

“P’a gozar con el ritmo del tambó”: corpo, movimento e emoção na epistemologia do ritmo de Victoria Santa Cruz

“P’a gozar con el ritmo del tambó”: body, movement and emotion in Victoria Santa Cruz’s epistemology of rhythm

Camila Daniel

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Três Rios, Rio de Janeiro, Brasil
camiladaniell@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a obra de Victoria Santa Cruz como uma epistemologia decolonial. A artista, diretora de teatro e intelectual afro-peruana foi pioneira na pesquisa, recriação e performance de manifestações culturais afro-peruanas. A partir de sua experiência, fundou uma epistemologia que pratica as artes negras como reivindicação da afro-peruanidad como parte da identidade nacional e, ainda, uma forma de produzir (auto)conhecimento que desafia a divisão entre mente, corpo e emoção, característica da metafísica moderna. Na epistemologia do “ritmo interior”, Victoria expande as possibilidades significativas das manifestações culturais tradicionais, entre elas, as negras, como meio para difundir suas reflexões e ainda incentivar a descolonização do ser. Este artigo estabelece o diálogo entre Victoria, as reflexões de intelectuais negros na diáspora e ainda minha trajetória como antropóloga negra brasileira trabalhando com imigrantes peruanos, entendendo a importância da experiência negra para também descolonizar a Antropologia da dança, do corpo e das emoções.

Palavras-chaves: *Afroperuanidad*. Ancestralidade. Autoetnografia. Decolonialidade.

Abstract: This article analyzes the work of Victoria Santa Cruz as a decolonial epistemology. The artist, theater director and Afro-Peruvian intellectual was a pioneer in the research, recreation and performance of Afro-Peruvian cultural expressions. From her experience, she founded an epistemology that practices the Black arts as a claim to afro-peruanidad as part of the national identity. They were also a way of producing (self) knowledge that challenges the division between mind, body and emotion characteristic of modern metaphysics. In the “inner rhythm” epistemology, Victoria expands the possible significance of traditional cultural manifestations, including Black ones. They are seen as form to spread her thoughts and encouraging the decolonization of being. This article establishes the dialogue between Victoria, Black intellectuals in the diaspora and my trajectory as a Black Brazilian anthropologist working with Peruvian immigrants. Thus, we understand the importance of the Black experience to decolonize the Anthropology of dance, body and emotions.

Keywords: Afroperuvianness. Ancestrality. Autoethnography. Decoloniality.

Recebido em 15 de setembro de 2020.

Aceito em 25 de novembro de 2020.

Introdução

Historicamente, as populações negras na diáspora elaboraram diferentes estratégias para criar e transmitir saberes intergeracionalmente que possibilitaram sua reterritorialização nas Américas e sua resistência contra a exploração e a desumanização. Muitas dessas estratégias ultrapassavam as instituições formais de ensino, as formas institucionalizadas de organização política e as expressões culturais socialmente valorizadas. Mesmo no contexto republicano, tais instituições reproduzem a branquitude como o padrão – de inteligência, beleza, poder, enquanto inferiorizam as populações racializadas negativamente (BENTO, 2002; BELISO DE JESÚS e PIERRE, 2020). Diante desta realidade, este artigo tem o objetivo de analisar a produção da artista e da pesquisadora afro-peruana Victoria Santa Cruz como uma epistemologia contrahegemônica que, partindo das expressões culturais negras, propõe uma conexão entre corpo, emoção e intelecto como forma de descolonização do ser.

Desde final dos anos 50 até seu falecimento, em 2014, Victoria desenvolveu uma metodologia própria, sendo uma das pioneiras na sistematização, recriação e teatralização de expressões culturais afro-peruanos, como as danças *Landó* e *Zamacueca*. Sua produção teve como ponto de partida a sua própria experiência como mulher e negra enfrentando o racismo na sociedade peruana, como representado liricamente no seu poema “*Me gritaron negra*”. O poema representa seu processo de construção da identidade negra num contexto em que as populações afro-peruanas não eram reconhecidas como parte da nação. Além disso, o poema, assim como suas outras obras, reúne diferentes linguagens artísticas – dança, teatro e música –, que são os meios através dos quais Victoria reivindica o reconhecimento das culturas afro-peruanas.

Mais ainda, é através delas que Victoria difunde sua filosofia que, indo além da questão negra, defende a urgência de todos os humanos se conectarem com seu “ritmo interior”. Victoria expande os sentidos das expressões culturais negras, empregando-as como ferramentas para rehumanizar a negritude e compreender o humano. Assim, ela desafia as formas eurocêntricas de produção e difusão do conhecimento, que sobrevalorizam a escrita e o intelecto, provocando o embrutecimento das subjetividades e a colonização do corpo e das emoções.

Neste artigo, realizo uma análise de obras selecionadas de Victoria Santa Cruz, em diálogo com o trabalho de outros intelectuais negros da diáspora, principalmente do Brasil. Neste artigo, também estabeleço diálogo entre o trabalho de Victoria com minha experiência como antropóloga negra brasileira desenvolvendo trabalho de campo com imigrantes peruanos no Rio de Janeiro, trabalho no qual as artes negras, em especial a dança, ocupou um lugar de destaque. O diálogo entre Victoria e outras perspectivas afrodiaspóricas traz uma possibilidade de resgatarmos o sentido filosófico do seu trabalho, resistindo à fragmentação do conhecimento característico da metafísica moderna e à colonização do corpo e das emoções pelo intelecto. Tal sentido está presente inclusive na dança, manifestação cultural muitas vezes apropriada de significado pela ciência eurocêntrica e pela exploração capitalista que objetificam os corpos e culturas negras.

Neste diálogo, eu mesma encontrei a oportunidade de vivenciar o “ritmo interior” como uma experiência intelectual, corporal, dançante, afetiva e emocional. Por muitas vezes, eu pausei a escrita para dançar suas músicas, ao mesmo tempo em que assistia seus espetáculos. Minha dança foi particularmente influenciada pelas aulas de *Landó* e *Zamacueca* que venho tomando desde o início da pandemia do novo corona vírus com a professora

e artista afro-peruana Martha Muñoz. Martha é ex-integrante do Grupo Perú, formado por bailarinos que fizeram parte de um dos grupos folclóricos dirigidos por Victoria. Muitas vezes, as emoções suscitadas em mim pela escrita e pela dança culminaram em choro. Apesar de constituírem o processo reflexivo expresso nesse artigo, toda essa experiência não coube em palavras, mas comprova a atualidade do legado de Victoria Santa Cruz e a importância de difundi-lo na Antropologia no Brasil e no mundo.

De “me gritaron negra” a “negra soy”: a experiência como fundamento do conhecimento

Nascida em 1922, Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra foi uma artista, coreógrafa, bailarina, diretora de teatro e professora afro-peruana. Desde final dos anos 50, se dedicou ao trabalho de reconstrução e difusão das manifestações culturais negras no Peru como meio para reconhecer os afro-peruanos como parte da nação. Antepenúltima de 10 filhos, Victoria cresceu entre artistas e intelectuais. Com a família, aprendeu a apreciar tanto a cultura peruana quanto a estrangeira. Ainda criança, seu pai foi levado para os Estados Unidos, onde viveu até os 32 anos. Em casa, o pai compartilhava com os filhos o gosto pela música clássica e pela literatura em língua inglesa. Com a mãe, Victoria mergulhou na cultura peruana: da dança, da música, da culinária populares.

