Instituto Federal de Brasília
Campus Brasília
Curso de Licenciatura em Dança

Patricia da Silva Moreira Diniz

ARAÇUNÃ - PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Brasília
2018

Patricia da Silva Moreira Diniz

ARAÇUNÃ – PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança do *Campus* Brasília do Instituto Federal de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Larissa Ferreira

Brasília
2018

Patricia da Silva Moreira Diniz

ARAÇUNÃ – PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança do *Campus* Brasília do Instituto Federal de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de Licenciada em Dança.

Orientador(a): Larissa Ferreira

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____

Professora Drª. Larissa Ferreira – Orientadora

_____

Professora Drª Cínthia Nepomuceno Xavier – Avaliadora

_____

Professor Msc. Fernando Grossi – Avaliador

Ás memorias de minhas avós, Lupercina e Teresa, grandes mulheres de luta, uma parte da força ancestral que me rege.

E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós

Conceição Evaristo

RESUMO

Essa pesquisa propõe apresentar investigações e reflexões sobre o processo de criação de *Araçunã*, uma composição coreográfica criada e interpretada pela autora da pesquisa. A obra tem como elemento inspirador inicial uma foto da matriarca, avó Lupercina, que representa o impulso ancestral para o nascimento de uma personagem. *Araçunã*, surge a partir da escrita de uma história semificcional que apresenta uma força feminina construída a partir de simbologias de um corpo atemporal, que é atravessado por conexões entre passado, presente e futuro. O processo criativo também é construído por vivências com algumas danças populares brasileiras. A pesquisa aborda fundamentalmente conceitos de dança brasileira contemporânea, etnocenologia e perspectivas decoloniais para a construção cênica em dança, construindo relações entre corpo e as suas ancestralidades, corroborando para um processo criativo onde a dança se relaciona com as realidades vividas e influencia a construção identitária. Esta pesquisa é construída a partir da metodologia auto-etnográfica.

Palavras-chave: dança; processo criativo; autoetnografia; ancestralidade.

ABSTRACT

This research proposes to present investigations and reflections about the creating process of *Araçunã*, a coreographic composition created and interpreted by this research's author. The work has as first inspirational element a picture of the matriarch, grandmother Lupercina, who represents the ancestral impulse for the birth of a characther. *Araçunã* arises from the writing of a semi-fictional story that represents a female strength built on a timeless body's symbologies, crossed by conections between past, present and future. The creative process is also built by experiences with some popular Brazilian dances. The research fundamentally approaches concepts of contemporary brazilian dance, ethnocenology and decolonial perspectives for the scenic construction in dance, building links between body and it's ancestries, corroborating a creative process where dance is related to the realities lived and influences the identity construction. This research is built on self-ethnographic methodology.

Keywords: dance; creative process; autoethnography; ancestry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Araçunã – IFestival. Dez.2016. 30

Figura 2 – Araçunã – 1º Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias 31

Figura 3 – Araçunã – Conecta IF – Centro de Convenções Ulysses Guimarães 32

Figura 4 – Acervo Pessoal – Foto de Familia 33

Figura 5 – Araçunã – Topografia Espacial 35

Figura 6 – Araçunã – Texto 36

Figura 7 – Residencia Artistica Twin 38

Figura 8 – Mostra Transcendencia.....38

Figura 9 - Araçunã – Registro Fotográfico.....39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ENTRE TRILHAS, ATÉ AQUI.....09
1 IMPULSO ANCESTRAL.....12
1.1 Pensamentos Decoloniais Aplicado a Dança.....15
1.2 Contribuições da Etnocenologia.....19

2 DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....22
2.1 Apontamentos Conceituais.....23
2.2 Dança e construções Identitárias 27

3 ARAÇUNÃ - PROCESSO DE CRIAÇÃO.....29
3.1 De dentro para fora 32
3.2 De fora para dentro.....37

4 CONCLUSÃO.....40

INTRODUÇÃO – ENTRE TRILHAS, ATÉ AQUI

Comecei a dançar despretensiosamente ainda criança nas festas de família, trabalhos da escola e brincadeiras entre amigos. Me lembro de participar dos eventos culturais no ensino fundamental, onde sempre dançava coreografias ensinadas pelos professores, comumente de axé e dança do ventre. Também me lembro da primeira vez que interpretei um personagem, Emilia, a boneca das histórias do escritor brasileiro Monteiro Lobato, sob orientação da professora de português, por volta da quarta série. Eu tinha que sair de uma caixa de papelão simulando um nascimento, o momento em que a boneca criava vida, após sair, me juntava as outras colegas e começava uma coreografia com todas juntas. Foi a primeira vez que dancei um solo, sendo assim na pele da boneca Emília, me lembro do nervosismo, da empolgação e do orgulho de estar no palco. Mas pensando agora, talvez uma das primeiras vezes que tive meus traços estéticos e a cor da minha pele escondida, na maquiagem para a apresentação meu rosto foi coberto por uma espessa tinta branca e eu tive que usar uma espécie de macacão, também branco, que cobria todo meu corpo por baixo do vestido colorido. Nas festas de família sempre formava rodinhas junto com minhas primas reproduzindo as movimentações vistas na televisão do grupo musical "É o Tchan". Dessa forma, dançar sempre fez parte da minha vida, mas como entretenimento.

Foi só por volta dos 19 anos de idade que tive contato com a dança como forma de conhecimento, no curso superior de Educação Física, que realizei entre 2010 e 2013, quando iniciei minhas experiências a respeito do estudo do movimento. Na grade curricular tive uma disciplina intitulada "Dança" logo no primeiro semestre, em que parte da avaliação era feita através da participação em alguma apresentação do Festival de Dança que o curso organiza. A partir daí comecei a me interessar mais e me envolver nas apresentações do mesmo até o fim do curso. Durante esse período, nos ensaios para as apresentações, tive contato com algumas estéticas de dança, mais constantemente com o Stiletto[1] e o Dancehall, que faz parte de uma manifestação cultural de origem jamaicana, que futuramente descobri que está incluído no que Laís Torres (2015, p.27) traz em sua pesquisa intitulada de Danças Urbanas[2].

[1] O Stileto surgiu por volta da década de 90, na Broadway Dance Center, em Nova York e tem a professora e coreógrafa Dana Foglia como uma das grandes percursoras. Tem como sua principal característica o uso de salto alto por quem o dança.

[2] Termo mais utilizado atualmente para se referir ao que já foi e ainda é conhecido como *street dances* ou dança de rua e que a autora defende que pode ser considerada qualquer dança que acontece no ambiente urbano. Logo, o dancehall é uma das várias estéticas de danças urbanas.

Porém, no curso de Educação Física o aprendizado se resumia em reproduzir sequências de passos já definidos e ensinados por outros alunos com mais experiências nessas estéticas, sempre visando a apresentação no festival ao fim do semestre. Ou seja, aprendia sempre através da cópia de movimentos, existindo pouco ou nenhum espaço para criações individuais. Após 6 meses do término do curso de Educação Física, em 2014, ingressei no de Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília com o anseio e curiosidade em estudos mais aprofundados e específicos na área.

Durante o andamento de quase oito semestres cursei na grade curricular disciplinas que me proporcionaram grandes mudanças no meu modo de pensar, fazer e apreciar dança. Apesar da variedade de disciplinas e o contato com múltiplas ideias, com o passar dos semestres me sentia cada vez menos representada com as vivências de dança ensinadas no âmbito acadêmico, a sensação que eu tinha era de que aqueles conhecimentos em sua maioria eurocêntricos e/ou norte americanizados não dialogavam com minha realidade. Isso só começou a mudar no quinto semestre do curso com a disciplina Danças do Brasil[3].

Nesta disciplina uma das avaliações para a nota semestral era um trabalho que consistia em um inventário pessoal teórico/prático em que era necessária a criação de uma composição coreográfica a partir da pesquisa de histórias de família e suas relações com as vivências corporais ocorridas durante as aulas. A partir dessa proposta, *Araçunã* começa a renascer. Digo renascer, pois já existia dentro de mim, só precisava de estímulos para despertar. Este trabalho da disciplina de Danças do Brasil é o início de um processo que vejo em constante construção, sem início, meio e fim precisamente definidos, pois ele se relaciona muito com descobertas pessoais e caminhos de autoconhecimento, como comenta Graziela Rodrigues (2005, p.27): "Não se trata de uma pesquisa com princípio, meio e fim, pois não foi premeditada, não foi planejada neste sentido. Ela foi feita dentro de uma história de vida, onde a Dança está inserida."

Nesta pesquisa irei apresentar e refletir sobre o processo de criação de *Araçunã*. Assim, pretendo discorrer sobre teorias e conceitos que corroboram para o aperfeiçoamento e embasamento da composição, realizar apontamentos sobre origens e ideias inspiradoras da obra e analisar o desenvolvimento dos ensaios e das apresentações já realizadas ao público.

Com isso, o intuito também é contribuir para a ideia que Sandra Meyer (2014, p.5) apresenta de que: "Se faz urgente romper com a lógica bipartidária que perpetua a ideia de

[3] Disciplina ministrada pela professora Msc Eloisa Borges no primeiro semestre de 2016.

que a teoria pertence aos que pensam e a prática aos que fazem.” Dessa forma, busca diluir cada vez mais as fronteiras entre criador, artista e pesquisador.

Além disso, é importante ressaltar que se trata de uma pesquisa em Dança Brasileira Contemporânea[4] e, portanto, pretende estimular a produção nesta área e ressaltar a importância de processos criativos e educacionais que se aproximem das vivências pessoais e realidade dos estudantes brasileiros, visando o que Inaicyra Santos (2006, p.29) defende como a “formação de uma realidade plural artística nacional e a descoberta aprofundada e audaz na criação artística e nos métodos educacionais com raízes brasileiras”. Afinal, percebo que disciplinas com abordagens de corporeidades e estudos de matrizes brasileiras deveriam ter mais espaço no currículo de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, pois tem duração mínima de oito semestres e apenas duas disciplinas voltadas para tais estudos. Diante disso, penso que ainda apresenta metodologias teóricas e técnicas arraigadas em padrões eurocêntricos que desestruturam e diluem as tradições afro-ameríndias, o que consequentemente contribui para a consolidação de obstáculos que já se encontram estabelecidos com o passar dos anos como resultado histórico da colonização do país.

Com isso, este trabalho visa fundamentalmente estimular a realização de trabalhos de criação em dança que dialoguem com construções identitárias. Para isso, divido esse trabalho em três capítulos: no primeiro, abordo como e quais foram os elementos de ancestralidade que inspiraram o processo de criação de *Araçunã*, além de discorrer sobre perspectivas de decolonialidade e etnocenologia para os estudos em dança; no segundo, apresento o termo Dança Brasileira Contemporânea e suas características, complementando-o com reflexões sobre construções identitárias na dança e no terceiro, exponho as fases do processo criativo de *Araçunã*.

