye una sólida consciencia étnica dentro del marco de la peruanidad y afirma que su discurso trasciende las fronteras de su país para contemplar la situación del negro, el transafricano y el africano en otras regiones del mundo.”

¹¹⁸“La visión santacruciana de la negritud pasa por la afirmación de su identidad cultural y nacional, o sea, su peruanidad. [...] Por otro lado, la negritud en Santa Cruz forma parte de un proceso de reterritorialización de la experiencia negra y transafricana en el Perú, en América Latina, en África. Al recuperar y expresar la misma por medio de textos gráficos y ágrafos, oralidad, música y baile, Santa Cruz inscribe la misma dentro del panorama cultural oficial y político de la peruanidad y, por ende, de la panamericanidad.”

continentais, refletindo as tensões que envolvem o sujeito negro no mundo capitalista, globalizado e imperialista. É certo que ao longo de seu trajeto poético, o poeta também deu voz a outros marginalizados pela sociedade peruana como: o caso dos indígenas, versando sobre a marginalização do índio, a luta pela terra e a defesa da reforma agrária; os *comuneros* que resistiam às dificuldades do campo, e por último, os operários e às más condições de trabalho nas minas e nas fábricas. Portanto, a obra poética de Nicomedes Santa Cruz apresenta características que sobressaem a outros autores de sua época por estar diretamente envolvida com as questões sociais e, mais profundamente, com aqueles grupos que eram inferiorizados pelos sistemas dominantes.

Segundo a pesquisadora Martha Ojeda (2003, p. 18, tradução nossa), a poética do escritor peruano possui três etapas marcadas por três tendências ideológicas:

[...] em primeiro lugar, a *negritud* como interesse por recuperar e autoafirmar a identidade e a consciência africanas; em segundo lugar, o compromisso social e político manifesto no sentimento revolucionário e anti-imperialista; por último, o integracionismo onde sobressaem os textos de caráter universalista que propõe a confraternidade e a solidariedade entre as raças e os marginalizados do mundo. Apesar do sentimento da *negritud* se destacar na primeira etapa, ele é predominante em toda a obra.¹¹⁹

Para analisarmos a obra poética de Nicomedes Santa Cruz, tomaremos como elemento norteador as etapas ideológicas defendidas pela estudiosa Martha Ojeda (2003) com o objetivo de trilhar um estudo de ordem crescente, analisando a forma literária intitulada décima que se inserem no início da trajetória literária do autor, passando pelo seu processo de maturidade na escrita e de renovação das ideias e temáticas, até alcançar o momento de integração entre os povos e suas respectivas culturas.

Devemos salientar que as etapas propostas pela pesquisadora Martha Ojeda não possuem datas estabelecidas. Santa Cruz utiliza seus poemas para combater o racismo, a segregação racial, a divisão dos povos e as fronteiras que os separam, visto que concebe a irmandade entre eles e a importância que cada um possui na construção cultural do Peru e posteriormente, do continente latino-americano. Além disso, grita para que todos ouçam a sua voz de homem afro-peruano consciente de seu papel social, cultural e literário para evidenciar, longe das imagens negativas do colonialismo, o papel relevante da cultura de matriz africana na construção de um conceito de peruanidade plural e diverso. No tópico a

¹¹⁹“[...] en primer lugar, la *negritud* como interés por recuperar y autoafirmar la identidad y la conciencia “africanas”; en segundo lugar, el “compromiso social y político” manifesto en el sentimiento revolucionario y antiimperialista; por último, el “integracionismo” donde sobresalen los textos de carácter universalista que proponen la confraternidad y la solidaridad entre las razas y los marginados del mundo. Aunque, el sentimiento de la *negritud* se destaca en la primera etapa, él es predominante en toda la obra.”

seguir analisaremos algumas décimas que compõe a vasta produção poética de nosso autor afro-peruano, observando as modificações estruturais realizadas na forma poética décima, bem como as temáticas abordadas, à ideologia proposta pela *Negritud*, os ideias de Nicomedes Santa Cruz e como todo este conjunto expressa a alteridade do sujeito afro-peruano.

3.3 Um negro escrevendo e falando de negritud no Peru: análise das *décimas* de Nicomedes Santa Cruz

Nicomedes Santa Cruz é considerado o maior representante da *Negritud* peruana porque além de realizar o importante trabalho de resgate cultural e concomitantemente, promover uma reivindicação identitária, o decimista assume máxima consciência do que é ser um afro-peruano, visto que questiona abertamente os estereótipos raciais e denuncia o sistema colonialista de poder que discrimina, inferioriza, estigmatiza, racializa o homem afro-peruano e toda descendência africana. O pesquisador e estudioso norte-americano Richard Jackson conhecido pelo seu pioneirismo ao investigar a literatura afro-hispânica, evidencia em sua obra *The Black image in Latin American Literature* publicada em 1976, a produção literária de Nicomedes Santa Cruz no cenário literário peruano. Jackson (1976, p. 119, tradução nossa) assevera que:

Santa Cruz é um dos primeiros escritores peruanos negros a advogar abertamente pelo apreço à cultura afro-peruana e em romper com os estereótipos negativos sobre este grupo étnico. Como o primeiro expoente da negritud no Peru, Santa Cruz reivindica e legitima a cultura afro-peruana. Sua ideologia da negritud e seu compromisso político são temas destacáveis em sua poética. Cabe reiterar que seu compromisso social não se limitou a um só grupo étnico, mas sim transcendeu os espaços raciais e as fronteiras nacionais.¹²⁰

Dentre a diversidade de manifestações cultivadas em seu labor artístico e intelectual, Nicomedes Santa Cruz encontrara na forma poética da décima um instrumento a mais para cantar a história de seu povo, para ecoar a voz que reclama por justiça social, liberdade e atenção. Voz que encontra na tradição hispano-arabizada, junto às vozes silenciadas, marginalizadas, oprimidas ecos de alteridade e resistência.

¹²⁰“Santa Cruz es uno de los primeros escritores peruanos negros en abogar abiertamente por el aprecio de la cultura afroperuana y en romper con los estereotipos negativos sobre este grupo étnico. Como el primer exponente de la negritud en el Perú, Santa Cruz reivindica y legitima la cultura afroperuana. Su ideología de la negritud su compromiso social no se limitó a un solo grupo étnico sino que trascendió los espacios raciales y las fronteras nacionales.”

As décimas a seguir foram retiradas da coletânea intitulada *Obras Completas I. Poesía (1949-1989)* onde está reunida a produção poética de Nicomedes Santa Cruz. O segundo volume da coletânea de título *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)* trata dos ensaios, artigos jornalísticos e textos apresentados em congressos e encontros em diversos países que nos servirá de apoio para a análise crítica das décimas. As coletâneas são frutos da iniciativa da família de Santa Cruz com o objetivo de deixar viva sua memória e seu legado. A tarefa de compilação é atribuída ao seu filho Pedro Santa Cruz Castillo, sendo os dois volumes publicados, simultaneamente, em 2004.

Cabe destacar que as traduções literárias das décimas realizadas ao longo da pesquisa possuem a pretensão apenas de apresentar uma versão para explicar a obra do autor e não uma tradução definitiva dos poemas. As análises das décimas observarão dois aspectos relevantes para a construção do texto poético, são elas: as temáticas as quais permeiam os poemas e a forma como estes se apresentam para os leitores.

3.3.1 *De ser como soy me alegre (1949)*

A décima “De ser como soy, me alegre” do ano de 1949 pertence à primeira safra da produção poética de Santa Cruz. Vejamos:

*De ser como sou, me alegre,
ignorante é quem critica
que minha cor seja negra
isso a ninguém prejudica.*

Em meio de minha pobreza
vivode forma muito decente
nem ao amigo nem ao parente
peço ajuda em minha tristeza.
Se é orgulho ou se é estupidez
meu modo de ser celebros:
o trocado reintegro,
pago favor com favor,
e se negra é minha cor
De ser como sou, me alegre.

Dentro da minha retidão
tenho um coração muito grande.
Sirvo a qualquer um que mande
e ao mandar ponho virtude.
Não existindo escravidão

o trabalho dignifica:
vendo que o rico fica pra baixo,
sendo livre o que trabalha
Ignorante é quem critica.

Vejo com grande indiferença
quem põe má aparência
porque o assuste minha raça
ou o assombre minha presença.
E se alguém em sua insolência
compara-me com um corvo,
tal injúria desíntegro.
Com esta frase tão curta:
se não incomodo, o que importa
Que minha cor seja negra!

Nem a cor, nem a estatura
determinam o sentir,
eu vi brancos mentir
qual baixa e desprezível criatura.
Por isso, minha conjuntura
não é doutrina que se complica:
muito claramente se explica
que vivendo com honra,
nascer de qualquer cor
*Isso a ninguém prejudica.*¹²¹
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 58-60, tradução nossa).

Ao abrir a décima, o enunciador se apresenta como “negro”, reivindica sua condição e denuncia o preconceito da sociedade. Durante todo o poema, o eu poético dialoga com o interlocutor, este papel é exercido aqui pelo leitor (o ouvinte, o público) e que sua intenção é despertar uma consciência do que é ser “negro”, diferentemente daquela que vê com estereótipos coloniais e o apaga por completo. Aqui percebemos claramente uma primeira aproximação do autor afro-peruano com a ideologia da Negritud antilhana, visto que

¹²¹“De ser como soy, me alegre (1949)

De ser como soy, me alegre, / ignorante es quien critica. / Que mi color sea negro / eso a nadie perjudica.

En medio de mi pobreza / vivo en forma muy decente, / ni al amigo ni al pariente / pido ayuda en mi tristeza. / Si es orgullo o si es torpeza / mi modo de ser cerebro: / lo tomado lo reintegro, / pago favor con favor / y si negro es mi color, / de ser como soy, me alegre.

Dentro de mi rectitud / tengo un corazón muy grande, / sirvo a cualquiera que mande / y al mandar pongo virtud. / No existiendo esclavitud / el trabajo dignifica: / y donde el grande se achica / al ver que el rico se abaja, / siendo libre el que trabaja / ignorante es quien critica.

Miro con gran displicencia / a quien ponga mala traza / porque le asuste mi raza / o le asombre mi presencia. / Y si alguno en su insolencia / me compara con un cuervo, / tal injuria desíntegro con esta frase tan corta: / ¡Si no molesto, qué importa / que mi color sea negro!...

Ni el color ni la estatura / determinan el sentir, / yo he visto blancos mentir / cual menguada y vil criatura. Por esto, mi conjuntura / no es dogma que se complica: / muy claramente se explica / que viviendo con honor, / nacer de cualquier color / eso a nadie perjudica.”

se utiliza dos postulados que potencializa o sujeito afrodescendentes, no caso o afro-peruano, buscando trilhar sua alteridade por se reconhecer diferente sem deixar de evidenciar o valor que possui por ser negro. Além disso, como parte do projeto de construção da alteridade negra peruana, tornava-se urgente abrir as discussões sobre o negro e o universo que o permeia e desse modo, quebrar definitivamente o silêncio opressor.

O enunciador na primeira estrofe expõe o seu caráter de homem humilde, sem posses materiais, mas rico em virtudes. Nos dois primeiros versos, este afirma criticamente sua competência como qualquer outro homem, já que sofrera com as limitações impostas pelos sistemas de poder ao restringir seu acesso aos direitos básicos de educação, saúde, moradia, emprego, impedindo-lhe sua ascensão econômica, social e política. Tal posicionamento do enunciador nos revela a desmistificação essencialista segundo o qual ser “negro” o torna visto pela sociedade de modo limitado, já que os antivalores são associados à maldade, em outras palavras, o eu poético desconstrói a imagem negativa em que o homem de descendência africana apresenta má índole.

Nos primeiros quatro versos, a voz poética expressa independência, uma vontade ou intenção de ser. Interessante perceber que a alteridade está acentuada nos versos como expressão da altivez do sujeito afro-peruano. Já no oitavo verso ao dizer “pago favor com favor” percebemos a solidariedade como união entre o eu poético e os seus. Nos últimos dois versos ao dizer “e se negra é minha cor/ de ser como sou, me alegre” a voz poética também rompe com a negatividade da cor negra.

Antes de prosseguirmos com a análise, devemos aqui pontuar que a produção literária de Santa Cruz possui laços com a música, dança e teatro e neste entrelaçamento entre expressões artísticas, encontra-se a *performance* como elo entre elas. O professor e pesquisador Amarino Oliveira de Queiroz (2011) em seu artigo “Alteridades artísticas e culturais afro-americanas: Nicolás Guillén, Solano Trindade e Nicomedes Santa Cruz” destaca que “a oralidade e a consciência identitária caracterizam os discursos poéticos e narrativos afrodescendentes ao longo do século XX nas Américas.” (QUEIROZ, 2011, p. 6). Ao comentar a produção de Santa Cruz, o pesquisador aponta que:

A pluralidade cultural latino-americana em suas manifestações literárias e artísticas está presente tanto na ensaística como na poesia de Nicomedes Santa Cruz, indissociada dos contributos africanos, indígenas e hispânicos através da *performance*, da oralidade, do vínculo da poesia com a música, a dança, a encenação e o canto, ponto de vista que encontra paralelo em outros estudos realizados em sua poesia. (QUEIROZ, 2011, p. 7).

Para Verástegui (1975, p. 10) essa mescla entre as diferentes formas artísticas marcava o reaparecimento da cultura afro-peruana, uma vez que por volta de 1930 os negros criaram em Lima uma complexa combinação cultural denominada *criollismo* que se expressa a partir das articulações religiosas em volta do Senhor dos Milagres, o Jesus negro, e expressões artísticas como a dança, a música, o canto, entre outras, que permeou todos os estratos urbanos. Sendo assim, Verástegui (1975, p. 10, tradução nossa) afirma que o *criollismo* evidencia

[...] uma história do corpo, uma história da dança, uma história dos pés que tecem metáforas no piso [...] porque expressam a posse efetiva de uma consciência, o encontro mesmo que subconsciente de uma identidade que se expressa nesta manifestação cultural.¹²²

Desse modo, Verástegui salienta a presença da *performance* na cultura afro-peruana não como invenção da modernidade, mas sim como elemento que é intrínseco as expressões culturais predominantemente orais que também se estendem a cultura dos povos indígenas. Logo, esta combinação entre os elementos funciona como estratégia, segundo Arboleda Quiñónez (2017, p. 263, tradução nossa), “[...] para a dinamização de um processo de visibilização e reivindicação do afrodescendente agenciado por intelectuais e artistas.”¹²³ Ao enfatizarmos que as décimas de Nicomedes Santa Cruz usufruíram não somente do suporte e formato textual em modalidade escrita, sendo que o autor afro-peruano também fez uso dos recursos audiovisuais, concluímos que as mudanças estabelecidas no aspecto pertinente à textualidade também simboliza um traço de alteridade, uma vez que ao conciliar a música, poesia, dança e teatralidade Santa Cruz restabelece “[...] ferramentas pedagógicas importantes que possibilitaram a restauração da cultura derivada da vertente africana.”¹²⁴ (ARBOLEDA QUIÑONÉZ, 2017, p. 264, tradução nossa). O pesquisador salienta que esta

[...] pedagogia social através da poesia, música, dança, décima e ensaio, parte por reconhecer que a cultura afro-peruana, como amalgama de experiências particulares unidas pela vivacidade diaspórica da escravidão, a cimarronagem e a espiritualidade ancestral, entre outros elementos fazem parte de uma vasta estrutura. De um conjunto de traços e processos que delineiam a aspiração e a solidificação de uma identidade cultural de tipo nacional, talvez muito mais complexa que a oficializada, pela pluralidade de intercâmbios com as outras culturas e no futuro a necessidade de

¹²² “[...] una historia del cuerpo, una historia del baile, una historia de los pies que tejen metáforas en el piso [...] porque expresan la toma efectiva de una conciencia, el encuentro aunque subconsciente de una identidad que se expresa en esta manifestación cultural.”

¹²³ “[...] para la dinamización de un proceso de visibilización y reivindicación de lo afrodescendiente agenciado por intelectuales y artistas.”

¹²⁴ “[...] herramientas pedagógicas que posibilitaron la restauración de la cultura derivada de la vertiente africana.”

consciência de uma construção comum de toda a cidadania peruana. (ARBOLEDA QUIÑONÉZ, 2017, p. 264, tradução nossa).¹²⁵

Portanto, a junção desses elementos suscitará a revisão da definição de literatura que se liberta da imposição restritiva do texto legitimada por sua materialidade e a ampliação da noção de literariedade que se contrapõe ao domínio da escrita sobre a oralidade. Por sua vez, Rohner (2019, p. 466, tradução nossa) ao analisar como se expressa a literariedade durante a produção santacruziana assevera que:

O caso de Nicomedes Santa Cruz ilustra também, porém, outro dos elementos poucos discutido no âmbito de nossos estudos literários. Este tem a ver com o suporte e formatos textual. Um dos traços evidentes da produção literária de Santa Cruz é que não se limitou apenas à escrita e a publicação de livros de poesia. Na verdade, muito dos livros de Santa Cruz foram antecipados ou seguidos por discos nos quais se recolhiam parte desses poemas. Em alguns casos se tratavam de discos em que a canção e a décima apareciam de forma alternada; no entanto, em muitos outros estiveram dedicados exclusivamente à edição poética de sua obra. O certo é que, [...] a literariedade destas manifestações seria encontrada em todos estes produtos.¹²⁶

Um célebre exemplo que ilustra perfeitamente o que Ronher expôs anteriormente é o álbum discográfico duplo *Cumanana* lançado em 1964. Editado em conjunto com um folheto ilustrado que continha as letras e as descrições das canções e os ritmos incluídos nas gravações. O texto de apresentação escrito por Santa Cruz evidencia a importância que possuía para os afro-peruanos reafirmar sua negritud, já que era necessário uma “conscientização da ancestralidade que os distanciariam de complexos e preconceitos raciais.” (SANTA CRUZ, 1964, p. 4) Segundo Aguirre (2013, p. 149, tradução nossa) os escritos do autor afro-peruano do mesmo período “[...] refletiam o objetivo de Nicomedes de reivindicar

¹²⁵ “[...] pedagogía social a través de la poesía, la música, la danza, la décima y el ensayo, parte por reconocer que la cultura afroperuana, en tanto amalgama de experiencias particulares unidas por la impronta diaspórica de la esclavización. El cimarronaje y la espiritualidad ancestral, entre otros elementos, hace parte de un vasto entramado. De un conjunto de rasgos y procesos que delinean la aspiración y la concreción de una identidad cultural de tipo nacional, tal vez mucho más compleja que la oficializada, por la pluralidad de intercambios con las otras culturas y a futuro la necesidad de consciencia de una construcción común de toda la ciudadanía peruana.”

¹²⁶ “El caso de Nicomedes Santa Cruz ilustra también, sin embargo, otro de los elementos que ha sido poco discutido en el ámbito de nuestros estudios literarios. Esto tiene que ver con el soporte y los formatos de lo textual. Uno de los rasgos evidentes de la producción literaria de Santa Cruz es que esta no se circunscribió únicamente a la escritura y edición de libros de poesía. En realidad, muchos de los libros de Santa Cruz fueron anticipados o seguidos de discos en los cuales se recogía parte de esos poemas. En algunos casos se trataba de discos en los que la canción y la décima aparecían de forma alternada; pero en muchos otros, estuvieron dedicados exclusivamente a la edición poética de su obra. Lo cierto es que, [...] la literariedad de estas manifestaciones se hallaría en todos esos productos.”

a negritud, além de inserir, ao mesmo tempo, à população e a cultura negras dentro de um esforço maior (e multirracial) orientado para a justiça social, a libertação e a integração.”¹²⁷

Por sua vez, Rohner evidencia a necessidade de se repensar a noção de literariedade que incorpore as expressões da oralidade negligenciadas pela conjuntura canônica. Sobre este aspecto, Rohner (2019, p. 470, tradução nossa) questiona a literariedade hegemônica ao salientar que:

Quais são, além das formas de testemunho, as outras maneiras pelas quais os subordinados constroem seus discursos? A primeira coisa a se notar é que estas são tão diversas quanto os sujeitos desejam. As diferentes narrativas, teatralidades e expressões líricas se alternam com uma quantidade mais variada de produções textuais ou articulações complexas de diversos discursos. Muitas dessas expressões foram coletadas desde que o folclore, como disciplina, se enraizou na academia peruana; posteriormente, quando a antropologia substituiu esta disciplina nesta tarefa, inúmeros antropólogos focaram sua atenção neste tipo de manifestação em que textualidade, musicalidade e performance estavam reunidas em um único objeto.¹²⁸

De fato, o que Rohner (2019) propõe é um exercício de desconstrução da noção de literariedade que possui raízes profundas na velha dicotomia escrita/oralidade, em que a primeira representa a cultura e a segunda sua ausência. Desse modo, o pesquisador peruano (ROHNER, 2019, p. 471, tradução nossa) reflete um novo olhar sobre o outro e com isso, evidencia que “[...] o testemunho como forma de enunciação do subordinado é sistematizado como um “ato de fala” e raramente como lírico, plástico ou performativo de forma mais ampla.”¹²⁹ Esta perspectiva limita uma abertura para uma melhor compreensão do que seria literariedade, além de não contemplar as expressões que fugiam dos modelos canônicos que ainda concebiam o literário por sua materialidade escrita ou por meio do livro, sem considerar outros suportes e formatos textuais que possuíam teor literário, mas que se manifestavam por meio da oralidade. Sobre a oralidade, Rohner (2019, p. 469, tradução nossa) nos alerta ao asseverar que:

¹²⁷ “[...] reflejan el objetivo de Nicomedes de reivindicar la negritud, además de insertar, al mismo tiempo, a la población y la cultura negras dentro de un esfuerzo mayor (y multirracial) orientado hacia la justicia social, la liberación y la integración.”

¹²⁸ “¿Cuáles son, además de las formas de testimonialidad, las otras maneras en las que los subalternos construyen sus discursos? Lo primero que habría que señalar es que estas son tan diversas como los sujetos quieren. Las distintas narrativas, teatralidades y expresiones líricas alternan con otra cantidad más variada de producciones textuales o articulaciones complejas de discursos diversos. Muchas de estas expresiones han sido recogidas desde que el *folclor*, en tanto disciplina, echó raíces en la academia peruana; más tarde cuando la antropología sustituyó a esta disciplina en esta tarea, numerosos antropólogos centraron su atención en este tipo de manifestaciones en las que textualidad, musicalidad y *performance* se hallaban reunidas en un solo objeto.”

¹²⁹ “el testimonio como una forma de enunciación del subalterno se sistematizó como un “acto de habla” y pocas veces como un acto lírico, plástico o performativo de manera más amplia.”

A oralidade, em seu aspecto mais tradicional, mas ainda nesses produtos bem mais complexos, nos quais a mediação do fonográfico e o possível original escrito não permitem compreendê-los como oralidade em sentido limitado; não é neutro; a oralidade é étnica, é social, é historicamente determinável. Portanto, o disco será visto não apenas como um suporte, mas como um instrumento. Nos discos poderá formular sua textualidade as classes populares, os afrodescendentes, e inclusive a população indígena.¹³⁰

Desse modo, o pesquisador reforça que a oralidade também é via condutora do literário e que por meio dos recursos tecnológicos de audiovisuais restabelece sua posição de protagonista no que diz respeito à literariedade. Ao pontuar que a oralidade “é étnica, social e historicamente determinável”, Rohner salienta o caráter democrático da oralidade, já que se converte em instrumento que resiste aos padrões estabelecidos pelo cânone hegemônico e, ao mesmo tempo, permite a formulação da textualidade dos grupos subalternizados. Ao refletir sobre os marginalizados, em seu livro *Para una ética de la liberación latinoamericana. Tomo I* publicado em 1973, o filósofo argentino Enrique Dussel (1934-) ao propor a filosofia da libertação ou metafísica da alteridade defende uma postura fortemente crítica a filosofia clássica à que classifica de eurocêntrica e opressora, propondo uma filosofia voltada para os oprimidos e para a periferia. Dussel (1973a, p. 11, tradução nossa) assevera que:

A alteridade surge de um novo pensar não dialético, mas sim crítico e pouco a pouco conduz ao desconhecido para a filosofia moderna, para a filosofia presente [...] instaurando uma antropologia latino-americana com a pretensão de constituir-se na quarta idade da filosofia e na real filosofia contemporânea pós-imperial, válida não só para América Latina, como também igualmente para o mundo árabe, a África negra, a Índia, o sucedeste asiático e a China. Filosofia dos oprimidos a partir da opressão em si.¹³¹

O autor (DUSSEL, 1973, p. 13, tradução nossa) ainda acrescenta que “[...] a filosofia da libertação ou a metafísica da Alteridade, se propõe a descobrir um caminho que se vai traçando na mesma práxis libertadora do povo.”¹³² Neste caso, podemos compreender que a ação de Nicomedes Santa Cruz em visibilizar a população marginalizada confere um ato de alteridade, pois reforça a luta por liberdade e o anseio por justiça social.

