

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**JOANA CLAUDIA PRIETO FERNANDEZ**

**COMUNICAÇÃO, CORPO E CULTURA NA DANÇA AFROPERUANA *FESTEJO***

**Sorocaba/SP**  
**2017**

**JOANA CLAUDIA PRIETO FERNANDEZ**

**COMUNICAÇÃO, CORPO E CULTURA NA DANÇA AFROPERUANA *FESTEJO***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Professor Doutor Wilton Garcia.

**Sorocaba/SP  
2017**

### Ficha Catalográfica

P949c Prieto Fernandez, Joana Claudia  
Comunicação, corpo e cultura na dança afroperuana *festejo* /  
Joana Claudia Prieto Fernandez. -- Sorocaba, SP, 2017.  
131 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Garcia.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade  
de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2017.

1. Comunicação e Cultura. 2. Danças folclóricas. 3. Danças afro-  
peruanas. 4. Dança – Estudo e Ensino. I. Garcia, Wilton, orient. II.  
Universidade de Sorocaba. III. Título

**Joana Claudia Prieto Fernandez**

**COMUNICAÇÃO, CORPO E CULTURA NA DANÇA AFROPERUANA *FESTEJO***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Professor Doutor Wilton Garcia  
Universidade de Sorocaba

---

Professora Doutora Tânia Cristina dos Santos Boy  
Universidade de Sorocaba

---

Professor Doutor Paulo Celso da Silva  
Universidade de Sorocaba

Ao Criador, o maior artista do movimento.  
A Monica Prieto e William Soto, meus pais, pelo imenso amor.  
A meus irmãos, David e Roberto, pelo amor, compreensão,  
apoio e união.  
A meus avós, Felicita, Esteban, Yolanda, Jorge,  
e a toda a família, pela herança genética e cultura peruana.  
A Wilton Garcia, porque sem seus ensinamentos e amizade,  
seria impossível.  
A Nina e Lili, pela alegria e leveza no cotidiano.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer faz parte de tentar retribuir aos que chegaram a afetar a pesquisa. Entre pessoas queridas, com conversas, intervenções artísticas, livros, *sites*, músicas, documentários, danças, aulas, às vezes uma palavra que modifica a escrita e outros. Mas foram tantas contribuições que nomear torna-se complexo; por isso, estes agradecimentos vão a todos que sabem que contribuíram imensamente.

Agradeço especialmente à Universidade de Sorocaba (Uniso) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, pela confiança e oportunidade de desenvolver esta pesquisa. Agradeço aos professores do programa, pelos incríveis ensinamentos para esta dissertação.

Minha gratidão sem medidas à orientação de Wilton Garcia, pela sabedoria em encaminhar este trabalho e causar reflexões profundas, tanto acadêmicas quanto para a vida. Obrigada pela paciência, aulas, conversas e amizade. Sua presença como amigo e profissional foi e continua sendo essencial, pelo seu olhar para o potencial criativo.

Agradeço aos funcionários da Uniso por auxiliarem em cada dúvida. Em especial às bibliotecárias, que me aguentaram por horas e horas de estudo na biblioteca.

Agradecimento especial a Daniela Lima, que me ajudou diretamente em toda a trajetória do mestrado. Sem sua compreensão, carinho e profissionalismo, isto não teria sido possível. A Felipe Parra, agradeço pelo companheirismo artístico, acadêmico e por toda a ajuda durante esta jornada; a Renata Rocha, amiga que me motivou aos estudos e me fez repensar questões sobre o corpo negro; a Menian agradeço pela leveza, pelos sorrisos, abraços, parceria artística e poesia; a Lucas, pela sua entrega comigo ao dançar; a Benjamin Abras, pelo seu amor à arte e ao corpo negro, e por me dizer que *el contorneo de las caderas* lembra o símbolo do infinito; a Evandro Passo, por receber meu trabalho e pela troca de experiências com a dança e cultura afro-brasileira com o grupo Bataka, que foi inesquecível; a Rayana Barreto e Gabriel, por lerem meu texto e fazerem correções essenciais; a Rennan Castro, pelas traduções; à queridíssima Elizete Gomes, pelo incentivo contínuo.

Não posso deixar de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa, que permitiu que esta pesquisa acontecesse.

Obrigada a toda a minha família, a todos os colegas e aos amigos queridos que sentiram minha ausência em dois anos de mestrado. Em especial a Cinthia e Marcos, amigos incondicionais, grata pelo entendimento e amizade. Agradeço também a todos os participantes das aulas de *festejo*, fotógrafos e artistas.

A todos os companheiros de mestrado, pela troca de informações, conhecimento, tristezas e conquistas.

Ao professor Paulo Celso da Silva e à professora Tania Boy, pelos apontamentos, incentivos e críticas para melhorar esta investigação.

A Victoria Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz, Susana Baca e Perú Negro, pela inspiração, pelo exemplo de luta pelo corpo negro e por reavivarem e recriarem o *festejo*.

Gratidão.

La expresión más auténtica de un pueblo está en  
sus danzas y su música.  
(Agnes De Mille)

## RESUMO

Esta pesquisa pretende refletir sobre comunicação, corpo e cultura na abordagem da dança afroperuana *festejo*, envolvendo impressões focalizadas na sociedade contemporânea, ao contextualizar estudos do movimento da dança e possibilidades poéticas. Essa dança, executada pela própria pesquisadora, entrelaça dança folclórica e *performances* que relacionam mídia e práticas socioculturais atualmente. Disso, surge a problematização: quais interferências do corpo afroperuano afetam o *festejo* na atualidade? E como levar essas reflexões, por meio de elementos estéticos, ao processo criativo do espetáculo *El festejo digital*? O objetivo geral é pesquisar sobre comunicação, corpo e cultura na atualidade, com a abordagem da dança afroperuana *festejo*; o objetivo específico é desenvolver um relato de experiência das etapas que comportam uma dinâmica estética, a fim de mostrar ideias para a ação criativa que sistematiza um espetáculo de dança contemporânea. Trata-se de pesquisa de caráter qualitativo-exploratório. O percurso metodológico foi observar, descrever e discutir acerca da dança afroperuana *festejo* com base nos estudos contemporâneos e estudos culturais, por meio de aulas, discussões e *performances*. Isso engloba bibliografia, realização de aulas de dança como forma de preparação corporal para o *festejo* e estudo a respeito da Labanotation. O estudo com a Labanotation e os fatores do movimento corporal são material para o ensino da dança, como possibilidade de registro e leitura do *festejo*. A orientação das aulas exige preparo e exploração dos fatores do movimento. Levar o *festejo* a outros lugares fora do Peru aos poucos aumenta a visibilidade do negro peruano e dessa dança afroperuana. O *corpus* desta pesquisa relaciona as vivências com *festejo* em solo brasileiro como material para o processo de criação do espetáculo proposto. Também se pretende destacar como, por meio da dança, o pensamento contemporâneo pode expressar e comunicar com o corpo, na intenção de ressaltá-lo como lugar do saber. A relevância dos resultados obtidos destaca o corpo como entidade de cultura e mídia, no reconhecimento maior das artes do corpo em outras áreas do conhecimento. Também, considerou-se a presença do negro peruano em alguns lugares do Brasil para discutir questões de diversidade (etnia/raça) que ainda precisam ser levantadas, em razão da desigualdade social recorrente: a vulnerabilidade, a discriminação e o preconceito contra afrodescendentes.

Palavras-chave: Comunicação. Corpo. Cultura. Dança afroperuana. *Festejo*.

## ABSTRACT

This research aims to reflect on communication, body and culture, by approaching the Afro-Peruvian dance *festejo* involving impressions focused on contemporary society, as it contextualizes dance movement studies and poetic possibilities. This dance interweaves folk dance and performances that relate media and socio-cultural practices presently. Hence it emerges the problem: what interferences of the Afro-Peruvian body affect the *festejo* in the present time? And how to take these reflections, by means of aesthetic elements, to the creative process of the show *El festejo digital?* The general objective is to research on communication, body and culture nowadays, by approaching the Afro-Peruvian dance *festejo*; the specific objective is to develop an experiential account of the stages that involve an aesthetic dynamic, in order to show ideas for a creative action that systematizes a contemporary dance spectacle. It is a qualitative-exploratory research. The applied methodology was to observe, describe and discuss the Afro-Peruvian dance *festejo* based on contemporary studies of communication and on cultural studies, by means of lectures, discussions and performances. This includes bibliography, conducting dance classes as a form of body preparation for the *festejo*, and studying about the Labanotation. The study with the Labanotation and the factors of the corporal movement are material for teaching such dance, as a possibility of recording and reading the *festejo*. This requires preparation and exploration of the factors of bodily movement. Taking the *festejo* to other places outside Peru gradually increases both the visibility of the Peruvian Negro and of this Afro-Peruvian dance. The corpus of this research relates the experiences with *festejo* in Brazilian soil as material for the process of creation of the proposed spectacle. It is also worth noting how, by means of dance, the contemporary thought can both express and communicate with the body, intending to feature it as a knowledge place. The relevance of the obtained results highlights the body as an entity of culture and media, by recognizing uppermost the arts of the body, in other areas of knowledge. One also took into account the Peruvian Negro's presence in some places of Brazil, to discuss issues related to diversity (ethnicity/race), which still need to be raised, due to recurrent social inequality: vulnerability, discrimination and prejudice against Afro-descendants.

Keywords: Communication. Body. Culture. Afro-Peruvian dance. *Festejo*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Divulgação <i>Entrefluxos</i> .....	11
Figura 2 – Rastros da <i>performance Entrefluxos</i> .....	26
Figura 3 – Victoria e Nicomedes Santa Cruz, 1961 .....	52
Figura 4 – <i>Festejo</i> : antes da apresentação, Lima, junho 2003 .....	59
Figura 5 – Encenação da abolição da escravidão, Lima, junho 2004 .....	60
Figura 6 – Encenação: perto da libertação, Lima, junho 2004 .....	60
Figura 7 – Encenação da libertação, Lima, junho 2004 .....	61
Figura 8 – Aula aberta de <i>festejo</i> , Belo Horizonte, maio 2016 .....	61
Figura 9 – Discussão sobre dança afro na América Latina, Belo Horizonte, maio 2016 .....	62
Figura 10 – Congresso Mundial de Dança, Campinas, 2016 .....	62
Figura 11 – Indumentária afroperuana .....	71
Figura 12 – Indumentária: <i>tondero</i> e <i>festejo</i> .....	72
Figura 13 – <i>Cajón</i> peruano .....	72
Figura 14 – Queixada de burro e <i>cajita</i> .....	74
Quadro 1 – Estimativa de variação populacional no Peru, séc XVI-XX .....	91
Figura 15 – Estudos .....	97
Gráfico 1 – Esforços: sistema Effort-Shape .....	101
Esquema 1 – Notação do <i>festejo</i> por Labanotation .....	103
Esquema 2 – Convenção coreográfica do <i>festejo</i> .....	104
Figura 16 – Oficina de <i>festejo</i> na Uniso, 2016 .....	110
Figura 17 – Vivência de <i>festejo</i> no Mi Casa Hostel, Sorocaba, 2016 .....	110
Figura 18 – Terceira Mostra de Artes das Mulheres de Sorocaba, 2016 .....	111
Figura 19 – Cicatrizes do povo iorubá .....	113
Figura 20 – Diário de bordo: anotações soltas 1, 2015 .....	114
Figura 21 – Diário de bordo: anotações soltas 2, 2015 .....	114
Figura 22 – Diário de bordo: anotações soltas 3, 2015 .....	115
Figura 23 – Experimentação dos movimentos do <i>festejo</i> , 2016 .....	115
Figura 24 – Experimentação de movimentos variados, 2017 .....	116
Figura 25 – <i>Âmago</i> .....	123

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA .....</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Impressões da atualidade: contemporâneo .....</b>	<b>27</b>
<b>2.2 Imagem .....</b>	<b>31</b>
<b>2.3 Tecnologia, mídia e consumo .....</b>	<b>34</b>
<b>2.4 Percepções sobre comunicação, corpo e cultura .....</b>	<b>41</b>
<b>3 DANÇA AFROPERUANA <i>FESTEJO</i> .....</b>	<b>53</b>
<b>3.1 O <i>festejo</i> .....</b>	<b>65</b>
<b>3.2 O não lugar do corpo negro .....</b>	<b>80</b>
<b>3.3 Breve contextualização histórica .....</b>	<b>88</b>
<b>4 POSSIBILIDADES POÉTICAS .....</b>	<b>98</b>
<b>4.1 Estudos: movimento, Labanotation e convenção coreográfica do <i>festejo</i> .....</b>	<b>99</b>
<b>4.2 Vivências .....</b>	<b>105</b>
<b>4.3 Experimentações .....</b>	<b>111</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>127</b>

**Figura 1 – Divulgação *Entrefluxos***



Fonte: Acervo próprio.

## 1 INTRODUÇÃO

Não há instauração da verdade sem uma posição essencial da alteridade; a verdade nunca é a mesma; só pode haver verdade na forma do outro mundo e da vida outra.  
(FOUCAULT, 2011, p. 316)

Esta pesquisa parte de reflexões relacionadas à comunicação do corpo<sup>1</sup> na dança.

A epígrafe acima instiga a pensar acerca da corporeidade imbricada à alteridade; pelas palavras de Michel Foucault (2011), nota-se que não há verdade<sup>2</sup> se não se tem o outro. Essa frase incita a refletir sobre a diversidade de bailarinos que, mesmo capacitados por determinada técnica, têm suas peculiaridades. Não são seres iguais e mecânicos, porque vivem verdades distintas, mas também têm “a vida outra”, ou outros corpos como referência de movimentos, sendo, conseqüentemente, afetados por diversas corporalidades.

Esta investigação também pretende trazer a reflexão sobre transformações do sujeito de acordo com os aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos. Tais fatores estão impregnados tanto no corpo como no espaço, marcados pela “diversidade de verdades” (FOUCAULT, 2011) preenchidas pelas vivências corpóreas. Isso está presente neste estudo com a curiosidade e observação perante o corpo em comunicação, com andanças traçadas na espacialidade, o que implica perceber o trânsito que pode transparecer, muito ou pouco, na corporeidade. O inverso também ocorre, por meio das interferências do espaço modificadoras das ações do homem, em decorrência das afetações presentes no corpo, que transformam ambos (SANTOS, 1997).

A diversidade de corpos e suas transitoriedades, observadas nas aulas de dança (ambiente da pesquisadora), deram início à reflexão relacionada à alteridade e às verdades corpóreas (FOUCAULT, 2011). O verdadeiro comunicado pelo corpo

---

<sup>1</sup> A palavra “corpo” será utilizada ao longo deste texto com base na pesquisa de Raquel Gouvêa (2012), que o estuda como totalidade entre corporeidade e mente, em que ambas estão no lugar da cognição.

<sup>2</sup> O termo “verdade” será usado no sentido das verdades do corpo e suas trajetórias e percursos, que ocasionam mudanças de verdades (ideias, pensamentos, percepções etc.) do ser humano, como pensado por Foucault (2011, p. 316): “a verdade nunca permanece a mesma [...]”.

está entre a sua maneira de perceber o mundo e as informações que atravessam o sujeito, consequentemente fazendo parte de suas verdades, que se transformam com as interferências entre corpo e espaço. Ou seja, como artista da dança, atentei para a forma como o corpo se move e o quanto os lugares perpassados por cada sujeito o atravessam. De alguma maneira, as afetações dessa diversidade da corporalidade e espacialidade interferem e reverberam no movimento cotidiano e no corpo que dança. Desse modo, pensar a respeito do espaço percorrido pelos corpos dançantes permite obter o reconhecimento de “si”/”eu” pelo “outro” e a melhor observação das afetações desse transitar na comunicação.

Assim, esta investigação é permeada por inquietações relacionadas ao corpo e espaço da pesquisadora, incluindo as raízes genéticas, bem como as vivências, abordadas no próximo tópico e, com mais detalhes, no terceiro capítulo, no qual se expressa a identificação e a herança familiar afroperuana<sup>3</sup>. A pesquisa entrelaça comunicação, cultura, corpo e espaço, intrínsecos a este trabalho, pensando o corpo negro peruano e suas interferências no *festejo*, dança erótico-festiva com informações de algumas culturas de matriz africana, europeia e indígena.

## **Motivação e identificação**

Este tópico contextualiza questões que envolvem minha formação profissional e pessoal. Da herança familiar do Peru à condição de brasileira, aponto para os incentivos desta pesquisa. Inicialmente, a alteridade de corpos e suas inúmeras formas de movimentação na dança inquietaram-me e me motivaram para esta investigação. Pensar acerca do chão onde o corpo pisa e a terra pela qual passou, como também nas histórias desses tantos corpos observados em aulas de dança e apresentações, nas distintas vivências de cada corpo, que conhece estilos de danças diferentes e de procedências diversas.

Isso direciona a estudar sobre corpo e espaço junto às trajetórias e percursos. Assim, penso meu trajeto e me lembro de que aos 3 anos de idade escalei a estante

---

<sup>3</sup> Embora em português a grafia correta do termo seja “afro-peruana”, neste trabalho optou-se por utilizar a grafia usada no Peru, por se tratar de uma dança que faz parte do folclore desse país e para que se saiba em outros lugares do mundo como se escreve na cultura peruana. Assim, ao longo de todo o texto será adotada a forma “afroperuana”/“afroperuano”, sem hífen.

da sala para ligar o som e dançar. Esse fato dos primeiros anos de vida permaneceu registrado para a família e foi um indício de meu anseio pela dança. Aos 8, 11 e 12 anos de idade fiz aulas de dança, principalmente *jazz*. Iniciei os estudos profissionalmente aos 17 anos, com aulas de criação, improvisação, danças populares brasileiras, técnicas de educação somática entrelaçadas ao balé, dança contemporânea, aulas do sistema de Rudolf Von Laban<sup>4</sup>, aulas de coreografia e ensino, técnicas do Body Mind Centering (BMC) como preparação corporal para a dança, estudos da *performance* e outras práticas corporais.

Constantemente acompanhada de pesquisa na área da Dança, participo de mostras, apresentações, espetáculos e *performances*. O fazer artístico levou-me a considerar temas para estudos acadêmicos, como na Licenciatura em Dança e logo no Mestrado em Comunicação e Cultura. Essa gama de atividades, tanto acadêmicas quanto artísticas, incitou-me a perceber vida e arte de maneira crítica e a focar os estudos na corporeidade e nas afetações da espacialidade, as quais interferem na comunicação, no corpo cotidiano e na dança.

As demais inquietações estão relacionadas à herança genética, que está, em maior grau, na condição peruana. Este trabalho aborda especificamente a cultura afroperuana, por inúmeros motivos, entre eles: falas preconceituosas relacionadas aos negros, minha participação em apresentações de *ritmos negros del Perú*<sup>5</sup> e demais vivências com a dança *festejo*, no Peru e no Brasil.

## **Justificativa**

Esta pesquisa justifica-se na área de Comunicação ao refletir sobre o corpo como “mídia primária” e como lugar de cultura. Essa corporeidade midiática é nomeada de “primária” por Norval Baitello Júnior (2012), porque o corpo não precisa de artefatos para tecer diálogos com outros sujeitos e é o lugar onde começa a

---

<sup>4</sup> Pesquisador do movimento e coreógrafo, criou um sistema que inclui o estudo profundo do movimento e o método de análise do movimento Labanotation, ou notações/partitura do mover. Seu trabalho encontra-se nos livros *Domínio do movimento* (LABAN, 1978), que contém seus estudos organizados por Lisa Ullmann, *Dicionário Laban* (RENGEL, 2005) e *Os temas do movimento de Rudolf Laban* (RENGEL, 2008), que explica as qualidades do movimento pensadas por Laban, entre outros que abordam sua pesquisa.

<sup>5</sup> No Peru, é comum utilizar a expressão *ritmos negros del Perú* para referir-se às danças afroperuanas.

comunicabilidade humana. É aparato (corpo) da cultura onde ocorrem processos culturais e também é elemento (corpo) que surge da e para a cultura.

Com base nesse modo de pensar a corporeidade, pode-se justificar o trabalho ao se ponderar que a mídia primária reflete os sinais que a marcam e essas sinalizações corpóreas podem comunicar, porque o corpo é visto como entidade cultural que está em processo; não é só receptor ou transmissor sensorial, é pro-perceptivo<sup>6</sup>.

Isto acontece no trânsito dinâmico que modifica corporalidade e espacialidade e que muda a maneira de comunicação e, conseqüentemente, a cultura de um povo. Assim também, ao mudar a forma de cultivar alguma atividade em sociedade, a comunicação tem mudanças. Ou seja, comunicação, corpo e cultura estão imbricados.

Desse modo, pretende-se refletir a respeito do corpo negro como mídia e cultura, o que traz informações econômicas, identitárias, socioculturais e políticas que comunicam o outro. Isto está presente no objeto de pesquisa: a expressão corpóreo-cultural da dança afroperuana *festejo* junto às interferências do corpo da pesquisadora, que faz estudar essa circulação de informações que abrange o sujeito. Consideram-se algumas dessas informações que afetam socialmente o corpo negro no Peru, como o contexto do preconceito pela pigmentação da pele. Para isso, consideram-se a herança familiar, o resgate da cultura, a valorização e a dignidade humana do negro peruano.

Assim, observa-se a dança *festejo*, local de cultura (BHABHA, 1998) que produz e manifesta comunicação corpórea, por meio de movimentos que são realizados de acordo com as vivências do negro no Peru e que possibilitam reflexões por outro meio que não a fala, a escrita, mas pela movimentação ampliada para dançar.

O segundo motivo para a escolha deste objeto de pesquisa é incitar reflexões por meio da expressão corpóreo-cultural do *festejo* e ressaltar o corpo pensante que expressa seu modo de contemplar por meio do ato de dançar, uma

---

<sup>6</sup> O termo “pro-perceptivo” provém dos estudos de Baitello Júnior, e ganha sentido no estudo do corpo como complexidade comunicacional, já que essa entidade cultural que é o corpo passa pelo termo pro-perceptivo ao anteceder e expandir seu grau de percepções, tornando ainda mais complicada uma análise de receptor e transmissor passivos. De forma mais ou menos intensa, o corpo absorve o que o ambiente informa, tornando-se, assim, corpo-cultura.

linguagem que, assim como a escrita, também pertence à cognição. Com isso, um dos modos de posicionamento para destacar a linguagem da dança, como processo cognitivo (GOUVÊA, 2012) observado no corpo que comunica sua cultura, está em levar essa manifestação artística a congressos, escolas, universidades, comunidades e outros espaços, passo fundamental para que aconteçam a reflexão mental e corpórea e a valorização da dança como área de conhecimento.

Portanto, no diálogo entre comunicação, corpo, cultura e dança, o *festejo* viabiliza perceber as interferências do corpo afroperuano e também alimenta o processo de criação do espetáculo de dança intitulado *El festejo digital*, que discutirá as hibridações comunicacionais e culturais do corpo presentes na cultura.

A base para esse trabalho reflexivo e crítico por meio das Artes do Corpo está em minhas vivências, sendo a coletânea de informações que mais afetou, durante o processo como mestranda, minha maneira de dançar e pensar a dança. Também os seguintes trabalhos, concebidos pelo pesquisador e artista visual Wilton Garcia, incitaram-me a pensar e realizar: a *performance Consumo tecnológico* (2013); o vídeo *Imerso* (2014); a *performance Tapete vermelho* (2016); aula aberta de dança afroperuana no estado de Minas Gerais (2016), seguida do debate Identidades Comuns na América Latina. Tais trabalhos nas áreas da Dança, da *Performance*, do Vídeo e da Fotografia, entre outros, fazem-me refletir sobre o espaço do negro peruano e a dança *festejo* e querer provocar de maneira estética, ou seja, por meio do processo do espetáculo de dança proposto nesta dissertação, do trânsito de informações da cultura afroperuana e de meu próprio corpo.

## **Problematização**

Este estudo problematiza as interferências de corpo e espaço levadas para a comunicação corporal e a dança afroperuana *festejo*. Essas afetações serão pensadas como provocação estética para o processo de criação de um espetáculo de dança, o qual abordará as informações que a corporalidade e a espacialidade trocam e suas conseqüentes hibridações culturais.

A partir disso, foi realizado levantamento bibliográfico sobre a dança *festejo*. Houve dificuldade de encontrar livros sobre essa manifestação e suas especificidades; foram localizados somente trechos em livros que abordam a dança e alguns artigos. Por essa escassez de material e a pouca divulgação da cultura afroperuana no mundo e até mesmo no próprio Peru, coloca-se como desafiador escrever sobre tal assunto, mas é também uma oportunidade de resgatar questões envolvidas com o *festejo*, que podem dialogar com livros de Comunicação, Cultura, História e outras áreas do saber.

De forma técnica, ao pensar o corpo negro peruano e o corpo negro brasileiro, considerando que existem semelhanças (como a inclinação do tronco para o chão), mas também diferenças, ao ministrar aulas de *festejo* no Brasil observei que os movimentos de vibração de ombros e pelve, predominantes nessa dança afroperuana, constituem uma dificuldade, na nuance desse movimento e na coordenação entre pés, pelve, cintura escapular e cabeça. Essa diferença torna-se um estímulo, pois é necessário ponderar acerca de como comunicar melhor, tanto em palavras como em movimento corporal. Por isso, foi adotado o sistema Laban.

Na tentativa de facilitar a comunicação e a percepção dos movimentos no processo de aprendizagem do *festejo*, utilizam-se palavras, movimentação corporal e notação, a fim de comunicar melhor o ato de transmitir a aula de dança afroperuana, como também se dissecam o movimento para trabalhar com maior propriedade ao ministrar aulas, descrever teoricamente e registrar essa expressão corpórea.

Do sistema Laban é utilizado o estudo relacionado aos fatores do movimento, que inclui qualidades como direto-flexível e forte-leve. Com isso, a presente investigação auxilia a perceber qual a movimentação predominante no *festejo* peruano e como comunicar melhor ao aluno que aprende essa dança, mas principalmente permite a exploração da movimentação rápida, flexível, forte e direta, para assim chegar à qualidade do mover da dança afroperuana proposta.

Para tanto, mediante o que foi abordado neste tópico, a seguinte problemática norteia esta pesquisa: “quais interferências do corpo afroperuano afetam a dança *festejo* na atualidade? E como levar essas reflexões, por meio de elementos estéticos, para o processo de criação do espetáculo *El festejo digital*?”

## Objetivos

Esta pesquisa tem como *objetivo geral* pesquisar sobre comunicação, corpo e cultura, na atualidade, com a abordagem da dança afroperuana *festejo*.

O *objetivo específico* é desenvolver um relato de experiência das diferentes etapas que comportam uma dinâmica estética, a fim de expor o início do processo de criação do espetáculo *El festejo digital*.

## Percurso metodológico

Fundamentado nos estudos contemporâneos e nos estudos culturais, o processo metodológico elaborado neste projeto de pesquisa apoia-se na investigação qualitativa a respeito do corpo e das interferências que o movem. É qualitativa na lógica de observar, descrever e discutir sobre o corpo negro peruano na dança, na esfera que engloba a comunicação e a cultura.

Em relação aos objetivos, visou-se, por meio de observação e descrição do objeto de estudo, a discutir aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos presentes na corporalidade, inseridos na dança afroperuana *festejo*.

Quanto aos procedimentos, incorporada no cenário da pesquisa, busquei atender-me ao objeto. Com isso, observei o corpo negro peruano com olhar estético e crítico em relação a um dos polos da cultura afroperuana em Lima, Peru: o bairro La Victoria.

Para essas reflexões, os dados da pesquisa bibliográfica foram coletados em livros de Comunicação, Cultura, música e dança afroperuana, Filosofia, História, Geografia e dança contemporânea.

O percurso metodológico da investigação foi composto por meio do relato de experiência a seguir. No terceiro capítulo será descrito com mais detalhes o processo de criação do espetáculo *El festejo digital*, discutindo o objeto observado, a dança afroperuana, o conceito de “contemporâneo”, algumas questões sobre tecnologias e hibridismo cultural pelo viés crítico do olhar artístico. Dessa maneira, as *performances* mencionadas a seguir são mote para reflexões sobre o corpo híbrido da pesquisadora, que aborda as interferências corpóreas da

contemporaneidade, da tecnologia, da dança folclórica, para o processo reflexivo do espetáculo proposto neste trabalho.

Como já mencionado, os seguintes trabalhos artísticos tiveram como provocador artístico Wilton Garcia. Iniciou-se com a *performance Consumo tecnológico*, pesquisando sobre consumo, alimentação e tecnologia. Como primeiro contato para pensar corpo, tecnologia e imagem, o livro que mais ajudou a refletir acerca de corpo contemporâneo, mercado e mídia foi *O metrosssexual no Brasil* (GARCIA, 2011). Porém, a observação do corpo do cidadão na cidade tornou-se essencial como pesquisa para ampliar a visão sobre como se utiliza e se consome. O aparelho de telefone celular e o *tablet* digital foram os mais observados, seja nos pontos de ônibus, seja em *shoppings*, escolas e em outros espaços. Tais pesquisas auxiliaram na criação e experimentação corporal (ensaios) da *performance*. Exploraram-se objetos eletrônicos como telefone celular e *tablet*, música e vestimenta. Isso permitiu a criação de movimentos pontuais, mas com flexibilidade para transitar pelo espaço, já que houve interação com o público na *performance*. A apresentação deste projeto ocorreu em 2013, na unidade Sorocaba do Serviço Social do Comércio (Sesc).

O segundo trabalho intitulou-se *Imerso* (2014), vídeo inspirado na *performance Consumo tecnológico*. As pesquisas e o processo de criação aconteceram de maneira semelhante à primeira *performance*, já citada, relacionada ao consumismo e às tecnologias emergentes. Houve a escolha de movimentos e deslocamentos no espaço, formando uma coreografia para filmagem. Para os movimentos serem mais precisos, trabalhou-se com o sistema Laban, em específico as qualidades do movimento forte-leve e direto-flexível. Além disso, após filmar a *performance* foram tiradas fotografias e uma delas esteve na exposição *Arte Body in Transit*, no State University of New York, em 2015.

A *performance Tapete vermelho* constituiu-se de pesquisa realizada por meio das sensações que as palavras “tapete” e “vermelho” causam. Buscou-se escrever esse sentir, pensar fronteiras e não fronteiras do corpo e do espaço, que se refletiu na coragem da observação perante o outro. O livro *A coragem da verdade* (FOUCAULT, 2011) instigou o trabalho, experimentado no corpo por meio de encontros com a artista visual e musicista Menian Quadros. Esta *performance* foi

apresentada no Festival de Dança de Sorocaba, na Mostra de Arte das Mulheres de Sorocaba e no Congresso Mundial de Dança em Campinas.

Em quarto lugar estão as aulas particulares (Sorocaba e Campinas), as oficinas (Mostra de Arte das Mulheres de Sorocaba e Congresso Mundial de Dança em Campinas), aulas abertas de *festejo* na Funarte em Belo Horizonte, MG, junto à discussão Identidades Comuns na América Latina.

Esses trabalhos performáticos e as aulas de *festejo* ajudam a pensar sobre o corpo negro na atualidade e fazem com que se reconheça a presença da cultura negra no Peru.

### **Embasamento teórico**

O embasamento teórico para este estudo está pautado no campo da Comunicação para pensar a cultura no corpo negro peruano, especificamente na dança afroperuana *festejo*. Tece-se uma tentativa de diálogo inovador para essa área de conhecimento por meio do trabalho de dança *El festejo digital*. Inovação no sentido de ir além do histórico, da contextualização sobre o *festejo*, imbricando tais aspectos com minhas *performances* contemporâneas e vivências, a fim de pensar o corpo não puro, mas sim com milhares de interferências da sociedade que bebe cultura. Inova-se também porque não há estudos do *festejo* registrados pela notação Labanotation e por convenção coreográfica e, nesta pesquisa, existe o intuito de iniciar esse tipo de trabalho com a partitura da dança.

Para tanto, a base para esta pesquisa são os estudos contemporâneos e os estudos culturais, como referencial teórico para considerar o corpo e o espaço afroperuanos.

Separadamente, as áreas de Comunicação, Cultura, Corpo e Dança dispõem de bibliografia, mas o entrelace entre esses eixos, somado ao objeto de estudo – o corpo negro peruano –, permanece com pouco diálogo e pesquisa no Brasil e no Peru, no que se refere mais diretamente ao *festejo*. Por isso, ressalta-se essa articulação como possibilitadora de estudo para inovações, inquietações e aprofundamentos.

Assim, esta dissertação respalda-se nos autores Giorgio Agamben (2009), Norval Baitello Júnior (2012), Homi Bhabha (1998), Carolyn Heidi Feldman (2009), Michel Foucault (2011), Wilton Garcia (2009), Daniela Hanns e Wilton Garcia (2015), Néstor García Canclini (1997, 2016), Milton Santos (1997), bem como em Arrelucea Barrantes e Cosamalón Aguilar (2015), María Fux (1983), Rudolf Laban (1978), Nirvana Marinho (2009), Humberto Rodríguez Pastor (2008), Lenira Rengel (2008) e Nicomedes Santa Cruz (2004).

Os livros do pesquisador Baitello Júnior (1997, 2012, 2014) serão usados com o interesse de pensar a comunicação, a cultura e a mídia, para focar o corpo como espaço cultural e também mídia primária. Suas obras provocam a pensar aos saltos, ou seja, longe de um pensamento passivo e não inquieto, mas principalmente fugir do assentamento de corpos e ideias.

