

ANA JULIA MARKO
MARIA LUCIA DE SOUZA PUPO

ESPAÇO VAZIO ENTRE TAMBO- RES: A RETOMADA DA DANÇA AFRO PERUANA *SON DE LOS DIABLOS* PELO GRUPO CULTU- RAL YUYACHKANI

Resumo

>

O presente artigo discute a retomada da prática afro peruana *Son de los diablos* (Som dos diabos) pelo Grupo Yuyachkani, que desde o Peru-Colônia é ameaçada pelos projetos civilizatórios de branqueamento e esquecimento dos modos dissidentes de habitar o mundo. A partir do diálogo com autores que discutem práticas contra-coloniais, o texto pretende contribuir para os estudos das batalhas pelas memórias não ocidentais da América Latina.

Palavras-chave:

Cultura Afro-peruana. Descolonização episte-
mológica. Estudos da Memória.

ESPAÇO VAZIO ENTRE TAMBORES: A RETOMADA DA DANÇA AFRO PERUANA *SON DE LOS DIABLOS* PELO GRUPO CULTURAL YUYACHKANI

ANA JULIA MARKO¹

MARIA LUCIA DE SOUZA PUPO²

¹ Doutoranda em pedagogia do teatro na Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8865-1796>. Email: jumarko@hotmail.com

² Doutora em Études Théâtrales - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Professora titular da Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8402-0660>. Email: malupu2013@gmail.com

Tirem da cidade o complexo de saberes sofisticados das ruas que nos forjaram; silenciem os batuques que ressoaram nas noites de desassossego, afagaram as almas e libertaram os corpos, e o que sobrar? Corpos sem nome, disciplinados para o trabalho, aprisionados, fichados, adoecidos, amontoados, desencantados. Corpos mortos em vida numa cidade em que os mortos vivem e dançam como ancestrais. (SIMAS, 2019, p. 48)

Em 2021, o Grupo Cultural Yuyachkani festejará seus 50 anos de vida, de um teatro interessado em cruzar os territórios políticos e estéticos para discutir assuntos de memória e de esquecimento. Os atos de lembrar e de batalhar por narrativas dissidentes, apartadas e apagadas pela História oficial, fazem do coletivo peruano um importante protagonista dos caminhos teatrais latino americanos que desde sua origem criam obras atentas ao seu tempo. Desde 1971, o grupo realiza uma prática teatral que não se separa de preocupações ético-políticas. Suas temáticas aparecem não somente nos espetáculos, mas também em diversas intervenções no e pelo mundo. Dentre elas estão

oficinas, performances e intervenções públicas, especialmente em comunidades de regiões periféricas, andinas ou rurais. Além disso, cursos voltados a crianças, jovens, mulheres e terceira idade fomentam um mosaico de práticas pedagógicas diversas, que constantemente trazem a memória ao bojo da discussão.

O presente artigo se volta especificamente para a retomada da tradicional dança *Son de los diablos*, prática afro-peruana que nasce nos tempos coloniais, desaparece mais tarde e recobra forças aproximadamente em 1960. Este é um dos exemplos da luta travada por Yuyachkani para que a identidade e diversidade cultural se firmem, em resistência a uma América Latina que é formada na linguagem da colônia, na linguagem da escravidão. O presente texto pretende analisar então, tal recuperação encabeçada pelos artistas do coletivo que desde 2004 organiza o *Carnaval Negro Fidel Melquiades*, no bairro de Magdalena del Mar. Como veremos, este festival reúne grupos de todo o território peruano que apresentam suas coreografias e números musicais relacionados com a tradição afrodescendente, em especial ao *Son de los diablos*, no qual seus participantes mascarados de diabos brincam com o público, dançam e tocam instrumentos de percussão como o *cajón*, a *cajita*³ e a *quijada*⁴.

Esse texto se vale do diálogo com autores do pensamento e prática contra-colonial no Brasil como Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas. Além deles, o artigo conta com reflexões da atriz Ana Correa, principal responsável pelo envolvimento do coletivo peruano nas oficinas, encontros e festivais ao redor do *Son de los diablos*. O estudo traz ainda a contribuição de ideias de dançarinos e pesquisadores de tal manifestação afrodescendente como Luis Rodríguez Pastor, Nicomedes Santa Cruz e Mónica Rojas. Este trabalho é fruto da investigação de doutorado sobre as práticas pedagógicas de Yuyachkani, graças a qual houve a oportunidade de observação e participação em duas edições de cursos

e desfiles (2019 e 2020) da dança nas ruas de Magdalena Del Mar, durante a 15ª e a 16ª mostra do Carnaval Negro em Lima.



Fig. 1 - Apresentação de grupo de *Son de los diablos* em XVI Carnaval Negro. Lima, 2020.

Foto: André Gimenes

Em seus 50 anos de trajetória, Yuyachkani inventou modos de lutar contra tentativas de conduzir ao esquecimento que se desenham desde o contexto colonial mas guardam rastros e heranças arraigados na sociedade peruana – e latino americana como um todo – até os dias de hoje. Projetos que atacam o direito da população de selecionar o que queria conservar, o que conhecer e dar a conhecer de sua própria história. Segundo o historiador carioca Luiz Antonio Simas e seu companheiro de estudos Luiz Rufino (2019), a solução para a colônia era branquear, era esquecer os antepassados negros e indígenas. Trazer o imigrante europeu significava apagar e limpar, ao longo das gerações, não somente as cores de pele não-brancas, mas também as manifestações culturais. Este projeto ultrapassava a dimensão física, até alcançar outras instâncias como esquecer e aniquilar os saberes afro ameríndios da formação civilizatória dos países latinos.

Ao entrar em diálogo com as ideias de Rufino e Simas (2019), pode-se construir um estofado para a leitura e análise das práticas pedagógicas encampadas pelo grupo Yuyachkani ao

³ Caixas de madeira dos quais os sons são extraídos com as palmas da mão, no primeiro caso, e com uma pequena baqueta ou com o bater da própria tampa, no segundo. Ambos são utilizados desde o contexto da escravidão africana no país.