Victoria se recorda da mãe entoando ritmos tradicionais da Costa peruana enquanto lavava a roupa ou cozinhava. Meu primeiro contato com Victoria foi pelo poema “*Me gritaron negra*”. Em 2011, iniciei o trabalho de campo com imigrantes peruanos no Rio de Janeiro para meu doutorado (DANIEL, 2013). Como parte do trabalho, frequentava as atividades do *Grupo Sayari Danzas Peruanas*, grupo de danças tradicionais peruanas formado por

imigrantes. Seu objetivo era, através da dança, “representar o Peru” para o público peruano, como expressão da *peruanidad* como identidade étnica no exterior, e para educar o público brasileiro que não conhece o Peru (DANIEL, 2015).

Depois de alguns meses assistindo os ensaios, fui oficialmente convidada para integrar o grupo com a tarefa de recitar o poema. Alfredo foi quem me fez o convite. No grupo de danças folclóricas de sua universidade em Trujillo, norte do Peru, eles sempre tiveram o desejo de apresentar o poema, mas nunca tiveram uma mulher negra no grupo. Por outro lado, eles julgavam que apenas uma mulher negra estaria autorizada para este papel. Eu era a primeira integrante negra no *Grupo Sayari*. O convite me assustou. Eu não tinha nenhuma experiência artística. Tinha muita vergonha de ocupar papéis de visibilidade, principalmente envolvendo meu corpo. Como mulher negra com corpo curvilíneo, desde a pré-adolescência enfrento a hiperssexualização. Como reação, escondia meu corpo em roupas largas, em longas horas de estudo e numa discricção que mortificavam minha subjetividade.

Alfredo me perguntou se eu conhecia Victoria e o poema. “Não”, respondi. Percebendo meu espanto, ele me disse para pesquisá-los antes de dar uma resposta. Segui o conselho. Arrepio na pele e apertar no estômago. Essas foram as sensações que tomaram meu corpo quando assisti o poema. Essa emoção eclodindo nesse corpo, até então acostumado com a repressão para se proteger da hiperssexualização, revelavam que “*Me gritaron negra*” contava a história de Victoria que, em alguma medida, também era minha. Mais que minha, essa também era a história de muitas outras mulheres negras na diáspora. Aceitei o convite. Incluíamos o poema no repertório do grupo em 2012.

No famoso poema musicalizado, Victoria relata seu primeiro confronto com o racismo. Ela ainda não tinha nem 5 anos. A

menina Victoria estava brincando com suas amigas de bairro, quando uma nova moradora chegou. A novata falou que não queria que ninguém brincasse com Victoria porque ela era negra. Inicialmente, Victoria não levou a menina a sério: tinha certeza de que uma recém-chegada não poderia ditar as regras do grupo. A menina Victoria se surpreendeu. Suas amigas acataram a ordem da novata e se recusaram brincar com Victoria. A novata era branca. As amigas, mestiças¹. Victoria era negra.

“*Me gritaron negra*” representa poeticamente o processo de reação ao racismo da narradora, uma mulher negra. Primeiro, ela começa a se questionar o que era ser negra. A menina foi crescendo, odiando seu cabelo, seus lábios e sua pele. O ódio, inicialmente projetado nela através de suas amigas, terminou sendo absorvido pela narradora, que cresceu com raiva de si. Recuando diante da vida, ela tenta esconder seus traços negros: alisa o cabelo, maquia o rosto. A autonegação se torna um fardo, até que ela não aguenta mais e vira o jogo. Ela ressignifica a palavra usada para depreciá-la. De um xingamento, “negra” se torna uma expressão de orgulho, de autodefinição e autoavaliação (COLLINS, 2016). “*Negra soy*”, vibrante e poderosamente termina o poema.

Talvez uma das obras mais conhecidas de Victoria Santa Cruz, “*Me gritaron negra*” representa a experiência de racismo vivido por uma mulher negra ao longo da vida contada por ela mesma. O poema é autobiográfico, mas muitas mulheres negras no Peru e em outros lugares da América Latina se identificam com a trajetória de opressão, mas também o processo de autoaceitação contado nele (DE JESUS, 2020; ARAÚJO, 2019; LEWIS, 2019). Por isso, o poema pode ser compreendido como uma obra autoetnográfica (MCCLAURIN, 2001) já que ao contar sua história, Victoria está também desmascarando o racismo como um sistema de opressão

1 - Classificação racial que se refere a indivíduos que são física e culturalmente miscigenados, mas que se aproximam mais da posição racial de mais poder, ou seja, o branco.

que estrutura a sociedade, afetando negativamente a vida de muitas outras mulheres negras, inclusive eu. Eu aceitei declamar o poema justamente porque eu sentia que o poema, apesar de não ter sido escrito por mim, contava uma história que era minha também.

A performance do poema é estruturada pelo *cajón*², num ritmo lento e encorpado. Na performance do poema realizada por Victoria (VICTORIA, BLACK AND WOMAN, 1978), a tensão expressa pelo *cajón* é corroborada pela letra dos versos, pelos gestos – encolher os ombros, envolver o corpo com os braços – e pelo tom de voz. Combinados, eles expressam a dor que o racismo produziu na narradora (figura 1).



Figura 1 - Victoria Santa Cruz declamando em seu poema “Me gritaron negra” o racismo que viveu.
Fonte: Victoria, *Black and woman*, 1978.

A virada do jogo acontece quando a personagem se aceita como negra. O *cajón* e os versos, que agora representam o orgulho em se reconhecer negra, são acompanhados por movimentos corporais de abrir o peito, mover os braços ao redor do corpo, estender a coluna cervical, sorrir, alçando o olhar para o horizonte (figura 2).

² - Instrumento percussivo de origem afro-peruana.



Figura 2 - Performance de “Me gritaron negra”, na fase em que a narradora supera o racismo e assume com orgulho sua negritude. Fonte: Victoria, Black and woman, 1978.

A performance de “*Me gritaron negra*” reúne musicalidade, poética e corporalidade. Apoiando-se na autobiografia de Victoria, ela expressa sua epistemologia. Para ela, a produção de conhecimento em qualquer esfera da vida deve ter como base a experiência vivida, o sentir e a intuição. Victoria desenvolveu e difundiu esta abordagem em seus trabalhos como compositora, diretora, coreógrafa e filósofa. No ensaio “El importante rol que cumple el obstáculo” (2005), ela explica que as dificuldades que enfrentou na vida foram decisivas para buscar o autoconhecimento e agir diante da vida, não aceitando o papel de vítima. “Nasci mulher, nasci negra, e mais adiante constatei que o fato de ser latino-americana significava também um obstáculo” (SANTA CRUZ, 1999). A autora continua:

Foi com os obstáculos me ensinaram a enfrentar a pergunta: “Quem sou eu?”. Assim foi que essa poderosa arma-obstáculo me induziu a penetrar minha cultura, e o surpreendente foi que, ao transformar a arma em ferramenta, eu mesma ia sendo [...] transformada. Essa química da transformação é o que se tem

que descobrir [para romper com a “divisão” que separa os seres dos mundos “folclórico” e “culto”] (SANTA CRUZ, 2005, p. 237; tradução minha).