Agamben (2009) discute a temporalidade em uma perspectiva moral e política para estudar o que está inserido no conceito de contemporâneo. Esse aspecto interessa para este trabalho, em questões atuais das delimitações da vida em sociedade e na dança afroperuana.

Feldman (2009) dialoga com a proposta de comunicação, corpo e cultura desta investigação e problematiza os ritmos negros peruanos, em uma linha de trabalho que traz artistas de renome da música e da dança afroperuana, inclusive de *festejo*, e as características econômicas, políticas e socioculturais do corpo negro no Peru.

Bhabha (1998) costura a discussão sobre traços identitários e os entrelugares que se correlaciona com o contemporâneo, além de entrelaçar questões do sujeito colonizado e colonizador pertinentes ao contexto do negro africano e os discursos construídos para a dominação de um povo. Isto dentro do estereótipo e da mímica, e pensando a nação com seus conflitos sociais, com os excluídos, as minorias e temáticas que envolvem relações humanas. A crítica e o pensamento que estão na obra permitem observar o negro peruano de outra perspectiva.

Garcia (2009) pensa sobre os estudos contemporâneos e trabalha com o conceito de transcorporalidades, em que estuda o corpo e o espaço em suas constantes transições e transformações. Essa visão integra-se com a proposta desta pesquisa ao observar o corpo e suas interferências. O autor aborda, ainda, a relação

entre corpo e tecnologia, que auxilia na reflexão acerca do sujeito na contemporaneidade.

Santos (1997) reflete sobre sistema de objeto e sistema de ações. O movimento de diversificação da natureza altera os aspectos do lugar, e o homem também o modifica com o trabalho. Essa relação entre ações (corpo) e ambiente (espaço) leva a observar as metamorfoses corpóreas entre aspectos físicos e sociais.

Foucault (2011) amplia conceitos referentes às relações de poder e a se falar a verdade, trazendo, em certo sentido, a desmistificação do falar a verdade sem tantos pudores. É necessário coragem para pensar e dizer com franqueza e atuar de acordo. Falar a verdade afeta e transforma o outro por se refletir na alteridade, ao se colocar no lugar de cada sujeito, ponderando acerca de suas trajetórias, mas também sem receio de dizer o que está posto na sociedade, como aspectos econômicos, políticos, identitários e socioculturais. Isso está relacionado ao presente trabalho, pela investigação da diversidade de corpo e da alteridade imbricadas com a verdade do cotidiano e o corpo dançante.

García Canclini (1997, 2016) discute questões sobre a cultura e estuda, dentro disso, o culto, popular e folclórico, interessante para nortear o trabalho. Também, faz observar a hibridez do corpo e leva a reflexões sobre afetações corpóreas da pesquisadora. Além disso, o autor questiona a leitura convencional e o estrangeiro no mundo. A forma com que García Canclini aborda esses temas tem conexão com esta pesquisa no âmbito de pensar a dança e outras artes como leituras outras; e o “sentir-se estrangeiro” vem ao encontro de minha condição de realmente não pertencer a um lugar apenas, já que, nascida no Brasil, mas com genética e cultura peruanas, esse estranhamento e não pertencimento tornam-se plausíveis.

A pesquisa de Arrelucea Barrantes e Cosamalón Aguilar (2015), reconhecidos historiadores do Peru, contribui para o resgate do passado do povo negro peruano, ao se debruçar sobre livros, documentos, oralidade referente ao cotidiano dos afroperuanos, incluindo trabalho, alimentação, vestimenta, rebeliões, fugas, convivência e negociação com os espanhóis etc. Assim, a contribuição para esta pesquisa foi de grande valia ao considerar o corpo negro em sua cotidianidade.

O antropólogo Rodríguez Pastor (2008) focaliza seu trabalho na pesquisa de campo e engloba histórias de vida, manifestos políticos, bibliografias, testemunhos pessoais, reflexões dos afroperuanos etc. Ressalta a imigração africana e a luta para existir e resistir no Peru. Essa investigação trouxe ao presente estudo muitos subsídios, tanto históricos como antropológicos, como olhar com mais atenção para a invisibilidade do povo negro peruano.

Laban (1978) teve sua pesquisa organizada por Lisa Ullmann. Constituído de estudos exaustivos do movimento em diversos ambientes que perpassam o ser humano, leva em conta as partes fisiológica, psíquica, intelectual, emocional e pensa o esforço realizado pelo corpo em diversas situações ou cenas. Dentro do sistema Laban, o aspecto que adentra este trabalho diz respeito ao gráfico dos esforços e alguns fatores do movimento para estudo da dança afroperuana *festejo*.

Como professora, dançarina e coreógrafa, Rengel (2008) não somente sistematiza a pesquisa de Laban, como combina de maneira exímia pensamento, fala e ação, sem separação, assim como funciona o corpo. E passa, tanto para o livro que estudou os temas do movimento quanto para o dicionário Laban, os desdobramentos do sistema desse pesquisador, dançarino expressivo e coreógrafo que enfatizou criação, dança pessoal, improvisações temáticas, dança coral e outros. Essas obras auxiliaram de forma mais didática a adentrar e compreender os fatores do movimento para orientar aulas de *festejo*.

O texto de Marinho (2009) aborda a dança contemporânea como lugar de reflexões e posicionamento político e crítico. Dessa maneira, instiga a rever a forma de olhar o corpo, a dança e o espaço e interfere no modo como se cria e no fazer artístico. Relevante para reflexão de toda a investigação e levado ao processo do espetáculo *El festejo digital*.

Santa Cruz (2004) foi jornalista, poeta e ativista nas causas relacionadas ao negro no Peru. Sua poesia, colunas críticas em jornais, estudos antropológicos, históricos, artísticos etc. são imprescindíveis para a pesquisa sobre o corpo negro e os aspectos econômicos, políticos, identitários e socioculturais. Foi sua obra a que mais contribuiu para a visão do *festejo* como dança e seu real contexto.

O trabalho de Fux (1983) estimula o autoconhecimento, a pensar a experiência de vida de cada pessoa, a liberdade de expressão, a criação, a dança

para todos, a sensibilidade ímpar e a poesia na arte de dançar. Por meio disso, o processo de criação do espetáculo proposto nesta pesquisa envolve-se entre crítica, sensibilização, escuta, observação e discussão do corpo negro, em uma poética corpórea.

De modo geral, os autores e obras elencados ajudam a pensar e criar um espetáculo de dança com reflexões críticas sobre o tema proposto.

### **Estrutura do trabalho**

Este trabalho está composto da seguinte forma: no próximo capítulo – “Sociedade contemporânea” –, pretendem-se abordar impressões conceituais sobre comunicação e cultura, para discutir a respeito de corporalidade e suas interferências socioculturais inseridas na contemporaneidade, ampliar a reflexão sobre o corpo como lugar midiático e como processo cultural, além de valorizar a comunicação corpórea, como pensante, e também perceber como algumas tecnologias emergentes interferem no corpo cotidiano e na dança.

No terceiro capítulo – “Dança afroperuana *festejo*” – será realizada a contextualização da dança folclórica *festejo*. Isso inclui pensar em movimentos, coreografias, música, instrumentos, indumentária e história dessa dança. Ao estudar sua movimentação, observa-se o corpo, por meio de alguns fatores do movimento pesquisados por Laban e sistematizados na Labanotation, para registro de certas coreografias de *festejo*. Mencionam-se canções e discute-se sobre o preconceito nelas presente, concomitante a fatores históricos imbricados à escravidão, como fator social que afeta o corpo negro.

O quarto capítulo – “Possibilidades poéticas” – traz estudos, aulas, inquietações e poesia corpórea que levaram ao início do processo de criação do espetáculo *El festejo digital*. Trata-se de um relato de experiência relacionado às aulas de *festejo*, cuja preparação para orientar os alunos inclui: estudo dos fatores do movimento de Laban, convenção coreográfica, possibilidades poéticas ao explorar movimentos do *festejo* imbricados à dança contemporânea, como também *performances* que discutiram corpo e tecnologia.

Nas “Considerações finais” destaca-se que o resultado do estudo está na visibilidade do negro e do *festejo* fora de solo peruano, com aulas dessa dança, apresentações em congressos, imagens e outras produções performáticas, como estímulo para a criação do espetáculo *El festejo digital*, cuja intenção é trazer provocações a respeito de temas como preconceito, negação da carne, entre outros fatores a serem considerados sobre o corpo negro, na busca de comunicar pelo corpo, como forma de resistência artística, com reverberações das diásporas africanas para novas reflexões. Os estudos em Comunicação e Cultura quebraram paradigmas com as distintas formas de ensinamento para pensar corpo, espaço e dança. Desse modo, a presente pesquisa instiga a continuar o trabalho no doutorado, no intuito de aprofundar os estudos anatômicos do *festejo*, sistema Laban com os fatores do movimento e Labanotation, além de registrar por convenção coreográfica o fruto das pesquisas em vídeo.

**Figura 2 – Rastros da *performance Entrefluxos***



Fonte: acervo próprio.

## 2 SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Invisto num olhar sobre o corpo contemporâneo que, estrategicamente, explora o espaço. Falo de uma relação dinâmica que transpõe “novas/outras” expressões discursivas quando se absorve a lógica corporal. Um ato que o coloca em trânsito. E parto dessa premissa para investigar as *Transcorporalidades* [...] como quem observa mais o desdobramento do corpo, propriamente o objetivo de si. Em fluxo constante, tais efeitos transcorporais (re) dimensionam marcas de atualização.  
(GARCIA, 2009, p. 21)

Este capítulo traz percepções e reflexões sobre comunicação, corpo e cultura, bem como amplia perspectivas sobre o objeto de estudo ao abranger o contexto da contemporaneidade. As práticas socioculturais auxiliam esta investigação, uma vez que tal linha de pesquisa trata dos fluxos entre corpo e espaço (SANTOS, 1997), que incluem aspectos econômicos, identitários, políticos e socioculturais.

### 2.1 Impressões da atualidade: contemporâneo

Para Agambem (2009), contemporâneo ultrapassa a divisão de tempo: passado, presente e futuro. Em todos os tempos podem aparecer sujeitos que vivem a contemporaneidade, não só no presente. Contemporâneo é aquele sujeito que consegue olhar atentamente para o próprio tempo/espaço em que está inserido sem se prender a ele, e de maneira crítica lê (relê) o momento em que se encontra.

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEM, 2009, p. 62-63)

Quem experimenta contemporaneidade observa e transforma em potência criativa o escuro visto. Escapa da passividade, de maneira a neutralizar as luzes provenientes de uma época, não se deixando cegar por elas com a habilidade de

lidar com a parte não focalizada do seu tempo. Essa obscuridade não deve ser olhada como assustadora e impenetrável, e sim como desafiadora e instigante, que cabe aos que pensam e agem dentro da escuridão.

Contemporâneo vai além do que define tempo, sujeito e das denominações para arte. Talvez seja a junção desses aspectos e abranja muito mais que isso, sem definições exatas, mas conseguindo transformar dentro de critérios críticos.

Nesse sentido, o artista pode ver a obscuridade em processos e produtos estéticos reflexivos. Este é o lugar a que a pesquisadora pertence, mais especificamente a dança, e conseqüentemente é este o lugar por onde caminha o presente trabalho. No terceiro e quarto capítulos se discutirá mais sobre dança no *festejo*; porém, é relevante ressaltar o fazer artístico como possível reflexão, porque consegue imergir na obscuridade e produzir esteticamente.

Obviamente, não somente a Arte, mas a Filosofia, a Comunicação e outras Ciências Humanas podem discutir, pensar e ser contemporâneas. Entretanto, encarar a escuridão é um processo autorreflexivo doloroso, que inclui pensar o eu e o outro, o mundo. E são poucos os que conseguem lidar com e criar literatura, música, dança, teatro, fotografia, grafite, escultura, pintura, texto jornalístico, livro acadêmico etc. mergulhados nas trevas do presente sem focar conteúdos, mas sim incitando o pensar (HANNS; GARCIA, 2015).

Os *estudos contemporâneos* podem ser julgados como experimentação intelectual, uma proposição emergente – algo novo, ainda em discussão. Isso demonstra uma articulação peculiar de estratégias discursivas em processo. Tais estratégias são mecanismos subjacentes do discurso que (re)instauram a condição adaptativa do sujeito, cuja leitura crítica apoia-se nesses estudos. Este último suplementa categorias como: alteridade, ambigüidade, desejo, diferença, gênero, poética, resistência e subjetividade. Para os *estudos contemporâneos*, a maneira de observar, descrever e discutir a condição adaptativa do sujeito instaura metodologicamente determinado grau comunicacional e enfatiza valores promocionais desse mercado-mídia como sofisticação, *status*, valor, crédito, ponto, bônus etc. Portanto, o eixo teórico baseia-se nos *estudos contemporâneos*, com os quais o percurso metodológico ocorre a partir da investigação (observação, descrição e discussão) de sujeito, objetos e respectivos contextos, aqui abordados no campo contemporâneo da Comunicação [...]. Metodologicamente, o processo investigativo – de observar, descrever e discutir – equivale ao propósito de elaborar as redes de coordenadas discursivas [...] São ideias fragmentadas e, simultaneamente, suturadas a pontuar noções, pressupostos, premissas, princípios, fundamentos e conceitos etc. (HANNS; GARCIA, 2015, p. 63-64, grifos dos autores)

Ao aproximar Agambem (2009) e Hanns e Garcia (2015), percebe-se que ambas as obras incitam o leitor a pensar e criar. Nesse processo inclui-se experimentação intelectual, flexibilidade, adaptação e crítica. Estão vinculados e latentes no ser humano “alteridade, ambiguidade, desejo, gênero, poética, resistência e subjetividade” (HANNIS; GARCIA, 2015, p. 63-64), categorias pulsantes para o sujeito no cotidiano e, reformuladas, ferozmente instigantes para o artista que as discute. Por conta desses fatores adentrados na reflexão, experimentação e criação, esta pesquisa apegase ao percurso metodológico de observar, descrever e discutir comunicação, corpo e cultura na dança afroperuana *festejo*, na tentativa de ver o escuro e experimentar, na totalidade corpo e mente, novas ou atualizadas coordenadas discursivas voltadas nesta escrita para questões corpóreas, por meio de experimentações tanto no campo teórico como na movimentação para *performance* e dança.

Os estudos contemporâneos incluem agenciamento, negociação, abolir “as fronteiras discursivas que operam a comunicação do sujeito” (HANNIS; GARCIA, 2015, p. 58). No conceito desses autores, o sujeito inserido na contemporaneidade precisa negociar com os novos meios tecnológicos que surgem, alteram o cotidiano e, conseqüentemente, a comunicação. Entretanto, ao pensar o contexto contemporâneo há a possibilidade de misturar esse conceito mais uma vez com a arte, na busca de atualizar as formas de comunicar pela estética ou trazer outros discursos, propondo as não fronteiras e o agenciamento na escuridão (AGAMBEM, 2009). Tudo isso proporciona outras maneiras de pensar, experimentar, ler o sistema e o artista, ainda pouco valorizado, perambula como estrangeiro no mundo (GARCÍA CANCLINI, 2016) e se expressa com inúmeras outras linguagens.

A identificação com os estudos contemporâneos (HANNIS; GARCIA, 2015) pelo processo desta pesquisa encaixa-se com o pensar o corpo na contemporaneidade, já que a corporeidade está atravessada por características da sociedade atual: “não linear, fragmentada, descontínua, simultânea, heterogênea, sincrética, acelerada, aberta, hermética, paródica, incompleta e/ou impactante” (HANNIS; GARCIA, 2015, p. 58).

Desse modo, a inquietação da presente investigação foge de uma dança linear, com uma história que tem começo, meio e fim. Paralelamente, este texto discute a contemporaneidade. Assim como o dia a dia, com seus inúmeros

imprevistos, não é linear, também estão presentes na dança contemporânea características da sociedade atual, como descontínuo, fragmentado, incompleto etc. A dança contemporânea fala desse cotidiano, e isso envolve “narrativas não lineares” (MARINHO, 2009, p. 94); com isso, traz propostas estéticas e poéticas de maneira crítica e política.

A partir destas observações, o intuito é levar tais características do contemporâneo para a dança folclórica *festejo* e para o processo do espetáculo proposto nesta dissertação, já que meu corpo absorveu as tradições dançantes afroperuanas pelas vivências, mas também se atualiza à medida que recebe interferências do tempo, corpo e espaço.

O *festejo* não tem uma história linear. Suas origens estão fragmentadas por diferentes mitos, lendas, pesquisas e outros, ou seja, pelo contexto histórico do povo negro: foi interrompida, descontinuada, escondida e esquecida. Simultaneamente, a procura pela tradição inova esteticamente em movimento e música. Para a incompletude histórica, sem registro material e, mesmo assim, com o resgate feito ela se recriou, renovou-se e se tornou a dança mais representativa e impactante no âmbito afroperuano.

Mas, simultaneamente ao estudo da dança afroperuana *festejo*, também se considera o corpo na atualidade, permeado de afetações do hoje. Nesta observação entre dança folclórica e *performances* que discutem o contemporâneo, as possibilidades estéticas e poéticas provêm do cotidiano ou de incômodos e inquietações presentes no sujeito. Cabe perceber o corpo na cotidianidade, pelas interferências que esse dia a dia causa no não artista e no artista, junto à sua produção. Assim como em outros setores do conhecimento, tenta-se pensar, experimentar novos processos teóricos e práticos, neste caso por meio da arte da dança. Por isso, o entrelace do corpo imerso em questões atuais com o corpo envolto no folclore permite atualização.

Para tanto, a dança *festejo* e o corpo como um todo estão atravessados por inúmeros aspectos da sociedade atual, entre eles mercado-mídia, contexto que se destacará adiante e aparecerá no quarto capítulo como potência poética ao se pensar também a tecnologia.

## 2.2 Imagem

Na sociedade atual, uma das interferências no sujeito que aumentaram com os avanços tecnológicos está presente nas imagens, pela rapidez com que se apresentam. Para Baitello Júnior (2014), as imagens produzidas na contemporaneidade nos devoram. Por isso, ainda segundo esse autor, faz-se necessário movimentar o pensamento e perceber uma sociedade abalada pela exacerbada produção de imagem que caminha, em grande parte, de acordo com o sistema midiático. De acordo com Baitello Júnior (2014, p. 14):

A reprodução acelerada das imagens exógenas termina por sufocar, recalcar o fluxo das imagens endógenas, que processam, digerem, aproveitam e descartam os nutrientes para sua própria “animação interior”; como elas não mais dão tempo para esta animação, apenas ecoam, reverberam e retornam sem nenhuma ruminação. Uma vez que as imagens exógenas não recebem, por outro lado, o alimento da “ruminação” e da “animação interior”, da vida, da reverberação dos corpos, da carne e do cerne, do discernimento da própria imagem e da escrita, do cerne e do discernimento do tempo lento, das matrizes da memória, elas terminam por se alimentar de si mesmas, criando uma lógica perversa em eco, criando uma “eco-logia”, uma lógica da repetição, a reprodução epidérmica das últimas superfícies vistas, como se fossem últimas sílabas e sons derradeiros que anunciam um abismo, como o reflexo vazio de Narciso.

Para esclarecer, as imagens endógenas são pensamentos, memória, imaginação, sonhos e devaneios vinculados à corporeidade. Já as imagens exógenas estão externas ao corpo, como escultura, grafite, fotografia, vídeos, publicidade etc. (PAULA, 2015). Mediante isso, a reprodução apressada de imagens exógenas pertence à lógica do sistema, que acostuma o sujeito a olhar para o que já está posto, como numa espécie de restaurante com determinadas opções de pratos à *la carte* ou *self-service* para ingerir, ou fazendo um paralelo com o que é servido por meio de canais de televisão, redes sociais, aplicativos, moda, cinema e outros lugares, nos quais existe o consumo e, conseqüentemente, a ingestão desses atrativos mercadológico-produtores de imagens externas.

A partir da demanda do mercado capitalista, a produção veloz das imagens exteriores à mente provém, em enorme parte, da mídia, sufocadora da criação de imagens endógenas. Ao não fugir do exagero da imagem formatada pela publicidade e propaganda, o sujeito corre o risco de diminuir a produção de imagens internas,

relacionadas diretamente com o criar, e somente receber produtos prontos, caindo na armadilha de acomodar-se ao pensamento superficial.

De acordo com Hanns e Garcia (2015), refletir permeia a ruminação e a animação interior, interligada a observar, descrever e discutir, processos do pensar.

Assim, metaforicamente utiliza-se a ingestão e a digestão como lugar comum para referir-se à alimentação de informações que atravessam cada pessoa. Ou seja, de certo modo há a escolha, a mordida, a mastigação-ruminação, o engolir, a absorção ou não dos nutrientes e o defecar do alimento ingerido pelo sujeito. Ao escrever sobre a relevância da ruminação, Baitello Júnior (2014) afirma que se tornam necessárias suspensões no tempo para estudar o que, como e por que ingerir determinado alimento.

Paralelamente à metáfora anterior, a falta do processo interno (ou digestão completa de qualidade) de produção de imagem criativas e críticas acerca das imagens exógenas faz com que estas se tornem ecos do não movimento do pensamento e, conseqüentemente, a repetição assume o primeiro plano, sem exploração do potencial imagético do sujeito.

Porém, não se pode generalizar ao tratar as imagens exógenas como totalmente irreflexivas. Ao se referir a esse tipo de produção imagética, Baitello Júnior (2014) discute a quantidade de imagens produzidas, tão grande que leva o sujeito a não vê-las, pela maneira como são colocadas na atualidade, como uma espécie de “vômito de imagem” de forma acelerada.

Essa velocidade com que a produção de imagem se dá é decorrente de questões atuais, em que

[...] é possível produzir imagens incorpóreas, superfícies “puras”, e é possível traduzir (transcodificar) todas as imagens anteriores nesse tipo de imagem. Nesses casos, os receptores não são mais transportados: essas imagens podem ser reproduzidas à vontade e alcançar cada receptor isolado, onde quer que ele esteja. A questão do transporte é, no entanto, mais complicada do que se apresenta aqui: por exemplo, fotos e filmes são fenômenos de passagem entre telas emolduradas e imagens incorpóreas. E essa tendência é bastante clara: as imagens se tornam cada vez mais transportáveis e os receptores cada vez mais imóveis, isto é, o espaço político se torna cada vez mais supérfluo. (FLUSSER, 2013, p. 152-153)

Com a tecnologia digital, as imagens nem sempre são mostradas pelo corpo físico (tudo é o corpo para a Física), como a tela branca na pintura, o barro na

escultura, o porta-retratos com a fotografia, entre outros. Por mais que a digitalização precise de um suporte no qual se encontrem as imagens – como, por exemplo, o computador e os lugares (Facebook, Instagram, publicidade e propaganda em *outdoors* digitais, Twitter etc.) –, estas pertencem a espaços incorpóreos ou não palpáveis fisicamente. Além disso, as imagens ou superfícies puras podem ser digitalizadas.

Mediante isso, os receptores, que são aquilo que recebe imagens ou mensagens de outras formas, não precisam deslocar-se para receber o que é comunicado, porque, por distintas plataformas digitais, as imagens vão até o receptor de maneira a atingir individualmente, em qualquer parte do mundo em que haja energia elétrica, aparatos como televisão, *tablets*, *iphone* etc. E essa visibilidade aumenta com conexão de internet. Ou seja, com as imagens cada vez mais em movimento pela facilidade da cultura digital, a mobilidade do sujeito também se modifica.

Diante dessas observações sobre imagem, é válido pontuar as vantagens – economia de tempo, espaço e financeira – e as desvantagens – receptores cada vez mais imóveis, isto é, o espaço político torna-se cada vez mais supérfluo, e imagens exógenas sem criticidade são cada vez mais produzidas e invisíveis.

Tais características fazem parte da contemporaneidade, e perceber múltiplas e simultâneas interferências da sociedade atual no outro instiga o enlace entre *festejo* e *performances* que alimenta o processo do espetáculo de dança contemporânea como proposição crítica e poética.

Portanto, neste trabalho está presente o contemporâneo, que caminha na pretensão de apagar fronteiras. Usam-se imagens endógenas, ao se pensar e criar estética artística, como também imagens exógenas, ao se atentar para fotografias da vestimenta do *festejo*, para a movimentação e as coreografias por meio de vídeos.

Estudar as imagens pelo viés incorpóreo – pela internet, por exemplo – possibilita a investigação do *festejo* pelo transporte de imagens que levam a lugares (Peru, Espanha e continente africano) de maneira rápida e econômica, dando ao corpo outra estética e experiência, entre imagens internas e externas.

## 2.3 Tecnologia, mídia e consumo

Este tópico trata de percepções relacionadas a tecnologia, mídia e consumo na atualidade, para que se possam levar em conta as mudanças sofridas pelo corpo quanto a deslocamento, comunicação, tempo, aparência, entre outras modificações que provêm da tecnologia e que no cotidiano fazem parte das ações corporais, como as seguintes:

Desloco-me conectada. Em trânsito, tenho acesso a uma miríade de informações na palma da mão. Entro em contato, por voz, vídeo ou texto com quem quiser em qualquer lugar. Em expedições pela cidade e pelo mundo, crio e documento. Fotografo, escrevo, faço vídeos. Edito e público. Projeto e trabalho, independentemente de espaço fixo e dedicado. Bastam a conexão e o dispositivo móvel com funcionalidades e aplicativos (nem todos gratuitos). Infraestruturas urbanas que viabilizaram essas ações e conexões nem sempre são visíveis: são tecnologias de informação e comunicação com base, por exemplo, em redes de fibra ótica, satélites e sinais de radiofrequência e micro-ondas. Nem sempre o acesso é livre e gratuito. Nem sempre a vida foi assim. Nem sempre as ações humanas foram mediadas por sistemas e infraestruturas dessa natureza. (HANNIS; GARCIA, 2015, p. 11)

Atualmente, as novas tecnologias da comunicação compõem-se de aparelho celular, *tablet*, *smartphone*, *iphone* etc. e a cultura da conectividade está interligada a esses aparatos e presente em redes sociais, jogos e aplicativos.

Ao atentar para as formas de utilização dos meios tecnológicos no cotidiano, por exemplo, em pontos de ônibus, ruas, nos carros, nas universidades, escolas, institutos, *shoppings*, observam-se rodas de amigos que mexem no celular e não dialogam entre si; dentro das casas, as famílias deixam de conversar, inclusive evitam falar assuntos sérios pessoalmente por medo do enfrentamento cara a cara, e usam o WhatsApp para enviar mensagens e avisar ou pedir algo no espaço da casa. São somente algumas das circunstâncias atuais da cotidianidade.

Tais situações mudam a relação do corpo com o outro e também o contato com as tecnologias. A corporalidade se modifica quanto a postura, horas de descanso, sono, uso da musculatura, digestão com a industrialização dos alimentos, entre outros. São modificações que sofre o corpo na cotidianidade e em *performance*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *Consumo tecnológico* é o título de um livro de Hannis e Garcia (2015), como também o nome de uma *performance* realizada em 2013 por mim, como artista do corpo e pesquisadora, com concepção e provocação de Garcia, como explicitado na “Introdução” desta pesquisa. Esse trabalho ajudou a pensar o corpo afetado pelas tecnologias emergentes, que interferem na alimentação, na comunicação, no espaço e outros.

As pessoas consomem as tecnologias emergentes de maneira a não viver sem elas e as utilizam sem descanso. Podem acomodar-se ao conforto dado por esses aparatos tecnológicos e se esquecer do corpo físico e de seu movimento junto ao pensamento (ORTEGA, 2007). Desta forma, para a existência do sujeito imerso<sup>8</sup> nesse ambiente virtual a essencialidade corpórea não é vigente.

A tecnologia digital proporciona espaços virtuais como redes sociais, jogos *online*, aplicativos, vídeos etc. Com eles, cria-se uma identidade a ponto de os sujeitos dizerem que determinada pessoa não existe se não está inserida nesse meio.

As redes de internet ajudam a poupar tempo e deslocamento ao pagar contas, fazer compras, ter aulas *online* em faculdades a distância e outras facilidades e comodidades que esse tipo de tecnologia oferece. Contudo, se utilizadas exageradamente, subtraem o tempo do sujeito que navega em excesso nessas redes e podem causar a sensação de solidão, dependência e não pertencimento à sociedade.

Por meio dessas situações cotidianas, discute-se a sociedade na atualidade e sua excessiva contaminação por informações da internet (lugar onde essa gama de dados pode ser facilmente descartável), de certo modo causada pela quantidade pedida pelo mercado capital, unida à velocidade absurda com que tais dados passam pelos meios.

Ao refletir sobre esses aspectos socioculturais da atualidade, Garcia (2008, p. 18-19), afirma:

As tecnologias digitais convidam a sociedade contemporânea a adequar-se às novidades. Essa situação requer uma reflexão crítica, capaz de alicerçar o pensar atual. Por exemplo, penso nas transformações tecnológicas que culminam em inovações e atualizações. Porém, é preciso ter cuidado e ponderar julgamentos coerentes acerca de benefícios e malefícios. Cada vez mais, a sociedade testemunha uma variedade de dispositivos digitais lançados no mercado de consumo como objetos tecnológicos compreendidos na esfera dos aparelhos dinâmicos – a serviço da realidade globalizada. Ou seja, no Brasil e no mundo, não faltam enfrentamentos e desafios para serem travados e rebatidos com as chamadas extensões (tecnológicas) emergentes. O que é bom também deve ser questionado! Assim, o corpo pode ser visto/lido como lugar de passagens conceituais, em que não se tem apenas um corpo biológico, mas sua representação tratada

---

<sup>8</sup> *Imerso* é o título de um vídeo inspirado na *performance Consumo tecnológico* e dirigido por Wilton Garcia em 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/110199004>>. Acesso: 12 mar. 2017. No *ebook* do grupo de pesquisa MidCid (FERNANDEZ, 2014, p. 100) consta o processo desse trabalho artístico.

(hiper) midiaticamente. Falo de extensões tecnológicas que retiram do corpo a sua pulsação representacional que se transpõe à comodidade de uma mera manifestação figural – imagem pública, exposta pela mídia e pelo mercado.

O sujeito inserido no sistema atual precisa renovar-se a cada dia e se vê na obrigação de consumir as inovações da tecnologia digital. Conforme Garcia (2008), há vantagens e desvantagens. Os benefícios estão demarcados e correlacionados ao tempo-espaço, ou, como afirma Daniela Kutschat Hanns (2008, p. 61), ao “espaço simbólico” e “tempo sintético da simulação digital”, ou seja, a comodidade e a economia de tempo e deslocamento no espaço territorial colocam-se hoje como primordiais. Entre as desvantagens, conta-se a superficialidade na comunicação, que transformou a troca de informações e conhecimento.

Os novos espaços de cultura (BHABHA, 1998) da contemporaneidade também estão na imagem digitalizada nas telas, seja em televisores, computadores, *iphones*, aparelhos celulares etc. E isso reverbera no corpo, já que a corporalidade em diversos momentos aparece como mera imagem das ideologias da mídia e do mercado (EAGLETON, 2005a).

Inúmeros corpos estão imersos no consumo tecnológico, na mídia e no sistema capitalista, como já escrito, e não se detêm a pensar na realidade mercadológica do capital. Como observa Agambem (2009), tais sujeitos vão em direção às “luzes que cegam” e os impedem de notar a manipulação do consumo<sup>9</sup> regida pelo sistema.

Essas informações afetam o corpo e o movimento de pensamentos. O excesso de luz pode tornar o sujeito não crítico. A “luz” pode vir da mídia e das ações publicitárias que abrangem esse meio, cujo intuito é encantar os consumidores. Ou seja, esse excesso de luz, segundo Agambem (2009), pode ser relacionado às propagandas que, na maioria das vezes, trazem uma atmosfera de felicidade ou passam de alguma maneira a sensação de suprir as necessidades de quem consome determinado produto.

---

<sup>9</sup> Pensando em mercado e mídia no Peru, após o golpe militar de 1968 houve a espetacularização da cultura afroperuana, com a venda de uma imagem principalmente por meio da estética do grupo Perú Negro. Permanece até os dias de hoje essa identidade de dança e ritmos negros aos olhos de grande parte dos peruanos. De fato, a mídia, questões políticas e todo o mercado que gira em torno da economia manipulam e podem cegar (FELDMAN, 2009). No terceiro capítulo, que aborda o *festejo*, tais aspectos serão desenvolvidos.

Esse consumismo – que não ilumina, mas chega a cegar o sujeito, no sentido de que não pense sobre esse espetáculo instantâneo da mídia – na realidade não produz presença e sim está interessado na “produção de efeito” (GUMBRECHT, 2010), no impacto que a imagem causa no outro. Essa produção de efeito está presente nas cidades por meio de *banners*, *outdoors*, televisores etc., de tal maneira que alcance a maior quantidade de gente possível, com a ilusão de globalização que está em constante trânsito na internet, no cinema e na televisão (GARCIA, 2009; GARCÍA CANCLINI, 1997).

Tais informações podem marcar o corpo de forma que transpareça como imagem, mas também por meio de outros sentidos que não deixam tão evidente visualmente a maneira como determinada informação chega ao corpo. Entretanto, a troca de informações hoje passa longe de um trocar reflexivo, e o excesso de informações pela demanda de mercado pode invisibilizar o conhecimento (BAITELLO JÚNIOR, 2012).