[4] Termo utilizado pela pesquisadora Drª Renata de Lima Silva que será abordado mais detalhadamente em capítulo posterior.

1 IMPULSO ANCESTRAL

> “O respeito a ancestralidade não é apenas por buscar as antigas tradições e conhecimentos mas por ser a nossa origem e fonte de força. Não é possível viver sem olhar o passado que vive através de nós em cada pulsar cardíaco.”
>
> *Renata Tupinambá*

O Impulso Ancestral é elemento fundamental no processo de renascimento (digo isso, pois já existia em mim, só precisava de estímulos para aparecer) de Araçunã, ele é a faísca que se acende para lá na frente virar uma incomensurável chama. Ele surge inicialmente da matriarca Lupercina, avó paterna que encontro em uma foto antiga nos álbuns de família e se estende ao considerar a memória de todas as mulheres que vieram antes de mim e que lutaram para que minha existência seja possível.

Além disso, ao falar de Impulso Ancestral preciso situar quais são as ancestralidades a que me refiro. Por meus traços estéticos, sou chamada diversas vezes de índia, algumas por pessoas que acham que isso é uma forma carinhosa de se dirigir a mim, outras com muito preconceito, ás vezes ingênuo, mas arraigado. Então, preciso de antemão colocar que *Araçunã* não é uma dança indígena. E não digo isso por negação da minha ancestralidade, muito pelo contrário, digo por orgulho e respeito, por entender que ser indígena nunca foi só ter o cabelo liso e a pele da minha cor.

Além disso, acho importante frisar que não posso apagar minha ascendência de pessoas brancas, porém, nesse trabalho me refiro as relações construídas com ancestralidades negras e indígenas, aquelas que me tocam e me movem, aquelas que dificilmente são contadas e que tentaram esconder ou apagar durante minha vida.

Apesar dessas tentativas constantes de apagamentos, seja nos ambientes escolares onde dificilmente se estuda a respeito, (a não ser nos famigerados dias do índio e dias da consciência negra, quando diversas vezes ao invés de levantar reflexões sobre tais temas, os estereótipos sobre pessoas negras e indígenas são reforçados) ou em casa, onde quase nunca aprendi a ter orgulho de familiares negros e/ou indígenas, esse impulso ancestral me veio pela arte, mais especificamente pela dança.

Desde criança, nas músicas em que escutava som de tambores meu corpo sempre se movia, nas rodas de capoeira que aconteciam na escola a melodia do berimbau e os cantos me hipnotizavam. Já mais velha, ao conhecer o samba de roda e os terreiros de candomblé a sensação de existir ali uma parte de mim se confirmou.

Ao falar que me relaciono com essas ancestralidades não me refiro há algo perdido e estagnado no passado, que precisa ser resgatado e recuperado em um movimento estático e

com o fim em si mesmo de volta as minhas origens, mas sim de conjunto orgânico vivo que se manifesta nos meus poros, na minha voz, no meu sangue, no meu corpo aqui e agora, no presente. Sobre isso, Eduardo Oliveira comenta:

> O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontinuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de recriar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. (OLIVEIRA 2007, apud SILVA 2016, p.75)

Dessa forma, percebo que pensar e refletir sobre Ancestralidade vai além de um simples resgate de acontecimentos ocorridos anteriormente a minha existência, mas sim um caminho que ultrapassa o antes, o depois e o agora. O autor ainda traz reflexões extremamente pertinentes, e completa ao dizer que: "Desenvolve o conceito de ancestralidade para muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico. A ancestralidade, aqui, é uma categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética." (OLIVEIRA, 2012, p.30). Com isso, o Impulso Ancestral a que me refiro, para além de ter contribuído para a criação de uma composição coreográfica em dança, faz parte de um todo que me rege, que me impulsiona a mover e que solidifica e faz presente a luta de vários anteriores a mim e que me acompanham na vivência de meus dias atuais. Complementando estas reflexões segue trecho de Oliveira:

> O encantamento é uma experiência de ancestralidade que nos mobiliza para a conquista, manutenção e ampliação da liberdade de todos e de cada um. Assim, é uma ética. Uma atitude que faz sentido se confrontada com o legado dos antepassados. Confrontamento que faz sentido se atualizado na contemporaneidade. Estamos para além do conceito de tradição e longe do conceito de folclore. A ancestralidade é uma forma cultural em si mesma ética porque o contorno de seu desenho é uma circularidade que não admite o excluído. (OLIVEIRA, 2012, p.43)

Para exemplificar os apontamentos iniciais sobre Impulso Ancestral apresento abaixo o poema *A Roda dos Não Ausentes*, de Conceição Evaristo, que nos brinda com suas palavras traçando um caminho infindável de percepção do tempo, nos mostrando o reconhecer-se entre os nossos.

O nada e o não,
ausência alguma,
borda em mim o empecilho.
Há tempos treino
o equilíbrio sobre
esse alquebrado corpo,
e, se inteira fui,
cada pedaço que guardo de mim

tem na memória o anelar
de outros pedaços.
E da história que mês resta
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje,
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.

Dessa forma, a partir das colocações e reflexões acima percebo a Ancestralidade como uma força fundamental para a minha existência, funciona como uma espécie de alicerce de sustentação dos meus passos, impulsão para o contínuo movimento da vida, quietude e inquietação que me regem e auxiliam no me manter em equilíbrio. Penso que ela se atualiza a medida em que é revisitada, contribuindo assim para que não seja um objeto estático e imutável, ela existe na relação com as pessoas que vieram antes de nós e se recriam ao chegar nos sujeitos da contemporaneidade. Como diz Conceição Evaristo no poema acima, o movimento continuo em sentido de roda faz com que não existam finais mas sim reencontros e recomeços, reconhecer-se nos que giram com a gente. No próximo capítulo pretendo discorrer sobre perspectivas decoloniais aplicada a dança, apresentando conceitos e possíveis subsídios metodológicos para isso, além de apresentar brevemente a Etnocenologia e suas contribuições para a análise de criação em dança.

1.2 Pensamentos Decoloniais Aplicados a Dança

Como citado na introdução deste trabalho, com o passar dos semestres no curso de Licenciatura em Dança foram surgindo sensações de não reconhecimento com aquilo que era ensinado, como se aquelas perspectivas, teorias e técnicas não conseguissem dialogar diretamente com as particularidades do meu corpo e da história de vida inscrita nele. Dessa forma, tive que procurar outros caminhos epistemológicos que contemplassem os questionamentos que foram surgindo. Em um curso com quatro anos de duração, por que só duas disciplinas abordavam estudos sobre elementos da cultura brasileira? Por que a maioria dos textos lidos eram de autores brancos e europeus/e ou norte-americanos? Por que não tínhamos no corpo docente algum professor com especialidade em estudos de danças brasileiras? Essas e várias outras indagações começaram a existir e como esperado as respostas não eram facilmente dadas.

Na continuidade da pesquisa sobre *Araçunã*, percebo uma necessidade de buscar embasamentos teóricos que se relacionem com o processo de criação a partir de um ponto de vista diferente dos habitualmente estudados, com isso me deparei entre as leituras com as perspectivas de pensamentos sobre colonialidade e decolonialidade, nessa seção apresento um breve panorama sobre o assunto.

Sabemos que o Brasíl foi um dos países que sofreu com a colonização de seu território, apesar de dificilmente tal fato ser apontado com teor negativo é importante nos atentarmos para isso. Walter Mignolo apresenta reflexões sobre as consequências da colonização na história das Américas:

> Desde o século XVI, tudo o que podemos ler ou ver em mapas sobre o lugar das Américas na ordem mundial é historicamente localizado a partir da perspectiva europeia, que é tomada como universal. Mesmo que houvesse uma consciência de que havia um mundo e pessoas fora da Europa, ambos foram apresentados como "objetos" – ausentes como sujeitos e portanto, fora da história. (MIGNOLO 2005, apud BÉLEM 2016, p.100)

O autor completa dizendo que essa colonização, feita a partir do genocídio de indígenas e povos africanos escravizados, foi a base para o surgimento da chamada "modernidade" e diz que esses povos e sujeitos silenciados teriam adquirido o que chama de senso de inferioridade, mostrando a existência de uma ferida colonial, que segundo o autor ainda não foi curada na América Latina. Tais povos foram sujeitos que tiveram suas perspectivas não contadas e por isso Mignolo afirma existir uma necessidade de decolonização do conhecimento e da subjetividade. O autor, afirma que:

> Além da exploração pela extração dos recursos naturais, pela conquista e controle de terras, pela escravidão e pela divisão de raças, houve um controle do conhecimento e da subjetividade que foram emaranhados na questão da modernidade/colonialidade, levando a uma geografia do conhecimento específica e a um controle da existência. (2005, apud BÉLEM 2016, p.100)

Ainda para o autor a colonialidade agiu a partir da colonialidade do poder e da colonialidade do saber, que gerou a colonialidade do ser e foi expandida, pois em muitos países, mesmo após as suas independências, ocorreu um colonialismo interno, assim continuaram sofrendo com um novo tipo de colonização, seja por meio do neoimperialismo e/ou da globalização. Dessa forma, para o autor a América não foi "descoberta e sim "inventada".

Percebo que esse sendo de inferioridade ao qual o autor se refere pode ser visto frequentemente no cotidiano ao meu redor, é comum sermos ensinados a valorizar e admirar experiências estéticas estrangeiras, pagando sem questionar ingressos mais caros quando o

artista é de outro país e menosprezando a cultura que acontece nos ambientes locais. Isso faz com que seja construída uma ideia de que qualquer coisa produzida em países do exterior seja considerada melhor, sendo que na maioria das vezes não ocorre uma reflexão profunda sobre de onde vem essa concepção. É preciso parar e nos perguntarmos por que passamos tanto tempo tratando conhecimentos culturais de raízes brasileiras como menos importantes e endeusamos experiências que não se relacionam com nosso local de existência.

Por isso recorro ao movimento decolonial para pensarmos sobre tais questionamentos. Penso que refletir sobre os apagamentos decorrentes destas colonizações é necessário para que seja possível dar espaço para os conhecimentos que foram por vezes negados, permitindo aos sujeitos um afastamento desse senso de inferioridade e tornando-os mais conscientes da importância de exaltar e valorizar suas próprias existências e narrativas pessoais como fonte potente de sabedorias.

