Piá: ancestralidade, criação artística e movimento dançado

Piá: ancestrality, artistic creation and danced movement

João Vítor Ferreira Nunes[1]
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil
E-mail: joaovitormulatto@gmail.com

Resumo

Neste artigo, a autora dedicou-se a lançar mão de uma prática corporal em dança, e fez uso de uma metodologia exploratória baseada nos saberes, costumes e tradições dos Orixás e guerreiros indígenas, cuja composição coreográfica fora intitulada *Piá*. Há, dessa maneira, um resgate de vivências e experiências, como também uma contribuição relevante para a ampliação dos repertórios teóricos e práticos da Dança enquanto área de conhecimento, que se desloca partindo da perspectiva de uma educação artística antirracista, centrada na ancestralidade.

Palavras-chave

Ancestralidade Afro-indígena. Processo de Criação. Movimento Dançado.

Abstract

In this article, the author dedicated herself to using a corporal practice in Dance, and made use of an exploratory methodology based on the knowledge, customs and traditions of the Orixás and indigenous warriors, whose choreographic composition was entitled *Piá*. There is, in this way, a rescue of experiences, as well as a relevant contribution to the expansion of theoretical and practical repertoires of Dance as an area of knowledge, which moves from the perspective of an anti-racist artistic education, centered on ancestry.

Keywords

Afro-indigenous Ancestry; Creation Process; Danced Movement.

1 João Vítor Mulato é artista-docente interdisciplinar, com formação nos cursos de Licenciatura em Pedagogia (UNINASSAU), Teatro e Dança (UFRN). Especialização em Consciência Corporal, Saúde e Qualidade de Vida (UFRN), Ensino de Teatro (IFRN) e Artes (UFPel). Mestra (PPGArC UFRN) e Doutora em Artes Cênicas (PPGAC UDESC). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3721151240251862. Orcid iD: https://orcid.org/0000-0003-3066-6623.

Introdução – olhar para si através do passado

Hoje compreendo que dançar é escutar o corpo e, através da Dança, não apenas ouço o meu corpo, observo suas cavidades, leio às metáforas que são expostas pelo movimento dançado, mas também me encontro comigo mesma. Dessa maneira, não há como negar que os encontros são sempre essenciais para o nosso desenvolvimento cultural, cognitivo e social. Contudo, há aqueles encontros que são verdadeiramente revolucionários, onde olhamos para nós mesmas de forma diferenciada. Ao longo dos encontros é possível nos depararmos com as nossas verdadeiras imagens e origens, e nos apaziguarmos com todas elas. Em geral, a arte me possibilitou inúmeros encontros, e a escrita deste artigo só emergiu por razões das constantes caminhadas em busca de um próximo eu; onde fui revisitando e reverenciando minhas raízes ancestrais, as quais foram se ramificando até chegar a mim. Movimentos esses que se espraiaram de dentro para fora e de fora para dentro, em trocas necessárias e *retroalimentativas*.

Para voltar a refletir sobre as práticas em dança, antes de mais nada, preciso discorrer sobre os povos ancestrais e alguns modos de resistência. Em um passado não muito distante, no nefasto período dos sequestros e invasões no território brasileiro, inúmeros de nossos antepassados indígenas e africanos foram obrigados, violentamente, a abandonarem seus costumes e tradições e, isto foi se perdurando por longos períodos, até que hoje, na contemporaneidade, parte da população brasileira ainda não sabe de onde veio ou mesmo reconhece as histórias de suas famílias. As práticas de violência colonial provocaram uma grande balbúrdia cognitiva, analítica, social e racial em boa parte dos sujeitos brasileiros. Este pensamento, por sua vez, pode ser reconhecido nos escritos da teórica Lélia Gonzalez, que versa em seus materiais sobre as violências sociais sofridas por nós, pessoas de cor.