A tecnologia e a mudança na relação espaço-tempo modificam o sujeito (HANNES, 2008). Os diálogos entre dois corpos ou em grupo não são tão longos e frequentes como antes da televisão, de aparelhos celulares, computadores etc.

O ser humano está cada dia mais individualizado e, dependente das tecnologias emergentes, acomoda-se em pensamentos e fisicamente. Da mesma forma que as tecnologias emergentes são descartáveis, a produção de presença das grandes mídias está no viés do instantâneo (efeito) (GUMBRECHT, 2010) ou da mínima presença, que deixa rastros facilmente apagáveis (lugar de espetacularização ou *performance* até na forma mais simples de se comunicar).

Mediante isso, pensa-se a comunicação no ambiente digital entre espaço e corpo como produtor de efeitos. E, ao refletir acerca do corpo como espaço de si mesmo, também é necessário considerar sua modificação na comunicabilidade e como ocorre a relação corpo-corpo, corpo-espaço, corpo-espaço-objeto interligados às tecnologias emergentes. Dessa maneira, destacam-se os apaixonados, insaciáveis e amantes do espaço virtual, que têm a mente pensante como lugar primordial do corpo e como prioridade a realidade do mundo virtualizado (ORTEGA, 2007).

De tal modo, para o sujeito imerso na virtualidade o corpo torna-se carne negada ou esquecida no espaço físico. Para Francisco Ortega (2007, p. 385), “essa inscrição cultural, que torna o corpo a entidade simbólica e discursiva do construtivismo social, passa necessariamente pela abjeção de sua dimensão carnal, pela rejeição carnal da corporeidade: o pavor da carne”. Esse pavor da carne está ligado ao não enfrentamento do corpo. Apesar de a mídia ter obsessão pela palavra “corpo” (EAGLETON, 2005b, p. 128), isso está ligado ao ideário de beleza (GARCIA, 2008).

Ortega (2007) discute a negação do corpo e a supervalorização dos fluxos cerebrais junto ao espaço virtual, que contaminam a relação do corpo como espaço de si mesmo e com os demais corpos. O comodismo com que a tecnologia nos presenteia é quase irrecusável e, realmente, essencial para a sociedade do instantâneo e da rapidez.

Nota-se uma das modificações entre corpo e espaço ao se pensar nas seguintes palavras de García Canclini (2008, p. 41), referentes à comunicação na atualidade:

O celular torna os jovens independentes dos pais, porque estes deixam de saber exatamente onde aqueles estão e o que fazem com seus corpos. Para os jovens, torna-se um recurso para as novas experiências corporais e de comunicação. Mais do que a localização, importam as redes. Mesmo sentado, o corpo atravessa fronteiras.

García Canclini (2008) pensa a comunicabilidade e a cultura, com aspectos do contemporâneo entrelaçados aos meios de comunicação, ao corpo, à internet e ao contexto do universo digital. As observações do autor englobam o telefone celular, aparelho pertencente às tecnologias emergentes que modifica a cada dia a relação com o outro. Nesse caso, cria-se independência dos jovens em relação a seus responsáveis, porque o celular é um objeto por meio do qual se comunica grande parte da sociedade e os jovens, adultos, idosos e até mesmo crianças portam esse tipo de aparelho.

Assim, tem-se uma possível liberdade do corpo, mas ela é ilusória porque, no caso dos jovens, estes têm a liberdade de sair de casa sem avisar aonde irão, pela possibilidade de ligar para os responsáveis e explicar o lugar em que supostamente estão; porém, estão presos aos sistemas digitais que localizam e sabem as

preferências de boa parte da população por meio das redes sociais e outros *sites*, que rastreiam a localização de cada sujeito (GARCÍA CANCLINI, 2008).

A internet e outras tecnologias possibilitam navegar por vários espaços ao mesmo tempo. O sujeito imerso no consumo das tecnologias emergentes não se preocupa com localizações. Não importa se ele está no continente africano, europeu, asiático: a prioridade está na conectividade nas diversas redes que o capitalismo hegemônico oferece como facilitador das atividades cotidianas (HALL, 2002). Assim, constituiu-se um local imposto ao corpo que se torna cada dia mais irrelevante aos amantes dos percursos inovadores do mundo virtual. O ser humano comunica-se por meio do espaço físico de maneira modificada.

Ao mesmo tempo em que as fronteiras se borram quando se mergulha no mundo virtual e com a virtualização criam-se “locais de cultura” (BHABHA, 1998) em quantidades exorbitantes, esses locais de cultura são instáveis pela inserção do sujeito na contemporaneidade; ele não vive em um só lugar e sim em vários, com “constantes transformações do ser humano no espaço físico e virtual” (SANTOS, 1997).

A virtualização aproxima superficialmente por meio das redes, mas um dos malefícios passa pelas relações humanas, que se quebram com facilidade, e é visível o aumento do individualismo na atualidade. Basta notar os aparelhos celulares, *tablets*, *ipads* e outros, que foram criados para somente uma pessoa. Normalmente, cada sujeito tem seu aparato eletrônico com acesso a internet e mundo digital. Narcisismo e egocentrismo também se mostram por meio da famosa *selfie*, fotografia de si mesmo tirada com o aparelho celular.

Fragilidade, exposição de imagens, autoimagem, individualismo, narcisismo, entre outros sintomas causados pelo capitalismo que rege o mercado midiático e de consumo, podem ser observados na atualidade pelas redes sociais, que são as praças públicas de antigamente, as quais eram mais ocupadas por corpos e hoje são trocadas, por grande parte da sociedade, por conversas em *chat* de *e-mail*, Facebook, WhatsApp, Skype e outros. Obviamente, existem e foram criados outros espaços físicos de encontro; porém, as redes da internet acabam por suprir necessidades de pessoas que estão a longas distâncias do outro, além da economia do não deslocamento físico.

“Conectividade” e “globalização” são palavras de ordem no mercado do capitalismo. As cidades têm a necessidade de interligações físicas e virtuais. O crescimento urbano (GARCÍA CANCLINI, 1997) pede a ampliação e mais sujeitos conectados.

A urbanização predominante nas sociedades contemporâneas se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos privado e o público. Como explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidam com os do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas? (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 285)

A sociedade contemporânea encontra-se, hoje, imbricada com as tecnologias emergentes como principal modificadora do corpo e espaço, mas a expansão da cidade cria novas necessidades. E esse crescimento pode gerar distanciamento; se não planejado provoca desorganização, aumento da desigualdade social, muda os vínculos, a relação de corpo para corpo e de espaço para corpo.

Assim, um dos sintomas econômicos, políticos e socioculturais que se observam na urbanização predominante nas sociedades contemporâneas (GARCÍA CANCLINI, 1997) é o isolamento, causado pelos meios virtuais, pela conexão em rede que transmite a sensação de se estar em vários lugares e em contato com o mundo, quando na realidade o sujeito permanece muitas horas, solitário, em frente aos aparelhos tecnológicos.

O corpo imerso na contemporaneidade não escapa desses sintomas da cidade, mas Agambem (2009, p. 72) leva a pensar sobre como responder ao sistema atual: “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora”.

Considerar a sombra do passado ou as problemáticas que aconteceram na sociedade pode auxiliar a agir e a responder ao escuro do presente, repleto de adversidades. Isso não quer dizer que exista uma solução precisa para a atualidade, mas diz respeito a como responderão os sujeitos inseridos nesse contexto obscuro. Tal pensamento do italiano Agambem (2009) instiga o distanciamento, no sentido de olhar e observar a atualidade de maneira crítica, não alienada, e criar situações de distância para não ser engolido pelo encantamento com as tantas possibilidades

tecnológicas e seu consumo, que devora rapidamente os que não refletem acerca dos dispositivos que governam o sistema.

Mediante essas reflexões sobre a sociedade contemporânea, propõe-se neste trabalho fixar o olhar no corpo que, mesmo com as interferências digitais, ao desnudar-se das extensões corpóreas, retorna por instantes a ser mídia primária (BAITELLO JÚNIOR, 2000). Pensar o corpo no sentido de ser lugar (mídia), onde estão o início e o fim da comunicação, e não como corpo natural, sem afetações de extensões corporais como próteses, implantes, adereços, roupas etc. Independentemente do estado do corpo desnudo de objetos, extensivos ou não, o corpo comunica.

## **2.4 Percepções sobre comunicação, corpo e cultura**

Este tópico trata das percepções relacionadas a comunicação, corpo e cultura. Inicia-se refletindo sobre a comunicação como engendradora de cultura e as atividades cultivadas em sociedade, causadoras de novas maneiras de comunicabilidade. Pensam-se o corpo e as inúmeras formas de comunicar como geradores culturais. Assim, comunicação e cultura estão imbricadas, apresentando inúmeras possibilidades de estudo, em diversas áreas do conhecimento. Isso permite estudar o corpo humano como lugar de comunicabilidade, junto a diversos meios criados pela necessidade do ser humano em comunicar-se com o outro.

Há uma maneira simples de compreender os meios segundo seu grau de utilização de recursos externos ao homem. Foi proposta pelo jornalista alemão Harry Pross, ao classificar os meios em primários, secundários e terciários. Os primários são aqueles que não precisam de nenhum recurso além daqueles oferecidos pelo próprio corpo, seus sons, seus movimentos, sua gestualidade, seus odores. Entre um corpo e outro não há nenhum artefato. Os secundários são aqueles que lançam mão de materiais extracorpóreos para deixar ou mandar mensagens. Um corpo imprime seus sinais em um suporte que é recebido por outro corpo. Os meios terciários são aqueles que requerem um jogo de aparatos – um que transmite e outro que recebe os sinais. São, portanto, três diferentes maneiras de preencher o vazio entre o eu e o outro. A primeira é presencial. A segunda gerou as escritas. A terceira é fruto da eletricidade e possui suas características: é instantânea e fugaz como o raio. Mas todas elas têm um elemento comum: começam no corpo e terminam no corpo. Eis o porquê de estarmos falando sobre meios, mídia e comunicação. Todas essas coisas têm um forte impacto sobre nosso corpo e sua existência no mundo. Temos um tipo de existência quando nos comunicamos presencialmente, corpo a corpo, temos outro tipo de existência quando passamos nossa vida trocando mensagens escritas sobre suportes opacos e, por fim, existimos de uma terceira maneira quando nos colocamos diante de aparelhos que recebem sinais transmitidos por outros aparelhos, como telefone, rádio, televisão, internet, *tablets* etc. (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p. 21)

O ser humano precisa comunicar-se, seja por gestos, dança, teatro, música, cartas, livros, gritos, por *e-mail*, aparelhos celulares, computadores e outros meios que fazem mediação entre corpos, e a ponte que preenche o vazio entre um e o outro pode ser composta por diversos meios (BAITELLO JÚNIOR, 2012); estes são denominados de mídia primária, secundária e terciária.

Para esta investigação, o que interessa é a mídia primária, entendida como o que antecede a máquina, por não haver a necessidade de artefatos para realizar o processo comunicativo na totalidade corpórea (BAITELLO JÚNIOR, 2012) e por ser entidade cultural que se movimenta. Em ambas as situações, o corpo comunica e gera cultura, atravessado por milhares de informações modificadoras.

A partir disso, estuda-se a comunicação no corpo, tanto com as interferências do cotidiano como na dança, para pensar essa corporeidade como mídia e também no sentido do lugar onde ocorrem processos culturais (BAITELLO JÚNIOR, 2012). Ou seja, o corpo é mídia e cultura, intrínseca uma à outra.

Desse modo, a mídia está como aparato da cultura, elemento que surge da e para a cultura. Na mídia primária, o corpo é uma entidade cultural que está em processo e é pro-perceptivo (BAITELLO JÚNIOR, 2012).

Nesses processos culturais do corpo, as marcas das afetações entre corporalidade e espacialidade (SANTOS, 1997), pelas quais se impregnou com mais intensidade o sujeito corpóreo, encontram-se na expressividade cultural do movimento, que é o que interessa neste trabalho.

Assim, ao observar o corpo reflete-se sobre a comunicabilidade que essa entidade exala e sobre o fato de que a todo instante, de maneira imperceptível, o sujeito comunica-se por meio de movimentos, compostos por músculos, ossos, órgãos que se movem e se decompõem em gestos que comunicam, mas nem sempre de forma clara. Muniz Sodré (2014, p. 16) discorre sobre comunicação a partir da metáfora:

É aceitável a metáfora das “placas” para apresentar o conceito: a comunicação seria o conjunto das placas tectônicas sob a superfície do comum. Elas, como suas congêneres geológicas, são essenciais, mas não eternas em constituição ou em alinhamento.

Os corpos, de modo semelhante ao interior da terra, estão compostos por elementos com vida. Um desses componentes vivos da terra são as placas tectônicas, movidas a ciclos naturais, mas com alterações inesperadas.

Assim, percebe-se a possibilidade de comparar a comunicação com placas tectônicas pelo movimento de alinhamento e desalinhamento. Ou seja, existe semelhança na movimentação, nem sempre linear, que ocorre entre quem recebe e quem emite a mensagem, e nesse processo repleto de mudanças espontâneas não há total clareza. O ser humano é constituído de inúmeros elementos e suas instabilidades, atrelados ao permanente deslocamento corpóreo, que muda as maneiras de comunicar atravessado por objetos e ações (SANTOS, 1997).

Segundo Stuart Hall (2003, p. 354), “A mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa. A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação”.

Por isso, o modelo de emissor-receptor passivo, no qual se chega a uma única interpretação ou entendimento com significado definido, não cabe para o corpo. Quando o sujeito se expressa, quem recebe essa mensagem percebe a informação de acordo com suas experiências e o estado em que se encontra física e mentalmente, em sua totalidade. E o sujeito emissor também se comunica pelas vivências traçadas por corpo e espaço (SANTOS, 1997).

Por conta destas questões, que podem ser consideradas em inúmeros momentos subjetivos, a clareza entre a mensagem de emissor e receptor não é cem por cento determinante ou com somente um significado, e sim variante. Na contemporaneidade, a comunicação está cada vez mais instantânea e as trocas não ocorrem realmente (HANNS; GARCIA, 2015); com a dinâmica atual, a comunicabilidade corpo a corpo, pelas tecnologias, está em permanente mudança e afeta a movimentação corpórea.

Entretanto, observar e refletir sobre a corporeidade não é algo simplório, porque o corpo comunica por meio de sua própria imagem, e está atravessado por:

[...] roupas que o escondem e o esculpem, as doenças que o maltratam e o condenam, as emoções e as sensações que dele transbordam e que o transcendem, as fotografias e os filmes que o colocam em cena...  
Quem pretende pesquisar o corpo de maneira sistemática se encontra logo numa situação de grande embaraço: proliferação dos discursos, das

imagens, a multiplicidade das aparências corporais, das roupas, das poses, dos gestos, das técnicas de trabalho braçal ou de cuidados com a saúde e a beleza... colocam o pesquisador num imenso jogo de espelhos. (LYRA; GARCIA, 2002, p. 67)

Para além das tecnologias emergentes presentes como informação no corpo, nele também estão presentes emoções, sentimentos, técnicas de dança, ideários de beleza, enfermidades etc. São inúmeros os fatores que interferem no modo de falar de uma pessoa, na maneira como se move, escreve, veste-se e realiza as atividades cotidianas. Isto atinge inclusive o corpo do ator, do bailarino, do *performer*: por melhor que seja a maneira de interpretar, o corpo tem características marcadas pelas vivências do espaço que perpassou.

Entende-se, assim, que corpo e comunicação mais uma vez estão atrelados a aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos. E questões como sexo, beleza, arte, sentimentos e outras tantas são parte da comunicação e cultura, além de estarem no lugar das subjetivações imbricadas a tais temas, que escondem em muitos instantes a verdade do sentir passado ao corpo. Entretanto,

[...] um distúrbio nos códigos primários (por exemplo, no metabolismo ou na dinâmica de funcionamento dos neurotransmissores, determinadas psicopatologias, distúrbios metabólicos e hormonais) pode afetar diretamente a capacidade criativa e imaginativa de um indivíduo: teríamos aí casos de interferências dos códigos hipolinguais sobre os culturais. Inversamente, um determinado espetáculo, um poema ou um romance, um ritual, uma dança, uma peça musical ou teatral, ou até mesmo a narrativa empolgada de uma partida esportiva podem emocionar alguém até as lágrimas, afetando, ainda por momentos, seu equilíbrio biológico, ou seja, alterando o ritmo e a qualidade da comunicação intraorgânica: temos aí uma interferência dos códigos culturais nos códigos da vida intraorgânica. (BAITELLO JÚNIOR, 1997, p. 40-41)

A citação anterior ajuda a pensar nas interferências que transitam pelo corpo e sobre as marcas na carne e na gestualidade que não são apagáveis, pela trajetória do sujeito.

Os códigos primários relacionados à saúde mental e do corpo, entre distúrbios emocionais, síndromes, enfermidades ou doenças graves, afetam a maneira do sujeito colocar-se no espaço e interferem em suas ações.

Mas, o inverso ocorre também: uma imagem, um filme, uma *performance*, a música, a dança e outras artes interferem – com lágrimas, alegria, tristeza, revolta, reflexões etc. – na corporeidade. Assim, diversos meios repletos de informações permitem a comunicação intraorgânica do corpo e alteram seu estado, ou seja, o

ambiente externo ou “códigos culturais” intervém no corpo internamente e este os exterioriza por meio das sensações obtidas.

Do mesmo modo, o processo de criação do espetáculo *El festejo digital* tem a intenção de afetar o outro ao discutir, pelo viés estético, comunicação, corpo e cultura na dança afroperuana, atrelados a questões envolvidas com o hibridismo, provocando com os “códigos culturais” sobre os “códigos intraorgânicos”.

Perante tais pontuações sobre o observar e o pensar o corpo, visa-se à valorização deste como entidade cultural que muda seu estado por fatores físicos, emocionais, psíquicos, químicos e outros; e como corporeidade midiática que se afeta pelo ambiente e recebe e troca informações que comunica em gestos perceptíveis e imperceptíveis.

Nessa troca que o corpo absorve e mostra aos olhos dos demais corpos, as informações são rejeitadas e aceitas, isto é, a trajetória da corporalidade transparece no corpo (BERTHERAT, 2010). E, por meio da transitoriedade entre a corporalidade e a espacialidade (GARCIA, 2009), percebe-se que sem o corpo em movimento não existe um espaço transformado (SANTOS, 1997). Isso é consequência do corpo vivo e das modificações de natureza física e social. São expressões da “mídia primária”, possuidoras de incontáveis possibilidades comunicativas em diversas linguagens. O sujeito passa por inúmeros lugares e o corpo leva consigo informações, profundas ou superficiais, de acordo com o tempo e com a intensidade do que foi vivido no local. Consequentemente, as trocas entre corpo e ambiente comunicam ao outro por meio da imagem do corpo, possivelmente pela gestualidade e vestimenta.

Esses “cruzamentos de códigos”, como a geografia por onde passa o corpo, seus percursos, trajetória histórica, a cultura, os fatores genéticos, a política e a economia da sociedade, entre outros, traçam percursos corporais unidos a suas procedências e isto se nota no corpo pelo movimento ampliado (artes do corpo) e pelo gestual.

Ao pensar sobre o corpo de outro modo, mas semelhante ao das Ciências da Comunicação, Ciências Sociais, Filosofia e de outras áreas do conhecimento, a fisioterapeuta Thérèse Bertherat – cujo método é usado por artistas da dança, teatro, *performers*, músicos e outros profissionais – também aborda os aspectos sociais como lugares de interferência da corporalidade:

Sem perceber, desde os primeiros meses de vida, você reagiu a pressões familiares, sociais, morais. “Ande assim. Não se mexa. Tire a mão daí. Fique quieto. Faça alguma coisa. Vá depressa. Aonde vai você com tanta pressa...?” Atrapalhado, você se dobrou como pôde. Para conformar-se você se deformou. Seu corpo de verdade – harmonioso, dinâmico e feliz por natureza – foi sendo substituído por um corpo estranho que você aceita com dificuldade, que no fundo você rejeita. (BERTHERAT, 2010, p. 3)

Essas afetações ou pressões (BERTHERAT, 2010) sofridas pela corporeidade modificam a tensão e distensão dos músculos, a respiração, o encaixe dos ossos e o resultado é transferido para o órgão mais extenso do corpo, a epiderme, moldado de acordo com o ambiente, que o contamina e o transforma em “corpo híbrido” (GARCÍA CANCLINI, 1997), imerso em cruzamentos de códigos; isso passa para as atividades cotidianas e para as artísticas, como a dança e outras artes. Portanto, os aspectos econômicos, políticos, identitários e socioculturais são fatores que a sociedade impõe ao corpo, parte das vivências do ser humano, muitas vezes passadas de geração em geração. Existe uma adaptação da corporalidade ao que é certo e errado socialmente. Assim, os encaixes do corpo se desencaixam para adaptar-se à família, aos amigos, ao ambiente de trabalho etc.

A mídia também se insere como formadora de corpos e, de maneira sedutora, faz com que o corpo conheça outros lugares que não o seu próprio (corpo-casa). Percebe-se isso em danças como o *jazz*, o *pop* e algumas vertentes do *hip hop*. São danças com técnicas diferentes, presentes em coreografias dançadas por artistas midiáticas. A mídia tem como característica exacerbar a sensualidade dessas mulheres; assim, as dançarinas que estão nesse meio sofrem pressões para serem bastante sensuais ao dançar e, como consequência de mover a pelve repetidas vezes para frente e para trás, esmagam as vértebras da região lombar. O malefício não está em repetir essa movimentação inúmeras vezes, mas em adotar essa postura no cotidiano. Como as vértebras da coluna são prensadas na lombar, o alinhamento entre caixa craniana, caixa torácica e bacia (BERTHERAT, 2010) é comprometido, causando hiperlordose, além de outras lesões, tensões musculares desnecessárias, não fluência da respiração e outros males à saúde do corpo.

Dessa maneira, as marcas deixadas entre o corpo e o espaço estão ligadas ao ambiente ou “lugar” no qual o corpo está inserido. Santos (1997) igualmente pensou as interferências do espaço junto às ações do sujeito, como técnica e paisagem, e onde a tecnicidade envolve a historicidade de cada pessoa.

A paisagem engloba e é demarcada pelas ações do homem. Ao pensar nessa imbricação da espacialidade, a casa onde o corpo passou mais tempo ou com maior intensidade está vinculada às ações de cada ser no mundo. Tanto espaço como corpo podem carregar discursos que interferem no sujeito e levam essas vivências para a vida em sociedade, transformando-as em diálogos corpóreos.

A observação dos microssistemas (códigos intraorgânicos e culturais) do corpo na espacialidade permite notar que “cultura é o macrossistema comunicativo que perpassa todas as manifestações e como tal deve ser compreendido para que se possam compreender assim as manifestações culturais individualizadas” (BAITELLO JÚNIOR, 1997, p. 18-19). Dessa maneira, no instante de pensar esse macrossistema comunicativo como cultura, permite-se acionar o microssistema comunicativo ou o “eu” das manifestações culturais individualizadas. Isto faz notar um corpo na cultura comunicativa em uma comunidade de corpos.

Bertherat (2010), que trabalha com consciência corporal; Santos (1997), com as transformações causadas pelas ações do homem no espaço e vice-versa; e Baitello Júnior (1997), com o pensamento de macrossistemas e microssistemas que levam a refletir acerca das manifestações culturais individualizadas e em comunidade, remetem ao que se tratará no terceiro capítulo, “Dança afroperuana *festejo*”. Ao retomar meu corpo, como pesquisadora, artista e professora em busca da consciência corporal, por meio da herança familiar em que existe o hibridismo entre raízes africanas, indígenas e espanholas, retomo lembranças e vivências, principalmente com o *festejo*, para pensar nos macrossistemas (comunidade de afrodescendentes no Peru) e microssistemas (individual-eu) culturais.

Assim, ao se tecerem reflexões sobre os afroperuanos e observar como foram essas intervenções sociais, atina-se para ideologias impostas à sociedade peruana (EAGLETON, 2005b) e o quanto tais ideias da cultura modificam corpo e mente, com discursos de poder excludentes (BHABHA, 1998; FOUCAULT, 2011).

A intenção não é vitimizar nem estereotipar (BHABHA, 1998), mas tampouco ignorar a historicidade dos negros na América, em condições distintas pelos tantos lugares por que passaram e onde trabalharam em regime de exploração, como escravos.

Para tanto, há a necessidade de observar a condição do sujeito excluído da sociedade por massificação colonizadora (BHABHA, 1998), o que ocorreu e ocorre com o negro peruano.

Terry Eagleton (2005b, p. 91) diz “que a cultura é espontânea, que não se pode nem mesmo analisar”. Isso se entrelaça com algumas problemáticas encontradas ao pesquisar a dança *festejo*, ao se constatar que não existem certezas relacionadas à origem dessa manifestação artística do folclore peruano. E, realmente, reafirma-se que a cultura nasce do fazer cotidiano e, conseqüentemente, de modo espontâneo.

Essa transitoriedade da cultura afroperuana, com incertezas em relação à origem, fragmentações por existirem vertentes entre o tradicional, o folclórico e o urbano, bem como pelo hibridismo, torna a dança *festejo* inserida na contemporaneidade ou no conceito de contemporâneo (AGAMBEM, 2009).

A não linearidade com que se forma a cultura pode ligar-se ao hibridismo cultural (GARCÍA CANCLINI, 1997) e ao entrelaçamento entre corpo e espaço. Observa-se isso em outras culturas que tiveram interferência africana, europeia e indígena. Por exemplo, na música na qual se têm arranjos diversos ao misturar um ritmo espanhol com alguma música andina; os ritmos inseridos na cultura *hip hop* com um ritmo afro-cubano; ou a mistura de música celta com a música do sertão brasileiro. O exemplo da mistura musical ressalta a mescla entre os corpos de diferentes povos que se entrecruzam. Por meio disso, fazem o hibridismo acontecer entre o idioma, a alimentação, a dança, a vestimenta, as artes e tantos outros componentes da cultura que, ao se mesclarem, transformam corporalidade e espacialidade.

Entretanto, as ponderações sobre o cultivo das práticas dos sujeitos em sociedade permanecem inquietantes e encaminham ao pensamento de García Canclini, que faz refletir ainda mais sobre o modo de vida de um povo ao trazer o seguinte questionamento: “a organização da cultura pode ser explicada por referência a *coleções* de bens simbólicos?” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 302, grifo do autor).

A pergunta de García Canclini traz outra questão: como se organiza a cultura e quais são os bens simbólicos dessa organização? As primeiras palavras que vêm

à mente são “divisão” e “coleção”. Divisão referente às fronteiras do corpo, fronteiras do espaço geográfico, mas principalmente divisão entre classes sociais, entre o dito “culto” e o popular, o que leva a pensar no *festejo* peruano, que é considerada uma dança de viés popular. E, dentro disso, as coleções de informações e conhecimento ou bens simbólicos inseridos nessa classificação.

Já os bens simbólicos podem ser representados por monumentos espalhados pela cidade, a escultura, a música, o vídeo, aparatos eletrônicos, pratos típicos de uma região, as expressões da fala, objetos, história em quadrinhos, filmes, *games*, *videoclips*, roupas, grafite, entre outros tantos bens que simbolizam e setorizam ou guardam a cultura, como uma espécie de registro das atividades do ser humano.

Esses aspectos anteriores e a peculiaridade do corpo e seu mover instigam a pesquisa ao pensar comunicação, corpo, cultura e dança; a corporalidade em constante trânsito (GARCIA, 2009).

De tal modo, a região e os fluxos resultantes das ações do ser humano e da natureza (SANTOS, 1997) carregam cultura. Nesse aspecto, o corpo negro na dança afroperuana *festejo*, escolhida como objeto deste estudo, permeia o popular, que “não se utiliza do meio formal de comunicação” (BELTRÃO, 2004), mas sim tem como meio para o diálogo a entidade corpo. Ou seja, o espaço ou região conversa com o sujeito corpóreo, inserido na cultura popular afroperuana, cujos polos são as cidades de Ica, Chicha, Lima e Cañete, e expressa suas histórias e vivências por meio de canto, dança, culinária, mitos, lendas e tantas outras manifestações.

Pontua-se também a desvalorização dessa cultura e, conseqüentemente, do *festejo*, que, embora não ocupe o lugar do dito culto e sim do popular, ao mesmo tempo não é visto no Peru como cultura popular, em decorrência das interferências hibridizadas sofridas por parte das culturas espanhola e indígena. Esses são alguns dos fatores que colocam o *festejo* como dança folclórica (GARCÍA CANCLINI, 1997) que também faz parte de

[...] grupos culturais marginalizados intelectual, econômica e geograficamente e/ou grupos urbanos socialmente marginalizados, ora pelo reduzido poder aquisitivo de sua renda econômica, que não lhes permite o acesso aos meios citados, ora por contestação à cultura ou à organização social estabelecida [...]. (BELTRÃO, 2004, p. 63)

Atualmente, a concentração de afrodescendentes peruanos permanece em determinados locais, principalmente no litoral do Peru, sendo tais grupos considerados de periferia, portanto, ainda hoje marginalizados intelectual, econômica e socialmente pelo contexto histórico desse povo. O preconceito instaurado na sociedade em relação aos negros diluiu o *festejo*, mas boa parte dessa e de outras danças afroperuanas foi resgatada e recriada, embora um tanto distante da movimentação tradicional.

Assim, a relevância de tratar cotidianidade e subjetividades na comunicação está em questões que resvalam para o estudo do corpo, ainda mais ao abordar a Arte, no caso desta pesquisa, a Dança. Pensar a corporalidade exige pensar de maneira flexível, assim como no pensamento artístico. De tal modo, obtêm-se outras possibilidades de pensamento, de estudo, de reflexão e de ação. Ao destacar o contexto de contemporaneidade, o sujeito não tem como objetivo solucionar problemas, mas sim transformar e criar estéticas artísticas para sentir o mundo de outra maneira. Portanto, o intuito desta pesquisa está em fugir de sistemas fechados, ao abraçar o potencial criativo (SODRÉ, 2014).

Esta escrita pretende também instigar o outro para pensar corpo como entidade comunicativa e cultural e a Dança como lugar e área do conhecimento (BAITELLO JÚNIOR, 2012). O corpo pensa e lê (GARCÍA CANCLINI, 2016); a leitura não se faz somente por livros, mas por mensagens de texto, no ato de dançar, ao ver uma exposição fotográfica, ao ler *blogs*, ao sentir a voz ao cantar, entre outros. É necessário repensar a cultura dita culta que, no caso da sociedade ocidental, valoriza a leitura somente de livros escritos (GARCÍA CANCLINI, 2016), enquanto essas outras manifestações que são parte da cultura popular são valorizadas e pesquisadas pela folkcomunicação.

A partir dessa inquietação entre lugares como culto e popular, este último permanece (atualmente em menor proporção) no lugar do excluído, vítima de discursos colonialistas (BHABHA, 1998). Entrelaça-se o *festejo* à dança afroperuana, que foi considerada como cultura não culta pela historicidade ligada ao negro escravizado no Peru e em outros lugares no mundo. Corpos forasteiros na América (GARCÍA CANCLINI, 2016) e estrangeiros para si mesmos, pela condição de trabalhos forçados, rejeição à etnia, cultura e religião.

Apesar desses aspectos sofridos pelo corpo negro, a resistência e existência dos afrodescendentes no Peru estabeleceu-se por meio do *festejo* e demais danças afroperuanas, assim como pela criação, apesar das proibições, de instrumentos percussivos, entre outros.

Tais questões levam a pesquisadora à resistência, com o anseio pelo aumento do reconhecimento tanto do *festejo*, que é uma dança folclórica, como da dança contemporânea, e de todas as manifestações artísticas como lugar de conhecimento e questionamento do próprio fazer e da própria linguagem (MARINHO, 2009), ao pensar teoria e prática. Estas reflexões também serão encaminhadas ao processo de criação do espetáculo *El festejo digital*.

**Figura 3 – Victoria e Nicomedes Santa Cruz, 1961**



Fonte: Casa da literatura peruana. Disponível em: <<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=18428>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

### 3 DANÇA AFROPERUANA *FESTEJO*

De África llegó mi agüela  
vestida con caracoles,  
la trajeron lo'españoles  
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*  
En la plantación de caña  
nació el triste socabón,  
En el trapiche de ron  
El negro cantó la saña...  
Murieron los negros viejos  
pero entre la caña seca  
se escucha la 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 su claro repique  
*ritmos negros del Perú.*

(SANTA CRUZ, 1959, p. 19-20, grifos do autor)

A dança afroperuana *festejo* será apresentada neste capítulo a fim de contextualizar esse local de comunicação e cultura, inicialmente por meio de meus primeiros contatos com essa dança e, em seguida, por meio de alguns artistas e pesquisadores ligados à temática. O capítulo aborda minhas vivências com a dança *festejo*, incluindo a música, a indumentária e algumas localizações históricas referentes à cultura negra no Peru.