Diante do exposto, Nela Cristina Baldi (2018, p.293) afirma que a educação como um todo, na maioria das vezes, ainda tem se ajustado nessa perspectiva colonialista e por isso a educação em dança não é diferente. A autora defende que existem estéticas de dança e modelos de ensino privilegiados, principalmente o balé clássico e a pedagogia tradicional, também afirma que é comum nesses métodos de ensino outra colonialidade que fica implícita, a de separar corpo e mente. Sendo frequente entre os professores a visão de corpo como mero instrumento – de um ponto de vista cartesiano – e não a de sermos um corpo. E por isso, completa:

> Há um tipo de dança pensado como universal – o balé clássico, considerado ainda por muitas pessoas como técnica de base – bem como um modo de transmissão deste saber, centrando-se nxs professorxs como detentorxs do conhecimento, cujo modelo de movimento deve ser repetido e aprimorado, bem como uma tendência à valorização da individualidade. (BALDI, 2018, p.295)

Dessa forma o aprendizado se estabelece a partir da simples cópia repetitiva de movimentos, colocando o professor como o centro e exemplo a ser seguido, deixando de lado as características e particularidades de quem aprende. Penso que é necessário um rompimento desta lógica, para que seja possível que o discente se torne o protagonista de suas movimentações, realizando-as de forma que seja possível reconhecer-se nelas. Ressalto aqui que não deslegitimo o aprendizado citado no início do parágrafo e sim penso que outras formas de aprender dança devem ser investigadas e precisam dar conta de abarcar a pluralidade de corpos existentes.

Como tentativa de romper com tais métodos de ensino colonialistas me coloco em diálogo com as ideias de Baldi que propõe apontamentos e soluções a partir da perspectiva da

Autobiografia como forma de tornar o discente protagonista de suas movimentações. A autora afirma:

> Na Educação, a pesquisa autobiográfica tem sido usada, sobretudo, na investigação sobre a formação docente. Mas há autorxs que enxergam a Autobiografia tanto como um método de pesquisa, quanto pedagógico. De pesquisa porque o pesquisador se utiliza dos dados autobiográficos; e pedagógico porque escrever sobre si é conhecer-se e, portanto, é autoformador. (BALDI, 2018, p. 302)

Pensar a construção de Araçunã, se encaixa nessa perspectiva de Autobiografia, pois ela surge da escrita de um texto semi-ficcional onde construo uma narrativa sobre uma força feminina ancestral, sendo essa narrativa uma junção das histórias contadas sobre minha avó e algumas características pessoais. Ou seja, levo minha história para a construção de um texto que posteriormente se transforma em movimentos de dança e cena.

Além disso, Baldi também ressalta a importância do conceito de corpografias, pois ele apresenta uma ótica sobre a Autobiografia como hipótese epistemológica de inserção de pedagogias decoloniais. Assim, nosso corpo é inscrito pelos episódios que nos afetam. Mas, ao mesmo tempo, também inscreve e escreve. A autora chama de corpografias as memórias (es)(ins)critas no corpo. Sugere que "ao trabalhar com as memórias, as narrativas e as escritas – do papel ao movimento – a Autobiografia acaba por trabalhar, então, com as corpografias. (...) A Autobiografia – em seus mais diversos procedimentos – é considerada, portanto, um processo autoformativo." (BALDI, 2018, p.303)

Após apresentar essas ideias a autora ainda sugere alguns caminhos no que se refere as possíveis metodologias para a aplicação da Autobiografia como prática decolonial:

> Do ponto de vista metodológico, os procedimentos tanto de pesquisa quanto pedagógicos da Autobiografia são inúmeros e distintos: escritas de si, por meio de diários e inventários pessoais, portfólios, ateliês etc. Em todos eles a chamada reflexão na ação está presente. São escritas – mesmo aquelas em movimento – que nos permitem refletir sobre o vivido e, mais que isso, atuar sobre. BALDI, 2018, p.304)

Durante o processo de criação de *Araçunã*, utilizo alguns dos elementos que a autora sugere, as escritas de si por meio de diários de bordo (possível visualizar algumas imagens em páginas seguintes) e inventários pessoais foram recursos importantíssimos para o registro das cenas que foram surgindo e se transformando com o passar das apresentações. Além disso, o diário de bordo foi um meio de concretizar em palavras e desenhos as ideias e inspirações por vezes confusas e intuitivas que iam aparecendo durante os ensaios, e ao serem lidas depois de alguns dias podiam ser melhor compreendidas e contribuíam para a visualização de novas possibilidades na criação.

Dessa forma é possível perceber as contribuições e a importância de uma concepção decolonial nos estudos de dança. Belem discorre sobre algumas contribuições das perspectivas desses estudos, apontando possibilidades de mudança em paradigmas e concepções engessadas:

> A crítica pós-colonial e decolonial nos chama a atenção para o fato de que é preciso reconhecer e valorizar outras culturas e saberes para além dos cânones da civilização ocidental. Essas revelam outros modos de existência e de entendimento do mundo que foram silenciados ou mesmo suprimidos devido à colonialidade. (BELEM, 2016, p.103)

Diante do exposto, percebo que o movimento decolonial é extremamente necessário para o curso de Licenciatura em Dança, pois possibilitará novas percepções sobre estéticas e histórias da dança que geralmente são pouco citadas em nossa graduação, contribuindo para maior valorização da diversidade cultural do país e consequentemente tornando a formação artística/docente mais completa e abrangente. Afinal, só será possível abordar tais conhecimentos em sala de aula ou utiliza-los como um caminho para metodologias de processos criativos, se em algum momento de sua trajetória eles foram abordados e/ou discutidos. No capítulo seguinte, discorro brevemente sobre Etnocenologia, uma área de estudos que encontrei em meio a pesquisas e também apresenta possibilidades de diálogo com elementos das culturas populares

1.2 Contribuições da Etnocenologia

Em novembro de 2017 após aprovação no edital Técnico Cientifico do Instituto Federal de Brasília realizei uma viagem ao Rio de Janeiro para participar como ouvinte do *Seminário Internacional Multilingue Trans-Incorporados: construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança*, realizado no Museu de Arte do Rio. Na ocasião, umas das mesas redondas que consegui presenciar se intitulava *Corpo, diáspora e heranças culturais*, nela estava presente a Dra. Suzana Martins, que em sua fala apresentou o termo Etnocenologia como "o estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados" (2017) e mencionou a possibilidade que os estudos dessa área proporcionava para as pesquisas em cultura popular. Nesse subcapitulo pretendo discorrer brevemente sobre essa área de estudos, apontando suas características e contribuições para minha pesquisa.

Já estava em busca de teorias e epistemologias que se relacionassem com essa criação em dança que pretende criar diálogos contínuos com meus impulsos ancestrais e experiências

vividas, na ocasião citada acima encontrei a Etnocenologia[5], que de acordo com Alexandra Dumas:

> Por ser criada na década de 1990, a etnocenologia está mais próxima de uma produção de saber mais contemporâneo, que diz respeito não só ao tempo cronológico, mas também aos seus pressupostos epistemológicos com paradigmas mais maleáveis quando comparados ao período de origem do termo oralidade. (DUMAS, 2012, p.149)

Dumas ainda apresenta uma característica para a concepção de corpo na Etnocenologia, diz que ele é visto e pensado em sua totalidade, valorizando as experiências pessoais e vivências que ele carrega:

> Assim, na etnocenologia o conceito de corpo distancia-se do sentido dualista cartesiano, no qual corpo e mente significam substâncias distintas. Nas suas premissas teórico-filosóficas constam a pluridisciplinaridade, a consideração da diversidade e da complexidade dos fenômenos estudados. (DUMAS, 2012, p.149)

Buscando uma definição dos elementos estudados pela Etnocenologia, apresento uma organização em subgrupos elaborada por Bião (2007 apud OLIVEIRA 2011, p.1) para melhor compreensão das possibilidades de observação por esse campo de estudos. Dessa forma, subdividiu em: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Isso contribuiu para explicar os componentes de interesse desta visão transdisciplinar.

Outra pesquisadora que aborda a Etnocenologia traz apontamentos sobre a importância de tal área de estudo, refletindo sobre as características da área, e apontando as contribuições que pode gerar como campo epistemológico, assim, segundo Suzana Martins:

> A especificidade desta disciplina que veio para "quebrar" os conceitos etnocêntricos, uma vez que a Etnocenologia foge dos padrões europeus e norte-americanos o que de certa forma, ainda dominam as universidades brasileiras e estudos acadêmicos. Assim tornou-se uma disciplina que além de valorizar as manifestações culturais locais e regionais brasileiras, as artes do espetáculo e o corpo em cena, busca compreender fenômenos sutis, singulares e, ao mesmo tempo, plurais. Em outras palavras, a Etnocenologia abre-se para um campo vasto de objetos de pesquisas e possibilidades de compreensão sobre estes, tanto em nível teórico quanto prático. (MARTISN, 2016, p.82)

Percebo no campo da Etnocenologia a oportunidade de relacionar e validar os estudos que se relacionam com danças populares, ela traz a concepção de espetáculo para além do que é realizado dentro das salas e palcos de dança e/ou teatro, considerando que espetacularidades acontecem para além desses ambientes e estão presentes em diversas situações cotidianas,

[5] Disciplina criada pelo Dr. Jean Marie Pradier que propõe uma abordagem interdisciplinar das práticas e das artes performativas, que aqui será usada da perspectiva de autores brasileiros.

presentes no nosso dia a dia. Ou seja, é dada a mesma importância para um grupo que se apresenta dentro de um teatro e um grupo que apresenta seu trabalho em ruas ou outros lugares que não sejam o ambiente fechado de determinado espetáculo.

Martins conclui, apontando como a abordagem da Etnocenologia pode proporcionar a criação de novas metodologias de pesquisa que valorizam as especificidades e vivências de cada pesquisador:

> Assim cheguei à conclusão que os estudos da Etnocenologia são fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas que tenham como objetos a diversidade cultural de povos e etnias. Além disso, o sujeito-pesquisador terá a oportunidade de criar a sua própria metodologia de pesquisa, fundamentando e usando as suas próprias experiências de artista e professor. (MARTINS, 2016, p.83)

Com os autores citados acima e seus apontamentos pude perceber na Etnocenologia um campo amplo de pesquisa capaz de se relacionar com o objetivo que tenho ao refletir sobre o processo de *Araçunã*. É possível uma transposição de simples objeto para sujeito ativo na pesquisa, colocando-se como parte das investigações e não apenas como mero observador, valorizando assim as experiências inscritas em meu corpo e minhas subjetividades.

Dessa forma, percebo que o movimento decolonial em junção com os estudos da Etnocenologia corroboram para o embasamento do processo criativo de *Araçunã*, ambos apresentam percepções de corpo menos hegemônicas, que valorizam as experiências vividas e os estudos que se relacionam com elementos da cultura popular. Penso que são áreas de pesquisas que deviam ser mais abordadas durante a graduação pois podem contribuir imensamente com os anseios dos discentes em estudar o que elas propõem.