¹³⁰“La oralidad, en su vertiente más tradicional, pero aún en estos productos, asaz más complejos, en los que la mediación del fonógrafo y el posible original escrito no permiten comprenderlos como oralidad en sentido estricto, no es neutral; la oralidad es étnica, es social, es históricamente determinable. Por ello, el disco será visto no solo como soporte, sino como instrumento. En los discos podrán formular su textualidad las clases populares, los afrodescendientes, pero incluso la población de origen indígena.”

¹³¹“La alteridad surge de un nuevo pensar no ya dialéctico, sino analéctico e poco a poco conduce a lo desconocido para la filosofía moderna, para la filosofía europea presente [...], instaurando una antropología latinoamericana con la pretensión de construirse en la cuarta edad de la filosofía y en la real filosofía contemporánea post-imperial, válida no sólo para América Latina, sino igualmente para el mundo árabe, el África negra, la India, el sudeste asiático y la China.”

¹³²“[...] la filosofía de la liberación o metafísica de la Alteridad, se propone descubrir un camino que se va trazando en la misma praxis libertadora del pueblo.”

Retornando a análise da décima, nos versos “e se negra é minha cor/ de ser como sou, me alegro” o eu poético demonstra orgulho da sua cor quando revela ao seu interlocutor que sua pele é negra e que por conta disso, era objeto de críticas racistas. Outro aspecto relevante diz respeito à ressignificação da cor negra, uma vez que a voz poética salienta a positividade que ela representa, desconstruindo a imagem negativa associada ao negro. Sobre a representatividade negativa em volta da cor da pele negra, de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot publicado em 1992, a cor negra simboliza, segundo Cirlot (1992, p. 138-139, tradução nossa), “1. Estado de fermentação, putrefação e penitência; 2. O sentido mais profundo de ocultação e germinação na escuridão, [...] correspondendo à descida ao inferno; 3. Penitência; 4. Sombra.”¹³³ Desse modo, percebe-se que estes significados associados à cor negra carregam uma profunda negatividade que será intensificada ao verificar a simbologia do homem negro. Sobre o homem negro, Cirlot (1992, p. 324, tradução nossa) afirma que:

A imagem do homem negro alude sempre à parte inferior humana, ao magma apaixonado. Este fato psicológico, comprovado no seu empirismo por analistas, tem um paralelo em sua doutrina simbólica tradicional para o qual as raças negras são filhas das trevas, enquanto que o branco filho do sol ou da montanha polar.¹³⁴

A simbologia da posição inferior do sujeito negro em relação ao branco só evidencia o preconceito presente no imaginário dos diferentes povos e de suas respectivas culturas. Por isso, a necessidade de reivindicar o sujeito negro ser de tamanha urgência, pois configura como primeiro postulado da *Negritud*, uma vez que era preciso desconstruir toda esta simbologia negativa em torno da cor negra e ao mesmo tempo, estimular a autoafirmação destes sujeitos e o orgulho por ser negro. Por fim, nos últimos versos qualifica de ignorantes aqueles que perpetuavam os preconceitos raciais, já que o fato de ser “negro” era inofensivo. Outro aspecto interessante é o anseio por liberdade expressada pela voz poética e o desejo de conquistá-la e de ser o que quiser.

Dentro da minha retidão
tenho um coração muito grande.
Sirvo a qualquer um que mande
e ao mandar ponho virtude

¹³³“1. Estado de fermentación, putrefacción, ocultación, ocultación y penitencia; 2. El sentido más profundo es ocultación y germinación en la oscuridad, [...] correspondiendo al descenso a los infiernos; 3. Penitencia; 4. Oscuridad.”

¹³⁴“La imagen del hombre negro alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional. Este hecho psicológico, comprobado en su empirismo por los analistas, tiene un paralelo –u origen –en la doctrina simbólica tradicional, para lo cual las razas negras son hijas de las tinieblas, mientras que el hombre blanco es hijo del sol o de la montaña blanca polar.”

verão em mim escravidão
 porque sirvo a gente rica?
 Eu respondo a quem se posiciona
 ao centro da gangorra
 não existindo escravidão
 se escravo é quem trabalha
Ignorante é quem critica.
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 59).

Já na segunda estrofe, o eu poético acentua sua posição como trabalhador e responde ao setor dominante indagando nos versos “Verão em mim escravidão / porque sirvo a gente rica?” a continuidade do preconceito que relacionava a figura do “negro” ao trabalho escravo. Desse modo, o eu poético procura romper com a ideia que associa determinada raça ou grupo étnico à escravidão. Além disso, o poema evidencia a discriminação racial sofrida pelo “negro” no mercado de trabalho nos dias atuais, já que o domínio hegemônico lhe atribui atividades com má remuneração e de baixa perspectiva para seu desenvolvimento social e econômico. Nos últimos versos, ao dizer “Se escravo é quem trabalha/ ignorante é quem critica” responde as críticas com propriedade por se reconhecer uma pessoa digna por meio do trabalho, como também de sua cor. Vale ressaltar que a cor negra aqui é tomada para expressar pertencimento, ampliando-o do individual para o coletivo consciente de ser o que é. Nos mesmos versos, também percebemos a intenção do interlocutor em rebaixar quem trabalha honestamente por associá-los a “vergonha” de ser escravo.

Vejo com grande indiferença
 quem põe mal aparência
 porque o assuste minha raça
 ou o assombra minha presença.
 E se algum em sua insolência
 me compara com um corvo,
 tal injúria desintegro
 com esta frase tão curta:
 se não incomodo, o que importa
Que minha cor seja negra!
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 59).

Por sua vez, na terceira estrofe o enunciador se coloca com altivez e consciente de seu valor perante sociedade, condenando a exclusão social por pertencer a “raça negra” e por conta de sua presença no meio social, visto que tanto uma como a outra incomodavam aqueles que não toleravam sua interação social e cultural. O eu poético ao afirmar “Ou o assombra minha presença” é um modo de dizer que não é um “fantasma”, isto é, não é invisível perante a sociedade. Outro aspecto que ele denuncia consiste na rotulação do povo afrodescendente

que possuía o objetivo de inferiorizar e animalizar ao “negro”, no texto, comparando-o a um corvo. Aqui, percebemos que pelo fato de o eu poético “assombrar” alguém/ sociedade, o corvo, segundo Cirlot (1992, p. 160, tradução nossa), representa simbolicamente “1. [...] o distanciamento do que vive em um plano superior ao os demais; 2. Solidão; 3. Putrefação.”¹³⁵Nesse caso, o sentido alegórico de corvo refere-se à exclusão. O eu poético ao ser comparado a ave é excluído do meio social em que vive, sendo também isolado. Também como sabemos, infelizmente, a população afrodescendente é comparada ao macaco e este comportamento deplorável só nos mostra o quão racista e intolerante somos. O eu poético finaliza a estrofe dizendo “Se não incomodo, que importa / que minha cor seja negra!...”, reafirmando sua posição de hombridade diante das indiferenças racistas. Carlos Aguirre (2013, 156, tradução nossa) ao abordar a atuação de Santa Cruz no combate ao racismo afirma que:

Nicomedes foi um crítico muito severo dos discursos e práticas racistas e seus efeitos negativos sobre as populações afrodescendentes. A luta contra o racismo ocupou um lugar central em suas preocupações políticas e intelectuais ao longo de sua vida.¹³⁶

Vale ressaltar aqui que a alteridade construída por Santa Cruz em sua obra poética inicia-se desde a reivindicação identitária, rompendo com as injúrias raciais e as alegorias repulsivas que distorciam o “negro”, além de dissolver a história e a cultura oficial que o silenciaram do cenário peruano. Alteridade configura como eco desta voz violentamente calada, porém que encontra uma ou várias maneiras de se expressar por si mesma, com sua própria voz, orgulhosa de ser a outra que não se enquadra nos padrões hegemônicos, mas que expõe sua diferença como símbolo de originalidade, como algo que lhe pertence por direito.

Nem a cor, nem a estatura
determinam o sentir,
eu vi brancos mentir
qual baixa e desprezível criatura
por isso, minha conjuntura.
Não é doutrina que se complica:
muito claramente se explica
que vivendo com honra,
nascido de qualquer cor
Isso a ninguém prejudica
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 60).

¹³⁵“[...] 1. el aislamiento del que vive en un plano superior al de los demás; 2. Soledad; 3. Putrefacción.”

¹³⁶“Nicomedes fue un crítico muy severo de los discursos y prácticas racistas y sus efectos negativos sobre las poblaciones afrodescendentes. La lucha contra el racismo ocupó un lugar central en sus preocupaciones políticas e intelectuales a lo largo de su vida.”

Por fim, a quarta e última estrofe reforça seu desprezo ao essencialismo que vincula o ser “negro” com determinismos como a falta de honestidade e de virtude presentes nos versos: “Nem a cor nem a estatura / determinam o sentir, / eu vi brancos mentir / qual baixa e vil criatura. [...] Muito claramente se explica, / que vivendo com honra,/ nascer de qualquer cor /isso a ninguém prejudica”. Nesses versos, o enunciador não luta pela supremacia dos negros, mas sim por igualdade. O poema finaliza afirmando a importância das virtudes morais e o caráter secundário da cor da pele, pois esta não nos revela nada sobre a sua integridade moral. Sobre este aspecto, Storino (2016, p. 23, tradução nossa) assevera que:

Esta décima é um claro exemplo, entre outras, da luta do escritor por romper com os essencialismos e determinações raciais que pretenderam– e ainda pretende – racializar (nos termos de Depestre) as relações sociais e de trabalho naturalizando as posições segundo a “raça” que, em suma, nada mais é do que a naturalização a partir da posse de um determinado fenótipo. Já nesta décima há uma clara consciência existente entre os conceitos de “raça” e “classe”.¹³⁷

Ao abordar o racismo com problemática nacional e contra as minorias étnicas em geral, Santa Cruz transcende, já que aborda o problema inter-racial da sociedade peruana. O autor afro-peruano (SANTA CRUZ, 2004b, p. 234, tradução nossa) ao refletir sobre a noção de raça nos alerta ao asseverar que:

O conceito de negro–insistimos–é uma categoria social nascida da escravidão africana na América; porque primeiro foi escravidão e depois discriminação racial. Mas a luta racial não elimina a luta de classes sociais, não importa como a raça oprimida vença a luta.¹³⁸

O trecho anterior revela um salto significativo na produção de Santa Cruz, uma vez que concebe o racismo como um problema nacional que não estava centrado, somente, no negro, mas sim nos demais marginalizados que também eram vítimas de tamanha violência. Em seu artigo “Racismo en el Perú” publicado 1967 na coluna dominical Estampado jornal *Expresso*, Santa Cruz traça um percurso histórico sobre o estabelecimento do racismo no Peru e conseqüentemente, a discriminação racial que ainda configura como uma triste realidade em nossos dias. Para o autor afro-peruano (SANTA CRUZ, 1967, p. 12, tradução nossa)

¹³⁷“Esta décima en su claro ejemplo, entre otros, de la lucha del escritor por romper con los esencialismos y determinaciones raciales que pretendieron – y pretenden– epidermizar (en términos de Depestre) las relaciones sociales y laborales naturalizando las posiciones según la raza que, en definitiva, no es sino naturalizar en función de la portación de un determinado fenotipo. Ya en esta décima hay una clara conciencia de la relación que existe entre la raza y la clase.”

¹³⁸“El concepto del *negro* –insistimos–, es una categoría social nacida de la esclavitud africana en América; porque primero fue la esclavitud y después la discriminación racial. Pero la lucha de *razas* no elimina la lucha de clases sociales, por más que de la liza salga vencedora la *raza* oprimida.”

“[...] a discriminação racial originou-se na escravidão, e como a escravidão não é um feito social ou sentimental, mas sim restritamente econômico, são econômicas todas as bases históricas de que parte toda a discriminação racial. Por mais que a revisão histórica tenha um espesso véu de romantismo sobre tais fatos.”¹³⁹

Seguiremos nosso estudo agora analisando a forma literária da décima. De acordo com Santa Cruz (1982, p. 28, tradução nossa) “[...] a décima, segundo a definição comum, é uma combinação métrica de dez versos octossílabos. O octossílabo é o metro mais genuinamente espanhol e também o mais popular.”¹⁴⁰ Sendo assim, é rapidamente memorizada e difundida, uma vez que segue o ritmo melódico do idioma espanhol que facilita sua apreensão. A décima originária de uma tradição poética hispano-arabizada chega a América Latina e ali se transforma, se adapta e se expande. Sobre a décima no Peru, Santa Cruz (1982, p. 20, tradução nossa) assevera que

[...] a décima no Peru é parecida ao resto da América, desde México até Chile e Argentina. Entretanto, a diferença dos demais países onde se cultivou e cultiva até agora, o Peru não há contato com uma obra que recopilasse seletivamente esse material o estudasse em detalhe e em seu conjunto, enriquecendo assim nossa cultura e reafirmando nossa peruanidade, já que este acervo poético não é outra coisa que a versão de nosso povo expressando sua própria visão da história que protagoniza.¹⁴¹

A escassez de estudo e pesquisas que se debruçam sobre a décima peruana é um entrave, uma vez que, segundo Arboleda Quiñónez (2017, p. 271, tradução nossa), “[...] o vazio de conhecimento existente sobre esta literatura no Peru da época, [...] assinala um desprezo das elites intelectuais consistentes ao negar a memória, o testemunho social que reside na poesia.”¹⁴² O projeto crítico de Santa Cruz implica na tomada de consciência de um intelectual negro que busca fragmentar o processo de alienação ideológica colonialista que reproduz estereótipos denegrindo o sujeito afro-peruano e assim, mediante a autocrítica, transformar o pensamento e a postura do negro no Peru (ARBORLEDA QUIÑÓNEZ, 2017, p. 272).

¹³⁹ “[...] la discriminación racial deviene de la esclavitud, y como la esclavitud no es un hecho cultural o sentimental sino estrictamente económico, son económicas las bases históricas de que parte toda la discriminación racial. Por más que el revisionismo histórico tienda un espeso velo de romanticismo sobre tales hechos.”

¹⁴⁰ “[...] la décima, según la definición común, es una combinación métrica de diez versos octosílabos. El octosílabo es el metro más genuinamente español y también el más popular.”

¹⁴¹ “[...] la décima en el Perú es parecida a la del resto de América, desde México hasta Chile y Argentina. Sin embargo, a diferencia de los demás países donde se cultivó y cultiva aún ahora, el Perú no ha contado con una obra que recogiendo selectivamente ese material lo estudiase en detalle y en su conjunto, enriqueciendo así nuestra cultura y reafirmando nuestra peruanidad, ya que este acervo poético no es otra cosa que la versión de nuestro pueblo expresando su propia visión de la historia que protagoniza.”

¹⁴² “[...] el vacío de conocimiento existente sobre esta literatura en el Perú de la época, [...] puntualiza un desprecio de las elites intelectuales conscientes al negar la memoria, el testimonio social que reside en la poesía.”

A estrutura da décima segundo o professor alemão Rudolf Baehr em seu livro *Manual de versificación española* (1984) aclara que (BAEHR, 1984, p. 299, tradução nossa) “[...] em sua forma clássica a décima espinela é uma estrofe de dez versos com quatro rimas cujo esquema é invariavelmente abbaaccddc.”¹⁴³ Outra característica importante na décima é o seu mote ou *glosa*, isto é, segundo Santa Cruz (1982, p. 32, tradução nossa), “[...] a *glosa* é a composição poética ao final do texto poético ou no final de cada uma das estrofes, um ou mais versos previamente propostos entram rimando e formando sentido.”¹⁴⁴ Como exemplo de identificação destes elementos estruturais da forma décima retomemos os primeiros versos da décima “De ser como soy, me alegre” analisada anteriormente.

*De ser como sou, me alegre,
ignorante é quem critica
que minha cor seja negra
isso a ninguém prejudica.*

Em meio de minha pobreza
vivo de forma muito decente
nem ao amigo nem ao parente
peço ajuda em minha tristeza
Se é orgulho ou se é estupidez
meu modo de ser celebros:
o trocado reintegro,
pago favor com favor,
e se negra é minha cor
De ser como sou, me alegre

A estrofe de abertura da décima composta por quatro versos consiste na *glosa* ou mote que possui a funcionalidade de apresentar a temática abordada no texto poético que seria glosada. Vale ressaltar que a *glosa* também é conhecida por *planta* ou *pie*. Já na primeira estrofe, percebemos que os versos obedecem à métrica tradicional, uma vez que segue o esquema abbaaccddc. Segundo Santa Cruz (1982, p. 19, tradução nossa), no Peru: “Tradicionalmente, os decimistas peruanos preferiram a décima glosada a décima estrófica. [...] Daí o título genérico *décimas de pie forzado* que se dá no Peru a *glosa*”.¹⁴⁵ Desse modo, podemos dizer que a décima em análise é classificada em uma décima glosada ou *décima de pie forzado*.

¹⁴³ “[...] en su forma poética clásica la décima espinela es una estrofa de diez versos con cuatro rimas cuyo esquema es invariablemente abbaaccddc.”

¹⁴⁴ “[...] la es la composición poética al final del texto poético o al final de cada una de sus estrofas, entran rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos.”

¹⁴⁵ “Tradicionalmente, los decimistas peruanos se prefirió la décima glosada a la décima estrófica. [...] De ahí el genérico título *décimas de pie forzado* que ha dado en el Perú a la *glosa*.”

Por sua vez, Maximiano Trapero (1996, p. 68, tradução nossa) ao refletir sobre os traços pontuais no estilo poético assevera que

[...] a décima é um gênero literário. De acordo com a origem a décima tradicional é anônima, popular e coletiva com uma temática amorosa ou jocosa; é intemporal e sem geografia. Enquanto que a décima improvisada é também oral, popular e evanescente, porém pode ser conservada na memória do ouvinte ou registrada pela escrita ou outro meio.¹⁴⁶

Outra característica importante sobre a estrutura da forma literária tradicional da décima diz respeito à divisão entre dois eixos temáticos: o canto “a lo divino” e “a lo humano”. O primeiro desenvolve as temáticas vinculadas à religião cristã e o segundo, versa sobre temas que se relacionam com o profano, o mundano pelo qual o repertório é amplo, apresentado subdivisões temáticas (TRAPERO, 1996, p. 87). Nicomedes Santa Cruz reconhecia que esta oposição entre estes dois cantos, “a lo divino e a lo humano”, configurava como dicotomia temática comum presente no repertório do repentista hispano-americano. (SANTA CRUZ, 1982, p. 85) Por sua vez, Santa Cruz classifica as temáticas desenvolvidas no canto “a lo humano” em oito subdivisões, são estas: a) de fundamento, b) saber e porfia, c) Guerra do Pacífico, d) sátira e humor, e) picarescas, f) amorosas, g) políticas e h) jornalísticas (SANTA CRUZ, 1982, p. 87). Em contrapartida, a pesquisadora Milagros Carazas (2016, p. 31, tradução nossa) ressalta que a divisão da Agrupação de Decimistas do Peru (ADEP).

[...] propôs uma classificação temática muito mais abrangente que contempla temas como: a) apresentação e desafio, b) humor, picardia ou travessura, c) costumes e folclore, d) geografia ou meio ambiente, f) fantasia, g) amor, h) atualidade, i) o belo, j) sabedoria, k) infantil e l) nativo.¹⁴⁷

Carazas (2016, p. 31) pontua a existência de uma diversidade de propostas tipológicas da décima e tal aspecto, demonstra o quanto o gênero poético é versátil em suas temáticas. A décima “De ser como soy, me alegro” (1949) está inserida no grupo de décimas folclóricas. Para Santa Cruz (1982, p. 18) a décima folclórica também conhecida por décima popular, apresentava um caráter predominantemente oral e por isso, era facilmente cantada, reproduzida e memorizada pelo povo. Por ser um gênero, versátil, como assinala Carazas, acreditamos que esta décima poderia ser classificada em outras subdivisões de temas, por

¹⁴⁶ “[...] la décima es un género literario. De acuerdo al origen, la décima tradicional es anónima, popular y colectiva con una temática amorosa o jocosa; es intemporal y sin geografía. Mientras que la décima improvisada es también oral, popular y evanescente, pero puede ser conservada en la memoria del oyente o registrada por la escritura u otro medio.”

¹⁴⁷ “[...] propuso una clasificación temática mucho más abarcadora que contemplaba temas como: a) presentación y desafío, b) humor, picardia o travesura, c) historia, d) costumbrismo o folclor, e) geografía o medio ambiente, f) fantasía, g) amor, h) actualidad, i) lo bello, j) sabiduría, k) infantil, y l) nativo.”

exemplo, décima de identidade ou décima de alteridade, uma vez que tais temáticas funcionam como mote do texto poético.

A pesquisadora Martha Ojeda (2016, p. 14, tradução nossa) pontua algumas alterações feitas pelo poeta afro-peruano ao salientar que

Santa Cruz se apropria desta forma poética para resgatar e historiar a vida do afro-peruano e denunciar os problemas sociais. Dita apropriação tem um caráter subversivo, porque através delas Santa Cruz nos apresenta um contradiscurso ao discurso colonial. Ainda que continue empregando a *décima de pie forzado*, forma herdada de seus maestros decimistas, renova a linguagem poética incorporando afro-peruanismos, neologismos e quechuismos, além de elaborar novos temas e romper com as classificações tradicionais do canto “a lo divino” e “a lo humano”.¹⁴⁸

3.3.2 *Ritmos negros del Perú (1957)*

A décima “Ritmos negros del Perú”, de 1957, simboliza um marco na obra de Nicomedes Santa Cruz. O autor em seu livro *La décima en el Perú* (1982) nos relata que por volta de 1956 “se infundiu em minhas décimas uma rebelde e orgulhosa *negritud* que me abre as portas da popularidade através do rádio e peças teatrais”¹⁴⁹ (SANTA CRUZ, 1982, p. 110, tradução nossa) Na época, recém contratado pela companhia artística *Pancho Fierro* do historiador e promotor cultural europeu José Durand Flores (1925-1990), Santa Cruz compõe esta décima que, posteriormente, viria a ser o novo título da agremiação cultural. No mesmo ano, Santa Cruz estrearia o referido espetáculo em turnê no Chile como diretor artístico, divulgando a nível internacional o seu trabalho como promotor da cultura afro-peruana. Em entrevista ao pesquisador dominicano Pablo A. Mariñez presente na obra *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*, mas só publicado postumamente em 2000, Santa Cruz nos relata sua inserção no universo das artes cênicas (MARIÑEZ, 2000, p. 67, tradução nossa):

Assim chega o ano de 1956, em nele que me aventuro na companhia Pancho Fierro, que era um resgate, ainda que comercial, da presença negra na cultura peruana. Eu me apresento e sugiro ser o glosador deste espetáculo. O espetáculo viajará ao Chile, mas muda de nome; não se chama Pancho Fierro, se chama “Ritmos Negros del Perú” e por ser o diretor artístico faço para apresentar no Chile, essa glosa que se intitula justamente “Ritmos Negros del Perú”, que estreia no Teatro Municipal do

¹⁴⁸“Santa Cruz se apropria de esta forma poética para rescatar e historiar la vida del afroperuano y para denunciar los problemas sociales. Dicha apropiación tiene un carácter subversivo, porque a través de ellas Santa Cruz nos presenta un contra-discurso al discurso colonial. Aunque continúa empleando la *décima de pie forzado*, forma heredada de sus maestros decimistas, renueva el lenguaje poético incorporando afroperuanismos, neologismo y quechuismos, además de elaborar nuevos temas y romper con las clasificaciones tradicionales de “a lo divino” y “a lo humano.”