⁴ Ossatura de mandíbula de burro cuja exploração de sons se dá na vibração causada pelo contato da parte superior com a inferior, além da fricção dos dentes com uma baqueta, em dinâmica parecida ao reco-reco brasileiro.

longo de sua trajetória. Ainda que se tratando de um coletivo peruano que não tem o samba enquanto marco cultural e estético, a imagem de tal dança analisada à luz de Simas e Rufino será importante, pois carrega o que os autores chamam de *cultura de síncope*, uma cultura que se reinventa constantemente nas frestas e bordas do sistema de heranças coloniais; uma cultura que tenta sobreviver, ocupando os espaços vazios, os vacilos e brechas deixados pelas máquinas de poder. As batalhas pelas memórias travadas por Yuyachkani crescem à medida que, como no samba, narrativas não hegemônicas urgem em aparecer, em pulsar, em dançar, transgredindo criativamente as fronteiras e limitações normativas.

O samba é um ritmo de compasso binário. Ele é baseado em tempo e contratempo, uma batida de surdos de primeira e de segunda, de pergunta e de resposta. Por outro lado, ao observar o corpo que samba, a dança subverte a simplicidade binária. Ele não segue somente o jogo entre dois tempos, típico de uma composição ocidental. O corpo que samba não dança nas batidas normativas, ele preenche o espaço vazio deixado por uma batida e outra. O corpo que samba acompanha o que Simas chama de “gramática dos tambores” (SIMAS, 2019, p. 26), no qual o surdo de terceira, mais agudo que os outros dois, desenha um ritmo repleto de síncope e contratempos, quebrando a expectativa que cria a harmonia entre o surdo de marcação e o surdo de resposta. O surdo de terceira firma assim a *cultura de síncope* criando imprevisibilidade, desenhando o vazio, surpreendendo o cânone. Ele “inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam” (SIMAS, 2019, p. 27).

A pedagogia inventada por Yuyachkani também samba. Ela se interessa por manifestações que pulsam criação para que não sejam engolidas por uma lógica hegemônica. É uma pedagogia atenta às narrativas que não são contadas, às memórias silenciadas, aos discursos não normativos, às culturas de síncope, aos corpos que sambam. As estruturas de poder vêm tentando aniquilar os saberes dissidentes, pois ao considerar uma única história possível, ame-

çam de morte outros modos de pensar e de viver. A pedagogia de Yuyachkani está interessada em alargar gramáticas de leitura e compreensão do mundo para que se digam, se escutem e se dancem as histórias e memórias outras.

De acordo com o líder e ativista indígena Ailton Krenak (2019), o colonialismo não é um fenômeno do passado, mas do aqui e agora e está encarnado nas sociedades latinas. O esquema colonial é assim visto não apenas enquanto herança, mas principalmente enquanto modo de vida e de comportamento do presente. Por isso, se Yuyachkani se empenha em imaginar e trazer para cena um modo de vida diferente do ditado pela norma, o grupo também inventa práticas de confronto com o discurso hegemônico: projetos feitos no *aqui e agora* (citando Krenak), no contato direto com comunidades periféricas que carregam certa memória e identidade não branca e não patriarcal. Grupos que, desafiando os matizes coloniais, alargam os esquemas de lembrar, subvertendo o funcionamento das máquinas de esquecer.

Isto é, as máscaras, as danças, as festas populares, a reafirmação da cultura da festa, da margem trançam a rede de teatralidade pela qual se interessa o coletivo peruano, não apenas para a criação de uma estética e dramaturgia da cena, mas principalmente para fortalecer o diálogo com formas outras de se habitar o mundo do *aqui e agora*. A invenção de um teatro necessário para problematizar questões atuais salta da sala de ensaio na busca por um tipo de corpo que ocupe o espaço público e enfrente os padrões impostos. Um corpo que possa dançar, lutar, sair na rua, tocar instrumentos, subverter o traço branco e ocidental para tornar visível a presença de um outro. Como diz Simas, dentro de territórios urbanos destinados à circulação de mercadoria e capital, existem aqueles que inventam:

maneiras de construir no perrengue seus espaços de lazer, sobrevivência e sociabilidade, se apropriando exatamente dos espaços disciplinados pela lógica do controle e redefinindo, às margens e nas frestas seus usos (...). Essa capacidade de transformar espaços de controle em terreiros – espaços de encantamento. (SIMAS, 2019, p. 86)

Para os artistas do coletivo, tais manifestações de *encantamento* alimentam as batalhas pela memória do país, ultrapassando a marca da representação no palco. A ideia do testemunho, seja ele falado, dançado, escrito, cantado, continua seu curso no embate contra o esquecimento e se alarga na medida em que se torna manifesta e encarnada no espaço público, convocando um maior número de pessoas a participar da experiência, e por sua vez, serem elas mesmas, testemunhas e cúmplices daquela narrativa outra.

Na retomada da tradicional dança *Son de los diablos* o grupo anfitrião da festa é formado pela *comparsa*⁵ de Yuyachkani que abre o evento. Durante dois meses, antes da saída às ruas, o coletivo peruano oferece um curso no qual interessados em geral, com ou sem experiência anterior se preparam para o desfile. Sob a orientação das professoras afro-peruanas Sara Calmet e Catalina Robles Izquierdo e coordenação de Ana Correa, os participantes constroem suas próprias máscaras e figurinos, aprendem e inventam coreografias, refletem sobre a história da dança e sua existência no contexto do país e por fim saem à rua, coroando a experiência de uma imersão pedagógica acerca da tradição. Para melhor compreensão da potência de tal festival coordenado por Yuyachkani, será necessário mapear as transformações que a dança sofreu ao longo da história.



Fig. 2 - *Comparsa* de Yuyachkani em desfile do XVI Carnaval Negro. Lima, 2020. Foto: Miguel Rubio.

A partir de estudos de investigadores da herança africana no Peru como Nicomedes Santa Cruz (1975), Mónica Rojas (2004) e Luis Rodríguez Pastor (2020)⁶, sabemos que a prática de *El son de los diablos* tem suas origens tanto nas celebrações de Corpus Christi na Europa, quanto em antigos ritos africanos que contavam com personagens parecidos a diabos denominados *gangs*. Estes últimos não representavam o *mal*, mas tal significado ocidental foi atribuído no contato com a cristianização durante a colonização. A presença dessas figuras no país não é exclusividade das tradições limenhas, mas incide também em outras manifestações de origem andina como a *diablada* da de Puno e a festa do povoado de Paucartambo em Cusco com seus demônios chamados *saqras*, guardiões da Virgen del Carmen, santa homenageada em tal celebração.