A autora trata sua condição marcada por opressões múltiplas, vividas de modo interseccionalizado (COLLINS e BILGE, 2016), como locus epistêmico privilegiado para conhecer a si mesma e a realidade não apenas intelectual, mas também emocional, corporal, espiritual e afetivamente. Na sua proposta, ela critica a divisão entre intelecto e emoção, mente e corpo, vida e análise, assim como a divisão do conhecimento em especialidades. Por isso, é difícil encontrar um termo para classificar a trajetória de Victoria Santa Cruz. Ela possivelmente rejeitaria ser denominada como intelectual ou pensadora, pois os termos pressuporiam que a dimensão racional teria prevalência sobre o vivido.

10

A “*memoria ancestral*” e a “*afroperuanidad*” como identidade diaspórica

A partir da própria experiência de discriminação, Victoria buscou na identidade como negra a base para se conectar com os referentes africanos na sua história. Segundo ela, a África, lugar de origem dos africanos escravizados no Peru, era atualizada nas manifestações culturais populares afro-peruanas praticadas pelas famílias negras e transmitidas para as novas gerações nos espaços da casa e do bairro. Em outras palavras, as manifestações culturais afro-peruanas funcionaram como uma mediação entre o passado africano – antes e durante a escravização – e o presente, o que Victoria define como “*memória ancestral*”. Segundo ela, os afro-peruanos só conseguiriam enfrentar o racismo e reconhecer o

seu valor como seres humanos se eles acessassem a sua memória ancestral (LA FUNCIÓN DE LA PALABRA, 2005?).

Victoria, juntamente com seu irmão Nicomedes Santa Cruz, fundaram em 1958 o *Grupo Cumanana*³, primeira companhia de teatro exclusivamente negra no Peru. A precursora abordagem de Nicomedes e Victoria de representar nos palcos episódios da vida cotidiana negra a partir de linguagens corporais e musicais afro-peruanas teve como uma de suas inspirações o trabalho da antropóloga e bailarina afro-estadunidense Katherine Dunham. Ela se apresentou com sua companhia no teatro municipal de Lima em 1951 (FELDMAM, 2009). Dunham reuniu sua formação em antropologia e dança, explorando o método etnográfico no estudo teórico e prático de danças tradicionais do Caribe ([1941] 2005) para produzir trabalhos acadêmicos, sua própria técnica de dança – até hoje praticada. A viagem para Lima fez parte da turnê que Dunham realizou pela América do sul.

Dunham também contribuiu politicamente para a afirmação da negritude e à denúncia do racismo na América Latina. No caso brasileiro, Dunham manteve um estreito diálogo com o movimento negro (NASCIMENTO, [1950] 2005) e contribuiu para a formação em dança de Mercedes Batista. A brasileira foi a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Teatro Municipal e pioneira na sistematização das danças brasileiras de matriz africana e na criação de um método de dança para ensiná-las (DA COSTA, 2020).

No *Cumanana*, Victoria participou ativamente, se revezando entre atuar, cantar, compor música, pesquisar e costurar os figurinos, sempre tendo como referência a cultura negra aprendida com os mais velhos e vivida no cotidiano de Lima. O trabalho de Victoria em *Cumanana* gerou muitos frutos, entre eles um convite para ela estudar Teatro em Paris. Em 1961, Victoria embarca para a capital francesa. No retorno ao Peru, cria sua

3 - *Cumanana* é uma forma poética afro-peruana, caracterizada pela reunião de quatro versos octossílabos criados de improviso.

própria companhia, o *Teatro y Danzas Negras del Perú* em 1966 (RETRATOS, 200-?). Victoria tinha a proposta de fazer do grupo um espaço onde jovens afro-peruanos conhecessem a cultura negra peruana de origem africana que eles teriam herdado, mas que para muitos estaria adormecida devido ao racismo anti-negro no Peru. Victoria acreditava que, através da representação cênica das manifestações culturais afro-peruanas, os jovens construiriam uma definição positiva de si mesmos e ainda inspirariam outros afro-peruanos a também se reconhecerem como negros.

Além disso, o trabalho de Victoria contribuía para o combate ao apagamento ou à cooptação da presença afro-peruana na cultura *criolla*, a cultura nacional hegemônica no Peru. Uma das características da cultura *criolla* de meados do século XX era a incorporação de elementos negros sem dar crédito aos afro-peruanos (CHOCANO, 2018). Um exemplo no campo da música é a incorporação do *cajón* como base percussiva de muitos ritmos *criollos*, como o *vals* e a *marinera*. O reconhecimento do *cajón* como um instrumento afro-peruano tem um grande significado para incluir os afro-peruanos ao imaginário nacional. O reconhecimento do *cajón* foi um longo processo político que culminou com o seu reconhecimento como patrimônio da nação em 2001 (LLANOS, 2018).

Por outro lado, os registros sobre a incorporação de elementos afro-peruanos nas danças *criollas* são mais escassos do que os do campo da música. A dificuldade de documentar os movimentos quando eles não estão sendo executados, principalmente quando recursos como o vídeo não eram acessíveis, e o envelhecer dos corpos dos dançarinos populares, mestres na transmissão dos conhecimentos em dança, são alguns dos desafios. No caso brasileiro, muitos do conhecimento das danças populares negras foram preservados e transmitidos nos terreiros de Candomblé e Umbanda, alcançando os espaços seculares através da atuação

dos artistas populares. A antropóloga negra brasileira Marlene Cunha foi pioneira a observar esta realidade a partir do olhar da Antropologia da Dança (CUNHA, 2017).

Esta realidade não acontece da mesma forma no Peru, onde a religiosidade negra está mais profundamente intrincada à religiosidade católica. Ao comparar as principais danças com as quais tenho convivido desde 2011 – danças peruanas (*Landó, Zamacueca, Festejo, Tondero e Marinera Norteña*), Brasil (Samba) e Cuba (*Salsa e Rumba*) –, observo que em algumas danças criollas peruanas de casal, como o *Vals* e a *Marinera Limeña*, os dançarinos executam contínuos e suaves movimentos de quadril e pelve ao mesmo tempo que mantêm a elegância e altivez – expressas corporalmente na manutenção de uma postura ereta –, que caracterizam as danças de salão de origem aristocrática, como a valsa vienense. Embora o *Vals* peruano seja inspirado na valsa vienense, o movimento de quadril e pelve remete a movimentos executados com mais amplitude e vigor em danças afro-peruanas, como a *Zamacueca*.