O primeiro contato com a música afroperuana ocorreu por meio de fitas cassete e discos de vinil das artistas Eva Ayllón<sup>10</sup>, Cecilia Barraza<sup>11</sup> e Susana Baca<sup>12</sup>, “cantoras afroperuanas de música *criolla* e negra [que] são, sem dúvida,

<sup>10</sup> Eva Ayllón: considerada a maior enaltecida da música afroperuana, é artista de projeção internacional. Em sua carreira, fez gravações que ultrapassam 30 produções discográficas. Mais informações em: Feldman (2009) e <<http://www.evaayllon.net/eva.php>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

<sup>11</sup> Cecilia Barraza: cantora peruana, conhecida como “a pequena da música *criolla*”. Foi impulsionada por Chabuca Granda. Mais informações disponíveis em: <<http://www.criollosperuanos.com/Compositores/Cecilia-Barraza.htm>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

<sup>12</sup> Susana Baca: principal representante da música afroperuana, mais reconhecida como artista cosmopolita da *world music* por seus inovadores arranjos musicais. Ganhadora do Grammy Latino, também foi ministra de Cultura do governo peruano. Mais informações em: Feldman (2009) e <<http://biografiasusanabaca.blogspot.com.br/2009/08/susana-baca.html>>. Acesso em: 1 ago. 2016.

máximas expoentes da música peruana” (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 288, tradução nossa).

Escutava as canções em encontros nas casas de peruanos e brasileiros, entre familiares e amigos, enquanto alguns costumavam dançar. Isso ocorria nas festas da colônia peruana em Campinas e nas comemorações *de las fiestas patrias*, cuja data oficial é 28 de julho, dia da proclamação da independência do Peru<sup>13</sup>.

Nesses locais de festas, as danças da cultura negra mais presentes eram *alcatraz*<sup>14</sup>, *ingá*<sup>15</sup>, *festejo*, *tondero*<sup>16</sup> e *marinera*<sup>17</sup>, que eram, sobretudo, dançadas em formato de apresentação, assim como as danças andinas. Entretanto, nos momentos em que não havia apresentações ou demonstrações das danças folclóricas, dançava-se ao longo da festa ritmos latinos. No Brasil, atualmente, ainda se realizam *las fiestas patrias* em Campinas ou em São Paulo; no entanto, meu envolvimento com a colônia peruana foi mais constante durante a infância e adolescência.

---

<sup>13</sup> A maioria dos autores que pesquisam História considera julho de 1821 o mês da independência peruana, quando o conhecido libertador do Peru, Don José San Martín, tomou a capital. Encontra-se mais sobre esse assunto no capítulo VII: “1821”, do livro *La caída del gobierno español en Perú* (ANNA, 2003).

<sup>14</sup> *Alcatraz*: “[...] da mesma forma que o ingá, é uma dança erótico-festiva cuja música deriva do *festejo*. As diferenças do *alcatraz* para as duas danças mencionadas apoiam-se na letra (que alude à coreografia) e na coreografia, cujo jogo consiste em que o homem, elevando uma vela acesa, dance graciosamente tentando queimar o lenço de papel que fica embaixo da lombar da parceira, enquanto ela se esquivava com agilidade e movimentos rítmicos de quadril.” (SANTA CRUZ, 2004, p. 53, tradução nossa)

<sup>15</sup> *Ingá*: “dança erótico-festiva do folclore urbano. Seu ritmo é derivado do *festejo*; sua coreografia vem da roda com o dançarino no meio, que dança acariciando suavemente panos, uma almofada ou qualquer coisa que pareça com um bebê de colo, trazendo para seu corpo e ninando. Assim surgiu o nome onomatopéico “ingá”, como o choro de um recém-nascido, mexendo com graça a criança. Logo lança o boneco de pano a um dos participantes, trocando posições, quer dizer, quem recebe o ingá vai para o centro da roda. Assim, vão trocando os participantes que ficam ao centro, até todos dançarem com o boneco de pano.” (SANTA CRUZ, 2004, p. 53, tradução nossa)

<sup>16</sup> *Tondero*: dança miscigenada própria do litoral peruano. Reúne elementos aborígenes, africanos e espanhóis. Dança-se a dois, com movimentos ágeis e grandiosos e sugestivos movimentos de contornar, acentuados. A música se faz com violão e *cajón*. Mais sobre o assunto, disponível em: <<http://www.granteatronacional.pe/funciones/programacion/retablo-de-octubre>>. Acesso em: 9 ago. 2016

<sup>17</sup> *Marinera*: “[...] é a principal dança a dois independente que se cultiva no Peru. Chamada de dança nacional, tem tal caráter não somente pelo decreto oficial, mas fundamentalmente pela prática popular. Porém, é na *marinera limeña* que se constata uma participação especial da população negra. É proveniente da *zamacueca* [...] Nessa dança, homem e mulher usam lenços, cortejam-se e se enamoram, chegando ao clímax expressando alegria e sensualidade [...] tem três partes: *marinera*, *resbalosa* e *fuga*.” (VÁSQUEZ, 2010, p. 33, tradução nossa). Mais informações em: Feldman (2009, p. 119-120) e Santa Cruz (2004, p. 95-96, 99-101, 143).

De maneira semelhante, tais festividades ocorrem no Peru, onde tive a oportunidade de presenciá-las quando tinha 5 anos e, depois, entre 13 e 15 anos de idade. Com base em minha experiência e estudos, percebi que a relação que os peruanos estabelecem com o *festejo*, entre outras danças consideradas folclóricas, permanece em segundo plano, semelhante a outras sociedades em relação às suas danças tradicionais e folclóricas.

Porém, em certos países algumas danças de herança africana são escutadas e dançadas no cotidiano e nas festas, como o samba, a salsa (miscelânea de ritmos latinos), o *jazz*, entre outras. Esse fato abre uma discussão em relação às palavras do poeta, folclorista, jornalista e um dos mais relevantes pesquisadores e artistas da cultura afroperuana Nicomedes Santa Cruz<sup>18</sup>, que expressou seu incômodo com o não reconhecimento do folclore peruano e principalmente afroperuano, em especial a dança *festejo*:

Faz mas de 50 anos que o mundo dança com a música negra da América: primeiro foi o *jazz*, criado por negros de Nova Iorque e Chicago, descendentes de dahomeanos. Logo, desde 1918, quando termina a Primeira Guerra Mundial, o tango triunfa na Europa. Sim, o tango, que provem da milonga, e esta do candombe: dança negra que chegou durante a colônia, pelas beiras do Rio da Prata, com os bantos do Congo. Mais tarde, a partir de 1925, todo o planeta se contorcia ao som da rumba, talvez a mais negra de todas as danças afro-americanas. Rumba negra de negros iorubanos. E, desde 1935, o samba brasileiro se impõe no mundo inteiro ao som de agogô, cuíca e tamborim. O samba – o batuque –, o brasileiro herdou de seus avós da Angola [...] Faz meio século que o mundo dança ao som que impõe o negro americano, e esse som seguirá dançando por muitos séculos mais... Não seria maravilhoso que o mundo dançasse ao som do *festejo*? [...] Algum dia nossa música triunfará sobre o planeta; porém, como a expressão musical é uma consequência da realidade político-socioeconômica do povo, para alcançar esse mérito temos de superar nossas deficiências: analfabetismo, regionalismo e etnocentrismo [...] Na atual data, pode-se dizer que há uma coreografia base, definida. Que as professoras que ensinam nos espaços de dança o fazem semanalmente a milhares de crianças escolares. Que este generalizado *festejo* não guarda características negras – branqueou-se, como diria Dom Fernando Ortiz – e que os espetáculos que se mostram em especiais da televisão, *shows* de restaurante *criollos*, eventos escolares, desfiles folclóricos, essa coreografia do *festejo* não se fez popular, quer dizer, o

---

<sup>18</sup> “Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) é lembrado como a voz literária da negritude peruana e o pai do renascimento da música afroperuana. Aplicou métodos de investigação e de encenação para argumentar que os monumentos da cultura *criolla* peruana foram construídos não só de materiais musicais europeus, mas também africanos. Como produtor fonográfico, diretor, compositor, arranjador musical e poeta declamador, reconstruiu as esquecidas tradições interpretativas do Peru negro. Como folclorista e arqueólogo cultural, buscou as origens africanas da música *criolla* peruana e investigou as tradições musicais dos negros em outros países” (FELDMAN, 2009, p. 97, tradução nossa). Títulos publicados por Nicomedes Santa Cruz, disponíveis em: <<http://www.librosenred.com/autores/nicomedessantacruz.html>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

povo não a dança espontaneamente, nem em festas ou confraternizações, apesar do esforço dos músicos profissionais que, com arranjos da orquestra de *jazz*, tratam de fazer dançável nosso *festejo* e internacionalizá-lo como o *porro* colombiano ou a *cúmbia* panamenha. (SANTA CRUZ, 2004, p. 50-51, tradução nossa)

Por meio das palavras de Santa Cruz (2004), compreende-se que ritmos dançantes de herança africana, como o samba, a rumba, o *jazz* e o tango, ganharam visibilidade mundial, o que não ocorreu com o *festejo*. Para que houvesse a possibilidade de reconhecimento mundial desse gênero afroperuano, teria de haver mudanças na própria sociedade peruana, ou seja, uma política de fomento à cultura negra no Peru e às demais manifestações de outras raízes (MILAGROS FLORES, 2005).

Outro aspecto que Santa Cruz aborda está no modo como se dança o *festejo*. A movimentação de herança africana se perdeu. “E em muitos aspectos de nosso cotidiano sobrevivem ocultos resplendores africanos, como nosso amor à música e dança.” (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 436, tradução nossa). Essa cultura afroperuana oculta pelo racismo que penetrou a sociedade como um todo instigou os irmãos Nicomedes e Victoria Santa Cruz a resgatar tanto movimentos corporais como poesia, música e oralidade e a pesquisar a história dos negros no Peru, em Cuba, no Brasil e em outras culturas (SANTA CRUZ, 2004), a fim de estudar a diáspora africana e seus interstícios (BHABHA, 1998).

Porém, ao se referir a movimentação, vestimenta e música, Santa Cruz (2004) menciona que o *festejo* “branqueou-se”<sup>19</sup>, provavelmente pensando no reflexo do preconceito, esquecimento e não reconhecimento da cultura afroperuana, marca do colonialismo espanhol, na rejeição da pele negra, dos rituais, danças e músicas etc. Talvez o não reconhecimento do *festejo* venha do preconceito<sup>20</sup>, ainda

---

<sup>19</sup> “Digamos que na república apareceram novos setores étnicos nas classes populares, ampliando as possibilidades de mestiçagem que já vinham acontecendo desde tempos anteriores. Segundo o modelo subsistente, ‘brancos’ ou ‘branqueados’ mantiveram-se como classe alta e todo o resto viu-se prejudicado por essa hegemonia que, entre outras coisas, configura os valores estéticos entre peruanos. Esta situação não variou de maneira substancial, apesar de nos últimos tempos haver uma forte emergência de certos setores ‘de cor’ na vida econômica, social e política do país.” (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 443, tradução nossa)

<sup>20</sup> “[...] o racismo, a contínua e silenciosa segregação e a propagação de ideias e estereótipos que acentuam sua exclusão social. O racismo no Peru se expressa de maneira camuflada, mas cotidiana: insultos, desconfiança, rejeição, atitudes de superioridade etc. Expressões de afronta de que padecemos permanentemente, tudo o que faz mal para nossa autoestima e autorreconhecimento, gerando uma crise de identidade pessoal e de grupo. São, sobretudo, a infância e a juventude negra as que sofrem com maior rigor esses problemas [...]. Os meios de

presente e arraigado no Peru. Portanto, antes de valorizar essa dança, faz-se necessária uma reflexão da sociedade peruana em relação aos afroperuanos.

Desse modo, ao retomar a discussão de Santa Cruz (2004) sobre alguns ritmos afro-americanos reconhecidos mundialmente, não se pode negar a interferência predominante afro-cubana, sobretudo do ritmo latino conhecido como salsa (não descrito por Santa Cruz). No caso das festas peruanas, esse ritmo corresponde à música mais dançada, como o merengue, a cúmbia e a rumba, além de outros ritmos latinos que sofreram a intervenção de algumas vertentes do *hip hop*, *pop* e da música eletrônica.

Com a intervenção da salsa na música afroperuana, nota-se a inserção principalmente de instrumentos como bongô e conga. Isso se observa em muitos arranjos musicais afroperuanos, e aqui se toma como exemplo a música *De trás de la puerta*, interpretada por Baca.<sup>21</sup> Nesse arranjo, percebem-se os sons de queixada de burro, bongô, *cajón*, violão, instrumentos característicos da cultura negra peruana entrelaçados à salsa. Ayllon também mistura a salsa com o *festejo*, assim como canta salsas conhecidas nos *shows* que realiza.<sup>22</sup> Pontuam-se as influências da salsa por serem predominantes sobre as demais culturas de raiz africana no Peru.

Como observou Santa Cruz (2004), a dança afroperuana não ganhou visibilidade e reconhecimento mundial. Mas, na seguinte interrogação, percebe-se o anseio desse artista em relação ao tema: “Não seria maravilhoso se o mundo dançasse ao som do *festejo*?” (SANTA CRUZ, 2004, p. 50, tradução nossa). Os irmãos Santa Cruz lutaram para que o *festejo* e a cultura afroperuana se expandissem no Peru e fora do país; porém, atualmente não se encontram movimentos afroperuanos com o intuito de globalizar essa dança.

Apesar de Baca realizar *shows* fora do Peru, leva a música afroperuana e não a dança *festejo*. A cantora afrodescendente é criticada pelos artistas que trabalham com a música tradicional peruana por mesclar, em seus arranjos, ritmos

---

comunicação não contribuem para a mudança dessa situação. Pelo contrário, por intermédio de seus programas e propagandas publicitárias, reforçam ideias e estereótipos raciais discriminatórios contra o negro e a mulher negra.” (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 37-38, tradução nossa) Mais sobre essa discussão na palestra *Los afroperuanos en el Perú de hoy*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JRSmyxUfeR0>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NhzUNZKxIXI>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qeu4qdHoPk>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

provenientes de outras culturas. Ela deixa claro seu posicionamento em relação a tais críticas em entrevista a Feldman (2009, p. 266, tradução nossa): “Há gente tradicionalista que canta música afroperuana da forma tradicional. Eu creio que sou menos tradicional... Minhas raízes estão ali. Não posso subtraí-las de mim. Estão ali. Mas [não quero converter-me] em uma mostra de museu!”

Embora Baca tenha reconhecimento internacional como representante da cultura afroperuana, seu interesse não está na tradição e no folclore puro, e sim na inovação musical. A música *Plena y bomba*<sup>23</sup>, de Baca com Calle 13 – grupo musical urbano e alternativo com inúmeras interferências socioculturais (principalmente de Porto Rico, seu país de origem) –, carrega o hibridismo cultural que afeta a musicalidade afroperuana dessa cantora. Outras tantas culturas negras, indígenas peruanas, afro-brasileiras, também a atraem em seu fazer artístico.

De modo semelhante a artistas como Santa Cruz, Baca e Ayllón, cresci com sonoridades afro-cubanas e afroperuanas bastante presentes, mas com *los ritmos negros del Perú* em segundo plano. Santa Cruz (2004) destaca que a música e as danças afroperuanas estão mais presentes em *shows*, datas comemorativas e homenagens aos afroperuanos. Não se escuta ou se dança cotidianamente, ao contrário dos ritmos latinos já mencionados, os quais são tocados com mais frequência, seja no dia a dia seja em festas.

Essas palavras de Santa Cruz estão imbricadas com minhas vivências, tanto no Peru quanto no Brasil. Dancei em eventos escolares e desfiles folclóricos. Em solo brasileiro, dancei em festas pátrias. Pela admiração, paixão e necessidade, o *festejo* está em meu cotidiano, no ócio, nas aulas de dança que ministro, em oficinas e *workshops*, como profissional das Artes do Corpo e graduada em Dança.

Em solo peruano, os primeiros contatos foram na adolescência, entre 2003 e 2005, quando morei no Peru. Isso ocorreu antes de participar do evento de danças folclóricas organizado pela escola Mixto La Molina, localizada na capital do Peru, Lima, no bairro La Molina. Foi nesse local que o professor de Artes convidou os alunos do 1º ano do ensino médio para encenarem uma peça, em que um dos personagens, um homem negro e escravo, estava preso por cordas e, quando liberto, dançava sua liberdade. Porém, nenhum dos jovens das seis salas

---

<sup>23</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=d1xjy0Vd\\_UY](https://www.youtube.com/watch?v=d1xjy0Vd_UY)>. Acesso em: 9 ago. 2011.

manifestou interesse em participar dessa dança; muito pelo contrário, ouvi murmurinhos de que não fariam esse papel por ser o de um escravo negro. Dessa maneira, manifestei interesse e interpretei o papel para essa cena.

Também tive contato com outras danças tradicionais afroperuanas e algumas danças de raiz indígena. Porém, a dança em que tenho mais propriedade é o *festejo* peruano, que aprendi, ensinei e apresentei no local de estudo e nas casas de amigos e familiares em Lima e igualmente no Brasil, por incentivo da licenciatura em Dança e, em seguida, no mestrado em Comunicação. Desse modo, iniciou-se a pesquisa teórica entrelaçada a oficinas, *workshops*, aulas abertas e particulares de *festejo* em Campinas, Sorocaba e Belo Horizonte.

Assim, nas imagens a seguir estão registrados distintos momentos da apresentação de *festejo* e da encenação da abolição da escravidão, ambas realizadas no Peru.

**Figura 4 – Festejo: antes da apresentação, Lima, junho 2003**



Fonte: acervo próprio.

**Figura 5 – Encenação da abolição da escravidão, Lima, junho 2004**



Fonte: acervo próprio.

**Figura 6 – Encenação: perto da libertação, Lima, junho 2004**



Fonte: acervo próprio.

Figura 7 – Encenação da libertação, Lima, junho 2004



Fonte: acervo próprio.

Figura 8 – Aula aberta de *festejo*, Belo Horizonte, maio 2016



Fonte: acervo próprio.

**Figura 9 – Discussão sobre dança afro na América Latina, Belo Horizonte, maio 2016**



Fonte: acervo próprio.

**Figura 10 – Congresso Mundial de Dança, Campinas, 2016**



Fonte: acervo próprio.

Após as apresentações em solo peruano, o interesse pela dança afroperuana *festejo* se aguçou. Por isso, pedi a minha avó materna, Yolanda Alcalde – que, embora tenha mais fortes as heranças espanhola e indígena, aprecia a dança afroperuana –, para contextualizar o *festejo* e me ensinar ainda mais. Ela não estudou dança, mas expressa sua paixão pelo movimento ao dançar nas festas de familiares e com amigos, assim como meu avô, Jorge Prieto, cantor amador de música afroperuana, que dançava com *mi abuela*. E várias pessoas, ao verem sua habilidade com a dança, pediam-lhe que as ensinasse. Assim, ela ministrou aulas de danças folclóricas peruanas para amigos, principalmente de *marinera*, *tondero* e *festejo*, consideradas de herança afroperuana, como já mencionado.

*La abuela* Yoli, como a chamamos em família, dizia-me que o *festejo* é dançado com graciosidade, ao ritmo do vibrante *cajón* e com movimentos de quadril bem marcados. Lembro-me da maneira como ela dançava, mesmo não estando com boa saúde entre os anos de 2003 e 2005: mostrava alguns movimentos sem se deslocar muito, por conta do joelho, e enfatizava a pelve. Sentava-se em cima do *cajón* para tocar o que havia aprendido com professores da comunidade negra peruana.

Também aprendi sobre o *festejo* com minha tia paterna, Dúnia Fernández Soto, que gosta muito de dançar. Com ela, aprendi passos e coreografias ao som de Ayllón e Barraza. Minha tia destacava, sobretudo, os movimentos que já estavam coreografados pelo grupo Perú Negro e demais artistas reconhecidos em território peruano.

Assim se deram meu primeiro contato e primeiras observações com a dança e a música afroperuanas, auxiliando-me a refletir sobre algumas interferências relacionadas à formação da identidade negra, constituída tanto dentro como fora do Peru, e que afetaram minha dança e o modo de me mover aos passos de *festejo*.

Feldman (2009, p. 151, tradução nossa) menciona como se realizou a construção da identidade da cultura afroperuana a partir de 1968:

O nascimento do grupo Perú Negro coincidiu com a dramática mudança política e cultural promovida no país após a revolução militar do general Juan Velasco Alvarado, que havia deposto o primeiro governo de Fernando Belaunde em 1968. Velasco Alvarado iniciou um drástico programa de reforma agrária, desapropriando grandes fazendas e plantações que exploravam a mão de obra nativa; decretou que a palavra “índio” era racista

e a substituiu por “camponês”, declarou o quíchua como idioma oficial nacional e como curso obrigatório no currículo universitário. Num esforço por se opor ao imperialismo cultural dos Estados Unidos, a música, as artes produzidas localmente adquiriram valor e foram consideradas tesouros do folclore nacional a serem preservados, investigados e encenados. Velasco impôs cotas de difusão nas estações de rádio, ampliando a cota de música peruana e limitando a música popular europeia e norte-americana. Do mesmo modo, foram incentivadas e se tornaram comuns as atuações ao vivo da música nacional, mediante o trabalho das escolas de folclore, concursos e apresentações promovidas pelo Estado, dirigidas a turistas e autoridades estrangeiras. Embora a música andina tenha recebido apoio estatal em maior proporção, a música afroperuana também foi beneficiada. Além de financiar e estimular “casas de cultura” e as academias de folclore (assim com o Conjunto Nacional de Folclore dirigido por Victoria Santa Cruz), o governo de Velasco financiou e dirigiu ativamente a primeira formação do Perú Negro. Foi desta maneira que o patrocínio do Estado se tornou um fator decisivo no aparecimento e desenvolvimento do Perú Negro e no caráter nacionalista de seu folclore.

A dança e música afroperuana escutada por familiares e amigos no Peru, no Brasil e em outros países está bastante enraizada na identidade dos afrodescendentes criada pelos irmãos Santa Cruz. Tais artistas marcaram o grupo Perú Negro, formado por alguns ex-integrantes do grupo Cumanana, dirigido por Victoria Santa Cruz. Ambos os grupos receberam patrocínio do presidente que deu o golpe militar, Juan Velasco Alvarado. Como se viu pela citação acima, este instaurou a reforma agrária, declarou o antigo dialeto quíchua<sup>24</sup> como idioma oficial do país, opôs-se fortemente à cultura norte-americana e supervalorizou a música e a dança do Peru. Com tal reconhecimento da cultura peruana, valorizou-se mais o contexto indígena ou andino. O Conjunto Nacional de Folclore, dirigido por Victoria Santa Cruz, e o grupo Perú Negro, receberam recursos financeiros para pesquisas, apresentações e ensaios. O patrocínio oficial a esses grupos teve o objetivo de criar uma identidade peruana e representar o folclore andino e afroperuano. Entretanto, o governo de Velasco Alvarado financiou e dirigiu mais ativamente o grupo artístico Perú Negro, uma vez que este era mais flexível quanto a acrescentar ou retirar algo da estética das apresentações artísticas.

Portanto, as palavras de Feldman (2009) relativas ao governo de Velasco Alvarado quanto ao direcionamento e investimento, sobretudo no grupo Perú Negro, levam-nos a pensar na dança *festejo* embebida do pensamento, da concepção, das pesquisas e histórias desse grupo de dança afroperuana, que permanece como

---

<sup>24</sup> “Quíchua ou quíchua. Adj. Aplica-se ao índio que, no tempo da colonização do Peru, habitava a região do norte e oeste do território de Cuzco. [...] Aplica-se à língua falada por estes índios e a tudo relativo a eles e seu idioma.” (SOPENA, 1974, p. 829, tradução nossa)

representante da cultura negra do Peru devido ao forte apoio financeiro e político do ex-presidente. Isto é, a referência que a população peruana tem sobre a dança afroperuana está ligada à movimentação, coreografia e indumentária do Perú Negro e, conseqüentemente, essa intervenção política e identitária afeta minha movimentação ao dançar *festejo*.

Diante disso, a seguir será apresentado mais sobre o *festejo*, considerando os aspectos em torno da dança, música, vestimenta e fatores históricos, para que se possa melhor refletir sobre questões comunicacionais e culturais do corpo dos afrodescendentes no Peru.

### 3.1 O *festejo*

O *festejo* está inserido no contexto da música e dança afroperuana, cuja principal herança vem do continente africano e das interferências das culturas espanhola e indígena. A dança tem a atmosfera de festividade e fecundidade. Nota-se esse caráter principalmente na movimentação vibrante do corpo, na pelve e nos ombros, englobando passos e coreografias com possibilidades de várias figuras e desenhos no espaço, quando realizado como espetáculo. Já em espaços informais, forma-se uma roda ou se espalha pelo espaço para dançar.

O texto que acompanhou a exposição Rectablo de Octubre, ocorrida em julho de 2016 no Gran Teatro Nacional del Perú, em Lima, com o apoio do Ministério da Cultura peruano, descreve o *festejo* como uma dança festiva e erótica originada dos habitantes africanos que chegaram ao Peru no século XVII, dançada ao ritmo de *cajón*, queixada de burro e palmas e caracterizada pela movimentação acentuada de quadris dos bailarinos e movimentos de saias e anáguas.<sup>25</sup>

Por ser uma dança de origem negra e, conseqüentemente, afetada pela escravidão, o *festejo* foi mais que esquecido, esteve escondido e modificado. Foi reavivado gradativamente entre as décadas de 1940 e 1960 por alguns artistas, reconhecidos principalmente no Peru, como José Durand, Porfirio Vásquez, os irmãos Santa Cruz e, mais adiante, pelo grupo Perú Negro. Menciona-se, a seguir,

---

<sup>25</sup> Mais informações disponíveis em: <<http://www.granteatronacional.pe/funciones/programacion/retablo-de-octubre>> Acesso em: 19 set. 2016.

falas de alguns desses artistas sobre *festejo* para pensarmos as distintas impressões e pesquisas a respeito dessa dança, porque não se encontra um consenso acerca das origens desse gênero.

Durand (*apud* FELDMAN, 2009) descreve o *festejo* como uma dança sem contato físico, diferentemente da dança de salão, em que há o toque. Nesta manifestação folclórica, a dupla dança solta, mantendo contato apenas visual. Durand menciona que o *festejo* é uma das danças mais antigas da cultura negra, tendo originado outras danças afroperuanas, e reafirma isso ao contar como acontecia o *festejo* antigo. Segundo seu relato, dançava-se em roda enquanto, no centro, postava-se um casal, de tal forma que os casais alternassem suas posições. Os que estavam em torno da roda, na circunferência, batiam palmas e respondiam em coro ao canto do casal do centro. Na época, o *festejo* não existia com essa nomenclatura: provavelmente era conhecido como *zanguaraña* ou *zamacueca*. (FELDMAN, 2009).

De acordo com Chalena Vásquez<sup>26</sup>, Nicomedes Santa Cruz afirmava ser o *festejo* um gênero que havia desaparecido. Porfirio Vásquez, por sua vez, entrelaçou passos das danças *son de los diablos*<sup>27</sup> e *resbalosa*<sup>28</sup> e os difundiu em academias e grupos de dança. Ainda segundo Chalena Vásquez, Porfirio Vásquez declarou a Santa Cruz que, nos lugares onde ministrava aulas de *festejo*, dizia ter aprendido essa dança com a avó, negra, que fora escrava. Isso não era totalmente verdade, porque não aprendera essa dança com um membro de sua família, mas sim a reinventou com o apoio de outras danças afroperuanas; contudo, divulgava o *festejo* dessa maneira porque os peruanos que prezavam a cultura tradicional identificavam-se com esse argumento, ao contrário do posicionamento de alguns sobre ser uma dança reinventada, que não tinha boa aceitação.

<sup>26</sup> Ver o documentário *La voz de los sin voz – Afroperuanos*, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=eAks9wqz\\_L8&app=desktop](https://www.youtube.com/watch?v=eAks9wqz_L8&app=desktop)>. Acesso em: 12 mar. 2017.

<sup>27</sup> *Son de los diablos*: “a gênese do *son de los diablos* é espanhola, mas os escravos de origem africana foram-na tomando para si, de modo que, no momento, em Lima ela é considerada, com toda razão, uma dança dos membros da comunidade africana [...] saem dançando [...] nas ruas, nos dias do mês de fevereiro, que corresponde às festas carnavalescas.” (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 295, tradução nossa)

<sup>28</sup> *Resbalosa*: dança *criolla* afroperuana cheia de graciosidade, da vertente das “danças da terra” ou de “umbigada”, que permaneceu atual por sua vinculação com a *zamacueca*, antes, e com a *marinera*, hoje, continuando sempre, sobretudo nas festas. Disponível em: <[miguel.guzman.free.fr/Runapacha/resbalosa.doc](http://miguel.guzman.free.fr/Runapacha/resbalosa.doc)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

Pelas menções, aparentemente, Durand e Santa Cruz têm pontos de vista opostos. No entanto, a fala deste último na entrevista concedida a Chalena Vásquez expressa que o *festejo* desapareceu e não se refere ao histórico antes da reinvenção de Porfirio Vásquez. Santa Cruz (2004) menciona o *festejo* como dança interpretada pela primeira vez em Lima por negros escravos originários do Congo, no século XVII. Tanto que no grupo de dança e teatro criado por Santa Cruz, foi uma das danças mais presentes, resultado de suas pesquisas:

[...] Cumanana foi uma vitrine para mostrar a pesquisa que Nicomedes e Victoria estavam realizando sobre a música e as danças negras. Um dos gêneros mais importantes e duradouros levados à cena pelas produções do Cumanana foi o *festejo*. (FELDMAN, p. 2009, p. 108, tradução nossa)

Os irmãos Santa Cruz tentaram resgatar o histórico do negro no Peru e estudar música e dança afroperuana para retomar as características das movimentações de herança africana. Mas Nicomedes menciona que o *festejo* foi “branqueado” e se tornou complexo desfazer-se desse aspecto social, que está imbricado com o preconceito (SANTA CRUZ, 2004). No entanto, até os dias de hoje, como foi observado no texto da exposição Rectablo de Octubre anteriormente citado, essa dança continua como a que mais representa as danças afroperuanas.

Não obstante, Feldman (2009) aponta que, diferentemente do *landó*, entre os séculos XIX e XX o *festejo* era mais lembrado em encontros familiares e apresentações de teatro. Portanto, nota-se mais uma vez que o *festejo*, assim como muitas outras manifestações tradicionais e folclóricas, é dançado em eventos e, às vezes, em festas. No caso, o *festejo* está presente em comemorações no mês da cultura afroperuana (junho), em apresentações escolares e festas relacionadas à independência, principais eventos comemorativos nos quais se apresenta a coreografia dessa dança.

Diante disso, Victoria Santa Cruz (*apud* FELDMAN, 2009) tece reflexões sobre a música afroperuana que se entrelaçam aos argumentos já postos, ligados ao surgimento do *festejo*:

Por muito tempo, a música afroperuana esteve crivada de perguntas: o que é real? Ao ler este livro em uma versão anterior, Victoria Santa Cruz me escreveu: “Obrigada, Heidi, por me entregar este trabalho que, sem dúvida,

constitui um árduo esforço e, pela parcialidade de certos testemunhos, torna-se [...] um leque de contradições... Não seria esta uma grande oportunidade para se organizarem debates, conferências, com específicos elementos que nos permitam compreender o que implica um compromisso? Na batalha entre versões da música e dança afroperuanas competindo, a tia-avó ou a bisavó de cada um lembra uma história ligeiramente diferente, uma coreografia alternativa, uma letra idiossincrática, uma festa mais autêntica. Alguns velhos não se lembram de absolutamente nada, o que leva seus descendentes a sustentar que a música e a dança negras não existiram em seu formato atual até que chegaram os Santa Cruz e, mais tarde, Perú Negro, que juntos ‘a inventaram’”. (FELDMAN, 2009, p. 311, tradução nossa)

Os poucos registros históricos sobre a dança *festejo*, a escravidão, a mistificação acerca da cultura afroperuana e seus principais lugares de morada (como Lima, Chincha, Cañete e Ica) encaminham a pergunta de Victoria Santa Cruz: o que é real? Essa interrogação é pertinente para o *festejo*, já que as informações sobre essa dança negra no Peru são precárias, o que igualmente ocorre com o registro da história dos afroperuanos. Atualmente, existem livros com pesquisas históricas dos negros no Peru (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015; RODRÍGUEZ PASTOR, 2008; SANTA CRUZ, 2004, entre outros); mas o pouco que se sabe foi por meio de documentos de compra e venda de escravos negros africanos, por pinturas<sup>29</sup> e pelos cronistas que mencionam minimamente a cultura afroperuana. Porém, sobre o *festejo* não há livros que apontem considerações detalhadas.

A mesma incerteza passa pelos irmãos Santa Cruz, por Chalena Vásquez, Feldman, Baca<sup>30</sup> e outros artistas e pesquisadores que foram à procura de informações em locais onde está concentrada a pequena população negra no litoral do Peru, em busca de expressões dos habitantes mais antigos desses lugares, na intenção de conhecer o passado do negro peruano. Mas, como Victoria Santa Cruz expressa acima, existem falas divergentes, assim como não há menção ou conhecimento sobre o gênero *festejo* antes do renascimento da cultura afroperuana entre as décadas de 1940 e 1970, quando se deu o processo de resgate da história dos negros, principalmente por meio da música e da dança.

<sup>29</sup> Pancho Fierro: pintor peruano que registrou, por meio de sua arte, o trabalho escravo, danças afroperuanas e outros (VILLEGAS, 2011).