Na época da colônia, a população negra se fazia presente nas procissões de Corpus Christi em Lima, desfilando diante do *Virrey*⁷. Tal participação se dava com caracterizações grotescas, figuras deformadas como gigantes e

⁵ *Comparsa* se refere ao agrupamento de dançarinos, músicos e brincantes de manifestações populares peruanas que ocorrem na rua. Os componentes se juntam pelo mesmo tipo de figurino, de instrumentos musicais, gestos específicos e outros elementos artísticos.

⁶ Em fala feita na oficina do XVI *Carnaval Negro*. Lima, 15 fev. 2020.

⁷ Incumbido da administração de terras, o *Virrey* (Vice-Rei) era o representante direto do Rei da Espanha no Peru-Colônia, onde se instalou o sistema denominado *Virreinato* (Vice-reinado) a partir de 1542.

diabos. Toda esta sorte de monstros representava aqueles cujo “gênio do mal” fora vencido por Cristo, a quem agora deviam devoção. Para o artista e investigador da cultura afro-peruana Nicomedes Santa Cruz (1975), este fenômeno sublinha as forças coloniais nas quais os escravos, sob a sutil simulação ou aparência de liberdade, eram convidados a praticar suas danças ancestrais. Segundo o autor, os representantes da metrópole estavam interessados em enquadrar a cultura não hegemônica como encarnação do mal para opor e afirmar a imagem do bem. Como conta a atriz Ana Correa:

Quando os espanhóis chegaram aqui, necessitavam diabos para seus autos sacramentais e representações evangelizadoras. Obviamente, os diabos tinham que ser representados pelos índios e negros, porque no início da colônia se pensava que o índio não tinha alma. O sistema patriarcal e colonial sempre inventou argumentos para provar que os negros, índios, mulheres e pobres somos inferiores.⁸

Por outro lado, mesmo que esta dança tenha certa intencionalidade espanhola, os afrodescendentes a foram transformando em modo de resistência e sobrevivência de sua cultura. Como veremos, a potência do *Son de los diablos* está no fato de que a população negra do Peru foi capaz de transgredir o sentido da manifestação originária. A dança é um exemplo de como este grupo se apodera e toma para si uma prática imposta pelas mãos hegemônicas, transmutando o significado inicial. Se lhes coube representar o mal apenas pelo fato de serem escravos negros, tais características, ao longo dos séculos deram força a um corpo irreverente, crítico ao sistema que resiste e reforça a identidade afro-peruana e sua continuidade cultural.

É possível relacionar este giro de significado com a ideia lúdica de *sublime vingança* de Simas e Rufino, na qual um grupo se empenha em desaprender as “investidas totalitárias empregadas pelo modelo de produção de escassez e morte” (SIMAS; RUFINO 2019, p. 13), rein-

ventado a própria existência para frear as armadilhas coloniais: “o pau de dar no couro do escravizado no Brasil acabou subvertido em baqueta de dar no couro do tambor”⁹.

No caso de *Son de los diablos*, como diz o estudioso peruano Luis Rodriguez Pastor¹⁰ (2020), trata-se de uma manifestação irreverente por natureza. Ela nasce da subversão do marco colonial. A figura do diabo se distancia da imagem do mal para ganhar ação, para furar os modos de vida domados pelo cânone, para tomar as ruas e transformá-las em espaço de ocupação e criação. O inferno aqui não é lugar onde se queimam as almas dos que desrespeitaram a norma e bom comportamento, mas um novo espanto e assombração; um caldeirão onde fervem possibilidades de perigos para a ordem estabelecida. Em *Son de los diablos*, o susto produzido é de outra natureza, como por exemplo os momentos de *diablura* (traquinagem feitas pelas figuras dos diabos), nos quais o dançarino se abre para jogar com o público, rompendo a codificação, a coreografia, o padrão, a ordem hierárquica ditada pela figura do *Diablo mayor* (Diabo Maior, líder da comparsa) ou do *Diablo chicotero* (Diabo que chicoteia e organiza a ação). Está armada a festa:

A festa é espaço de subversão de cidadanias negadas. Inventou-se na rua a aldeia roubada dos gabinetes. Disciplinar a rua, ordenar o bloco, domesticar os corpos, sequestrar a alegria e enquadrar a festa, por sua vez, foi a estratégia dos senhores do poder na maior parte do tempo. Do embate entre a tensão criadora e as intenções castradoras, a cidade é um terreiro em disputa que pulsa na flagrante oposição entre um conceito civilizatório elaborado exclusivamente a partir do cânone ocidental, temperado hoje pela lógica empresarial e evangelizadora, e um caldo vigoroso de cultura das ruas forjado na experiência inventiva de superação e escassez do desencanto. (SIMAS, 2019, p. 122)

Então, já no século XIX, com a decadência do domínio clerical, a instauração re-

⁸ Fala de Ana Correa na oficina do XVI *Carnaval Negro*. Lima, 15 fev. 2020.

⁹ Fala de Luiz Antonio Simas no seminário *Direito à memória* SESC-SP. São Paulo, 13 jun. 2019.

¹⁰ Em fala dentro da oficina *Son de los diablos* organizada pelo Grupo cultural Yuyachkani. Lima, 15 fev. 2020

publicana e posterior abolição da escravatura, a aparição dos *diablos* peruanos deixou de ser exclusividade do Corpus Christi e veículo da evangelização branca, para se popularizar em carnavais e outras festas. Concretizaram-se as paródias e burlas das figuras do patrão ou antigos senhores de escravos. Simas, Rufino e Ana Correa parecem dialogar quando o assunto é festa na rua. Para os primeiros, trata-se de uma maneira política de ocupar a cidade; para a segunda não há como não ter liberdade e irreverência. A festa na rua é então invenção de vida, cultura da margem, convite ao corpo que resiste, que sacode as poeiras normativas e se faz presente aos olhos públicos. No *Son de los diablos*, os dançarinos mascarados de diabos com seus olhos esbugalhados, orelhas e boca grandes, guiados pela figura do *Diablo mayor* e acompanhados pela música essencialmente de percussão, celebram a existência de sua cultura, festejam seus ancestrais, dançam a memória de sua gente, percorrendo as diferentes ruas de Lima.

