



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

GEYZA PIRES TEIXEIRA ARAÚJO

CORPOLUZIA: Uma vida em dança e seus processos formativos, em Teresina/PI

FORTALEZA

2025

GEYZA PIRES TEIXEIRA ARAÚJO

CORPOLUZIA: Uma vida em dança e seus processos formativos, em Teresina/PI

Trabalho apresentado ao curso de Mestrado Profissional em Artes – PPG Artes, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - Campus Fortaleza, como requisito para exame de qualificação. Linha de Pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacqueline Peixoto

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI

Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- T266c Teixeira, Geyza Pires Teixeira Araújo.
CORPOLUZIA: Uma vida em dança e seus processos formativos, em Teresina/PI / Geyza Pires Teixeira Araújo Teixeira. - 2025.
105 f. : il. color.
- Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Jacqueline Rodrigues Peixoto.
1. Artista/docente. Luzia Amélia. Formação/Dança. Experiência. Corpo.. I. Título.
- CDD 700
-

GEYZA PIRES TEIXEIRA ARAÚJO

CORPOLUZIA: Uma vida em dança e seus processos formativos em Teresina/PI

Trabalho apresentado ao curso de Mestrado Profissional em Artes – PPG Artes, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - Campus Fortaleza, como requisito para exame de qualificação. Linha de pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacqueline Peixoto

Aprovado (a) em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Jacqueline Rodrigues Peixoto (Orientadora)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – Campus Fortaleza

Profa. Dra. Tânia Maria de Sousa França (Avaliadora Externa)
Universidade Estadual do Ceará (UECE) - Fortaleza

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales (Avaliadora Interna)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – Campus Fortaleza

Profa. Dra. Maria Edneia Gonçalves Quinto (Suplente)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – Campus Fortaleza

A Deus.

Aos meus pais.

Aos mestres.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo; por me permitir, depois de sete tentativas, entrar em um programa de mestrado e me dar forças para aguentar onze horas de viagem de Teresina à Fortaleza, toda semana para conseguir a realização de um dos meus sonhos, que é ser mestra.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa cedida, a qual viabilizou a realização deste projeto.

À querida coordenadora do mestrado, Lourdes Macena (Lourdinha), por sua atenção, em especial, a mim concedida.

À minha família, meu pai (in memoriam), que estaria muito orgulhoso por ter uma filha mestra; a meus filhos Enrynauã e Ennyo Yan e a meu esposo Eleniton, pelo incentivo e compreensão.

Em especial, a uma colega de estudo, Mirna Maria, que me acompanhou, me ajudou, incentivou durante todo o curso, e com a qual vivenciamos os desafios que nos apareceram. Juntas, ajudamo-nos e vencemos. Agradeço o carinho, o apoio, o acolhimento, os conselhos e as palavras motivadoras.

Aos professores, que muito contribuíram com minha formação acadêmica.

Agradeço à doce e serena professora, a minha orientadora Jacqueline Peixoto, por sempre ter me atendido com atenção e amizade; sou grata a ela por suas orientações e por acreditar no meu trabalho.

As minhas palavras finais chamam-se persistência e gratidão, por todos que me ajudaram direto ou indiretamente nesse projeto.

Obrigada!



*“Desobediência por sua causa eu sobrevivi,
como estratégia de sobrevivência e de existência
da forma que eu sou”*

(Luzia Amélia, 2022).

RESUMO

A presente pesquisa traz experiências artísticas, por meio da linguagem da dança, abordando o processo formativo de uma artista/docente, elencando a sua história de vida, como um processo formador no percurso com dança, em Teresina/Piauí. Neste estudo, o objetivo centra-se em compreender a história de vida e o percurso formativo da artista-docente Luiza Amélia na formação em dança na cidade de Teresina -/PI. Utilizou-se como métodos de investigação a pesquisa documental e história de vida, embasada em procedimentos da pesquisa de história oral. Como procedimentos para produção de dados, empregaram-se entrevistas, narrativas biográficas, documentos, vídeos, relatos orais e escritos. O referencial teórico teve como aporte os estudos dos seguintes autores: Merleau-Ponty (1999), Larrosa (2011), Josso (2004), (Martins (2021), Greiner (2005), Rufino (2019), hooks (2017), Tardif (2014), Kilomba (2019), Fanon (2008) dentre outros. Desse modo, como resultado a pesquisa mostrou que, por meio de um corpo que é performativo, reverberando pontos relevantes atravessados pelos elementos das experiências de vida e formação. Pode - se trazer a discussão de uma artista/docente da cidade Teresina/PI, mulher, negra, a fim de dar maior visibilidade ao trabalho dela com a dança, além de outras histórias da dança não contadas.

Palavras-chave: Artista/docente. Luzia Amélia. Formação/Dança. Experiência. Corpo.

ABSTRACT

This research presents artistic experiences through the language of dance, addressing the training process of an artist/teacher, listing her life story as a training process in her dance career in Teresina/Piauí. The objective of this study is to understand the life story and training path of artist-teacher Luiza Amélia in her dance training in the city of Teresina -/PI. Documentary research and life history were used as research methods, based on oral history research procedures. Interviews, biographical narratives, documents, videos, oral and written reports were used as data production procedures. The theoretical framework was supported by studies by the following authors: Merleau-Ponty (1999), Larrosa (2011), Josso (2004), (Martins (2021), Greiner (2005), Rufino (2019), hooks (2017), Tardif (2014), Kilomba (2019), Fanon (2008), among others. Thus, as a result, the research showed that, through a body that is performative, reverberating relevant points crossed by the elements of life experiences and training. It is possible to bring the discussion of an artist/teacher from the city of Teresina/PI, a woman, black, in order to give greater visibility to her work with dance, in addition to other untold dance stories.

Keywords: Artist/teacher. Luzia Amelia. Training/Dance. Experience. Body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tela inicial da plataforma adobe express.....	35
Figura 2 - Carta ao leitor com informações sobre o conteúdo do portfólio.....	36
Figura 3 - Sumário do portfólio.....	37
Figura 4 - Objetivos do portfólio e importância.....	37
Figura 5 - Mostra o percurso formativo da artista.....	38
Figura 6 - Obras de Luzia Amélia analisadas recorte de (1997/2007/2013/2018 e 2022) e outras produções da artista.....	38
Figura 7 - Luzia Amélia na infância.....	47
Figura 8 - Luzia Amélia - aula na academia Agiteite	48
Figura 9 - Luzia Amélia em apresentação na academia Agiteite	49
Figura 10 - Espetáculo “Crispim – A lenda do Cabeça-de-Cuia”, no ano 1993.....	52
Figura 11 - CIARTE - antiga fachada do Teatro do Boi, no bairro Matadouro, em Teresina/PI.....	54
Figura 12 - Dança do Calango, por Luzia Amélia, em 1997.....	57
Figura 13 - Projeto Escola de Balé de Teresina/PI.....	58
Figura 14 – Lançamento do livro Grafias na pedra: índices evolutivos da dança.....	60
Figura 15 – Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação de dança	61
Figura 16 - Bailarinos da Dança do Calango (1997).....	67
Figura 17 – Imagem do espetáculo “A dança do Calango”, em 1997.....	68
Figura 18 – Cenas do espetáculo A Dança do Calango, 1997.....	69
Figura 19 – Cenas do espetáculo A Dança do Calango, 1997.....	69
Figura 20 – Cenas do espetáculo A Dança do Calango.....	70
Figura 21 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango.....	71
Figura 22 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango.....	71
Figura 23 - Imagem do mercado central de Teresina/PI.....	72
Figura 24 - Apresentação do Balé Folclórico - coreografia Mercado Central, no Talentos.....	73
Figura 25 - Apresentação da coreografia Mercado Central, no Teatro 4 de setembro, em Teresina/PI.....	73
Figura 26 - Crânio de Luzia, em exposição no Museu Nacional, em 2017.....	74

Figura 27 - Mostra de processo no Congresso Internacional de Arte Rupestre (Piauí-Brasil).....	75
Figura 28 - O espetáculo “A Luzia”, em 2013.....	76
Figura 29 - Imagem do espetáculo “A Luzia”, em 2013.....	77
Figura 30 - Cenas do espetáculo “A Luzia”.....	78
Figura 31 - Imagens do Espetáculo “A luzia”.....	79
Figura 32 - Cenas do espetáculo “A Luzia”, 2020.....	79
Figura 33 - Cenas final do espetáculo “A Luzia”, 2020.....	80
Figura 34 - A bailarina Luzia Amélia "banhada de sangue", em frente ao Palácio de Karnak, em 2018.....	82
Figura 35 - Derramamento de Sangue, da artista bailarina Luzia Amélia.....	83
Figura 36 - 2º ato de Banho de Sangue, nas escadas da Prefeitura de Teresina/PI.....	84
Figura 37 - Cena da performance “Banho de sangue”, nas escadas da Prefeitura de Teresina/PI.....	84
Figura 38 - Cena final da performance “Banho de sangue”, nas escadas da Prefeitura de Teresina/PI.....	85
Figura 39 - “Extra, extra. A carne mais barata do mercado é a carne negra”.....	87
Figura 40 - “Banho de Sangue” - ato de protesto pela morte do jovem negro no Supermercado Extra, 2019.....	87
Figura 41 - Concentração para o espetáculo “Ponha os olhos em mim”.....	89
Figura 42 - Carta de Esperança Garcia, de 6 de setembro de 1770, e sua assinatura.....	90
Figura 43 - Cartaz Lançamento – estreia do espetáculo ponha os olhos em mim.....	91
Figura 44 - Cena do espetáculo “Ponha os olhos em mim”.....	91
Figura 45 - Cenas do espetáculo “Ponha os olhos em mim”.....	92
Figura 46 - Cenas do espetáculo “Ponha os olhos em mim”, apresentado no Teatro 4 de Setembro.....	92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Os primeiros passos do caminhar desta pesquisa.....	30
Tabela 2 — Obras da trajetória de Luzia Amélia analisadas, recorte de (1997/2007/2013/2018 e 2022)	31
Tabela 3 — Descrição Técnica do Produto Educacional – Portfólio	34

LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UESPI	Universidade Estadual do Piauí
IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
SECULT	Secretária de Cultura do Piauí
SEDUC	Secretária de Estado da Educação
FMC	Fundação Cultural Municipal de Teresina
SENCAD	Secretaria da Criança e do Adolescente
AABAF	Associação Amigos do Balé Folclórico
UFBA	Universidade Federal Da Bahia

LISTA DE SÍMBOLOS

™	Marca comercial
®	Marca registrada
α	Alfa
β	Beta
λ	Comprimento de onda
©	<i>Copyright</i>
€	Euro
%	Porcentagem

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 DESVELANDO A CENA	22
1.1 <i>Sujeito da pesquisa</i>	<i>25</i>
1.2 <i>Procedimentos metodológicos.....</i>	<i>25</i>
1.3 <i>Caminho trilhado</i>	<i>26</i>
1.4 <i>Procedimentos de produção e análise de dados</i>	<i>29</i>
1.5 <i>Produto educacional – Portifólio</i>	<i>32</i>
1.6 <i>A escolha da ferramenta digital</i>	<i>36</i>
1.7 <i>Processo construtivo do produto – Portifólio</i>	<i>36</i>
2 CAMINHOS DANÇADOS	41
2.1 <i>A dança como profissão</i>	<i>46</i>
3 UMA VIDA EM DANÇA	66
4 NOTAS DISCURSIVAS.....	94
5 PISTAS (IN)CONCLUSIVAS	97
REFERÊNCIAS	99
APÊNDICES	102

INTRODUÇÃO

“Eu danço para seguir existindo. Os movimentos gerados pelo meu corpo emergem em constantes transformações, a dança é meu elo com o mundo”.