<sup>30</sup> A série Todo el Mundo es Música, com o programa *La música afroperuana: tras la larga noche*, mostra parte da busca de Baca com relação à música de matriz africana no Peru. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fn9zQHkjhUc>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

Entretanto, a descrição mais plausível do *festejo* em relação ao contexto histórico da cultura afroperuana está nas seguintes palavras, mais próximas das dúvidas associadas ao nascimento desse gênero:

O *festejo* – cuja coreografia original se desconhece – foi a dança representativa do elemento negro na costa peruana. Nasce na Lima colonial do século XVII, possivelmente nos conglomerados negros de Malambo, ou quem sabe no Cercado. Os versos do *festejo* sempre foram de viés festivo. De sua perda coreografia só resta o passo básico, que é o mesmo que utilizava em seus deslocamentos de rua a comissão de frente do *son de los diablos*. (SANTA CRUZ, 2004, p. 49, tradução nossa)

Mas, mesmo com a incerteza que permeia a história do *festejo*, essa manifestação artística é dançada há mais de 50 anos, segundo Victoria Santa Cruz, e atualmente se dança com passos e coreografia. Assim, pensando na movimentação em vez de se deter em como e onde foi originado, o violinista afroperuano Félix Casaverde, entrevistado por Feldman (2009), comenta sobre uma qualidade antiga de movimento do *festejo*, que era mais lenta e atualmente está mais rápida.

[Antes do grupo Perú Negro] era... muito mais lento. Por que era mais lento? Porque era para gente mais velha. Mas, dos anos 1970 para cá, quando proliferam as *peñas*<sup>31</sup>, cresce a demanda de gente querendo divertir-se e dançar, e fazê-lo cada vez mais rápido. Mais rápido porque não sabiam se mover e é mais fácil fazer isso quando é mais rápido, então pediam para tocar mais rápido. As bailarinas que faziam apresentações destas danças em três, quatro, cinco *peñas* em cada noite, não queriam se cansar e pediam que as coisas fossem mais rápidas, para poderem mover-se mecanicamente. Por isso vemos agora as meninas que parecem maquininhas, taca, taca, taca, taca, dançando nos concursos. (CASAVARDE *apud* FELDMAN, 2009, p. 191-192, tradução nossa)

Como se vê, a movimentação e o tempo de execução do *festejo* foram alterados com a demanda de apresentações. As dançarinas movem-se com mais rapidez para facilitar o movimento do corpo, o que tornou essa dança folclórica estilizada no Peru. Contaminou-se principalmente com a cultura afro-cubana e ficou conhecida e reconhecida com o grupo Perú Negro, que conseguiu entrelaçar estética, história, memória e agradar peruanos e turistas estrangeiros (FELDMAN, 2009).

---

<sup>31</sup> *Peñas* são casas noturnas que incluem bar, restaurante, espetáculos de música ao vivo e pista de dança. A cultura tradicional e folclórica está presente nas músicas e no ambiente em geral.

Segue-se outra descrição da movimentação do *festejo*, vivenciada na cidade peruana de Chincha pela família Ballumbrosio (*apud* FELDMAN, 2009, p. 204, tradução nossa), que preserva a dança e a música afroperuanas:

[...] descalças, movem-se de maneira ao mesmo tempo meiga e sensual, realizando delicados movimentos circulares e horizontais com braços, quadris, pelve e ombros [...] Aprendo primeiro o passo básico do *festejo*: o pé direito vai para frente, volta, vai para trás e volta ao contar até três, dando uma métrica de contraponto ao movimento dos pés. Ao mesmo tempo, as mãos e as pontas dos dedos das meninas desenham com graça o círculo que seus corpos vão delineando. Elas não explicam esses movimentos ou como se deve contá-los; simplesmente dançam. Agora os quadris começam a mover-se em rápidas figuras de oito tempos, enquanto a pelve e os ombros vão da frente para trás, em direções contrárias. Justamente quando começo a pegar o passo e a me perguntar se algum dia poderei mover meu quadril assim, elas introduzem um novo passo. Essa figura é parecida com uma que aprendem os estudantes norte-americanos de danças da África Ocidental e que chamam “o passo do frango”, porque requer movimentos alternados da pelve e do peito, com as mãos nos quadris e os cotovelos para fora em forma triangular, como “as asinhas de um frango”. Começo a pegar o passo quando, de repente, vejo que elas o executam umas seis vezes mais rápido e eu já não posso acompanhá-las.

Com tais percepções sobre os movimentos do *festejo*, nos quais se trabalham ao mesmo tempo e com sensualidade pés, pelve, cintura escapular, pode-se pensar para além da descrição de passos e refletir sobre as qualidades do movimento dessa dança afroperuana, para melhor estudá-la no próximo capítulo.

A movimentação da pelve está presente tanto na mulher quanto no homem, mas para as mulheres há também o movimento da saia. São características do traje feminino a saia longa e rodada com outra saia branca por baixo, uma blusa de vários modos, entre babado simples, bolinhas, de manga curta ou longa e outros detalhes. Usa-se também o cabelo preso com um coque básico e, esporadicamente, um lenço simples amarrado na cabeça, com o nó localizado na nuca. Já os cavalheiros usam calça longa ou até o tornozelo, camisa de manga comprida ou curta e uma faixa de tecido amarrada na cintura ou um colete. O aspecto da camisa pode modificar-se pelos detalhes: babados, amarrações com cordões, lenço e outros. Ambos, a mulher e o homem, dançam com os pés descalços.

Essa indumentária é composta de diversos tecidos, cores e detalhes simples ou mais elaborados. Existem grupos ou apresentações em que os dançarinos utilizam um figurino semelhante às roupas que os escravos vestiam no labor diário. Porém, a indumentária mais conhecida do *festejo* possui as cores branca e vermelha. Um dos

motivos dessa coloração está bastante ligada ao general Velasco Alvarado, ex-presidente que patrocinou o grupo Perú Negro, com o intuito político de resgatar e criar uma identidade para a cultura peruana, como já relatado (FELDMAN, 2009). As cores vermelho e branco têm um papel representativo, porque são as cores da bandeira do Peru. Contudo, outras cores são intercaladas entre o branco, o vermelho e o preto: colorações vivas como laranja, amarelo, azul royal, verde, entre outras.

Para melhor identificação da indumentária, adiante foram inseridas imagens dos figurinos, pertencentes à exposição Rectablo de Octubre, já mencionada. Na Figura 11, a seguir, os dois trajes mais à direita correspondem aos figurinos feminino e masculino da dança *zamacueca*; a vestimenta que está ao centro é usada pelos músicos, mas o manequim que está com o lenço vermelho no pescoço também faz parte da vestimenta do *festejo*. À sua frente encontra-se o principal instrumento da música afroperuana, o *cajón*, presente em gêneros como *vals criollos*, *marineras*, *tonderos*, *zamacueca* e *festejo*, entre outros. O segundo e o terceiro figurinos da esquerda para a direita representam a indumentária do *festejo*. Ao representar a mulher, utiliza-se um lenço vermelho na cabeça, uma blusa branca com bolinhas pretas e saia azul Royal; já o homem é representado com uma camiseta sem detalhes, um colete azul royal e, na cintura, uma faixa vermelha de tecido. A primeira vestimenta à esquerda representa a dança nomeada no Peru como *tondero*.

**Figura 11 – Indumentária afroperuana**



Fonte: acervo próprio.

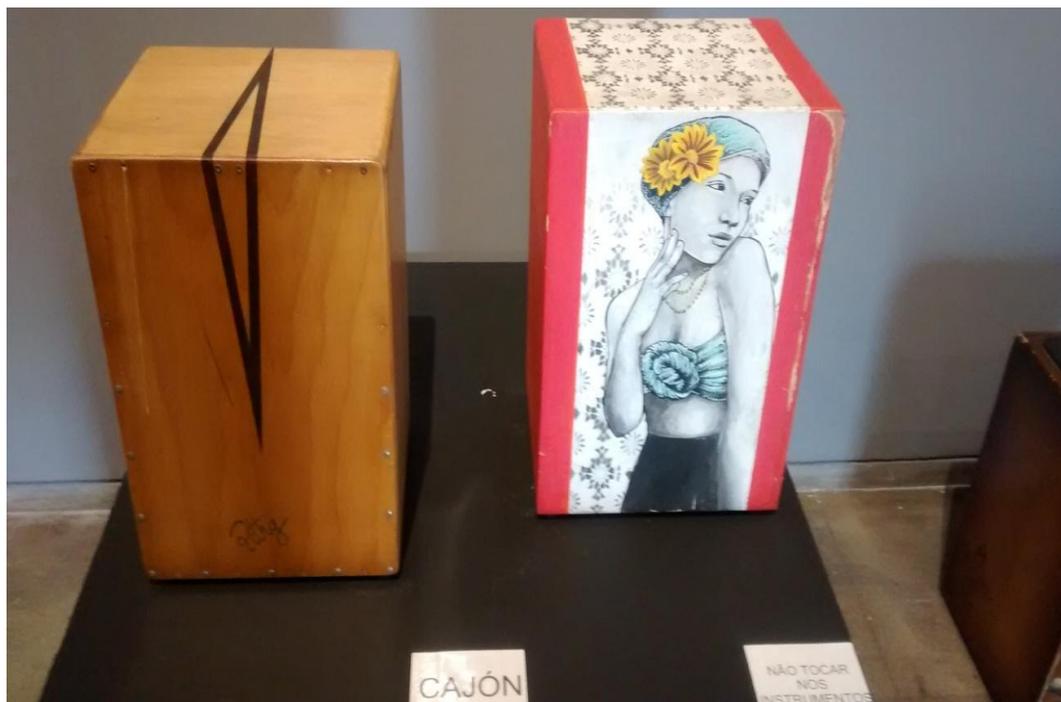
Na Figura 12 é possível observar melhor o vestuário do *tondero*, que se encontra à frente no centro, e da vestimenta do *festejo*, ao lado direito.

**Figura 12 – Indumentária: *tondero* e *festejo***



Fonte: acervo próprio.

**Figura 13 – *Cajón* peruano**



Fonte: acervo próprio.

Na Figura 13, é possível observar o *cajón*, que fez parte da exposição Afroperu<sup>32</sup>, organizada pelo Consulado Geral do Peru, pelo Ministério da Cultura do Peru e pelo Banco Mundial e realizada entre os dias 2 de junho e 3 de julho de 2016 no Memorial da América Latina, em São Paulo.

À esquerda na figura, aparece um *cajón* mais comum de encontrar em lojas de instrumentos musicais, com a cor da própria madeira; à direita, um *cajón* customizado. Os dois foram feitos pelo músico e *cajonero* Pithy<sup>33</sup>, que disseminou a cultura afroperuana no Brasil e tornou o *cajón* mais conhecido no país e em outros lugares. Pithy participou da exposição Afroperu, tendo ministrado uma oficina de *cajón*.

[Este] é, sem dúvida, o instrumento musical mais representativo da música afroperuana. Encontram-se testemunhos de sua existência a partir de meados do século XIX, como instrumento acompanhante da *zamacueca*, e seu uso tem sido crescente desde então, entrando inclusive em outros estilos e folclores musicais do país e da América. O *cajón* afroperuano atual é um paralelepípedo de madeira com aproximadamente 30 cm x 50 cm de frente e 25 cm de fundo, com um orifício de saída do som na parte posterior, de aproximadamente 11 cm de diâmetro. Estas medidas obviamente variam segundo as preferências e a estatura de cada músico. Usualmente, utilizam-se pranchas de madeira de meia polegada de espessura para cinco de seus lados, e uma de compensado ou similar de 5 mm de espessura para a tampa ou face frontal, onde se percute. (URQUIAGA HEINEBERG, 2005, p. 9, tradução nossa)

Segundo o documentário *¡El cajón es peruano... lo digo yo!*<sup>34</sup>, o *cajón* tornou-se patrimônio cultural peruano, declarado pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Porém, ele ficou conhecido a partir da música e da dança flamenca, pois o violonista Paco de Lucía impressionou-se com o *cajón* e o levou para a Espanha. Como o gênero musical do flamenco expandiu-se pelo mundo, há o equívoco em considerá-lo espanhol. Por isso, o nome do documentário reafirma a origem desse instrumento.

Entretanto, a música afroperuana é composta por outros instrumentos, como violão, bongô, voz, palmas e conga. Mas os que são considerados peruanos e que

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q6W5ZCly-2I>> e <<http://www.memorial.org.br/2016/05/no-mes-da-cultura-afroperuana-exposicao-fotografica-afroperu-entra-em-cartaz/>>. Acesso em: 7 set 2016.

<sup>33</sup> Pithy Cajonero. Disponível em: <<http://www.pithypercussao.com.br/pithy-cajonero>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

<sup>34</sup> Cajón documentary – The roots of the cajón (“El cajón es peruano... lo digo yo”). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wZTLiAUBYnM>> Acesso em: 14 ago. 2016.

estão em destaque neste texto, além do *cajón*, são a *cajita* e a queixada de burro. A seguir, há uma fotografia desses instrumentos, também retirada da exposição Afroperu.

**Figura 14 – Queixada de burro e *cajita***



Fonte: acervo próprio.

#### Sobre a queixada de burro:

Este é, talvez, um dos instrumentos mais antigos do folclore afroperuano. Seu uso provavelmente remonta aos tempos da escravidão, e se tornou muito popular como parte fundamental das orquestras de *son de los diablos*, dança que realizava a comissão de frente da procissão de Corpus Christi desde a época da colônia. Este grupo era composto por bailarinos disfarçados de diabos, com máscaras, rabos, tridente e chicote, que iam pelas ruas assustando os transeuntes com seus saltos, movimentos acrobáticos e gritos, para abrir caminho para a procissão. A queixada de burro era um instrumento adequado para este formato, já que, por seu tamanho e peso, permitia o livre movimento de seus executantes. Com o passar do tempo, o *son de los diablos* converteu-se em uma dança de carnaval, que desapareceu por volta de 1945, mas os ritmos de seu acompanhamento musical perduraram até hoje e serviram como base para o desenvolvimento de outros gêneros musicais do folclore negro peruano. O nome desse instrumento não é metafórico nem simbólico, mas absolutamente literal. É o maxilar inferior de um burro, descarnado e posto para secar para ser utilizado como instrumento musical. (URQUIAGA HEINEBERG, 2005, p. 11, tradução nossa)

Esse instrumento, considerado o mais antigo da música e dança afroperuana, está presente no *son de los diablos*, o qual inspira os movimentos corporais do

*festejo* junto com outra dança, a *resbalosa*. Retira-se do animal *equus africanus asinus*, conhecido popularmente como burro, suas mandíbula e maxilar, remove-se a epiderme e musculatura. Dessa maneira, utiliza-se a ossatura como instrumento, após passar pelo processo de lavagem e secagem, como consta na citação anterior. Como o tamanho e a densidade óssea modificam-se de acordo com o corpo desse animal, o som pode alterar-se, mas minimamente. Todavia, é relevante recordar que, além da percussão executada entre mão e queixada, o som também é extraído a partir do atrito entre os dentes, que permanecem na mandíbula junto a uma espécie de baqueta mais fina.

#### Sobre a *cajita*:

A *cajita* rítmica afroperuana é um instrumento musical de percussão desenvolvido no Peru e que faz parte da identidade das comunidades afroperuanas da costa central. É um instrumento pequeno que consiste de uma caixa de madeira com uma tampa presa de um lado; a tampa está presa a uma alça e se toca com uma varinha ou martelo de madeira enquanto a tampa se abre ou se fecha, para formar notas mais agudas ou mais graves. (TELLO YESQUEN, 2014, p. 8, tradução nossa)

Esse instrumento também é bastante utilizado pelos músicos por seu tamanho pequeno, por ser fácil de levar a distintos locais e por ser mais tocado com uma baqueta fina, oferecendo também a possibilidade de se obterem sons não tão fortes com as mãos.

Assim, entre canções e instrumentos, o tempo musical do *festejo* está

[...] no compasso 6/8, com fechamentos opcionais a cada quatro compassos em suas primeiras estrofes, sendo característica na fuga (ou parte final) a antifonia entre solista e coro. A orquestra do *festejo* é formada por violões, *cajón*, queixada de burro e palmas. (SANTA CRUZ, 2004, p. 49, tradução nossa)

O *cajón*, instrumento símbolo dos afrodescendentes peruanos, emite som ao lado de relevantes instrumentos, como queixada e *cajita*, característicos dos ritmos carnavalescos do *son de los diablos*, junto a outros ritmos básicos do folclore negro no Peru: [...] “o *cajón*, [...] parte indispensável da instrumentação do *festejo* [...]. Mais ainda, as partes da queixada e da *cajita* parecem ser variações dos ritmos do *son de los diablos*” (FELDMAN, 2009, p. 111, tradução nossa).

Queixada, *cajón* e *cajita* são três instrumentos característicos da música afroperuana e do *festejo*. Mas a convenção rítmica e melódica descrita acima por

Santa Cruz (2004) tem variações porque, com o tempo, agregaram-se instrumentos característicos da música afro-cubana, como bongô, congas e outros, além de outros arranjos musicais que passeiam por diferentes gêneros e se somam à música afroperuana.

De tal modo, a música do *festejo* é caracterizada com mais intensidade pelo ritmo do que pela melodia e, como a própria nomenclatura expressa, *festejo* provém do verbo festejar, o qual contagia com seu caráter alegre e divertido. A rítmica desse gênero musical traz um ambiente repleto de festividade e fecundidade, narrativas sobre as vivências dos negros no Peru (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008), letras com conteúdo irônico e crítico que abordam questões sobre sua condição de invisibilidade e de sujeitos coisificados.

Por exemplo, a canção *No me cumbén* mostra questões sobre racismo e machismo:

[...] Esta letra era cantada como parte de uma brincadeira de crianças negras em Lima até a década de 1920. Um solista cantava a primeira parte [...]. Quando chegava na parte que dizia: “como aquela que está sentada”, o solista indicava uma criança que estivesse sentada, e essa criança imediatamente se levantava para escapar de ser “aquilo” que havia sido aludido pela letra da canção. Na segunda parte [...] os meninos ofereciam às meninas potenciais pretendentes (por exemplo: carpinteiro, garrafeiro, padeiro), os quais elas rechaçavam (cantando “a mim não me convém”) por uma série de motivos engraçados (o carpinteiro corta madeira, pode me cortar também; o garrafeiro vende garrafas, pode me vender também; o padeiro amassa a farinha, pode me amassar também; etc.). (FELDMAN, 2009, p. 112, tradução nossa)

A maneira de brincar demonstra que os meninos rejeitam as meninas ao fugir delas; já as meninas, rejeitam aqueles cujas profissões eram exercidas pelos antigos negros escravos. Inclusive, um dos trabalhos mais temidos era dentro das padarias, pois, com uma longa jornada de trabalho, quase sem descanso e sem poder sair, os escravos trabalhavam sob temperaturas altíssimas dos fornos, onde assavam pães e outras massas.

*No me cumbén* passou de brincadeira a letra do gênero musical *festejo* (com nova roupagem realizada por Nicomedes Santa Cruz) e evidencia parte do pensamento peruano sobre etnias e casamento. Adiante, há trechos de canções sobre o contexto dos afrodescendentes peruanos, que têm vivências semelhantes às dos demais negros escravizados em outras regiões, como no Brasil, na América Central, Europa e outros tantos locais no mundo em que houve escravidão.

No me casará con negra  
ni aunque el diablo me llevara,  
porque tienen los ojos blancos y la bamba colorada.

¡Como aquella que está sentada!  
¡Como aquella que está parada!

Tampoco me casaría  
Con mulata o zamba-clara,  
Porque dejan a los negritos  
Por los de “cara lavada”.

¡Como aquella que está sentada!  
¡Como aquella que está parada!<sup>35</sup> (*apud* FELDMAN, 2009, p. 112-113, 115)

A canção acima demonstra o preconceito arraigado na antiga sociedade peruana. Porém, a rejeição pela pele negra e sua cultura é reverberação do período colonial. Atualmente, há preconceito – ou *prejuicios*, como se diz no idioma espanhol. Essa palavra, que também significa prejuízo, ressalta a memória negra marcada por um percurso histórico repleto de prejuízos, embora em menor escala nos dias de hoje. Existem datas comemorativas para reafirmar a identidade afroperuana, contudo faltam políticas<sup>36</sup> públicas relacionadas aos negros (HUERTAS, 2005).

Percebe-se que as crianças eram incentivadas, por meio dessa brincadeira, ao “branqueamento”, que significava casar-se com índios, *criollos* ou outra etnia para que a próxima geração tivesse a pele mais clara.

Já o verso a seguir foi adicionado e criado por Santa Cruz (2004) para satirizar as atitudes de rejeição dos negros no Peru:

---

<sup>35</sup> “Não me casarão com negra  
Nem que o diabo me leve  
Porque tem os olhos brancos, lábios grossos e de cor

Como aquela que está sentada!  
Como aquela que está em pé!

Tampouco me casaria  
Com mulata ou negra clara  
Porque deixam os negrinhos  
Pelos de cara lavada

Como aquela que está sentada!  
Como aquela que está em pé!” (tradução nossa)

<sup>36</sup> Ver conferencia *Los afroperuanos en el Perú de hoy*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JRSmyxUfeR0>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

Quiérome casá  
 Y no sé con quién  
 Cásate con negro mandinga<sup>37</sup>  
 Que eso a ti si [te] cumbén.

Ese negro café  
 a mí no me cumbén  
 la Mandinga mancha la gente  
 puede macharme a mí también.<sup>38</sup> (SANTA CRUZ, 2004, p. 50-51)

Santa Cruz foi criticado por ter-se apropriado dessa canção e pelo conteúdo preconceituoso, mas sua intenção foi revidar os versos anteriores. Em suas apresentações, empregava um tom satírico e de provocação para que cada afrodescendente pensasse no colonizador-excludente (BHABHA, 1998) e no discurso de poder (FOUCAULT, 2011) dos espanhóis sobre os negros.

Por intermédio de brincadeiras, canções e outros elementos socioculturais, ressalta-se como o povo lida com determinados assuntos. Neste caso, por meio das canções percebe-se o porquê do branqueamento e do suposto desaparecimento da cultura afroperuana.

Em outro verso estratégico, esse poeta ironiza a mulher negra que imitava a maneira de vestir da patroa espanhola/europeia:

Te cambiaste las chancletas  
 Por zapatos taco aguja  
 Y tu cabeza de bruja  
 La amarraste con peinetas.

Por no engordar sigues dietas  
 Y estás flaca y hocicona.  
 Imitando a tu patrona  
 Has aprendido a fumar.

---

<sup>37</sup> “No Peru, o termo ‘mandinga’ refere-se ao africano em geral. O uso mais frequentemente citado desse termo é o atribuído por Ricardo Palma, que diz: ‘O que não tem de ingá, tem de mandinga’, dito popular que faz alusão ao processo de miscigenação peruano.” (FELDMAN, 2009, p. 113, tradução nossa). “Ingá”, nesse contexto, diz respeito aos descendentes de europeus ou brancos. “Mandinga” normalmente se refere ao negro, mas também ao *cholo*, que equivale ao índio.

<sup>38</sup> “Quero me casar  
 E não sei com quem  
 Casa com negro mandinga  
 Que isso é o que te convém  
 Esse negro café  
 A mim não me convém  
 O negro mancha as pessoas  
 Pode me manchar também.” (tradução nossa)

Hasta en modo de andar  
 Cómo has cambiado, pelona.<sup>39</sup> (*apud* FELDMAN, 2009, p. 115)

Santa Cruz reafirma, com os versos a seguir, a necessidade de brancos, índios e dos próprios negros abandonarem esses pensamentos preconceituosos, resquícios da época colonial do Peru:

Deja ese estilo bellaco,  
 Vuelve a ser la misma de antes,  
 Menos polvos, menos guantes,  
 Menos humo de tabaco.

Vuelve con tu negro flaco  
 Que te adora todavía.<sup>40</sup> (*apud* FELDMAN, 2009, p. 115)

Esse preconceito, ou a maneira pela qual prejudicaram os negros, está presente no *festejo* em movimentos recriados em consequência da invisibilidade que atingiu essa dança. Victoria Santa Cruz relata que a Igreja Católica repudiava a movimentação da pelve, por fazer parte de uma conduta pecaminosa, devido ao apelo sexual. Ainda assim, como parte da resistência silenciosa por meio da arte, da dança e da música, permanece até os dias de hoje *el contorneo de las caderas*.

O figurino também denota indícios do flamenco, principalmente os vestidos das damas. Ritmo e melodia foram os elementos que menos se descaracterizaram. As letras das músicas, como foi observado, são repletas de aspectos colonizadores (BHABHA, 1998), além da rejeição da cultura afroperuana pelos próprios negros, que dificultou que essa dança fosse conservada (FITCHUE, 2010).

---

<sup>39</sup> “Você trocou os chinelos  
 Por sapatos de salto agulha  
 E tua cabeça de bruxa  
 Prendeu com pentes extravagantes

Para não engordar segue dietas  
 E está magra e nariguda  
 Imitando tua patroa  
 Aprendeu a fumar.

Até no modo de andar  
 Como você mudou, pobretona.” (tradução nossa)

<sup>40</sup> “Deixa esse estilo velhaco,  
 Volta a ser a mesma de antes,  
 menos maquiagem, menos luvas,  
 menos fumaça de tabaco.

Volta com teu negro magro  
 que te adora ainda.” (tradução nossa)

Entretanto,

O ato de resistir dimensiona o efeito da resistência como uma proposta de re-existir – existir novamente. Assim, a noção de resistência implica uma outra ordem para além de uma condição convencional, exclusivamente política na cultura [...] essa variação de resistência encontra-se na polarização enunciativa que aciona um entre-lugar, situado na interconexão de inclusão, exclusão e segregação. (GARCIA, 2004, p. 140)

Ao observar a trajetória e a expressividade do *festejo*, carregado da trajetória do corpo negro, percebe-se que, apesar do histórico do regime escravocrata, essa dança resistiu e persistiu na potência que é o corpo negro. Mesmo tendo sido esquecida por um tempo, essa manifestação folclórica dançante conservou características que a Igreja condenava, como o mover da pelve de forma acentuada.

A resistência no caso do *festejo* realmente condiz com re-existir – existir novamente (GARCIA, 2004). Talvez tenha nascido no período colonial, com outro nome ou não; surgiu da mescla entre várias danças afroperuanas e passou a existir e ser símbolo da cultura de matriz africana no Peru.

Inicialmente, ao ressurgir o *festejo* no período de renascimento da cultura afroperuana, o discurso político (oral e escrito) inserido na cultura peruana não esteve presente de maneira convencional, mas se fez valer por poesia, canção, música, dança e culinária. Nesse entre-lugar não comum, em desvios do óbvio, a resistência dos afroperuanos se recriou pelo *festejo* e outros ritmos artísticos. Com isso, pode-se dizer que a árdua luta dos negros não foi fácil, segundo a discussão que veremos a seguir.

### 3.2 O não lugar do corpo negro

– O Poeta-Soldado – Eu não o matei! O desencarnei! Há muita diferença. O que vocês queriam, suas messalinas modernas, era pilhar um preto no céu! Para estragar a raça!  
 – Etelvina – Mas ele não era preto! Era chocolate ariano.  
 – O Poeta-Soldado – Com aquela cara!  
 – Etelvina – Ficou preto porque passou perto do sol. A três léguas! Era natural que amorenasse!  
 – O Poeta-Soldado – Não quero saber! Em negócio de raça, eu não transijo! Nada de misturas. Não sofro de delicadezas!  
 (ANDRADE, 1976, p. 143)

O diálogo citado na epígrafe acima acontece entre dois personagens do texto teatral *O homem e o cavalo*, do modernista Oswald de Andrade. Ele foi escolhido como citação inicial para realizar um paralelo que se entrecruza com a cultura afroperuana, já que os personagens e as expressões do Poeta-Soldado e de Etelvina remetem a falas semelhantes de mulheres negras vítimas de pensamentos e atitudes colonialistas, de cujas bocas se ouvem coisas como: “Cuidado para não se apaixonar por um negro. Senão você casa, tem filhos e estraga a raça!”

Essa fala ainda é, infelizmente, expressada nos dias de hoje e já presenciei vários discursos orais semelhantes ou relacionados ao racismo contra negros dentro do Peru de maneira evidente.

O pensamento desse sujeito, carregado de negação da própria carne (ORTEGA, 2007), entrelaça-se com a fala de Etelvina, personagem criado por Oswald de Andrade, quando diz “chocolate ariano”. Trata-se, provavelmente, da forma como se autodenomina (morena/chocolate) por conta do contexto do povo negro como escravo. Por conta disso, muitos negros rejeitaram e ainda hoje rejeitam inconscientemente sua etnia/raça, apesar dos traços africanos aparentes. Porém, isso acontece porque historicamente ocorreram na sociedade divisões organizacionais, impostas pelos detentores do poder.

Desde o começo precisamos esclarecer o que é racismo enquanto fenômeno (um mal) social que quase nunca se apresenta “puro”. Junto ou formando parte dele, encontramos outras manifestações envolvidas – danos que ofendem – igualmente sociais, tais como segregação, preconceito, estereótipos, xenofobia – que atualmente é intensa em países ricos – etc. Estas “impurezas”, nada raras em todo tipo de manifestação de caráter social, devem-se, por sua vez, ao fato de o racismo participar de um sistema ideológico das sociedades geralmente classistas nas quais está imerso, e cujos motivos históricos de existência são variados e nem todos subsistem; são silenciosas heranças que por séculos se mantêm na memória coletiva e determinam silenciosas ações operantes e em ocasiões orientam políticas estatais (por exemplo, o *apartheid*) ou mobilizações exacerbadas ocasionais, regulares ou permanentes, ou agressões silenciosas cotidianas. (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 441, tradução nossa)

O racismo é um mal social que provavelmente se encaixa com a ânsia por poder, dominação e separação entre grupos sociais. Além disso, o próprio sistema capitalista precisa de corpos não pensantes para trabalhos mecânicos, mas que atualmente são desprezados por empresários e pelo Estado.

As manifestações ofensivas estão realmente ligadas à segregação, a preconceitos, aos estereótipos, à xenofobia, que provêm do poder exercido seja pelo rei, pela burguesia, pelo Estado ou pela Igreja.

O *apartheid* – legislação separatista imposta por uma minoria branca na África do Sul – não dava à população negra direito ao voto e à aquisição de terras na maior parte do país, separando geograficamente brancos e negros. Nelson Mandela, um dos maiores líderes do movimento contra o *apartheid*, ficou preso durante 27 anos, sendo libertado apenas em 1990, foi. A data tardia mostra como esse tema necessita de atenção e observação de suas consequências na sociedade atual. Afinal, as agressões, atualmente camufladas, decorrem da violência brutal de séculos atrás, que durante o regime escravocrata ocorreu descaradamente; agora os ataques, muitas vezes inconscientes, se dão por meio de expressões verbais ou gestuais.

No período colonial:

Por exemplo, em âmbito judicial, ser de uma nação “pura”, filho legítimo, casado na igreja, sem mancha africana, entre outros aspectos, marcava uma superioridade social, equivalia a ser tomado em conta, ser escutado, enquanto que um inferior, se fosse negro e escravo, estaria em desvantagem. (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2016, p. 64, tradução nossa)

Infelizmente, ainda hoje esse pensamento retrógrado e preconceituoso está presente na sociedade, apesar dos movimentos negros e outras pessoas que têm consciência sobre o tema considerarem absurdo, intragável e revoltante saber que os africanos e os afrodescendentes eram excluídos por serem negros da África. Os negros eram e continuam sendo tratados como uma mancha, inferiorizados socialmente e desprovidos de voz; porém, é necessário ter paciência, persistência e lutar a todo o momento para que se possam desfazer os estereótipos, a alienação cultural e a própria autoimagem dos afrodescendentes, também imposta pela colonização e seus discursos (BHABHA, 1998). É preciso não vitimizar, mas tampouco esquecer o contexto histórico do negro no mundo.

Mediante tais aspectos, o texto da peça *O homem e o cavalo* (ANDRADE, 1976) é polêmico e traça críticas sociais relacionadas ao preconceito, ao racismo, à religião, ao governos, ao capitalismo, ao socialismo, entre outros aspectos que

englobam o sistema. E, de maneira muito inteligente, a crítica se reflete nos nomes e nas falas dos personagens: homens que foram marcantes na história da humanidade.

É o caso do Poeta-Soldado, que, mergulhado no pensamento do nazista Adolf Hitler, sarcasticamente nomeado como personagem, poeta e soldado, tem presentes, em seus discursos, a exclusão, o racismo e o preconceito, como se nota na continuação da fala do personagem:

Vou matando logo. Vocês sabem que as almas são brancas. Como esqueletos das baratas! São arianas! Ora, ele mesmo, descascado como está agora, já vai sentindo as vantagens incalculáveis do arianismo! Se você falasse a ele, antes da desencarnação, na necessidade que a gente branca tem de submeter, explorar e humilhar a gente de cor, ele talvez não compreendesse. Agora compreende. Já discreteamos sobre Civilização, Cultura, Imperialismo, Capital, Raça e outros temas brancos. Olhem, outro sujeito que me enjiriza é o judeu! (ANDRADE, 1976, p. 144)

As expressões “As almas são brancas [...] arianas” e “outro sujeito que me enjiriza é o judeu!” denotam o pensamento de Hitler e a rejeição do corpo negro e dos judeus: discurso tomado pela ânsia de controle e pela cega lógica de governar o sistema, que mata vidas humanas não arianas como novo conceito de nobreza e poder.