A liberdade do carnaval peruano permitiu que os diabos das heranças africanas ganhassem espaço público, ainda que perseguidas por tentativas do poder dominante. Na última delas, em 1958, o presidente Manuel Prado proíbe o jogo de carnaval e, com isso, a prática do *Son de los diablos* em Lima – que desde os anos 20 encontrava dificuldades para ocorrer livremente – se extingue. Contudo, ainda que o *Son de los diablos* desaparecesse das festas de rua limenha, ele persistia e continuava no repertório de dança e música peruana. Tal manifestação encontra novos formatos e outros espaços para pequenas apresentações, como duelo de sapateado ou números de acrobacias com os mascarados.

No final dos anos 50, esta prática retoma forças graças ao trabalho de Nicomedes Santa Cruz e sua irmã Victória Santa Cruz, responsáveis pela profissionalização da dança ao adapta-

rem o *Son de los diablos* para espaços teatrais. Nicomedes dirige a Cia. *Cumanana* a partir de 1958, que realizava espetáculos teatrais escritos por Victória Santa Cruz. *Cumanana* era composto por artistas remanescentes do extinto conjunto *Pancho Fierro*, criado em 1956 por José Duran. Com estreia no Teatro Municipal, Pancho Fierro quebra o costume de negros se apresentarem apenas para negros, ganhando espaço na imprensa e meios de comunicação. Victória Santa Cruz sai em 1962 da Cia *Cumana* para, anos depois, criar o *Teatro y danzas negro del Perú* e posteriormente *Conjunto Nacional de Folclor*.

Essa foi a recuperação do *Son de los diablos* para os palcos. Mais tarde, há a retomada da dança para as ruas quando em 1986, forma-se o *Movimiento Negro Francisco Congo* (MNFC). Um movimento ativista, social e cultural, encabeçado por Juan Carlos Vásques, grupo de afrodescendentes peruanos que, com o objetivo de resgatar e difundir a cultura negra, retoma a prática do *Son de los diablos*, devolvendo-a para os espaços públicos da cidade de Lima.

A recriação da dança, entretanto se fortalece em 1988 com a parceria do MNFC com o grupo Yuyachkani.¹¹ A presença do coletivo teatral foi definitiva para que o *Son de los diablos* pudesse voltar à vida nas ruas da capital. Os dois grupos assim uniram esforços para reinventar resistências à cultura espanhola hegemônica que desde a época do Peru-Colônia comanda modos de vida no país.

Nesta parceria, a casa de Yuyachkani se tornou a sede do projeto. Os membros do MNFC ensinavam os passos da dança, enquanto os mestres Silvia Chávez e Jorge Baldeón orientaram a feitura das máscaras. Yuyachkani cedeu o espaço para os ensaios dos quais participaram dançarinos, músicos, atores e interessado em geral. Juan Carlos Vásques criou a coreografia que seria dançada por “gente negra, mestiça,

¹¹ A atriz Ana Correa, antes de entrar no grupo Yuyachkani em 1972, conhece o maestro Vicente Vasques, que lhe deu três anos de aulas de violão e música afro peruana, incluindo as canções e toques de *Son de los diablos*. Este contato é retomado quando o coletivo decide incluir em seu repertório músicas, danças e gestos da cultura negra. Neste momento, Vicente Vasques, durante um ano, propõe um trabalho intensivo para que os artistas de Yuyachkani aprofundem seu conhecimento de tais manifestações principalmente no espetáculo *Los músicos ambulantes* (1983), no qual justamente Ana Correa faz o papel da galinha, representante da população peruana afrodescendente.

*chola*¹², branca, entre 10 e 60 anos, todos tentando aprender o melhor possível os passos, a *cajita*, a *quijada*, o *cajón*, o sabor” (CORREA, 1987 *apud* ROJAS, 2004, *online*).

Nessa nova conformação ainda existia espaço para as mulheres se apoderarem do baile tradicionalmente dançado apenas por homens. A atriz Teresa Ralli conta que com a máscara e o tipo de vestuário, o gênero se anulava aos olhos de quem via, fato que lhe fez sentir mais segura para, naquela época, sair às ruas sem ser vista como um corpo frágil, mas ao contrário. Para Teresa, a presença da dança foi fundamental no seu desenvolvimento enquanto artista e ativista cultural, pois exigia uma postura do corpo no espaço, irreverente e rigorosa ao mesmo tempo:

Um dos maiores ensinamentos que tive como atriz e como mulher ocorreu quando saímos com o *Son de los diablos* a bairros periféricos como La Victória, ou quando fomos dançar na província de *Guayabo*. Ali senti essa aprendizagem do corpo que recebe uma informação e ao mesmo tempo brinca com ela. Tive que aprender a resistir por horas na rua, e ainda por cima vestindo uma máscara, por cujos olhos eu via a cara do público, e via como ele me olhava. As crianças assustadas olhando para nós, diabos, que entrávamos nas casas para fazer *diabluras*. Foram momentos que me deram muita informação ao corpo e me fizeram sentir com mais poder de ser mulher. Entendi e senti a força que posso ter e ser parte de uma cadeia e linhagem maior que mim mesma; uma memória que aponta para o que Arguedas dizia: “somos um rio de cultura que se integra”. E aí está a nossa riqueza. Por isso estamos aqui a cada ano interessados em recordar, em refrescar, em recriar o que significa uma dança que traz memória, que traz cultura, força.¹³

Então, no ano de 1988, a *comparsa* de Yuyachkani e do MNFC inventam o primeiro *Carnaval Negro* no bairro de Rimac (onde havia a maior concentração de afrodescendentes naquela época em Lima), recolocando o *Son de los diablos* na rua. Além destes grupos, outros artistas, coletivos e instituições foram convi-

dados para dançar, como por exemplo o grupo *Sarandando* da província de Guayabo em Chíncha, da região central do Peru.

A *comparsa* do *Son de los diablos* continuou saindo em anos posteriores e impulsionou a criação de novos grupos nas periferias de Lima, principalmente pela presença da dança em oficinas ministradas por artistas do Yuyachkani nessas regiões. Assim foi como a dança chegou até Urubamba em Cusco, através da presença da atriz Débora Correa, e em Guayabo em Chíncha, graças ao trabalho contínuo do coletivo feito durante os anos de 1994 a 1998. Até hoje a comunidade conta com sua própria *comparsa* de diabos que inclusive se apresentou nas últimas edições do festival.