¹⁴⁹“[...] se insufló a mis décimas una rebelde y orgullosa *negritud* que me abre las puertas de la popularidad a través de radioemisoras y escenarios teatrales.”

Chile. A partir daí tudo que componho tem um olhar totalmente folclórico, mas também de negritude. Quando eu digo “De Cañete a Tombuctú, de Chancay a Moçambique” as pessoas não sabem o que é Moçambique nem o que é Tombuctú, porém eu não o tomo por uma geografia. Recordo quando criança escutava canções de meus pais que falavam dos negros de Katanga, e também se falava muito de que o negro mais tonto era o negro de Ambanga. Ou seja, que havia uma África e um mundo africano em nossa cultura.¹⁵⁰

A décima “Ritmos negros del Perú” (1957) dá continuidade a alguns temas desenvolvidos por Santa Cruz no decorrer dos primeiros anos de seu trabalho poético e ensaístico, entre eles,reflete conscientemente a complexa e dolorosa história dos afro-peruanos, as formas de resistência cultural, através de um testemunho edificante e orgulhoso de suas raízes africanas, como podemos observar nas estrofes a seguir:

*Ritmos da escravatura
Contra amarguras e penas.
Ao compasso das algemas
Ritmos negros do Peru.*

Da África chegou minha avó
vestida com “caracoles”
a trouxeram os espanhóis
em uma caravela.
A marcaram com candeia,
la carimba foi sua cruz.
E na América do Sul
ao golpe de suas dores
deram os negros tambores
ritmos da escravatura.

Por uma moeda só
a revenderam em Lima
e na Fazenda “La Molina”
serviu à gente espanhola.
Com outros negros de Angola
ganharam por sua labuta
pernilongos para suas veias
para dormir duro solo

¹⁵⁰“Así llega el año 1956, en el que incursiono en la compañía Pacho Fierro. Que era un rescate, aunque comercial, de la presencia negra en la cultura peruana. Yo me presento y sugiero ser el glosador de ese espectáculo. El espectáculo va a viajar a Chile, pero cambia de nombre: no se llama Pancho Fierro, se llama “Ritmos Negros del Perú”, y por encargo del director artístico hago, para presentar en Chile, esa glosa que se titula justamente “Ritmos Negros del Perú”, que se estrena en el Teatro Municipal de Chile. A partir de allí todo lo que compongo tiene una mira totalmente folklórica, pero también de negritud. Cuando yo digo “De Cañete a Tombuctú, de Chancay a Mozambique”, la gente no sabe qué es Mozambique ni qué es Tombuctú, sin embargo yo no lo tomo por una geografía. Recuerdo que cuando niño escuchaba canciones de mis padres que hablaban de los negros Katanga, y también se hablaba mucho de que el negro más tonto era el negro de Ambanga. O sea, que había una africanía y un mundo africano en nuestra cultura.”

e nadinha de consolo
contra amarguras e penas...

Na plantação de cana
 nasceu o triste “socabón”,
 na venda de rum
 o negro cantou a “zaña”
 O facão e a foice
 curtiram suas mãos morenas;
 e os índios com suas *quenas*
 e o negro com tamborete
 cantaram sua triste sorte
Ao compasso das correntes.

Morreram os negros velhos
 mas entre a cana seca
 se escuta seu “zamacueca”
 e o “panalivio” ao longe.
 E se escutam os “festejos”
 que cantaram em sua juventude.
 De Cañete a Tombuctú,
 De Chancay a Moçambique
 levam seus claros repiques
*ritmos negros do Peru.*¹⁵¹
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 34).

As duas primeiras estrofes remontam a vinda dos africanos ao Peru e a condição de escravos recém deportados em uma terra distante da sua. O eu poético recria a trágica experiência das mulheres africanas, representando-as por meio da figura emblemática da *abuela*, no entanto não a chama por escrava, mas sim enfatiza como ela foi transformada em uma. Esta que fora sequestrada na África e escravizada na América, simbolizou os laços históricos entre os povos africanos e os latino-americanos. O seu legado sintetizou a mais dolorosa experiência humana do povo africano na América espanhola que sofrera severamente com a exploração do trabalho forçado, fora objeto de abuso sexual e ainda

¹⁵¹“Ritmos negros del Perú (1957)

Ritmos de la esclavitud/ contra amarguras y penas. / Al compás de las cadenas/ ritmos negros del Perú. De África llegó mi abuela/ vestida con caracoles, / la trajeron lo’ epañoles en un barco carabela. /

La marcaron con candela, / la carimba fue su cruz. / Y en América del Sur/ al golpe de sus dolores/ dieron los negros tambores/ ritmos de la esclavitud.

Por una moneda sola/ la revendieron en Lima/ y en la Hacienda “La Molina”/ sirvió a la gente española. Con otros negros de Angola/ ganaron por sus faenas/ zancudos para sus venas/ para dormir duro suelo y naíta’e consuelo/ contra amarguras y penas...

En la plantación de caña/ nació el triste socabón, /en el trapiche de ron el negro cantó la zaña / El machete y la guadaña/ cortió sus manos morenas;/y los indios con sus quenas / y el negro con tamborete/ cantaron su triste suerte / al compás de las cadenas.

Murieron los negros viejos/ pero entre la caña seca/ se escucha su zamacueca/ y el panalivio muy lejos.

/ Y se escuchan los festejos/ que cantó en su juventud. / De Cañete a Tombuctú, / De Chancay a Mozambique/ llevan sus claros repiques/ ritmos negros del Perú.”

padecera das violências físicas e moral. O enunciador ao expor a realidade cruel sofrida por estas mulheres confronta a história oficial que, influenciada pelos preconceitos raciais e coloniais, inviabilizou a experiência africana.

O historiador e sociólogo peruano Nelson Marinque (1947-) em seu estudo “Notas sobre las condiciones sociales de la violencia política en el Perú” publicado em 1993 contextualiza o panorama social, político e econômico peruano nas primeiras décadas do século XX. Marinque (1993, p. 237, tradução nossa) ao tratar das relações sociais, explicita que:

Constitutivamente o Estado peruano foi então, desde seus inícios, profundamente discriminador e segregacionista (daí a denominação de “Estado Oligárquico” que frequentemente lhe é atribuída), controlado por uma oligarquia social herdeira dos privilégios dos conquistadores e que se sentia profundamente alheia e separada da maioria da população, da qual a separava não só pela língua e os costumes, mas, sobretudo, por preconceitos racistas de cunho colonial.¹⁵²

Segundo Arboleda Quiñónez (2017, p. 260), as políticas que regiam o Peru só correspondiam aos interesses da oligarquia, dos bancos internacionais e das multinacionais. Consequentemente, a classe trabalhadora padecia de uma série de problemas sociais, entre eles, a segregação espacial e cultural, como também a negação e limitação dos direitos trabalhistas. Todos estes problemas se tornaram ainda mais complexos com o fluxo migratório das zonas serranas para a capital limenha. Sobre este aspecto, Marinque (1993, p. 237, tradução nossa) assevera que:

[...] durante o presente século o progressivo deslocamento da serra para a costa em termos de sua importância econômica relativa, à medida que se consolidou um padrão de desenvolvimento primário explorador, que privilegiava o litoral e um processo de brutal concentração e centralização da economia, que teve um reflexo evidente na distribuição da população no território nacional.¹⁵³

Portanto, as relações sociais estabelecidas em um cenário permeado por tensões e conflitos repercutiam as práticas raciais colonialistas, a discriminação das minorias,

¹⁵²“Constitutivamente el Estado peruano fue pues, desde sus inicios, profundamente discriminador y segregacionista, (de allí la denominación de “Estado Oligárquico que con frecuencia se le ha atribuido), controlado por una oligarquía social heredera de los privilegios de los conquistadores y que sentía profundamente ajena y separada de la mayoría de la población, de cual la separaba no sólo la lengua y las costumbres sino ante todo los prejuicios racistas de cuño colonial.”

¹⁵³“[...] durante el presente siglo el progresivo desplazamiento de la sierra por la costa en términos de su importancia económica relativa, a medida que se consolidó un patrón de desarrollo primario explotador, que privilegiaba el litoral y un proceso de brutal concentración y centralización de la economía, que ha tenido un evidente reflejo en la distribución de la población en el territorio nacional.”

fortalecendo o discurso segregacionista e de inferiorização na sociedade peruana. Dando continuidade à análise da décima “Ritmos negros del Perú”, vejamos a segunda estrofe:

Na plantação de cana
nasceu o triste “socabón”,
na venda de rum
o negro cantou a “zaña”
O facão e a foice
curtiram suas mãos morenas;
e os índios com suas *quenas*
e o negro com tamborete
cantaram sua triste sorte
ao compasso das correntes.
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 34).

Nesta estrofe, encontra-se outro postulado da negritude peruana que consiste em recuperar a cultura através do canto e das danças de matriz africana, como pertencentes ao folclore nacional. Vale reiterar que o entendimento do que para o autor é algo folclórico, atualmente, é compreendido por manifestações da cultura popular, visto que a noção folclórica possui conotação de algo velho, ultrapassado e morto que não condiz com as expressões de cunho popular que resistem ao tempo, à história e às mudanças sociais. Nicomedes Santa Cruz em sua obra ensaística – produzida durante os anos de 1958 a 1991 – trouxe significativas discussões sobre a cultura afro-peruana. Em 1958, ao publicar o artigo “Ensayo sobre la Marinera”, publicado primeiramente em 1958, Santa Cruz inicia sua produção ensaística e o seu trabalho como jornalista cultural. O primeiro artigo de cunho investigativo, de Santa Cruz (2004b, p. 148, tradução nossa) tece considerações sobre a coreografia e a música da marinera ao afirmar que:

A “Marinera” consta das seguintes partes: Primeira de *jarana*, Segunda de *jarana* e Terceira de *jarana*; *Resbalosa* e Fuga. Isto é o que se entende por uma “Marinera completa”. Pode-se executar em tons maiores e menores, mas nunca se iniciará a primeira parte em maior e a *Resbalosa* ou a Fuga em menor nem vice-versa. Seu compasso é 6/8 a um ritmo pausado nas três primeiras partes já mencionada ligeiramente mais vivo na *Resbalosa* e mais vivo ainda na Fuga. A “Marinera” é diferente do *Tondero* que se compõe em Glosa, Canto e Fuga. Ainda que seu compasso seja 6/8 seu ritmo é mais vivo desde que se inicia e, por último, o *Tondero* só se executa nos tons menores. Considerando estas notáveis diferenças, não há por que especificar chamando a Marinera por “Marinera limenha” e ao “*Tondero*” por “Marinera nortenha”¹⁵⁴

¹⁵⁴“La “Marinera” consta de las siguientes partes: Primera de jarana, Segunda de jarana y Tercera de jarana; Resbalosa y Fuga. Esto es lo que entiende por una “Marinera completa”. Se puede ejecutar en los tonos mayores o menores, pero nunca se iniciará la primera parte en mayor y la Resbalosa o la Fuga en menor ni viceversa. Su compás es de 6/8 a un ritmo pausado en las tres primeras partes ya mencionadas, ligeramente más vico en la Resbalosa y más vivo aun en la Fuga. La “Marinera” es diferente al Tondero, que se compone

A minuciosa descrição técnicas obre a Marinera dança típica considerada símbolo da cultura nacional, por um lado, tinha por finalidade explicar de maneira didática como se formava o seu estilo coreográfico e musical. Por outro lado, Santa Cruz sentiu a necessidade de escrever sobre esta expressão coreográfica e musical como modo de visibilizar suas origens africanas e de acentuar seu papel na cultura nacional. Para Arboleda Quiñónez (2017, p. 264), Santa Cruz denunciou sutilmente a falta de conhecimento dos compositores musicais, coreógrafos e diretores dos grupos folclóricos. O pesquisador ainda salienta que tal classificação sobre a *Marinera* é falsa, uma vez que esta obedece aos interesses da elite oligárquica peruana. O autor Arboleda Quiñónez (2017, p. 264) pontua que “[...] a classificação entre *marineras*, que revela de fundo uma hierarquia georracial criada pelo discurso *criollo* entre Lima mestiça e a região norte peruana com maior concentração de afrodescendentes. A tese é contundente: a *marinera* é uma.”¹⁵⁵

Na primeira parte de seus estudos investigativos escritos entre os anos de 1958 a 1991 sobre a cultura popular afro-peruana intitulada “Folklore costeño (1958-1975)”, Santa Cruz nos brinda com uma profunda pesquisa que se debruça sobre as origens da expressão popular, versando sobre as diferentes manifestações do canto e da dança que representam genuinamente a cultura popular afro-peruana. No poema, ao fazer referência aos cantos e às danças de matriz africana que chegaram com os primeiros africanos, o enunciador além de resgatar estas expressões culturais reivindica a sua colaboração na construção de uma peruanidade diversa. Outro aspecto interessante é que, nos últimos quatro versos, a música e a dança passam a ter a participação do indígena e esta ação, ainda que reafirme o caráter pluricultural da cultura nacional, reflete que ambos, negros e índios, estariam na mesma condição de vítimas das adversidades truculentas do regime colonialista e que precisariam unir forças para combatê-lo.

Morreram os negros velhos
 mas entre a cana seca
 se escuta sua “zamacueca”
 e o “panalivio” ao longe.
 E se escutam os “festejos”
 que cantaram em sua juventude.

de Glosa, Canto y Fuga. Aunque su compás también es de 6/8 su ritmo es más vivo desde que se inicia y, por último, el tondero sólo se ejecuta en los tonos menores. Considerando estas notables diferencias, no hay por qué especificar llamando a la “Marinera” por “Marinera limeña” y al “Tondero” por “Marinera norteña”.

¹⁵⁵ “[...] la clasificación entre *marineras*, que revela de fondo una jerarquía geo-racial creada por el discurso *criollo* entre la Lima mestiza y la región norte peruana con mayor concentración afro. La tesis es contundente: la *marinera* es una.”

De Cañete a Tombuctú,
De Chancay a Moçambique
levam seus claros repiques
ritmos negros do Peru.
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 35).

Na última estrofe, o eu poético faz referência às danças “zamacueca”, atualmente conhecida por *marinera* baile tradicional peruano; o “festejo” que consistia em uma dança típica dos negros que moravam na capital peruana e por fim, o “panalivio” caracterizado por ser a canção dos trabalhadores negros nas plantações de açúcar. Por sua vez, estas manifestações são uma herança cultural dos ancestrais africanos que resistiu ao tempo e que se configuram, nos dias atuais, como máximas expressões da peruanidade. Nos últimos versos, destacam-se a importância das regiões de “Cañete”, “Tombuctú” e “Chancay” como centros de difusão da cultura afro-peruana por serem os primeiros espaços a receber uma quantidade significativa de negros, além de apresentar grande diversidade cultural.

Por sua vez, ao analisarmos a estrutura formal da décima “Ritmos negros del Perú” (1957), verificamos que ela apresenta a rima padrão da décima espinela expressada pelo esquema métrico: abbaaccddc. Outro aspecto formal do gênero poético consiste na presença de uma estrofe introdutória que serve de mote que será desenvolvido ao longo do texto poético, desse modo, podemos classificá-la como décima glosada. Assim como a décima “De ser como soy, me alegre” (1949), o texto poético em análise também pertence ao grupo de décimas folclóricas.

3.3.3 *Talara (1959)*

Escrita por Santa Cruz em 1959 e publicada na segunda edição do seu primeiro livro chamado *Décimas* em 1960, o poema reporta-se a província de Talara localizada na região norte do Peru conhecida por apresentar um grande potencial petrolífero. Por conta disso, a província sofrera com a invasão das refinarias estadunidenses que se apropriaram da extração do petróleo peruano, exploram a mão de obra assalariada, além de sofrerem com a imposição da cultura dos exploradores.

*Talara, não diga “yes”
Olhe para o mundo cara a cara:
Suporta tua nudez
E não diga “yes”, Talara.*

Minha raça assim como você

tem suas zonas alheias.
 Você por petróleo em tuas veias
 eu por ser como Esaú.
 Às vezes não é Peru
 o que está debaixo de teus pés.
 Eu às vezes colho o mel
 para que outro coma
 se somente é o nosso idioma
Talara, não digas “yes”

O que ganhas e te dão
 recebe sem orgulho:
 é um décimo do teu,
 és migalha de teu pão.
 E se acaso um folgado
 apatriota te desafiar
 deixe que siga a gorjear
 Em sua trapaça;
 se o mundo inteiro te inveja
Olha para o mundo cara a cara.

Mas, quando tuas entranhas
 já não tiver mais o que dar
 e não há o que perfurar
 em teu mar nem em tuas montanhas;
 quando lagartos e aranhas
 à “rotária” façam uma oração;
 quando a atual fluidez
 se extinga como o acaso
 contra o vento de “El Tablazo”
Suporta tua nudez.

Este dia está distante
 e espero que não chegue nunca,
 porém como tudo se desfaz
 pensemos em tudo, irmão:
 se te dedicas ao grão
 eu te trarei água clara,
 e se no deserto se ara
 te servirei de semente
 e não dobre o joelho

E não diga “yes, Talara.”¹⁵⁶

(SANTA CRUZ, 2004a, p. 242-243).

¹⁵⁶“Talara, no diga yes (1959)

Talara, no diga “yes”/ Mira al mundo cara a cara: / Soporta tu desnudes/ ... y no diga “yes”, Talara.

Mi raza, al igual que tú/ Tiene sus zonas ajenas: / Tú por petróleo en tus venas, / Yo por ser como Esaú./ A veces no es Perú/ o que está bajo tus pies./ Yoa vecescojo la mies/para que otro se la coma/ Si sólo es nuestro idioma/ *Talara, no digas “yes”*

Lo que ganas y te dan/ Recíbelo sin orgullo: / Es un diezmo de lo tuyo, / Es migaja de tu pan. / Y si acaso un holgazán/ A patriota te retara, / Deja que siga la piara/ En su cuadrúpeda insidia;/ Si el mundo entero te envidia/ Mira al mudo cara a cara.

A partir do mote, isto é, a estrofe com quatro versos que inicia a décima, o enunciador manifesta seu protesto contra a invasão imperialista da região de Talara. Além de criticar o uso da língua inglesa ao invés da língua espanhola, ao pedir “Talara, não diga “yes”, o eu poético defende a soberania peruana na extração do petróleo, visto que não dizer “yes” simboliza repúdio ao domínio capitalista estrangeiro sobre os recursos peruanos. Nos primeiros versos “Minha raça assim como você/ tem suas zonas alheias/ Você por petróleo em suas veias/ eu por ser como Esaú” o eu poético faz referência a figura bíblica de Esaú que aparece no Antigo Testamento da bíblia cristã, mais precisamente, no livro do Gêneses que narra a origem do mundo. Segundo o livro do Gêneses capítulo 25:25, o versículo narra o nascimento de Esaú ao dizer “nasce o primeiro ruivo, todo coberto de pelo, o chamam de Esaú” (BÍBLIA, 2008, p. 200). De acordo com o professor Manu Marcus Hubner em seu artigo “Um estudo sobre o termo *ādām* na bíblia Hebraica” (2016) o versículo bíblico citado se refere ao processo de miscigenação dos diferentes povos hebreus. (HUBNER, 2016, p. 9) Nos versos “Eu às vezes colho o mel/ para que outro coma” se refere à formação de luta história de seu povo para que, no futuro, as próximas gerações possam desfrutar das conquistas que obtiveram ao longo do tempo.

Segundo Santa Cruz (2004a, p. 17), a décima repercutiu entre as pessoas e logo, foi acolhida por estudantes universitários e pela imprensa, tornando-se o símbolo da campanha de Nacionalização do Petróleo em outubro de 1968.

O que ganhas e te dão
 recebe sem orgulho:
 é um décimo do teu,
 és migalha de teu pão.
 E se acaso um folgado
 a patriota te desafiar
 deixe que siga a gorjear
 em sua trapaça;
 se o mundo inteiro te inveja
Olha para o mundo cara a cara.

Pero cuando tus entrañas/ Ya no tengan más que dar/ Y no haya qué perforar/ En tu mar ni en tus montañas; / Cuando lagartos y arañas/ A la rotaria hagan prez; / cuando la actual fluidez/ se extinga como el ocaso, / contra el viento de “El Tablazo”/ *soporta tu desnudez.*
 Este día está lejano/ Y ojalá no llegue nunca, / Mas como todo se trunca/ Pensemos en todo hermano: / Si te dedicas al grano/ Yo te traeré agüita clara, / Y si en el desierto se ara / Te serviré de semilla. /...y no doubles la rodilla/ ... y no digas ‘yes’, Talara.

Nos primeiros versos da estrofe acima, a voz poética tenta convencer Talara que o pagamento que recebe por conta da exploração do petróleo consiste apenas em uma parte de todas as suas riquezas, sendo, deste modo, desvantajoso a atividade de extração para a sua economia local, pois só beneficia o capital estrangeiro. No final da estrofe, o enunciador, em um tom de altivez, pede que Talara encare “cara a cara” a inveja e a ambição de países como os Estados Unidos que possuem um sistema capitalista esmagador e cruel, já que defende o potencial que a região possui sem necessitar do auxílio ou de investimentos externos.

O pesquisador inglês James Higgins em sua obra *Hitos de la poesía peruana* publicada em 1963 estabelece um panorama da poesia peruana que se estende durante os anos 1920 até os anos 1970. No segundo capítulo intitulado “Una generación contestataria: los poetas del 60”, o estudioso aponta alguns traços predominantes dos autores da época. Sobre isto, Higgins (1993, p. 151, tradução nossa) afirma que “[...] os poetas da década de 1960 abordaram sua situação pessoal com o contexto dos processos socioculturais e, repudiando a herança do colonialismo, se identificaram com a luta revolucionária tanto no Peru como no terceiro mundo em geral.¹⁵⁷

O crítico inglês reconhece que Nicomedes Santa Cruz é o maior expoente do compromisso social e político daquele momento. É importante pontuar que dito compromisso transcende a especificidade da história e não representa um mero exercício histórico ou um ato reivindicatório através da literatura como outros autores contemporâneos de Santa Cruz recebiam sua obra. O comprometimento com as causas e a justiça social levou Nicomedes Santa Cruz a uma aproximação com a política peruana. Um movimento de grande inspiração para o autor peruano e para os demais intelectuais latino-americanos fora a Revolução Cubana de 1959 (AGUIRRE, 2013, p. 152). Em um primeiro momento, Santa Cruz militou a favor do Movimento Social- Progressista, pois acreditava que o partido político iniciaria uma revolução necessária para combater os desmandos das oligarquias aristocráticas, a classe média culta e os militares (DÁVILA, 2016, p. 28). O engajamento político de Santa Cruz despertaria a fúria da intelectualidade “branca” que não vira com bons olhos a ascensão social de um “negro” que começava a questionar o sistema desde as situações mais simples até alcançar os de ordem complexa como o avanço das injustiças sociais, o racismo e o preconceito no Peru. (DÁVILA, 2016, p. 27). Nessa perspectiva, o autor peruano não é mais visto somente como promotor cultural e decimista, mas sim passa a ser um escritor que

¹⁵⁷ “[...] los poetas del 60 enfocaban su situación personal con el contexto de los procesos socio-culturales y, repudiando la herencia del colonialismo, se identificaban con la lucha revolucionaria tanto en el Perú como en tercer mundo en general.”

contesta os problemas sociais, direcionando atenção as classes marginalizadas na sociedade peruana de sua época.