Luzia Amélia

A epígrafe acima sintetiza o que apresentaremos nesta escrita, que se trata uma narrativa sobre a contribuição de Luzia Amélia ¹à dança, em trânsitos performáticos de formação por ela empreendida em Teresina/PI, reflexão esta que se constrói sobre sua experiência, a qual se dá na reciprocidade do objeto de estudo.

É preciso entender que não daremos conta de toda a história da dança de Luzia Amélia, que renovam os sentidos dessa trama de vetores e desenham essa narrativa na dança do/no Piauí. Pois, não se trata de uma simples recordação do passado, mas de um esforço de reabrir o tempo, a partir das implicações do presente, “o corpo é o meio de nossa comunicação com o tempo como com o espaço” (Merleau-Ponty, 1999, p. 221).

O olhar Merleau – Pontyano, nos ajuda a pensar em um corpo que pode ser compreendido no tempo por seus atos de experiência através da dança, numa relação que é tecida pelo corpo vivo que ao dançar lança – se no mundo e se significa através do tempo.

A dança através do tempo cumpria importantes finalidades na vida cotidiana do homem no mundo, os registros nos trazem a dança como meio de expressão e comunicação através do corpo. No Piauí, a dança teve seus primeiros registros, com as manifestações folclóricas advindas do interior do estado, carregadas de tradições, com a chegada de técnicas trazidas por artistas que estavam fora do Brasil. Segundo autor Vale, “os registros sobre o campo da dança especificamente no Piauí ainda se encontram em estado informal, surgindo os primeiros grupos artísticos na capital Teresina, que serviram de inspiração para as coreografias contemporâneas” (Vale, 2021, p.17.)

Segundo o autor, a dança no Piauí, sempre fez parte da história, mesmo em estágios informais, através de suas manifestações culturais e religiosas, passadas de pai para filhos, como a linguagem dos folguedos, sendo os primeiros enfoques de dança no Piauí. E esse relato entre-la – se com a história de muitos bailarinos e bailarinas pioneiros, que dicaram suas vidas, ao fomento, ao estudo e a prática dessa linguagem, muitos tiveram que buscar autonomia fora do

¹ durante o texto, para evitar repetições cansativas, adoto apenas o primeiro nome para me referenciar a artista Luzia Amélia.

estado por não haver locais para estudo da linguagem da dança no estado. Um exemplo é a artista/docente Luzia Amélia, com uma longa trajetória na área de dança, foi preciso aprimorar seus conhecimentos em dança para além da graduação em outro estado, Salvador na Bahia.

Quando olho para a trajetória dessa artista/docente, instantaneamente deparo-me com a minha, piauiense, docente em busca de aprimoramento profissional em outro estado, ser professora e pesquisadora sempre me questionando se era possível trazer a história da dança piauiense, por meio de uma pesquisa. Além disso, comecei a pensar o quanto trazer essa história de vida em dança, trazer questões que foram a roda propulsora no desejo de continuar os meus estudos, tendo em vista a opção de seguir a carreira docente que busca inserir a prática da dança na escola em suas práticas de ensino. Logo vi que, que sim que era possível; que o meu objeto de estudo estava arraigado na minha história de vida, ou seja, nas experiências que foram significativas no decurso de meu trajeto na docência.

A história de vida e dança de Luzia Amélia, a carência nas disciplinas sobre a história da dança piauiense e aporte teóricos na graduação em Educação Artística em 2000 na Universidade Federal do Piauí, com uma matriz curricular que foi muito insuficiente, com apenas uma disciplina de cultura popular, que trazia conteúdo da cultura popular e danças folclóricas do Brasil, de uma forma bem genérica. Como se os conhecimentos de dança, arte e cultura do Piauí não fizessem parte de estudos também! Dessa forma não tinha como ter uma bagagem em/sobre dança para inserir na prática escolar com meus alunos, como uma “fragmentação”, nesses longos vinte anos de sala de aula como professora. Foi o que de algum modo me afetou, seja de ordem emocional, afetiva ou mesmo profissional, ficou em mim registrado, potencializando ações que hoje contribuem à pesquisa que realizo. O processo dessa pesquisa partilhou dessa fragmentação, percorridos em minhas práticas de ensino em/com dança, uma professora de artes que trabalha com arte e dança na escola, mas que não contempla o conhecimento da história da dança piauiense.

E isso fez com que houvesse mudanças nas minhas práticas de sala de aula, poder trabalhar mais no contexto da arte e dança local, aproximando ainda mais a história e artistas da dança no meu trabalho escolar. As experiências vivenciadas nas escolas que passei, nesses vinte anos de ensino, me fizeram buscar um encontro ainda mais íntimo com arte e dança ao ingressar no Mestrado Profissional de Artes, com uma intenção de pesquisar sobre dança e teatro na escola, encontrei ali um espaço de pertencimento. Ao longo de cada disciplina estudada, essa intenção foi sendo lapidada. Como dizia o professor Max em suas aulas de metodologia, “não precisamos inventar a roda, só precisamos deixar a roda girar”. Portanto,

essa roda deveria continuar girando, em busca de algo que realmente seria importante trazer em minha pesquisa.

Ainda durante as aulas do mestrado a disciplina Docência em Arte no Ensino Superior, despertou-me a atenção, a qual propunha uma atividade avaliativa que consistiu em fazer um portfólio profissional, sobre nossas práticas docente e história de vida. Nesse interim, uma “hesitação”! no entanto, como fazer um portfólio com minha trajetória? tendo poucos registros das minhas práticas em sala de aula, dos espetáculos, danças, encenações, exposições feitas ao longo desses vinte anos em sala de aula de como professora de Arte, nem mesmo produções durante o percurso acadêmico, e isso me trouxe uma grande inquietação. Como despertar essas memórias somadas às experiências anteriores?

E essa inquietação foi amadurecida na aula de matrizes estéticas da professora Lurdes Melo, não sei se de forma despresticiosa por tamanha riqueza do que foi pronunciado, ela disse: traga em sua pesquisa algo que represente o estado do Piauí! Como um *insight*, e quem sabe, tenha havido naquele momento uma identificação ancestral, operou-se ali um encontro com Luzia Amélia. Entre os motivos que me levaram a querer pesquisá-la, destaco, além de termos a mesma formação em Artes, tendo a possibilidade de partilhar inquietações comuns referentes ao ato de registrar. Para continuar girando a roda de conhecimentos, revolvi trazer o percurso formativo de uma artista/docente ²piauiense e sua afirmação como sujeito que ensina e dança, entrelaçando – se com a minha professoralidade. Então, me aproximei da história de vida da Luzia Amélia para construção deste estudo, meu encontro com a artista/docente Luzia Amélia foi gestado.

Neste cenário, essa proposta justifica – se visando trazer a discussão de uma artista/docente ³da cidade, mulher, negra, para contribuir para a história da dança do Piauí através da história da Luzia a fim de dar maior visibilidade ao trabalho dela com a dança, além de outras histórias da dança não contadas.

A ideia desta investigação parte do segmento à valorização na área da dança, enquanto área de conhecimento, em Teresina e no Piauí. Para tanto, realizamos um levantamento inicial⁴,

² utilizo o termo artista/docente com uma barra (/) para me referir a Luzia Amélia. O termo artista/docente com uma barra (/) que Duchamp chamou de *Inframince*, uma diferença, um intervalo quase imperceptíveis entre as coisas, indicando uma estreita conexão entre conceitos, pessoas, áreas de conhecimento.

³ utilizo o termo artista/docente para me referir a Luzia Amélia.

⁴ ao realizar esta pesquisa foram localizados os seguintes trabalhos: Conexões entre história da Dança em Teresina/PI e algumas obras de Luzia Amélia. Holanda, Victória. Desequilíbrios: figuras da Dança no Piauí. *E-book*. Livro reportagem apresentado como TCC (UFPI), Silva, Danielle Bastos da. A Baixa da Égua revisitada na coreografia de Luzia Amélia Marques como TCC (UFPI), Vale, Luís Carlos

no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), *Google* acadêmico, na Biblioteca e no banco Digital de Teses e Dissertações da UFPI, Biblioteca e no Banco Digital de Teses e Dissertações da UESPI.

Foram encontrados poucos trabalhos, livros e pesquisas que trazem a temática sobre formação, dança e artistas da dança de Teresina/PI. Foi observado que, apesar do estado do Piauí não ter um curso de graduação e pós-graduação na área de Dança, há muitos profissionais que atuam na área da dança em Teresina. “Isso nos faz pensar a dança como área do conhecimento, exigindo a ampliação de discussões sobre métodos e processos de formação como um crescente desafio” (Peixoto, p. 18, 2014).

Assim sendo, a relevância desta pesquisa, é acreditamos que as estratégias metodológicas utilizadas na construção das narrativas históricas da dança da artista/docente Luzia Amélia Silva Marques, contribuirão para o avanço de novas pesquisas na área da dança, trazendo como proposta de pesquisa desenvolvida no Mestrado Profissional em Artes, do Instituto Federal do Ceará, na Linha de Pesquisa: Ensino e Aprendizagem em Artes. Como alvo a história de vida da artista/docente, destacando aspectos significativos no percurso de formação com/em Dança.

Dessa forma, algumas questões alimentam e indagam essa proposta de pesquisa, tais como: Qual o papel de Luzia Amélia para a história da dança, em Teresina/PI? Como Luzia Amélia tem afetado ou mobilizado Teresina/PI com sua dança? O que torna essa dança tão importante para nosso presente?

Problematizando, diante desses questionamentos, a construção do nosso objetivo geral centra-se em compreender a história de vida e o percurso formativo da artista-docente Luiza Amélia na formação em dança na cidade de Teresina/PI. E apresenta como objetivos específicos: refletir sobre o percurso formativo das obras artísticas de Luzia Amélia; analisar a história e a metodologia da dança de Luzia Amélia na formação em dança na cidade de Teresina; produzir um livro portfólio com a história e trajetória da dança produzida por Luzia Amélia a partir de imagéticos e escritos.

O referencial teórico teve aporte nos estudos dos autores, Merleau-Ponty (1999), situamos nossas reflexões acerca das potencialidades da abordagem metodológica de pesquisa da História Oral (Meihy, 1996; Delgado, 2006; Thompson, 1998), na pesquisa documental

Machado do. Gestão em dança: estudos sobre percepções e práticas. Livro impresso. Freitas, Roberto; Silva Júnior, Ireno Gomes da. Produção textual em dança escrita por piauienses. Livro impresso e *E-book*.

(Burke,1992; Certeau,2008), Tardif (2014), Greiner (2005, Larrosa (2011), Marie - Christine Josso (2004), Martins (2021), Rufino (2019), bell hooks (2017), Kilomba (2019), Fanon (2008) entre outros, que auxiliaram na contextualização do objeto e de suas problemáticas.

Importante neste contexto destacar os caminhos para a abordagem desta construção de conhecimento. Os procedimentos teórico-metodológicos utilizados na pesquisa, foram a pesquisa documental e história oral. Incluindo alguns materiais bibliográfico-documentais, como entrevistas, anotações, documentário, vídeos de coreografias, portfólios da artista, participação em aulas, *sites*. Com isso selecionamos o que nos interessou ser lembrado, com um recorte das obras analisadas, com ênfase nos anos 1997/2007/2013/2018 e 2022, os quais renovam os sentidos dessa trama de vetores, desenhando esse panorama na dança do/no Piauí e falam da experiência formativa da artista-docente, como possibilidade de ampliar a discussão de pesquisas sobre a formação em dança.