No capitulo seguinte me proponho a apresentar o termo Dança Brasileira Contemporânea, assim, discorro sobre esse conceito, expondo suas características e influencias e acrescento refletindo sobre o processo de construções identitárias a partir da dança.

2 DANÇA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

2.1 Apontamentos Conceituais

Como mencionei no início desse trabalho, minha experiência corporal com estéticas de dança começou com o Dancehall, entre 2010 e 2013. Porém, a partir de 2014, com o passar do curso de Licenciatura em Dança não conseguia mais me identificar tão fortemente com o estilo citado. Nesse capitulo discorro sobre minha trajetória em algumas experiências corporais e o encontro com o termo Dança Brasileira Contemporânea, apresentando o conceito e suas características

Sempre ouvi o termo Dança Afro e vejo que é bastante conhecido e comumente usado para se referir as mais variadas danças que acontecem em território brasileiro e possuem influência africana. Porém, sempre tive dificuldade de entender e visualizar o que exatamente se encaixava nesse termo. Sobre esse assunto, Fernando Ferraz denota como historicamente sempre foram diversos e confusos os termos usados para se referir as danças de matrizes afro-indigenas e faz o seguinte apontamento:

> De acordo com o tempo histórico e contexto sociopolítico, esta dança já foi nomeada como étnica, folclórica, primitiva, afroprimitiva, afro-brasileira, negra, afrodiaspórica, negra contemporânea, entre outras classificações. A despeito da diversidade de nomes, todas essas categorizações conectam-se através de referências compartilhadas que cruzam elementos da história de cada criador, sua formação artística, o reconhecimento de linhagens coreográficas construídas pelas relações com mestres e bailarinos da velha- -guarda, sua inserção no campo de produção cultural e seus comprometimentos políticos e sociais. (FERRAZ, 2012, p.78)

Em 2014 também conheci o grupo Cultural Obará que realiza atividades com música, dança, canto e percussão afro-brasileira em Brasília, lá participei por alguns meses das aulas do que na época conhecia como Dança Afro. Por motivos pessoais não continuei por muito tempo, porém alguns colegas permaneceram, se estabeleceram no grupo e ao final dos semestres apresentavam espetáculos que eram o resultado das aulas que faziam. Sempre ia prestigiar meus colegas e assistia atenta a todas as cenas, não entendia muito bem as simbologias e referências presentes no espetáculo, mas ficava fascinada com os toques dos atabaques, os movimentos e os cantos.

Em 2016 participei de uma oficina de Dança Contemporânea com o bailarino e coreógrafo moçambicano Idio Chichava, após o término da atividade, impressionada com a humildade e abertura de diálogo do professor fui perguntar informações a respeito da realização de intercâmbio para a África. Ele me convidou para assistir uma performance que iria realizar na mesma noite no Memorial dos Povos Indigenas de Brasília (lugar que mais

adiante mostrarei como parte fundamental de meu processo criativo) e disse que ao final poderíamos conversar. Assisti e em seguida conversamos durante um longo tempo, muito educadamente e com uma compreensão imensa foi tirando minhas dúvidas e me abrindo os olhos para muitas coisas. Entre elas a que mais me chamou atenção foram as complexidades do termo Dança Afro. Idio me disse que não dava aula de Dança Afro, pois o que estava ao alcance das suas habilidades eram aulas de Danças Tradicionais de Moçambique e que enquanto brasileiros precisamos pensar com mais profundidade na forma que utilizamos esse termo.

Depois dessa ocasião já não sabia mais como chamar aquilo que tanto queria aprender, aquilo que me despertava um êxtase ao dançar ou ao assistir. Percebi que existia uma lacuna teórica sobre o que realmente seria essa Dança Afro, lacuna que se apresentava com os professores que ministravam essas aulas e se transmitia para seus discentes, que também reproduziam o termo sem saber realmente o que ele era, me incluo entre esses discentes. Aos poucos, por interesse pessoal comecei a realizar pesquisas e apesar de achar que compreendia melhor só me deparava com mais confusões,

Seguindo com as reflexões a respeito, depois da conversa com Idio e outras pesquisas percebo hoje que o termo Dança Afro, abrange uma série de complexidades que tornam necessárias constantes reflexões. A pesquisadora Luciane Ramos destaca:

> Essas danças são plurais em constituição, em referência, plurais em contexto cultural, plurais em articulação com o mundo social, então já de bate pronto a gente toma ciência dessa diversidade.” Também completa que são usados vários termos para designar tais danças: “as nomenclaturas que elas recebem também são diversas, dança afro, dança negra, dança negra contemporânea, danças africanas. E os nomes são importantes porque né, as coisas tem que ter nome para que elas existam. (RAMOS, 2016)

Até aqui percebo como as nomenclaturas usadas para essas danças sempre foram adotadas de diversas formas, o que contribui para a confusão a qual me deparava ao tentar pensar que nome usar para me referir a elas, talvez mais do que definir de forma fechada sobre qual termo usar definitivamente, seja mais interessante refletir sobre a formação e concepção de cada um deles, em uma tentativa de compreender os contextos ao redor da utilização de cada um.

Diante dessas complexidades, atualmente, Dança Afro não é o termo que mais contempla minhas pesquisas de movimentações corporais e criações artísticas, e na verdade o que me cabe agora pode mudar daqui há alguns anos, pois conceitos estão sempre sendo revisitados e repensados. Depois de pesquisas e reflexões encontrei um termo que no momento se adequa ao que pesquiso e apresento em *Araçunã*. Ressaltando que ainda não é

uma obra finalizada, pois se alimenta diariamente das minhas experiências no cotidiano, daquilo que leio, assisto, danço, percebo, daquilo que constitui meu corpo como lugar de experiência e existência no mundo. Quando digo que *Araçunã* é um processo de criação em "Dança Brasileira Contemporânea", me refiro ao conceito defendido por Renata Lima de Silva, onde ela explica que é:

> Aquela que tem a poética corporal elaborada em movimentos da corporeidade presentes em manifestações dançadas da cultura popular brasileira fundida a parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea. (SILVA, 2016, p.19)

Ou seja, é a possibilidade de criação cênica a partir de elementos inspiradores que surgem das vivências em danças populares brasileiras com a junção de conhecimentos oriundos da dança contemporânea. Vejo aqui a oportunidade de unir as experiências inscritas em meu corpo pelas rodas de coco, samba de roda, jongo e etc, com os aprendizados em improvisação, elementos do movimento, entre outros, oferecidos durante o curso de Licenciatura em Dança.

Ao apresentar a ideia de Dança Brasileira Contemporânea, Silva apresenta algumas questões importantes que não podem ser deixadas de lado. A autora fala que ao pensar o termo é necessário não cair em uma armadilha de homogeneização de estéticas:

> Espero que ao falar de dança brasileira contemporânea como um ponto de encontro ou território de intersecção entre dança contemporânea e cultura popular, não leve a interpretação de que defendo uma ideia de identidade nacional – noção escorregadia que opera no plano ideológico de delimitação de fronteiras políticas e que procura se impor como legitima. (SILVA, 2016, p.61)

Assim o objetivo ao usar tal termo não é incluir tudo numa mesma concepção de forma fechada, como se por isso a partir de agora tudo fosse uma mesma coisa, pelo contrário, falar sobre Dança Brasileira Contemporânea é perceber a diversidade de estéticas que estão presentes na cultura popular brasileira e podem influenciar a criação artística.

Silva também ressalta algumas diferenças e características entre dança brasileira contemporânea e dança contemporânea brasileira que necessitam de atenção para que não ocorram conflitos conceituais:

> Primeiro, é importante postular que todas as danças ditas contemporâneas que acontecem no Brasil poderiam sim ser consideradas como dança brasileira contemporânea. No entanto, acredito que possa existir uma diferença entre dança brasileira contemporânea e dança contemporânea brasileira, sendo essa última o campo alargado da dança contemporânea localizado territorialmente, independente de sua influência ou origem. Segundo, a dança brasileira contemporânea que aqui defendo é aquela pautada em expressões populares brasileiras. (SILVA, 2016, p.19)

Percebo nesse apontamento a demarcação de uma fronteira a respeito do termo, que é necessária, para que não ocorra uma confusão e junção de tudo no mesmo pacote. A Dança Brasileira Contemporânea a qual a autora se refere tem influencias especificas, se encaixa em um campo onde é diretamente influenciada pelas danças populares brasileiras, não cabendo a utilização do termo para tudo o que acontece em território brasileiro.

Além disso, é importante ressaltar que o uso desse termo não é apenas pela necessidade de nomear uma vertente estética, é uma escolha consciente de valorizar e dar voz a muitos pesquisadores em dança que por vezes não são lembrados ou citados. Sobre isso, Silva aponta o uso do termo como forma de posicionamento ideológico e valorização da cultura popular como fonte de conhecimento:

> A necessidade de especifica-la não se pauta apenas numa questão formais e sim numa necessidade ideológica de afirmação de identidade cultural, da necessidade de divulgar cultura popular como fonte de saber para além de si mesma e de abordar a dança brasileira contemporânea como uma linguagem que também escreve a história da dança no Brasil. Afinal, estamos falando dos saberes marginalizados num pais onde os conflitos de classe e cor ainda são explícitos e de um cenário da arte, no qual nomes como Mercedes Baptista, Abdias do Nascimento, Mestre Didi ainda são bem pouco referenciados na história oficial das artes. (SILVA, 2016, p.24)

Já que estou falando que essa Dança Brasileira Contemporênea se alimenta de elementos das danças populares se faz necessário discorrer brevemente sobre que danças são essas. De acordo com Eloisa Domenici o que chamamos de dança popular é:

> Uma extensa rede de movimentos e metáforas produzidas pelo exercício coletivo de significação de uma brincadeira. Uma estratégia evolutiva que nasce do lúdico. Um dos jogos de sobrevivência que constitui a especificidade da vida humana. (DOMENICI, 2009, p.16)

Além disso, Gustavo Côrtes também relata algumas características do que se entende por culturas brasileiras, campo mais amplo e que não pretendo me aprofundar, mas o qual as danças populares brasileiras estão inseridas:

> A cultura popular não se resume em um conjunto coerente e homogêneo de atividades. Pelo contrário, uma de suas principais características é a heterogeneidade. As manifestações da cultura popular se modificam juntamente com as mudanças da sociedade em que estão inseridas, sendo parte fundamental dos diversos modos de pensar, sentir e agir de um povo, presentes em seu contexto sociocultural historicamente construído. As práticas culturais só se mantêm a medida que forem reproduzidas ou reelaboradas e transformadas quando se modificam as condições histórico-sociais em que se inserem, conferindo-lhes um caráter dinâmico.” (CÔRTES, 200, p.13)

Percebo que pensar Dança Brasileira Contemporânea se faz necessário para a valorização de estéticas e saberes que por vezes não encontram espaço necessário no ambiente acadêmico, além de ser uma forma de aproximar os conhecimentos adquiridos em sala de aula

com as experiências vividas em ambientes externos a ela, possibilitando a junção de ambos, sendo um necessário ao outro. O termo também apresenta uma nova possibilidade de estudo, unindo campos de conhecimento que podem ser vistos aparentemente como opostos, mas se tornam complementares, possibilitando maior investigação na diversidade que existente nas danças populares brasileiras.