Os aspectos formais da décima “Talara, no diga yes” (1959) são similares aos textos poéticos analisados anteriormente, sendo esta também uma décima glosada, cuja métrica segue a rima padrão da décima espinela abbaaccddc. Entretanto, notamos que a postura do enunciador poético muda, uma vez que amplia sua perspectiva crítica ao protestar a exploração e apropriação estadunidense dos poços de petróleo da região norte. Diferentemente das duas décimas anteriores, a décima em análise pertence ao grupo de textos poéticos que são subclassificados como décimas de argumento ou canto de fundamento ou argumento. Segundo Santa Cruz (1982, p. 87, tradução nossa) “[...] o canto de argumento que expressa à opinião do repentista e apresenta o caráter engenhoso das perguntas e respostas.”¹⁵⁸

3.3.4 *Johanesburgo (1960)*

Ao mestre Nicolás Guillén

Uma voz ancestral
um tambor africano
e um verso elementar
peruano.

O negro no Peru
atualmente não sofre,
já não há escravidão
nem enxofre.

Deram-lhe um banho morno
Em tina de sabão
porque deu o gérmen a sua ama
que não tinha o patrão.

Do seio de minha avó
Que a minha mãe mamou
O filho do senhorzinho
Mamou, mamou, mamou.

E meu avô com seu amo
Na casa’ e *Jarana*
Cantaram um jargão

¹⁵⁸ “[...] el canto de argumento expresa la opinión de los repentistas y presenta el carácter ingenioso de las preguntas y respuestas.”

E em Casa' e *Jarana*
 – Com o senhorzinho Velho–
 dançaram minhas irmãs
zamacueca e festejo.

O pai do meu senhorzinho
 De minha avó gostou
 E meu avó a sua senhora seduziu

Eu disse a ele “primo”
 A esse branco travesso
 De cabelo encaracolado
 E de lábios muito grossos

O negro no Peru
 atualmente não sofre,
 já não há escravidão
 nem enxofre

Mas tem sofrido o negro
 nosso irmão de Cuba
 descendente direto
 Nagô, yoruba.

Mas tem sofrido o negro
 morto em San Domingo
 pelos abusos constantes do gringo

Mas tem sofrido o negro
 lavrador do Haiti
 que o *zambo* cantor
 daqui.

Mas tem sofrido o negro
 Do morro e da favela
 que meu pai e minha mãe
 e minha avó

Enfim, mas sofre o negro
 De *Harlem* a *Louisiana*
 Que nossa gente negra
 peruana...

E ao “problema do negro”
 – segregação racial–
 O mundo permanece
 “neutral”

Quero aguda minha rima
 Como ponta de lança.

Que outra mão a esgrima
Se alcança.

Eu jamais com voz oca
Definitivo!
Eu ah... Johannesburgo!
Pretoria!

Quando em Johannesburgo
Chegue o “dia do Sangue”
Devemos estar todos
Filhos da mãe negra!

Com a voz ancestral
A manchete na mão
E o verso elementar
Irmão.¹⁵⁹

(SANTA CRUZ, 2004a, p. 293-296).

Com título que faz referência a Johannesburgo capital da África do Sul, Nicomedes Santa Cruz, neste poema publicado em 1960, inaugura uma nova fase em sua obra poética que, segundo Aguirre (2013, p. 151, tradução nossa), “[...] denuncia a opressão (passada e presente) e [apresenta] uma solidariedade explícita com a África e com os movimentos anticoloniais.”¹⁶⁰Sobre este fato marcante em sua produção, Santa Cruz (2004a, p. 18,

¹⁵⁹“Johanesburgo” (1960)

Una voz ancestral, / un tambor africano/ y un verso elemental/ peruano.
El negro en el Perú/ actualmente no sufre, / ya no hay esclavitud/ ni azufre.
Le dieron tibio baño/ En tina de jabón/ porque en su ama dio el germen/ que no tuvo el patrón.
Del seno que mi abuela/ a mi madre brindó/ el hijo del amito/ mamá, mamá, mamá.
Y mi abuelo con su amo/ En la Casa’e Jarana/ cantujaron replana.
Y en la Casa’ e Jarana/ – Con el amito Viejo – / bailaron mis hermanas/ zamacueca y festejo.
El padre de mi amito/ De mi abuela gustó/ Y mi abuelo a su amita burló.
Yo le dijera ‘primo’/ a ese blanco travieso/ de cabello enrizado/ y de labio muy grueso...
El negro en el Perú/ actualmente no sufre, / ya no hay esclavitud/ ni azufre.
Más ha sufrido el negro/ Nuestro hermano de Cuba/ Descendiente directo/ nagó, yoruba.
Más ha sufrido el negro/ muerto en San Domingo/ por los diario abusos del gringo.
Másha sufrido el negro/ labrador de Haití/ que el zambo guaragüero de aquí.
Más ha sufrido el negro/ Del morro y la favela/ que mi padre y mi madre/ y mi abuela.
En fin, más sufre el negro/ de Harlem a Louisiana/ que nuestra gente negra peruana...
Y al ‘problema del negro’ – segregación racial – / el mundo permanece ‘neutral’.
Quiero aguda mi rima / como punta de lanza./ Que otra mano la esgrima si alcanza.
Yo jamás con voz hurgo/ Perentoria. /Yo ja... ¡Johanesburgo!/ ¡Petroria!
Cuando en Johannesburgo/ Llegue el ‘Día de sangre’/ Debemos estar todos / ¡Hijos de negra madre!
Con la voz ancestral/ el machete en la mano/ y el verso elemental Hermano.

¹⁶⁰“[...] denuncia la opresión (pasada y presente) y una solidaridad explícita con África y los movimientos anticoloniales.”

tradução nossa) declara que “[...] era a primeira vez que um peruano tocava os problemas vitais da África e Afro-América, sendo um poeta negro.”¹⁶¹

No poema “Johanesburgo” (1960) o eu poético reafirma seu compromisso com as lutas do povo sul-africano contra o regime de segregação racial do Apartheid, vigente na África do Sul desde 1948 que estendia cidadania aos brancos e excluía a maioria da população. No entanto, ao denunciar a opressão dos negros o eu poético evoca situações opressoras em outros países, como Cuba, República Dominicana, Panamá, Haiti, Brasil e Estados Unidos, evidenciando sua dimensão hemisférica e continental e o seu apoio às lutas pela libertação africana (OJEDA, 2016, p. 12) Nos versos “E ao problema do negro – segregação racial– o mundo permanece neutral” a voz poética ao confrontar o problema da segregação racial critica a postura “neutral”, isto é, neutra, estática das instituições ligadas ao Estado que ainda propagam em seus discursos racistas, não só o segregacionismo racial, como também político e econômico, fortalecendo, desse modo, a imagem homogênea da sociedade peruana.

Nos versos “O negro no Peru/ atualmente não sofre/ já não há escravidão/ nem enxofre” o enunciador poético sugeriu que o negro peruano não sofria como os demais. A sugestão feita pela voz poética nos parece mais um deboche sobre a situação segregacionista em relação do sujeito afro-peruano e sociedade peruana, uma vez que os problemas que pairam sobre a questão do negro no Peru ainda carecem de atenção e de políticas públicas de combate ao racismo e a segregação racial. Ao final do poema, os versos “Quero aguda minha rima/ como ponta de lança/ que outra mão a esgrima/ se alcança” denotam um tom revolucionário que, desde então, estará presente em sua poética de modo mais explícito.

O sentimento de solidariedade e de lutas contra o sistema de opressão potencializa a alteridade do discurso poético de Santa Cruz. De acordo com o pesquisador boliviano Alejandro Serrano em seu artigo “Ética y mundialización” (2008) é preciso reconhecer o outro como outro. Sobre isto, Serrano (2008, p. 9, tradução nossa) assevera que

O ato de apreensão implica a apropriação do outro, entendido precisamente em sua própria alteridade. Em tal sentido, a alteridade não é somente o caráter abstrato de ser *alter*, nem em que o afeto torna presente algo meramente do outro; por exemplo, o som ou a cor verde, mas sim nos faz presente este outro em uma forma precisa: o outro, enquanto o outro. Desde esta perspectiva, se levanta uma nova ética fundamentada na solidariedade a qual deriva da ação e da experiência humana, respeito à diferença, pluralidade e diálogo entre as culturas, reconhecimento do

¹⁶¹ “[...] era la primera vez que un peruano tocaba los problemas vitales de África y Afroamérica, siendo el poeta negro.”

outro, enquanto princípio da alteridade, em suma, realização da Unidade na Diversidade.¹⁶²

Devemos aqui pontuar que a fase que se inicia na produção de Santa Cruz não se limita a mudanças temáticas, mas sim, principalmente, à estrutura formal que até então seguia a forma fixa da décima espinela. Na presente décima, devemos ressaltar dois aspectos que também marcam a mudança em sua estrutura formal. A primeira consiste na dedicatória direcionada ao autor cubano Nicolás Guillén. Por sua vez, a segunda relaciona-se à estruturação dos versos poéticos, uma vez que não se apresentam de modo padrão, obedecendo à estrutura da décima e dos elementos que a compõe como rima e métrica. O autor afro-peruano se apropriou da tradição poética, por meio do seu canto entoou os problemas sociais dos negros, indígenas, mestiços, trabalhadores, operários e de todos os oprimidos, reivindicou os aportes culturais africanos no processo de formação da cultura nacional, evidenciando a presença do sujeito afro-peruano, mas esta fase que clama por libertação nas temáticas abordadas também clamou por libertação em sua forma textual poética.

3.3.5 *Índio (1961)*

Nicomedes Santa Cruz diferentemente de outros autores contemporâneos a ele que não se manifestaram em relação às causas afrodescendentes, apresenta preocupação também com as questões pertinentes aos povos indígenas. Na décima a seguir, o enunciador direciona sua fala aos índios que vivem na zona serrana e declara a vontade que sente em poder se aproximar dele e do seu *corazón inmenso*.

*Índio da cordilheira,
em tua desconfiança penso
mas penetrar eu gostaria
no teu coração inmenso.*

Compreendo tua desconfiança
e em verdade não te censuro

¹⁶²“El acto de aprehensión implica la apropiación de lo otro, entendido precisamente en su propia alteridad. En tal sentido, alteridad no es solamente el carácter abstracto de ser alter, tampoco en que la afección haga presente algo meramente otro; por ejemplo, este sonido o este color verde, sino nos hace presente esto otro en una forma precisa: lo otro, pero en tanto que otro. Desde esta perspectiva, platea una nueva ética fundamentada en la solidaridad la cual deriva de la acción y de experiencia humana, respecto a la diferencia, pluralidad y diálogo de las culturas, reconocimiento del otro, en tanto que actuación del principio de alteridad, en fin realización de la Unidad en la Diversidad.”

Há em teu passado escuro
 quatro séculos de trapaça
 A promessa de bonança
 e a arenga chauvinista
 não coalham em teu cérebro.
 Te mostra irresoluto
 e então te acham bruto,
índio da cordilheira.

Índio não, só peruano,
 vou em direção a tua muda queixa,
 que não falaremos em vão.
 Eu, teu irmão; tu, meu irmão,
 frutos de uma dor intensa...
 Se falando não te convenço,
 se te animando faço mal
 mas que injustiça social,
em tua desconfiança penso.

Ferve com mudo murmúrio
 o sangue em teu peito estoico
 Enquanto altivo e heroico
 vai solitário teu orgulho.
 Quero lutar pelo teu
 como que se meu fosse
 Deixa-me até gritar
 tuas tristezas em meu canto
 Não tem portas teu pranto,
mas penetrar gostaria.

Pela legendária guerra
 juntos, muito juntos, chorar;
 secar o pranto e lutar
 e reconquistar a terra.
 Na costa, montanha e serra
 sem um peruano indefenso
 perfurar um buraco extenso
 e enterrar o mal passado
 e reviver abraçado
*no teu coração imenso.*¹⁶³(SANTA
 CRUZ, 2004a, p. 250-252).

¹⁶³Indio (1960)

Indio de la cordillera, / En tu desconfianza pienso/ Pero penetrar quisiera/ A tu corazón inmenso.

Comprendo tu desconfianza/ Y en verdad no te censuro,/ Hay en tu pasado oscuro/ Cuatro siglos de asechanza.../ La promesa de bonanza/ y la arenga patrioter/ no cuajan en sesera/ te muestra irresoluto y entonces te creen bruto./*indio de la cordillera*

Indio no, sólo peruano./ Voy hacia tu muda queja,/ acerca a mi voz tu oreja/ que no hablaremos en vano. /Yo, tu hermano; tú, mi hermano,/ frutos de un dolor intenso.../ si hablando no te convenzo, si animándote hago mal/ más que en justicia social/ *en tu desconfianza pienso.*

Nos quatro primeiros versos “Compreendo tua desconfiança/ e em verdade não te censuro./ Há em teu passado escuro/ quatro séculos de trapaça” a voz poética afirma ao seu interlocutor que, em sentido figurado representa os povos indígenas, compreende os motivos pelos quais o deixam confuso e desconfiado de sua aproximação e da ajuda oferecida. No entanto, o enunciador ressalta que é preciso se posicionar diante das situações discrepantes em sua realidade e que por conta do seu silêncio de “irresoluto”, estereótipos preconceituosos os rotulavam de “bruto”.

Índio não, só peruano,
Vou em direção a tua muda queixa,
Que não falaremos em vão.
Eu, teu irmão; tu, meu irmão,
Frutos de uma dor intensa...
Se falando não te convenço,
Se te animando faço mal
Mas que injustiça social,
em tua desconfiança penso.
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 251).

No primeiro verso da segunda estrofe, o eu poético prefere referir-se ao índio não por sua etnia, mas sim por ser um peruano como ele. Aqui vale refletirmos a preocupação de não perpetuar o segregacionismo étnico, por parte do enunciador, já que os problemas sofridos pelos indígenas são de todos peruanos. O eu poético restabelece os laços de irmandade entre eles por serem “frutos de uma dor intensa” e desse modo, procura se acercar mais dos seus conflitos e de suas “queixas”. Nos últimos versos, reclama novamente a indiferença expressada pelo índio por não confiar na ajuda oferecida e nem se deixar penetrar em sua realidade conflituosa.

Em seu ensaio “Mariátegui y su preconcepto del negro” publicado em 1967, Nicomedes Santa Cruz critica a postura racista e preconceituosa José Carlos Mariátegui em *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928). Em seu texto fundamentado no marxismo, enfatiza os discursos de invisibilização e inferiorização do negro no Peru, uma vez que Mariátegui (2007) reivindicou somente as contribuições indígenas na formação cultural peruana. Segundo Storino (2016, p. 23, tradução nossa), o autor afro-peruano

Hierve con sudor murmullo/ La sangre en tu pecho estoico/ Mientras altivo y heroico/ Va solitario tu orgullo./ Quiero luchar por lo tuyo/ como que se mío fuera/ Déjame gritar siquiera/ Tus tristezas en mi canto./ No tiene puertas tu llanto/ *Pero penetrar quisiera*
Por la legendaria guerra/ Juntos, muy juntos, llorar; / Secar el llanto y luchar/ Y reconquistar la tierra.
En costa, montaña y sierra/ sin un peruano indefenso/ perforar un surco extenso/ e enterrar el mal pasado y revivir abrazado/ *a tu corazón inmenso.*

[...] leva o projeto de Mariátegui além para incluir ao “negro” peruano dentro da peruanidade. O negro considerado desde os discursos anterior inferior ao “índio”, em Santa Cruz é igualado a sua condição de classe trabalhadora e oprimida. Nicomedes mostra uma filiação mariateguiana em suas produções referidas ao agro, ao “índio”, ao “camponês”, presente em um espírito revolucionário.¹⁶⁴

Vale ressaltar que Nicomedes Santa Cruz possuía uma grande admiração pelo intelectual peruano comprometido com a causa indígena e empenhado no processo de construção da peruanidade. Contudo, o autor afro-peruano não silencia diante da postura racista e preconceituosa de Mariátegui em relação ao negro. Além disso, Santa Cruz aponta contrariedades dos postulados marxistas empregados por Mariátegui, uma vez que reivindica somente o índio e exclui o negro. Sobre isto, Santa Cruz (2004b, p. 184, tradução nossa) afirma que

Está claro, pois, que a “reivindicação” que Mariátegui reclama para o índio é de tipo marxista. Restituição que segundo esta mesma doutrina, somente pode-se alcançar mediante a revolução socialista. A reivindicação socialista descansa sobre a luta de classes, concretamente se baseia no triunfo do proletariado sobre a burguesia dominante. Excluindo, do esboço, toda a valorização étnica e etnocêntrica. Assim, pois, uma reivindicação “confunde” o *zambo* e ao mulato com o índio, se estes pertencem à mesma classe trabalhadora. Reivindicar o autóctone com abstração do *zambo* e do mulato é segregacionista, o segregacionismo é antimarxista, o antimarxismo não é reivindicatório.¹⁶⁵

Corroborando com o pensamento expressado na citação anterior, Storino (2016, p. 23, tradução nossa) assevera que:

A reivindicação do “índio”, desde a posição enunciada por Mariátegui, não deveria ser senão a de toda a classe trabalhadora sem exclusão do “negro”. A resposta de Santa Cruz ao preconceito mariateguiano é fruto do amadurecimento do pensamento do poeta, de sua trajetória, assim como da conjuntura histórica. Para Santa Cruz, “zambo”, “mulato”, e “índio” se confundem em uma mesma condição socioeconômica.¹⁶⁶

¹⁶⁴ “[...] lleva más allá el proyecto mariateguiano para incluir al negro peruano dentro de la peruanidad. El “negro”, considerado desde los discursos previos inferior al “índio”, en Santa Cruz es igualado en su condición de clase trabajadora y oprimida. Nicomedes muestra filiación mariateguiana en sus producciones referidas al agro, al “índio”, al “campesinado”, presente en su espíritu revolucionario.”

¹⁶⁵ “Está claro, pues que la “reivindicación” que Mariátegui reclama para el indio es de tipo marxista. Restitución que, según esta misma doctrina, sólo se puede alcanzar mediante la revolución socialista. La revolución socialista descansa sobre la lucha de clases, concretamente se basa en el triunfo del proletariado sobre la burguesía dominante. Excluyendo, de plano, toda valoración étnica y etnocéntrica. Así, pues, una reivindicación “confunde” al zambo y al mulato con el indio, si estos pertenecen a la misma clase trabajadora. Reivindicar lo autóctono con abstracción de lo “zambo” e lo “mulato” es segregacionista, el segregacionismo es antimarxista, el antimarxismo no es reivindicatorio.”

¹⁶⁶ “La reivindicación del “índio”, desde la posición enunciada por Mariátegui, no debería ser sino la de toda la clase trabajadora sin exclusión del “negro”. La respuesta de Santa Cruz al preconceito mariateguiano es fruto de la maduración del pensamiento del poeta, de su trayectoria, así como de la coyuntura histórica. Para Santa Cruz, “zambo”, “mulato” e “índio” se confunden en una misma condición socio-económica.”

Prosseguindo com a análise da décima, temos a terceira estrofe a seguir:

Ferve com mudo murmúrio
o sangue em teu peito estoico
enquanto altivo e heroico
vai solitário teu orgulho.
Quero lutar pelo teu
como que se meu fosse
Deixa-me até gritar
Tuas tristezas
em meu canto
Não tem portas teu pranto
mas penetrar gostaria.
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 251).

Já na terceira estrofe, a voz poética, apesar da desconfiança que aparenta seu interlocutor, expõe a vontade de lutar a favor dos direitos do seu irmão indígena ao dizer “Me deixa gritar além / tuas tristezas em meu canto”, mesmo que este não deixe de lado seu orgulho. Tal característica presente no discurso poético de Nicomedes Santa Cruz ressalta seu compromisso com as causas dos povos indígenas ao passo que estabelece um importante diálogo de cooperação na luta contra as mazelas sociais e na solidariedade entre marginalizados. Termina a estrofe persistindo na ideia de reivindicar em defesa dos indígenas, reafirmando o desejo de participar de maneira mais intensa de sua realidade.

Pela legendária guerra
Juntos, juntos, chorar;
Secar o pranto e lutar
E reconquistar a terra.
Na costa, montanha e serra
Sem peruano indefenso
Perfurar um buraco extenso
E enterrar o mal passado
Y reviver abraçado
no teu coração imenso
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 251-252).

Na última estrofe, o enunciador deixa claro que a união tanto no pranto quanto na luta durante “a legendária guerra” é o caminho para a reconquista da terra e por condições mais justas e igualitárias, independentemente do local que seja “na costa, montanha e serra”. Por fim, reafirma a necessidade de um recomeço entre eles quando expressa “perfurar um buraco extenso / enterrar o mal passado / e reviver abraçado / ao teu coração imenso” nos últimos versos. A intenção da voz poética é estabelecer um elo direto com o seu interlocutor,

longe dos resquícios coloniais e das diferenças que os separaram por muito tempo, pois compreende que só dessa maneira juntos venceriam os sistemas de opressão.

A décima “Indio” (1961) retoma a forma tradicional, pois apresenta a métrica padrão abbaaccddc do estilo poético, bem como a estrofe inicial que caracteriza o mote. Em termos temáticos, o texto classifica-se por pertencer ao grupo das décimas de argumento, isto é, aquelas que exigem uma elevada carga de conhecimento prévio. Cabe ressaltar que até então os textos possuem uma linguagem acessível caracterizada por sua vertente coloquial de fácil memorização e reprodução popular.

Passado o encantamento com o Movimento Social-Progressista por se dar conta de que não seria insuflando uma guerra que se venceria outra, o autor peruano abandona a militância partidária ao preferir se expressar politicamente através da poesia e de outros tipos de escritos como ensaios e artigos jornalísticos e por meio de congressos e encontros que debatiam esta agenda. Em 1962, coincidentemente, meses depois, Fidel Castro anuncia o caráter socialista da Revolução Cubana (AGUIRRE, 2013, p. 151). O autor afro-peruano escreveu o poema “¡Patria o muerte!” (1962) que analisaremos a seguir.

3.3.6 *¡Patria o muerte! (1962)*

Eu sou um revolucionário
 porque tendo quem me escuta
 ponho minha voz na luta
 ao lado do proletariado.
 Não para melhorar o salário
 nem pôr limite à demissão.
 Denuncio o ganho de capital
 com cartas sobre a mesa
 e ataco a livre empresa,
 Filhos da minha pátria!

Eu grito revolução
 e ataco todo governo
 que em esquecimento permanente
 soterra a Educação
 Peço alfabetização
 para nossa zonas serranas
 Maldigo esta oligarquia
 que em sua cínica arrogância
 prospera com nossa ignorância
 Filhos da minha pátria!

Minha alma é revolucionária
 porque não importa o que seja
 estou disposto a lutar
 por Nossa Reforma Agrária:
 na fazenda milionária
 da feudal soberania
 devemos dar hoje em dia
 “a terra a quem trabalha”
 Ainda que ali esteja minha mortalha,
 Filhos da minha pátria!

Eu sou um revolucionário
 porque neste caos
 a Internacional Petróleo
 não me fez um mercenário
 E se os ataco diariamente
 é porque a minha pátria
 padece a tirania
 dos governos vendidos
 aos Estados Unidos
 corrompidos pela CIA...

Eu grito revolução
 com sentido fundamento,
 e não busco o Parlamento,
 a insurreição me preocupa.
 Eu creio no paredão
 como outros em tirania,
 e minha justa rebeldia
 não se curvará a sujeiras
 ainda que me saltem aos olhos
 balas da oligarquia.¹⁶⁷(SANTA
 CRUZ, 2004a, p. 28-30).

O enunciador expõe livremente seu caráter revolucionário ao declarar nos versos “porque tendo quem me escuta/ ponho minha voz na luta”, se colocando ao lado do “proletariado” que representa todas as classes trabalhadoras desfavorecidas e subjugadas

¹⁶⁷“;Patria o muerte! (1962)

Yo soy un revolucionario / Porque habiendo quien me escucha/ Pongo mi voz en la lucha/ Al lado del proletariado. / No para mejor salario/ Ni coto a la cesantía / Denuncio la plus valía/ Con cartas sobre la mesa / Y ataco la libre empresa, / ;Hijo de la patria mía...!

Yo grito revolución / Y ataco todo gobierno/ Que en olvido sempiterno / Sotierra la educación. / Pido alfabetización/ Para nuestra serranía. / Maldigo la oligarquía/ que en su cínica arrogancia/ medra con nuestra con nuestra ignorancia, / ;Hijo de la patria mía...!