As duas outras expressões que destacarei a seguir estão ligadas também ao desejo de controle que a espécie *homo sapiens* tem prazer em sentir. São elas: “a necessidade que a gente branca tem de submeter, explorar e humilhar a gente de cor” e “Já discreteamos sobre Civilização, Cultura, Imperialismo, Capital, Raça e outros temas brancos”, dando a entender que são temas inteligentes tratados somente por brancos.

A fala anterior do Poeta-Soldado está tristemente distante de ser extinta da sociedade e precisa ser discutida. Bhabha (1998), que aborda tal tema, inicia sua reflexão sobre linguagem, teoria e questões de caráter excludente da seguinte maneira:

Entre o que é representado como “furto” e distorção da “metateorização” europeia e a experiência radical, engajada, ativista da criatividade do Terceiro Mundo, pode-se ver uma imagem especular (embora invertida em conteúdo e intenção) daquela polaridade a-histórica do século dezanove entre Oriente e Ocidente que, em nome do progresso, desencadeou as ideologias imperialistas, de caráter excludente, do eu e do outro. Desta vez, o termo “teoria crítica”, geralmente não teorizado nem discutido, é definitivamente o Outro, uma alteridade que é insistentemente identificada como as divagações do crítico eurocêntrico despolitizado. (BHABHA, 1998, p. 43-44)

Com isso, as reflexões permitiram passar pela forma de comunicar dos seres sociais que codificaram a comunicação, seja pela oralidade, seja pela escrita, pela digitação e outras tantas maneiras, que podem tornar-se padrão de linguagem, principalmente no mundo civilizado. Contudo, excluem-se os não condicionados ao padrão. Ocorre uma uniformização conceituada como civilizada – a certa, a formal, a chique –, aquilo que passa a ser bem visto pelos demais, que, por sua vez, enchem-se igualmente dessa linguagem transmitida inúmeras vezes sem pensar, somente como informações mastigadas. Parece não haver espaço de suspensão nesse lugar dito como progresso de vida ou sucesso. São cada vez mais raros os seres pensantes.

Ou seja, quando Bhabha (1998, p. 44) diz “em nome do progresso, desencadeou as ideologias imperialistas, de caráter excludente, do eu e do outro”, leva-nos a pensar na exclusão, pelo ideário do imperialismo, do negro, do analfabeto, do economicamente desprovido dos recursos vistos como essenciais pelo mercado de consumo, dos surdos, das mulheres e em tantas outras exclusões realizadas pelo capital e pelo capitalismo. A busca por sedar e dominar os desejos dos seres humanos em prol das ideologias colocadas como corretas e a serem seguidas casa-se com outra reflexão de Bhabha (1998, p. 45):

Serão os interesses da teoria “ocidental” necessariamente coniventes com o papel hegemônico do Ocidente como bloco de poder? Não passará a linguagem da teoria de mais um estratagema da elite ocidental culturalmente privilegiada para produzir um discurso no Outro que reforça sua própria equação conhecimento-poder?

A peça *O homem e o cavalo* (ANDRADE, 1976) narra a trajetória do homem em relação às suas descobertas e ao domínio de técnicas em seu percurso histórico, como lutar, caminhar e cavalgar até a euforia e a busca pelo automóvel mais avançado tecnologicamente. Porém, em contrapartida aos ganhos tecnológicos e à linguagem atual das imagens há a autoexposição, o sucesso como hiperexposição e a perfeição da forma do corpo de acordo com o mercado de estética corporal.

Tudo para observar a elite que, por mero prazer e conveniência, vende discursos e os faz desejáveis para reforçar o produto (teorias do conhecimento, livros, computadores, tecnologias emergentes, o corpo esteticamente perfeito, entre outros) que colocam a venda e sobre o que lucram.

Entretanto, é preciso ter cuidado com os dispositivos (AGAMBEM, 2009) ou poderes que excluem ou colocam em “caixinhas” o exercício de não pensar. Inclui-se a linguagem como a escrita, as normas teóricas, obviamente para retomar melhor a discussão, a fim de ressaltar corpo, arte e cultura como discurso e saber. Nessa imbricação entre tecnologia, dispositivos, corpo, discursos de poder etc., o que interessa é pensar que se criam discursos que massificam não somente pela escrita, mas também por vídeos, fotografias e outros. Por isso, não se podem colocar hierarquias entre as diferentes áreas do conhecimento (imagem, literatura, dança, *blogs*, entre outros): porque são poderosas como linguagem.

Durante a colonização os discursos eram, em sua maior parte, orais e penalizadores, com os espanhóis amedrontando, castigando, abusando de indígenas e negros. Assim como isso atingiu o corpo negro, marcando a história desses povos, que sofreram e sofrem autorrejeição, não identificação com sua cor, palavras de agressão e inferiorização, no Peru indígena também são excluídos pelos considerados brancos ou descendentes de espanhóis.

Essa exclusão em relação ao negro era conveniente para colonos em meados de 1500, os quais dependiam da mão de obra negra africana para executar o trabalho que se isentavam de fazer, e abusavam plenamente de seu poder, mostrando-se como os poderosos intelectuais que ditavam o certo e o errado. Isso é dispositivo também, o que governa ou tem poder sobre algo ou alguém.

Bhabha (1998) discutiu essas relações de poder por meio da literatura. Também é possível fazer um paralelo com preleções orais e escritas, imagens e outras formas de comunicação, como anteriormente mencionado. Tais discursos massificantes e convincentes estão presentes, por exemplo, na mídia:

É necessário repetir algo muito conhecido: o papel importante dos meios de comunicação social na reprodução deste modelo. Estes não somente refletem, como fazem parte dessa sociedade que também separa ou diferencia as pessoas pela cor da pele e, desta forma, estimula, aviva, aumenta as pautas racistas. E vivemos isto diariamente, assim como a cada dia sabemos que há condutas não igualitárias entre peruanos e que nelas também têm importância o tipo de cabelo, a forma dos olhos ou dos lábios e, logicamente, a cor da pele. (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 443-444, tradução nossa)

Andrade (1976) também critica os meios de comunicação por meio dos personagens. Igualmente em solo peruano, segundo as palavras do antropólogo Rodríguez Pastor (2008), os meios de comunicação reproduzem o modelo racista

deixado pelos espanhóis no Peru e colaboram para a segregação ligada à cor da pele, ao tipo de cabelo, à forma dos olhos e dos lábios. Isto é, a mídia ainda destaca o corpo de mulheres e homens brancos como o ideal de estética e beleza. Isso interfere nas famílias, na contratação do sujeito em determinado emprego, na autoestima do negro etc. Tais questões mobilizam a comunidade negra peruana:

Nas últimas décadas deste século há um despertar da consciência de nossa negritude, que percebemos na aparição de instituições negras com diferentes características. Não nos referimos ao [clube de futebol] Alianza Lima, com o qual nos identificamos milhares de negros e também pessoas de todas as raças, mas a diversos centros ou instituições musicais que resgatam, cantam, dançam e até ensinam nossa música, ou outras instituições que justificadamente pretendem reivindicar a presença do negro na história do Peru e lutar contra o racismo e a discriminação que dia a dia silenciosamente nos assediam, nos ofendem, nos convertem em cidadãos de menor categoria. Todo este ressurgir da consciência de nossa negritude é positivo e caminha paralelamente ao reconhecimento, por diversos grupos sociais peruanos não negros, do valor de nossa cultura e nossa contribuição na criação deste país, mas tem, por sua vez, a dificuldade e o erro de aparecer espontaneamente, sem planos claros ou coordenações mínimas necessárias. (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008, p. 427, tradução nossa)

Talvez a quantidade populacional, a catequização e a forte repressão tenham deixado os afrodescendentes imobilizados para encaminhar processos de luta e reivindicar seus direitos. Ainda que tardia e timidamente, deu-se início a movimentos sociais relacionados à cultura de matriz africana, para visibilizar a presença do negro na história do Peru, assim como para lutar contra o racismo e a discriminação que existem no cotidiano do afroperuano.

Cabe destacar que a citação acima aponta para o surgimento de múltiplas instituições que resgatam o canto e a dança e ensinam música. Como diz Rodríguez Pastor (2008), essas movimentações são a consciência dos negros reconhecendo a necessidade de não mais serem invisibilizados.

Entretanto, é preciso melhorar a organização da comunidade negra para que se obtenham mais resultados, porque, atualmente, existe a situação de exclusão social do negro peruano. O Comitê para a Eliminação da Discriminação Racial reivindicou problemáticas relacionadas ao negro, tais como: segregação, direitos econômicos, educacionais, sociais, civis, discriminação contra mulheres negras, justiça. E se colocou contra a mídia peruana, que reproduz ideias de superioridade em relação ao negro, piadas e outras informações que enfatizam o preconceito. O comitê, entre outras coisas, recomenda:

Adotar medidas para individualizar as comunidades sob sua jurisdição cuja situação se baseia em considerações de ascendência e que sofrem discriminação, sobretudo no marco do sistema de castas e sistemas análogos de condição hereditária, e cuja existência pode-se constatar pela presença de diversos fatores, incluídos todos ou alguns dos que se indicam a seguir: incapacidade ou capacidade limitada para modificar a condição hereditária; imposição de restrições sociais a casamentos fora da comunidade; segregação pública e privada, inclusive em questões de moradia e educação, de acesso aos espaços públicos, lugares de culto e fontes de alimentos e água de uso público; limitação da liberdade para rejeitar ocupações hereditárias ou trabalhos degradantes ou perigosos; sujeição à servidão por dívidas; sujeição a afirmações desumanizadoras relativas a contaminação ou à condição de intocáveis; falta generalizada de respeito à sua dignidade e igualdade como seres humanos [...]. (COMITÉ PARA LA ELIMINACIÓN DE LA DISCRIMINACIÓN RACIAL, 2005, p. 217, tradução nossa)

Nesta discussão, ao entrelaçar a obra *O homem e o cavalo* (ANDRADE, 1976) com as reflexões sobre o poder do discurso (BHABHA, 1998), trazemos também estudiosos da cultura afroperuana que problematizam o corpo negro em aspectos políticos, econômicos, identitários, sociais e culturais. Para criticar o sistema e os dispositivos governantes dos sujeitos (AGAMBEM, 2009), tecemos reflexões a fim de alertar sobre esse esconder e coisificar os afrodescendentes. No pequeno trecho da carta de reivindicações ao Estado peruano transcrito acima, pode-se ter ideia da ausência de infraestrutura voltada a uma parte dos negros no Peru. Dessa maneira, para refletir poeticamente, finaliza-se este subtópico com um poema de Santa Cruz (*apud* MONTES PÉREZ, 2016, p. 19):

Yo tengo fe en el Perú  
que va hacia la integración  
pues, sin discriminación  
los hombres se hablan de “tú”...

Al mochica en Monsefú, al quéchua de Paucartambo,  
Al limeño de Malambo  
Y al cocama de Loreto  
Los abraza con respeto  
Mi fraterno amor de zambo...<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> “Eu tenho fé no Peru  
Que vai rumo a integração  
Pois, sem discriminação  
Os homens se tratam de “você”

Ao mochica em Monsefú, ao quéchua de Paucartambo,  
Ao limeño de Malambo  
E ao cocama de Loreto  
Os abraça com respeito  
Meu fraterno amor de zambo... (negro) (tradução nossa)

### 3.3 Breve contextualização histórica

Os aspectos colonizadores do corpo negro provêm dos desdobramentos históricos dos negros africanos escravizados, que apresentam, ao longo do continente americano, semelhanças relacionadas ao trabalho forçado e não assalariado. Os movimentos nas danças, as lutas de aspectos socioculturais, entre outros, também foram influenciados por esse processo. Isto está vinculado à colonização europeia que, por volta de 1500, visou a uma expansão econômica, colocando expectativas de lucro sobre seus investimentos na América (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015).

Sendo a Espanha o único país europeu sem possessões coloniais em território africano, não podia obter diretamente os “recursos humanos” que oferecia esta terra tão proveitosa e, portanto, entrou no circuito do tráfico negreiro, controlado alternativamente por Portugal, Holanda e Inglaterra. Não podemos estabelecer com certeza a procedência geográfica dos africanos que chegaram ao Peru; o que podemos afirmar é que provavelmente os escravos “boçais”, ou seja, escravos que vinham diretamente da África, acorrentados e com a boca presa ao boçal [focinheira], eram comercializados com outras colônias americanas. Cabe frisar que o Peru foi descoberto e conquistado por Francisco Pizarro e suas tropas por volta de 1530, ou seja, depois de outros territórios colonizados das Antilhas e América Central. A maioria dos africanos que chegaram ao Peru era, evidentemente, descendente dos primeiros escravos, quer dizer, negros *criollos*, nascidos na América, desembarcados nos vários portos de Lima ou no Porto de Callao. Lucía Charún Llescas, em sua obra *Malambo* [...] oferece-nos uma amostra de todas as etnias das distintas regiões africanas que se encontraram e misturaram no Peru: carabalí, procedente da região de Calabar, ao sudeste da Nigéria; lucumí, de etnia iorubá; mandinga, procedente da zona entre o Senegal e o Golfo de Benin; mina, da região próxima do “litoral do ouro” e da região conhecida como “litoral dos escravos”; congos e mondongos, etnias do Congo. Cada um com sua própria identidade, suas próprias tradições e crenças, suas peculiaridades físicas e atitudes. (CAIRATI, 2011, p. 122, tradução nossa)

Naquela época, a Espanha estava desfalcada, se comparada a outros países europeus, por não ter território na África. A obtenção de recursos humanos ou mão de obra escrava era inviável diretamente. Por esse motivo, entre tantos outros ao visar um crescimento econômico para o país, entrou no tráfico negreiro com o objetivo de explorar o trabalho dos africanos em solo americano.

As negociações de escravos, assim como sua procedência, eram incertas quando chegavam às mãos dos espanhóis que levaram aqueles ao território peruano. Porém, antes de levar os negros ao “lugar dos incas”, parte dos

escravos já convivia nas casas de seus senhores, na Espanha. Por isso, houve poucos escravos “boçais” no Peru: compravam-se os descendentes de africanos, que já haviam nascido na Europa e na América, para serem levados a vários portos de Lima.

Desse modo, as certezas se desfazem quando se trata da localização, dentro do continente africano, das etnias de origem dos descendentes dos negros peruanos, quando se propõe a localizar os lugares em que acontecia o comércio de escravos, como se lê na citação anterior. Mas, na capital peruana, assim como em todo o território do país, os descendentes da África se mesclavam, provenientes de diversas etnias, cada um com uma maneira de comunicar e expressar sua cultura.

Com tantas etnias juntas, trazidas por intermédio do tráfico negreiro às regiões dos atuais Estados Unidos, México, Peru, Brasil e outros, com diferentes aspectos climáticos, sociais, religiosos, alimentação etc., os corpos dos negros africanos foram afetados pelos regionalismos e desenvolveram em cada lugar do continente americano peculiaridades culturais diversas. Ou seja, com o tempo, aconteceu o hibridismo cultural (GARCÍA CANCLINI, 1997), a partir das circunstâncias impostas.

Essa imposição ligada ao trabalho deu-se no ambiente rural, característica que marca a escravidão, por exemplo, em duas localidades tropicais, como o Caribe e o Brasil, em que a escravidão negra foi mais presente numericamente, ao ser comparada com o número de escravos no Peru. Esses dois lugares colaboraram para a mercantilização de produtos naturais não existentes na Europa, tanto pela abundância hídrica quanto por clima e solo adequados para o plantio de cana de açúcar, tabaco e café, cultivos sem êxito por fontes naturais e sem fertilização artificial em muitos países europeus, por conta principalmente de fatores climáticos (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015). Com o aumento da exportação dos produtos provenientes dessas plantações, o consumo também aumentou, assim como o trabalho escravo do negro africano. Já em território peruano, houve semelhança quanto ao trabalho nas áreas rurais, a princípio para o cultivo de subsistência da população residente no litoral, cuja grande maioria era constituída de espanhóis e negros.

Contudo, a plantação de certos alimentos que Brasil e outros países não produziam cresceu no Peru e, devido a esse diferencial, o país passou a comercializar com o continente europeu. Essa foi outra razão pela qual houve mais demanda de mão de obra escrava negra no Peru, mas também porque as leis espanholas protegiam contra a escravidão o povo indígena, que tinha direitos a serem respeitados pelos senhores.

Os escravos, por sua vez, também tinham alguns direitos, porém eram considerados como mercadoria. Inclusive podiam recorrer a advogados em sua defesa; mas, na prática, essa ação era inviável, porque não tinham capital para realizar o pagamento por esse serviço (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015).

Como os africanos e afrodescendentes foram coisificados no século XVI, trabalharam obrigatoriamente, sobretudo com o desaparecimento dos indígenas, que antes prestavam serviços em minas, fazendas, serviços de produção agrícola em zonas de altitude elevada etc. Mas, pelas condições das minas e dos lugares de grande pressão atmosférica, os africanos morriam ou adoeciam facilmente, resultando em baixa produtividade para os colonos (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008).

Já nos séculos XVII e XVIII, a população indígena recuperou-se demograficamente e eles voltaram a fazer tais trabalhos; assim, os negros escravizados concentraram-se ainda mais no litoral do Peru para trabalhar em casas nas urbes, na plantação e na produção açucareira (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015), e em menor proporção nas cidades do interior.

No Quadro 1, a seguir, apresenta-se um comparativo entre a população de brancos, índios e negros de meados do século XVI ao século XX no Peru, a fim de ajudar a visualizar a oscilação em relação à quantidade e ao período em que os indígenas tiveram alta taxa de mortalidade, fazendo com que a mão de obra negra fosse redobrada.

**Quadro 1 – Estimativa de variação populacional no Peru, séc XVI-XX**

<b>Ano</b>	<b>Branços</b>	<b>Índios</b>	<b>Negros</b>
1570	25.000	8.000.000	0
1650	70.000	600.000	90.000
1791	380.000	764.894	59.462
1876	1.040.652	1.504.678	52.588
1940	3.283.360	2.874.196	29.054

Fonte: a autora, com base em: MORI JULCA (2010, p. 87).

O quadro segue parâmetros aproximados, já que há contradições sobre questões demográficas relativas à população afroperuana, pois os censos coloniais fragmentavam os negros africanos e afrodescendentes, separando-os pela cor da pele. Além disso, apareciam nessa contagem demográfica somente homens, e muitos donos de escravos os escondiam para não pagar uma quantia maior por cada negro que mantinham em sua posse; tampouco havia registro dos afrodescendentes que fugiam. Não havia, também, estudos relacionados à natalidade durante o período colonial e republicano; mas consta em alguns registros uma alta taxa de mortalidade infantil, com a probabilidade de que os pais não queriam seus filhos como escravos. Para evitar uma gravidez ou abortar, as mulheres negras tomavam remédios naturais. Como precaução contra a morte de crianças, algumas fazendas jesuítas estabeleceram uma norma: libertar uma escrava se esta conseguisse manter vivas seis crianças na idade do seu caminhar (MORI JULCA, 2010).

Sobre a estimativa populacional dos negros, diz Mori Julca (2010, p. 87, tradução nossa):

Nos primeiros anos da invasão espanhola, os negros eram 50; por volta de 1550 eram 3.000; em 1590 chegavam a 20 mil em Lima e Callao; em 1614 constituíam 40% da população de Lima; em 1791 esse percentual chegou a 60%; em 1830, 12% eram escravos e 82% castas, em 1862. Alguns documentos assinalam, por volta de 1793, uma população de negros e pardos de 81.841 indivíduos, e em fins do século XVIII, no vice-reinado haveria mais de 100 mil.

Como se percebe pela citação, Lima recebeu grande quantidade de escravos negros, sendo o bairro La Victoria considerado por muitos artistas afrodescendentes um patrimônio da música afroperuana. As mulheres negras realizavam o serviço

para as amas nas casas da capital. Os homens eram majoritariamente direcionados ao comércio, à construção de casas, ao trabalho braçal das fábricas e outros ofícios que os colonos não queriam realizar (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015).

Voltando aos primeiros séculos de dominação espanhola, o trabalho rural que visava à produção para o consumo interno e externo fez parte das vivências dos escravos:

[...] a cultura da cana de açúcar e para satisfazer o consumo interno de produtos tais como a aguardente e a alfafa. Isso também incentivou maior uso de diaristas escravizados, ampliando as possibilidades de trabalho fora do modelo já conhecido da fazenda e trabalho doméstico. (ARRELUCEA BARRANTES; COSAMALÓN AGUILAR, 2015, p. 18, tradução nossa)

Apesar do trabalho escravo no Peru não ser predominantemente rural, como mencionam Arrelucea Barrantes e Cosamalón Aguilar (2015), em certos períodos a demanda no setor rural aumentou e foi necessário importar mais escravos para realizar esse trabalho.

Acredita-se que o *cajón* tenha nascido nessas plantações de cana de açúcar, uva, algodão e alfafa, porque os senhores de engenho proibiram os negros escravizados de tocarem seus instrumentos (feitos com pele animal) trazidos da África ou de origem africana. Com isso, os negros batucavam em caixas onde eram guardados produtos de limpeza e agrícolas, entre outros. De maneira semelhante, tocavam portas de armário, mesa e outros objetos. Mas o que se declara é que as caixas eram mais batucadas e, desse lugar de guardar diversos produtos, possivelmente surgiu o *cajón*.<sup>42</sup>

Os espanhóis provavelmente não se deram conta, mas as vivências do corpo negro estavam tão presentes e latentes que não conseguiram obedecer por completo. A ordem de não tocar seus instrumentos percussivos feitos com o couro animal foi acatada; mas não tocar, essa ação não foi atendida porque, mesmo que fosse imposta, é possível que o batuque acontecesse no próprio corpo do negro. No caso, os batuques se deram em caixas que, mais adiante, tornar-se-iam o *cajón*, principal instrumento do *festejo*.

---

<sup>42</sup> *Cajón documentary – The roots of the cajón* (“El cajón es peruano... lo digo yo”). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wZTLiAUBYnM>> Acesso em: 14 ago. 2016.

Segundo Foucault (2011, p. 5), esse é um ato de “silenciamento de resistência”; o discurso do dizer a verdade também é uma questão que inquietava esse filósofo, como expresso em sua escrita: “E depois procurei encarar essa mesma questão das relações sujeito/verdade sob uma forma: não a do discurso em que se poderia dizer a verdade sobre o sujeito, mas o discurso de verdade que o sujeito é capaz de dizer sobre si mesmo [...]” (FOUCAULT, 2011, p. 5).

Continuando a reflexão, Foucault (2011) refere-se à análise dos discursos verdadeiros por confissão e exame de consciência. Porém, pode-se fazer um paralelo com outras formas culturalmente não tão valorizadas, demonstradas pelo corpo em forma de música ou dança, entre outras maneiras. Desse modo, o foco não está no discurso em que se pode dizer a verdade sobre o sujeito, mas qual discurso o sujeito é capaz de fazer sobre si mesmo. Ou seja, esse discurso no corpo negro expressou-se por meio da linguagem corporal, ao tocar as madeiras, extrair o som e dançar essa musicalidade.

Ainda sobre o ambiente rural, o *panalivio* é considerado dança de trabalho e alguns cronistas e artistas dizem que é possível que o nascimento desta expressão corporal tenha ocorrido nas plantações de uva. Existe a hipótese de que tenha aparecido antes do *festejo* e inspirado o sapateado nas danças afroperuanas.

Assim, a resistência do povo negro pairou principalmente no litoral peruano, que, pela diversidade ambiental, foi e continua propício para a plantação de cana de açúcar, alfalfa, algodão, uva etc. Nessas plantações, a escravidão negra aconteceu na época da colônia espanhola. Um dos destaques de plantio são as vinícolas, que foram e são importantes geradores de capital e negócios, pelo sucesso da aguardente que leva o nome de “pisco”, exportada pelo Peru.

O plantio de uva, assim, gerou contribuições culturais, como a dança *panalivio*, atualmente interpretada por Baca, ou o sapateado presente na dança afroperuana, afro-andina e andina; econômicas, como a exportação do pisco, conhecido mundialmente, do vinho etc.; identitárias, ao reafirmar a música e dança afroperuana, valorizando algumas regiões e comunidades negras pela política econômica criada pelo pisco; e sociais, pelo resgate e reconhecimento do trabalho do negro em partes invisíveis no solo peruano. Sem a mão de obra negra, os

espanhóis não teriam conseguido expandir-se economicamente e construir a capital desse país chamado de incaico.

É necessário destacar algumas contribuições dos afrodescendentes para fazer frente ao preconceito existente até hoje, já que todo o trabalho em regime obrigatório que realizaram passou e ainda passa despercebido (RISCO MONTALVÁN, 2005). Segundo Arrelucea Barrantes e Cosamalón Aguilar (2015), o corpo negro construiu casas, fábricas, cuidou das casas na limpeza, na cozinha, na compra de produtos pesados ou outras coisas que os colonos se negavam a fazer.

No documentário *Nosotros afroperuanos*<sup>43</sup> comenta-se o incômodo da comunidade afrodescendente atual pelo fato de a enorme participação negra na cultura peruana não ser vista pela sociedade. Mediante esse aspecto, tecem críticas ao foco e único destaque, relacionado a contribuições culturais ligadas a culinária, música e dança (RISCO MONTALVÁN, 2005).

Embora haja esse incômodo, também existe a preocupação pelo histórico de canções, poemas, música e dança (RODRÍGUEZ PASTOR, 2008). Por isso, é intuito deste trabalho agregar no sentido de documentar e contextualizar o *festejo* peruano e, principalmente, em vez de inferiorizar a arte, salientá-la como lugar do pensar (HANNIS; GARCIA, 2015) e destacar os afrodescendentes por tais contribuições, como canta Ayllon na música *Ritmo, sabor y color*<sup>44</sup>. A letra dessa música mostra o equivalente ao tópico “Baile, religión y sazón” (dança, religião e sabor) do livro de Rodríguez Pastor (2008, p. 288), com as contribuições e costumes dos negros na cultura peruana.

Apesar do preconceito com a música e dança folclórica afroperuana, essas danças conhecidas como *ritmos negros del Perú* são das expressões culturais que mais vêm crescendo e atraindo diferentes classes sociais, inclusive a considerada alta.

Devido à atração desta música e danças, são imprescindíveis em apresentações públicas; têm surgido diversos grupos de danças; há inclusive datas especiais, como os carnavais negros em fevereiro, com estes sons e danças de algazarra coletiva. (RODRIGUEZ PASTOR, 2008, p. 288, tradução nossa)

---

<sup>43</sup> Documentário apresentado na exposição Afroperu, no Memorial da América Latina. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HV76TjwPq-U&index=2&list=PLA6A66D49E5898653&t=747s>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

<sup>44</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_pwhZUTYDdl](https://www.youtube.com/watch?v=_pwhZUTYDdl)>. Acesso em: 12 jan. 2017.

Além da presença nos carnavais e em eventos de danças folclóricas, o *festejo* e outras danças afroperuanas aparecem como representantes da cultura dos peruanos, tanto que no dia 4 de junho, data em que se homenageia a população negra, ocorrem exposições, apresentações, documentários, discussões sobre esse contexto (GREENE, 2010). Junho é o mês dos afroperuanos.

Com relação à repercussão das religiões africanas, a permanência é quase inexistente. Os escravos conhecidos como *landinos* eram catequizados e batizados antes de cruzarem o oceano para chegar ao Peru. A religião católica prevaleceu e adentrou de tal maneira a cultura dos negros peruanos que as maiores procissões, com a imagem do Señor de los Milagros, são organizadas por negros e acontecem em Lima, El Carmen e Chincha, lugares onde se concentram os afroperuanos.

Quanto à gastronomia, os africanos e seus descendentes não continuaram sua culinária, mas inovaram com os ingredientes dados para a alimentação diária. As mulheres negras com habilidades para a culinária serviam pratos com ingredientes escolhidos por elas e o modo de preparo dos alimentos e temperos reverberava de alguma forma o sabor das comidas africanas, somadas ao que havia e há no Peru. Assim, todos os dias, imperceptivelmente, os espanhóis ingeriam a cultura dos afrodescendentes: “Ela foi cozinheira de milhares de lares durante séculos; em silêncio impôs seus gostos e, ao educar o paladar de seus senhores e dos filhos destes, de certa forma os submeteu” (RODRIGUEZ PASTOR, 2008, p. 289, tradução nossa). Na atualidade, a culinária peruana é reconhecida internacionalmente, equiparando-se à francesa. Os pratos e sobremesas mais conhecidos criados por afrodescendentes são: *carapulcra*, *mazamora morada*, *picarones*, *chicha morada* etc.

De tal maneira, em aspectos econômicos, identitários e socioculturais os negros peruanos contribuíram para a construção dessa sociedade. Contudo, ao contrário do Brasil, a memória e cultura de matriz africana no Peru perdeu-se, como escreve Rodríguez Pastor (2008, p. 435, tradução nossa):

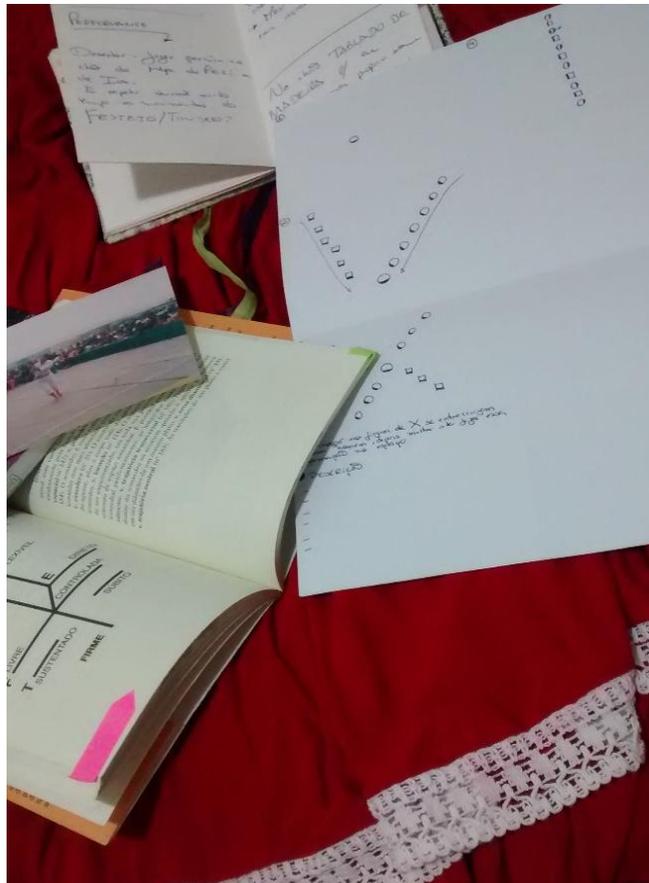
Estas referências históricas das quais derivam situações reais ainda existentes não se referem somente à conjuntura econômica ou à situação social. Uma de nossas maiores queixas é ter perdido boa parte de nossas ancestrais tradições culturais. E isso aconteceu porque durante séculos vivemos numa sociedade que nos impôs uma cultura alheia. Muitos de nós somos negros por fora, com culturas adotadas de outros setores sociais. Não há afroperuanos que falem alguma língua africana nem que professem

alguma das religiões da África. As superstições e crenças sociais só são encontradas após persistentes investigações, como no caso dos 500 dialetos afronegros encontrados em textos literários pelo estudioso Fernando Romero. E temos cientistas sociais que se perguntam, por não ser evidente, se ainda sobrevive alguma cultura africana; o que existe é uma cultura afro-americana. Apesar destas perguntas acadêmicas, é inquestionável que nós, negros, transmitimos algo de nossas culturas originais ou parte delas a essa mesma sociedade dominante e colaboramos para lhe dar identidade; ao menos assim aconteceu com a chamada Costa Zamba. E em muito de nosso cotidiano sobrevivem ocultas faíscas africanas, como nosso amor à música e à dança e certos gêneros de versos, a transmissão oral de certa narrativa, a particular forma de tratamento e conversa com nossas famílias, a nossa infinita alegria perante qualquer circunstância.

Para além das problemáticas imbricadas ao corpo negro, entre social e econômica, a maior inquietação/incômodo está na história perdida, na língua africana não mais falada, na religião, nas tradições culturais que provavelmente deixaram, em parte, na Europa, já batizados católicos, por imposição dos espanhóis aventureiros-colonizadores. Entretanto, mesmo com a identidade negra perdida, não se pode dizer que isso ocorreu totalmente e, sim, parcialmente, ao denotar toda contribuição cultural, principalmente no litoral peruano ou Costa Zamba, como é conhecido no Peru.

E contribuir entrelaça-se com re-existir, existir e resistir. Ao marcar com o sabor na culinária, na oralidade, na alegria, mesmo com tal histórico; ao tocar uma caixa e transformá-la no instrumento patrimônio cultural peruano; e ao conservar *el contorneo de caderas* na dança afroperuana o *festejo*, como em outras danças, mais uma vez, silenciosamente, contribuíram, existiram, resistiram e re-existiram diante da invisibilidade da sociedade. E os principais símbolos da cultura peruana são criações dos negros: o *cajón*, o *festejo*, a *marinera*.

Frente a isso, o próximo capítulo consiste em pensar a movimentação entre passos e coreografia da dança afroperuana *festejo*, no intuito de aprimorar as aulas ministradas pela investigadora e pelo reconhecimento dessa manifestação folclórica em outros países além do Peru, iniciando pelo Brasil, local de nascimento e morada.

**Figura 15 – Estudos**

Fonte: acervo próprio.