O grupo Yuyachkani seguia sonhando com um grande carnaval negro que ocorresse em Lima e reunisse um maior número de *comparsas* e artistas. Que levasse a dança para a rua e pudesse ser dançada por qualquer um, ao invés de apenas profissionalizar dançarinos em suas companhias ou usar a prática para treinamentos. Então, a partir de 2004, em comemoração aos 150 anos do fim da escravidão no Peru, a fim de, como diz a investigadora do tema Mónica Rojas, “tornar manifestos os aportes do povo afro peruano e a riqueza da diversidade nacional, assim como realizar ações que permitam fortalecer a identidade negra” (ROJAS, 2004, *online*), celebrou-se um grande *Carnaval Negro* encabeçado pelo coletivo em parceria com outras instituições, como o Grupo Milenio e Centro de Desarrollo Étnico.

Nesse festival, se apresentaram em torno de 20 *comparsas* e mais de 300 artistas, músicos e dançarinos de quadrilhas de folclore e de outras *comparsas* como as citadas acima, frutos do trabalho do grupo em comunidades periféricas e fora da capital. Novamente o bairro limenho Rimac foi palco para o desfile de diabos com seus instrumentos de percussão, suas acrobacias, seus sapateados, sua irreverência. Até hoje essa manifestação ocorre todos os anos no atualmente chamado *Carnaval Negro Fidel*

¹² Correspondente à população andina e seus descendentes.

¹³ Fala de Teresa Ralli em oficina do XVI *Carnaval Negro*. Lima, 15 fev. 2020.

Melquiades, em homenagem ao integrante do grupo falecido em 2012, no bairro de Magdalena del Mar, onde está a sede de Yuyachkani.

Com este mosaico diverso de coletivos e artistas interessados em retomar a narrativa e cultura afrodescendente, o *Carnaval Negro Fidel Melquiades* reúne em um bairro central da capital peruana memórias que moram nas frestas, nas bordas. Os testemunhos dançados por aqueles personagens mascarados firmam a memória negra no país, tantas vezes ameaçada pelo braço colonial do esquecimento. A festa na rua é para ser compartilhada e celebra nesse encontro a necessidade de lembrar que há diversos modos de saber, de viver, de dançar.

O negro, neste carnaval volta a ter um corpo que dança, uma voz que não se cala, um nome próprio que o tira da estatística, do anonimato, da invisibilidade. O *Son de los diablos* resiste assim ao relegado território do folclore, do exótico ou pitoresco – denominações inventadas para tudo aquilo que parece ser desqualificado pelo marco ocidental – para entrar no território do festejo, afinal, como diz Simas (2019), não se faz festa porque a vida é boa. A razão é exatamente a inversa. Aprender a “voar para driblar o abismo” (SIMAS, 2019, p. 48), como diz o autor, é tarefa para aqueles grupos que constantemente foram ameaçados de cair no precipício.

Segundo Marta Haas (2017), ao recriar uma dança extinta, Yuyachkani grifa sua própria habilidade de articulação com movimentos sociais, sua preocupação com o entorno e sua ação enquanto resistência cultural. Para a autora, tal recriação de antigas manifestações faz com que o grupo desafie o pensamento hegemônico e levante a voz de setores marginalizados. Levar o *Son de los diablos* todos os anos para as ruas é um ato de criatividade e subversão, no qual a carnavalização proposta dá visibilidade a tradições dissidentes, rompendo o cotidiano e a forma normativa de ocupar o espaço urbano. Para Ana Correa esta é uma possibilidade de “afirmar cultura no presente, de continuar com a resistência, de seguir difundindo uma dança

nas ruas possível para todos. Há aqui uma responsabilidade. Não é apenas dançar bem, é sair na rua, encontrar outras pessoas, outras comunidades”¹⁴.

O carnaval propiciou o encontro não só dos praticantes daquela oficina entre si, mas de outros grupos que vieram de bairros distintos. Era impressionante me vestir junto de tantas crianças, tantos adolescentes, adultos que se auto identificavam afrodescendente ou não, mas que estavam ali para celebrar essa afroperuanidade. (DAMEANE, 2020)

A oficina oferecida na casa Yuyachkani abre espaço para essa gama diversa de participantes que por um lado não necessariamente são afrodescendentes e por outro não obrigatoriamente teriam que ter algum tipo de experiência prévia com dança, teatro ou música. Ao contrário, a maioria não é negra e trava contato com tal manifestação pela primeira vez. Mesmo assim, o trabalho atrai o interesse daqueles que desejam aprender e manter viva a cultura e herança negra no país.

As novas *comparsas do Son de los diablos* são mestiças, o que poderia levantar problematizações que as acusassem de apropriação cultural. Entretanto, as contradições do fato de uma dança originalmente negra ser dançada por grupos minoritariamente afrodescendentes se dissolvem com a utopia idealizada pelo autor peruano Jose Maria Arguedas (2001) de *todas las sangres* (todos os sangues), guia do projeto *Son de los diablos*. Nela, o pensador sonha com um país não dividido entre mundo branco e não branco; um Peru que superasse tal dualidade e abrangesse a multiculturalidade sem que suas culturas diversas se fundissem em uma “mestiçagem”. Arguedas preferia a ideia de convívio entre diferentes, onde um modo de vida não exclua a outra.

Tal imagem de compartilhamento aparece na fala de Luis Rodríguez Pastor quando afirma que, se em algum momento da história peruana houve compromisso e empatia pelo que é do outro, atualmente o *Son de los diablos* afirma um empoderamento comum do que é

¹⁴ Fala de Ana Correa em oficina do XVI *Carnaval Negro*. Lima, 15 fev. 2020.

nosso: “sinto que algo se quebrou nas classificações e separações entre o que seria a música negra, a música andina, a música branca. Podemos melhor falar de ‘nossa cultura’”¹⁵. A *comparsa* mista organizada por Yuyachkani firma esse “nós” que não nivela a diferença, mas convida todo e qualquer corpo a sair na rua e a lutar por uma cultura que é de todos:

Hoje, homens e mulheres, jovens e adultos, limenhos e não limenhos, afro descendentes e não afro descendentes, bailarinos profissionais e não profissionais, mestres e aprendizes, atores de teatro e músicos, todos se unirão para esta grande celebração que não apenas reflete uma nova realidade limenha, mas é um exemplo de algo que hoje, como peruanos, nos é tão necessário: o esforço realmente coletivo e integrado por reivindicar e difundir nossa rica cultura nacional. (CORREA, 1987 *apud* ROJAS, 2004, *online*)