Apesar das culturas sempre se reinventarem no encontro com o outro, em contextos de desigualdade e racismo, o intercâmbio entre as culturas no contexto da ideologia da mestiçagem latino-americana tende a inferiorizar a participação dos grupos racializados, num processo de mestiçagem etnocida (SEGATO, 2010) e de genocídio (NASCIMENTO, 2016). Talvez por isso ainda hoje sejam escassos os debates sobre a contribuição negra nas danças *criollas*.

Para Victoria, seu trabalho de dança, música e teatro era o meio para permitir a estes jovens afro-peruanos alcançar sua memória ancestral. Victoria enfatiza que só o corpo em movimento pode acessar a memória ancestral, um passado corporificado que conecta cada indivíduo afro-peruano à África, como um território

mítico que se preservou apesar do racismo. Na minha interpretação, a noção de memória ancestral teria um impacto estrutural. Ao incentivar a prática de manifestações afro-peruanas, ela estaria resistindo ao projeto político da mestiçagem etnocida que discuti anteriormente. A memória ancestral também conectaria os afro-peruanos ao profundo senso de liberdade que os escravizados cultivaram. Segundo Victoria, a verdadeira liberdade está dentro de cada pessoa, que se expressaria no corpo em movimento, não no trabalho forçado, mas na cultura negra. Assim, a prática da cultura negra seria para os afro-peruanos também um exercício de liberdade, de descolonização do ser.

A "afroperuanidad" no projeto nacional peruano

Juntamente com Nicomedes Santa Cruz, Victoria participou ativamente da reconstrução das danças afro-peruanas *Landó* e *Zamacueca*. As duas danças, somadas ao *Festejo*, são as mais conhecidas na atualidade, incluídas em apresentações folclóricas de peruanos no Peru e no exterior (DANIEL, 2020a; 2020b; 2019; 2015; FELDMAN, 2009). É interessante notar que, a partir do trabalho de Victoria Santa Cruz e o reconhecimento das danças de origem afro-peruanas, o imaginário do Peru também foi ampliado. Na construção do imaginário do Peru como nação, o país é dividido em três regiões: Selva, que envolve a área da Amazônia; a Serra, que abarca a área da Cordilheira dos Andes, e a Costa, o litoral do Pacífico. Cada região geográfica teria também uma formação étnico-racial específica: na Serra, as populações *Quechua* e a "cultura andina", na Selva, as populações nativas amazônicas e a cultura "selvática", e na Costa, a população mestiça e a "cultura criolla".

Nesse imaginário, os afro-peruanos ficavam invisibilizados. Eles não eram considerados como possuindo uma cultura tradicional específica e "autêntica", como as populações nativas da

Selva e Serra. Por outro lado, a cultura litoral *criolla* dava visibilidade à cultura miscigenada, mas dando protagonismo às elites mestiças próximas à branquitude. Assim, os afro-peruanos e sua produção cultural também ocupavam o litoral, mas justamente porque eram miscigenados e racializados negativamente, não eram reconhecidos nem cultural, nem politicamente (GREENE, 2010). Nessa noção de cultura, os grupos racializados negativamente, para serem reconhecidos, precisariam manter a “pureza” de suas manifestações culturais, caso contrário perderiam sua identidade (DE LA CADENA, 2006).

Criticando essa concepção essencialista de identidade e cultura, o antropólogo peruano José María Arguedas escreveu o famoso discurso “*no soy un aculturado*” (1996 [1969]). Falando do seu lugar, se auto-classificando como “*quechua moderno*”, Arguedas reforça a capacidade que as culturas indígenas têm de se transformar no contato com outras culturas e, ainda sim, continuarem sendo indígenas. Arguedas foi pioneiro no trabalho de pesquisa e registro das manifestações culturais andinas, tendo desenvolvido trabalhos etnográficos e também literários. É interessante observar que tanto Victoria Santa Cruz como José María Arguedas exploram o seu lugar no mundo –Arguedas como mestiço da Serra e Victoria como mulher negra – como ponto de partida para sua produção artística e intelectual. Além disso, ambos compreenderam a importância das manifestações culturais de seus grupos de origem não apenas para a construção de suas próprias identidades, mas também para a construção de uma identidade nacional peruana não-eurocêntrica.

Em outras palavras, o reconhecimento das culturas dos grupos racializados foram para ambos uma estratégia de desafiar o projeto nacional hegemônico, que sobrevalorizava a cultura mestiça mais próxima à branquitude e subalternizava simbolicamente

negros e indígenas. No seu propósito de “representar o Peru” no Rio de Janeiro, o *Grupo Sayari* sempre tentava incluir nas suas performances danças da Serra, danças criollas e uma dança afro-peruana, o *Festejo*. O grupo mantinha uma classificação tripartite das danças peruanas e, conseqüentemente, da composição étnico-racial do Peru. Entretanto, neste caso, os invisibilizados eram os nativos da Selva (DANIEL, 2020b).

Em 1973, Victoria assume a direção do Conjunto Nacional de Folclore após a tomada do poder pelo militar Juan Velasco Alvarado. Crítico à influência estrangeira, principalmente estado-unidense, no Peru, Velasco adotou como política de governo o investimento público na produção cultural nacional, principalmente na chamada cultura folclórica. Com o fim do governo militar, em 1982, Victoria assume o cargo de professora na Carnegie Mellon University, em Pittsburgh, Estados Unidos. Em 1999, Victoria se aposenta e retorna para Peru.

No início de sua carreira, Victoria se preocupou em construir um espaço para desenvolver as subjetividades negras no Peru a partir da reconstrução de manifestações culturais negras no Peru. Nos anos em que dirigiu o *Teatro y Danzas Negras del Perú*, Victoria compreendeu que o vínculo que as culturas africanas mantêm com a percussão tem um sentido cósmico, fundamental não apenas para as subjetividades negras, mas para todos os seres humanos. Na sua experiência como diretora do Conjunto Nacional de Folclore, Victoria expandiu sua abordagem, desenvolvendo o trabalho de pesquisa e construção artística de manifestações culturais também da Serra e da Selva. Ela, então, observou que as culturas ditas folclóricas tinham um sentido para além da sua dimensão estética ou social. Assim, Victoria constrói uma epistemologia própria, baseada na noção de “ritmo interior” (SANTA CRUZ, 2005).

O ritmo interior

Victoria desenvolve a ideia de que o ritmo é o princípio estrutural da existência humana. O “ritmo interior” seria uma ordem superior manifesta na vida cotidiana que daria aos humanos um sentido de dignidade. Ele se manifestaria no corpo em movimento nas manifestações culturais, caracterizando-se como um sentimento, uma pulsão que leva o corpo à ação. No entanto, os indivíduos são afastados do ritmo que rege suas vidas por diferentes fenômenos. Entre eles está a predominância do intelecto sobre a experiência e a desvalorização da cultura popular diante da cultura erudita. Em várias de suas entrevistas, Victoria enfatiza que sobre o ritmo não se fala ou se escreve. O ritmo se sente. Quando as pessoas falam sobre ritmo, elas correm o risco de cair nas classificações de tempo e compasso da teoria musical, se desconectando do ritmo como pulsão e ação (SANTA CRUZ, 1999; 2004).