Nessa pesquisa, o produto educacional que foi desenvolvido como uma proposta pedagógica, com ênfase na história da vida e percurso formativo da dança da Luzia Amélia, um objeto de ensino e aprendizagem de Artes, que é um livro portfólio em pdf. Intitulado “Luzia Amélia: Uma vida em dança”. Esse nome foi pensado e refletido em torno e sobre Luzia Amélia, artista/docente e bailarina com trajetória artística há mais de 30 anos na dança contemporânea em Teresina/PI.

Pensando nessa trajetória de artistas da dança, que carregam histórias e produções que a população Teresinense e Piauiense, desconhecem ou se quer ouviram falar, por não termos na matriz curricular a educação básica e nos cursos de Educação Artística e Educação Física a disciplina de história da dança do Piauí. Acreditamos que o livro portfólio, como material didático, auxilie na construção e no processo de ensino e aprendizagem dos professores e estudantes do Ensino Superior como uma referência para construção de novas pesquisas.

Escrever sobre essa dança e, parafraseando Christine Greiner (2005), “a dança comunica o que um corpo especializado tece como processo cognitivo em tempo-espço e anuncia como possibilidade futura”. Para a autora, “o corpo aprende cruzando novas informações com a experiência passada, ajustando a performance ao longo do tempo”. (Greiner, 2005, p. 172).

Na possibilidade dessa dança, esse trabalho está estruturada em três capítulos, além da introdução, onde delineamos o tema, problemas, objetivos, justificativa e a metodologia escolhida. O primeiro capítulo foi intitulado “Desvelando a cena” relata as etapas de produção de dados e a formulação de procedimentos metodológicos, com cerne nos documentos orais e documental nas análises das obras escolhidas da história de vida da artista-docente Luzia

Amélia. O segundo capítulo os "Caminhos dançados", o qual narra a história de vida e o percurso formativo, a experiência enquanto artista e docente da dança em seu processo formativo; nele, demonstramos a relevância da experiência e da dança como algo que afeta a vida, em várias dimensões da artista/docente. No terceiro capítulo é denominado de "Uma vida em dança", em que abordamos a potencialidade pedagógica da dança, nas vivências e narrativas da artista-docente, revelando o processo de composição e desenvolvimento da sua dança, em Teresina/PI. Nas considerações finais, apresentamos os achados da pesquisa, bem como nossas reflexões acerca do processo investigativo, as potencialidades do processo formativo da artista/docente por meio da inspiração pela história de vida.



Não desisto né?

*Pois é, sou exatamente assim, insistente,
apressada, afogada nesses gestos que me
fazem flutuar nesse e em outros mundos que só
eu conheço.*

*Nunca permiti que ninguém me conhecesse
totalmente, tem uma parte minha que é só
minha.*

Cruel, mas sabe dançar.

(Luzia Amélia, 2021)

1 DESVELANDO A CENA

A metodologia a ser utilizada na investigação teve como desenho a abordagem qualitativa, através da pesquisa documental e a história oral. Nesse sentido, para a produção de dados da pesquisa, alguns procedimentos foram utilizados, considerando a nova história (Burke, 1992; Certeau, 2008), por meio da produção de dados, via depoimentos, entrevistas, questionário e de vídeos.

Acreditamos que a pesquisa documental representa uma forma que pode se revestir de um caráter inovador, trazendo contribuições importantes no estudo desse tema, com suas singularidades. Para Paul Thompson (1998), “a singularidade é profunda lição da história oral e de cada história de vida”. Desta maneira, tratar de questões muito singulares, portanto, “diz respeito ao universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes” (Minayo, 2007, p. 21). Sobre essa perspectiva da análise, a compreensão dos significados, como critério para atingir uma interpretação mais profunda e que tenha significado, possibilita a construção dialógica desse texto, sob forma de registro, que trazem as memórias e experiências vivenciadas, a partir da qual passamos a incidir e refletir sobre a formação em dança, na cidade de Teresina/PI.

“A abordagem qualitativa realiza uma aproximação fundamental de intimidade entre sujeito e objeto, ambos se envolvem com empatia aos motivos, as intenções, aos projetos dos atores, a partir das quais as ações, as estruturas e as relações tornam -se significativas” (Minayo, 2008, p. 245).

A autora ressalta que,

O método qualitativo é adequado aos estudos da história, das representações e crenças, das relações, das percepções e opiniões, ou seja, dos produtos das interpretações que os humanos fazem durante suas vidas, da forma como constroem seus artefatos materiais e a si mesmos, sentem e pensam (Minayo, 2008, p. 57).

Em Minayo (2002), a pesquisa qualitativa é “o ato de compreender e interpretar”. Dessa forma, autora estabelece uma direção para interpretar e estabelecer relações para chegar a conclusões, de compreensão dos fenômenos, onde eles acontecem e, para se chegar a esse fim, utilizam diversas formas de produção de dados, recorrendo a variados instrumentos, como entrevistas, análise de documentos e observação. A subjetividade também é adotada para a compreensão dos significados, que tenham credibilidade e representatividade diante do universo do estudo.

Para compreender, é preciso levar em conta a singularidade do indivíduo, porque sua subjetividade é uma manifestação do viver total. Mas também é preciso saber que a

experiência e a vivência de uma pessoa ocorrem no âmbito da história coletiva e são contextualizadas e envolvidas pela cultura do grupo em que ela se insere (Minayo, 2012, p. 623).

A partir desta leitura, para contextualizar essa história da dança com suas singularidades produzida pela artista/docente Luzia Amélia na cidade de Teresina/PI, a partir de suas experiências, vivências e posicionamentos da profissional da área sobre a dança empreitada em seu processo criativo, enquanto criadora de obras artísticas.

Buscamos, por meio da história oral, recorrer às reflexões de Delgado (2006), quando diz que não é a história em si mesma, mas um dos possíveis registros sobre o que passou e sobre o que ficou como herança ou como memória.

A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos dessa história vivida (Delgado, 2006, p. 11).

Considerando a opção pela história oral, recorreremos a essas reflexões que, por vezes, as experiências vividas, memórias e histórias dessa dança se encontram no texto narradas por suas próprias palavras, como ponto de partida para alcançar os objetivos estabelecidos na presente pesquisa, tendo a história oral como a estratégia mais adequada para o alcance prático da proposta, ancorada na abordagem qualitativa da pesquisa documental.

A história oral, assumida como estratégia de investigação para esta pesquisa biográfica, no campo da educação, pode desvelar importantes dimensões históricas e sociais para os estudos sobre formação docente.

Para responder às questões que cercam nosso objeto de estudo, pretendemos compreender a história de vida e percurso formativo da dança da artista/docente Luiza Amélia na formação em dança na cidade de Teresina/PI, fazendo um recorte dos anos 1997, 2007, 2013, 2018 e 2022.

Dessa forma, através dessa pesquisa reconstituir a vida pessoal e artística, os procedimentos técnicos utilizados na concretização da pesquisa em história oral e pesquisa documental, apresentamos o trabalho com documentos compreendidos em dois momentos distintos: o primeiro de pesquisa de documentos e produção de conteúdo; o segundo, registro de vozes, gravações de entrevistas e transcrição em narrativa. Meihy (1996, p. 26) “defende que a história oral se mostra fator significativo, como meio de manter a experiência passada em estado de “presentificação”. No contexto desse estudo, a história oral desempenhou um papel crucial na compreensão do passado, ao trazer à tona as vozes e experiências individuais e

coletivas, muitas vezes silenciadas ou marginalizadas pelas fontes escritas tradicionais. Através de relatos orais, a história oral nos permitiu a reconstrução de eventos históricos, a análise e a compreensão de diferentes perspectivas culturais e sociais da vida da artista.

Na pesquisa documental a construção das informações e a produção de dados analisados no decorrer da pesquisa, obtendo as mais significativas informações, conforme os objetivos de pesquisa estabelecidos no contexto da História Oral. Esses fatores, foram para a pesquisa, de suma importância, permitindo a compreensão dessa metodologia da dança da artista/docente, na cidade de Teresina/PI. Portanto, a história oral é um procedimento, um meio, um caminho para a produção do conhecimento histórico, no diálogo do passado com o presente. De acordo com Alberti (2004), a história oral:

É um procedimento integrado a uma metodologia que privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que participaram de processos históricos, acontecimentos da vida privada ou coletiva, objetivando a construção de fontes ou documentos que subsidiem pesquisas e/ou formam acervos de centros de documentos e de pesquisa. (Alberti, 2004, p. 14).

Ao escolhermos o método de história oral utilizando entrevista, nesta investigação, como fontes orais e escritas, para analisar na história, a metodologia os dados necessários aos processos de acontecimentos de uma vida em dança, na cidade de Teresina, revelam novas hipóteses, possibilitando a construção de novas evidências, via entrecruzamento de depoimentos, os quais podem revelar novas óticas e diferentes interpretações. Afinal, são registros entre acontecimentos da vida pública e privada, reconstituindo a história desta artista/docente.

Pelo fato da dança, ser a arte do movimento, do efêmero, do fugaz e do passageiro, uma arte não palpável e não materializada, o registro para consolidar a fisicalidade daquilo que se dançou, que se explorou e que se moveu. Assim, legitima a dança como um campo de conhecimento colaborando para a construção de um pensamento de dança em Teresina. Sobre essa possibilidade, Alberti tem a seguinte opinião:

Através da pesquisa, é possível, situar com bastante clareza a atuação de determinado entrevistado no contexto das preocupações acerca do tema e preparar – se para dele obter um depoimento de grande valor para a pesquisa, formulando perguntas enriquecedoras para o diálogo e reconhecendo respostas significativas (Alberti, 2004, p. 45).

Através da história oral, na sua capacidade de reconstruir a história, prima para registrar a memória viva; possibilita que indivíduos pertencentes a segmentos sociais geralmente excluídos da história oficial possam ser ouvidos, deixando registros para análises futuras.

Possibilita documentar o não documentado (Meihy, 1996), ao resgatar e registrar relatos e narrativas acerca de experiências e vivências docentes no exercício da profissão.

Para Thompson (1998),

A História oral oferece, quanto à sua natureza, uma fonte bastante semelhante à autobiografia publicada, mas de muito maior alcance. A realidade é complexa e multifacetada; e um mérito principal da História oral é que, em muito maior amplitude do que a maioria das fontes, permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista (Thompson, 1998, p. 25-6).

A história oral, nos permitiu recriar em um espaço - tempo olharmos em nosso recorte temporal, a multiplicidade dos fatos, de conhecimentos que nos auxiliaram nesse estudo com o intento de compreender como a dança de Luzia Amélia afeta, mobiliza Teresina, com sua atuação tão presente.

É a constatação de que a história oral pode “[...] dar vozes aos vencidos e excluídos” (Thompson, 1998); assim, a história oral é pertinente em nossa pesquisa, como forma de captação de experiências de pessoas dispostas a falar sobre aspectos de sua vida, o que se torna importante como procedimento técnico de pesquisa voltada, principalmente, para a formação docente.

1.1 *Sujeito da pesquisa*

Para essa pesquisa, selecionamos a artista-docente Luzia Amélia, por seu grande acervo de trabalhos com dança e por se tratar da primeira mulher, negra, piauiense a ter o título de Doutora em Dança no Piauí, motivo suficiente para colocá-la em destaque na história e na mídia local, nacional e até mundial. Focamos, sobretudo, na história de vida que tratam de seu feito na dança local e seu percurso formativo em dança.

Para a seleção do sujeito da pesquisa, estabelecemos alguns critérios de escolha do estudo: artista com maior produção em dança na cidade de Teresina/PI, ser artista e professora de dança em exercício.