2.2 Dança e Construções Identitárias

Ao realizar o processo de criação de *Araçunã* percorri uma relação de construção de identidades, foi possível me reconhecer enquanto mulher negra, assumir uma identidade que me foi negada durante muitos anos por consequência dos apagamentos históricos que existem não só nos processos educacionais mas no cotidiano como um todo. Em nenhum momento até então tinha sido possível refletir sobre minhas ancestralidades e me orgulhar delas, reconhecer meus traços estéticos como mulher negra e me afirmar assim.

E por isso também percebo que dançar e refletir sobre o processo de *Araçunã* traz percepções sobre a dança como processo de construção de identidades. Ao dançar é possível se reconhecer nos seus próprios movimentos e se reconhecer em outras pessoas, afinal cada movimento, apesar de único também pode existir de forma semelhante nos outros. Aqui abordo duas perspectivas sobre identidade.

A primeira de Stuart Hall, que defende a ideia de identidade como algo fluido, não estático e sim em constante transformação e em construção, sendo necessária a relação com as pessoas e o ambiente ao seu redor para que ela se construa:

> "A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente." (HALL, 2006, p.13)

Assim ao dançar me insiro em diferentes ambientes e me relaciono com várias pessoas, o que gera um processo de identificações com esses espaços, me proporcionando o sentimento de fazer parte desses locais. Dialogando com a ideia de Hall percebo que posso me reconhecer em diversos lugares, ou seja, essas identificações vão se construindo e se transformando a medida que me insiro e me relaciono com pessoas e espaços diferentes. Ao me encontrar em ambientes que dialogam com minha ancestralidade, foi possível me reconhecer nessas pessoas que vieram antes de mim e assumir a identidade negra que não conseguia enxergar e reconhecer anteriormente.

A segunda concepção de identidade com a qual dialogo é a de Manuel Castells, que em suas reflexões apresenta três formas e origens da construção da identidade:

> Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais; identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e ou estigmatizadas pela lógica da dominação; identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade. (CASTELLS 2008 apud CAPRINI E FARIA 2016, p.12)

Refletindo sobre a ideia de Castells, percebo e entendo que a identidade legitimadora é a primeira a ser apresentada, quando em algumas esferas da sociedade se constroem maneiras de contribuir para que se mantenham situações de dominação, o que concebo que também pode acontecer nos espaços acadêmicos, quando a educação não permite questionamentos, críticas e sugestões e não valoriza a particularidade dos alunos. A identidade de resistência foi sendo desenvolvida comigo mesma com o passar dos anos, ao me assumir mulher negra e perceber que isso me coloca em um lugar não privilegiado em várias situações, mas mesmo assim continuar desenvolver uma identidade de projeto, que através da arte e da dança pode me permitir ocupar os espaços que por vezes são de difícil acesso a população negra e assim redefinir minha posição na sociedade.

Dessa forma, os conceitos de Hall e Castells dialogam e embasam o que aconteceu ao desenvolver minha pesquisa de criação de *Araçunã*, foi possível me reconhecer e me transformar, assumindo uma postura de percepção de mim mesma enquanto mulher negra.

Assim, concluo que o processo criativo em dança pode ser utilizado para contribuir com a queda da identidade legitimadora, pressionando as identidades de resistência a se tornarem identidades de projeto.

No próximo capítulo, me proponho a abordar o processo de criação de *Araçunã*, discorrendo sobre os elementos de inspiração, construção da dramaturgia e cronologia de apresentações.

3 ARAÇUNÃ – PROCESSO DE CRIAÇÃO

A obra *Araçunã* até o momento foi apresentada cinco vezes. A primeira no dia 19 de maio de 2016, no momento da avaliação da disciplina Danças do Brasil, sendo enriquecido pelas considerações da docente Eloisa Rosa e reapresentada no mesmo semestre no dia 28 de junho de 2016 IFestival, que é mostra semestral de trabalhos do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. No semestre seguinte, foi novamente apresentado no IFestival no dia 09 de dezembro de 2016 em uma versão atualizada que incluía uma cena com canto. No ano seguinte, foi apresentado no 1° Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias que aconteceu no Instituto Federal de Brasília entre os dias 27 e 29 de novembro de 2017 e recentemente apresentado no Palco Cultural do ConectaIF 2018, no dia 08 de agosto de 2018 no Centro de Convenções Ulysses Guimarães.

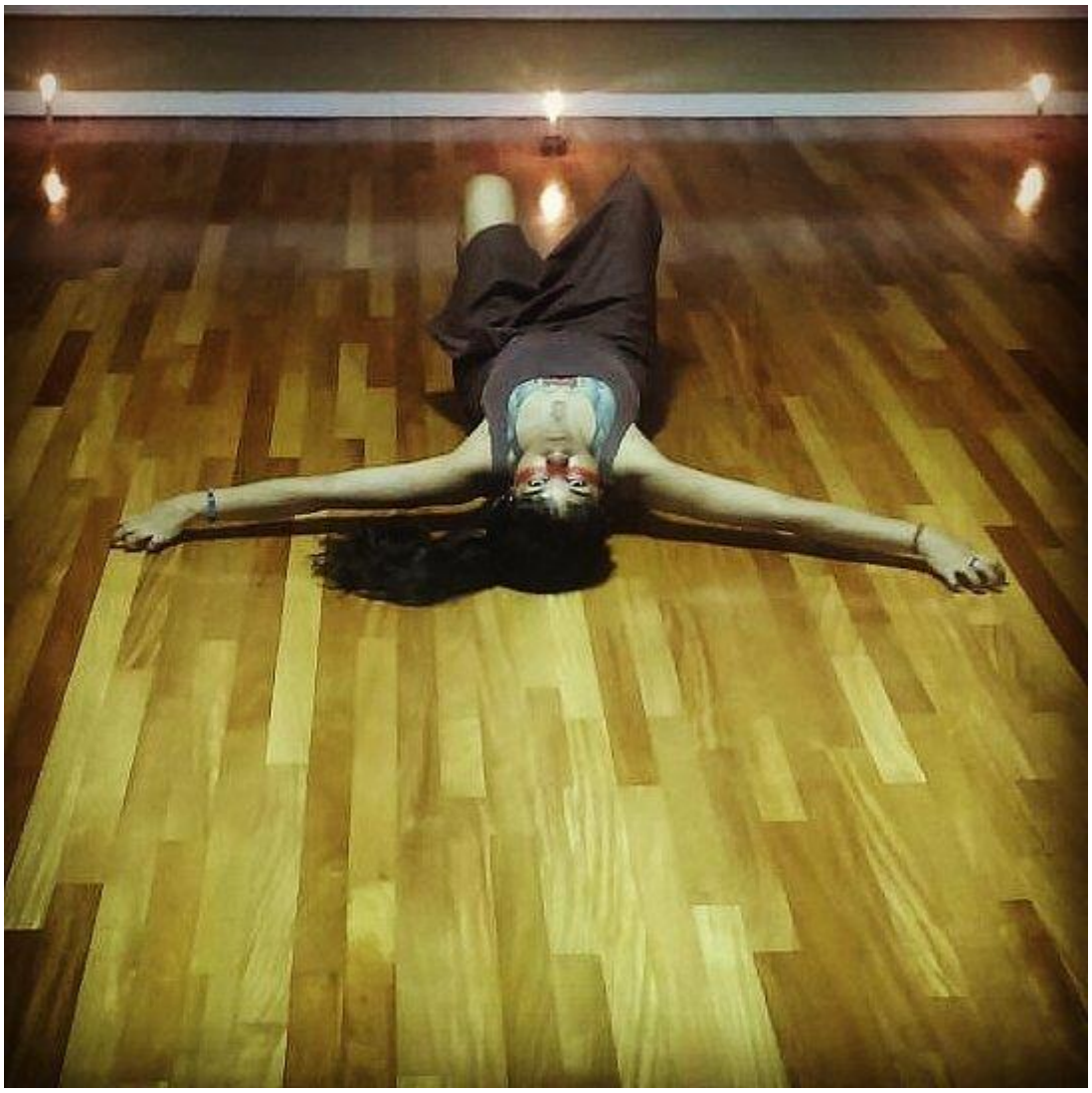


Figura 1: Araçunã – IFestival. Dez.2016.

Ao decorrer das apresentações locais diferente foram experimentados, transitando de uma sala comum de dança do Instituto Federal de Brasília, aos jardins de um dos blocos do

mesmo lugar, até um palco de formato italiano no Centro de Convenções Ulysses Guimarães. Com as experiências ficou perceptível que o lugar mais adequado seria um espaço pequeno, pois é necessário criar uma atmosfera mais próxima, onde o público não fique tão longe e se disponha em formato de semi circulo, pois assim o afeto possibilitado pelo encontro entre interprete e público acontece de forma mais intensa.



Figura 2: Araçunã – 1º Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias

Durante o processo de criação e apresentações de *Araçunã* usei como metodologia inicial o que Santos (2006, p.117) apresenta como de: dentro para fora e de fora pra dentro. No primeiro, a ideia é que o processo criativo seja alimentado pela busca de si mesmo através do resgate de histórias de família, hábitos e crenças de antepassados. Então, busca-se diálogos com pessoas mais velhas da família e o que é descoberto através dessas conversas é utilizado como elemento de criação. Já no segundo, o processo é alimentado pela perspectiva das relações construídas entre interprete e ambiente exterior. Então, o processo é alimentado por

experiências corporais que acontecem nos ambientes externos a salas de aulas, onde é possível ter contato com maior diversidade de danças.

Nesse capítulo apresento como aconteceram esses dois caminhos percorridos por mim mesma durante a criação da composição. Apesar da colocação em tópicos separados é impossível afirmar que de fato aconteceram assim, muito pelo contrário, estavam sempre em constante diálogo e influenciando-se mutuamente.