## 4 POSSIBILIDADES POÉTICAS

A experiência do corpo é descobrir o ritmo interno através do qual se pode mobilizar a via de comunicação que há em seu interior. Para isso, o corpo deve ser motivado e, sobretudo, ter um sentido: por que me movo e para quê.  
(FUX, 1983, p. 37)

Este capítulo abrange estudos, aulas, experimentações e inspirações relacionados à dança afroperuana *festejo*, primordiais para pensar com o corpo em movimento ampliado e levar essas observações do âmbito prático como reflexões ao espetáculo *El festejo digital*.

O primeiro tópico – “Estudos: movimento, Labanotation e convenção coreográfica do *festejo*” – corresponde à pesquisa dos movimentos do *festejo*, assim como a investigações que vão da prática à teoria por meio das qualidades do movimento, parte do sistema Laban (LEAL, 2006). Assim, foi feito registro pela notação Labanotation, espécie de partitura do movimento que neste trabalho enfocou alguns fatores da movimentação do *festejo*, como espaço, tempo, força, ritmo e fluência, para pensar a predominância da qualidade de movimento nessa dança folclórica.

Além disso, registrou-se por convenção coreográfica (GILFONI, 1974) uma coreografia de *festejo* do grupo Perú Negro, escolhido por serem representantes da cultura afroperuana reconhecidos no Peru e em outras partes no mundo.

O segundo tópico – “Vivências” – inclui a descrição de alguns *workshops*, aulas abertas e oficinas ministradas pela investigadora. Nesse descrever aborda-se a preparação corporal, incluindo: exercício de bioenergética e exploração, antes da movimentação específica do *festejo*, de alguns fatores do movimento<sup>45</sup> e, em seguida, incorporação dos movimentos do *festejo* pelos alunos, para explorar com mais afinco as qualidades predominantes dessa manifestação folclórica: rápido, forte, flexível, direto.

O último tópico deste capítulo – “Experimentações” – provém dos estudos e aulas. Foram realizadas também experimentações com os movimentos do *festejo* e

---

<sup>45</sup> Entre os autores que estudam Laban, há variações com relação aos termos usados para designar os fatores do movimento. A nomenclatura adotada nesta dissertação teve a finalidade de estabelecer uma padronização ao longo do trabalho e será especificada mais adiante.

por meio de *performances* realizadas durante o período do mestrado, instigadas por grupos de estudo, disciplinas, leituras e outros, para o início do processo de criação do espetáculo. As inspirações são interferências de inúmeros lugares, músicas, pessoas, objetos, imagens, sons, vídeos, filmes e artistas, escritos com palavras soltas, anotações e um rascunho com ideias sobre a estrutura do espetáculo.

#### **4.1 Estudos: movimento, Labanotation e convenção coreográfica do festejo**

Os estudos do movimento, com a Labanotation e a convenção coreográfica do *festejo*, provêm primeiramente da prática. As vivências com essa dança no Peru junto a família e amigos foram indispensáveis para a realização deste trabalho.

Quando dancei o *festejo* pela primeira vez, por conta de sua contagiante alegria, decorrente da percussão e do movimento corporal, a sensação reverberou em meu corpo como se, com essa dança, movesse todos os músculos e a estrutura óssea, os órgãos etc. Além do calor, do cansaço, da dor nas coxas e debaixo das costelas, a vibração do *cajón* penetrou como algo potente, que demorou para sair de mim.

Por que a identificação com essa dança? Na infância e na adolescência não sabia. Com o tempo, na graduação e no mestrado, percebi o quanto não tinha consciência de minha herança genética e do gosto pelas danças afroperuana, afro-cubana e afro-brasileira.

Menciono isso porque esta pesquisa é experimental (com base nos estudos contemporâneos e culturais) no sentido de não haver certo ou errado, conclusões, fechamentos etc. Talvez, ao tentar estudar a movimentação do *festejo* de outra maneira se perca a essência, por se tornar muito didática.

Apesar de minha família dizer que sei dançá-la, ao mesmo tempo sei que não dançarei como os afroperuanos que nasceram e moraram a vida inteira nos polos da música e dança negra no Peru, mas isso permite explorar novas possibilidades de movimento a partir do *festejo* e mostra o quanto esses lugares de cultura, como a dança, podem modificar-se.

Estes estudos também estão ligados ao ensino do *festejo*. Ao preparar as aulas, passava por um processo de imersão na cultura afroperuana, vendo documentários, ouvindo músicas, dançando o *festejo*, entre outros. Mediante essa preparação, a curiosidade e a tentativa de compreender melhor a movimentação do *festejo* foram os motivos que me levaram a estudar essa dança folclórica por meio dos fatores do movimento de Laban, bem como a utilizar a Labanotation e a convenção coreográfica como forma de ensinar, coreografar e registrar essa dança negra peruana, esquecida por tanto anos ou reinventada, e com pouco material acadêmico e artístico.

Por isso, serão utilizados alguns fatores do movimento (força, tempo, espaço e fluência) e a Labanotation. Essas duas formas de estudar a movimentação do corpo, como já mencionado na “Introdução” desta pesquisa, fazem parte do sistema criado pelo arquiteto do movimento Laban (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006).

Dos estudos de Laban (1978), destaca-se o sistema Effort-Shape (esforço-forma), que verifica aspectos de força/peso, tempo, espaço e fluência necessários à compreensão do esforço do corpo (RENGEL, 2008, p. 40). Utiliza-se um gráfico do esforço, que é representado por quatro fatores de movimento (Fc/P = Força/Peso; T = Tempo; E = Espaço; F = Fluência), cada um dos quais com dois elementos. Embora haja pequenas variações na nomenclatura adotada por alguns autores, para os estudos relacionados à qualidade do movimento desta pesquisa utilizaram-se as seguintes nomenclaturas e siglas: lento-rápido (T), forte-leve (Fc/P), flexível-direto (E), livre-controlado (F).

No intuito de melhor entender o método relacionado ao gráfico dos esforços, vejam-se algumas definições de conceitos criados por Laban:

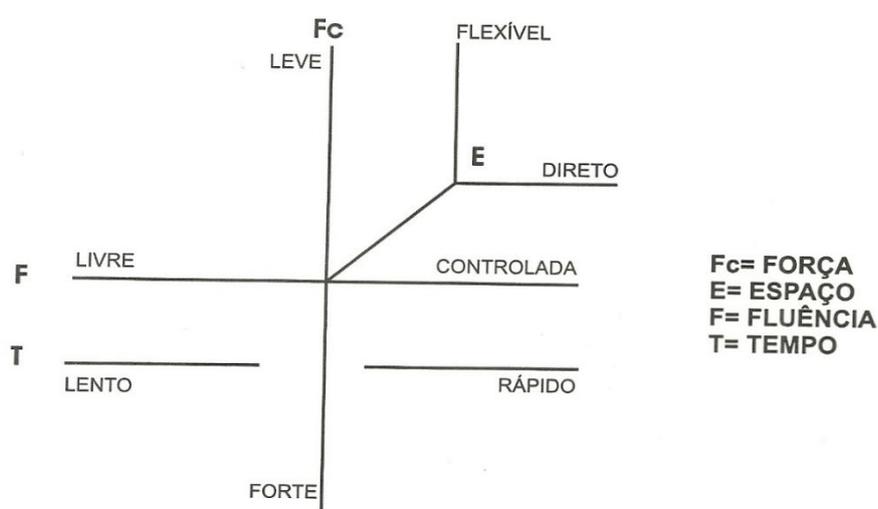
A teoria *effort-shape* permite registrar e analisar  
- o esforço, ou seja, a dinâmica do movimento determinada pelas qualidades deste, o que constitui a Eukinética: a qualidade expressiva do movimento;  
- a forma, o movimento estrutura no espaço, o que constitui a Corêutica.  
(LEAL, 2006, p. 55)

Este estudo está concentrado na Eukinética, ao se deter na observação da fluência do movimento por meio das qualidades da ação física. Em relação à

Corêutica, que estuda os planos – baixo, médio e alto –, pode-se colocar como predominante no *festejo* a movimentação no nível médio.

A seguir, mostra-se o gráfico dos esforços para melhor entender o esboço do estudo da Labanotation na movimentação do *festejo*.

**Gráfico 1 – Esforços: sistema Effort-Shape**



Fonte: LOBO; NAVAS (2007, p. 167).

- Força/Peso: o elemento “forte” do esforço consiste de uma resistência forte ao peso e de uma sensação de movimento, pesada, ou sensação de peso; o elemento “leve” do esforço é de resistência fraca ou ausência de peso.
- Tempo: o elemento de esforço “rápido” é de alta velocidade, espaço curto de tempo ou movimento instantâneo; o elemento de esforço “lento” é de baixa velocidade, duração longa ou de uma continuidade, com sensação de não ter fim.
- Espaço: o elemento de esforço “direto” tem uma linha reta, estendida, quanto à direção do movimento; o elemento de esforço “flexível” tem linha ondulante quanto a sua direção e sensação de estar em toda parte.
- Fluência: o elemento de esforço é “livre” ou “controlado”. Trata-se de uma sensação relacionada à facilidade de mudança que acontece no movimento fluido.

Com essa explicação dos fatores do movimento, ao analisar a movimentação do *festejo* pelo método Effort-Shape (FERNANDES, 2006) percebe-se que, em relação a força/peso, permanece em estado forte, com oscilações mínimas para o leve; o tempo predominante é o rápido, passando em alguns instantes pelo movimento lento; a relação com o espaço tem variações entre flexível e direto; a fluência acontece de maneira controlada: a pelve escapa ao movimento mais livre, porém, com certo controle.

Já a Labanotation é um sistema de notação para registrar o movimento, como se representasse uma partitura musical. Laban estudou a ação humana e seus esforços físicos, a parte fisiológica e psíquica do ser humano em seu cotidiano (LOBO; NAVAS, 2007). Essa notação permite estudar e registrar a qualidade da movimentação e não somente as figuras no espaço relacionadas à coreografia.

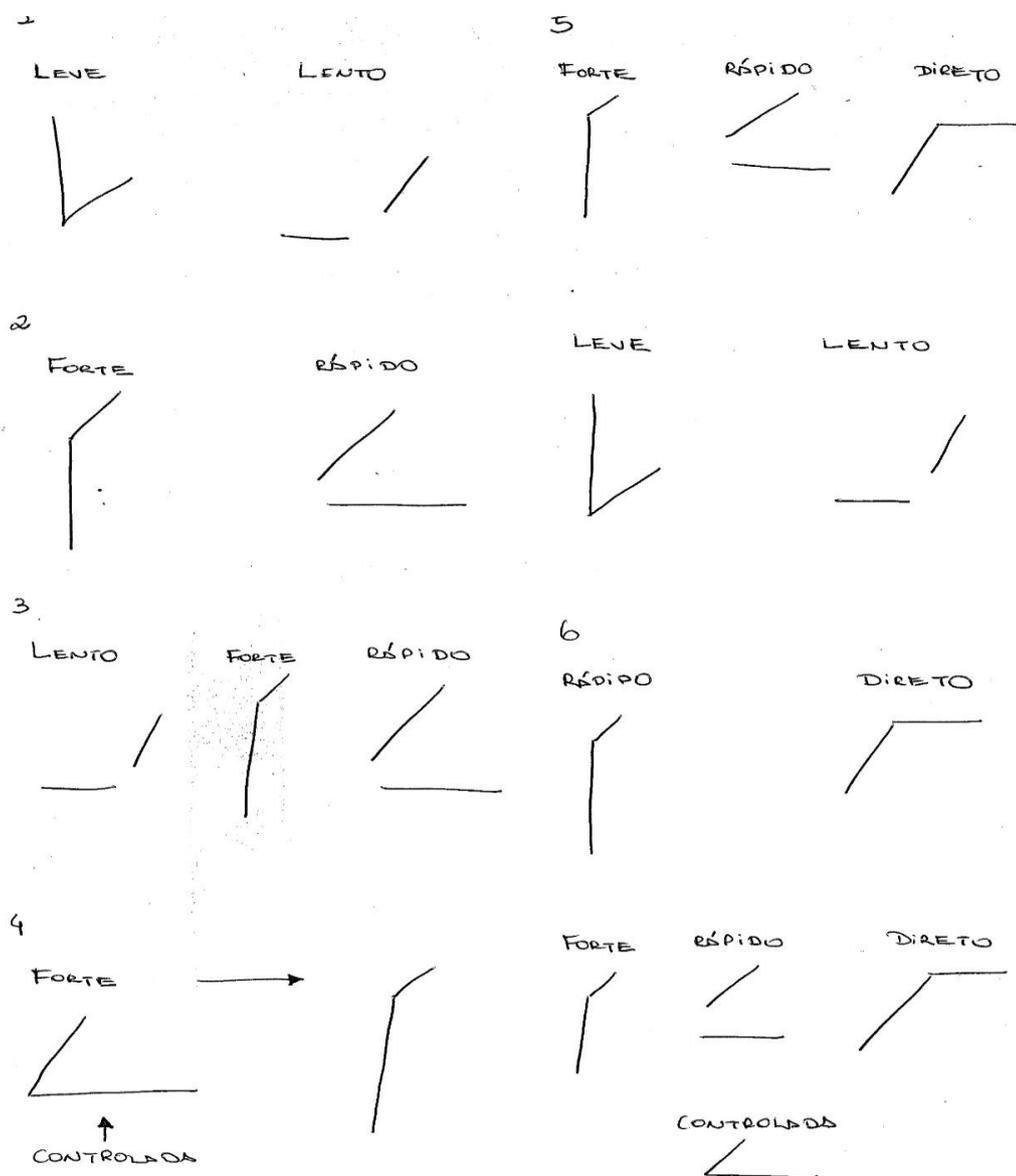
Rengel (2005, p. 81) define Labanotation como:

[...] um sistema de sinais gráficos criado para registrar o movimento. Os diagramas da Labanotation, ou Kinetografia, são linhas verticais e horizontais, diagonais, tracejadas ou cheias [...] só que esta pauta é desenhada verticalmente e a leitura e/ou o registro do movimento são feitos de baixo para cima. A pauta é dividida em quatro colunas. Esta divisão se dá do centro para fora da pauta.

Este estudo utiliza-se das combinações simples desse sistema de sinais, sem demais símbolos de registro coreográfico e do mover da pesquisa de Laban.

A seguir, o Esquema 1 mostra a primeira experiência de notação usando Labanotation, com o estudo dos fatores do movimento predominantes no *festejo*, correspondente à coreografia do grupo Perú Negro. Dentro do esquema existe uma numeração que vai de 1 a 6, em conformidade à numeração da convenção coreográfica, que será apresentada no Esquema 2, porque cada número representa a qualidade de movimento que predomina naquele instante da dança. Ou seja, na convenção coreográfica, a cada número corresponde uma nova posição no espaço. Nesse posicionamento, analisou-se a qualidade do movimento que aparece com mais frequência.

### Esquema 1 – Notação do festejo por Labanotation

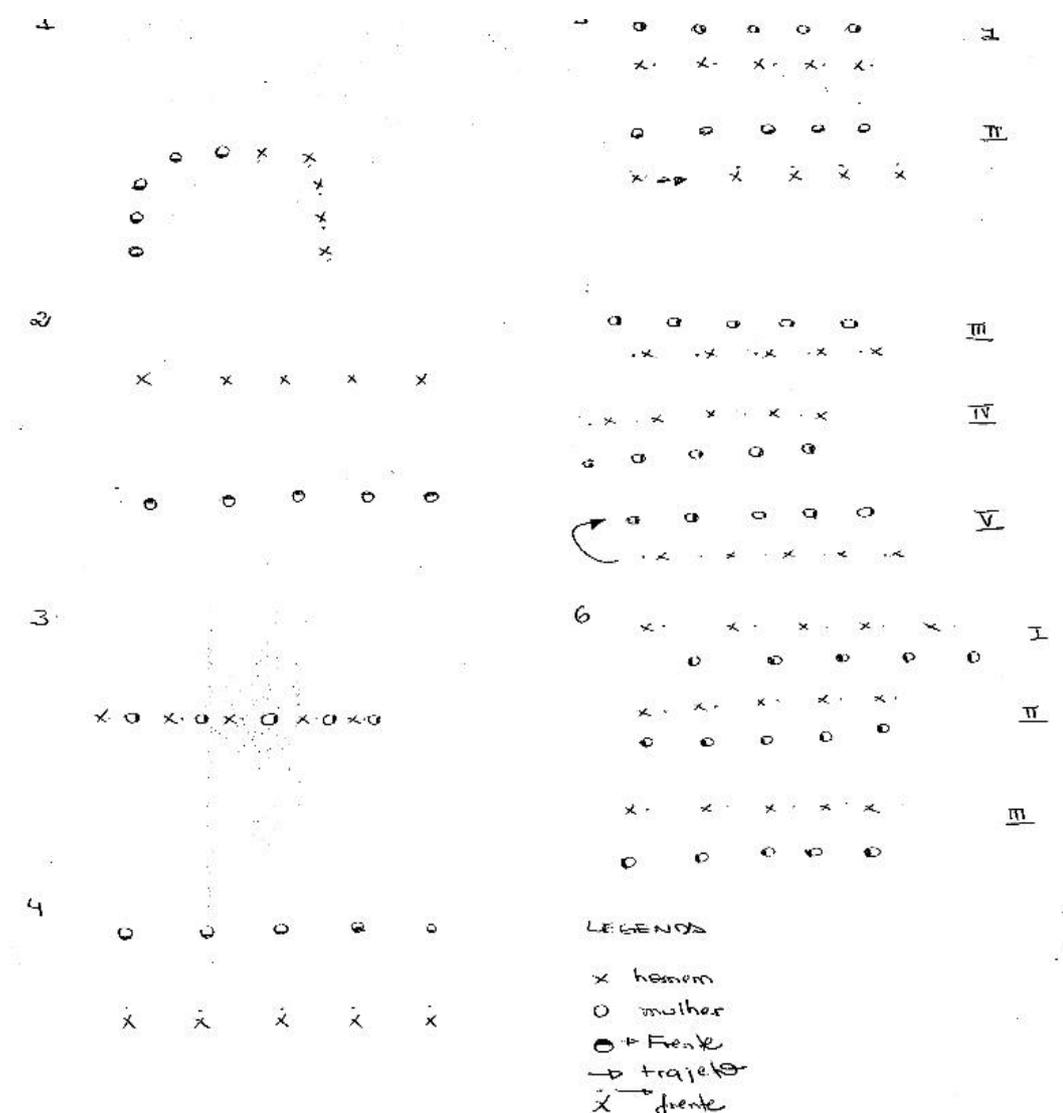


Fonte: a autora.

O estudo acima corresponde à qualidade do movimento que predomina na coreografia e música *Le dije a papa*<sup>46</sup>. O Esquema 2, a seguir, é referente à mesma coreografia do *festejo* criada pelo grupo Perú Negro; porém, enquanto no esquema anterior o estudo por Labanotation indica a qualidade do movimento na coreografia, a convenção (GILFONI, 1974) no próximo esquema é a representação da coreografia, ou seja, o posicionamento dos dançarinos no espaço e seu deslocamento.

<sup>46</sup> Coreografia da música *Le dije a papa*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jN3vytCLsA>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

## Esquema 2 – Convenção coreográfica do *festejo*



Fonte: a autora.

Cada número colocado na Labanotation (Esquema 1) corresponde à numeração da convenção coreográfica (Esquema 2), para localização de trajeto e posicionamento dos bailarinos no espaço. Note-se que no número 5 do Esquema 2 aparece uma subdivisão em quatro partes e no número 6, em três partes. Porém, a movimentação entre as partes do número 5 e 6 não se modifica tanto, por isso na figura da Labanotation permanece a mesma partitura. Em geral, predominam no *festejo* os fatores do movimento que estão no tempo e força/peso respectivamente rápido e forte. Mas, ao unir Labanotation e a convenção, pode-se identificar a qualidade do corpo ao mover-se em partes ou células coreográficas.

Cabe enfatizar que os fatores força/peso e tempo (atitude interna: o ritmo) predominam na movimentação da dança afroperuana discutida neste texto. “Leva-se em consideração a velocidade e duração e não a organização e contagem dentro do tempo.” (LOBO, NAVAS, 2007, p. 169)

Esta combinação faz associações da sensação física (Força) com a intuição (Tempo); aponta para características telúricas, para experiências rítmicas ligadas à terra, muito encontradas em povos primitivos e em danças folclóricas, apresentando-se uma espécie de visceralidade. (LOBO; NAVAS, 2007, p. 174)

A partir da reflexão desses autores, percebe-se que o *festejo* tem um aspecto mais intuitivo também, no sentido de apresentar reflexos muito rápidos ou movimentos súbitos, além da relação com a terra, com a base (pés e quadril). Isso se entrelaça ao trabalho corporal usado antes dos movimentos de *festejo* nas aulas ministradas pela pesquisadora, quando da utilização de exercício de vibração baseado na bioenergética, que se imbrica à Eukinética, pois ambos os estudos têm em comum a fluência do movimento por meio de práticas corporais, sentir o ritmo interno etc.

Estes estudos sobre movimento, Labanotation e coreografia são somente o início. A intenção é registrar mais aspectos da qualidade de movimento do *festejo* junto à coreografia dessa dança, a fim de que se documente e se possa levar para estudos no processo do espetáculo *El festejo digital*, como aprimoramento corporal e cognitivo da autora, no doutoramento.

## 4.2 Vivências

A relevância das aulas acontece antes mesmo da própria ação: anteriormente à vivência há estudo e preparação, que na aula são colocados em prática.

Aqui serão descritas duas maneiras de passar as vivências: a primeira com preparação corporal de Laban e os fatores do movimento e a segunda com o aquecimento, que é a repetição de um exercício que tem como princípio a bioenergética.

A bioenergética, como venho enfatizando, é o estudo da personalidade humana em termos dos processos energéticos do corpo. O termo é igualmente utilizado na bioquímica para definir uma área de pesquisas que lida com os processos energéticos nos níveis molecular e submolecular. [...] Na realidade, a energia está envolvida no movimento de todas as coisas, tanto vivas quanto inertes. [...] a energia está envolvida em todos os processos da vida, nos movimentos, sentimentos e pensamentos, e os mesmos chegariam ao fim se a fonte de energia para o organismo se esgotasse. Uma falta de alimentos, por exemplo, haveria de esgotar a energia do organismo de uma forma tão severa que poderia inclusive sobrevir a morte; um corte na entrada do oxigênio necessário ao organismo interfere no processo normal da respiração, conduzindo o indivíduo à morte. (LOWEN, 1975, p. 40-41)

O trabalho de Alexander Lowen abrange o estudo da personalidade humana. Isso abarca emoções, pensamentos, sentimentos, traumas e outros. A gama de interferências no corpo o afeta e pode deixar contraída a musculatura de ombros, lombar, cervical e demais partes onde comumente se localizam dores em pessoas que estão estressadas, nervosas ou ansiosas. Os exercícios da bioenergética são pensados para deixar fluir a energia corporal. Como o oxigênio é o que proporciona a movimentação de todo ser vivo por meio do processo de respiração, essa prática leva-a em conta de forma significativa durante o movimento.

Essa prática corporal, com ênfase na respiração e em deixar fluir a energia do corpo, aplica-se como aquecimento antes da dança afroperuana *festejo*, porque se observa que os corpos – principalmente os que não estão acostumados com exercícios corporais – não deixam a energia fluir, como se na pelve a energia ficasse travada, não se usando as articulações dessa região.

Na bioenergética, *grounding* significa fazer a pessoa entrar em contato com o chão. Estar em contato com o chão é o oposto a ter uma “obsessão”, a estar no ar. À semelhança, porém, de uma grande parte da bioenergética, este termo também tem um sentido literal, qual seja, o de estabelecer um contato adequado com o chão, no local onde se pisa. A maioria das pessoas pensa que tem seus pés no chão e, em certo sentido, tem mesmo. Podemos dizer que as pessoas têm um contato mecânico com o chão, mas não sensitivo nem energético. (LOWEN, 1975, p. 169)

Outro motivo pelo qual se introduz um exercício de bioenergética antes dos movimentos do *festejo* se dá pela preocupação com que a pessoa sinta o chão, seus pés, quadris e o corpo todo, conforme essa dança afroperuana pede. Realmente, a qualidade do movimento nessa forma de dançar passa menos pelo estar no ar ou

leveza; enraizar os pés e se lembrar do peso da pelve e dos órgãos dessa região do corpo estão no plano principal no momento de dançá-la.

A bioenergética também tem ligação com a sexualidade de cada pessoa, imbricada diretamente com o caráter do *festejo*, cujos movimentos têm conotação festiva e erótica.

Perante tais aproximações entre movimentos do *festejo*, qualidades do mover de Laban e bioenergética, apresenta-se o exercício de bioenergética aplicado como aquecimento, embora a versão na descrição da aula sofra modificações para encaminhar o exercício aos passos do *festejo*. Escolheu-se como base o exercício 15: Sacudir até soltar.

Fique de pé com os pés paralelos e separados uns 20 cm, joelhos ligeiramente fletidos, o peso para frente, pelve solta, costas retas. Os braços devem pender livremente à lateral. Dobre e estique os joelhos rapidamente, como se estivesse pulando sem tirar os pés do chão. Esta ação deverá produzir uma vibração no corpo todo que afeta a respiração, de modo que soará como a respiração ofegante de um cachorro. Continue com este exercício por um minuto e então descanse com os joelhos ainda dobrados e respirando naturalmente. (LOWEN, 1975, p. 81)

O intuito desse exercício é soltar toda a tensão do corpo. Ou seja, a pessoa não deve prender a respiração e deve deixar as pernas vibrarem para sentir alívio da dor tensional que está presente na couraça corpórea. É possível que nesse momento o aluno sinta medo de cair, mas isso nada mais é do que sinal de ansiedade, o que pode fazer com que endureça o joelho e, conseqüentemente, os ligamentos sintam excessivamente o peso do corpo (LOWEN, 1975).

Há variações estudadas pelo próprio Lowen para que as pessoas soltem toda a tensão e trabalhem o medo de cair. A partir dessa proposta de trabalho corporal, adapta-se esse exercício de sacudir até soltar para a vibração, sapateio que causa vibrações e soltura para o corpo inteiro e, principalmente, assentar o pé no chão e todo o quadril presente com a consciência do peso e da importância dessa parte do corpo humano. A seguir, descreve-se a versão modificada do exercício da bioenergética.

### Descrição da aula

a) Aquecimento: exercício de bioenergética – fio terra (repetir três vezes). Essa movimentação consiste em trabalhar mais a parte inferior do corpo. Para que

se possam enraizar os pés no chão, lembrar-se do peso dos ossos pélvicos. Mantêm-se os pés paralelos na altura da crista ilíaca, forma-se uma linha imaginária que parte da falange maior (dedão do pé), passa pelo meio da patela e chega à ponta da crista ilíaca. Nessa posição, pede-se ao aluno que pense na terra vibrando e que deixe reverberar nos pés, pernas, coxa, quadril, coluna, cintura escapular, até chegar à cabeça. Depois disso, há pausa de 30 segundos mais ou menos, para sentir o vibrar do corpo. A vibração inicial é bem sutil, não se vê nitidamente o movimento; porém, no segundo momento a orientação é imaginar que os pés amassam uva ou terra com todos os pontos plantares. Esse amassar lento torna-se rápido, torna-se um sapatear no chão e a vibração desse mover sobe para todo o corpo, até a cabeça, novamente. Segunda pausa. Na terceira vez, inicia-se com a vibração pelos pés, logo amassar, depois sapateio, de maneira mais rápida e intensa, até aquecer bem o corpo e durante o máximo de tempo que o corpo de cada um aguentar. Para finalizar, pausa para sentir o aquecimento, que proporciona modificação na respiração, condicionamento físico, alinhamento, fortalecimento muscular, resistência e preparo para a dança proposta. O tempo entre uma vibração e outra, com essa pausa de 30 segundos (três vezes), depende do grupo e do condicionamento físico de cada aluno na aula.

b) Fatores do movimento (Laban): o intuito está em passar por todos os fatores do movimento: leve e forte (Fc/P), rápido e lento (T), flexível e direto (E), livre e controlado (F). Depois são orientadas certas qualidades do movimento que predominam no *festejo*, como flexível, rápido, controlado e forte, para encaminhar para a dança propriamente dita.

c) Movimentos do *festejo*: inicialmente, orienta-se para o passo de marcação com o pé esquerdo e depois o direito, um tempo em cada pé. É possível inverter essa ordem e começar com o pé direito e depois o esquerdo. Em relação ao tempo, encaminha-se de acordo com o ritmo da música. Com esse passo feito primeiro no lugar, logo os alunos o realizam caminhando com o passo básico de marcação. Depois se inclui a pelve: ao pisar primeiro com o pé esquerdo inteiro no chão, o peso do corpo permanece nesse lado e igualmente a crista ilíaca vai para a esquerda; o pé direito fica levemente levantado ou quase não sai do chão e vai de acordo com a rítmica musical. Existem inúmeras variações desse passo: iniciar com o pé esquerdo em meia ponta e depois o direito fazendo o mesmo, em

seguida o pé esquerdo inteiro no chão e logo o direito da mesma forma, sendo um tempo em cada, ou seja, em um compasso de quatro tempos, meia ponta, meia ponta, pé inteiro, pé inteiro.

O segundo movimento característico do *festejo*, que se conhece como *contorneo de las caderas*, para facilitar a visualização e entendimento equivale a desenhar com a pelve o símbolo do infinito (lemniscata) na horizontal. Mulheres movimentam bastante as saias.

O terceiro é *el cuadrado*: pés fixados por inteiro no chão, joelhos flexionados, cóccix e sacro vetorialmente apontados para o chão, em seu percurso natural dentro da anatomia do corpo. Após posicionar-se desse modo, a pelve vai para frente, lado direito, trás, lado esquerdo, frente e assim sucessivamente. Pode-se fazer para o outro lado ou seguir no mesmo, como também iniciar pela esquerda. É preciso ter atenção para não rebolar como no samba; parece com o rebolado, porém não é contínuo, mas bem marcado, rápido e direto.

A quarta movimentação está na vibração dos ombros, que reverbera para a cintura escapular. Comumente se confunde com o deslocamento da cabeça umeral para frente e para trás ou para cima e para baixo, intercalado, mas, ao contrário, nasce de um movimento muito sutil do esterno para os ombros e braços.

A ordem dos movimentos tem seu propósito: vai dos pés à cabeça como o exercício de bioenergética, para sentir o peso maior na parte inferior do corpo, levar o tronco para uma pequena inclinação ao chão, joelhos flexionados e pés mais enraizados (nem sempre, porque se dança na meia ponta em alguns momentos). Dessa maneira ocorre a construção da movimentação do *festejo* de acordo com Laban e a bioenergética.

Em quinto lugar, concentra-se nos braços para cima, movimentação que sai da escápula (sacudir). Mas, a movimentação passa primeiramente pela vibração da pelve, sobe pela coluna e passa para as escápulas, que se intercalam entre esquerda e direita, um tempo cada. Os cotovelos estão flexionados, as mãos abertas e as palmas para frente.

A seguir, algumas fotografias das aulas.

Figura 16 – Oficina de *Festejo* na Uniso, 2016



Fonte: acervo próprio.

Figura 17 – Vivência de *festejo* no Mi Casa Hostel, Sorocaba, 2016



Fonte: acervo próprio.

**Figura 18 – Oficina na Terceira Mostra de Artes das Mulheres de Sorocaba, 2016**



Fonte: acervo próprio.

As aulas têm variações de tempo, movimento, público e espaço. Nas oficinas e *workshops* com maior duração foi possível aplicar bem o exercício adaptado da bioenergética e os estudos de Laban (fatores do movimento). Geralmente, vivências e aulas abertas são mais curtas, portanto, iniciava-se com o aquecimento mencionado na descrição de aulas e logo a movimentação específica do *festejo*; conforme os alunos, conseguiam-se incluir outros passos dessa dança afroperuana.

### **4.3 Experimentações**

Orientar as aulas de *festejo* tornou-se inspirador ao pensar a melhor condução possível, tanto em palavras como em mostrar os movimentos. Nas vivências em que se aplicavam os fatores do movimento, as palavras envolviam mais, sendo sempre necessário ter clareza para que a fala pudesse gerar a exploração do movimento. Já nas aulas em que não se orientavam as qualidades de movimento, demonstrar cada movimento foi desafiador. Porque dançar *festejo* é tão natural para mim que explicar didaticamente exige estudo. Ao mesmo tempo, a

didática também pode atrapalhar, porque alguns alunos preferem que se desmembrem os movimentos enquanto outros aprendem com mais facilidade na observação do movimento completo.

A partir dessas observações, surgiu a ideia de colocar tais questões no início do processo de criação para o espetáculo. Por exemplo: ao desmembrar a movimentação para estudo, esteticamente podem-se desprender ao longo do ato cênico, aos poucos, os movimentos que lembram o *festejo*, mas que ainda não são exatamente os passos dessa dança afroperuana, e ao final a dança acontece em sua completude. Isto gera repetições do mesmo movimento, que podem ser exploradas em distintas intensidades.

Ao preparar as aulas de *festejo*, mergulhava em música afroperuana, documentários e outros materiais. E, claro, a ação de dançar essa dança traz a movimentação específica, como também outras reverberações do meu corpo, entre *performance*, dança contemporânea, teatro etc., dando origem a movimentações desse corpo híbrido que são levadas ao processo de criação.