Após adentrar no ensino superior, no ano de 2012, e me reconhecer como uma pessoa afro-indígena, resolvi me dedicar aos estudos e encontros que versavam sobre recortes raciais na academia. Ao longo das empreitadas, precisei reinventar mundos através das práticas na seara das artes da cena, para que eu coubesse em espaços ocupados majoritariamente por indivíduos brancos/as com conhecimentos eurocentrados. Fui caminhando paulatinamente nessas searas e verdejando as diversas estradas das artes da cena, a fim de erguer possíveis fundamentos alicerçados nas bases interseccionais das violências de gênero, raça e classe, amalgamando as interlocuções e expressões corporais. O intuito primal sempre foi lançar flechas com saberes pelas estradas outrora cavalgadas.

Digo isto por razões de que, a intelectualidade de pessoas pretas e indígenas sempre foi algo posto à margem da sociedade, uma das diversas maneiras nefastas encontradas pelos povos brancos de tirar a humanidade dos indivíduos. Essa forma violenta de tratar os sujeitos pretos e indígenas perante a sociedade não é algo recente, mas uma das diversas heranças coloniais, e que vêm desde o período das invasões, sequestros e escravizações. Nossos corpos sempre foram objetificados, qualificados como corpos que devem servir; sejam quais forem os serviços. Entretanto, sempre houve pessoas que estiveram dispostas a desmistificar e subverter essas situações deploráveis. Trago como exemplo o pesquisador e filósofo Molefi Kete Asante, professor do Departamento de Estudos Afro-americanos da Universidade de Temple, Estados Unidos. Em seu texto, ***Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia*** (2016), o autor afirma que os objetivos da Afrocentricidade, no que diz respeito à ideia cultural não são hegemônicos, e não expressam nenhum interesse ou raça cultural dominando outra, mas sim uma crença ardente na possibilidade **de diversas populações vivendo na mesma terra sem abandonar suas tradições fundamentais, exceto quando essas tradições in-**

vadem o espaço de outros povos sem sua permissão. O autor, em seu texto, explica o conceito de afrocentricidade, sendo esse o título de seu texto,

> a Afrocentricidade representa uma possibilidade de maturidade intelectual, uma forma de ver a realidade que abre novas e mais excitantes portas para a comunicação humana. É uma forma de consciência histórica, porém mais do que isso, é uma atitude, uma localização e orientação. Portanto, estar centrado é ficar em algum lugar e vir de algum lugar. Como uma ideia intelectual, o aspecto prático da Afrocentricidade é o contentamento de um sujeito, ativo, lugar de agente para as pessoas que interagem no contexto de suas narrativas (ASANTE, 2016, p. 16 – 17).

Como observada na passagem do Asante, podemos perceber que os povos pretos foram indivíduos que buscaram uma legitimação de suas existências, foram sujeitos que contribuíram de diversas maneiras para o desenvolvimento da humanidade, tal qual os povos indígenas. São grupos sociais marginalizados, mas com repertórios, histórias, nomes e sobrenomes. Indivíduos com biografias para serem partilhadas.

Lanço mão desses saberes na intenção de desvelar a humanidade que me cabe, numa valorização da intelectualidade enquanto pessoa não branca e distante dos privilégios. Busco, através de pesquisas acadêmicas, reafirmar o quão os saberes ancestrais foram e são essenciais para a vida humana. Nesse interim, fazem exatos 10 anos que comecei a ir ao encontro das histórias de vida das mulheres de minha família materna, as Mulato. Mulheres com ascendência indígena. Das buscas em contexto de alteridade, numa experiência reconhecida como metodologia da convivência, que se deu em campo, intitulada de pesquisa de escuta, destampei narrativas de mulheres que foram submetidas aos silêncios de suas intimidades. Mas com bastante perspicácia, conseguiram sobressair de situações nefastas, muito embora parte delas tenha se perdido pelos caminhos pós alijamento e, nunca mais volveu às suas terras. As histórias orais de mulheres foram base para criação de danças performáticas, uma vez que me permiti ser capitaneada em minhas pesquisas de graduações, especializações, mestrado e doutorado. Me vi, também, diante de nossa ancestralidade afro-indígena brasileira, localizada no nordeste do país, mais precisamente no sertão.