Em “Clase de música en un pueblo joven” (SANTA CRUZ, 2004), Victoria teatraliza tal concepção. Na esquete, um professor de música chega numa turma de jovens e tenta ensiná-los a grafia do tempo através das figuras musicais. O professor se irrita com a dificuldade de os alunos entenderem sua explicação. No entanto, se surpreende quando, já cansados da teoria, os alunos decidem cantar e dançar sua própria concepção de música (figura 3).



Figura 3 - Cena de “Clase de música en un pueblo joven” em que os alunos mostram para o professor sua própria noção de música. Os alunos tomam o centro do palco, enquanto o professor se posiciona no canto esquerdo da cena. Fonte: *La magia del ritmo*, 2004.

Por outro lado, Victoria também valoriza as formas de expressão populares presentes na linguagem. Em canções como "*Ya yo tá cansá*" e "*Pa' gozá con el ritmo del tambó*", Victoria musicaliza a forma popular de se comunicar em espanhol, muito similar ao que Gonzalez (1988) denominou como *pretuguês*, em referência à forma popular de falar o português no Brasil entre as pessoas negras. Por exemplo, a palavra "*cansá*" é uma variação de "*cansado/a*"; "*tá*" de "*está*", "*pa*" de "*para*", "*gozá*" de "*gozar*" e "*tambó*" de "*tambor*".

Victoria nutre em seu método um constante alerta sobre o papel do intelecto na experiência humana. Segundo ela, a racionalidade instaura um iminente perigo: desviar o foco do movimento, da ação e do sentir. O desenvolvimento do intelecto como entidade separada do corpo e das emoções teria como consequência a desconexão dos indivíduos com seu ritmo interior, perdendo-se de si mesmo. O intelecto desconectado provoca a colonização do corpo. Ele se torna incapaz de acessar os conhecimentos e segredos que herdou de suas culturas de origem. Para se reconectar com o ritmo interior, os indivíduos precisariam se encontrar com o silêncio, a chave do ritmo. O silêncio não seria simplesmente "fechar a boca", mas dar tempo para se conhecer nas suas profundezas (SANTA CRUZ, 1999).

Para alcançar este silêncio, os indivíduos precisariam expandir seus sentimentos e sua intuição, tomando uma atitude de ação frente a vida, através da cultura: "cultura vem de cultivo. Se o homem através de suas manifestações não se cultiva então não está fazendo nada além de viver um sonho" (VICTORIA, BLACK AND WOMAN, 1978; tradução minha). Esta cultura a qual Victoria se refere não é qualquer cultura. Retomando sua crítica à distinção entre "folclore" e "cultura desenvolvida", Victoria alerta que a segunda não contribui para a reconexão do humano com o

ritmo interior, já que ela se fundamenta na fragmentação das artes do resto da realidade, tornando-a uma tarefa para especialistas e profissionais. A cultura que levaria ao ritmo interior são as manifestações de música, dança, artesanato, poesia, etc. por meio das quais os indivíduos afinam uns aos outros e, assim, entram em contato com a realidade.

É interessante analisar as composições musicais, teatrais e coreográficas de Victoria Santa Cruz a partir do que ela definiu como seu “sabor-saber” (SANTA CRUZ, 1999), método de trabalho que ultrapassa os limites da palavra escrita ou falada. Por exemplo, na emblemática obra *“Me gritaron negra”*, Victoria une a estrutura do poema, com o ritmo marcado do *cajón* e a expressão corporal com movimentos que dialogam tanto com o ritmo tocado pelo *cajón*, falado pela voz da declamante e o conteúdo da mensagem.

Na entrevista que concedeu a Eugenio Barba (VICTORIA, BLACK AND WOMAN, 1978), Victoria e sua companhia declamam o poema. Na parte do poema em que Victoria se assume negra com orgulho, ela e o coro executam vigorosos movimentos de abrir e fechar a parte superior do tronco, mais especificamente o peito e os ombros, enquanto mantém as mãos apoiadas na cintura. Podemos interpretar o movimento de abrir o peito como uma atitude de enfrentamento da realidade, neste caso, o racismo.

Uma das críticas recorrentes ao método de Victoria Santa Cruz é o que ele se fundamentaria numa concepção essencialista de que os negros levariam o ritmo “no sangue” (FELDMAN, 2009). Feldman aponta como um exemplo de tal essencialismo a canção de Victoria *“Pa’ gozá con el ritmo del tambó”*. Ela cita em seu livro os seguintes versos da música: *“Pa’ gozá con el ritmo del tambó/ negro tiene que ser/ pa’ saborear esta vida tienes que saber sentir/ deja que tu cuerpo así/ solito te lleve”* (p. 80). Ao apresentar a letra da música, Feldman omite o segundo verso que diz *“libre como cimarrón”*.

Os cimarrones foram comunidades negras formadas a partir da rebelião contra a escravidão nas colônias espanholas, similar aos quilombos no Brasil.

A omissão deste verso esconde a conexão que Victoria estabelece entre o tambor como condutor do ritmo que levaria os negros no passado e no presente à liberdade. Assim, Victoria estabelece, através do ritmo do tambor, uma conexão entre a origem africana, a experiência negra de liberdade mesmo no contexto de escravidão e a realidade presente, cuja possibilidade de liberdade estaria em encontrar este ritmo no interior do próprio corpo:

Então, encontrei justamente no que tinha herdado como ancestral na África, encontrei a base para ficar em pé, mas tive de começar pelo negro, por esta coisa que me fez dizer um dia “estas combinações rítmicas africanas herdamos e conservamos tão zelosamente ao longo de 400 anos [...] [...] o negro não foi jamais escravo porque ninguém pôde escravizar seu ritmo interno que é o único guia do ser humano (SANTA CRUZ traduzido por LLANOS, 2014).

A noção de que o corpo negro e as manifestações culturais afrodiáspóricas atuam como memória coletiva das populações negras que conectam com a África como um território de origem ancestral e como resistência contra as estruturas racistas também ecoou no Brasil. Abdias Nascimento, por exemplo, foi pioneiro ao interpretar a opressão vivida pelas populações negras no Brasil como um genocídio, que envolve não apenas a morte física, mas também outras formas de violência como o epistemicídio que expropria os negros de sua produção de conhecimentos. Resistindo a tal realidade, Abdias se tornou uma referência no movimento negro brasileiro e pan-africanista, tendo atuado em

muitas frentes, entre elas no campo das artes cênicas, fundando o Teatro Experimental do Negro. É interessante observar que Victoria Santa Cruz também fundou um grupo de teatro como parte do seu projeto da afirmação da identidade negra.

Por sua vez, Beatriz Nascimento inaugurou o estudo dos quilombos no Brasil a partir de uma epistemologia negra. A pensadora apontou que, apesar da violência da escravidão, as populações negras construíram o quilombo como um regime de resistência. O quilombo tinha como base a autonomia da comunidade. Tal fundamento seria compartilhado no presente por negros e negras nas favelas, terreiros e escolas de samba. Nestes espaços, os princípios estruturantes dos quilombos seriam atualizados na convivência negra e expressos na cultura.