1.2 *Procedimentos Metodológicos*

Os procedimentos teórico-metodológicos desta pesquisa partiram de duas abordagens. A primeira, através da pesquisa documental de conteúdos na *internet*, livros, constituindo a narrativa de parte do percurso da artista/docente. A segunda com a história oral, que teve como

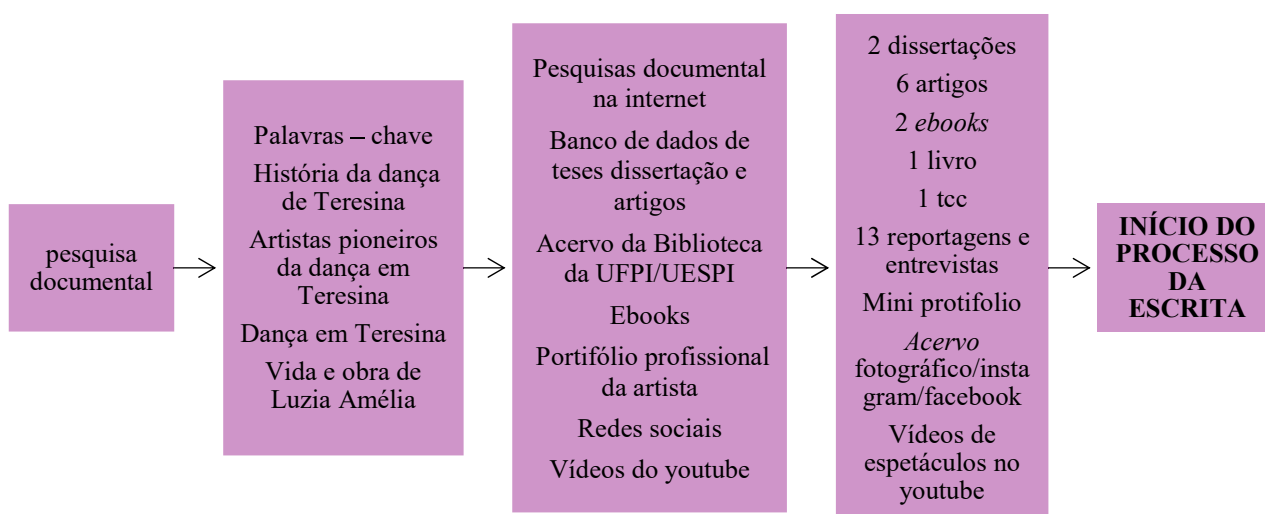
base as entrevistas e observação de aulas da artista, vídeos, para, então, descrever a jornada artística e metodológica da artista/docente Luzia Amélia.

1.3 Caminho trilhado

A pesquisa foi realizada no período de agosto de 2023 a dezembro de 2024. A metodologia da história oral e pesquisa documental, foram utilizadas nesse estudo para produção de dados, no intuito de dar voz à memória dessa artista/docente Luzia Amélia.

Conforme Flick (2009, p.9), “o pesquisador, na escolha de documento, não deve manter o foco, unicamente, no conteúdo, apesar do conteúdo ser importante, deve ser levado em consideração o contexto, a utilização e a função dos documentos”. Na pesquisa foi levado em conta a história da dança construída ao longo do percurso formativo da Luzia Amélia em/com dança, uma vez que são meios para compreender e decifrar essa história de vida.

Produção de dados – 1ª ETAPA



Fonte: Elaborado pela autora 2024.

Inicialmente, consideramos importante e necessário, fazer buscas documentais por: história da dança de Teresina, artistas pioneiros da dança e artistas da dança de Teresina e vida e obra de Luzia Amélia.

Na busca documental os principais achados foram⁵: Holanda(2014) traz o *e-book* “Reportagem”, em formato digital, reunindo figuras da dança do Piauí, através de uma

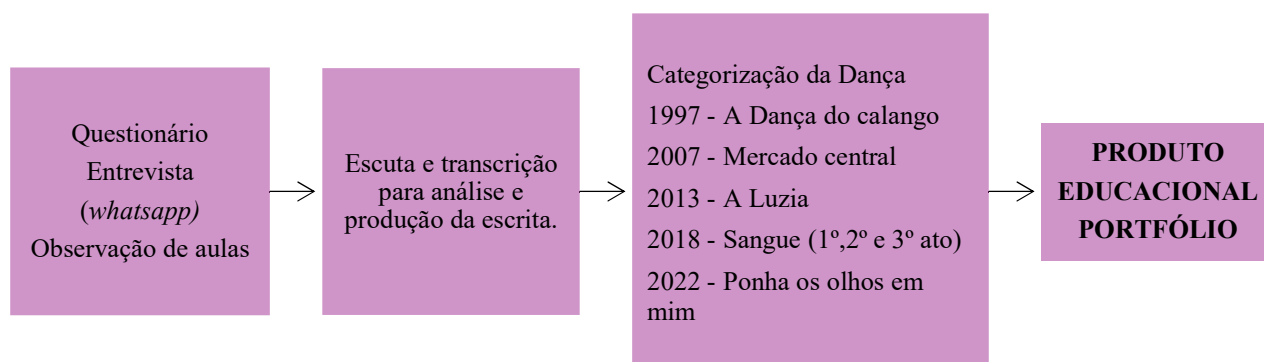
⁵ Dissertação: MARQUES, Luzia Amélia Silva et al. Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação de dança. MARQUES, Luzia. Grafias na pedra: índices evolutivos da dança. 2013. 2023. Artigos: DA SILVA COUTO, Eliane Brito; DA SILVA PISANI, Mariane. “Banho de Sangue”: expressões corporais, artísticas e políticas nos espaços urbanos de Teresina. **Ponto Urbe**, v. 1, n. 31, p. 1-29, 2023. MARQUES, Luzia Amélia Silva. BANHO DE SANGUE: O CORPO DA MULHER NEGRA EM

compilação de entrevistas e perfis; Silva (2018) com TCC, faz uma revisão da coreógrafa, em “A Baixa da Égua de Luzia Amélia Marques”; Vale (2021), com o livro *Gestão em dança: estudos sobre percepções e práticas*, no qual trata sobre a realidade e os desafios da consolidação da dança na cidade e o compromisso com as políticas culturais; e o *e-book* de Freitas (2021), sobre a produção textual escrita por piauienses.

O passo seguinte foi buscar informações com professores, bailarinos, de onde poderia encontrar a artista/docente Luzia Amélia em Teresina, pois ela esteve um longo período na Bahia, finalizando seu doutorado e com algumas apresentações em Salvador.

Por não encontrar informações pertinentes, busquei nas redes sociais, o *Instagram* foi nosso primeiro contato e iniciado a produção de dados, diante do acervo consultado.

✓ **Produção de dados – 2ª ETAPA**



Fonte: Elaborado pela autora 2024.

A delimitação do caminho com um recorte temporal que corresponde ao período em que ocorreu, em 11 de setembro de 2023, o segundo contato com a artista/docente, via *whatsapp*, para convidá-la e pedir sua autorização para a pesquisa, além de esclarecer sobre os objetivos de tal ação.

Após aceitar o convite, a artista/docente solicitou que o roteiro da entrevista fosse enviado por *e-mail* e/ou *whatsapp* com perguntas em forma de áudio e assim procedemos para que ela respondesse de acordo com a sua disponibilidade.

No dia 13 de março de 2024, foi enviado uma mensagem, via *whatsapp*, agendando uma autorização para assistir o ensaio do balé folclórico, que iria estreiar novamente em Teresina, às

AÇÃO. CULTURAL, p. 44. SILVA, Adriana; DIAS, Karina. Caminhando pelos sítios do Parque Nacional Serra da Capivara/PI: Caso Expedição de Dança. RODRIGUES, Janete Páscoa. Sentidos de identidades culturais piauienses negociados na recepção midiática do Balé Folclórico de Teresina. **Em Questão**, v. 18, n. 2, p. 245-258, 2012. MACHADO, Adriana Bittencourt; MARQUES, Luzia Amélia Silva. IMAGENS PROPOSITIVAS: O CORPO DA MULHER NEGRA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA. 2019. Portfólio -

segundas, quartas e sextas, na central de artesanato, no centro da cidade. Durante o encontro, foi explicado como seria o processo da pesquisa e, nesse encontro foi observado uma aula; o início e a sequência da aula, como acontecia a preparação corporal dos bailarinos, como era feito o alongamento, explanação da coreografia que seria trabalhado, como a coreografia ia aparecendo e acontecendo, ajustes de posições e passos e sua finalização. (As mesmas observações foram feitas com alguns vídeos aulas/Ensaios/espetáculos do balé que estavam disponíveis no youtube e Instagram).

E no dia 24 de abril de 2024, foi enviado o roteiro de entrevista por *e-mail e whatsapp*, com formulário no *google forms*, etapa frustrada por não ter tido respostas.

No dia 06 de maio de 2024, foi realizada a outra tentativa de entrevista por *whatsapp*. Sem respostas novamente, tentamos uma entrevista por vídeo chamada, uma vez que a artista estava viajando a trabalho, mas só obtivemos um retorno no dia 24 de junho, com uma entrevista audiogravada.

Destaco, neste estudo, a importância do registro das entrevistas com os depoimentos da artista/docente. Diante das respostas, iniciei o processo de transcrição da entrevista, convertendo-a em narrativa como registro para ampliar o nosso entendimento sobre os acontecimentos passados na sua trajetória.

A escrita da narrativa como registro da história de vida da artista/docente, como momento de um processo de conhecimento da sua formação ao longo da vida, é pôr em evidência o que está em jogo nesta escrita. Para isso, é necessário refletir sobre a história de vida, a qual Larrosa (1994) destaca que,

“ao narrar-se percebe sua permanência no tempo. O tempo se converte em tempo humano ao organizar-se narrativamente. O eu se constitui temporalmente para si mesmo na unidade de uma história. Por isso, o tempo no qual se constitui a subjetividade é tempo narrado. É contando histórias, nossas próprias histórias, o que nos acontece e o sentido que damos ao que nos acontece, que nos damos a nós próprios uma identidade no tempo” (Larrosa, 1994, p. 69).

A experiência vivida no tempo – vista como a reunião entre o passado e o futuro – articula a tomada de consciência e a resignificação que se utiliza da narrativa. Segundo o autor, a experiência vivida por cada indivíduo é única e, a partir dela, cada sujeito é capaz de apreender e relacionar elementos e compreender o mundo à sua volta, por meio da história de vida, ampliando um mundo de vivências, numa abordagem se debruçará com o que foi vivido, refletido através da narrativa.

A narrativa convertida em escrita é estabelecida como documento para a história oral, um documento/narrativa produzido a partir de um processo teórico-metodológico. (Meihsy, 2005; Ribeiro, 2002). Ou seja, a história oral é, portanto, o processo que converte “memória em história”, aprisionando, concretizando, formalizando um momento, passageiro e disforme, por meio da elaboração de um texto.

Essas transformações do texto oral para o escrito, foram definidas por Meihsy como sendo um processo de transcrição. Trata-se da transformação do que foi falado em escrita, procurando trazer nesse texto, o que é mais importante no processo da transcrição, enfim, implica evidenciar o que nos interessa nessa narrativa de história de vida.

1.4 Procedimentos de produção e análise de dados

Em seguida, passamos para a produção de dados e análise das obras no recorte de 1997, 2007, 2013, 2018 e 2022.

A análise videográfica foi observado os elementos constitutivos das coreografias em uma visão ampliada. Criei uma forma própria de observar as coreografias e os métodos utilizados para construção das obras; não seguindo padrões rígidos de análise.