Neste artigo, lanço mão das experiências teórico-práticas de um corpo que buscou dançar a própria ancestralidade, onde mirou no horizonte em alguns mitos africanos e narrativas indígenas para fundar uma comunicação artística distante dos padrões eurocêntricos que tanto estive imersa devido às referências de professores/as brancos/as. Vale apontar que não se trata de uma pesquisa separatista, mas uma busca por valorização dos saberes ancestrais outrora passados adiante por povos indígenas e africanos através da oralidade. Por fim, reafirmo que reconheçam este artigo como um espelho da vivência de um corpo que buscou dançar algumas matrizes afro-indígenas, percebendo os constantes estados de ruptura, desvelando, então, caminhos para a criação de um corpo que comunica através da dança.

Desenvolvimento – militar para não esquecer: um corpo que cria e que dança a partir das origens

Kaká Werá Jecupé, indígena txucarramãe, nos conta em seu livro, *A terra de mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio* (2020), boa parte daquilo que lhe narraram seus familiares; como pais, avós, bisavós, de que

> a maioria das nações indígenas, no entanto, permaneceu calada, sofrendo passivamente as influências da civilização do homem branco, que tão perto e, no entanto, optou por manter-se distante, atirando no esquecimento toda a riqueza da tradição, do pensamento e da espiritualidade indígena (JECUPÉ, 2020, 1ª contracapa).

A passagem acima é apenas uma centelha das violências praticadas pelos homens brancos em território brasileiro. Logo, me peguei pensando: "por que teimamos em conservar o mesmo ponto de vista que os portugueses tinham sobre a cultura indígena quando aportaram no litoral brasileiro" (JECUPÉ, 2020, p. 1ª contracapa), de que éramos indivíduos sem cultura, sem biografia, sem história, sem alma, nos reduzindo a uma categoria de animalidade entre machos e fêmeas, como nos apontam as cartas de achamento escritas por Pero Vaz de Caminha? E, "por que adotamos com tanto fervor hábitos e valores europeus e – mais do que isso – herdamos sua maneira de olhar o Brasil", bem como o povo brasileiro? A partir desses atravessamentos, como também de outros que neste momento não foram citados, me vi diante da necessidade de desmistificar os estigmas e estereótipos, assim como de reescrever nossas próprias histórias, distante de todas as idealizações racistas, coloniais e eurocentradas.

Vale salientar que hoje temos diversos arquivos que versam, com concretude, sobre a passagem dos povos africanos e indígenas pelo Brasil, e eles foram e estão sendo reescritos **por nós**, pessoas de dentro, que pertencem às origens. Estamos contribuindo, cada qual a seu modo e nas diversas áreas de conhecimento existentes, para a ampliação de repertórios e seus dados históricos e culturais na contemporaneidade, estudos esses, em sua grande maioria, realizados nas universidades. Temos, por exemplo, inúmeras passagens relevantes escritas pela Lélia Gonzalez em que a autora brasileira se interessava não apenas pelas lutas políticas do seu tempo, mas também buscava conhecer, através de literatura secundária, os quilombos, as revoltas, as rebeliões e os motins dos negros e indígenas escravizados/explorados (GONZALEZ, 2020). Em resumo, diferentes modos de resistência outrora adotados.

Não há como esquecer que nossos antepassados experienciaram inúmeras técnicas de poder e manipulação, onde os povos brancos dizimaram centenas de milhares de pessoas pretas e indígenas. Como se não bastasse, além de matar povos indígenas e africanos de forma física, mataram também de modo simbólico, retirando boa parte de nossos corpos da história do Brasil. Apesar das diversas maneiras de nos anularem, conseguimos resistir. Hoje estamos reescrevendo e ressignificando nossas narrativas, acessando os porões de nossas histórias e memórias, nas trocas com familiares e com indivíduos em contexto de alteridade, para saber quem nós somos e de onde viemos. Ao longo das experiências das convivências cotidianas, pude acessar, através de diálogos, diversas histórias, assim como também dar corpo a elas na cena performática.