Esses sentidos produzem comunicações e trocas demandadas nos processos criativos. Com isso, é necessário ampliar o conceito de “espaço de criação”, definido como dimensão significativa pelo fazer do artista. Este espaço de criação é resultado de empréstimos que o artista realiza por porções do contexto para traçar seu espaço particular, no interior do qual pensa e produz sua obra [...] Parece-me que o espaço de criação deve ser visto como produto de ações e abstrações que o artista faz do seu contexto, no intuito de dar corpo às suas proposições estéticas, ou seja, para constituir o seu projeto. Assim, na produção de uma obra e nos diversos processos que supõe essa produção, o artista significa seu corpo de formas diferentes, dados os espaços (entenda-se relações entre lugares e objetos) que distintos artefatos circulam. Em termos, sob o ponto de vista de vivência corporal do artista, buscar uma definição de espaço de criação significa revelar suas necessidades poéticas, estéticas, formais e técnicas e também interesses práticos imediatos. (MARINHO, 2006, p. 223)

De tal modo, sentir comunica algo ao corpo e interfere nas ideias criativas do artista, reverberando no processo. Realmente equivale ao produto de ações e abstrações, na intenção de transformar suas inquietações em produção poética e estética. Por isso, dançar, estudar, experimentar trouxe inspirações para esse início de processo de criação.

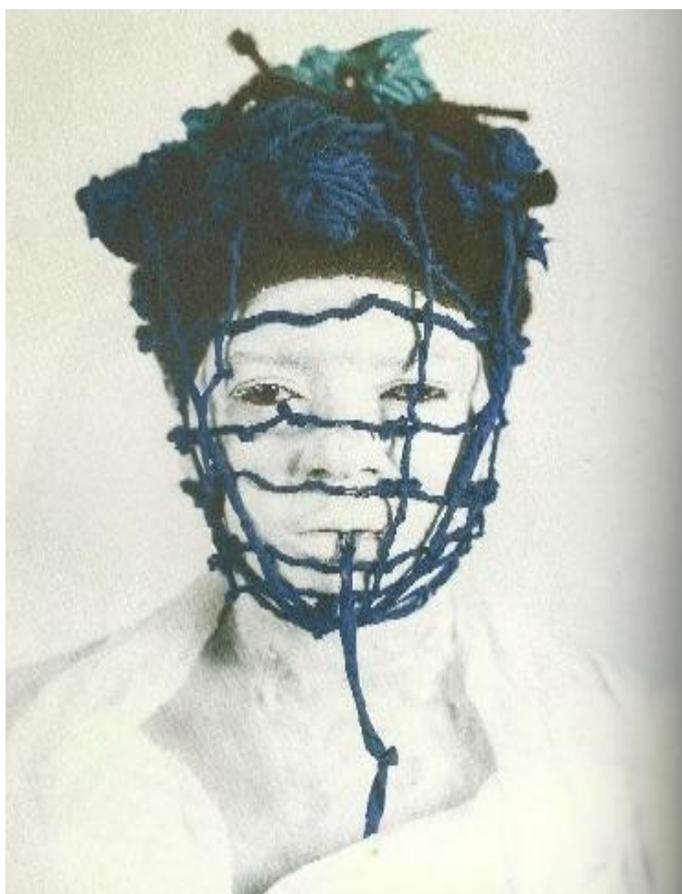
Assim, as abstrações provêm de imagens endógenas (BAITELLO JÚNIOR, 2014) que já transbordavam, mas durante a pesquisa embebida e instigada por esse

estudo, caminharam para imagens exógenas que também mobilizavam a reflexão para o corpo negro.

Adiante, observam-se imagens retiradas do livro *Geografias do movimento* (BORDAS, 2013), para inspirar a *performance Entrefluxos*. Não se escreverá aqui sobre tal trabalho; porém, ele foi relevante para instigar os pensamentos e a escrita desta dissertação, ecoando na teoria e na prática. Por se tratar de espaço, corpo e hibridismo, eixos temáticos entrelaçados a este trabalho, levou como consequência a pensar as diásporas africanas, envolvendo, em outras entrelinhas, esses fluxos entre ação humana e objeto.

O espaço de criação do futuro produto estético, atualmente em processo, já ganhou sonoridade musical (Benjamin Abras) e experimentações corporais, e tem como respaldo e inspiração as seguintes imagens, escritos etc.

**Figura 19 – Cicatrizes do povo iorubá\***



\*Autoria: Maria Magdalena Campos-Pons  
Fonte: BORDAS (2013, p. 96).

Figura 20 – Diário de bordo: anotações soltas 1, 2015

INSPIRAÇÕES  
ARTÍSTICAS  
"MINHAS"

---

PERÚ | Festejo | terra | areia /  
livros, cds, DVDs - (TCC) /  
Pés descalços

---

OBJETOS enterrados na areia  
(livros / DVDs / cds ... Vestido de  
Festejo - Cada item em um  
saco plástico p/ proteger

---

- Um quadrado de vidro (Prisão)  
escravidão
- Pessoas<sup>(2)</sup> penetrando e janelas grandes  
e a areia caindo sobre mim e  
pessoas ...

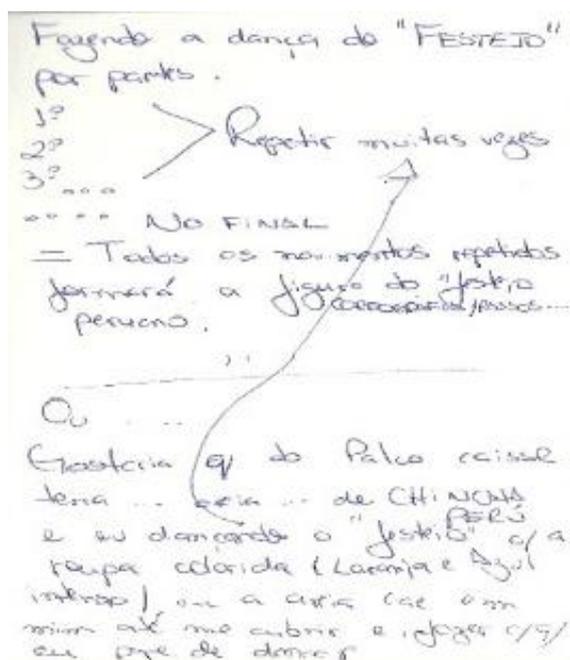
Fonte: Acervo próprio.

Figura 21 – Diário de bordo: anotações soltas 2, 2015

<p>Tirar toda a areia da prisão? tirar y beldes e jogar na peneira p/ q' caia a areia penei- rada do teto</p> <p>- VITRINE DE AREIA q' fôrma este (Espelhos Penas) corpo geográfico</p> <p>- PENEIRAR o que? (relevo/terra)</p> <p>- Pq' tirar y beldes a areia de dentro de VITRINE e peneirar por cima pelo teto?</p> <p>- De certa forma os Espelhos peneirados os peneiros negros - fôrmas ... ao mesmo tempo q' fôrma ENTERRANDO sua cultura ... q' foi esquecida e releitura por um seu tempo</p>	<p>As pessoas entrarão e buscarão os objetos enterrados "descobrirão" pelos objetos do q' se "trata" a instalação e performance (como dança afro peruana?)</p> <hr/> <p>Cada pessoa poderia criar seu "mapa corporal" - pensando em objetos y enterrando tanto y q' esquecimento y p/ ninguém achar por ser INDESCRITIVO.</p> <p>"MAPA CORPORAL" y objetos ...</p> <p>✓ "CORPO GEOGRÁFICO" De onde se é? Não diga?</p>
---	--

Fonte: acervo próprio.

Figura 22 – Diário de bordo: anotações soltas 3, 2015



Fonte: acervo próprio.

Figura 23 – Experimentação dos movimentos do *festejo*, 2016



Fonte: acervo próprio.

**Figura 24 – Experimentação de movimentos variados, 2017**



Fonte: acervo próprio.

Fux (1983, p. 131) declara: “Querida explicar de que maneira fui descobrindo o criativo na dança e dentro do perímetro do cenário formas móveis e estímulos que me ajudam diariamente a dar aulas que são sempre criações”.

Foram e são inúmeros os estímulos criativos, a ponto de tornar-se impossível mencionar ou mostrá-los. Dentro dessa exploração poética, não há limites de lugar e tempo apropriado para criar e experimentar. Seja caminhando, cantarolando, seja escrevendo, nas ruas, na sala de ensaio, parques, banheiro público etc. Não há lugar específico para exteriorizar esse transitar corpóreo repleto de motivações para a dança. Um exemplo está na Figura 19 – Cicatrizes do povo iorubá, que traz uma leitura crítica da artista Maria Magdalena Campos-Pons sobre esse povo, em que expressa as cicatrizes da trajetória do corpo negro, permitindo outras leituras em meu corpo, como na fotografia da Figura 24 – Experimentação de movimentos

variados, em que o único movimento é o de flexionar joelhos e mãos como uma espécie de ferramenta cortante que aponta à frente, demonstrando de alguma maneira as penúrias e agressões ao negro.

Assim, inspirações e experimentações como essas podem ser pequenas células coreográficas para o espetáculo em questão. Obviamente, o percurso e a exploração poética corpórea mudam conforme o corpo emana, transformando em ação física todas as afetações e pesquisas inseridas neste processo de criação.

### Ideias para o espetáculo

a) Vômito de ideias: som do *festejo* com interferências de música brasileira e contemporânea, mala da *abuela* Yoli – com roupa –, cheiro do Peru; a cada instante do espetáculo soltar um movimento do *festejo*, mas antes de cada movimento repetir várias vezes; no final, dançarei o *festejo* completo.

b) Resgatar: voz do avô (*abuelito* Jorge), de maneira a desconstruir as músicas *criollas*, *vals*, cantos líricos e outras músicas afroperuanas cantadas por ele; tio Victor, fazer a música por meio das brincadeiras que faço com a voz; músicos, percussão afroperuana com Manu Percussão; possibilidade de projeção de imagens; livro Benjamin Abras etc.

Com essas ideias, um rascunho do projeto do espetáculo foi realizado.

#### c) Rascunho do projeto do espetáculo

- Nome: *El festejo digital*
- Esboço/resumo: espetáculo que evocará memórias cheiros, imagens, sons, formará um ambiente entre Peru e Brasil, entre folclórico e contemporâneo. Ou seja, o percurso de um corpo híbrido que adentrou a dança afroperuana *festejo*, mas com múltiplas interferências de corporeidades e espacialidades, experimentando a construção e desconstrução de movimentos corpóreos em poética e estética que reverberam a história do negro peruano, olhando as frestas silenciosas e invisibilizadas que emanam poesia.
- Duração: de 40 a 50 minutos.
- Objetos na cena: mala, roupas, *cajón*, terra...

- Local: para palco e também adaptável a lugares com terra e construções começadas.
- Direção artística: Benjamin Abras
- Música: Benjamin Abras, Manuel Batista, Victor Fernandes e outros
- Provocação: Wilton Garcia

Mais uma vez, são muitas interferências no corpo, seja meu ou do outro, o que impossibilita dissertar sobre tantos aspectos da sociedade que afetam percepções, comunicação e movimentação.

Nesta escrita está presente o início do processo criativo para o espetáculo *El festejo digital*, recordando que são ideias e movimentações experimentais, portanto, ao longo da exploração corporal também podem ocorrer mudanças.

### Performances

O artista do corpo tem as percepções aguçadas com mais ênfase ao mover-se de acordo com as próprias vivências e musicalidade interna, ou seja, a partir do que sente ao dançar pode perceber melhor tanto um movimento tecnicamente como questões da vida cotidiana.

Ao transformar pensamentos e estudos teóricos em ações físicas, essa experimentação que faz parte dos processos de criação de *performances* expande a discussão vinda de impressões sobre os temas de tais questões performáticas.

Por isso, incluem-se aqui *performances* que não discutem folclore, no caso do *festejo*, mas sim questões da atualidade, e que foram primordiais para não estagnar a pesquisa sobre a dança afroperuana deste estudo, para não permanecer no viés investigativo relacionado à História – que obviamente é essencial –, mas também imbricar discussões contemporâneas para, assim, enxergar o corpo atravessado de informações de distintos corpos e lugares.

Desse modo, a seguir são descritas e comentadas duas *performances* relevantes para dar nome ao espetáculo *El festejo digital* e iniciar o processo pensando os movimentos do *festejo* para a dança contemporânea, que se preocupa em instigar o espectador a repensar o corpo negro e em visibilizar a cultura

afroperuana e seus aspectos econômicos, políticos, identitários e socioculturais, de maneira impactante e poética.

a) *Consumo tecnológico*: trata-se de um evento que ocorreu no Sesc Sorocaba, de 14 a 30 de junho de 2013, e englobou colóquio, *performance* e projeto de instalação. Teve como instigante discussão questões sobre corpo, alimentação, consumo, mídia e tecnologia na atualidade, para provocar o pensar em relação a aspectos hipermidiáticos que têm como engrenagem as tecnologias emergentes. Como consequência, ao enfatizarem corporalidade e espacialidade, as experiências são reconfiguradas na contemporaneidade.

Assim, livros de Garcia, como *O metrossexual no Brasil* (2011) e outros artigos e escritos de sua autoria, aguçaram ainda mais o processo de criação da *performance #Consumo tecnológico*. O desafio estava em como passar tanta informação para o corpo; decidi, então, pensar como eu vivenciava e lidava com tais temas, por meio das seguintes perguntas: como o corpo imerso na atualidade responde às tecnologias emergentes? Qual a *performance* do não artista e do *performer* submetido à política do consumo tecnológico? Como as marcas do consumismo demarcam um corpo, levando-o à representação e à supervalorização da aparência? Na cultura do consumo, que mídia tem maior poder de afetação no momento de compra? Quais são as interferências do celular como um segundo corpo?

As perguntas anteriores são a potência que levou a ação corpórea para a *performance*. O intuito não era coreografar de maneira fechada os movimentos, mas sim ter uma estrutura da *performance* com a experimentação instigada pelas perguntas anteriores. Frente a estas inquietações, houve um percurso no espaço que se modificou em três *performances*, realizadas em datas e com públicos diferentes, abarcando elementos como a paisagem sonora com possibilidades interativas, um *tablet* usado de várias formas – por exemplo, para interagir com os espectadores tirando *selfies* –, uma cenoura que comia para pensar como comemos/consumimos as tecnologias, um jogo de troca de roupas para destacar os interstícios entre mídia e imagem/aparência.

Dentro dessa célula performática, a movimentação fez-me refletir e chegou como um (re)pensar de minha posição na sociedade e, conseqüentemente, na

escrita desta dissertação. Tomar banho com o aparelho celular, desde usá-lo como sabonete e passar em todo o corpo, principalmente nas partes referentes ao sistema digestivo, na intenção de enfatizar como, o que, por que, para que consumimos as tecnologias emergentes; até o enxague do corpo, ao tomar uma chuva desses aparatos, para ressaltar o quanto estamos imersos atualmente na cultura digital.

Mediante essa vivência corpórea, a nostalgia em relação ao passado e à tradição ao se tratar do *festejo* esteve em reconfiguração constante durante o processo de mestrado. Como diz Garcia (2015, p. 96): “Sem dúvida vale o esforço para tentar experimentar, avaliar e conferir o pensar e o agir. Imagine a poética do que não pode, ainda, ser expresso!”

b) *Entremeios*: iniciou-se o processo de criação com a leitura da peça *O homem e o cavalo* (ANDRADE, 1976), entre outros textos, imagens, filmes etc., no sentido de pensar as diversas conexões que estes materiais poderiam estabelecer junto a imagens que surgiam em minha mente, como artista do corpo.

São muitos os trechos da peça que ajudaram nas reflexões e na criação para a *performance*; porém, a seguinte expressão, já mencionada no item 3.2, foi a que marcou e impulsionou ainda mais a discussão de resistência ao se tratar do corpo negro: “O Poeta-Soldado – Eu não o matei! O desencarnei! Há muita diferença. O que vocês queriam, suas messalinas modernas, era pilhar um preto no céu! Para estragar a raça!” (ANDRADE, 1976, p. 143). A relevância desta *performance* para a dissertação foi imensa, ao reestruturar e instigar a discussão sobre discursos colonizadores, rejeição à carne, hibridismo cultural, relações de poder e a existência e resistência do povo afrodescendente no Peru.

A *performance* aconteceu na Uniso no dia 17 de novembro de 2016, como apresentação de trabalho final da disciplina Teorias da Comunicação, proposta e provocada pelo Prof. Dr. Paulo Celso da Silva. A cena começa no último degrau de uma escada (bloco A, segundo andar), com a *performer* sentada, escrevendo em uma folha branca as regras para o jogo performático. Logo desce com o papel escrito, que diz: “Proibido fotografar e filmar com câmeras profissionais ou celulares”. Em seguida, sobe pela escada, senta-se novamente e escreve: “Registre com os olhos!” E a movimentação de descer e subir acontece até mostrar as demais regras (“ou registre com desenhos, pintura e outras intervenções artísticas sem usar

aparatos digitais”), escritas com giz de cera no papel. Haviam sido espalhados ao redor dos espectadores papel sulfite, giz de cera, lápis e caneta para quem desejasse desenhar, entre outras interferências.<sup>47</sup>

Logo a artista desenha quadrados com números e forma a brincadeira da amarelinha. Com isso, convida o público a brincar e entrega o celular, que substitui a pedra ou pedaço de madeira.<sup>48</sup> Conforme cada participante termina de pular a amarelinha, uma pergunta é feita a ele em voz baixa: “qual é o dispositivo que governa a sua vida?” E é pedido que se coloque para tocar no celular uma música relacionada ao dispositivo falado por cada um que participou.

Depois de sete (coincidentalmente o número dito como o perfeito e que remete a Deus) pessoas participarem, a *performer* apaga o centro da amarelinha e deixa os círculos desenhados escritos “céu” e “terra”. Entre as duas circunferências, escreve as palavras ditas pelos participantes como dispositivos da vida. Em seguida, corta com uma tesoura os barbantes amarrados aos celulares e os aparelhos caem no chão.

Na continuação, o corpo da *performer* pede água; ela bebe uma garrafa de água e esta satisfaz a sua sede, e logo se locomove até um espaço com mais luz do dia e com vista para uma paisagem com árvores e lago. Caminha e diminui a movimentação do corpo, quase um pausa, como preparação para sentir o instante da *performance*. Com isso, inicia movimentos que, em sua concepção, remetem a cortar, a conflito, ao entre, à não aceitação de inúmeras ações do sistema dominadas por milhares de dispositivos, à negação da sociedade decadente. É por meio dessa sensação que dança.

---

<sup>47</sup> O espaço cênico das escadas foi pensado para o fluxo de idas e vindas do céu para a terra mencionado na obra *O homem e o cavalo* (ANDRADE, 1976). O corrimão sem celulares pendurados representava os cavalos de Troia, Napoleão e outros; já o outro corrimão, com celulares pendurados por barbantes, foi pensado como se fosse o cavalo/carro a vapor, mecânico, rumo à industrialização. O cavalo como ponte, meio de locomoção, como extensão do corpo humano. São imagens que se formaram na mente da *performer*, mas não necessariamente se prendem a um significado, permitindo ao espectador sentir pelo não óbvio e por certo abstracionismo. Estes e outros objetos da cena e a espacialidade como um todo foram selecionados pelas sensações e imagens que afetam a artista.

<sup>48</sup> No processo de criação surgiu a ideia da interação com a plateia, mas a resposta dos participantes do improvisado era uma incógnita antes da ação performativa. O convite ao público foi decidido no instante da *performance* para que a improvisação, o jogo e o risco se confrontassem com as dificuldades da *performer*.

Ao término da intensa movimentação corpórea, passa pela plateia desenrolando um fio que imaginariamente a amarrava e deixa toda a metragem do fio imaginário no círculo desenhado no chão escrito “terra”. Volta, recolhe os celulares do chão e coloca quase todos na circunferência com a escrita “terra”, e um celular apontando para “terra” no círculo escrito “céu”.

Ao subir as escadas, faz os últimos movimentos, que são bem marcados pelos braços (a intenção é o sinal da cruz, numa crítica à Igreja Católica como dispositivo poderoso, mas totalmente contraditório e cada dia com menos credibilidade). Finaliza a *performance* de cócoras, único momento em que o corpo da artista localiza-se no nível baixo.

As ações corpóreas, reflexões e todo o material contido na *performance* foram bastante embasadas em *O homem e o cavalo* (ANDRADE, 1976), texto polêmico que comunica os conflitos do ser humano e suas contradições entre Deus e humano, céu e terra, capitalismo e socialismo, entre tecnologias e tradições populares, entre homem (ser humano, racional) e cavalo (animal considerado não racional).

O ponto em comum entre as *performances* #Consumo Tecnológico e *Entremeios* está principalmente na discussão sobre a tecnologia e o poder. A obra de Andrade (1976) trata, por meio das cenas teatrais, do consumo tecnológico, no que se refere ao cavalo e à máquina a vapor e, no caso do poeta-soldado, de questões de poder e preconceito étnico/racial.

Desse modo, as duas *performances* motivaram a ler mais a respeito de tecnologia, consumo, mídia, resistência, preconceito contra o negro, identidade, rejeição da própria carne, entre outros temas que a escrita deste trabalho abrangeu. Isto mostra o quanto o artista que trabalha com o corpo é movido e percebe melhor a sociedade por meio da ação que engloba pensar, experimentar, criar, conectar, criticar e poetizar pela linguagem da Arte.

Figura 25 – Âmago



Fonte: acervo próprio.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de artigos e livros, o grupo de pesquisa, a participação em congressos, as *performances* e aulas, os ensinamentos de profissionais da Comunicação e Cultura e das Artes Cênicas, as conversas com ativistas negros, entre outros tantos aprendizados que permearam a estruturação da escrita dessa dissertação, foram e são valiosos no sentido da ampliação do conhecimento nessas áreas, para novas quebras de paradigmas.

As expectativas após o mestrado encaminham-se para a prática do ensino e para o doutoramento, na tentativa de aprofundar ainda mais os estudos anatômicos do *festejo* entrelaçados a outros do sistema Laban, registrando coreografias por meio virtual. Pretende-se buscar a maior quantidade possível de vídeos dessa dança no Youtube e registrar por meio da Labanotation e de convenção coreográfica, além de coletar mais material, tanto físico como digital, sobre coreografias de *festejo* de Victoria Santa Cruz e Perú Negro junto à música de Susana Baca. Com isso, a intenção é levantar a discussão de estudiosos peruanos e negros sobre o preconceito racial.

O conhecimento em Comunicação aguçou as percepções sobre como, por que e para que meu corpo dança. Essa entidade cultural que é mídia e cultura é perpassada também pelos veículos comunicacionais que estão relacionados à tecnologia, algo pouco pensado até então. Porém, a expressão corpórea canaliza transitoriedades, que são as que mais afetam o corpo que permanece e ecoam no artista das Artes Cênicas, algo instigante a ser pesquisado. Assim como a dança *festejo*, com inúmeras lacunas históricas, mas com todas os reflexos econômicos, políticos, identitários e socioculturais da sociedade peruana, transborda em sua expressividade o que o povo afroperuano viveu junto a indígenas e espanhóis.

Em relação à pesquisa, que traçou as ações de observar, descrever e discutir, o estudo desdobrou-se em comunicação, cultura, corpo, para pensar o corpo negro na dança *festejo* com interferências da sociedade contemporânea. Vale ressaltar que isso inclui o percurso performático da investigadora, com interesses poéticos e estéticos.

Desse modo, esta pesquisa não produziu respostas e, sim, perguntas e reflexões para comunicar, tanto no cotidiano como na cena, as mudanças culturais no Peru e, novamente, o preconceito e a negação da carne negra. Tais inquietações não focalizam resultados exatos, mas o anseio de provocar e, com o futuro espetáculo *El festejo digital*, instigar o outro a pensar sobre tais questões presentes hoje.

Como referencial teórico utilizaram-se autores de diversas áreas do conhecimento. Não há livro específico a respeito da dança afroperuana *festejo*, mas livros de História, Antropologia e Música que contêm minimamente contextualização sobre essa dança folclórica.

Além da bibliografia, o trabalho teve caráter de investigação qualitativa-exploratória ao preparar o corpo, orientar aulas e discussões sobre o *festejo* em congressos, universidade, evento culturais etc. Concomitantemente, realizaram-se *performances* no intuito de discutir o contemporâneo na dissertação e no processo de criação do espetáculo proposto por meio desta escrita.

Assim, os estudos contemporâneos estão imbricados a este trabalho por ser abordada uma dança sem origens, histórico e estudos definidos. Entra-se no conceito de algo inacabado, indefinido, igualmente ao se apagarem fronteiras metodológicas no próprio fazer artístico, enfocando um produto estético em andamento sem receio da experimentação e de comunicar pelo corpo também a contemporaneidade, entrelaçada à expressividade na dança afroperuana, sem medo de entrar em conflito entre dança folclórica e dança contemporânea. Pensar corpo e dança como leituras possíveis, assim como mensagens de texto do aparelho celular, exposição de esculturas, intervenções musicais e tantos outros possíveis lugares do ler, do saber e do conhecimento.

Por mais que a comunidade negra e seus ativistas peruanos – nem todos, mas alguns – incomodem-se com a hipervalorização da música, da dança e da culinária afroperuanas, e obviamente se entende esse incômodo porque outras habilidades do negro ficam invisibilizadas, ao mesmo tempo foi por meio da arte que se reavivaram movimentos negros no Peru e de alguma maneira isto pode ser potência artística, criativa, política e crítica, no intuito de apagar o preconceito tanto de brancos e índios para com negros quanto do próprio negro para consigo mesmo.

E, aos que sentem efervescência ao dançar o *festejo* e outras danças afroperuanas, é necessária a alegria dessa manifestação folclórica, mas também a criticidade que permeia seu histórico de invisibilidade.

Contudo, a preocupação com o preconceito foi o que moveu esta pesquisa por meio do *festejo*. E o resultado está na visibilidade fora de solo peruano, com aulas dessa dança, apresentações em congressos, imagens e outras produções performáticas como estímulo para a criação do espetáculo, na busca de comunicar pelo corpo a resistência silenciosa, reverberações das diásporas africanas para novas reflexões para o sujeito.

Ao concluir, perguntas surgem, para tentar refletir ainda mais no doutorado:

Somente o corpo negro pode falar sobre sua história?

Se não há negros para comunicar e criar essa identidade e um branco inicia esse movimento, como isso é visto por um negro?

## REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Arcos, 2009.

ANDRADE, Oswald. O homem e o cavalo: espetáculo em nove quadros. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. v. 8. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 125-231.

ANNA, Timothy E. **La caída del gobierno español en el Perú: el dilema de la independencia**. Lima: IEP, 2003.

ARRELUCEA BARRANTES, Maribel; COSAMALÓN AGUILAR, Jesús A. **La presencia afrodescendiente en el Perú: siglos XV-XX**. Lima: Ministerio de la Cultura, 2015.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

\_\_\_\_\_. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

\_\_\_\_\_. **O tempo lento e o espaço nulo**: mídia primária, secundária e terciária. Texto apresentado no Grupo de Trabalho - GT Comunbbicação e Cultura, durante o IX encontro anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS. Porto Alegre, 2000. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/10-o-tempo-lento-e-o-espaco-nulo-midia-primaria-secundaria-e-terciaria.html>>. Acesso: em 15 mar. 2015.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: teoria e metodologia. São Paulo: Umesp, 2004.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORDAS, Marie Ange (Ed.). **Caderno Sesc\_Videobrasil 09**: geografias do movimento. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Video Brasil, 2013.

CAIRATI, Elisa. AfroPerú: tras la huellas de la negritud en el Perú. **Altre Modernità**: Rivisti di Studi Letterari e Culturali, Milano, n. 6, p. 121-138, nov. 2011.

COMITÉ PARA LA ELIMINACIÓN DE LA DISCRIMINACIÓN RACIAL. La discriminación basada en la ascendencia: Recomendación general XXIX, 1 nov. 2002. In: EL ESTADO y el pueblo peruano: balance y propuestas del proceso

afroperuano ante los acuerdos de la Conferencia Regional de las Américas. Lima: Cedet, 2015. p. 215-222. (Argumentos, 1).

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005b.

FELDMAN, Carolyn Heidi. **Ritmos negros del Perú**. Lima: PUC del Perú: IEP del Perú, 2009.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDEZ, Joana. Provocações sobre o corpo. In: SILVA, Paulo Celso da; GARCIA, Wilton (Org.). **Mídia e cidade**. Sorocaba: MidCid, 2014. Ebook. p. 96-100. Disponível em: <<http://comunicacaoecultura.uniso.br/programa/grupos-de-pesquisa.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

FITCHUE, Anthony. **Inercia social, marginalidad racial y disparidad económica en Perú y los Estados Unidos: una breve comparación del progreso entre afroperuanos y afroestadonidenses desde la esclavitud**. Lima: Cedet, 2010. p. 173-218. (Caja Negra, 1).

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FUX, María. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus, 1983.

GARCIA, Wilton. Corpo, interatividade e tecnologia: desafios de extensões emergentes. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo & interatividade**. São Paulo: Factash, 2008. p. 13-25.

\_\_\_\_\_. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.

\_\_\_\_\_. **O metrosssexual no Brasil**. São Paulo: Factash, 2011.

\_\_\_\_\_. Vestígios poéticos entre corpo e espaço: janela da alma. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo & espaço**. São Paulo: Factash, 2009. p. 15-38.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Itaú cultural; Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.

GILFONI, Correa Amália Maria. **Danças da Ásia, África e Oceania**. São Paulo: Nobel, 1974.

GOUVÊA, Raquel Valente de. O corpo do improvisador. **Urdimento**, Florianópolis, n. 19, p. 81-89, 2012.

GREENE, Shane. Entre lo índio, lo negro y lo incaico: la jerarquía espacial de la diferencia en el Perú multicultural. **Tabula rasa**, Lima, n. 13, p. 111-146, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio Janeiro: DPEA, 2002.

HANNS, Daniela Kutschat. Anotações efêmeras do corpo na rede digital. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo & interatividade**. São Paulo: Factash, 2008. p. 105-117.

HANNS, Daniela Kutschat; GARCIA, Wilton. **#Consumo\_tecnológico**. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio”, 2015.

HUERTAS, Agustín. **Los afroperuanos y las políticas públicas**. Lima: Cedet, 2005. p. 125-126. (Argumentos, 1).

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade: práticas corporais**. São Paulo: Annablume, 2006.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador**. Brasília, DF: LGE, 2007.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1975.

LOWEN, Alexander; LOWEN, Leslie. **Exercícios de bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante**. São Paulo: Ágora, 1977.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton. **Corpo & imagem**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MARINHO, Claudia. Corpo, espaço e criação: poéticas e vivências contemporâneas do espaço. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e subjetividade: estudos contemporâneos**. São Paulo: Factash, 2006. p. 223-235.

MARINHO, Nirvana. Lugar na dança contemporânea: ocupar-se. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo & espaço**. São Paulo: Factash, 2009. p. 93-106.

MILAGROS FLORES, Ramírez. **El reconocimiento público de la tradición cultural afroperuana como parte constitutiva de la cultura nacional**. Lima: Cedet, 2005. p. 127-129. (Argumentos, 1).

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MONTES PÉREZ, Carlos. Ritmos negros del Perú: sobre décimas, penas y amarguras. **Revista Euroamericana de Antropología (REA)**, Salamanca, n. 3, p. 11-20, dez. 2016.

MORI JULCA, Newton. **Los pueblos negros**: distribución y problemática de comunidades afroperuanas. Lima: Cedet, 2010. p. 81-103. (Caja Negra, 1).

ORTEGA, Francisco. Corporeidade e biotecnologia: uma crítica fenomenológica da construção do corpo pelo construtivismo e pela tecnobiomedicina. **Ciência e Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 381-388, 2007.

PAULA, Daniela Ferreira Lima de. **Fotografias contemporâneas**: o instagram como possibilidade tecnológica. Sorocaba: Uniso, 2015. Disponível em: <<http://comunicacaoecultura.uniso.br/producao-discente/2015/pdf/daniela-paula.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os temas de movimento de Rudolf Laban**: modos de aplicação e referências. São Paulo: Annablume, 2008.

RISCO MONTALVÁN, Luis José. **El problema de la discriminación y visibilización de los afrodescendientes**. Lima: Cedet, 2005. p. 111-113. (Argumentos, 1).

RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto. **Negritud afroperuanos**: resistencia y existencia. Lima: Cedet, 2008.

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Décimas**. Lima: Juan Mejía Baca, 1959.

\_\_\_\_\_. **Obras completas II**: Investigación. Lima: Libros en Red, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Ciência do comum**: notas para um método comunicacional. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SOPENA, Ramón. **Nuevo diccionario ilustrado Sopena de la lengua española**. Barcelona: Ramón Sopena, 1974.

TELLO YESQUEN, Oscar. La cultura afro en el Perú. **Revista Cultural de la Afrodescendencia Peruana**, Lima, p. 1-9, 2014. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/004183234c4d05a66b172>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

URQUIAGA HEINEBERG, Fernando. **La percusión afroperuna**. Buenos Aires: Sayariy, 2005.

VÁSQUEZ, Chalena. **Música y danza en la costa peruana**. Buenos Aires: Irco Video, 2010. (La voz de los sin voz, 5: Afrodescendientes).

VILLEGAS, Fernando. El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. **Anales del Museo de América**, Madrid, v. 19, p. 7-67, 2011.