A análise foi com base no referencial teórico, a metodologia e métodos propostos por Luzia Amélia nas suas criações, a preparação corporal, os níveis de movimentos, os elementos da dança contemporânea e temática. Com um olhar atento para subjetividade nos processos de criação destas coreografias para poder transcrever.

A transcrição foi uma das fases de maior importância para a construção e a análise da documentação escrita. “Na transcrição, consideramos que a história oral de vida é que ampara a narrativa dependente da memória:[...] dos ajeites, contornos, derivações, imprecisões e até das contradições naturais da fala” (Meihsy e Holanda, 2007, p. 35). Ou seja, a transcrição é mais que uma edição do texto da entrevista, as narrativas são resultados de uma conversação, uma criação conjunta, desde o momento de sua gravação.

A etapa de transcrição foi realizada diretamente no computador, por meio de recurso tecnológico que transforma voz em texto. Em seguida, conferia se o texto estava de acordo com o áudio. Trata-se de um processo da prática de entrevista, da entrevista para a transcrição, da transcrição para as narrativas em texto.

A seguir desenhamos o os primeiros passos do caminho da pesquisa em relação aos meses compreendidos entre agosto de 2023 até dezembro de 2024:

Tabela 1- Os primeiros passos do caminhar da pesquisa.

Agosto/2023	Início do processo de levantamento das referências, por meio de acesso à internet e às principais bibliotecas de Teresina, em busca de pesquisas, livros com produções textuais sobre a dança de Luzia Amélia.
Setembro/2023	Processo de levantamento dos dados, por meio de contato direto com a artista/docente, para autorização de consentimento da pesquisa.
Outubro/2023	Continuidade das ações anteriores e início da seleção de materiais para escrita da pesquisa.
Novembro/2023	Início do movimento de escrita para esta pesquisa, com uma primeira análise quantitativa do levantamento de referências realizado até este momento para continuidade da pesquisa.
Dezembro/2023	Pausa.
Janeiro/2024	Continuidade do processo de contato por mensagens, via <i>instagram</i> , <i>whatsapp</i> e ligações telefônicas para a artista/docente.
Fevereiro/2024	Continuidade dos processos já iniciados; envio do primeiro questionário via <i>google forms</i> , para a artista/docente, na tentativa de uma maior abrangência para o levantamento de informações de que trata esta pesquisa.
Março/2024	Contato presencial nos ensaios do balé folclórico, na central de artesanato de Teresina; conversas com Samara, integrante da primeira versão do balé, que também faz parte dessa segunda versão do balé.
Abril/2024	Continuidade da escrita e escolha de possíveis sessões para compor o produto educacional (portifólio interativo). Envio do questionário por <i>e-mail</i> e <i>whatsapp</i> para artista/docente e continuidade do processo de levantamento das referências.
Maio/2024	Continuidade do processo de escrita da pesquisa.

Junho/2024	Envio de questionário com onze perguntas áudio gravadas.
Julho/2024	Continuidade do processo de escrita da pesquisa.
Agosto/ setembro/outubro2024	Continuidade do processo de escrita da pesquisa e início das revisões do texto.
Novembro/2024	Continuidade do processo de escrita da pesquisa e início das revisões do texto para exame de qualificação.
Dezembro/2024	Término parcial do texto e do produto para o exame de qualificação.

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Como forma de organização referente aos levantamentos para a produção de dados, tornou-se necessário uma categorização ou hierarquização, por ordem em que as narrativas em dança e espetáculos foram apresentadas, como fundamentação para o produto educacional.

A categorização de obras da artista/docente escolhidas para compor o corpo da pesquisa foi a seguinte:

Tabela 2 - Obras da trajetória de Luzia Amélia analisadas, recorte de (1997/2007/2013/2018 e 2022).

1997	A Dança do calango
2007	Mercado central
2013	A Luzia
2018	Sangue (1º,2º e 3ºATO)
2022	Ponha os olhos em mim

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Existem outras produções já realizadas pela artista, no entanto, não entraram neste levantamento. Mas, serão contempladas no produto educacional como forma de registro. Compreendemos que tal constatação pode servir como dispositivo indicador para outras pesquisas que, a partir desta, terão uma base de comparação.

1.5 Produto educacional – Livro Portfólio

O livro portfólio CORPOLUZIA: Uma vida em dança, foi desenvolvido a partir da pesquisa do Mestrado profissional em Artes, apresentado como um produto educacional, trazendo uma coleção dos melhores trabalhos gerados pela artista/docente ao longo da sua história de vida e percurso formativo.

Nesse cenário, o livro portfólio CORPOLUZIA, foi construído como ferramenta modelo para formação e avaliação formativa no Ensino Superior. A avaliação por portfólio docente representa um instrumento de apoio, estando a serviço da melhoria dos processos de formação acadêmica e profissional de estudantes e professores. O que permite avaliar tanto as experiências artísticas e profissionais no percurso da formação dos estudantes, quanto as de melhoria da atividade docente integrado as tarefas acadêmicas e profissionais.

O livro portfólio é o instrumento capaz de estruturar as informações, a fim de centrá-las em um único lugar, o desenvolvimento de competências, experiências dos estudantes e professores, através da retroalimentação do que foi construído, vivido ao longo do processo educacional ou profissional.

Esta ferramenta promovendo além do registro a aprendizagem no âmbito de um exemplo para uma avaliação formativa. A ferramenta do livro portfólio permite essa possibilidade, uma vez que faz parte do processo de formação e desenvolvimento dos participantes. Para entender melhor a ferramenta, esta pode conter uma compilação de evidências, tanto da vida acadêmica dos estudantes e professores (documentos, artigos, impressos, publicidade, sites etc.) quanto de sua trajetória de aprendizagem (experiências artísticas, em sala de aula, diários, relatos etc.), consideradas interessantes pelos significados construídos ao longo da vida e durante sua prática diária.

A autoavaliação promovida pelo uso do portfólio permite a sustentabilidade de um modelo inovador de aprendizagem, no qual o estudante se autoavalia ao longo do processo de formação, sendo capaz de medir diferentes demandas cognitivas variadas e progressivas (ZABALZA, 2001). A possibilidade de elaboração deste modelo representa uma contribuição desta pesquisa para o campo da educação, a fim de que vejam esse livro portfólio como uma referência a seguir, mas que, acima de tudo, possam utilizar essa ferramenta como um processo avaliativo, com suas habilidades, trabalhos, percursos de forma crítica.

Crockett (1998) apud Alvarenga, 2006) grandes defensores da ferramenta, ressalta que portfólios podem ser usados como alternativa para o professor avaliar os seus estudantes, bem como para conduzi-los a uma autorreflexão e posterior autoavaliação.

Para Hernández (2000), o que definitivamente particulariza o portfólio, é o processo constante de reflexão, de contraste entre as pluralidades educativas e as atividades realizadas para sua concepção, a maneira como cada pessoa explica seu próprio processo de aprendizagem. O autor nos diz que cada portfólio é uma criação única e é uma forma de avaliação dinâmica, que reflete seu desenvolvimento e suas mudanças através do tempo.

A avaliação por portfólio fornece um suporte metodológico ao trabalho em sala de aula e oferecer estratégias e ferramentas alternativas aos professores, mediante a reflexão sobre sua própria prática, processo vivido pelos estudantes. Pois, pronuncia-se sobre o seu valor, utilizá-lo como referencial e guia para melhorar os processos de aprendizagem e compreensão, empregá-lo como elemento de reflexão no momento de planejar as atividades de ensino ou profissional.

Para construção do livro portfólio, sugerimos os primeiros passos, “ao iniciar a criação de um portfólio ou livro portfólio é preciso planejar e depois organizar” (Amaya et al., 2013). O livro portfólio, como forma de registro, possui várias terminologias: porta-fólios, processo-fólios, diários de bordo, dossiê. Neste capítulo, abordamos alguns passos para a produção do livro portfólio, focando nas características e requisitos de um portfólio, que são elementos importantes desse estudo.

Assim, portfólio pode ser caracterizado por:

Um continente de diferentes tipos de documentos (anotações pessoais, experiências de aula, trabalhos pontuais, controles de aprendizagem, conexões com outros temas, fora da escola etc.) que propiciem ao professor evidências do conhecimento que foram construídas, as estratégias utilizadas para aprender (Hernández, 2000, p. 166).

O portfólio, para Hernández é um meio de demonstração e comprovação de aprendizados e reflexões ocorridas durante determinado processo educativo ou profissional.

Para criação do livro portfólio CORPOLUZIA: Uma vida em dança, utilizamos alguns meios digitais, que auxiliaram na criação e desenvolvimento através de plataformas digitais. Existem várias plataformas digitais gratuitas que podem propiciar a construção do portfólio, como o Google sites (<https://sites.google.com>), Adobe express (<https://new.express.adobe.com>), Sway (<http://www.sway.com>), Wix (<https://pt.wix.com>), Canva (<https://www.canva.com>).

Nessa perspectiva, como necessidade foi utilizado duas plataformas, o adobe express e Canva. Essas duas plataformas de fácil acesso e manuseio tem ferramentas que possibilitam aos estudantes, professores ou qualquer outro profissional, criar, compartilhar experiências, materiais e informações de forma criativa.

Pautados nessa proposta do portfólio, desenvolvido como um processo educativo e multidisciplinar, construtivo, fornecendo diretrizes como uma opção de modelo, para trabalho de conclusão de curso (TCC), produto educacional de mestrado, trabalhos profissionais etc. Utilizando diferentes mídias, como vídeos, imagens, que sirvam como fonte de pesquisa para estudantes, professores etc. e que possa ser utilizado como instrumento educativo, favorecendo e estimulando um pensamento crítico e mais profundo, além de permitir melhor acompanhamento do progresso, ao longo da jornada educacional ou profissional.

O livro portfólio CORPOLUZIA: uma vida em dança, foi pensado com base nas vivências, experiências, para acompanhar a trajetória profissional e formativa da artista/docente, mantendo seu percurso formativo/trabalhos/entrevistas/homenagens, em um só espaço, como um arquivo refletindo seu processo criativo e profissional.

Nessa direção, os portfólios

São mais que simples arquivos ou uma coleção de performances dos alunos. Um portfólio pode ser considerado como um arquivo em expansão dos trabalhos do estudante. Pode ser estruturado de acordo com a área de interesse, conhecimento, habilidades, temas e progressos diários (Gelfer e Perkins, 1998, p. 44).

Como um arquivo em expansão, trazendo a trajetória em dança da artista/docente Luzia Amélia, refletindo o processo criativo a partir de imagéticos e escritas, criamos essa proposta didático-pedagógica. Com as plataformas, Canva e Adobe express foi criado o livro portfólio da artista, em formato PDF.

Tabela 3 - Descrição Técnica do Produto Educacional – Livro Portfólio

DESCRIÇÃO TÉCNICA DO PRODUTO
Origem do produto: Trabalho de Dissertação – CORPOLUZIA: Uma vida em dança.
Área de conhecimento: Ensino, Arte e Dança.
Público-alvo: Estudantes/professores de qualquer área do conhecimento do Ensino Superior (artes visuais, dança e outros).
Categoria deste produto: Livro Portfólio em PDF
Finalidade: Utilizar essa ferramenta como um instrumento de apoio, modelo, para formação e avaliação formativa no Ensino Superior. Apresentando a trajetória profissional e formativa da artista, os momentos mais significativos do trabalho com a dança, com suas habilidades, trabalhos, percursos de forma criativa.
Registro do produto/ano: 2025
Avaliação do produto: Professores avaliadores da comissão examinadora da Defesa da Dissertação.
Disponibilidade: Irrestrita, preservando-se os direitos autorais, bem como a proibição do uso comercial do produto.