Como puderam perceber, para além de versar sobre corpos, processos de criação em dança e ancestralidades, há também militância, uma vez que viver no Brasil é um ato de resistência constante. Sobretudo nas academias, espaço esse extremamente branco-centrado e com frequentes discursos antirracistas em sua teoria, mas na prática os indivíduos têm deixado a desejar. Discutem muito sobre apropriação cultural, sobre reparação histórica, mas não deixam de praticar o primeiro dito, enquanto o segundo, não praticam absolutamente nada. Milito por razões de que, assim como a Arte, a militância também faz parte da vida, e por essa razão as duas aqui se emaranham. Como se trata de um estudo teórico-prático que aconteceu na seara das artes da cena, preciso apontar que são existentes inúmeras possibilidades de se comunicar, e dançar é como fazer uso de apenas uma das diversas maneiras que temos de expressar algo para alguém. O corpo expressivo, tudo comunica. Digo isto pelo fato de que, aprendi desde cedo que os corpos manifestam, sejam em constantes movimentos como também estacionados. Ao dançar, sinto que estou dilatando todas as minhas cavidades, tanto as internas como as externas, para que nas movimentações corporais haja uma organicidade nos movimentos dançados. Assim, percebo que estou com atenção dada às in-

formações passadas pelo espaço, pelas pessoas que me assistem ou mesmo aquelas que comigo dançam. O corpo tem lá suas diversas maneiras de fazer com que saboreemos algo.A depender do contexto que estamos inseridas, pessoas podem ter diversas maneiras de enxergar práticas em dança. Por exemplo, eu as percebo como um processo sócio-histórico, como também um dado cultural de um povo, ou de povos, que foi se expandindo e/ou ramificando a partir das relações humanas em estados de trocas retroalimentativas uns para com os outros, como fazem alguns africanos e indígenas. Através da dança, da realização deste estudo, notei que era possível resgatar uma parte de minha história e memória ancestral, como também falar de um coletivo, mesmo sozinha, enquanto sujeito que engendra pesquisas sobre a própria ancestralidade. E, sobre as ancestralidades, faz-se necessário reconhecê-las nesse vasto território brasileiro e levá-las para as academias com um compromisso ético, político e humano. Dessa maneira, viso neste artigo lançar mão de uma experiência que ocorreu em espaço universitário, com a temática afro-indígena em pauta, no contexto da graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). A ação/estudo ocorreu na disciplina ministrada pela professora doutora Maria de Lurdes Barros da Paixão, intitulada *Dança, Afrodescendência, Etnicidade Indígena, e Questões Contemporâneas Espetaculares*, ofertada no semestre 2022/2.

Pude saborear uma disciplina em Dança verdadeiramente alicerçada na anticolonialidade e antirracismo. A professora veio para nós com uma organização de experiências com base nas lógicas ancestrais, carregando uma bagagem enquanto mulher declaradamente preta e pesquisadora da temática de danças Afro-indígenas. Lurdinha, como também a chamamos, a todo instante esteve distante da perspectiva cognitiva eurocentrada num componente teórico-prático, e nos ajudou a estruturar processos de criação solo, com base nas estéticas ancestrais dos povos indígenas e africanos. Ao longo do semestre ergui *Piá* (2022) e, no decorrer do artigo irei descrever quais foram minhas referências e o processo de criação.

A prática artística: *Piá*

Ao longo do semestre 2022/2, tive o prazer de trocar saberes ancestrais com uma turma de 40 alunes. Sinto grande necessidade e orgulho em falar que Lurdinha foi minha primeira professora preta, depois de eu ter experienciado cursos de graduações, especializações, mestrado e doutorado. Pela primeira vez na vida, me vi diante de uma igual, e fazer pesquisas entre iguais, segundo Grada Kilomba em *Memórias da plantação* (2019), é significativamente importante, pois envolve uma familiarização das vivências, das narrativas e experiências em contexto social.