Mi alma es revolucionaria / porque a como dé lugar/ estoy dispuesto a luchar/ Por Nuestra reforma Agraria: / en la hacienda millonaria/ En la feudal soberanía/ hemos de dar hoy en día/ “la tierra al que la trabaja”/ Aunque allí esté mi mortaja, / ;Hijo de la patria mía...!

Yo grito revolución/ con sentido fundamento, / y no busco el Parlamento,/ me atañe la insurrección./ Yo creo en el paredón/ Como otros en tiranía,/ Y mi justa rebeldía/ no se postrará de hinojos/ Aunque me salten los ojos/ balas de la oligarquía.”

pelos sistemas opressores. Ele ainda afirma que sua denúncia não se limita às questões salariais, mas configura em um ataque ferrenho aos interesses do imperialismo econômico e das classes dominantes que lucravam com as desigualdades sociais causadas pelo capitalismo hegemônico. O espírito revolucionário da voz poética é influenciado pelo fato histórico da Revolução Cubana (1959), assim como os ideais socialistas presentes durante as estrofes da décima.

Eu grito revolução
e ataco todo governo
que em esquecimento permanente
soterra a Educação
Peço alfabetização
para nossa zonas serranas.
Maldigo esta oligarquia
que em sua cínica arrogância
prospera com nossa ignorância
Filhos da minha pátria!
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 28-29).

Aqui o enunciador ataca de forma explícita o governo oligarca que “soterra a Educação”, destinando-a somente aos setores privilegiados. Mais adiante declara “Maldigo esta oligarquia” que domina os seguimentos da vida social peruana sem levar em conta a pobreza e a miséria ocasionadas pela ausência da educação na vida daqueles que se encontravam a margem da sociedade ou eram da zona interiorana do país, já que clama: “Peça alfabetização / para nossas zonas serranas.”

Minha alma é revolucionária
porque não importa o que seja
estou disposto a lutar
por Nossa Reforma Agrária:
na fazenda milionária
da feudal soberania
devemos dar hoje em dia
“a terra a quem trabalha”
Ainda que ali esteja minha mortalha,
Filhos da minha pátria!
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 29).

Nos primeiros versos, a voz poética afirma que seu caráter revolucionário é atribuído a sua vontade de lutar em defesa do que ele chama de “Nossa Reforma Agrária”. O enunciador ainda critica o domínio dos grandes latifundiários e o acúmulo de suas riquezas,

comparando seu poder a uma “feudal soberania”, pois a exploração das terras peruanas apresentava certa similaridade com o feudalismo da Idade Média. Aqui percebemos que o autor afro-peruano compartilhava dos mesmos ideias revolucionários que José Carlos Mariátegui ao defender os direitos dos povos indígenas em relação ao cultivo das terras. No final da estrofe, ao declarar que “devemos dar hoje em dia/ a terra a quem trabalha” defende seu posicionamento favorável a distribuição das terras para o verdadeiro dono: o povo.

Eu sou um revolucionário
 porque neste caos
 a Internacional Petróleo
 não me fez um mercenário
 E se os ataco diariamente
 é porque a minha pátria
 padece a tirania
 dos governos vendidos
 aos Estados Unidos
 corrompidos pela CIA...
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 29).

O enunciador poético refere-se criticamente a exploração imperialista das empresas multinacionais estadunidenses e as classes dominantes que lucram enquanto que o povo “padece a tirania/ dos governos vendidos/ aos Estados Unidos/ corrompidos pela CIA...”. Sobre o posicionamento revolucionário de Santa Cruz, Aguirre (2013, p. 153, tradução nossa) afirma que o poema em análise configura em um “[...] ataque violento contra o imperialismo e as classes dominantes.”¹⁶⁸ Aguirre (2013, p. 153, tradução nossa) ressalta que:

Essa é a primeira manifestação explícita de seu objetivo consciente de ser não só folclorista, um intérprete ou um estudioso das tradições negras, mas também um intelectual com uma missão política: oferecer ao público uma voz de apoio às lutas sociais dos povos oprimidos.¹⁶⁹

O pesquisador Aguirre (2013, p. 153, tradução nossa) aponta para uma importante mudança na concepção do pensamento crítico do autor afro-peruano, uma vez que “[...] Nicomedes já havia se tornado em um intelectual socialista, anti-imperialista e internacionalista.”¹⁷⁰ Ao analisarmos os aspectos formais, desta décima percebemos que ela

¹⁶⁸ “[...] ataque virulento contra el imperialismo y las clases dominantes.”

¹⁶⁹ “Esta es la primera manifestación explícita de su objetivo consciente de ser no solo un folclorista, un intérprete o un estudioso de las tradiciones negras, sino además un intelectual con una misión política: ofrecer al público una voz de apoyo a las luchas sociales de los pueblos oprimidos.”

¹⁷⁰ “Nicomedes se había convertido ya en un intelectual socialista, antiimperialista e internacionalista.”

pode ser classificada como décima estrófica, já que não apresenta mote. O grupo temático o qual se insere o texto poético é referente aos Cantares campesinos, isto é, são décimas e poemas que marcam o tom contestatário de Nicomedes Santa Cruz.

3.3.7 *Muerte en el ring (1962)*

Outro poema que se destaca no mesmo ano se chama “Muerte en el ring”. Diferentemente do que fora analisado anteriormente, este foge a estrutura fixa da décima, valorizando a disposição dos versos no formato do texto poético e as rimas livres que fazem parte de sua composição. Além do aspecto formal do poema, apresenta caráter biográfico porque narra fatos da história do lutador de boxe afro-cubano Benny Paret (1937-1962). Através da história do lutador cubano, reflete a realidade de outros homens e mulheres negros espalhados pelo mundo.

Os anos de 1960 e 1970 foi um período de grande efervescência política e cultural a nível nacional, continental e internacional. Inserida neste cenário de conflitos e lutas, a produção poética de Nicomedes Santa Cruz manifesta compromisso com os acontecimentos e os problemas sociais de sua época, dentre eles, encontramos em sua obra poética e ensaística ligações diretas com os movimentos de descolonização na África e na América Latina, o contato direto com a Revolução Cubana (1959) e a Revolução no governo do general Velasco Alvarado (1968-1975) no Peru. Diante disso, há uma alteração na estética de Santa Cruz, já que revela um sujeito afro-peruano que transcende ao núcleo ideológico da Negritud e amplia sua percepção sobre a complexidade cultural latino-americana por meio de uma dimensão continental, internacional, integracionista entre os marginalizados que engrandece sua produção poética (STORINO, 2009, p. 9).

Sendo assim, a forma textual passou por mudanças, buscando se libertar e rebelar totalmente do estilo poético que representava a tradição colonialista. O filósofo e historiador argentino Arturo Andrés Roig (1922-2012) em seu artigo “Eugenio Espejo y los comienzos y recomienzos de un filosofar latinoamericano” (1993) ao tratar sobre estas mudanças estéticas na literatura latino-americana dos anos de 1960 e 1970, Roig (1993, p. 169, tradução nossa) assevera que

[...] se encontra mais próxima da literatura de protesto e de denúncia e até mesmo a justificativa dos atos de afirmação e rebeldia, e é por isso marginal à produção literária acadêmica e hegemônica, por onde os começos e recomeços do que falamos

vem a se entroncar em mais de uma ocasião, facilmente, com formas literárias e musicais de origem popular.¹⁷¹

À vista disso, observamos que Santa Cruz segue os passos da poesia contestatória, já que esta tinha como objetivo principal, segundo Ojeda (2016, p. 14, tradução nossa), “[...] salvaguardar a memória coletiva de seu grupo ético, pôr sua poesia ao serviço do povo e empregá-la como instrumento de libertação dos grupos marginalizados.”¹⁷² Além disso, a pesquisadora (OJEDA, 2016, p. 12) ainda nos chama a atenção para o caráter revolucionário de Santa Cruz ao afirmar que:

[...] Santa Cruz seguia a fórmula do escritor revolucionário expressada por um dos intelectuais da Revolução Cubana, Manuel Galich, quem em 1960, na *Casa das Américas*, sugeriu duas tarefas para o intelectual comprometido. Primeiro, os intelectuais deviam se dedicar a compartilhar sua educação com os trabalhadores e os camponeses, despertando a consciência de classe, opondo-se aos valores da burguesia com os quais os sistemas reacionários tratam de impressioná-los, e, segundo deviam se comprometer a defender os valores culturais como um bastião contra o imperialismo.¹⁷³

Redirecionando nosso foco para a análise da décima “Muerte en el ring”, vejamos seus versos a seguir:

Que vamos fazer nós negros que não sabemos nem ler?
Esfregar enceradeira nos grandes hotéis
encerar e varrer
Mexer em elevadores
no *Gran Club* servi-lhes de beber
ou fazer que o *cadillac* seja mais luxuoso
vestindo a farda de chofer?

Temos a resposta sempre pronta:
em Paris “oui, monsieur”
e em *Georgia*, em *Louisiana* ou em *Virginia*
um eterno “yes, sir...”

¹⁷¹ “[...] se encuentra más cerca de la literatura de protesta y de denuncia y hasta de justificación de los actos de afirmación y rebeldía y es por eso mismo marginal a la producción literaria académica y hegemónica, por donde los comienzos y recomienzos de que hablamos vienen a entroncarse en más de una ocasión, fácilmente, con formas literarias y musicales de origen popular.”

¹⁷² “[...] salvaguardar la memoria colectiva de su grupo étnico, poner su poesía al servicio del pueblo y emplearla como instrumento de liberación de los grupos marginados.”

¹⁷³ “[...] Santa Cruz seguía la fórmula del escritor revolucionario expresada por un de los intelectuales de la Revolución Cubana, Manuel Galich, quien, en 1960, en Casa de las Américas, sugirió dos tareas para el intelectual comprometido. Primero, los intelectuales debían dedicarse a compartir su educación con los trabajadores y los campesinos, despertando la conciencia de clase, oponiéndose a los valores de la burguesía con los cuales los sistemas reaccionarios tratan de impresionarlos, y, segundo debían comprometerse a defender los valores culturales como un baluarte contra el imperialismo.”

Os negros, pobres negros deste mundo
 Que coisa vamos fazer?
 tendo que comer todos os dias (e às vezes sem comer)?
 Baixar a testa reverente
 ao mesmo de ontem.

Até que chega um branco e “nos descobre”
 nos mete ao ringue
 e aqui começa para mal dos males
 o princípio do fim:

Footing, training, sombra;
 Saco, pera, corda;
Upper cut
hook
cross.
 Duchas, massagens,
 Fotos, reportagens.
Okey, boss...!

O canal de minha distante terra
 me deu estes fortes bíceps
 Os navios de cargas de todas as docas
 me deram tez invejável
 E correndo, gritando milhões de jornais
 Fortaleci
 músculo
 perna
 e
 pé.

Agora, no *Madison Square Garden*
 de Nova Iorque
 disse meu gerente:
 Não uísque
 Não tabaco!
 Não garotas!
 (Não dinheiro)

Negros acomodadores
 Colocam os brancos no ringue *side*.
 Perder esta luta
 significa voltar com eles:
 Com *Blackie* de *Manhattan*
 Com *Brown* de *Alabama*
 Com “Nando” Rodríguez de Porto Rico
 ... e então
 Não uísque
 Não tabaco!
 Não garotas!

Não dinheiro
e
Nocaute!

Meu *challenger*
É negro, como eu
Se perde o espera o mesmo
(Aqui os únicos que nunca perdem
são nossos gerentes e o promotor).

Começa a *round*, vou até o centro
–neste plano vou perder–
esta é a rodada número três
vou mostra-lhes quem é quem!
Está me levando para um canto,
se caio aqui me contam dez.
Virgem do Cobre, estou perdido!
Não posso ver
Não...pos...so...ver..

EPILOGO

As pessoas aplaudem a quem me mata
O *referee* não disse *break*.
Que minha mulher não saiba de nada
Meu nome é BENNY “KID”
PARET!¹⁷⁴(SANTA CRUZ, 2004a, p. 298-301).

¹⁷⁴“Muerte en el ring (1962)

¿Qué hemos de hacer nosotros los negros/ que no sabemos ni leer?/ Fregar escupideras en los grandes hoteles/ encerrar y barrer/ manejar ascensores/ en el Gran Club servirles de beber/ o hacer que el cadillac sea más lujoso/ vistiendo la librea de chofer. / Tenemos la respuesta siempre lista: / en París “oui, monsieur”/ y en Georgia, enLouisianoa enVirginia/ un eterno “yes, sir”...

Los negros, pobres negros de este mundo/ ¿qué cosa hemos de hacer/ debiendo de comer todos los días (y a veces sin comer)?/ Bajar la testa reverente/ y a lo mismo de ayer.

Hasta que llega un blanco y “nos descubre”/ nos mete al ring/ y aquí comienza para mal de males el principio del fin: / Footing, training, sombra; / saco, pera, sogá; / upper cut/ hook cross./ Duchazos, masajes,/ fotos, reportajes./ ¡Okey, boss...!

El cañaveral de mi lejána tierra/ me dio estos fuertes bíceps./ Los buques cargueros de todos los muelles/ me dieron envidiable complexión./ Y corriendo, voceando millones de diarios/ fortalecí muslo/ pierna y pie
Ahora, en el Madison Square Garden/ de New York,/ dice mi manager:/ ¡No whisky!/ ¡No tobacco!/ ¡No girls!/ (No money)

Negros acomodadores/ ubican a los blancos en ring side. / Perder esta pelea/ significa volver con ellos: Con Blackie de Maniatan. / Con Brown de Alabama/ Con “Nando” Rodríguez de Puerto Rico...y entonces/no whisky/ no tobacco/ no girls/ no money/ and ¡knock-out!

My challenger/ es negro, como yo/ Si pierde le espera lo mismo/ (Aquí los únicos que nunca pierden/ son nuestros managers y el promotor).

Comienza el round, voy hacia el centro/ –en este plan voy a perder – / este es el round número trece/ ¡voy a demostrarle quién es quién!/ Me está llevando hacia una esquina, / si caigo aquí me cuentan diez.

¡Virgen del Cobre estoy perdido!/ No puedo ver/ No... pue...do... ver...

EPILOGO

La gente aplaude al que me mata. / El referee no dice “break”. / Que mi mujer no sepa nada.../ mi nombre es ¡BENNY “KID” PARET!

Que vamos fazer nós negros que não sabemos nem ler?
 Esfregar enceradeira nos grandes hotéis
 encerar e varrer
 Mexer em elevadores
 No *Gran Club* servi-lhes de beber
 ou fazer que o *cadillac* seja mais luxuoso
 vestindo a farda de chofer?

Temos a resposta sempre pronta:
 em Paris “*oui, monsieur*”
 e em *Georgia*, em *Louisiana* ou em *Virginia*
 um eterno “yes, sir...”
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 298-299).

Nos versos acima, o enunciador reflete a condição social dos afrodescendentes que estão no Peru, como em outros países. Ao se perguntar “Que vamos fazer nós negros/ que não sabemos nem ler?”, o enunciador evidencia o motivo principal dos negros não ascenderem socialmente: o não acesso à Educação. Este fato levaria os negros a realizarem as mesmas atividades e possuírem os mesmos cargos serviçais, com baixos salários e com poucas perspectivas de um futuro diferente. Nos últimos quatro versos, questiona a resposta sempre positiva perante as desigualdades que o assolam.

Os negros, pobres negros deste mundo
 Que coisas vamos fazer
 tendo que comer todos os dias (e às vezes sem comer)?
 Baixar a testa reverente
 ao mesmo de ontem.
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 299).

O eu poético aqui ressalta outro agravante constante na vida destas pessoas: a falta de oportunidade de ascensão social e com ela a fome, a miséria e a extrema pobreza que configuram como fatores de exclusão social. A professora María José Becerra em seu estudo “Estrategias de visibilización de la diáspora africana en América Latina y el Caribe durante el nuevo milenio”(2008) reflete sobre a condição subumana da população afrodescendente nos países da América Latina. Sobre isto, Becerra (2008, p. 76, tradução nossa) salienta que:

Em quase todos os países da região, os afrodescendentes são vítimas de discriminação racial e exclusão, razão pela qual sofrem grandes privações econômicas e sociais e, como consequência, ocupam um número muito menor em cargos de gestão na sociedade que os acolhe. Isso significa que os afrodescendentes enfrentam uma série de problemas especiais derivados da segregação, cuja

consequência mais evidente é a falta de oportunidade: segundo estimativas 92% desta população se encontra abaixo da linha da pobreza.¹⁷⁵

Até que chega um branco e “nos descobre”
nos mete ao ringue
e aqui começa para mal dos males
o princípio do fim:

Footing, training, sombra;
Saco, pêra, corda;
Upper cut
hook
cross.
Duchas, massagens,
Fotos, reportagens.
Okey, boss...!

No momento de um “descobrimento” parece ser redentor para estas pessoas que não tinham nada e agora terão, de certo modo, como reiniciar suas vidas. Tal “descobrimento” nos remete a metáfora que simboliza o período colonial, precisamente, a escravidão e a exploração que nos dias atuais estão relacionados ao neocolonialismo. Entretanto, na maioria das vezes acabam perdendo a sua liberdade e até mesmo a vida, caindo em outra situação de exploração interligada não só ao trabalho, mas também a vida pessoal e ao fator psicológico.

O canavial de minha distante terra
Me deu estes fortes bíceps
Navios de cargas de todas as docas
Me deram tez invejável
E correndo, gritando milhões de jornais
Fortaleci
músculo
perna
e
pé.
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 299).

Nos versos acima, o personagem conta como adquiriu o corpo bem definido que o ajudaria a se destacar no boxe. Ao contar que “o canavial de minha terra distante / me deu este forte bíceps” mostra sua condição humilde de trabalhador do campo e que por trás disso, há

¹⁷⁵“En casi todos los países de la región, los afrodescendientes son víctimas de discriminación racial y exclusión, razón por la cual sufren grandes privaciones económicas y sociales y, como consecuencia, ocupan un número mucho menor de cargos directivos en la sociedad que los alberga. Esto hace que los afrodescendientes enfrenten un sinnúmero de problemas especiales derivados de la segregación, cuya consecuencia más evidente es la falta de oportunidades: según estimaciones, el 92% de esta población se encuentra por debajo de la línea de la pobreza.”

uma história de vida marcada por muitas dificuldades. O boxe, em um primeiro momento, parece ser a redenção deste sujeito, uma vez que é uma maneira de ascender socialmente. Entretanto, vemos que depois se converte em sua maldição, pois o negro é, ainda que de outra forma, novamente explorado, perde sua vida e com ela, a tão sofrida carreira de boxeador.

Agora, no *Madison Square Garden*
De Nova Iorque
disse meu gerente:
Não uísque
Não tabaco!
Não garotas!
(Não dinheiro)

Negros *acomodadores*
Colocam os brancos no ringue *side*.
Perder esta luta
Significa voltar com eles:
Com *Blackie* de *Manhattan*
Com *Brown* de *Alabama*
Com “Nando” Rodríguez de Porto Rico
... e então
Não uísque
Não tabaco!
Não garotas!
(Não dinheiro)
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 300).

Já dentro de um ringue, precisamente no *Madison Square Garden*, o personagem conta a preparação para combater o seu adversário da noite e ao mesmo tempo, fala da presença de outros negros que motivam os brancos e lhes dão conselho de como agir na luta. Para ganhar é necessário abdicar de algumas coisas, inclusive, do dinheiro.

Meu *challenger*
É negro, como eu
Se perde o espera o mesmo
(Aqui os únicos que nunca perdem
são nossos gerentes e o promotor).

Começa a rodada, vou até o centro
–neste plano vou perder–
esta é a rodada número três
vou mostra-lhes quem é quem!
Está me levando para um canto,
Se eu cair aqui me contam dez.
Virgem do Cobre,estou perdido!
Não posso ver

Não...pos...so...ver...
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 300-301).

Nos primeiros quatro versos, faz uma comparação entre o seu “challenger”, o “promotor” e o “managers” ao abordar que o primeiro é negro como ele e por isso, não é bem pago. Em contra partida, os outros dois lucram em cima do seu talento e esforço. Ao ser nocauteado, o lutador, metaforicamente, é derrotado pelo sistema que ainda o concebe como um objeto, como um produto, como um serviçal.

EPÍLOGO

As pessoas aplaudem a quem me mata
O *referee* não disse *break*.
Que minha mulher não saiba de nada
Meu nome é BENNY “KID” PARET
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 298-301).

No epílogo, reflete a condição de “aplaudirem aquele que me mata”. Esta metáfora relaciona-se também a continuidade das indiferenças sociais, à marginalização dos negros, a falta de Educação, a falta de humanidade, entre outros problemas que “derrotam” os negros todos os dias, mas que ainda são silenciados ou quando contestados parece não ganhar a atenção que merecem.

Ao analisar a estrutura formal do poema, este se liberta por completo da tradição poética representada pela décima por apresentar versos livre, rimas brancas e formato textual despreendido de forma fixa. Durante todo o poema o enunciador poético se apropria de termos em língua inglesa, enfatizando um processo de integração linguística. O poema dialoga diretamente com a linguagem teatral, pois possui características narrativas, como personagens, tensões, conflitos que nos remete a uma cena teatral. Outra inovação que aparece no texto poético é que o autor fecha o poema como um epílogo, isto é, cena que alude ao destino dos personagens principais da ação.

3.3.8 América Latina (1963)

Meu Camarada
Meu sócio
Meu irmão

Parceiro
 Camará
 Companheiro

Meu amigo
 Meu filhinho
 Compadre

Aqui estão meus vizinhos.
 Aqui estão meus irmãos.

As mesmas caras latino-americanas
 de qualquer ponto da América Latina:

Indiobranquinegros
 Branquinegrindios
 e Negrindiobrancos

Loiras beijudas
 Índios barbudos
 e negros de cabelos lisos

Todos se queixam:
 -Ah, se em meu país
 não houvesse tanta política...!
 -Ah, se em meu país
 não houvesse gente paleolítica...!
 -Ah, se em meu país
 não houvesse militarismo,
 nem oligarquia
 nem chauvinismo
 nem burocracia
 nem hipocrisia
 nem clerezia
 nem antropofagia...
 -Ah, se em meu país...!

Alguém pergunta de onde sou
 (Eu não respondo o seguinte):

Nasci perto de Cuzco
 admiro a Puebla
 me inspira o rum das Antilhas
 canto com voz argentina
 creio em Santa Rosa de Lima
 e nos Orixás da Bahia

Eu não colori meu Continente
 nem pintei de verde o Brasil

amarelo Peru
vermelha Bolívia

Eu não tracei linhas territoriais
separando irmão de irmão.

Pouso a testa sobre Río Bravo
me afirmo pétreo sobre o Cabo de Hornos
afundo meu braço esquerdo no Pacífico
e submerjo meu direito no Atlântico.

Pelas costas do oriente e ocidente
duzentas milhas entro a cada Oceano
mergulho mão e mão
e assim me aferro ao nosso Continente
em um abraço Latino-americano.¹⁷⁶
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 319-321).

O poema representa, segundo Aguirre (2013, p. 152, tradução nossa), a “celebração da mestiçagem cultural e a integração latino-americana”¹⁷⁷ Para Santa Cruz (1971, p. 16, tradução nossa), representaria, mais adiante, o marco de sua “projeção continental e integracionista”¹⁷⁸ alcançando, desse modo, outra fase presente em sua produção literária. A voz poética através dos diferentes adjetivos, por exemplo, “aparcerero / pata / paisano” expressam dois aspectos: o primeiro consiste na diversidade linguística do termo que significa um elo “fraternal” ou “pessoa íntima utilizada nos diferentes países do continente; já o segundo, acentua o caráter pluricultural do continente, lugar de confluência entre diferentes culturas e raças. Para colaborar com nossa análise dos termos e seus significados, o professor Amarino Queiroz (2011) acrescenta que:

¹⁷⁶“América Latina (1963)

Mi cuate/ Mi socio/ Mi hermano

Aparcerero/ Camarado/ Compañero

Mi pata/ M'hijito/ Paisano...

He aquí mis vecinos. / He aquí mis hermanos.