Divulgação: Em formato PDF

Instituições envolvidas: Instituto Federal De Educação, Ciência E Tecnologia Do Ceará -IFCE/ Campus Fortaleza.

Url: <https://>

Idioma: Português

Cidade: Fortaleza

País: Brasil

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

1.6 A escolha da ferramenta digital

O *Adobe Express* e *Canva* são sites que proporcionaram a produção de portfólios em um espaço digital, aos quais os usuários podem recorrer, por serem plataformas online e gratuitas. O *Adobe Express* é projetado principalmente para escolas e organizações sem fins lucrativos, com a ajuda da tecnologia de inteligência artificial (IA). O serviço da *Adobe* fornece temas prontos que podem ser editados, e aceita tipos de publicações diferentes, como texto, vídeo e imagem. Importante destacar que a plataforma pode ser acessada por qualquer pessoa, embora tenha alguns recursos que são pagos.

Figura 1 - Tela inicial da plataforma adobe express.



Fonte: Site *Adobe Express* Portfólio (2024).

A tela inicial do adobe express, aqui selecione o trabalho que melhor reflete suas habilidades, estilos, projetos e realizações. Adicione o modelo de design, escolha o texto, arraste e solte ícones, gráficos e muito mais para obter a aparência exata que você deseja.

Adapte os detalhes mais sutis do seu portfólio para melhor atender aos requisitos do seu projeto. Pode – se inserir filmagens ou fotos, podendo editá-las no mesmo projeto usando o menu Ajustes e Salvar e compartilhar on-line.

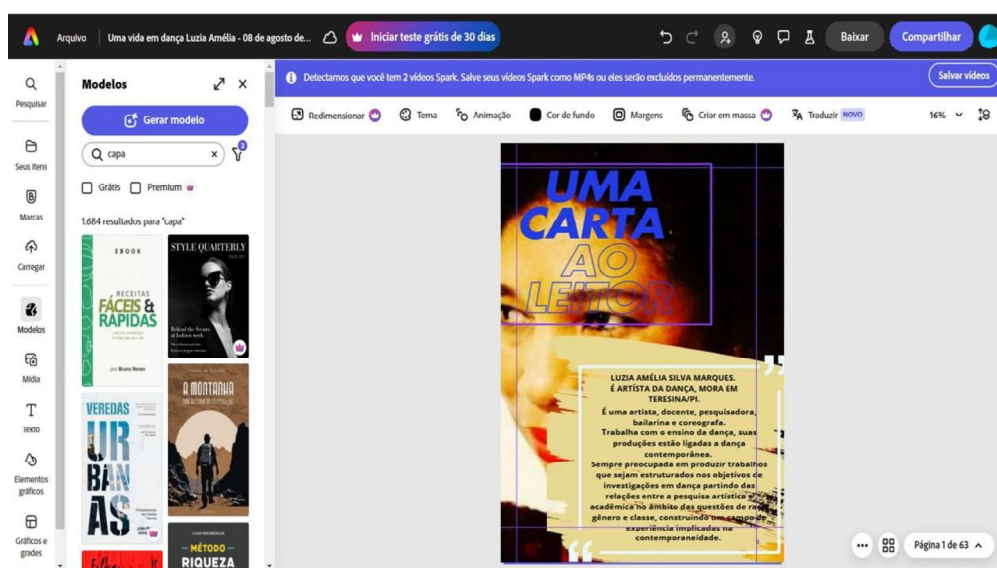
Selecione Visualizar para visualizar seu portfólio, certifique-se visualmente a apresentação. Baixe e salve como PDF. Se for preciso fazer alterações ou atualizações em seu portfólio, o projeto/trabalho é salvo automaticamente, para que você possa voltar e editar a qualquer momento.

1.7 Processo construtivo do produto – livro Portfólio

As definições de Portfólio que mais se aproximam deste Produto Educacional são a de (Crockett, 1998, apud Alvarenga, 2006, p. 138), sendo que este ressalta o portfólio como “uma amostra de exemplos, documentos, gravações ou produções que evidenciam habilidades, atitudes e/ou conhecimentos e aquisições obtidas pelo estudante durante um espaço de tempo”. Embora não exista um padrão para a criação do portfólio, algumas pistas podem ser importantes para tornar o percurso mais fácil e proveitoso.

É importante ter um sumário bem elaborado, que oriente tanto o estudante quanto o leitor (professores, colegas, pais) no conteúdo do portfólio. (Crockett, 1998, apud Alvarenga, 2006) sugerem a introdução de uma carta ao leitor logo no início, seguido do sumário, que informe sobre o caminho ou a metodologia que o elaborador do portfólio utilizou para evidenciar as competências e habilidades adquiridas.

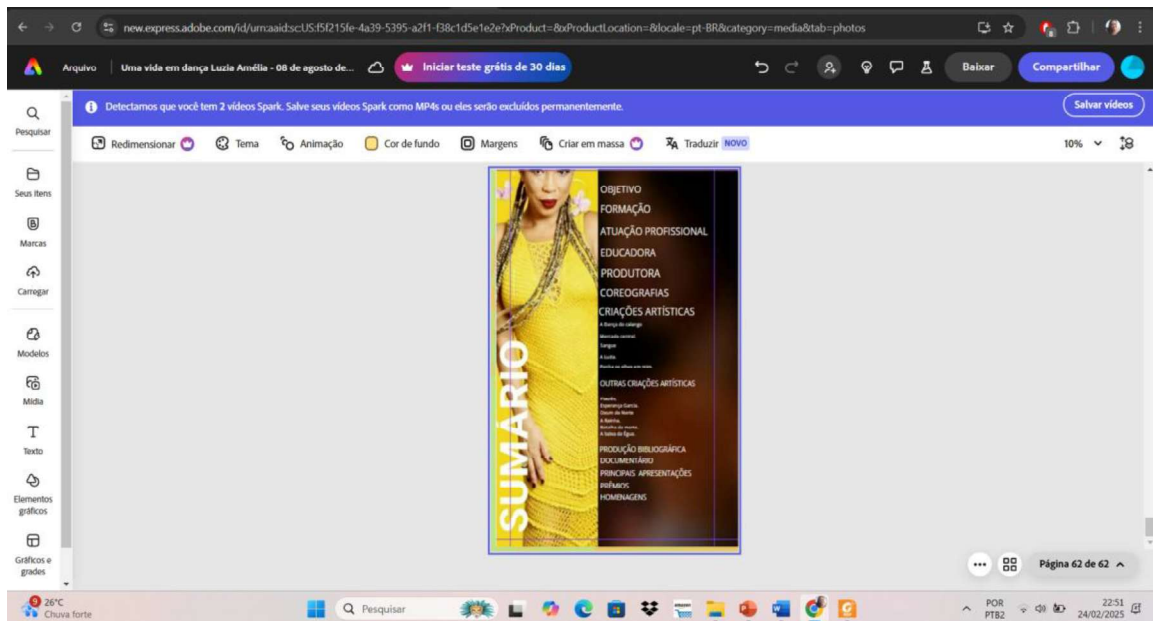
Figura 2 - Carta ao leitor com informações sobre o conteúdo do portfólio



Fonte: Site Adobe Express Portfólio (2024).

A carta ao leitor, é uma apresentação inicial, que demonstre o conteúdo, os objetivos, ou seja, do que se trata o portfólio. E uma apresentação de quem está em evidência, ou o autor do portfólio, no nosso caso a artista/docente e sua história de vida em dança.

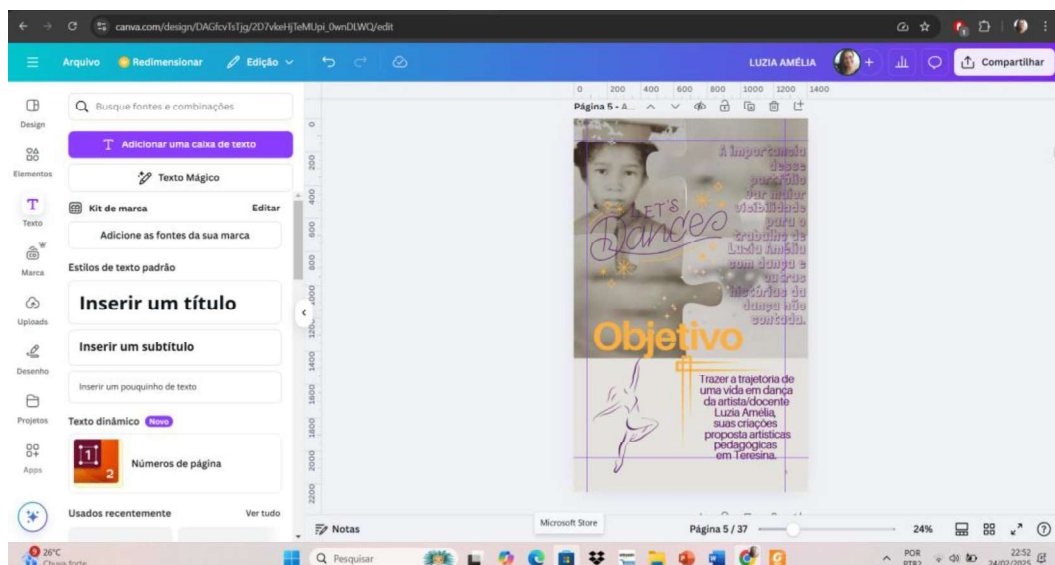
Figura 3 - Sumário do portfólio



Fonte: Site *Adobe Express Portfólio* (2004).

No portfólio, se destacam a importância de um sumário bem elaborado que oriente, tanto o leitor (professores, estudantes etc.), para o conteúdo do portfólio, bem como para a localização da composição, para que os leitores tenham uma visão geral do trabalho.

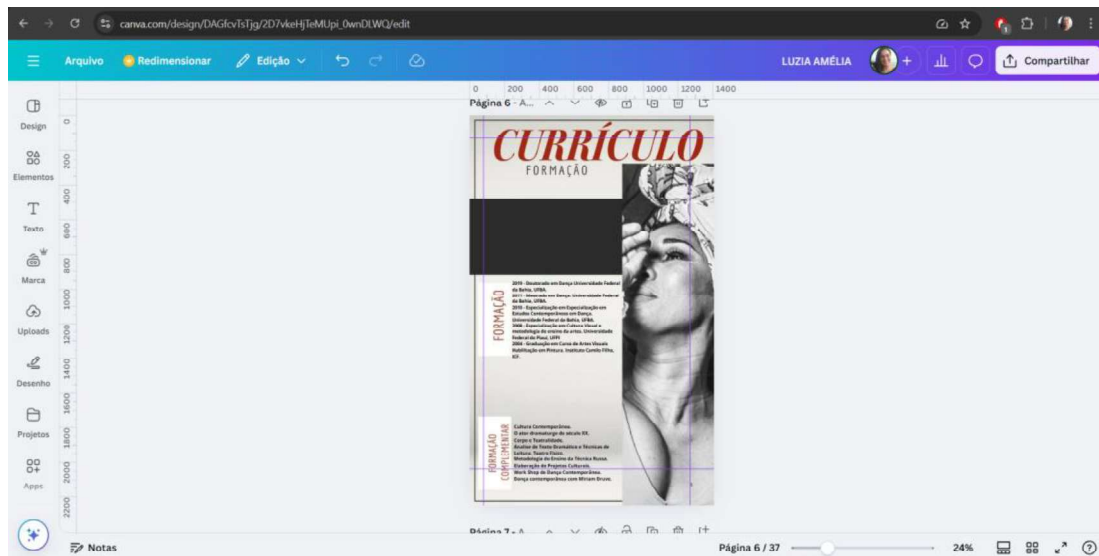
Figura 4 - Objetivos do portfólio e importância



Fonte: Site *Canva Portfólio* (2024).