O risco da ideia de apropriação cultural de *Son de los diablos* também é minimizado quando encarado como possibilidade de alargamento de mundo. Como diz Simas e Rufino (2019), há manifestações culturais cujas gramáticas não logram ser lidas pelo olhar ocidentalizado. Os artistas de Yuyachkani e seus colaboradores durante as oficinas assumem a responsabilidade histórica ao tornar visível e conhecido a um maior número de pessoas aquilo que não tinha nem reconhecimento e nem credibilidade; aquilo que estava escondido sob o véu colonial; aquilo que o projeto civilizatório tentou espremer, aniquilando as diferenças, branqueando as experiências comunitárias de outras cores. “Temos que apresentar essas coisas por que são bonitas, belas, sofisticadas, porque alargam o mundo, porque tiram a gente do encapsulamento e mostram que a existência é uma aventura do corpo que dança”¹⁶. Muitos participantes que nunca haviam feito teatro ou dança anteriormente e que pouco conheciam sobre manifestações afro peruanas se surpreenderam com as descobertas.

Por isso os dias de trabalho na casa Yuyachkani não se resumem a aprender os passos de uma coreografia ou os toques da *cajita*. Os artistas do coletivo peruano e seus colaboradores se empenham em uma tarefa pedagógica, na qual a construção de conhecimento – que obviamente passa pelo corpo – ocorre conjuntamente com informações e entendimento dos significados daquela dança. Para Teresa Ralli, por exemplo, a importância de um seminário oferecido no qual se apresentem as origens e os significados do *Son de los diablos*, conjuntamente com as discussões propostas pelo convidado Luis Rodríguez Pastor, é cabal para que, ao saírem na rua, os participantes atribuam sentido à prática que estão experimentando nos dias de ensaio e possam “ter mais poder e força na ação de dançar, na ação de usar a máscara. Entender os contextos e segredos do *Son dos diablos* é entender de forma mais enérgica o que significa tomar as ruas vestido de diabo.”¹⁷

O próprio uso da máscara extrapola sua utilidade técnica e ganha sentido e contexto quando desestabiliza comportamentos normativos e percepções tanto de quem vê, quanto de quem a veste. O desafio da dança reside no fato de que o participante deve abrir mão do comportamento belo valorizado pela sociedade, para se arriscar no gesto grotesco. A máscara convida o dançarino a procurar um movimento não naturalizado que dê vida àquele rosto feito de gesso. A cabeça em conjunto com coluna precisa se movimentar para que a máscara ganhe vida e sua expressão deixe de ser estática. Os pequenos orifícios por onde o performer consegue enxergar limitam a visão e exigem uma abertura sensorial mais complexa e afinada. Surge assim um personagem que joga, dança e age coletivamente com todo o corpo; uma figura irreverente, cuja teatralidade irrompe nas ruas:

Durante a prática experimentei uma energia que me tirava do meu estado de conforto e me colocava em um estado de alerta, muito

¹⁵ Fala de Luis Rodríguez Pastor em oficina do *XVI Carnaval Negro*. Lima, 15 fev. 2020.

¹⁶ Fala de Luiz Antonio Antonio em seminário *Direito à memória* SESC-SP. São Paulo, 13 jun. 2019.

¹⁷ Fala de Teresa Ralli em oficina do *XVI Carnaval Negro*. Lima, 15 fev. 2020.

desperta, muito atenta ao que passa ao redor para poder me comunicar com meus companheiros. Porque é uma dança de grupo, uma *comparsa* de grupo, devíamos estar atentos ao máximo, ainda mais quando usamos máscaras e não vemos os rostos uns dos outros. Tínhamos que estar com a escuta afinada, para que as sensações e a atmosfera possam surgir. (BELÉN, 2020)

Para Ana Correa¹⁸, o uso da máscara é importante em uma sociedade na qual o corpo e a expressão facial estão cada vez mais docilizados. A atriz lembra que as fotos 3x4 são todas iguais. Um documento que deveria identificar não identifica, mas nivela os cidadãos de um país. A máscara do *Son de los diablos* permite anular o rosto de cada um, mas em contrapartida se evidencia outro tipo de comportamento, um “comportamento ancestral, no qual o sujeito convoca não outra personalidade, mas tudo o que ele já foi, o que está em seu DNA, em sua ligação com os mais antigos”. A identidade assim não se restringe a um documento com foto, mas com uma linhagem e herança de outros tempos que não dita um tipo de corpo ou comportamento, mas possibilita a criação de tantos outros gestos.

Se dialogarmos com a investigadora Marta Haas, seria possível dizer de que nesse momento o grupo Yuyachkani firma sua busca por um corpo descolonizado através da aprendizagem de práticas não ocidentais. O *Son de los diablos* convida seu dançarino a experimentar outra forma do corpo se organizar, agir e jogar no espaço público. Esta corporeidade dissidente não é aleatória, mas de pertencimento; inclui-se e ancora-se em uma memória dos povos de antes, mais larga do que a de cada participante. Como diz Ana Correa, trata-se de “uma dança cujo cada passo é uma síntese de opressão ou de resistência”¹⁹.

Isso não significa que, por haver uma tradição, haja uma ditadura de comportamento. De nada valeria um padrão ser substituído por outro. Dentro das balizas culturais, dos gestos estéticos aprendidos durante a oficina, cada

participante celebra certa liberdade de criação. Ainda que com o ensinamento dos passos das coreografias e da música com marcas definidas, o dançarino com sua máscara (que também acompanha uma linha de traços, cores e formatos) encontra espaço para inventar seu próprio jogo, evitando a aprendizagem por cópia ou reprodução.

No primeiro dia de oficina da edição de 2019, foi proposto jogar com o diabo. Cada um, na postura assinalada por Sara Calmet, deveria experimentar formas de esse personagem correr, brincar, assustar o outro, ganhando assim suas singularidades. Uns mais encurvados, outros mais carrancudos. Uns dançados por brancos, outros por bailarinos de folclore. Uns por crianças, outros por portadores de necessidades especiais. Eram mais de 30 corpos diferentes, 30 diabos, dançando a mesma dança de mais de 500 anos, cada um à sua maneira; trançando memórias individuais a uma memória de herança coletiva.