Las mismas caras latinoamericanas/ de cualquier punto de América Latina:

Indoblanquinegros/ Blanquinegrindios/ Y negrindoblanco

Rubias bembonas/ Indios barbudos/ Y negros lacios

Todos se quejan:/ —¡Ah, si en mi país/ no hubiese tanta política...!/ —¡Ah, si en mi país no hubiera gente paleolítica...!/ —¡Ah, si en mi país/ no hubiese militarismo,/ ni oligarquía ni chauvinismo/ ni burocracia/ ni hipocresía/ ni clerecía/ ni antropofagia...

—¡Ah, si en mi país... [...]

Yo no tracé líneas territoriales/ separando al hermano del hermano.

Poso la frente sobre Río Grande/ me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos/ hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico/ y sumerjo mi diestra en el Atlántico.

Por las costas de oriente y occidente/doscientas millas entro a cada Océano/ sumerjo mano y mano y así me aferro a nuestro Continente/ en un abrazo Latinoamericano.”

¹⁷⁷“[...] la celebración de la mestizaje y la integración latinoamericana.”

¹⁷⁸“[...] proyección continental e integracionista”

O discurso poético de Nicomedes Santa Cruz apresenta, já na primeira parte, indícios reveladores dessa condição de pluralidade que permeia a formação etnocultural do continente. Em tom evocativo, precedido da forma espanhola possessiva singular *mi*, o termo hispanizado *cuate*, adaptado do asteca *cóalt*, poderia simbolizar e traduzir um momento inicial do processo de miscigenação, sincretismo e interpenetração cultural verificado nas Américas. Este vocábulo, *cóalt*, que em língua náhuatl significa originalmente tanto “serpente” como “gêmeo”, é assimilado pelo idioma do invasor no México e na Guatemala, onde, mais tarde, passa a adquirir o sentido de “igual”, ou “semelhante” (QUEIROZ, p. 3, 2011).

Nicomedes Santa Cruz (1982, p. 69) ao refletir sobre a noção de mestiçagem cultural de caráter pluriétnico nos versos abaixo, aponta para o caráter mestiço da América Latina e sua tese da trietnicidade onde afirma que a cultura peruana e a latino-americana possuem contributos afrodescendentes, indígenas e europeus.

As mesmas caras latino-americanas
de qualquer ponto da América Latina:

Indiobranquinegros
Branquinegrindios
e Negrindiobrancos

Loiras beijudas
Índios barbudos
e negros de cabelos lisos

Nos versos acima, o enunciador ao dizer “as mesmas caras latino-americanas” refere-se ao intenso processo de mestiçagem do continente latino-americano expressado por meio dos neologismos “Indiobranquinegros/ Branquinegrindios/ e Negrindiobrancos” que, além de identificar os aspectos físicos e visuais em “Loiras beijudas/ Índios barbudos/ y e negros de cabelos lisos”, também pontua a mensagem principal do poema: a diversidade encontrada na América Latina que é explorada durante toda a produção de Nicomedes Santa Cruz.

Todos se queixam:
-Ah, se em meu país
não houvesse tanta política...!
-Ah, se em meu país
não houvesse gente paleolítica...!
-Ah, se em meu país
não houvesse militarismo,
nem oligarquia
nem chauvinismo
nem burocracia
nem hipocrisia
nem clerezia

nem antropofagia...
 -Ah, se em meu país...!
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 319-320).

Diferentemente do poema analisado anteriormente, este trecho critica as instituições sociais sutilmente e de forma irônica, reafirmando o posicionamento do eu poético contrário a elas e o impacto negativo que realizam na sociedade.

Alguém pergunta de onde sou

(Eu não respondo o seguinte):

Nasci perto de Cuzco
 admiro a Puebla
 me inspira o rum das Antilhas
 canto com voz argentina
 creio em Santa Rosa de Lima
 e nos Orixás da Bahia
 Eu não colori meu Continente
 nem pintei de verde o Brasil
 amarelo Peru
 vermelha Bolívia
 (SANTA CRUZ, 2004a, p. 320).

Nestes versos, além de enfatizar a mescla racial geradora do espaço latino-americano, o enunciador promove e celebra o integracionismo dos povos dos quatro cantos do continente. Este movimento integrador representa um chamado a todos os povos latino-americanos a “fechar fileiras contra o imperialismo em defesa de nossos inalienáveis direitos” (SANTA CRUZ, 1971, p. 16, tradução nossa). Outro aspecto que pontua o caráter plural da América Latina consiste no sincretismo religioso expressados nos versos “creio em santa Rosa de Lima/ e nos Orixás da Bahia”.

Eu não colori meu Continente
 nem pintei de verde o Brasil
 amarelo Peru
 vermelha Bolívia

Eu não tracei linhas territoriais
 separando irmão de irmão.

Pouso a testa sobre Río Bravo
 me afirmo pétreo sobre o Cabo de Hornos
 afundo meu braço esquerdo no Pacífico
 e submerjo meu direito no Atlântico.

Pelas costas do oriente e ocidente
duzentas milhas entro a cada Oceano
mergulho mão e mão
e assim me aferro ao nosso Continente
em um abraço Latino-americano.
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 319-321).

Ao finalizar o poema, nos versos “Eu não tracei linhas territoriais/ separando irmão do irmão” reafirma a necessidade de se restabelecer os laços fraternos entre as populações de toda a América Latina, diminuindo o distanciamento social, ideológico e de luta entre eles. Conclui com um “abraço Latino-americano” que simboliza a paz e união entre eles nas lutas contra todos aqueles que querem separá-los, estabelecendo a relação de solidariedade entre estes países para além das fronteiras territoriais oficialmente definidas.

Antes de continuarmos com a análise dos poemas, é importante contextualizarmos o período que estes foram escritos.

Dois anos antes da publicação do poema, os militares peruanos iniciaram uma revolução de cunho nacionalista liderada pelo então general Juan Velasco Alvarado, o qual prometia transformações estruturais nos principais setores da sociedade, dentre elas, a reforma na Educação e a Reforma Agrária. Por intermédio de sua esposa Mercedes Castillo, o autor adere à revolução de Velasco, como assim fizeram outros intelectuais de esquerda, ofereceram apoio ao governo militar (DÁVILA, 2016, p. 28).

Tal atitude rendeu a Santa Cruz certa estabilidade financeira e destaque na rádio e na televisão por ser o representante oficial do governo. Segundo Aguirre (2013, p. 161, tradução nossa), “a aproximação do governo militar ao movimento não alienado e sua retórica a favor da descolonização e a solidariedade internacional eram propostas claramente com as ideias que Nicomedes havia sustentado durante muito tempo.”¹⁷⁹ O teórico ainda ressalta que (AGUIRRE, 2013, p. 162, tradução nossa) “tudo isso levou a uma crescente visibilidade, e ele se tornou em uma espécie de intelectual orgânico do proclamado regime revolucionário peruano.”¹⁸⁰

Um ano após a instauração do governo de Velasco, fora promulgada a lei da Reforma Agrária no Peru em 24 de junho de 1969. No mesmo dia, Santa Cruz escrevera a décima “Cantares Campesinos” em homenagem ao feito histórico para o povo peruano.

¹⁷⁹ “[...] la proximidad del gobierno militar al movimiento no alienado y su retórica a favor de descolonización y la solidaridad internacional eran propuestas claramente con las ideas que Nicomedes había sostenido durante largo tiempo.”

¹⁸⁰ “[...] todo lo anterior llevó a una creciente visibilidad, y se convirtió en una suerte de intelectual orgánico del proclamado régimen revolucionario peruano.”

3.3.9 *Cantares campesinos (1969)*

*A água manda o céu
a terra foi dada por Deus
vem o Senhor e me tira
A p...ta que se pariu!*

Vamos ver, me responde irmão:
se esta foi terra 'e os incas
Onde há fazendeiros
com títulos nas mãos?
Pa' mim vem provocando
pobre serrano.
Acequia, Puquio, Riachuelo
Tudo em títulos se forja
Onde tem dono a água?
A água manda o céu.

E, finalmente, os incas
não foram os primeiros
antes os *huanacas* estiveram
y antes que eles os *mochicas*.
Ora há fazendas tão ricas
pa' só um dono ou dois
e gritam a toda voz
que herdaram de seu pai...
Que não me venha compadre
a terra foi dada por Deus.

Onde não há minas de gringos
há terra de exploradores,
pagam míseros salários
e te assustam.
Se trabalha os domingos
mais ruim que no tempo e' mita.
E até se tenho uma *cholita*
para meu pobre querer.
pelo gosto do prazer
vem o senhor e me tira.

Creio que, ultimamente,
deveria ser proprietário
quem fecunda o solo agrário
com o suor de seu rosto.
Assim espera nossa gente
e assim mesmo espero eu.
E assim há de ser, pois se não
para gringos e *gamonales*
vamos a enviar-lhes

*A p...ta que se pariu!*¹⁸¹
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 26-28).

Nos primeiros versos, o eu poético evidencia dois conflitos pertinentes nas zonas rurais do Peru. O primeiro diz respeito à posse de grandes latifúndios de terras dominadas pela elite oligarca ou por estrangeiros. O segundo problematiza a questão da água que também estava sobre o domínio dos senhores de terra. Nos versos que se seguem, o enunciador problematiza “Onde há donos de fazendas/ com títulos nas mãos?” se para ele os verdadeiros donos das terras são aqueles que nela trabalham. Ao dizer “Onde tem dono a água?/ A água manda o céu” reafirma que a água é mandada por Deus e por isso, pertence a todos sem distinção e não a um determinado grupo abastado financeiramente.

Onde não há minas de gringos
há terra de exploradores,
pagam míseros salários
e te assustam.
Se trabalha os domingos
mais ruim que no tempo e' mita.
E até se tenho uma *cholita*
para meu pobre querer.
pelo gosto do prazer
vem o senhor e me tira.

Creio que, ultimamente,
deveria ser proprietário
quem fecunda o solo agrário
com o suor de seu rosto.
Assim espera nossa gente
e assim mesmo espero eu.
E assim há de ser, pois se não
Para gringos e *gamonales*
Vamos a enviar-lhes
a p...ta que se pariu!
(SANTA CRUZ, 2004a, p. 26-28).

¹⁸¹“Cantares Campesinos (1969)

El agua manda el cielo, / la tierra la puso Dios. / Viene el amo y me la quita/ ¡la p...ita que se partió!
A ver, respóndame, hermano: / si esta fue tierra ‘e los incas/ ¿de dónde hay dueños de fincas/ con títulos en la mano?/Pa’ mí que al pobre serrano/ le vienen tomando el pelo./Acequia, puquio, riachuelo todo en títulos se fragua./¿De ’onde tiene dueño l’agua?/ ¡El agua la manda el cielo!

Y por último, los incas/no han sido los más primeros; / antes los huancas ‘stvieron/ y antes que ellos los mochicas./ Ora hay haciendas tan ricas/ pa’ sólo un dueño o pa’ dos y gritaran a toda voz/ que heredaron de su padre.../ ¡Que no me venga compadre./la tierra la puso Dios!

Donde no hay minas de gringos / hay tierra de gamonales./ y te andan a los respingos./ Se trabajan los domingos/ Más peor que en tiempo’ e la *mita*. / y hasta se tengo *cholita*/ para mi pobre querer,/por el gusto de joder/viene el amo y me la quita.

Creo que, últimamente,/ debiera ser propietario/quien fecunda el suelo agrario/ con el sudor de su frente/Y así mismo espero yo./ Y así hay de ser, pues si no/ A gringos y gamonales/Vamo a recontrasarles / ¡la p... ita que se parió!”

Nas duas últimas estrofes que encerram a décima, o eu poético denuncia a exploração de minas dos “gringos” e as más condições de trabalho, pois além do perigo, faltavam equipamentos para a segurança dos mineradores. A última estrofe aponta para os verdadeiros donos das terras ao expressar que “deveria ser proprietário/ quem fecunda o solo agrário/ com suor de sua frente”, manifestando o desejo de se concretizar uma mudança profunda na zona rural do país por meio da Reforma Agrária.

Assim como a década de 60 fora de intensa produção poética comprometida com as causas sociais, a década de 70 se consolidará como período de grande atuação do autor em eventos internacionais. Segundo Ojeda (2016, p. 12), Nicomedes Santa Cruz participou em Cuba do Congresso sobre a *Canción de protesta* (1967) e representou o Peru em Senegal no Colóquio “Negritude et Amérique Latine” (1974). Para Higgins (1993, p. 152, tradução nossa), a poesia comprometida desta década possuía certa peculiaridade manifestada através da linguagem coloquial, como também no fato que

[...] os jovens poetas repudiaram o elitismo e o academicismo, descartando-os como manifestações de uma convenção tradicional que consideravam estreita e sufocante. Para eles, a poesia era algo vital, enraizado no cotidiano, e de acordo com essa atitude tratavam-na com uma irreverência que a desacramentalizava. Assim, a nova poesia rejeita a retórica e adota um tom conversacional e coloquial que às vezes é irônico e intencionalmente prosaico.¹⁸²

Em seu livro, precisamente no capítulo que tem como título “La democratización de la poesía: la década del 70”, Higgins (1993, p. 191, tradução nossa) sinaliza que os poetas desta geração eram de “origem humilde e a maioria da região provinciana.”¹⁸³ O teórico inglês (HIGGINS, 1993, p. 192, tradução nossa) afirma que os autores dessa geração “[...] acreditavam que como poetas tinha responsabilidade de estar comprometidos com sua sociedade e de encabeçar a luta por um novo mundo.”¹⁸⁴ Este comportamento dos poetas da geração de 70, segundo Higgins (1993, p. 194, tradução nossa) “[...] além de cultivar um tom e uma linguagem popular também buscaram comunicar a experiência cotidiana do Peru dos anos 70, incorporando a sua poesia materiais retiradas do mundo que os rodeavam”¹⁸⁵ Desse modo, Nicomedes Santa Cruz se insere perfeitamente nos critérios citados acima, pois além

¹⁸² “[...] los jóvenes poetas repudieron el elitismo y el academicismo, desechándolos como manifestaciones de un convencionalismo tradicional que les resultaba estrecho y sofocante. Para ellos la poesía era algo vital, arraigado en la vida de todos los días, y de acuerdo con esta actitud la trataban con irreverencia que la desacramentalizaba. Así la nueva poesía rehúsa la retórica y adopta un tono conversacional y coloquial que a veces es irónico e intencionalmente prosaico.”

¹⁸³ “[...] origen humilde y la mayoría de la provincia.”

¹⁸⁴ “[...] tenían responsabilidad de estar comprometidos con su sociedad y de encabezar la lucha por un nuevo mundo.”

¹⁸⁵ “[...] además de cultivar un tono y lenguaje populares también buscaron comunicar la experiencia cotidiana del Perú de los años 70 incorporando a su poesía materiales sacados del mundo que los rodeaba.”

de versar sobre temáticas diversas, de utilizar as técnicas predominantes dos anos 60 e 70, abre o caminho para a visibilidade da produção de outros autores que, assim como ele, eram de origem humilde, contribuindo para a democratização da poesia no cenário peruano, como também latino-americano.

3.3.10 *Panalivio* (1970)

Nicomedes Santa Cruz além de resgatar a décima, modificar o formato dos seus poemas, retoma cantos populares da cultura afro-peruana como é o caso do panalivio que configura como, segundo o próprio autor (SANTA CRUZ, 2004b, p. 551, tradução nossa), em uma “[...] canção de trabalho dos negros peruanos ou canção lamento.”¹⁸⁶O canto que no passado possuía a função de aliviar as tensões do trabalho forçado nas lavouras, ganha uma nova acepção na poética do autor peruano ao abordar a temática política e a resistência contra as oligarquias.

Com o engajamento político de Santa Cruz no governo militar de Velasco, o poema é um canto não de lamento, mas que suscita à resistência do povo contra as oligarquias e todos os sistemas de opressão. Vejamos os versos de “Panalivio” (1970) a seguir:

I.
Homem do campo,
Tu que derrama sangue e suor.

Comunero,
Por teu esforço trabalhador.

Camponeses e operários em comunhão.

É hora de
Libertação.

II.
Livremos a pátria de hoje em dia
da oligarquia
e escravidão.

Livremos a pátria minha
para que viva
a juventude .

¹⁸⁶ “[...] canción de trabajo de los negros peruanos o canción lamento.”

Se foi amarga a cana doce
 que enriqueceu o usurpador,
 hoje floresce a dignidade
 que o mesmo povo conquistou.

É a aurora de um novo dia,
 São os raios de um puro sol.
 É colheita de Liberdade
 Que sangue mártir cultivou.

CORO:
 Derrotaremos a oligarquia,
 A terra quer Libertação.

Já derrotamos a oligarquia.
 O povo grita
 REVOLUÇÃO...!¹⁸⁷(SANTA CRUZ,
 2004a p. 32-33).

O enunciador convoca o povo representado pelos “camponeses, *comuneros*, operários” a resistir e lutar por sua liberdade ao dizer “É hora da Libertação” não só do sistema que oprime, mas também das transformações sociais e no desenvolvimento de políticas combativas ao sistema dominante de caráter oligárquico. A divisão do poema em duas partes, semelhantes a uma cena e a presença de um coro que participa na ação poética atribui ao texto características teatrais. Outro aspecto importante diz respeito à estrutura do texto poético, pois Santa Cruz utiliza-se de uma estrutura poética de herança africana que designava uma lamentação e ao ressignificá-la, o poeta convoca os setores populares para lutar e resistir.

Nos primeiros versos da segunda parte, o enunciador evoca a liberdade para a pátria de tudo aquilo que a manteve por muito tempo no retrocesso. Além disso, critica o sistema colonial e os exploradores ao chamá-los de “usurpadores” por se apossarem das terras. No entanto, ressalta que floresceu um novo tempo que “É colheita de Liberdade/ que sangue mártir cultivou.” Por fim, expressa o desejo de derrotar a oligarquia através da

¹⁸⁷ “Cantares Campesinos

I

Campesino, / Tú que viertes sangre y sudor./Comunero,/Por tu esfuerzo trabajador.
 Campesinos y Obreros/ en comunión. / Es la hora de/Liberación.

II

Libremos la patria hoy día/de oligarquía/ y esclavitud. /Si fue amarga la caña dulce/que hizo rico al usurpador, /
 hoy florece la dignidad/que el mismo pueblo conquistó.

Es la aurora de un nuevo día, /Son los rayos de un puro sol. /Es cosecha de Libertad/Que sangre mártir cultivó.

CORO:

Derrotaremos la oligarquía,/la tierra quiere Liberación.

Ya derrotamos la oligarquía. / El Pueblo grita ¡REVOLUCIÓN!

revolução e de realizar a Reforma Agrária entre os trabalhadores que sobrevivem da terra. Esse texto poético confirma, segundo Arboleda Quiñónez (2017, p. 256, tradução nossa) “[...] o contato direto do autor afro-peruano com a revolução cubana, assim como a influência marxista-leninista em sua formação ideológica e a inspiração castrista.”¹⁸⁸O autor Arboleda Quiñónez (2017, p. 256, tradução nossa) ainda salienta que:

Este fio condutor explica, em parte, as motivações imediatas de Nicomedes para simpatizar e se envolver com o processo revolucionário do general Velasco; buscando a realização de transformações inspiradas na experiência de Cuba. Concomitantemente com ele, também resulta importante conectar sua obra com o marxismo afrodiaspórico presente na América Latina e África, assunto pouco explorado na região andina.¹⁸⁹

A leitura das décimas, poemas e demais escritos de Nicomedes Santa Cruz sinalizam o desejo do autor de reivindicar o negro em um âmbito mais amplo, conforme “de uma agenda mais ambiciosa de transformação social, sem limitar-se ao estritamente étnico.”¹⁹⁰ (AGUIRRE, 2013, p. 155, tradução nossa).

3.3.11 *El canto del pueblo (1975)*

O ano de 1975 foi marcado pelo retorno das oligarquias ao governo peruano. De fato, tal acontecimento repercutiria negativamente na vida e obra de Nicomedes Santa Cruz, já que a partir disso há a diminuição gradativa de sua produção poética. Vejamos os versos da décima “El canto del pueblo” (1975) a seguir:

O canto é como um lenço
que enxuga o pranto à vida
quando esta é pomba ferida
que não pode alçar voo.
Pode o canto ser consolo
que atenua a aflição,
mas nunca a resignação
para o povo que o escuta,
colocar canto que impede luta
não é verdadeira canção.

¹⁸⁸ “[...] el contacto con la revolución cubana, así como la influencia marxista-leninista en su formación ideológica, y la inspiración castrista.”

¹⁸⁹ “Este hilo conductor explica, en parte, las motivaciones inmediatas de Nicomedes para simpatizar e involucrarse con el proceso revolucionario del general Velasco; buscando la realización de transformaciones inspiradas en la experiencia de Cuba. Concomitantemente con ello, también resulta importante conectar su obra con el marxismo afrodiaspórico presente en Latinoamérica y África, asunto poco explorado en la región andina.”

¹⁹⁰ “[...] de una agenda más ambiciosa de transformación social, sin limitarse a lo estrictamente étnico.”

Tem que cantar o amor
com a melhor poesia,
porque amar é energia
de um ato libertador.
Mas nunca faça o cantor
de seu cantar uma isca,
o mesmo que a ave no cio
que canta inchando a plumagem
e não busca harmonia
mas sim pisa e alça o voo.

O canto há de ser profundo
como são nossos problemas,
e há de abordar em seus temas
os problemas deste mundo.
Nem por um só segundo
há de esquecer o cantor
que seu dever e sua honra,
sua função e seu destino
são iluminar o caminho
do povo trabalhador.

O canto deve ser claro
como o céu no verão
como a alma do conterrâneo,
como a luz de um farol.
O canto deve ser caro,
tanto que não tenha preço;
e embora o tolo não entenda
ou o chefe rejeita,
há de cumprir sua missão
se o pobre der seu apreço.

O canto não é privilégio
de seres superdotados:
tanto podem iletrados
como aqueles com estudo.
Assim, não há tratamento real
que exigir possa o poeta
se seu trabalho interpreta
com igual zelo e entusiasmo
que o operário que faz um pão
ou conduz uma carreta.

Faça o cantor do seu canto
indestrutível ferramenta:
que não duvide, que não minta
nem reprima o quebranto.
Que sua alma seja esse amianto
que nem o pior fogo o teme.
Que pelas tormentas reme

Com proa à liberdade,
e em sua luz de verdade
toda mentira se queime.

De seu canto faça o cantor
arma letal e certa:
barricada guerrilheira,
facão libertador.
Arranque seu melhor canto
no preciso momento,
ponha-se de cara ao vento
mas a favor da história
e a trombeta da vitória
vibrará no firmamento.

Depois da última batalha,
livre a gente oprimida,
virá outro canto à vida
porque o cantor nunca cala:
Este é um hino que estoura
em notas primaverais,
e a seus acordes triunfais
todos os seres humanos
ao fim se sentem irmãos
porque todos são iguais...!¹⁹¹

(SANTA CRUZ, 2004a, p. 481-483).

Antes de analisarmos a décima acima, devemos contextualizar brevemente o surgimento do movimento *La Nueva Canción Latinoamericana*. Com a ascensão da

¹⁹¹“El canto del pueblo (1975)

El canto es como un pañuelo/ que enjuga el llanto a la vida/ cuando esta es paloma herida/ que no puede alzar vuelo. / Puede el canto ser consuelo/ que mitigue la aflicción,/ mas nunca resignación para el pueblo que lo escucha/ puesto canto que impide lucha/ no es verdadera canción.

Hay que cantar el amor/ con la mejor poesía, / porque amar es energía/ de un acto libertador

Pero nunca haga el cantor/ de su cantar señuelo, / lo mismo que el ave en celo/ que canta hinchando el plumaje/ y no busca maridaje/ sino pisa y alza el vuelo.

El canto ha de ser profundo/ como son nuestros problemas, / y ha de abordar en sus temas / los problemas de este mundo./ Ni por un solo segundo/ hade olvidar el cantor/ que su deber y su honor,/ su función y su destino/son alumbrar el camino/ del pueblo trabajador.