Lurdinha, com todos os seus estudos pautados nos saberes e práticas ancestrais, trouxe para a turma referências afro-indígenas, tomando como base os mitos e narrativas de Iemanjá, Ogum, Iansã, Xangô, Oxum, Obaluaê, Oxóssi, Ossanha, assim como de guerreiros indígenas, protetores das matas brasileiras. Trazer para o corpo, partindo da perspectiva artística, matrizes afro-indígenas foi algo novo não apenas para mim, mas para boa parte da turma. Sentimos no corpo como deveria se dar o enraizamento dos pés, o curvar da coluna, a ondulação do tronco e braços, assim como o se movimentar pelo espaço. Lidamos, dessa maneira, com a polirritmia[2], que, segundo a pesquisadora Suzana Martins, em seu texto *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo* (2008), a polirritmia:

> [...] utiliza diferentes ritmos para diferentes movimentos, evoluindo de maneira integral, sucedendo os ritmos e os movimentos. Welsh-Asante explica que a complexidade da polirritmia está vinculada a vários toques rítmicos diferentes e de forma sobreposta, mas executadas dentro de uma mesma estrutura, tanto sonora quanto corporal (MAR-

2 Utilização simultânea de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes.

TINS, 2008, p. 118).

Dessa forma, fomos aprendendo os movimentos corporais com base nas estéticas e dados culturais afro-indígenas e trazendo-os para o corpo. A musicalidade, por sua vez, não apenas instaurava o ambiente, mas guiava os corpos dançantes pelo espaço. Correlacionado a este fundamento, estudamos também o policentrismo[3], que, ainda segundo Suzana Martins:

> O policentrismo considera que o movimento é definido como moção, expandindo o tempo e o espaço. O policentrismo é ocupado e emoldurado pelo tempo e pelo espaço que ocupa; o corpo não se locomove de um ponto fixo "A" para um ponto fixo "B", como podemos observar na dança contemporânea ou no balé clássico. Os movimentos se expandem seguindo um ritmo fixado por um determinado período de tempo; os movimentos produzidos se expandem no espaço, sobrepondo-se uns aos outros a partir do estímulo dado pelos toques dos atabaques, os quais, por sua vez, emolduram o tempo e o desenho espacial (MARTINS, 2008, p. 119).

Vejamos, a partir das citações sobre polirritmia e policentrismo, que os movimentos corporais e as sonoridades dos atabaques estão completamente emaranhados, dialogando não apenas com os corpos das artistas-pesquisadoras, mas alterando as lógicas espaciais e fazendo emergir novas energias.

Guiadas pelo som, reproduzíamos pelo espaço movimentos circulares, como quem representa o cozinhar, prática essa das Equedes nos Ilês, por exemplo. Como também fazíamos as ondulações com o tronco ou braços, projetando as ondas do mar, de Iemanjá. O arco e flecha dos guerreiros indígenas/Oxóssi, ou mesmo o corte com os braços, figurando o machado de Xangô.

Tomávamos como referência corporal ações realizadas pelos Orixás e guerreiros indígenas, rapidamente nosso corpo comunicava alguns dados culturais e se relacionava com as expressividades. Concomitante a isto, estávamos transitando nas estradas da ampliação dos saberes corporais, acessando saberes da ancestralidade e fazendo uso da memória, e nos diz Inaicyra Santos:

> A memória aliada à qualidade expressiva do movimento corporal abrange a atenção ao aspecto melódico, ao rítmico, ao impulso, ao jogo, que proferem outras narrativas. Dessa forma, permitem a ressignificação ancestral, no processo transformado em ações vinculadas à história individual, a uma dramaturgia pessoal. Proporcionam formas e organizações corporais diferenciadas, que permitem distintos modos de exposição. Nesse conhecimento, há a intenção de estimular a compreensão e possibilitar o tempo de abstração dos significados simbólicos; propiciar a relação com o aspecto que se expande em imagens, com o conteúdo de cada intérprete. Essa preparação corporal visa aprofundar o conhecimento, o domínio sobre os movimentos e estimular o potencial criativo (SANTOS, 2015, p. 81).