Outro exemplo do diálogo entre tradição e singularidade se dá no momento da produção da máscara. Depois das coordenadas oferecidas pelo mestre Segundo Livro acerca das linhas a serem seguidas, as máscaras são moldadas nos rostos de quem a vestirá. Esse modo de produzir assegura certa singularidade ao objeto. Além disso, cada participante fica à vontade para acrescentar detalhes como orelhas, chifres, sobrelhas. “Segundo teve a paciência de, em 5 sessões, nos ensinar como elaborar nossas próprias máscaras. De acordo com as características e padrões que ele estabelecia, cada um de nós ia criando e colocando sentimento e emoção do que era para cada um o carnaval.” (VIOLETA, 2020).

Esta característica começa na proposta da oficina onde o trabalho de artes integradas (música, dança e artes plásticas) exige que o participante equacione conhecimentos. Se o artista de Yuyachkani busca um território no qual as fronteiras entre teatro, dança e jogo estão borradas, não seria diferente em seus projetos pe-

¹⁸ Fala de Ana Correa em oficina do XVI Carnaval Negro. Lima, 15 fev. 2020.

¹⁹ Fala de Ana Correa em oficina do XVI Carnaval Negro. Lima, 15 fev. 2020.

dagógicos. Já na primeira aula de cajita da edição de 2019, por exemplo, a professora Catalina Robles Izquierdo nos solicitou a coordenação motora. Copiar o toque do instrumento não era suficiente, mas o corpo deveria estar engajado para que a aprendizagem se efetivasse.

A teatralidade de um artista múltiplo conquistada pelos participantes foi importante para o desfile na rua. Os movimentos expandidos, coerentes com o uso da máscara, o jogo irreverente com o público, o bailado de resistência e a dança de uma narrativa dissidente fizeram com que os participantes experimentassem uma certa *desdomesticação* do corpo e do afeto, se arriscando em novas formas de comportamento alinhadas a memórias ancestrais.

Quando você vai para a rua com a *cajita* com uma camiseta e um shorts é muito diferente de quando veste a máscara, a roupa de *diablo*, um sapato específico, a meia específica, a luva, que dão todo um significado e um pertencimento. Ainda que não afroperuanos estivessem nesse contexto também se apresentando, considero importante a presença e o desejo de querer dialogar não no sentido de representar o negro ou simular algo, mas de dialogar, tornar-se um igual nesse contexto festivo. (DAMEANE, 2020)

A retomada do *Son de los diablos* assume também a festa como ritual de resistência, a invenção de uma gente em contextos de crise. Ela faz lembrar que existem vozes a serem escutadas e corpos prontos para dançar. Com isso, Yuyachkani novamente aposta no poder do testemunho e de enfrentamento da herança colonial, aquela que “exige corpos adequados para o consumo e para a morte em vida, a pior que há (...). Ou escutaremos e falaremos com outras vozes, ou nos calaremos para sempre. Elas serão musicadas, gingadas, atravessadas e batucadas.” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 5).

Por último, é importante ressaltar que, antes das apresentações do *Carnaval Negro*, os grupos e artistas participantes do festival reali-

zam um *passacalle*²⁰ pelas ruas de Magdalena del Mar. Vestidos de *diablos*, com suas máscaras, tocando seus instrumentos de percussão, as *comparsas* desfilam juntas, rompendo com o esquema habitual do bairro. Para acentuar as características extra cotidianas do acontecimento, alguns artistas se valem de pernas-de-pau, alto falantes e bonecos de estatura gigante. A quantidade de figuras grotescas e a amplificação de sons e imagens fazem com que o *passacalle* cumpra sua função *liminar* de f(r)esta na rua, de rasgos na normatividade da cidade. No caso do *Son de los diablos*, com suas estampas afroperuanas e musicalidade ancestral, o cortejo ainda coloca no campo de visão e de ação do espaço público uma memória outra, propondo o alargamento de leitura de mundo para aqueles que ali passam.

Na edição de 2020, o grupo Yuyachkani somou a este evento a participação de artistas do grupo *Mas cultura, mas Perú*, que de alguma forma transcendia o tema da dança do *Son de los diablos*, sem deixar de tocar na problemática da memória afroperuana. A ação do grupo consistiu em levar ao cortejo o quadro de Juan Leppiani (*Proclamación de la Independência del Perú*) usado no espetáculo *Discurso de pro-moción*. À sua frente, os participantes carregavam placas com as seguintes perguntas: “Somos livres?”, “Por que todos homens?”, “E os camponeses?”, “E os povos africanos?”, “As ruas são de todos?”, “Onde estão os povos indígenas?”, “Onde está a diversidade?”, “Por que não há mulheres?”.

²⁰ Categoria andina presente em festejos e celebrações originárias utilizada por Yuyachkani que dá nome aos seus desfiles e intervenções em espaços públicos. Os *passacalles* se caracterizam pelo deslocamento de um grupo de dançarinos, personagens mascarados, tocadores de instrumentos e outras figuras que irrompem e rompem a ordem cotidiana das ruas, praças e outros territórios da cidade.

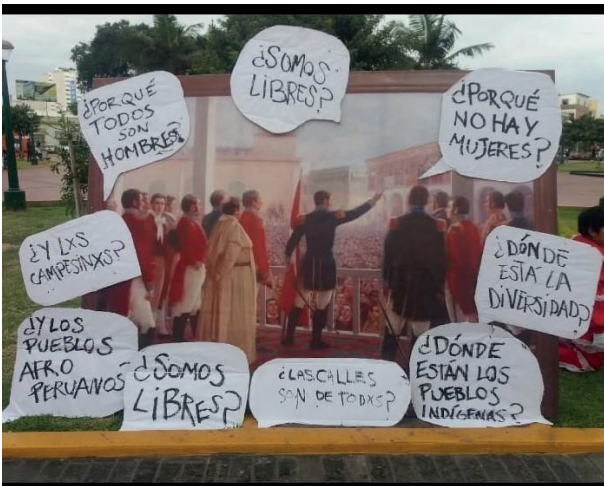


Fig. 3 - Ação do coletivo *Más Cultura, Más Peru* com o quadro *Proclamación de la Independencia del Perú* de Juan Leppiani no XVI Carnaval Negro. Lima, 2020.
Foto: Miguel Rubio.