Figura 3: Araçunã – Conecta IF – Centro de Convenções Ulysses Guimarães

3.1 De dentro para fora

Araçunã tem como ponto inicial e crucial para seu nascimento uma foto antiga (inserida logo abaixo) que sempre me chamou atenção entre as diversas imagens dos álbuns de fotografia da minha casa. Sem data, impressa em papel antigo, em tons de sépia e com as bordas já danificadas pela passagem do tempo, no retrato estão quatro familiares: meu pai, dois tios e a força propulsora e principal fonte de inspiração, minha avó paterna já falecida, Lupercina. Não cheguei a conhece-la, pois faleceu antes do meu nascimento, mas de alguma forma, sempre a senti em total conexão comigo. Entre as poucas histórias que meus familiares contam sobre ela a caracterizam sempre como uma mulher guerreira e batalhadora e trabalhadora que lutava bravamente contra as dificuldades para se manter de pé.



Figura 4: Acervo Pessoal

Inicialmente a foto foi o ponto de partida para o que chamou-se na disciplina de Danças do Brasil de Inventário Pessoal, que condizia em uma pesquisa feita através de diálogos com pessoas da família em busca de histórias sobre as pessoas mais velhas.

A partir das sensações que a foto me transmitia comecei a percorrer os caminhos de criação. Inicialmente, tive um pouco de dificuldade, não conseguia visualizar como transformar em dança a percepção que tinha de uma imagem.

Araçunã renasceu não sei exatamente o dia, mas lembro de um momento ao sair de uma aula de Danças do Brasil, em que por um instante tão rápido, repentino e potente como o cair de um relâmpago, tive a ideia de criar uma personagem que conseguisse ser eu mesma e minha avó ao mesmo tempo. Assim, ao chegar em casa, sentei próxima do portão de minha casa e comecei a escrever uma história semi-ficcional (completa em anexo), nela crio relações entre a foto, as lembranças das histórias contadas por meu pai, algumas características da minha personalidade, de meus comportamentos e gostos pessoais, tentando com isso transpassar as noções formatadas de passado, presente e futuro. A história apresenta uma força feminina ancestral e atemporal, um ser que é mulher e é bicho, que vive nas matas brasileiras, em harmonia com a natureza e lutando bravamente para defender seu território.

Para a construção do espaço cênico também utilizei elementos dessa história, então coloco no cenário sete velas, que representam as mulheres que já foram queimadas durante a história e que simbolicamente renascem com o fogo, tão fortes quanto ele. Também utilizo a foto apresentada acima, que é coloca na parte central do palco, onde é construído um altar com uma pequena vasilha contendo água e pedras. Assim, existe a presença dos elementos da natureza: água, fogo, terra (representado pelas pedras, que são tiradas do chão em frente minha casa) e ar (presente no todo ao redor, através da minha respiração).

Araçunã é pra mim tudo aquilo que já fui, sou e ainda serei. Mais do que uma obra artística, se tornou uma metáfora para uma força interior que me rege, que me transmite garra, vontade de lutar e persistência. Ela se recria todos os dias em meu corpo, nos momentos em que escolho não me calar, ela se faz presente em todas as mulheres no momento em que escolhem não se sujeitarem a situações de opressão, como diz na própria história: “Continua presente em cada sopro de ar, gota de chuva, chama de fogo e grão de terra. Continua pulsando no sangue de suas irmãs. Araçunã é atemporal. Sou eu mesma. Minha avó. Minha bisavó. Minha mãe. É bicho. É gente. É a representação da luta de todas aquelas que

resistiram e ainda resistem, que tentaram silenciar, que foram caçadas ou queimadas, mas que hoje ressurgem dançando com o fogo.

Toda a dramaturgia de *Araçunã* se baseia nos versos contidos nessa história semificcional. Assim escolhi características importantes da personagem e da narrativa e as relacionei com palavras chaves, definindo para cada uma cena. Entre as palavras estão: renascimento, demarcação, comemoração, enfrentamento, reencontro. A partir delas construo movimentos que variam do nível baixo ao alto, faço movimentos antagônicas, ora demonstrando festa, ora demonstrando guerra, utilizo o espaço de forma dinâmica e transito em uma topografia circular, como a imagem abaixo ilustra:

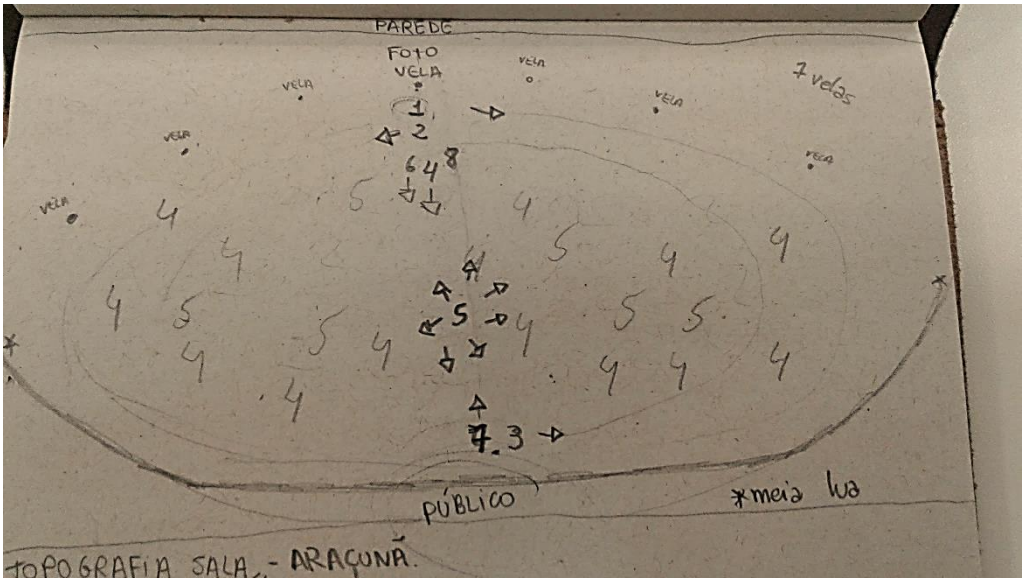


Figura 5: Araçunã – Topografia Espacial

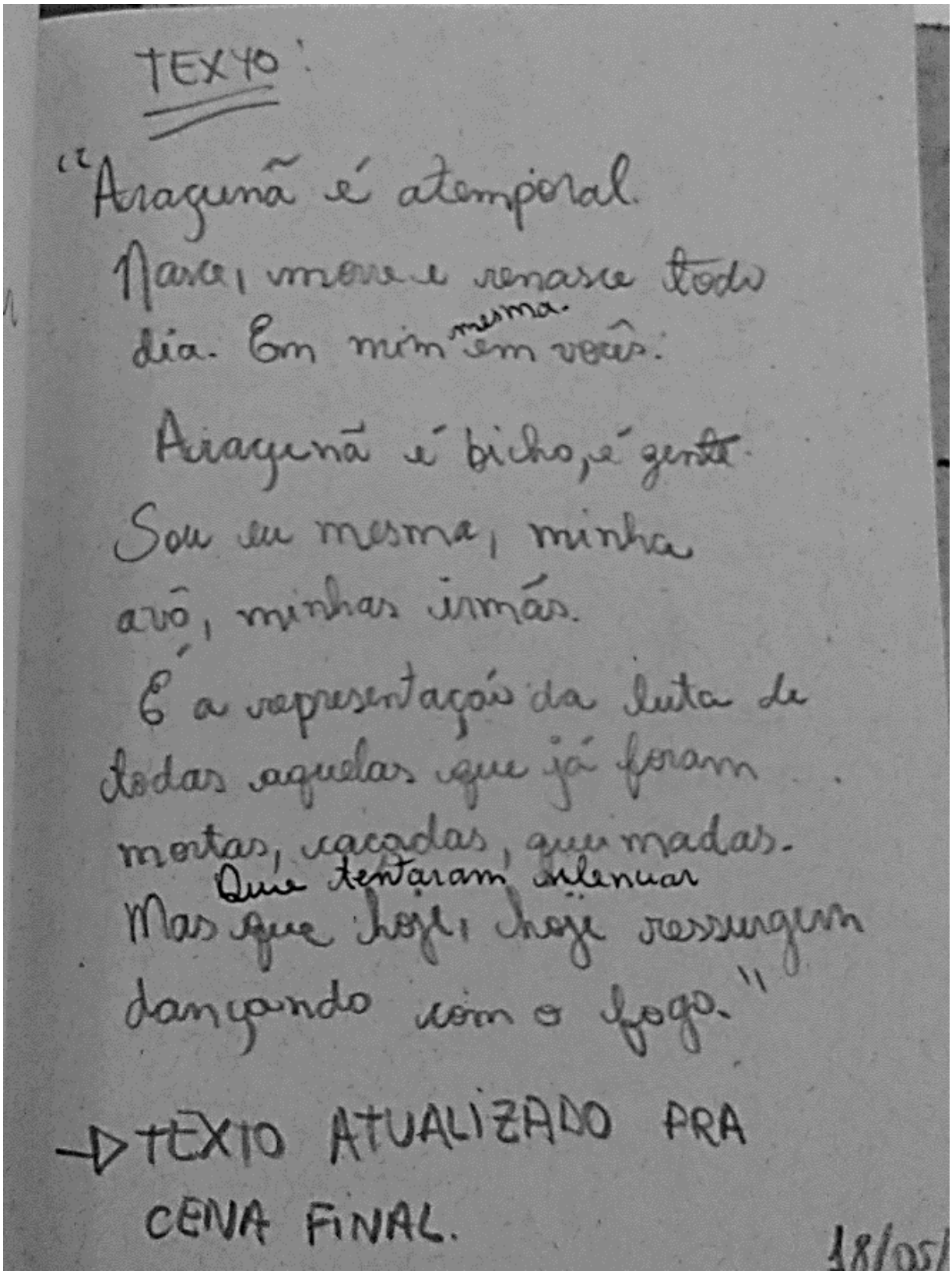


Figura 6 – Araçunã - Texto

Durante a obra, também canto uma música que eu mesma escrevi no dia 27 de outubro de 2016 após participar como ouvinte de uma aula de Danças do Brasil. Utilizo essa musica nos primeiros minutos, como forma de saudação e agradecimento pela oportunidade de dançar, apresento abaixo a letra:

"Foi pelo sopro do vento que minha avó me chamou (2x)
No começo deu medo, depois eu disse já vou (2x)
E lá na beira do rio meus ancestrais me chamaram(4x)
no começo deu medo, depois eu fui e me guiaram (2x)
Percebi que não dá pra fugir, é um processo de me encontrar (2x)
Pois nessa passagem, tem muito de lá e de cá (2x)
De lá e de cá, ooouá, de lá e de cá (2x)

Nesse caminho de dentro para fora consegui reencontrar partes de histórias da família e pessoas que há muito tempo não visitava. Apesar de perceber que nesse reencontro existiu um pouco de dor ao encontrar lembranças não tão agradáveis, no final o resultado foi mais positivo, trabalhar sentimentos de luto e transforma-los em luta são necessários e proporcionam a criação de novas histórias e possibilidades através disso.