Meu corpo expressava minha identidade étnica e, ao longo do semestre, tomei como referência algumas imagens para a organização de meu trabalho prático, sendo o elemento Ar, Folhas de Planta e a figura do Índio do Tanaru[4]. Abaixo, as fotografias que me levaram à criação.

Figura 1 - Indígena Tanaru em meio à mata

3 Existência de vários centros de direção.

4 Índio Tanaru ou Índio do Buraco foi a denominação dada ao último sobrevivente de uma etnia indígena brasileira, até então desconhecida, locado ao sul de Rondônia.

Figura 2 - Indígena Tanaru em meio à mata

Fonte: autoras desconhecidas.

Figura 3 - Ar/Vento.

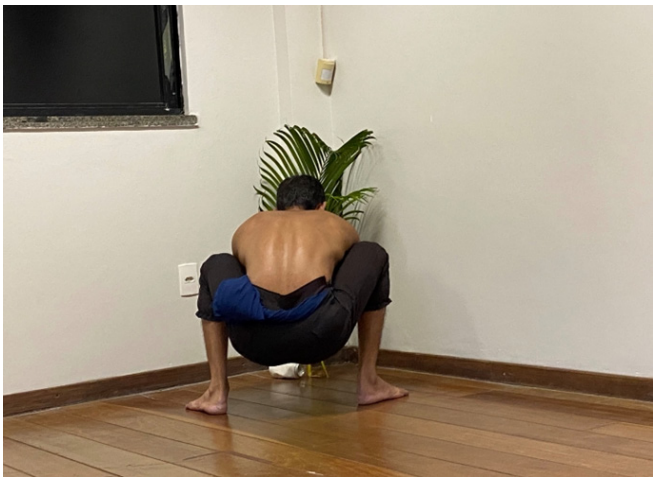
Fonte: autoras desconhecidas.

Além das imagens utilizadas como motes fundantes dos estudos corporais, bem como a perspectiva da polirritmia e policentrismo no corpo que dança, busquei me afinar com alguns objetos pessoais, e que, a posteriori, ao entrar em cena, seriam vistos como dados culturais complementares à composição coreográfica. Dos objetos que fiz uso em cena, foram um caxixi, produzido por mim com uma latinha de refrigerante, fita isolante e caroços de feijão, uma coruja feita manualmente, e que assobiava, e folhas de plantas. Os elementos cênicos foram essenciais para o desenvolvimento da ação artística, uma vez que fomos sendo estimuladas a fazer uso de objetos para compor a cena, tendo em vista que faziam partes de uma história/mitologia pessoal.

Minha composição coreográfica foi pensada para ocorrer em formato de meia-lua, dessa forma, antes de dar início ao processo, pedi que os espectadores se organizassem dessa maneira, para que pudesse exercitar a paralaxe de um corpo que se move, que dança em constante deslocamento. Vale dizer ainda que a composição coreográfica foi organizada por cenas, sendo a primeira delas a instauração do espaço cênico, como uma suposta pedida de licença/permissão aos antepassados para poder dançar e lhes oferecer uma homenagem, como um suposto Ebó que organizei e instaurei numa “encruzilhada”.

Nesta ação, além de organizar as folhas, o caxixi, há o primeiro som que reproduzi em cena, e que veio da própria coruja de madeira, em formato de assobios. Com o peito cheio de ar e realizando assopros longos, é possível criar diversas sonoridades e ondulações sonoras com o objeto. Os sons, segundo os espectadores, eram bastante agradáveis, e chegando a lembrar uma ave noturna, segundo colegas de turma.

Figura 4 – Organização e pedido de licença.



Departamento de Artes da UFRN. Fonte: Ana Tamires, dez. de 2022.

A segunda cena, foi a realização da limpeza do espaço cênico e ela ocorre devido aos estudos e vivências outrora realizados por mim, com base nas práticas e tradições ancestrais dos povos africanos, de que é preciso limpar e organizar os lugares para

a chegança das boas energias que regem os locais.

Figura 5 – Purificação do Espaço Cênico.