Assim como Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento não se restringiu ao trabalho acadêmico. Sua trajetória inclui trabalhos também no campo da militância e das artes. No seu filme “Orí”, Beatriz leva às telas a sua teoria sobre a atualidade do quilombo nas manifestações culturais negras. No campo das artes, Falcão dos Santos (2009) realiza uma pesquisa sobre as permanências de elementos yorubás nas comunidades de terreiro no Brasil e a expressão de gestualidades similares em áreas da África de cultura yorubá na atualidade. Falcão dos Santos então desenvolve um método pedagógico em dança que ela denominou como corpo memória. A partir de movimentos presentes na cultura brasileira e yorubá, o/a dançarino/a é convidado a explorar os sentidos do seu corpo em dança para além da sua dimensão estética.

Estes pesquisadores negros no Peru e no Brasil desenvolvem seus trabalhos a partir de uma noção que podemos interpretar como ancestralidade: a reconstrução de um passado que, devido ao contexto de violência, não se tem um registro material, mas se manifesta no presente por meio das memórias intergeracionais

corporificadas. Quando analisamos o método de Victoria Santa Cruz em diálogo com outras teorias-ações produzidas por negros e negras na América Latina, podemos refletir sobre o papel da materialidade do corpo negro como unidade de ação, memória, conhecimento e prazer no passado e no presente, como um território na diáspora. Em sociedades onde as populações negras foram violentamente inseridas primeiramente no projeto colonial, em seguida no projeto nacional republicano baseado na ideologia da mestiçagem, o corpo negro e as suas manifestações culturais se tornam uma herança intergeracional e uma unidade de resistência, principalmente quando aos negros eram limitadas as chances de acumular e transmitir heranças materiais.

Ao mesmo tempo, a apropriação das manifestações culturais negras pela lógica eurocêntrica e a objetificação dos corpos negros ao longo da história colonizam os seus significativos, reflexões, resistências, ações, emoções e intuição. É interessante notar que tanto Victoria Santa Cruz, como Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento desenvolvem reflexões teóricas, mas também exploram o potencial das artes negras tanto para divulgar seu pensamento como forma de impulsionar o autoconhecimento e a descolonização das subjetividades negras. Talvez a semelhança nessas trajetórias esteja baseada na experiência dos três em ocupar espaços formais de educação e artes e viverem ali a condição de *outsider within* (COLLINS, 2016), conseguindo ver de dentro o papel destas instituições na reprodução do racismo, na construção e manutenção de estereótipos e no esvaziamento do sentido das formas de conhecimento e vida negras.

Na entrevista que realizou com Victoria, Marco Aurelio Denegri pergunta se o ritmo é algo inerente ao negro. Irritada com a pergunta, Victoria interrompe Denegri, que devolveu a interrupção, insistindo no argumento. Ao retomar a palavra,

Denegri afirma que ele mesmo já foi testemunha do talento de músicos afro-peruanos, como Vicente Vásquez – “ninguém tocava *cajón* como ele” (tradução minha), concluiu o entrevistador. Victoria rebate o argumento contando uma história: quando ela abriu as audições para seu grupo de teatro para negros, uma menina branca foi se inscrever, dizendo que “dançava como negra”. “O que é isso? Dançar como negra? Eu sou negra e não tenho a menor ideia do que seja isso”, Victoria respondeu. Com a intervenção de Victoria, a menina se deu conta da besteira que tinha dito e foi embora. Victoria então explica que, no seu caso ou no de Vicente Vasquéz, a base do seu ritmo é a cultura africana. Entretanto, as outras culturas também são regidas por um ritmo e caberia a cada um se conectar com ele. Ou seja, o ritmo não seria exclusividade dos afro-peruanos, mas uma característica humana.

A teoria-ação de Victoria pode ser considerada essencialista, mas não em relação ao negro e sim a toda humanidade. Sua noção de ritmo propõe uma ontologia que parte do particular de cada cultura para chegar à estrutura do ser humano. Na entrevista concedida a Eugenio Barba, Victoria combina suas respostas com a performance de música e dança. Numa delas, ela parece colocar em prática a sua teoria-ação do ritmo. Ao soar a canção “*P’a gozá con el ritmo del tambó*”, Victoria canta enquanto os 5 integrantes de sua companhia dançam e um toca *cajón*. Ao terminar de cantar a letra da canção, a música continua, agora com Victoria batendo palma e entoando “*guapeos*”, versos livres, curtos, que visam manter o grupo unido, envolvido com a energia do momento: “Buscando, buscando”; “Não se perca, não se perca”; “Quebrando a inibição”; “Sentindo, sincero”.

Enquanto Victoria canta os *guapeos*, os dançarinos se deslocam pelo espaço, realizando movimentos intensos não-coreografados. Alguns jogam a cabeça para cima e para baixo, com o tronco

ligeiramente inclinado para frente, combinando com vigorosos movimentos de abrir, fechar, levantar e abaixar os braços. Outros, se deslocam levando um pé para frente do tronco no tempo forte do cajón, o mesmo tempo em que o braço oposto acompanha, movimento similar ao que se convencionou como um dos passos básicos do *Festejo*. Todos combinam os movimentos de pernas, braços e cabeça com os de ombro, cintura e pelve. Uma dançarina mantém os olhos fechados, enquanto realiza movimentos frenéticos, jogando os braços e a cabeça para diferentes direções. Os outros mantêm os olhos abertos e executam movimentos mais comedidos, mas sempre com um expansivo sorriso no rosto. Os dançarinos estão próximos uns dos outros, ora dançando em pares – deixando uma dançarina sem par –, ora dançando em círculo próximo ao *cajoneiro*, Victoria fica afastada da roda, acompanhado o processo com os *guapeos* (figura 4).



Figura 4 - Victoria Santa Cruz guiando os dançarinos a se conectarem com o ritmo interior.
Fonte: Victoria, *Black and woman*, 1978.

A cena parece demonstrar como Victoria coloca seu método em ação, estimulando os dançarinos a expressar sua conexão com o ritmo do *cajón* com movimentos corporais que não se limitam a uma sequência coreográfica pré-definida por ela. Os *guapeos* funcionam como chamados, como lembretes sobre a importância de os dançarinos estabelecerem uma conexão interior durante toda dança.

O ritmo em performance

Já no palco, Victoria explorou sequências coreográficas para transmitir o método do ritmo interior, combinando elementos de sua biografia com a memória coletiva negra e peruana. Na obra “*La magia del ritmo*” (SANTA CRUZ, 2004), por exemplo, Victoria reúne número de *Landó*, *Vals*, *Alcatraz* e *Festejo* encenando diferentes dimensões da realidade afro-peruana. Alguns atos são precedidos por uma explicação, dada pela própria Victoria, sobre a origem do gênero de música e dança e seu significado. Na performance da música “*Paris me llama*”, Eva Ayllón canta e atua a história de uma afro-peruana que vai morar na França e lá se “afrancesa”. Ela se deslumbra com a vida na França, desprezando o Peru.