Os objetivos devem demonstrar, o que se pretende com o documento. Outra categoria que é importante trazer é a formação de quem está em evidência, ou do autor do portfólio. Nessa seção, trazemos o percurso formativo da artista.

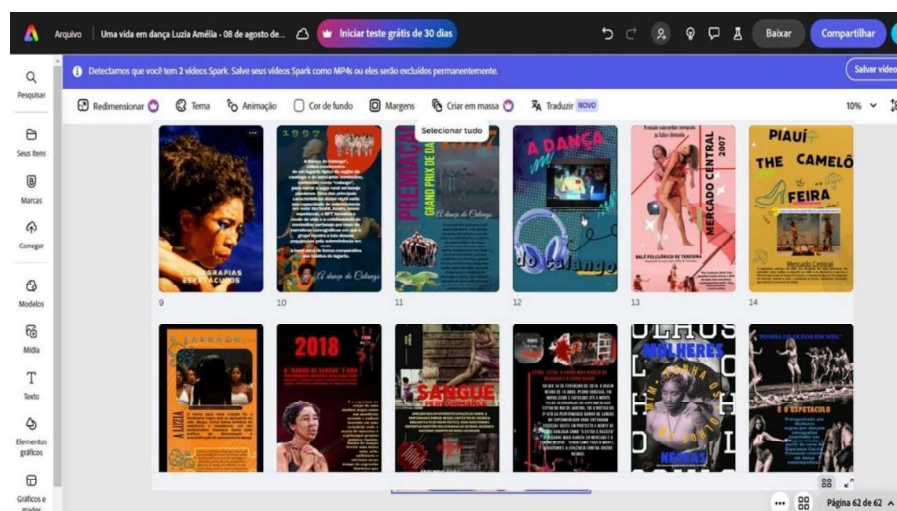
Figura 5 - Mostra o percurso formativo da artista



Fonte: Site Canva Portfólio (2024).

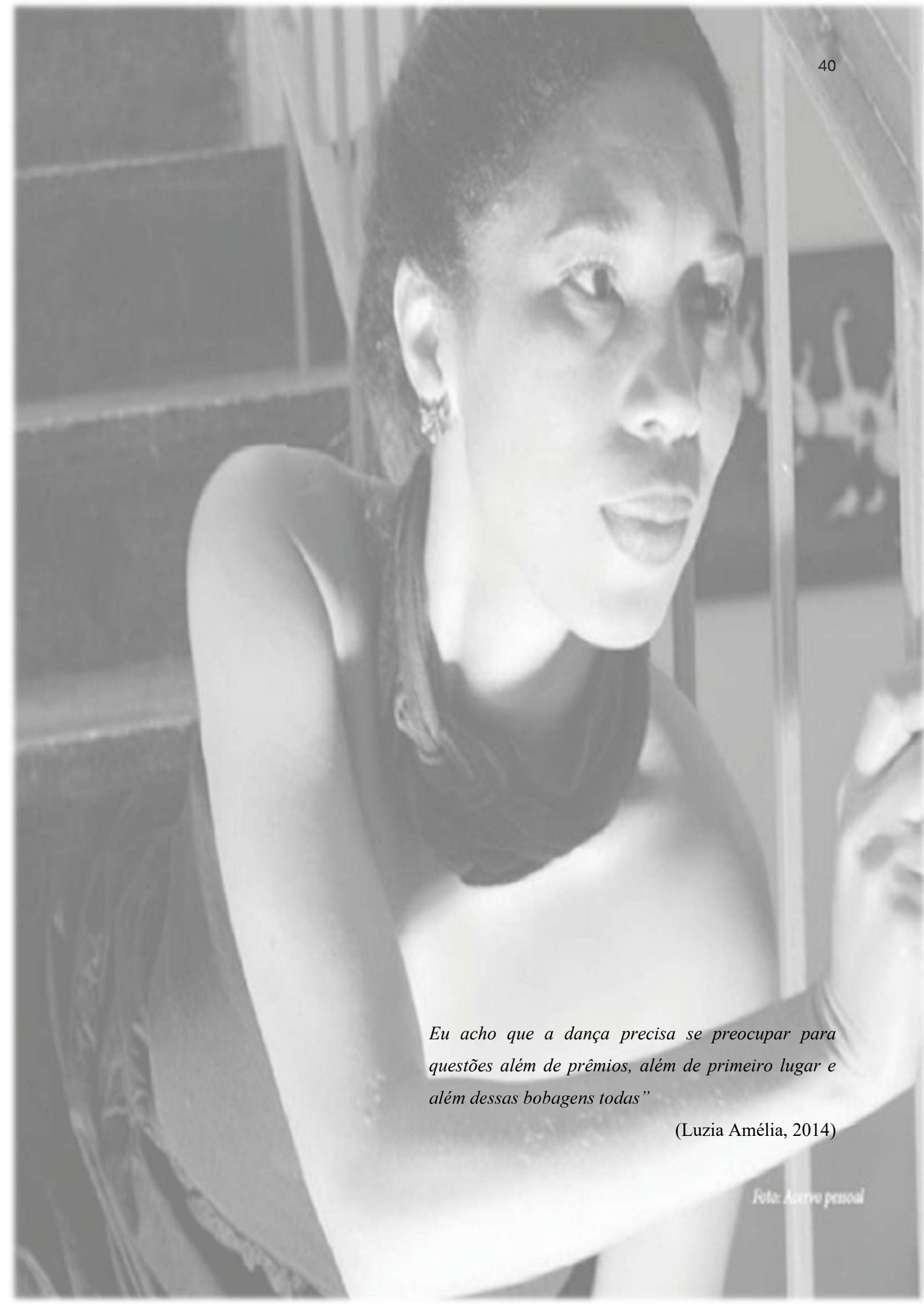
O percurso formativo mostra, a formação curricular e complementar da artista/docente, podendo trazer também os melhores trabalhos realizados. Pode ser escolhido, tendo como critério a melhor os melhores trabalhos desenvolvidos no percurso do curso ou da vida.

Figura 6 - Obras que irão compor o portfólio recorte de (1997/2007/2013/2018 e 2022) e outras produções da artista.



Fonte: Site Adobe Express Portfólio (2024).

A ideia desse produto educacional tem como pressuposto a sua aplicabilidade para professores e estudantes no contexto real, seja em sala de aula ou em outro ambiente, não necessariamente formal de ensino, que se configure como uma possibilidade didática de avaliação, cujo propósito seja o de auxiliar esse processo. Portanto, ao descrevermos as noções de configurações sobre esse tipo de produto educacional, o livro portfólio, que possa adquirir diferentes configurações, assuntos, percursos formativos, profissionais e outros. Este possa servir como proposição de referência, evidentemente, salvaguardando as especificidades de possíveis desenvolvimentos para construção de novas possibilidades.



*Eu acho que a dança precisa se preocupar para
questões além de prêmios, além de primeiro lugar e
além dessas bobagens todas”*

(Luzia Amélia, 2014)

Foto: Acervo pessoal

2 CAMINHOS DANÇADOS

A dança no Brasil ainda traz marcas de uma dança presa no colonialismo. Reproduzindo os referenciais eurocêntricos de técnicas, bem como modelos tradicionais que seguem a lógica colonial. A princípio, Kilomba entende as marcas do racismo cotidiano como uma “(...) tela para projeções do que a sociedade branca tornou tabu” (KILOMBA, 2019 p. 79). Dessa maneira, o racismo cotidiano é uma opressão da contemporaneidade, que apresenta aos negros o papel da Outridade e reencena a violência colonial. O colonialismo, como espaço de poder, linguagem e instituição, inscreveu suas regras isso reflete no contexto das artes do corpo, os racismos se consolidando no campo da cultura.

Enquanto uma arte europeia é celebrada, uma arte africana se coloca como artefato cultural étnico, e as danças brasileiras, de matrizes afro e indígenas, às quais o tratamento dado ainda é de subalternização. A “outridade” se coloca aí, “a personificação de aspectos repressores o “eu” do sujeito branco” (Kilomba, 2019, p. 38). para autora, isso reforça que a outridade aqui é relacionada às fantasias criadas e reprojctadas, consciente e inconscientemente, pelos brancos nos sujeitos negros,

Toda vez que sou colocada como “outra” (...) estou inevitavelmente experienciando o racismo, pois estou sendo forçada a me tornar a personificação daquilo com o que o sujeito branco não quer ser reconhecido. Eu me torno a/o “Outra/o” da branquitude, não o eu - e, portanto, a mim é negado o direito de existir como igual. (KILOMBA, 2019, p. 78).

Para a autora, os sujeitos negros são vistos enquanto outridade quando são interpretados como infantilizados, primitivos, incivilizados, animalizados e/ou sexualizados (KILOMBA, 2019). Divergindo do padrão estabelecido, onde o racismo se molda em muitas variantes, inclusive na cultural. Assim, o negro, no papel do Outro, pode significar tudo aquilo que o branco considera ruim e errado em uma sociedade.

A dança contemporânea surge, tal como eu a conhecia, como branca e eurocêntrica. No nosso ponto de vista, a perspectiva decolonial de dança, partem de pressupostos alternativos àquelas que seguem uma lógica colonial, tradicional, eurocêntrica. Em uma perspectiva contemporânea e decolonial, a partir de um posicionamento a favor de uma dança que busque superar os padrões eurocêntricos, que não se constitua como refém do que é produzido externamente, que valorize as expressões culturais produzidas localmente, que esteja em consonância com as demandas sociais do seu tempo, por uma sociedade na qual as diferentes expressões artísticas constituintes da cultura piauiense sejam reconhecidas e valorizadas.

Pensar nas possibilidades de utilização dos saberes e competências já adquiridos, sem desperdiçar toda a construção de conhecimento já presente em cada corpo/ser. Nessa especificidade do corpo/ser de sua poética. Luzia Amélia, ao mesclar referências ancestrais às releituras de alguns princípios técnicos das danças clássica e contemporânea ocidentais em seu trabalho com dança. Luzia Amélia nos oferece assim esboços de uma corporeidade decolonial.

Os esboços de sua corporeidade decolonial nos ajudam assim a pensar – em consonância com bell hooks (2017) – em práticas dançantes que nos possibilitem “enxergar o passado com outros olhos, transformar o presente e sonhar o futuro”. A autora procura analisar o “processo de invisibilização do visível. Luzia Amélia, através da prática da dança, aborda questões sociopolíticas, ocupando um importantíssimo lugar de militância e representatividade, através da experiência com dança, sobretudo, quando o trabalho é realizado com uma visão descolonizadora. Esse lugar do ponto vista, como mostra Kilomba (2019). “Essas formas de se perceber e ser percebido, reconhecer e ser reconhecido de representar e se representar, demarca uma “performance da negritude” (KILOMBA, 2019, p.173).

Portanto, essa prática com dança possibilitou uma reflexão mais profunda sobre os aspectos performáticos e pedagógicos dessa vida em dança. Reforçando a falta de visibilidade e representatividade da dança, considerando em geral, como uma questão recorrente, pensando nessa representatividade e visibilidade referente as mulheres negras que trabalham com dança.

No campo específico da dança piauiense, trazer a travessia de percursos formativo e artísticos em/com a dança, que falam sobre uma cultura e uma sociedade, de forma poética.

Pesquisar esse percurso formativo, os trajetos históricos e que amplie nossas formas de entender essa história em/com dança, “no que isso implica de formação contínua que vá aperfeiçoando os nossos conhecimentos e aperfeiçoando nossas competências” (Nóvoa, 2004, p. 14).