El canto debe ser claro/ como el cielo en el verano, / como el alma del paisano,/ como la lumbre de un faro./ El canto debe ser caro, / tanto que no tenga precio;/ y aunque no lo entienda el necio/ o lo rechace el patrón,/ ha de cumplir su misión/ si el pobre le da su aprecio.

El canto no es privilegio/ de seres superdotados: / tanto pueden iletrados/ como aquellos con colegio.

Así pues, no hay trato regio/ que exigir pueda el poeta/si su labor interpreta/ con igual celo y afán/ que el obrero que hace pan/ o conduce una carreta.

Haga el cantor de su canto / indestructible herramienta: / que no dude, que no mienta / ni la doblegue el quebranto. / que su alma sea ese amianto/ que ni al peor fuego le teme./ que por las tormentas reme/ con proa a libertad,/ y en su lumbre de verdad/ toda mentira se queme.

De su canto haga el cantor/ arma letal y certera: / barricada guerrillera,/ machete libertador

Saque su canto mejor/ en el preciso momento, / póngase de cara al viento/ pero a favor de la historia y el clarín de la victoria/ vibrará en el firmamento.

Tras la última batalla,/ libre la gente oprimida, / vendrá otro canto a la vida / porque el cantor nunca se calla:/ ¡Este es un himno que estalla/ en notas primaverales,/ y a sus acordes triunfales/ todos los seres humanos/ al fin se sienten hermanos/ porque todos son iguales...!”

Revolução Cubana em 1960, surge no cenário sociopolítico à necessidade de romper com os discursos autoritaristas e com os governos ditatoriais vigentes da época. Tal ruptura acarretara uma mudança de consciência no povo que passa a pensar em si mesmo e ao mesmo tempo, busca formas de expressão contrárias ao regime repressivo. Portanto, a nova canção latino-americana, além de criar uma consciência coletiva, se converte em um instrumento político e estético que impulsiona o espírito revolucionário e crítico sobre a sua realidade (PRIETO, 2018, p. 2). A historiadora Fabiola Velasco (2007) em seu artigo “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición” pontua o caráter contestatário do movimento que lutava por justiça social e que combatia as opressões. Velasco (2018, p. 3, tradução nossa) o define da seguinte maneira:

A Nova Canção Latino-americana foi um instrumento político para difundir nas massas a ideologia que impulsionou os *Novos Tempos* que se anunciavam nos anos sessenta, e conduzir a formulação do *Homem Novo*, esse que faria a revolução política socialista e reivindicaria as classes tradicionais oprimidas.¹⁹²

Desse modo, a Nova Canção Latino-americana caracteriza-se por ser uma manifestação artística de teor político, cultural e histórico que tem como expressão máxima a música popular da América Latina. Assim como a poesia comprometida, a Nova Canção está proporcionalmente vinculada à realidade social do povo latino-americano. Velasco (2007, p. 149, tradução nossa) afirma que “[...] a Nova Canção deveria ser um espaço para a inovação, para a poesia, para o sublime e para o amor, sem deixar de lado o compromisso político implícito.”¹⁹³ A aproximação de Nicomedes Santa Cruz desta vertente comprometida com os problemas sociais não só do povo afro-peruano, como também afro-latino-americano e do mundo faz com que sua obra ganhe mais visibilidade e prestígio no processo descolonizador e na busca por liberdade e solidariedade entre os povos da América Latina.

Retomando a análise da décima “El Canto del pueblo”(1975), o enunciador poético expõe as funções do cantor/ poeta. Nos versos “Nem por um só segundo/ há de esquecer o cantor/ que seu dever e sua honra,/sua função e seu destino/ são iluminar o caminho/ do povo trabalhador” expressam uma função de comprometimento com as causas sociais do povo. Nos versos “sua função e seu destino/ são iluminar o caminho/ do povo trabalhador” o cantor exerce um papel importante de orientar o povo sobre seus direitos

¹⁹²“La Nueva Canción Latinoamericana La Nueva Canción Latinoamericana fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los *Nuevos Tiempos* que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del *Hombre Nuevo*, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas.”

¹⁹³“La Nueva Canción debía ser espacio para la innovación, para la poesía, para lo sublime y para el amor, sin dejar a un lado el compromiso político implícito.”

sociais. Já nos versos “O canto não é privilégio/ de seres superdotados:/ tanto podem iletrados/ como aqueles com estudo”, a voz poética afirma o caráter democrático do canto e de quem o produz. Outro aspecto relevante na décima consiste no tom libertador evocado pelo enunciador, caracterizando, desse modo, o anseio por liberdade. O texto poético consiste em uma décima estrófica com métrica padrão abbaaccddc e linguagem coloquial acessível a todos.

4 MÁS ALLÁ DE NICOMEDES SANTA CRUZ: A VISIBILIDADE AFRO-PERUANA NA CONTEMPORANEIDADE

4.1 Os primeiros indícios de visibilização do sujeito afro-peruano

A luta por visibilidade do sujeito afro-peruano tem como cerne inicial o célebre trabalho cultural, poético e ensaístico desenvolvido por Nicomedes Santa Cruz que fez da arte seu instrumento de reivindicação e revalorização do legado cultural afro-peruano, ressignificando positivamente a imagem do negro, mas sem deixar de evidenciar o aspecto plural da peruanidade, uma vez que insere os demais grupos que, assim como o negro, também eram invisibilizados. Segundo Arboleda Quiñónéz (2017, p. 272, tradução nossa), “[...] esta postura supõe um exercício desalienante, descolonizador da representação, que devolve a palavra, a recupera para si, que os tornam sujeitos históricos para narrar suas próprias narrativas, suas metáforas, suas vidas.”¹⁹⁴

Contudo, devemos tomar cuidado, pois o projeto crítico e literário de Santa Cruz não se prende somente ao fato de ressignificar culturalmente o legado africano, mas sim que propõe uma revisão dinâmica do processo de formação da sociedade peruana que seja coerente com a realidade heterogênea em termos sociais e culturais. Desse modo, a proposta de Santa Cruz além de estabelecer a necessidade de diálogo intercultural entre os subalternizados, incita a participação de suas respectivas alteridades como elementos cruciais para a instituição de uma cidadania democrática, plural e diversa (COELHO, 2019, p. 179).

Portanto, o autor afro-peruano vislumbra a projeção mais ampla da noção de peruanidade alinhada a um processo de mestiçagem cultural que, segundo Storino (2009, p. 2, tradução nossa), funciona “[...] como fator de luta nas mãos dos marginalizados, tornando-se uma arma que permite, aos próprios sujeitos, constituir a nação como abertura incorporando sujeitos antes ausentes na mesma.”¹⁹⁵ É neste sentimento de abertura e incorporação que Nicomedes Santa Cruz trilha por meio de sua produção cultural, ensaística e poética o caminho para a visibilização destes sujeitos, de suas culturas, de sua história, de seu povo. De fato, durante este percurso, houve inúmeros obstáculos, por exemplo, o racismo, a discriminação racial e a ascensão social, que dificultavam a inserção destes grupos

¹⁹⁴ “[...] esta postura propone un ejercicio desalienante, descolonizador de la representación, que devuelve la palabra, la recupera para sí, que los hace sujetos históricos para gestar sus propias narrativas, sus metáforas, sus vidas.”

¹⁹⁵ “[...] como factor de lucha en manos de los marginados deviene un arma que permite, a los propios sujetos, constituir la nación como apertura incorporando sujetos antes ausentes en la misma.”

considerados “minorias”, mas que representam uma parcela significativa da sociedade peruana e latino-americana.

No Peru, o domínio das oligarquias aristocráticas foi um dos motivos, se não o principal, que minou a tão almejada visibilização e consolidação de uma cidadania integradora e diversa. Sobre a ascensão de Santa Cruz na sociedade limenha excludente, Dávila (2016, p. 27, tradução nossa) salienta que:

A aristocracia e seus representantes veem com perigo a possibilidade de que a população visualize um líder representativo capaz de orientar a sociedade em direção de um futuro diferente, o qual implica a deterioração de sua própria estrutura social que não foi rachada nem se quer com a guerra pela independência. A invisibilidade social à que os setores menos favorecidos que foram reprimidos estavam em perigo. Portanto, foi necessário desmontar, desacreditar e/ou destruir aquele ou aqueles elementos que permitiram visibilidade social; neste caso dos descendentes de africanos e, mais ainda, dos grupos originários.¹⁹⁶

Sendo assim, o trecho acima deixa claro que as tentativas de abafamento das ditas “minorias”, prática comum de dominação do regime colonialista, ainda consistia em estratégia vigente no cenário peruano. Dávila (2016, p. 27, tradução nossa) complementa ao dizer que “[...] agora era impossível entender ou aceitar a ascensão social de um negro irreverente que tinha viajado para Cuba, entrevistado Fidel Castro e que começava a questionar o sistema.”¹⁹⁷ Logo, Santa Cruz ganharia o *status* de ameaça aos intelectuais peruanos e à oligarquia aristocrática que condenavam a perigosa visibilidade do negro e dos demais marginalizados (DÁVILA, 2016, p. 27).

A atitude contestatória de Santa Cruz aliada à linguagem de fácil entendimento, direcionada ao grande público e carregada de mensagens com forte teor político traria consequências graves a suas finanças, como ele próprio afirma em entrevista concedida ao pesquisador Pablo Mariñez, onde relata que (MARIÑEZ, 2000, p. 66-67, tradução nossa):

Esta politização— recordaria mais tarde— dá um resultado fatal para minha economia e minha popularidade, porque a mesma gente que me aplaudia vê que estou cantando e que estou em um palanque com pessoas que já criaram problemas antiamericanos e então eu perco um grande setor da oligarquia.¹⁹⁸

¹⁹⁶“La aristocracia y sus representantes ven como un peligro la posibilidad de que la población visualice un líder representativo capaz de orientar la sociedad hacia un futuro diferente, lo cual implica el deterioro de su propia estructura social no resquebrajada ni siquiera con la guerra por la independencia. La invisibilidad social a la que los sectores menos favorecidos fueron sometidos estaba en peligro. Por lo tanto, había que desarticular, desacreditar y/o destruir a aquel o aquellos elementos que permitieran la visibilidad social; en este caso, de los descendientes de africanos y, más aun, de los grupos originarios.”

¹⁹⁷“[...] ahora le era impensable entender o aceptar el ascenso social de un negro irreverente que había viajado a Cuba, entrevistado Fidel Castro, y comenzaba a cuestionar el sistema.”

¹⁹⁸“Esta politización, recordaría más tarde, da un resultado fatal para mi economía y mi popularidad, porque la misma gente que me aplaudía ve que estoy cantando y que estoy en un tabladío con gente que ha creado problemas antinorteamericanos y entonces pierdo un grande sector de la oligarquía.”

A situação difícil que se desenhava no horizonte de Santa Cruz se tornaria ainda mais agravante com o retorno das oligarquias ao poder através do golpe de Estado do general Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) que estabeleceu novamente uma orientação conservadora no país, vetando as reformas sociais do governo de Velasco e perseguindo aqueles que manifestaram apoio favorável ao seu governo. Com isso, o autor afro-peruano foi perdendo espaço na rádio e televisão ao passo que se sentia cada vez mais isolado e decepcionado com a situação que se instalou no contexto político e peruano (AGUIRRE, 2013, p. 165).

Santa Cruz que, foi incansável na luta por visibilidade e por condições mais igualitárias para os marginalizados, sofre com brutal frustração ao confessar este sentimento em entrevista ao amigo Pablo Mariñez (2000, p. 86, tradução nossa):

A juventude de 14 e 17 anos que me respeitava, zomba de mim nas ruas. É o contrário de como até os bondes de antigamente paravam para eu cruzar os trilhos, e se eu fosse comprar cigarros em um café as pessoas me aplaudia espontaneamente; vejo como querem me tipificar com “La Pelona”, como se eu fosse uma espécie de grilhão, e o grito que dão a todos os negros, imitando minha voz e tudo nas ruas e praças, em 1979 e 1980, como um vexame e uma zombaria cruel. É então que percebo que tudo está perdido.¹⁹⁹

Apesar de sua visibilidade e prestígio estas manifestações de desprezo e racismo, incutiram em Nicomedes Santa Cruz um profundo desânimo que, somado a situação política peruana, fez com que o autor trasladasse residência para Espanha em 1980. De fato, Santa Cruz não conseguiu vivenciar um Peru plural como sonhava e aberto ao diálogo intercultural sem racismo e discriminação racial, entretanto semeou o caminho por onde passou, deixando sua marca de luta, resistência e alteridade. Logo suas sementes lhe renderiam bons frutos, ainda que tardios, representariam os primeiros indícios de visibilização do sujeito afro-peruano.

Passados exatamente quinze anos de seu falecimento, o Congresso da República do Peru em maio de 2006, no primeiro ano de mandato de Allán García Pérez (2006-2011), promulga a Lei 28761 que reconhece o dia 4 de junho, data de nascimento de Nicomedes Santa Cruz, como Dia da Cultura Afro-peruana (PERU, 2006). A aprovação da lei simboliza a primeira tentativa de visibilidade do sujeito afro-peruano, como também da inserção da contribuição de seu legado africano à cultura nacional. Três anos depois, o governo peruano

¹⁹⁹“La juventud que me respectaba burla de mí en las calles. Es todo lo contrario de cómo hasta los tranvías de antaño paraban para que yo cruzara los rieles, y si entraba a comprar cigarrillos en un café la gente comenzaba a aplaudirme espontáneamente; veo cómo me quieren tipificar con "La Pelona", como si fuera yo una especie de grillete, y el grito que le hacen a todos los negros, imitando mi voz y todo por calles y plazas, en el 1979 y 1980, como un vejamen y una burla cruel. Es entonces cuando me doy cuenta que todo está perdido.”

por meio do Ministério da Mulher e Desenvolvimento Social tornou pública a Resolução Suprema N°010-2009 de novembro de 2009 que expressava o pedido de Perdão Histórico ao povo afro-peruano, como salienta o artigo primeiro a seguir:

Artigo I: Perdão histórico e reconhecimento. Expressam Perdão Histórico ao Povo Afro-peruano por abusos, exclusão e discriminação cometidos em sua ofensa e reconhecem seu esforço na afirmação de nossa identidade nacional, difusão de valores e defesa do solo pátrio.²⁰⁰(PERU, 2009, p. 1).

Outro meio importante para o movimento de visibilidade do negro consistiu na criação da Coordenação para o Desenvolvimento dos Povos Afro-peruanos em 2017, iniciativa do Congresso da República do Peru. O órgão tem como objetivo principal contribuir para o desenvolvimento dos sujeitos afro-peruanos, buscando melhores condições de vida, assim como acesso à educação, à saúde e qualidade de vida. Além disso, promove ações para banir a todos os tipos de exclusão, marginalização, racismo e discriminação, tendo em vista uma sociedade mais justa e igualitária. Por último, ressaltamos a importância da plataforma *Alerta contra el Racismo* iniciativa do Ministério da Cultura no governo de Ollanta Humala (2011-2016) que foi criada em 2013. O canal oficial do Ministério da Cultura oferece informações e orientações à cidadania no que diz respeito ao racismo e discriminação étnico-racial, como também funciona como canal de denúncia contra os crimes de racismo, divulga pesquisas e estudos que abordam tal temática, promovem ações afirmativas de conscientização e monitoramento de ocorrências desta violência que servem de dados para o seu enfrentamento.

A representação institucional de reconhecimento da Cultura afro-peruana e de seu legado de contribuição à cultura nacional, assim como o pedido de Perdão Histórico e a criação da Coordenação para o Desenvolvimento dos Povos Afro-peruanos e do canal *Alerta contra el Racismo* são exemplos de que o trabalho vigoroso de Santa Cruz não foi em vão, uma vez que despertou as instituições para a necessidade de se construir a peruanidade plural, combatente das opressões, do segregacionismo, do racismo e da discriminação étnico-racial. No entanto, vale salientar que o processo de visibilidade do sujeito afro-peruano, e aqui estendemos para os marginalizados, deve ser uma ação constante e contínua, fortalecida diretamente por meio de políticas afirmativas que, em trabalho conjunto entre as instituições e os movimentos sociais, assegurem os direitos políticos, civis e culturais destes sujeitos.

²⁰⁰“Artículo I: Perdón Histórico e reconocimiento. Expresan Perdón Histórico al Pueblo Afroperuano por abusos, exclusión y discriminación cometidos en su agravio y reconocen su esfuerzo en la afirmación de nuestra identidad nacional, difusión de valores y defensa del suelo patrio.”

4.2 A visibilidade do sujeito afro-peruano nas artes: expressões artísticas afro-peruana na contemporaneidade

Nicomedes Santa Cruz além de advogar pelos oprimidos e por apresentar em seu discurso poético o tom de denúncia contra as mazelas sociais de sua época, também foi o precursor e grande difusor cultural que realizou um prestigioso trabalho de resgate das manifestações culturais afrodescendentes na música como a *cumanana* e o *socabón*; no canto através das *coplas*, *triste* e *panalivio*; nas danças, por exemplo, a *marinera* considerada a dança oficial peruana, e na poesia manifestada nas décimas que foram copiladas ou escritas por Santa Cruz (OJEDA, 2016, p. 15). Desse modo, podemos afirmar que é inquestionável sua contribuição para a cultura afro-peruana, uma vez que Santa Cruz foi mais além da atividade de resgatar, pois ao incorporar estes elementos em seu discurso poético, ressignificou e recontextualizou ditas manifestações culturais que estavam na penumbra do esquecimento ou que eram concebidas como expressões inferiores.

A propagação da cultura afro-peruana passa ter maior visibilidade no cenário nacional quando é difundida em programas apresentados por Nicomedes Santa Cruz na televisão, durante as décadas de 60 e 70, como: “Por los caminos del arte” e “Danzas y canciones del Perú” e posteriormente, na rádio América com os programas “Así canta mi Perú” e “América Latina canta así”. Na rádio espanhola na década de 80 apresentou os programas “Por la ruta del sol”, “Cita en España-Ruta del sol: Temas y personajes iberoamericanos en suelo español” e a série “Juglares de nuestra América”. Os meios de comunicação foram espaços significativos para a divulgação da cultura afro-peruana, latino-americana e hispânica. Entre os anos de 1990 e 1991 estreia na televisão espanhola com o programa “Aventura 90” onde percorria, acompanhado de um grupo de jovens, vários portos americanos. Este seria seu último trabalho na televisão (AGUIRRE, 2013, p. 167).

Em seu projeto artístico Nicomedes Santa Cruz não deixou de lado o seu compromisso de levar o sujeito e a cultura afro-peruana por onde fosse, criou pontes e restabeleceu diálogos, vinculou passado, presente e futuro da população afrodescendente por meio de um projeto integracionista que reconhece a importância da alteridade para a criação de um país mais solidário, justo e plural. Comungou da ideologia da Negritud, buscou preservar e dá visibilidade à cultura afro-peruana, foi vítima do racismo e da discriminação racial, mas não se deixou abater e continuou resistindo com otimismo. Logo, o legado deixado por Nicomedes Santa Cruz seria perpetuado por uma nova safra de decimistas,

autores, poetas, músicos, performances que, assim como o maestro, continuariam na luta por visibilidade, justiça e equidade.

As manifestações artísticas e culturais afro-peruanas são diversas e cada uma delas possui sua particularidade. Como nosso espaço é limitado e cada um destes cultores carece de um estudo e de maior atenção por parte da crítica, abordaremos brevemente: Hildebrando Briones Vela (1943-) e Juan Urcariegui (1927-2003) decimistas contemporâneos a Nicomedes Santa Cruz, as cantoras Suzana Baca (1944) e Eva Ayllón (1956-) e a autora e ativista política Mónica Carrillo Zegarra (1984-) que possuem em seu canto a luta por liberdade, resistência e alteridade.

Após o falecimento de Nicomedes Santa Cruz em 1992, a décima ressurgiu ainda mais forte, se estabelecendo de uma vez por todas no panorama literário peruano.

Hildebrando Briones Vela (1943-) é um destacado artista popular e decimista nascido em Zaña, região norte do Peru. De admirável trato poético, Briones cultiva décimas que abrangem diversas temáticas, como a história local e a cultura peruana em Zaña, a gastronomia afrodescendente, além de refletir sobre os valores morais e a pobreza (CARAZAS, 2016, p. 32). De tom mais regionalista, Briones se debruça sobre a realidade local de Zaña, sendo este aspecto refletido em suas décimas. Podemos citar como obras importantes em seu percurso literário os livros: o primeiro *Al lundero Le da ¡Zaña!* (1995), *Así es la ciudad de Zaña* (2002), *Cayaltí, dulce canto al mundo* (2004) e a mais recente é *Décimas Afroperuanas. Antología* (2014). Segundo Carazas (2016, p. 32, tradução nossa) afirma que “[...] assim mesmo, apresenta um conjunto de suas décimas que rejeita o racismo e o passado da escravidão.”²⁰¹Hildebrando Briones é um dos decimistas afro-peruanos que merece prestígio tanto por parte da crítica literária, como dos investigadores e estudiosos interessados em explorar as décimas regionalistas de Zaña.

O segundo decimista é Juan Urcariegui (1927-2003). Nascido em Breña, era amigo e vizinho de Nicomedes Santa Cruz na juventude, conheceu os irmãos Carlos e Porfírio Vásquez por intermédio de Santa Cruz que o iniciaria na arte de compor e recitar décimas. (SANTA CRUZ URQUIETA, 2009, p. 55). Assim como Hildebrando Briones, também publicou quatro livros, são eles: *Si te quieres no te drogues* (1991), *Torturas de la Inquisición de Lima. Décimas* (1993), *Alianza siempre alianza* (2002b) e *Décimas de buena madera. Breve historia de España. Siglo XV e siglo XVI* (2002c). As décimas de Urcariegui mesclam temas atuais, por exemplo, o problema das drogas como podemos perceber no título do

²⁰¹ “[...] asimismo, un conjunto de sus décimas rechaza el racismo y el pasado de esclavitud.”

primeiro livro e suas reflexões sobre a história da Espanha e da décima (CARAZAS, 2016, p. 32). Apesar de ter habitado toda sua vida em Breña, Juan Urcariegui gozava de um maior reconhecimento que seu contemporâneo citado anteriormente. Milagros Carazas (2016, p. 32, tradução nossa) ao refletir uma característica incomum entre os poetas afro-peruanos assevera que

[...] a expressão poética afro-peruana abarca, reiterativamente, uma temática relacionada com sua história, e cultura, em uma tentativa por valorizar sua herança ancestral e reafirmar a identidade cultural. Finalmente, a décima se apresenta com uma carga social muito marcada; em consequência, resulta um meio pelo qual se critica o racismo e a discriminação étnica, assim como a desigualdade e a pobreza.

Devemos aqui pontuar que existem um universo literário a ser explorado por nós investigadores e que necessitam com urgência de estudos e investigações que tragam estas obras e autores à luz do conhecimento. Continuando com o nosso panorama de expressões artísticas abordaremos um pouco sobre a história e obra de duas cantoras afro-peruanas.

A cantora e compositora María Angélica Ayllón Urbina ou Eva Ayllón²⁰² (1956-), também conhecida como “Rainha do *Landó*” representa uma das principais expressões da música afro-peruana da atualidade. Com uma carreira com mais de três décadas e com mais de trintas discos produzidos, entre eles discos de ouro e platina, além de cinco nomeações ao Grammy Latino.