Figura 6 – Purificação do Espaço Cênico.

Fonte: Ana Tamires, dez. de 2022.

A terceira cena, que intitulei de Front de Guerra, faz relação direta aos momentos de caça, praticados pelos povos indígenas brasileiros ou mesmo pelo caçador Oxóssi. Ambas figuras são altamente sensíveis aos espaços, ficando à espreita do que lhes pode vir à frente. Os indígenas, bem como Oxóssi, cujas mãos portam um arco e flecha, são guerreiros e defensores das matas. Quis trazer essas imagens e narrativas para o corpo por elas serem símbolo de resistência e força.

Os movimentos corporais de caça foram ampliados e transformados em danças. Nessa parte da coreografia, sempre mantinha o tronco curvado, com os pés bastante enraizados e, por vezes, avançando na batalha, sempre com o corpo em estado de guerra, no front.

Figura 7 – No Front de Guerra

Figura 8 – No Front de Guerra

Figura 9 – No Front de Guerra.

Departamento de Artes da UFRN. Fonte: Ana Tamires, dez. de 2022.

Como todas as batalhas, às vezes vencemos, às vezes perdemos, e como é bastante presente no imaginário social a dualidade da morte e da vida, sobretudo nas narrativas afro-indígenas, quis trazer para a composição um momento de confronto e passagem para um outro plano. Vale dizer que os povos indígenas e africanos sempre foram seres que estabeleceram relações diretas com a natureza, com os espíritos, com os cosmos, com as árvores, pássaros e peixes, trocando energias. Isso sempre fez com que eles acreditassem na transformação do corpo.

A quarta cena representa a batalha, onde tenho o corpo vencido e, o mesmo fica cambaleando pelo espaço, movimento esse realizado em sala para exercitarmos o policentrismo. Pensando no conceito, bem como nas narrativas mitológicas, senti a necessidade de inserir essa passagem na composição coreográfica.

Figura 10 – A batalha

Figura 11 – A batalha

Figura 12 - A despedida

Figura 13 – O desfecho

Departamento de Artes da UFRN. Fonte: Ana Tamires, dez. de 2022.

A última cena retrata o pós-batalha, onde acontece a passagem para o plano espiritual, demarcando um rito de despedida do mundo físico. Ao longo dela, volto a estabelecer relação com as folhas e com a coruja, como uma suposta abertura de caminhos. Por fim, saio com as folhas no dorso e assobiando com a coruja, atravessando o público e abandonando o espaço cênico. Neste momento, uma sensação de abandono, de perda, passou a ocupar a meia-lua.

Como apontado, fiz uso da linguagem artística da dança como plataforma para a realização da pesquisa prática, e o trabalho está intitulado de *Piá* (2022), sendo essa uma palavra de origem Guarani, que significa Coração. Vale dizer que, pela primeira vez em 10 anos, realizei um estudo acadêmico totalmente baseado nas tradições e movimentações estéticas afro-indígenas e confesso o quão novo foi para mim realizar essa empreitada enquanto artista-pesquisadora. Despertou em mim o interesse em ampliar ainda mais o trabalho artístico, bem como poder fomentar para outros públicos e instituições, para além dos que estavam comigo na UFRN. Exponho também que tenho desejos de estimular meus alunos à criação, avistando no horizonte movimentos e dados culturais dos antepassados. Ao fazer essas pesquisas no corpo e com o uso das memórias, iremos perceber que haverá uma valorização das diversas etnicidades afro-indígenas.

Além do exposto, é possível também favorecer trocas de saberes e culturas, fazendo com que a educação corporal afro-indígena, que tece pelo corpo, possa ser dialogada analiticamente por diversas pessoas. São estudos teórico-práticos que podem vir a favorecer não apenas indivíduos negros e indígenas, mas também os sujeitos brancos, uma vez que é preciso reeducar os olhares e as referências bibliográficas eurocentradas. É urgente atender as diversas demandas existentes nas academias brasileiras, ou seja, expandir os saberes corporais e das teorias, remontando novas narrativas afro-indígenas, distante, tão somente, dos saberes coloniais, prática essa comum nas universidades do Brasil.