No retorno ao país, ela se encontra com outro afro-peruano, representado por Rafael Santa Cruz, que reforça a ela o poder do ritmo do *cajón* e questiona se ela realmente quer voltar para a França. Ao ouvir o *cajón*, a afro-peruana não resiste e se rende à dança. Esta cena pode ser interpretada tanto com a história da própria Victoria, que estudou na França, ou a de seu pai, que passou muitos anos nos Estados Unidos e tinha hábitos estrangeiros no Peru. A resposta do corpo do personagem ao ouvir *cajón* pode significar que o instrumento despertou o ritmo interior que estava dentro dela, mas se encontrava adormecido pelo seu deslumbre pela França.

Eu gostaria de chamar a atenção para outras duas cenas: a performances de “*Ya yo tá cansá*” e do “*Alcatraz*”. A primeira é uma representação da música que relata a pesada rotina de trabalho e opressão dos escravizados, o cansaço físico e emocional da sua condição. Na música, um personagem relata o seu cansaço, enquanto, no refrão, um grupo faz coro, incentivando o primeiro personagem a parar só de pensar e agir: “deixa de só de pensar, lute e vencerás, se você passa a vida pensando, o tempo vai te minando, se você não tiver firmeza [...] nunca poderá levantar a cabeça” (tradução minha).

A música começa com um lamento cantado. O refrão é cantado no ritmo de *Festejo*. Bartola faz o papel da personagem que lamenta, ocupando o centro do palco. Ao fundo, os bailarinos-cantores seguram um facão na mão direita, que levantam no ar e abaixam até o chão – simulando um movimento de corte – quando entoam o refrão (figuras 5 e 6).



Figura 5 - Lamento da personagem principal de “*Ya yo tá cansá*”, enquanto seus companheiros alçam seus facões em apoio. Fonte: *La magia del ritmo*, 2004.



Figura 6 - Refrão em Festejo de “Ya yo tá cansá”, quando a personagem principal retoma sua força e acompanha o coro de pé, com seu facão em punho. Fonte: La magia del ritmo, 2004.

Nesta cena, o *Festejo*, ritmo afro-peruano agitado e vibrante, cuja dança remete à sensualidade e as letras quase sempre relatam eventos festivos, é ressignificado. Unido ao lamento, à letra e à sequência coreográfica de movimentos precisos, fortes concentrados nos braços, o *Festejo* é empregado como ritmo que impulsiona à ação e à luta.

O *Festejo* é o ritmo afro-peruano mais conhecido e praticado, não apenas como uma dança folclórica – comprometida em (re)atualizar um passado por meio dos movimentos dançantes –, mas também como dança social. Na contemporaneidade, o *Festejo* costuma ser incluído no repertório de festas e reuniões familiares no Peru e também dos peruanos no exterior, sendo reconhecido como um ritmo afro-peruano, mas também nacional (DANIEL, 2019; FELDMAN, 2009). A visibilidade que o *Festejo* alcançou – e os outros ritmos afro-peruanos não – está relacionada, entre outros motivos, com a comercialização do ritmo e a exploração de sua dimensão sensual pelo mercado (FELDMAN, 2009).

O *Festejo* dança é caracterizado por vigorosos movimentos, principalmente de peito e pelve. Na definição que faz do “*Alcatraz*”, dança que faz parte do *Festejo* também apresentada no espetáculo “*La magia del ritmo*” (figura 6), Victoria explica que esta é uma dança obscena, reconhecendo que a sensualidade faz parte dança. A comercialização do *Festejo*, muitas vezes, hiperssexualiza os corpos e a produção cultural negra, esvaziando-o de seus múltiplos sentidos e, de acordo com a concepção de Victoria, o potencial que ele tem de levar as pessoas a se conectar com seu ritmo interior.



Figura 7 - Performance de *Alcatraz*. O bailarino, segurando uma vela, tenta colocar fogo no pedaço de tecido preso atrás da saia da bailarina. Ela tenta impedi-lo com vigorosos movimentos de quadril e pelve. Fonte: *La magia del ritmo*, 2004.

Em “*Ya yo tá cansá*” e no “*Alcatraz*”, Victoria explora sua liberdade criativa no *Festejo*, como ritmo que pode comunicar diferentes mensagens. Assim, ela desafia as representações que aprisionam o *Festejo* – e os afro-peruanos – em estereótipos que restringem suas possibilidades de expressar as diferentes emoções que caracterizam a experiência humana.

No caso do *Festejo*, o principal estereótipo é a representação de que os homens e mulheres negros são naturalmente felizes, sorridentes e sempre prontos a expressar essa pretensa alegria natural em rebolados para entreter o grupo ao seu redor. Victoria chama atenção para o perigo da exploração comercial das danças afro-peruanas, reforçando que há uma grande diferença entre a dança afro-peruana como expressão do “sentir” e “se exhibir”. No primeiro caso, a dança cumpriria seu papel de levar o dançarino a se conectar com seu ritmo interior, e, portanto, com o sentido mais profundo de sua humanidade. No segundo, ela não apenas seria dança expropriada de sentido, como ainda reproduziria estereótipos racistas que desumanizam a experiência negra (LA FUNCIÓN DE LA PALABRA, 2005?).

Considerações Finais

O legado de Victoria Santa Cruz permanece vivo, atualizado hoje em vários campos, como a música, a dança e a militância negra. Seu trabalho de pesquisa e sistematização das danças afro-peruanas transformou o campo das artes e da cultura tradicional peruana, organizando as bases e o repertório corporal dançante de algumas das danças afro-peruanas praticadas na atualidade, como o *Landó*, dança que ela recriou. Em seus grupos teatrais, Victoria preparou artística e politicamente muitos jovens afro-peruanos que, anos mais tarde, abriram suas próprias companhias de dança e teatro negros.

O caso mais emblemático é o de Ronaldo Campos, fundador de Perú Negro. Criado em 1969, depois que Ronaldo saiu da companhia de Victoria, Perú Negro até o presente momento leva para os palcos do Peru e do mundo tradições culturais afro-peruanas. Um exemplo da transmissão do legado de Victoria

hoje são as aulas de *Landó* e *Zamacueca* que eu faço online desde a eclosão da pandemia do novo corona vírus. As aulas são ministradas por Martha Muñoz, afro-peruana, professora, ativista afrofeminista e ex-integrante de Perú Negro.

Victoria fundou uma epistemologia que propõe a prática das artes negras como forma de reconhecer a presença negra no Peru; se conectar com a África como território ancestral; combater os estereótipos que desumanizam homens e mulheres negros e negras e, indo ainda mais longe, descolonizar o ser humano. Como mulher, negra e latino-americana, Victoria rejeitou o papel de subalterna. Ela explorou sua posicionalidade como lócus epistêmico de produção de conhecimento, ação e emoção. Sua abordagem teórico-prática tem muito a contribuir para a descolonização também da antropologia da dança, do corpo e das emoções.