Como exemplo de sua discografia, podemos citar os seguintes discos: “Kimba fá” (2009) inspirado no livro *Quimba, Fá, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en Perú* publicado em 1987 pelo pesquisador e linguísta Fernando Romero Pintado (1905-1996). Neste disco percebemos traços e expressões da oralidade afro-peruana nas canções interpretadas pela cantora. O álbum do mesmo ano é “Eva Ayllón canta Chabuca Granda” (2009) em homenagem a cantora e compositora peruana Chabuca Granda (1920-1983) que lhe rendeu indicação ao Grammy Latino. Outros álbuns como “Ritmos, colores y sabores” (2011), “100% peruana” (2012) e o mais recente “Un bolero, un vals” (2020) onde a cantora celebra estes dois gêneros musicais emblemáticos da música latino-americana. Observando os títulos dos discos e as canções, percebemos suas referências que passeiam desde Nicomedes Santa Cruz e Victoria Santa Cruz até Susana Baca. Dentre eles, é no álbum “Travessia” (2010) em parceria com o grupo chileno IntiIlliami Histórico, grava uma das mais belas versões musicadas da décima “Ritmos negros del Perú” (1957). A mescla de gêneros e ritmos musicais afrodescendentes e a interpretação de algumas décimas e poemas são características

²⁰²Devemos pontuar que as informações sobre a cantora Eva Ayllón foram consultadas e retiradas do seu site oficial, disponível em: <http://evaayllon.com.pe/wp/eva/>, com acesso em 13 dez. 2020.

importantes na obra desta interprete e compositora afro-peruana que por meio de sua música reafirma a posição do sujeito afrodescendente como produtor de cultura.

Por sua vez, a cantora, compositora e pesquisadora sobre o folclore peruano Susana Baca (1944-) é uma das mais renomadas cantoras de expressão afro-peruana da atualidade. Em 2011, foi nomeada ministra da Cultura no governo de Ollanta Humala (2011-2016) onde desenvolveu um maior diálogo entre os povos indígenas e afro-peruanos. Destacamos alguns discos em sua vasta discografia, entre eles: “Lamento Negro” (1986) que conquistou o Grammy latino na categoria de melhor álbum folclórico em 2002 e “Latinoamérica” na categoria de melhor gravação do ano em 2011. O álbum “Afrodiaspora” lançado também em 2011 e sugestivamente no ano decretado pela ONU (Organização das Nações Unidas) como o Ano Internacional dos Afrodescendentes, é marcado por apresentar um discurso poético que manifesta o orgulho de sua ancestralidade e identidade afro-americana.

Como pesquisadora do folclore nas canções de expressão popular Susana Baca destaca-se em seu empreendimento investigativo empenhado na recuperação de harmonias, melodias e ritmos tradicionais da música afro-peruana. O livro *Del fuego y del agua: el aporte del negro a la formación de la música popular peruana*, publicado em 1992 é fruto de sua pesquisa por onze anos, recuperando depoimentos, anotações e registros na costa peruana e funciona como parte de um amplo programa de valorização e revitalização do legado africano no Peru. Por sua vez, *Lo Africano en el Perú: el amargo camino de la caña dulce* (2014) trata da história da diáspora negra no mundo ocidental com o objetivo de contextualizar o estabelecimento de diversas comunidades africanas na região costeira peruana, acenando também para a abordagem de diversos representantes e lideranças políticas históricas e contemporâneas.

Estas duas cantoras representam vozes singulares na cultura musical afro-peruana e latino-americana. Os temas que ambas abordam em suas canções possuem ligação direta com os ideais de Nicomedes Santa Cruz e com o seu legado de preservação e visibilidade da cultura afro-peruana, assim como manifestam por meio da musicalidade afro-peruana de ritmos e danças típicas da expressão popular de matiz africana como, por exemplo, o já mencionado *landóque* consiste em uma dança entre casal (SANTA CRUZ, 2004b, p. 120), a *marinera*, a *zaña* e outros ritmos afrodescendentes.

Por último, no âmbito literário e de ativismo político destacamos a poetisa, ativista política, jornalista e educadora Mónica Carrillo Zegarra (1984-). Fundadora do LUNDU– Centro de Estudos e Promoção da Comunidade Afro-peruana em Lima,

organização que trabalha com o objetivo de promover o reconhecimento e o respeito da comunidade afro-peruana desde uma perspectiva feminista. Como poeta e cultivadora da poesia recitada publicou o livro *Unícroma* (2007) e o disco com o mesmo título em 2008. Outra faceta da autora é o seu lado investigativo que trabalha com as questões pertinentes aos direitos humanos dos afrodescendentes e das mulheres. Como obra de cunho investigativo, podemos citar o livro *Rostro de violencia, rostro del poder* (2008) e publicações em revista e periódicos que tratam os direitos humanos dos afrodescendentes e das mulheres.

Portanto, Mónica Carrillo Zegarra e Suzana Baca, destacam-se por traçarem percursos semelhantes ao de Nicomedes Santa Cruz porque suas produções possuem ramificações na música, na literatura e na investigação como bem observamos no projeto artístico, ensaísta e cultural do autor afro-peruano, uma vez que expande as temáticas pertinentes ao universo afrodescendentes e ao mesmo tempo, enfatizam o processo de visibilização do sujeito afro-peruano. Desse modo, podemos asseverar que a luta por visibilidade do sujeito afro-peruano tem sido intensificado e fortalecido através das expressões artísticas e discursos poéticos que estão diretamente interligados as causas sociais e ao movimento de resistência que deram continuidade a busca constante e continua por visibilidade, justiça social e alteridade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nicomedes Santa Cruz é um afro-peruano transgressor. Primeiro, porque não deixou as adversidades melindrarem o seu caminho. Segundo, por ser um negro que utiliza seu discurso para falar de negro e de sua presença em uma sociedade marcada pelas práticas racistas que ainda carrega como herança colonial o racismo, a discriminação racial e a intolerância a diferença. Decimista, músico, jornalista, promotor cultural, *performer*, Santa Cruz utilizou de diferentes meios para dar voz e visibilidade ao sujeito afro-peruano, como também aos indígenas, mestiço, operários, trabalhadores, camponeses, todos aqueles que estavam à margem e por isso, eram marginalizados.

Tal aspecto torna seu trabalho único, uma vez que suscita a presença do outro, não para falar ou se manifestar por ele, mas sim abre o espaço para que use sua voz e conte sua versão dos fatos. A professora e pesquisadora Rita Segato em seu artigo “Identidades políticas/Alteridades históricas” publicado em 2018 reflete sobre as tensões causadas entre os sujeitos e as identidades políticas. Sobre a noção de alteridades históricas, Segato (2018b, p. 188-189, tradução nossa) assevera que: “São alteridades históricas aquelas que se foram formando ao longo das histórias nacionais, e cujas formas de inter-relação são características dessa história.”²⁰³ Desse modo, a integração do outro em seu projeto literário, artístico, ensaístico e político reafirma a alteridade como prática de solidariedade entre os subalternizados.

Santa Cruz não reivindicou somente ao sujeito afro-peruano, mas sim a todos os oprimidos e tal característica é um diferencial expressivo em sua produção literária, assim como em seu ativismo pelos direitos de todos. Dessa maneira, é importante frisar que Santa Cruz faz o caminho contrário aos intelectuais de sua época que ainda disseminavam as práticas e os discursos racistas.

As relações sociais estabelecidas no período colonial mantiveram o negro na última posição da escala hierárquica formado por europeus – *criollos* – índios e negros. A posição do negro como último simboliza o quão este era inferiorizado socialmente e como este tipo de violência se manifesta nos dias atuais, uma vez que é o negro que sofre com a violência, o desemprego, a falta de educação, exclusão dos projetos sociais, entre outros problemas que ainda confirmam a condição inferior do negro. Logo, as práticas racistas relacionadas à inferiorização e a invisibilidade causam um tremendo impacto não só na vida

²⁰³“Son alteridades históricas aquéllas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincráticas de esa historia.”

social do negro, mas principalmente em seu autorreconhecimento como negro ou afrodescendente, já que o sistema hegemônico de poder também é etnocêntrico.

Desse modo, desconstruir as estruturas coloniais que estão ainda hoje incutidas no imaginário das pessoas e institucionalizadas em vários setores sociais que, deveriam combater esta violência, é uma atividade que requer muita dedicação e um trabalho intenso de recuperação da consciência identitária por meio de ações afirmativas e políticas públicas comprometidas com o combate à invisibilidade do negro e com ações afirmativas que garantam seu desenvolvimento social e econômico. Devemos mais uma vez, reiterar que o combate à invisibilidade é uma luta constante e contínua, sem esquecermos que é uma atividade interdisciplinar e carece da participação de profissionais das áreas diversas do conhecimento.

Nicomedes Santa Cruz encontra na arte a ferramenta perfeita para o enfrentamento das práticas racistas e colonialistas. O autor reconhece sua ancestralidade afrodescendente e reafirma sua *negritud*. Preocupado em preservar e resgatar as décimas e outras manifestações orais que circulavam em Lima e na costa limenha, Santa Cruz resgata a memória afro-peruana e afrodescendente. Aqui se anuncia outra faceta do autor afro-peruano: o jornalismo. Como jornalista, apresentou programas de rádio, televisão, escreveu artigos e ensaios que divulgavam suas ideias sobre a *negritud* e a conscientização identitária, textos e reflexões sobre a peruanidade, a dança, os ritmos africanos no processo de visibilização destas expressões que também contavam a história do povo afro-peruano.

Os meios de comunicação e as mídias tecnológicas, como por exemplo, os recursos audiovisuais foram outra inovação na produção do autor. A concepção de literariedade para Santa Cruz não se concentra somente na materialidade do livro e do texto escrito como fatores únicos do literário, mas sim redefine esta concepção ao devolver a oralidade o lugar de protagonista do texto literário. Dessa maneira, teremos a poesia expressada de forma canônica representada pela escrita, mas também veremos aspectos literários da oralidade presente na musicalidade das décimas e poemas que foram gravados, recitados e performatizados por Santa Cruz.

Vale ressaltar que a forma textual também sofre variações, pois à medida que as temáticas abordadas ganham um tom mais contestatório e de denúncia, as formas textuais da décima passam por mudanças em sua estrutura. Tal aspecto é interessante, porque as modificações estruturais do texto poético parecem clamar por liberdade assim como a temática. Além disso, Santa Cruz insere diferentes manifestações das tradições orais de matriz africana, indígena e europeia em sua produção poética, como por exemplo, podemos citar o

panalívio, o *yaraví* e as décimas. Logo, percebemos que a mescla entre estas expressões evidenciam a mestiçagem cultural e étnico-racial entre o povo peruano e latino-americano.

Dessa maneira, ressaltamos que a obra poética de Nicomedes Santa Cruz é um marco na poesia peruana, afro-peruana e latino-americana por apresentar temáticas pertinentes ao universo afrodescendente no Peru, reivindicar e revalorizar a cultura afro-peruana, conferindo-lhe visibilidade, primeiramente, ao sujeito afro-peruano e em seguida, aos oprimidos e subalternizados. Sendo assim, a obra do autor afro-peruano comunga do pensamento decolonial, já que através de suas vivências e saberes visibiliza outros marginalizados, luta por representatividade e por justiça social para todos.

Portanto, ao afirmamos que Nicomedes Santa Cruz é transgressor salientamos sua posição de sujeito afro-peruano consciente que a poesia também é um importante instrumento para o combate das diferentes manifestações de violência, ódio, racismo, discriminação racial e opressão. Nicomedes Santa Cruz foi um incansável por justiça social, por respeito e pela integração entre os diferentes povos que compõe o Peru e a América Latina.

Devemos salientar que esta pesquisa teve como propósito difundir a obra de Nicomedes Santa Cruz no Brasil e, em especial no estado do Ceará, dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS/UFC) da Universidade Federal do Ceará e desse modo, ampliar os estudos sobre o autor afro-peruano, como também sobre a literatura e cultura peruana e latino-americana.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. p. 4-13.

AGUIRRE, Carlos. Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. **Revista Historica**, Lima, n. 37, p. 137-168, 2013.

ALEGRÍA, Ciro. **El canto del pueblo**: Décimaspor Nicomedes Santa Cruz. 2.ed. Lima: Librería Studium, 1966. p. 9-13.

ARBOLEDA QUIÑÓNEZ, Santiago. La constitución del pensamiento afroperuano.: un acercamiento a la formación intelectual y a la producción artística y ensayística de Nicomedes Santa Cruz (1958-1991). **Historia y Espacio**, Cali, v.13, n. 48, p. 245-276, 2017.

ARGUEDAS, José María. ¿Qué es el folklore? 1964. *In*: GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique (ed.). **Folklore y tradiciones populares**: Arguedas, González Carré, Jiménez Borja, Merino de Zela, Morote Best, Muelle.Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero, 2007. p. 42.

ARISTA, Luis Martín Valdiviezo. Nicomedes Santa Cruz o el Perú desde la mirada de su negritud. **Cimarrones, Comunicación Interétnica Global**, Peru, p. 1-17, 2017.Disponível em: <http://www.cimarrones-peru.org/nicomedes.htm>. Acesso em: 13 mar. 2020.

ARROYO, Carlos. **Hombres de letras**: historia y crítica literaria en el Perú. Lima: Ediciones MemoriAngosta, 1992.

BAEHR, Rudolf. **Manual de versificación española**. Madrid: Editora Gredos, 1984.

BECERRA, M. J. Estrategias de visibilización de la diáspora africana en América Latina y el Caribe durante el nuevo milenio. **Ciência Política**, [s. l.], v. 3, n. 5, 2008. Disponível em:<https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/17032>. Acesso em: 23set. 2020.

BEHELLI, Ricardo Sequeira. Civilização e barbárie no pensamento de Manuel González Prada. **Amerika**, Guadalupe, v. 17, p. 1-12, 30 dez. 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/8312>. Acesso em: 18 nov. 2020.

BELAÚNDE, Víctor A. **Peruanidad**. 3. ed. Lima: Ediciones Librería Studium, 1965.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K.**O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÍBLIA, A. T. Gêneses. *In*: BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 202-203.

CARAZAS, Milagros. Juan Urcariegui García: la décima y la expresión poética afroperuana. **Revista D'Palenque**: literatura y afrodescendencia, Lima, n. 1, p. 30-37, 2016.

CARAZAS, Milagros. Problemas y posibilidades de la literatura afroperuana. *In*: **EL CANTO del tordo**: estudios afroperuanos de Milagros Carazas: espacio virtual de reflexión y crítica sobre literatura cultura. [S. l.], 16 oct. 2008. Disponible em:<http://milagroscarazas.blogpost.com.ar/2008/10/problemas-y-posibilidades-de-la.html>. Acesso em: 18 dez. 2020.

CARRILLO, Francisco. **Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas**. Lima: Antologías de la Rama Florinda, 1961.

CÉSAIRE, Aimé. Algunas declaraciones. *In*: AAVV. **Poesía negra**: palabra terrestre. Buenos Aires: Leviatan, 1998. p. 103-109.

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 9ª edición. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

COELHO, Rogério Mendes. **Pedagogia da Cimarronaje**: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-) latino-americanas. 2019. 227 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Ed. Horizonte, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. **La formación de la tradición literaria en el Perú**. Lima: Centro de Estudios y publicaciones, 1989.

COSWOSK, Jânderson Albino. Figurações do corpo negro: o exílio do corpo e da alma em Orphée noir e suas interlocuções contemporâneas. **Outra margem: revista de filosofia**, Belo Horizonte, nº 8, 2018.

DÁVILA, José Campos. Nicomedes Santa Cruz Gamarra: rompiendo la invisibilidad literaria y política. **Revista D'Palenque**: literatura y afrodescendencia, Lima, n. 1, p. 26-29, 2016.

DEGREGORI, Carlos Iván; SANDOVAL, Pablo. Dilemas y tendencias en la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma intercultural. *In*: DEGREGORI, Carlos Iván *et al.* **Saberes periféricos**: ensayos sobre la antropología en América Latina. Lima: IEP: IFEA, 2008. p. 19-72.

DESPESTRE, René. Saludo y despedida a la negritud. *In*: MORENO FRAGINALS, Manuel (rel.). **África en América Latina**. México: Siglo Veintiuno, 2006. p. 337-362.

DICIONÁRIO de psicologia. São Paulo: Itamaraty, 1973. v.5.

DUARTE, E. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 31, p. 11-23, 5 jan. 2011.

DUSSEL, Enrique. **Para una ética de la liberación latinoamericana**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. Tomo I.

FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 16-35, maio/ago. 2003.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. **La literatura en el período de estabilización colonial (1580-1780)**. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 2000.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. **Páginas Libres/Horas de Lucha**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

GUILLÉN, Nicolás. **Páginas vueltas**. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

HEREDIA, Pablo. El otro en la formación de América: construcciones identitarias de la nación moderna. En: **Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales**, Córdoba, n. 4, p. 55-70, junio 2001.

HIGGINS, James. **Hitos de la poesía peruana: siglo XXI**. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.

HUNBER, Manu Marcus. Um estudo sobre o termo *ādām* na Bíblia Hebraica. **Arquivo Maaravi: revista digital de estudos judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 72-86, nov. 2016.

JACKSON, Richard. **The Black Imagine in Latin American Literature**. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico, 1976.

KLEYMEYER, Ana María. **Décima: fusión y desarrollo cultural en el Afropacífico**. Quito: Ed. Abya-Yala, 2000.

LLÓRENS, José Antonio A. De la guardia vieja a la generación de Piglo: música criolla y cambio en Lima, 1900-1940. In: STEIN, Steve. **Lima Obrera, 1900-1930**. Lima: Ediciones El Virrey, 1987. Tomo II, p. 253-282.

MARIÁTEGUI, J. C. **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Ayacucho: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARIÑEZ, Pablo. **Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano**. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2000.

MOLINA, Pablo. Ser o no ser Tradicional: implicaciones del uso de la noción del folklore en la obra de José María Arguedas. **Revista Anthropía**, Lima, v 9, p. 63-69, 2011.

MOROTE BEST, Efraín. **Elementos de folklore**: definición, contenido, procesamiento. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco, 1950. p. 13-39.

N'GOM, M'bare. Introducción. *In*: N'GOM, M'bare. **Escribir la identidad**: creación cultural y negritud en el Perú. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2010. p. 6-15.

N'GOM, M'bare. África en Nicomedes Santa Cruz. Nicomedes Santa Cruz en África. **Ínsula Barataria**, Lima, n. 6, p. 35-50, 2006.

OJEDA, Martha. Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano: argumentos para su inclusión. **Revista D'Palenque**: literatura y afrodescendencia, Lima, n. 1, p. 9-18, 2016.

OJEDA, Martha. **Nicomedes Santa Cruz, poeta peruano, prólogo a Canto Negro**. [S. l.]: Ciberayllu, 2005. Disponible em: <http://www.andes.missouri.ed/andes/Ciberayllu.html>. Acceso em; 13 jul. 2020.

OJEDA, Martha. **Nicomedes Santa Cruz**: ecos de África en Perú. Gran Bretaña: Tamesis, 2003.

OLAYA ROCHA, Juan Manuel. La narrativa afroperuana de José "Cheche" Campos: recuperación de la memoria histórica en Las negras noches del dolor. **Revista D'Palenque**: literatura y afrodescendencia, Lima, n. 1, p. 38-44, 2016.

PACHECO, Joice Oliveira. Identidade cultural e alteridade: problematizações necessárias. **Revista Eletrônica Spartacus**, Santa Cruz do Sul, p. 1-11, 2004.

PERÚ. **Ley n° 28761, de 30 de mayo de 2006**. Lima: Congreso de la República del Perú, 2006. Disponible em: <http://www.congreso.gob.pe/CoordAfroperuana/normativa/>. Acceso em: 22 dez. 2020.

PERÚ. **Resolución Suprema n° 010-2009, de 27 de noviembre de 2009**. Lima: Ministerio de la Cultura, 2009. Disponible em: <http://www.congreso.gob.pe/Docs/CoordAfroperuana/files/normativas/decreto-supremo-que-aprueba-el-plan-nacional-de-desarrollo-p-decreto-supremo-n-003-2016-mc-1404903-3.pdf>. Acceso em: 3 dez. 2021.

PRIETO, Carmen Esther Hernández. Calle 13 y su discurso social. **Investigación y Desarrollo**, Barraquilla, v. 26, n. 2, p. 1-15, 2018.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Alteridades artísticas e culturais afro-peruanas: Nicolás Guillén, Solano Trindade e Nicomedes Santa Cruz. *In*: XIRÊ DAS LETRAS, 2., 2011, Xique-Xique. **Cadernos de resumos** [...]. Xique-Xique: [s. n.], 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. **Journal of World-Systems Research**, Hartford, v. 6, n. 2, p. 342-386, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2003. p. 201-246.

RAMÍREZ YRAMÍREZ, Enrique. Poesía afroperuana. **La Prensa**, México, 1 abr. 1961.

ROEL MENDIZABAL, Pedro. De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. *In*: DEGREGORI, Carlos Iván. **No hay país más diverso: compendio de antropología peruana.** Lima: Red para el Desarrollo en las Ciencias Sociales en el Perú, 2000. p. 74-122.

ROHNER, Fred. De lo no literario al otro: juicios sobre la 'literariedad' en el Perú. *In*: POLLAROLO, Giovanna; CHUECA, Luis Fernando (coord.). **Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX.** 1. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019. p. 455-489.

ROIG, A. A. Eugenio Espejo y los comienzos de los comienzos de un filosofar latinoamericano. *In*: ROIG, A. A. **Rostro y filosofar de América Latina,** Mendoza: EDIUNC, 1993. p. 164-181.

SALAZAR BONDY, Sebastián. Nicomedes Santa Cruz, poeta natural. **La Prensa**, Lima, p. 8, 5 jun. 1958. Disponible em: <https://enlima.pe/blog/nicomedes-santa-cruz-por-sebastian-salazar-bondy>. Acceso em: 11 nov. 2020.

SANTA CRUZ URQUIETA, Octavio. **Escritura y performance en los decimistas de hoy: la actividad de los decimistas de Lima a inicio del siglo XXI.** 2009. Tesis (Ms. en Literatura Peruana y Latinoamericana). Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado. 2009.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Cumanana: poemas y canciones.** Lima: Phillips, 1964.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Décimas y poemas: antología.** Lima: Campodónico, 1971.

SANTA CRUZ, Nicomedes. Entrevista concedida a Hugo Guerrero Martinheitz. Transcripción: Oscar Giardinelli. **Revista 7 días**, Buenos Aires, 17 feb. 1973. Show del Minuto, Radio Continental, Buenos Aires, 2 de febrero de 1973.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **La décima en el Perú:** Lima: IEP Ediciones, 1982.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Obras completas: investigación (1958-1991).** Lima: Libros en Red, 2004 a.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Obras completas: poesía (1949-1989).** Lima: Libros en Red, 2004 a.

SANTA CRUZ, Nicomedes. Racismo en el Perú. **Expreso**, Lima, p. 12, 1 oct. 1967.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**: civilização e barbárie. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu Negro. *In*: SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. p. 98-112.

SEGATO, R. L. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. **Anuário Antropológico**, Brasília, DF, v. 13, n. 1, p. 81-94, 26 jan. 2018a.

SEGATO, R. L. Identidades políticas/ Alteridades históricas: Uma crítica a lãs certezas Del pluralismo global. **Anuario Antropológico**, Brasília, DF, v. 22, n. 1, p. 161-196, 7 fev. 2018b.

SEGATO, R. L. **La nación y sus otros**: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SERRANO, Alejandro. Ética y mundialización. **Polis**: revista de la Universidad Bolivariana, Santiago, v. 3, p. 1-12, 21 mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistapolis.cl/9/etic.doc>. Acesso em: 18 dez. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

STORINO, Natália. ¿Marginados o ciudadanos? El sujeto afroperuano en Nicomedes Santa Cruz. *In*: JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA, 12., 2009, San Carlos de Bariloche. **Anales** [...]. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, 2009.

STORINO, Natália. De ser como soy, me alegro: la negritud de Nicomedes Santa Cruz. **Revista D'Palenque**: literatura y afrodescendencia. Lima, n. 1, p. 19-25, 2016.

TRAPERO, Maximiano. **El libro de la décima**: la poesía improvisada en el mundo hispánico. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1996.

VELASCO, F. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición: presente y pasado. **Revista de Historia**, São Paulo, n. 23, p. 139-153, 2007.

VERÁSTEGUI, Enrique. Negritud la Conciencia Emergente. **Variedades**, Lima, p. 9-10, 9 julio 1975.

WADE, Peter. Población negra y la cuestión identitária en América latina. **Universitas Humanística**, Colombia, n. 65, p. 273-296, enero/jul. 2008.

WALLERSTEIN, I. A agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI. *In*: WALLERSTEIN, I. **O sistema mundial moderno**. Porto: Ed. Afrontamentos, 1974. v. 1.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.