Com esta intervenção, o *Carnaval Negro* expande o próprio objetivo. Os esforços em manter viva a tradição do *Son de los diablos* transbordam para outras instâncias nas quais aparece o tema da memória afro, da sua presença ou ausência nos esquemas narrativos hegemônicos. Em 1821 e 1822 o aquarelista afroperuano Pancho Fierro²¹ registra a outra cara da proclamação da independência. Em suas pinturas aparecem cidadãos negros como o centro da festa carregando instrumentos de percussão e bandeiras do Peru. Como diz o antropólogo Gonzalo Portocarrero (2015), se nas imagens de Fierro o mundo popular é o protagonista, as imagens tidas como oficiais – como no caso de Leppiani – escondem uma mistificação, construção da elite *criolla*. Está forjada a prova.

Quando aqueles artistas do *Más cultura, más Perú* levam o quadro de Leppiani às ruas, reforçam a problematização da ideia e representação heroica do bicentenário da independência peruana que exclui negros, indígenas e mulheres da gama de seus protagonistas. Assim, como diz o ator Augusto Casafranca (2020), a mirada lançada para a antiga dança *Son de los diablos*

transcende e supera a literalidade, pois estende para os temas da contemporaneidade aqueles que já estavam presentes desde a época da colonização.

Prova disso são os desdobramentos do trabalho da *comparsa Son de los diablos* de Yuyachkani em outros eventos públicos como a marcha pelas mulheres nos dias 8 de março de cada ano, a caminhada pelo dia internacional do teatro no 27 de março e o carnaval negro no bairro periférico de Carabayillo. Como conta a participante Carla Dameane (2020), as contribuições da oficina e do festival organizado por Yuyachkani não se encerram nelas mesmas, mas se multiplicam, se alastram publicamente e aparecem sob novas formas: “como produto destas oficinas ocorreram 3 outras participações em eventos culturais reunindo de alguma forma essa expressão afro peruana e incluindo-as em um contexto muito maior das culturas latino americanas que existem em todos os países” (DAMEANE, 2020).

Para concluir, a retomada das práticas do *Son de los diablos* se inclui no projeto contra-colonial de Yuyachkani que ao assumir tal tarefa, encara um problema de caráter pedagógico: como, através do teatro, é possível ampliar a visibilidade de culturas originárias dos homens e mulheres afrodescendentes, que desde o Peru-Colônia são ameaçadas pelas políticas civilizatórias de branqueamento e esquecimento? Como aproveitar o trabalho cênico para superar as cosmogonias ocidentais que se impõem como única possibilidade de produção de conhecimento? Como assumir a responsabilidade de enunciação inerente ao espaço teatral para fazer com que versões outras da História se manifestem, visando a problematização da narrativa oficial e heroica? E por fim, como na pergunta de Krenak (2019, p. 29): “Quais são as possibilidades de ‘ser’ em um estado radicalizado na violência”?.

A retomada do Carnaval Negro é um

²¹ As aquarelas de Pancho Fierro foram fundamentais para a retomada de *Son de los diablos*. As roupas, as máscaras e os instrumentos foram resgatados nos últimos anos também graças aos registros do pintor, que serviu de testemunho sobre a dança. Sem estas imagens, a prática encontraria maiores dificuldades em ser retomada e sobreviver ao longo dos séculos. Os desenhos de Fierro são importantes não apenas para o conhecimento do funcionamento do *Son de los diablos*, mas de toda a sociedade limenha de uma época.

dos exemplos de ações propostas pelo grupo peruano, nas quais se instauraram o exercício e a reelaboração da memória através da linguagem poética, para que se problematizem não apenas a História oficial, mas os modos de existência, de referenciais epistêmicos e imaginários que o projeto colonial impõe. O projeto pedagógico do grupo ultrapassa esferas metodológicas para consolidar-se no plano político que propõe um giro epistêmico, uma ampliação de saberes e confluência de distintos modos de conceber o mundo. Yuyachkani se empenha assim em inventar teatralidades próprias e criar um próprio corpo contra-colonial, um corpo poético, coletivo e dissidente que conhece e reconhece culturas originárias, saberes e gestos não ocidentais. Em sua aproximação e acompanhamento das lutas pelos direitos culturais e territoriais de mulheres, camponeses, mineradores, afrodescendentes, o coletivo não diz *sobre* ou *para* tais comunidades subalternizadas, mas *com* elas.

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. Todas las sangres. Lima: Peisa, 2001.

BELÉN, Milagros. Entrevista a Ana Julia Marko sobre sua participação na oficina *Son de los diablos*. Lima, 17 fev. 2020.

CASAFRANCA, Augusto. Entrevista a Ana Julia Marko sobre *Son de los diablos*. Lima, 17 fev. 2020.

DAMEANE, Carla. Entrevista a Ana Julia Marko sobre sua participação na oficina *Son de los diablos*. Lima, 17 fev. 2020.

HAAS, Marta. Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói nóiz aqui traveiz (Brasil). 2017. 175 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Cia das letras, 2019.

PORTOCARRERO, Gonzalo. La urgência por decir ‘nosotros’: los intelectuales y la idea de nación em el Perú republicano. Lima: Fondo editorial de PUCPE, 2015.

ROJAS, Mónica. El son de los diablos, un breve recuento histórico. 2004. Disponível em: <http://www.herencialatina.com/Sones/Son_de_los_Diablos.htm>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SANTA CRUZ, Nicomedes. Son de los Diablos. Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana. Lima: El Virrey Industrias Musicales S.A., 1975.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

VIOLETA, Carla. Entrevista a Ana Julia Marko sobre sua participação na oficina *Son de los diablos*. Lima, 17 fev. 2020.

Abstract

The present article aims to discuss the resumption of the Afro-Peruvian practice *Son de Los Diablos* by Yuyachkani. This practice has been threatened since the Peru Colony by the civilizing projects of whitening and omission of dissident ways of inhabiting the world. Based on the dialogue with authors whom discuss decolonial practices in Brazil, this work aims to contribute to studies of the battles through the non-Western memories of Latin America.

Keywords

Afro-Peruvian culture. Epistemological decolonization. Memories study.

Recebido em: 01 abr. 2020

Aprovado em: 21 jun. 2020

Publicado em: 13 ago. 2020