3.2 De fora para dentro

No período entre a primeira e até então a última apresentação de *Araçunã* ocorreram alguns momentos importantes para o processo. Tive a oportunidade de vivenciar algumas danças populares brasileiras que no início do processo só era possível visualizar por vídeos. Tais episódios, foram registrados em meu diário de bordo e contribuíram para o aumento da convicção em investir nesse processo criativo e no fortalecimento da importância do reconhecimento de tais danças que ainda ficam tão distantes do ambiente acadêmico e por vezes são menosprezadas. Abaixo, apresento tais vivências:

- Show ao vivo e roda de Coco Besouro Mangangá no XVI Encontro de Culturas da Chapada dos Veadeiros em São Jorge – GO, no dia 25 de julho de 2016;
- Samba de Roda com o grupo Reconca Rio no Arco Teles – Rio de Janeiro - RJ, no dia 14 de janeiro de 2017;
- Roda de Jongo com o grupo Jongo do Cerrado no Espaço de Capoeira Kifanda - Brasilia - DF, no dia 21 de novembro de 2017.

- Carimbó com o grupo Sancari no VIII Colóquio Internacional, II Encontro Nacional e IV Encontro Paraense de Etnocenologia em Belém – PA, de 12 a 15 de junho de 2018.

Tais situações não foram utilizadas na criação das cenas a partir da cópia dos movimentos vivenciados e sim em sua força poética. Em cada uma dessas situações escrevia no meu diário de bordo as sensações que participar tinha me transmitido e através dessas palavras relacionava com o que tinha em comum na história semi-ficcional de *Araçunã* e assim tais palavras viravam movimentos.

Em um dos registros do diário de bordo escrevi sobre a experiência no samba de roda: "Me lembro de ter sentido algo parecido ano passado no Encontro de Culturas em São Jorge - GO. Um êxtase e uma renovação da fé de que não preciso ir muito longe para sentir arte pulsando. Tá aqui, nas nossas raízes, de um país que transborda música, dança, cultura..."

Além das vivências citadas acima, outros dois momentos contribuíram para o enriquecimento do processo da composição de *Araçunã*: uma residência artística no Memorial dos Povos Indígenas em Brasília, que aconteceu em março de 2017 através de um projeto de Extensão do Instituto Federal de Brasilia chamado Twin Labs e uma viagem a Salvador – BA em janeiro de 2018, onde realizei por quinze dias o Intensivo de Técnica Silvestre e Simbologia das Danças dos Orixás ministrada por Rosangela Silvestre e Vera Passos na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. As duas experiências tiveram como resultado apresentações artísticas que se entrelaçam no percurso de criação de *Araçunã*.



Figura 7: Residencia Artistica Twin Labs

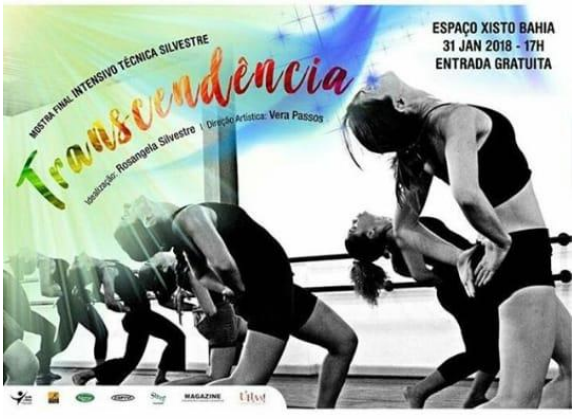


Figura 8: Mostra Transcendencia

Vivenciar os processos de dentro pra fora e de fora pra dentro, possibilitaram a criação de *Araçunã*, que se apresenta como um processo de Dança Brasileira Contemporânea. Ou seja, não realizo as movimentações de coco, samba de roda ou jongo em cena, mas levo a sensação que tive ao vivencia-los para o momento em cena. O uso de música ao vivo (toques de atabaque) possibilita a conexão com as memórias corporais das danças que foram vivenciadas e trazem para a cena sensação semelhante aos momentos em que elas foram inscritas em meu corpo.

Com esses apontamentos encerro esse capitulo desejando que o impulso ancestral que originou *Araçunã* continue presente em meu dia a dia, contribuindo não só para futuras pesquisas mas também para a continuidade de minha existência.

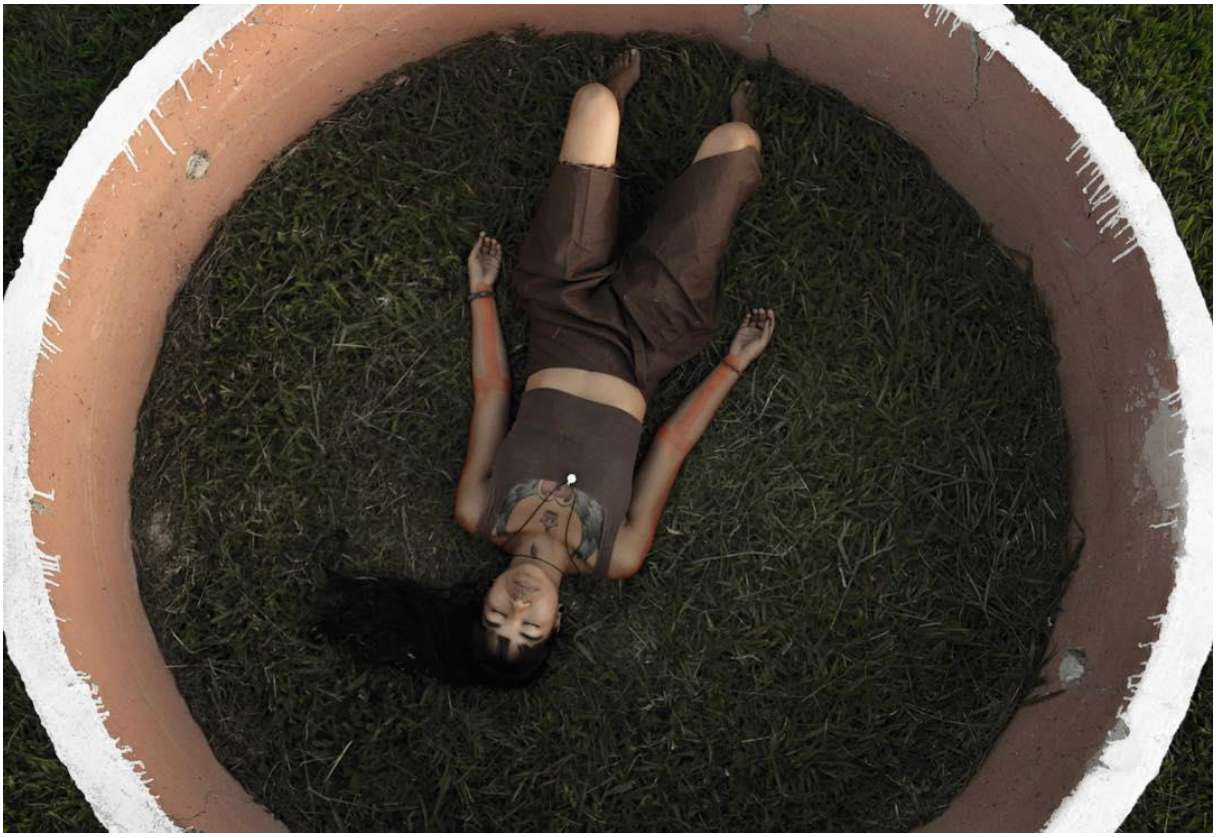


Figura 9: Araçunã – Registro Fotográfico

4 CONCLUSÃO

Com as vivências e as reflexões produzidas nesta pesquisa posso concluir que se faz cada vez mais importante investir em processos de criação coreográfica que se relacionem com as histórias pessoais dos interpretes, trazendo para as movimentações um significado, um reconhecer-se naquilo que é produzido. Também é fundamental mencionar que a obra *Araçunã* traz à tona a necessidade de processos fundamentados e/ou influenciados pela cultura popular, que transbordam e borram os limites das paredes das salas de aulas e se inspiram em histórias vividas no cotidiano.

Além disso, a obra é afirmação de um lugar de resistência, é um meio de demonstrar a persistência de grupos que tiveram suas histórias negadas por anos e ainda assim criam mecanismo para serem lembrados, como diz Fernando Ferraz:

> Culturas historicamente marginalizadas em relação ao mainstream têm se organizado e constituído políticas culturais de diferença, de lutas em torno da diferença; essas práticas não garantem espaços de vitória ou cooptação total nos contextos contemporâneos, mas asseguram agenciamentos que as inserem na disputa por posições de poder no âmbito da produção cultural. Essas ações frequentemente reivindicam ao elemento negro um lugar político de resistência frente aos cânones ocidentais dominantes. Sua ação assegura a sobrevivência das tradições e a persistência da experiência de suas estéticas e contranarrativas. (FERRAZ, 2012, p.75)

Ao abordar o movimento decolonial e os estudos em Etnocenologia neste trabalho, também é possível estimular que mais discentes se interessem pelo tema e assim comecem a construir grupos que entendam a importância de recuperar o seu próprio protagonismo nos estudos acadêmicos, possibilitando que com o passar do tempo o curso de Licenciatura em Dança seja menos etnocêntrico. Penso que se isso não ocorrer pelas atitudes dos professores que aconteça pela pressão e interesse dos discentes.

Também é importante ressaltar que a partir de minha experiência posso concluir que investir em processos criativos que se relacionam com as histórias pessoais dos discentes contribui para um maior reconhecimento de si mesmo naquilo que é dançado. Também concluo que esse trabalho contribui para a afirmação de como escritas em artes/dança possibilitam um texto mais fluido e poético, diferenciando-se da tradicional escrita em métodos científicos. Aqui, ao invés de termos um pesquisador observador que está totalmente de fora do processo e só avalia a pesquisa de forma imparcial, temos o pesquisador sendo o próprio sujeito de sua pesquisa, se relacionando diretamente e sendo afetado durante o processo.

Araçunã proporcionou em reencontro com o prazer de dançar que há muito tempo não sentia, contribui para a construção de minha identidade e para o impulso de me tornar protagonista de minhas criações artística em dança, tornando um processo criativo para além de um simples trabalho de uma disciplina uma obra apresentada diversas vezes e o fruto deste Trabalho de Conclusão de Curso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDI, Nela Cristina. Para pensar o aprenderensinar dança a partir de uma perspectiva decolonial. **Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p.293-315, jan. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/viewFile/29738/23119>. Acesso em: 10 maio 2018.