Considerações finais

> A necessidade da compreensão da origem do povo brasileiro, entre outras demandas, cria a oportunidade para pensar o continente africano como nascente do mundo e berço da civilização humana. Consequentemente, nos encaminha a pensar um Brasil de muitas faces e sua multiculturalidade que aponta para a cultura negra como matriz importante fazendo valer a luta dos diversos movimentos negros do país (MACHADO, 2010, p.1).

A pesquisadora Vanda Machado partilha de um pensamento bastante necessário e, com base nele, amplio para a validação de pensar um Brasil de multiculturalidade, expressão essa utilizada pela autora, tendo em vista que há diferentes etnias de povos indígenas. Com base nas matrizes afro-indí-

genas, reforço que, o meu dançar refletiu sobre a vida-morte, marcador social que se perpetua até o momento, uma vez que as violências contra corpos de pessoas pretas e indígenas estão em constantes estados de guerra e alerta, sejam os indígenas que vivem em espaços urbanos, como também pessoas quilombolas, periféricas e pretas que são postas à margem. Não findaram essas violências desde o período nefasto das invasões, sequestros e escravizações.

A composição coreográfica atravessa momentos de dores e duras memórias, ritos de agregação e despedidas, uma transformação do corpo e das energias. É possível notar, dessa maneira, algo transcendental, e que ao mesmo tempo é aspecto criativo e poético. Vejamos que através do corpo no espaço e dos movimentos, é possível perceber elementos e dados culturais que fazem parte de uma tradição, e quando postos em cena, abrem caminhos para os espectadores fazerem uso do seu imaginário, trabalhando projeções. Ou seja, como nos aponta Welsh-Asante (2016), uma composição coreográfica vai para além da visualidade física, despertando as rodas da criatividade humana.

Ao longo dos estudos e vivências, constatei que os povos africanos e nós indígenas têm como fonte primal de inspiração para suas/nossas vidas, a natureza, podendo ser as folhas, árvores, o sol, a lua, o vento, a luz que entra pelas copas das árvores, dentre outros, e isso vem de uma ligação íntima com aquilo que se encontra à sua volta. Uma troca mútua, algo transformador e renovador. A partir disso, para a composição coreográfica *Piá*, busquei estabelecer uma harmonia com esses elementos, transformando isto em dados culturais e corporais em cena. E por esse motivo, acredito que descrever esses conhecimentos podem contribuir para a ampliação de repertórios artísticos de pesquisadoras/es que também buscam engendrar estudos artísticos baseados nessas temáticas, na valorização de suas identidades étnicas.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental*: Introdução a uma Ideia. *Ensaios Filosóficos*, p. 09-18, 2016. Acesso em: 23 de dezembro de 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, invenções e diálogos.* Flávia Rios e Márcia Lima (orgs.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra de mil povos*: história indígena do Brasil contada por um índio. 2ª ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Vanda. *Exu*: o senhor dos caminhos e das alegrias. *VI Enecult*, encontro de estudos multidisciplinares em culturas, Bahia, mai. 2010.

MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBS, 2008.

SANTOS, Inaicyra Falcão. Corpo e Ancestralidade: Uma Configuração Estética Afro-Brasileira. *Repertório,* [S. l.], p. 79–85, 2015. DOI: 10.9771/r.v0i0.14831. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14831>. Acesso em: 30 de novembro de 2022.

WELSH-ASANTE, Kariamu. *A estética africana*: guardiã das tradições. Trad. Naiara Paula. Disponível em: https://www.pequenaeleko.com/singlepost/2018/05/14/A-Est%C3%A9tica-Africana-guardi%C3%A3-dastradi%C3%A7%C3%B5es---Introdu%C3%A7%C3%. Acesso em: 30 de novembro de 2022.

Recebido: 11/06/2023
Aceito: 27/07/2023
Aprovado para publicação: 04/09/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: http://creativecom-

mons.org/licenses/by/4.0.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0.