O trabalho de antropólogos e antropólogas pertencentes a grupos subalternizados tem desvendado a reprodução da supremacia branca como padrão da antropologia ainda hoje (BELISO DE JESÚS e PIERRE, 2020). Por outro lado, ele também revelando o potencial de uma práxis antropológica comprometida com a análise, mas também com a ação transformada, como por exemplo as abordagens da pesquisa-ativista (VARGAS, 2016) e da práxis feminista negra (MCCLAURIN, 2001) na Antropologia produzida por antropólogos negros e antropólogas negras. Parte desse processo envolve resistir ao epistemicídio, re-examinando a história da produção de conhecimento, dando o devido crédito aos homens e mulheres negros e negras que, como Victoria Santa Cruz, contribuíram para o pensamento antropológico, ainda que não tivessem um título formal na disciplina.

Referências:

ARAÚJO, H. C. da S. Primeiro experimento autoetnográfico: negra metida soy. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 13, 1, 2019, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

ARGUEDAS, J. No soy un aculturado. In: FELL, E. M. (ed.). **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. 2 ed. Madrid: ALLCA XX, 1996 [1969]. p. 256-258.

BELISO-DE JESÚS, A. M.; PIERRE, J. Special Section: Anthropology of White Supremacy. **American Anthropologist**, v. 122, p. 65-75, 2020.

CHOCANO, R. Manifestaciones culturales, representación estratégica y agendas: reflexiones sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial afroperuano. In: ENCUENTRO DE INVESTIGADORES SOBRE LA CULTURA AFROPERUANA, 2018, Lima. **Anais** [...]. Lima: Ministerio de la Cultura, 2018. p. 169-177.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Intersectionality**. Cambridge: Polity Press, 2016.

CUNHA, J. A. De. O. Em busca de um espaço: a linguagem gestual do candomblé – à memória de Marlene de Oliveira Cunha. **CADERNOS DE CAMPO**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 15-41, 2017.

DA COSTA, E. V. **A dança negra de Mercedes Baptista Corporeidades Afro-Diaspóricas em diálogo**. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos em Artes) – Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. No prelo.

DANIEL, C. **Diálogos amefricanos**: representações de afroperuanidad nos Estados Unidos. Washington DC, Howard University, 2020a. No prelo.

DANIEL, C. Quando me descobri índia: processos de racialização na experiência migratória de peruanos no Rio de Janeiro. **Vibrant**, Rio de Janeiro, 2020b. No prelo.

DANIEL, C. Más allá del festejo: representaciones afroperuanidad en Rio de Janeiro. In: SEMINARIO INTERNACIONAL: LOS AFROPERUANOS EN LAS AMÉRICAS: 200 AÑOS DE VIDA REPUBLICANA, CIUDADANÍAS INCOMPLETAS, Lima. **Anais** [...]. Lima: CEDET, 2019a. No prelo.

DANIEL, C. O folclórico das danzas folklóricas: a dança como espaço de (re) afirmação de identidade entre peruanos no Rio de Janeiro. In: **Religiosidade e Performance**: diálogos contemporâneos. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015. p. 33-46.

DANIEL, C. **P’a crecer en la vida**: a experiência migratória de jovens peruanos no Rio de Janeiro. 2013. 292 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio, Rio de Janeiro, 2013.

DE JESUS, R. **A performance negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de escrituras e feminismos negros**. 2020. 143 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

DE LA CADENA, M. ¿Son los mestizos híbridos? las políticas conceptuales de las identidades andinas. **Humanística**, Bogotá, v. 61, n. 1, p. 51-84, 2006.

DUNHAM, K. The negro dance. In: **Kaiso!**: writings by and about Katherine Dunham. Madison: University of Wisconsin Press, [1941] 2005. p. 217-226.

FALCÃO DOS SANTOS, I. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. **Múltiplas Leituras**, São Paulo, n. 1, v. 2, p. 31-38, 2009.

FELDMAN, H. C. **Ritmos negros del Perú**: reconstruyendo la herencia musical africana. Lima: IEP, 2009.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92/93, n. 1, p. 69-82, 1988.

GREENE, S. Entre lo indio, lo negro y lo incaico: la jerarquía espacial de la diferencia en el Perú multicultural". **Tábula Rasa**, Bogotá, v. 13, n. 1, p. 111-146, 2010.

LA FUNCIÓN de la palabra. [Entrevista concedida a] **Marco Aurelio Denegri**. TV Perú, [2005?]. (48:32min). Disponível em: <https://youtu.be/DMu6BkUJ-Os> Acesso em: 9 set. 2020.

LLANOS, F. E. El renacer afroperuano de 1950: discursos sobre la música negra de la costa peruana. **Orfeu**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 25-43, 2018.

LLANOS, F. E. Black is Beautiful: Victoria Santa Cruz. In: CONGRESO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24, 2014. São Paulo, **Anais** [...]. São Paulo: USP, 2019.

LEWIS, E.; THOMAS III, J. Me gritaron negra: the emergence and development of the Afro-descendant women's movement in Peru (1980-2015). **Journal of International Women's Studies**, Bridgewater, v. 20, n. 8, p. 18-39, 2019.

MCCLAURIN, I. Introduction: forging a theory, politics, praxis, and poetics of Black Feminist Anthropology. In: **Black Feminist Anthropology: theory, politics, praxis and poetics**. Piscataway: Rutgers University Press, 2001. p. 1-23.

MCCLAURIN, I. Theorizing a black feminist self in Anthropology: toward an autoethnographic approach. In: **Black Feminist Anthropology: theory, politics, praxis and poetics**. Piscataway: Rutgers University Press, 2001. p. 49-76.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, A. Katherine Dunham and us. In: **Kaiso!: writings by and about Katherine Dunham**. Madison: University of Wisconsin Press, [1950] 2005. p. 317-320.

NASCIMENTO, B. **Beatriz Nascimento: quilombola e intelectual – possibilidades nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.

RETRATOS. Documentário com Victoria Santa Cruz – parte 1. TV Perú, [200-?] (17:12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fx4ZiluO6gE> Acesso em: 10 set. 2020.

SANTA CRUZ, V. **La magia del ritmo**. TV Perú, 2004. (1:26:44 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WYKEMidE6bQ> Acesso em: 15 set. 2020.

SANTA CRUZ, V. **Ritmo: el eterno organizador**. Lima: Petroperú, 2005.

SANTA CRUZ, V. **El importante rol que cumple el obstáculo**. Pittsburgh: [s. n.], 1999

SEGATO, R. L. Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. **Crítica e Emancipação**, Buenos Aires, p. 11-44, 2010.

VARGAS, J. Can the line move? Antirblackness and the diasporic logic of forced social epidermalization. In: VARGAS, J. **Critical ethnic studies: a reader**. Durham: Duke University Press, 2016. p. 63-91.

VICTORIA, Black and Woman. Direção: Torgeir Wethal. Entrevista a Victoria Santa Cruz por Eugenio Barba (DVD). 1978. (21 min).