BELEM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? **Revista do Lume**, Campinas, v. 10, p.99-106, 2016. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/461>. Acesso em: 10 set. 2018.

CAPRINI, Aldieris Braz Amorim; FARIA, Lodovico Ortlieb. Educação, Cultura e Curriculo: Consederações para uma sociedade multicultural. In: CAPRINI, Aldieris Braz Amorim et al. **Educação e Diversidade Étnico-Racial.** Jundiai: Paco Editorial, 2016. Cap. 1. p. 7-26.

CÔRTES, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!:** festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura Ltda, 2000. 192 p.

Ramos, Luciane. DANÇAS Africanas e suas diásporas no Brasil. Realização de Labexperimental.org. Intérpretes: Luciane Ramos. 2016. (18 min.), son., color. Série Biblioteca online de videoaulas do LABEXPERIMENTAL.ORG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tP206mrqm98&t=323s>. Acesso em: 10 fev. 2018.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. **Caderno Gipe-cit,** Salvador, p.1-7, 2009. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/32960893/A_pesquisa_das_dancas_populares_brasileiras._questoes_epistemologicas_para_as_artes_cenicas.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2017.

DUMAS, Alexandra Gouvea. Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p.148-162, jun. 2012. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbep/v2n1/2237-2660-rbep-2-01-00148.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos.** 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 124 p.

FERRAZ, Fernando M. C.. Rede Terreiro:: Pluralidades na Dança Negra Contemporânea. **Antropolitica**, Niterói, n. 33, p.73-97, jun. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/viewFile/139/111>. Acesso em: 10 ago. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARTINS, Suzana. Pesquisa em etnocenologia e suas implicações práticas e teoricas. **Repertório**, Salvador, v. 26, p.81-87, jan/2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/17455/11395>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MEYER, Sandra. Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. **Anais... .** Natal: Abant, 2014. p. 1 - 10. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401752063_ARQUIVO_Texto_Sandra_Meyer.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, Brasília, n. 18, p. 28-47, maio-out/2012. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/7029/5554> Acesso em: 04 ago. 2018.

OLIVEIRA, Liliana de Matos. O Festejo da Morte como evento estético e espetacular na festa de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira. **Anais ABRACE**, v. 12, n. 1, 2011.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: **SIMPÓSIO INTERNACIONAL E CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL**. 2010.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade:** Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006. 160 p.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas:** processo de criação na dança. 2ª edição. Goiânia: Editora UFG, 2016. 169 p.

TORRES, Laís Crozera. **Danças Urbanas no Brasil: Relatos de Uma História.** 2015. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2015. Disponível em: <http://200.145.6.238/handle/11449/124231>. Acesso em: 10 nov. 2017.

TUPINAMBÁ, Renata. **Sobre os nossos ancestrais:** Somos as sementes dos sonhos de nossos avós. 2016. Disponível em: <http://radioyande.com/default.php?pagina=blog.php&site_id=975&pagina_id=21862&tipo=post&post_id=513>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ANEXOS

Araçunã

Alguns falam que era meio bicho do mato. Na verdade, era sim. Era bicho. Mas era gente também. Não se sabe ao certo como nasceu, ou do que nasceu. Sabe-se que desde criança vive nas matas. Aprendeu cedo a plantar e até a caçar animais pequenos apenas para se alimentar. A amar, respeitar e cuidar da natureza ao seu redor. A vigiar e lutar, quando necessário, para proteger ela mesma e seu território. Por entre o verde da selva fazia morada.

Dizem que era dona de uma serenidade admirável, mas também de extrema brutalidade quando precisava. Calanga do cerrado, do centro do Brasil, mas também arretada. Carregando no sangue toda a luta de seus antepassados e na alma todos os lugares por onde eles já passaram ou viveram.

Também não sabem o que houve com seus pais. Uns dizem que sumiram, após saírem a noite para caçar e foram vítimas de uma emboscada dos colonizadores. Capturados? Escravizados? Mortos? Sem respostas. Alguns dizem que não nasceu de humanos, veio parar nesse mundo por acaso (ou não) e que é filha de espíritos de luz. Outros dizem que foi abandonada na mata, pois era fruto de relações "proibidas". Seu avô branco e burguês, sua avó índia, seus pais negros e índios. Assim, há deixaram em meio às forças da natureza, pois acreditavam que a protegeriam.

E sim, pareciam estar certos. Desde criança era cercada por companhias protetoras, seus fiéis e melhores amigos. Os animais, com quem dizem que sabia conversar, os mais próximos eram felinos e aves. As arvores, as quais muitas ela mesma plantou e viu crescer, onde escalava por diversão e para observar ao redor. O vento, que acariciava seu corpo e a fazia dançar. O fogo que a aquecia em dias frios e o qual ela ficava quase hipnotizada ao olhar. A terra em que andava desde criança e que sentia seu pé quase a se enraizar. A água que nos rios e cachoeiras amava banhar e nadar e que em forma de chuva fazia seu mundo florescer e se avivar. O sol e a lua que iluminavam seus passos e seu crescimento.

Poucas pessoas dizem ter conseguido a ver. Não costumava sair da mata e ao menor sinal de presença humana costumava se esconder. Ainda assim os poucos que conseguiram observá-la, mesmo de longe, tinham histórias para contar.

Diziam que seus cabelos eram longos, chegando quase na altura da cintura, tão lisos que não se via nem uma onda e tão pretos quanto a mais completa escuridão. Olhos cor de

jabuticaba e um olhar tão profundo que não era possível contemplá-los e não se sentir arrastado pra dentro deles. A pele vermelha lembrava seus ancestrais.

Alguns homens a chamavam de bruxa, pois diziam ter sido enfeitiçados ao olhá-la diretamente enquanto andavam pela mata. E que tal olhar os faziam entrar em um transe, saírem da mata e irem embora, andando inexplicavelmente por horas pra longe dali. Acordavam depois de um tempo e lembravam-se apenas de dois olhos negros e quase que apavorados por essa lembrança não pensavam mais em voltar naquele lugar.

Outros a conheciam como uma guerreira e das mais fortes. Contavam que possuía um arco-flecha e um punhal, que não sabem do que eram feitos, mas que acertavam precisamente o alvo que ela queria. E que não tinha receio de usá-los para intimidar alguém que encontrasse maltratando os animais ou ocasionando danos a sua terra. Diziam que já há viram libertando pessoas escravizadas, fazendo misteriosamente correntes quebraram e cadeados abrirem. O que só aumentava sua fama de bruxa. Também diziam que já a viram correndo e cantando por entre as árvores, às vezes até dançando, parecendo celebrar algo que quem via não entendia.

Dentre tantas histórias, devo contar uma. A mais falada, mais comentada, a que menos acreditam. Mas a que talvez seja a mais verdadeira.

Quando ainda era jovem depois de crescer convivendo com os animais, dizem que descobriu seus segredos. Depois de anos plantando, colhendo e conhecendo as plantas e suas propriedades, descobriu receitas para curar enfermidades e no meio dessas descobertas aprendeu feitiços.

Nessa mesma época de descobertas constantes, infelizmente, sua mata começou a ser invadida por pessoas mal intencionadas. Era cada vez mais comum encontrar animais presos ou mortos em armadilhas, árvores cortadas, incêndios criminosos e as águas dos rios sendo infestadas por lixo. E por mais que tentasse bravamente, não estava mais conseguindo proteger suas terras da forma que queria.

Assim, em uma noite de céu limpo e estrelado usou seus conhecimentos e fez um feitiço. Pediu as forças da natureza que a protegiam mais coragem e poder para enfrentar as ameaças que se tornavam constantes. E depois dessa noite algo nela mudou. Seus pedidos foram atendidos. Ganhou um presente da lua. Ganhou o poder, de ao pôr do sol do dia que bem escolhesse, se transformar numa onça parda, uma suçuarana. E outro presente do sol. O de retornar a forma humana ao raiar do dia seguinte.

No início se transformava raramente, mais por diversão, pra descobrir as novas possibilidades de seu corpo naquela nova forma, pra conhecer seus limites e suas potencialidades. Por mais que ao fazer o feitiço desejasse proteger seu lar, ainda tentava ao

máximo fazer isso sendo humana. Ainda acreditava que as invasões iam cessar. Mas com o tempo percebeu que não.

Dessa forma, começou a se transformar com mais freqüência e por necessidade. Em forma de onça continuava exalando serenidade aparentava até ser mansa, mas quando ameaçada se transformava num animal selvagem. Seus sentidos ficavam mais aguçados. Podendo ver, ouvir e sentir cheiros mais facilmente. Ficava mais veloz e atenta. Facilitando perceber a aproximação dos que ali não habitavam. Seus dentes e garras afiadas demonstravam sua selvageria e de enfrentar inimigos. Seus olhos profundamente negros ainda enfeitiçavam aqueles que os encaravam. Continuou fazendo muita gente sair em transe e amedrontado de suas terras.

Mas com tudo acontecendo passou a ser fortemente caçada. Sua força e persistência em proteger seu lar incomodava os homens. Que não entendiam os motivos pra ela fazer tais coisas com tanta garra. Seu poder em sobreviver em meio às batalhas travadas os fazia acreditar, ainda mais, que era uma bruxa, uma feiticeira. Que usava magia para se tornar tão forte. Mais um motivo pra ser caçada.

Sabe-se que protegeu suas terras durante décadas. Uns dizem que foi morta em uma emboscada e que lutou bravamente até sua última respiração nesse mundo. E que ainda assim, seu espírito permanece protegendo seu lugar. Outros dizem que usou seus feitiços para se tornar imortal e que vive até hoje habitando as matas. Já outros dizem que, além disso, também os usou para conseguir se transformar em qualquer animal que escolhesse, sendo assim, também passou a ser uma águia, para conseguir voar alto e observar o ambiente de cima, com uma visão mais ampla.

Contam até hoje que viva ou morta continua presente nas matas. Correndo como humana, caçando como onça ou voando como águia. Dançando como os três. Continua presente em cada sopro de ar, gota de chuva, chama de fogo e grão de terra. Continua pulsando no sangue de suas irmãs. Seu nome até hoje conhecido é Araçunã.

Araçunã é atemporal. Sou eu mesma. Minha avó. Minha bisavó. Minha mãe. É bicho. É gente. É a representação da luta de todas aquelas que resistiram e ainda resistem, que tentaram silenciar, que foram caçadas ou queimadas, mas que hoje ressurgem dançando com o fogo.

Patrícia Diniz

Maio/2016.