As implicações dos processos de elaboração das vivências em experiência são: o alargamento do campo da consciência, a mudança, a criatividade, a autonomização, a responsabilização. Essas implicações estão evidentemente, inscritas nos processos de aprendizagem, de conhecimento e de formação (Nóvoa, 2004, p. 51).

Através dessas implicações, as direções que emergem de uma narrativa de experiências, no nosso caso em dança, podem nos guiar pelos caminhos experienciais desse processo formativo. Conforme nos coloca Josso (2004), “a experiência formadora implica uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação. “A experiência formadora é uma aprendizagem que articula, hierarquicamente, saber-fazer e

conhecimentos” (Josso, 2004, p. 28). “Articulação que se objetiva numa representação e numa competência” (Josso, 2004, p. 48). Para autora ideia da experiência como formadora está embasada na perspectiva de compreensão de que os processos de formação do sujeito estão em consolidação ao longo de sua trajetória de vida. Ao mobilizamos o sentimento e o pensamento que são mediações entre nosso corpo e o mundo vivido, às nossas experiências existenciais e as histórias de vida devem ser abordadas como um projeto de conhecimento e de formação, salientando as relações do sujeito aprendente com o saber.

Entende-se por mundo vivido, segundo Merleau-Ponty (1999 p , 91), “a experiência que se abriga no corpo”. Nessa esfera, a narrativa explicita o movimento do vivido e permite desvelar fatores esses que possibilitam a transformação da sujeição em oportunidade para a construção de sujeitos de sua prática profissional, autores de sua história. “O mundo vivido, por sua vez, é conhecimento encarnado na experiência do ser” (Merleau-Ponty, 1999 p, 93).

Por meio dessa narrativa, revela-se a valorização do vivido, a compreensão de experiências que a dança a sugou ⁶e possibilitou a artista/docente Luzia Amélia a perceber, por meio da técnica, da formação, do fazer a dança, esses saberes que são utilizados para pensar a formação como registros observáveis, que servem para designar o que se passa nos processos de formação e de conhecimento.

Ao abordar o termo experiência, Larrosa (2002) afirma que experiência é o processo que pressupõe tempo, internalização do que nos ocorre, do que se passa. Para ele, a “experiência é o que nos acontece e o que, ao me acontecer, me forma ou me transforma” (Larossa,2002, p. 18).

Na relação com a produção do conhecimento em Dança, com o sentido da experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, que a experiência, seja fator determinante para que a informação e a estabilização do conhecimento aconteçam de forma significativa.

A experiência em/com dança de Luzia Amélia, possibilitou a criação de grupos de dança na cidade de Teresina/PI, de certa forma, essa experiência imbricava sua vida/dança com a de seus estudantes. Esse imbricamento se dava nas suas aulas práticas, bem como na criação de coreografias em que o corpo se torna elemento indispensável a esse saber docente.

Para Tardif (2014), o saber docente é constituído pelos saberes pedagógicos, saberes curriculares, e, por fim, os saberes práticos da experiência. Refletir sobre o saber docente em

⁶ Sugou" significa algo Nas palavras da artista ela foi sugada pela dança, no sentido de ser absorvida, aspirada pela dança que tomou conta do seu ser desde a primeira vez que ela dançou.

dança dessa artista, suas transformações sociais e consequentemente educacionais, fomenta o que nos interessou investigar, a sua experiência artística com a dança, até porque não conseguimos dissociá-la da sua vivência como professora.

Embora ensinar e ser artista se conectam, com essas possibilidades de ensino a artista/docente, que possui formação para exercer as duas funções, transita por estas duas áreas, complementando uma à outra, nesse caminhar para o ensino de dança. Para Marques (2010), o artista-docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar e dirigir, tem também como função e busca explicitar a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre possibilidades de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos educacionais.

Compreendê-la é importante, a partir dessa formação artística e docente, resignificando suas experiências de projetos de vida e profissional como um prolongamento natural do trabalho de compreensão do que é e foi o seu processo de formação. Para Josso,

o sujeito que constrói sua narrativa e que reflete sobre sua dinâmica é o mesmo que vive sua vida e se orienta em cada etapa, colocando o sujeito no centro do processo de formação; é fazer dele o escultor de sua existência, pois, [...] o conceito de formação, [...] se enriquece com práticas biográficas, ao longo das quais esse objeto é pensado tanto como uma história singular, quanto como manifestação de um ser humano que objetiva as suas capacidades autopoieticas (Josso 2004 p. 38).

Ao longo dos procedimentos de história de vida e formação, escolhemos um porto de atracação, que iremos visitar nosso passado tal como ele reemerge no contexto biográfico presente e tal como ele é alimentado pela partilha e pela reflexão intersubjetiva sobre os diferentes registros de nossa formação ao longo de nossa existência.

Nesse contexto, procedemos à revisitação dessas experiências do tempo vivido reunindo a experiência formadora, que, por sua vez, é toda a tomada de consciência que cria potencialidades e que transforma um processo que se desdobra através de um caminhar interior mais ou menos consciente antes de se tornar visível para o outro.

Compreender a potência desse caminhar, nas perspectivas educacionais da dança, corroborar, em um movimento de visibilização de danças marginalizadas e por uma atuação pautada em pedagogias transgressoras. Nesse sentido, que "na maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como vagas misteriosas, cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem" (Louppe, 2012, p. 81).

A invisibilidade decorre de discursos e práticas racistas, discriminação, marginalização e falta de representação, que historicamente invisibiliza a população negra e suas histórias, que enfrentam diariamente as consequências e preconceitos exclusivamente em razão da cor de sua

pele. Como pesquisadoras, acadêmicas, negras, estamos movendo através do conhecimento limites opressivos entre a margem e o centro. Obviamente falar sobre essas posições marginais evocam dor, decepção e raiva. “Elas são lembretes dos lugares que mal podemos entrar, dos lugares que dificilmente “chegamos ou não “podemos” ficar” (hooks, 2017, p. 148). A autora critica a representatividade do lugar de onde se teoriza, apontando que os discursos de resistência elaborados em nome daqueles que são excluídos corroboram com a reprodução de estruturas de poder que silenciam e negam espaço de fala aos grupos oprimidos.

De certa forma, essa pesquisa decorre da resistência e insistência dessa dança, para não ficar a margem, diante dos poucos registros de investigação, desses processos de formação. Nesse cenário, Kilomba discute que o espaço acadêmico é essencialmente branco e reprodutor do pensamento da branquitude. “Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.” (KILOMBA, 2019, p. 51). Nas palavras de Kilomba, performatizar novos conhecimentos e posicionamentos através dessa escrita é romper com esses espaços de violência simbólica. Essa falta de investigação apontam um desconhecimento sobre como essa artista/docente têm dialogado intensamente com os pressupostos poéticos da dança.

Por essa via de conhecimento, a tomada de consciência para combater a invisibilidade requer luta. Neste processo, é fundamental reconhecer e dar voz a pessoas ou grupos invisibilizados, para que catalisem aberturas, interrogações e até mesmo mudanças. Dar visibilidade a esse conhecimento produzido em seu campo epistemológico e político e suas urgências historicamente dadas é o que se pretende, até para que modelos de saberes ocidentais possam ser contaminados por outras referências de escrituras sobre a poética da dança.

Elaborar essa narrativa de vida para daí ter uma compreensão de como foi essa formação para trabalhar na construção de uma história, a história dessa artista/docente, que confira sentido a esses materiais, constituindo uma prática de pôr em cena o sujeito que se autoriza a falar, pensar sobre a sua vida na sua globalidade, nas suas aquisições do passado e na perspectiva do que está em jogo no presente, entre este passado e um futuro, numa palavra, na sua existencialidade.

Trata-se ao, mesmo tempo, de se reconhecer como essa artista/docente desenvolveu a sua plena responsabilidade, no processo de formação em dança, pondo em evidência os seus projetos e suas realizações para este reconhecimento. Partindo dessas reflexões aqui escritas, compreendemos que a artista/docente revela o caminhar artístico e educativo, desvelando um processo formativo que tem a capacidade de juntar experiências, com proposta de criação, e,

nesse caminhar, essas formas de saberes dão viabilidade para pensar nesse processo formativo em dança.

No entanto, a proposição de narrar esse processo formativo, a partir da linguagem da arte, no caso relatado acima, através da sua dança, encaminhou-se a um processo de cutucar⁷ memórias esquecidas e visibilizar tantos outros momentos significativos e marcantes na sua trajetória de história de vida que não estavam presentes na escrita do seu mini portfólio profissional, o qual foi a fonte inicial na busca de informações e momentos da artista/docente.

A pedagogia do seu trabalho coreográfico é através da arte performática da dança, em que temas, como injustiça, preconceito, desigualdade e racismo são trazidos à tona, impulsionando reflexões e discussões por meio da dança contemporânea em uma perspectiva decolonial. A artista produziu e produz dança no Piauí, revisitando a história, a vida, os direitos da população teresinense, além do folclore piauiense, por meio da educação em/com dança, constituindo temáticas utilizadas como uma ferramenta educacional para enriquecer a “identidade” e a história da dança piauiense.

Por meio dessa dança, desse processo formativo, revela o caminho para abordar as histórias de vida na formação de professores. A narrativa da dança através da história de vida, resulta em um despertar dessas memórias, revividas no ato de dançar e serão perpetuadas com o objeto de aprendizagem, o Portfólio, que se encontra no anexo da dissertação.

2.1 *A dança como profissão*

Dançar para combater.
Dançar para reivindicar.
Dançar para ser.
Dançar para existir.
(Luzia Amélia, 2022)

O que uma menina negra, nascida de uma família com poucos recursos, poderia esperar para o seu futuro? Muito pouco, além de estudar e ajudar a mãe e a irmã nos afazeres da casa. Eram essas as perspectivas que o destino tinha para Luzia Amélia.

⁷ Cutucar esse termo está sendo utilizado no sentido coloquial a fim de chamar-lhe a atenção.

Figura 7 - Luzia Amélia na infância



Fonte: Acervo pessoal da artista (1980).

Nasceu em Teresina, em 1972, em casa, pelas mãos de uma parteira no bairro Piçarra. Filha de Francisca das Chagas da Silva Marques e Augusto da Costa Marques, na sua infância já tinha paixão pela dança. Em casa, Luzia dividia as tarefas diárias de casa com sua irmã: uma lavava a louça e a outra limpava casa. Enquanto varria o terraço, dançava, ao som de uma vitrola antiga, que o pai insistia em desligar, para que Luzia Amélia terminasse de varrer a casa.

Certa vez, ao assistir a uma aula de *jazz* da amiga Ana Anísia Cardoso, na academia Agiteite⁴, ficou encantada com a dança, com aqueles movimentos de dança diferentes do balé clássico. Foi nessa hora que quando a dança a sugou⁸.

Os pais, com o intuito de oferecer uma oportunidade melhor para a filha, resolveram colocá-la na academia de dança Agiteite⁹. A família com poucos recursos, mas com muito esforço, pagou o curso de dança, que para ela, era uma grande oportunidade, um meio de transformar seu sonho em realidade e, assim, começou a sua vida em dança.

⁸ Termo sugou utilizado pela artista significa que algo foi absorvido

⁹ Agiteite, antiga academia de dança de Teresina, hoje não existe mais.

Figura 8 - Luzia Amélia - aula na academia Agiteite



Fonte: Arquivo pessoal da artista (1987).

Desse modo, para melhor compreendermos como se deu a construção desse processo formativo apresentado pela dança, trago à tona alguns trechos de uma entrevista¹⁰ realizada em 24 de junho de 2024, com a artista da dança Luzia Amélia. O texto abaixo em *itálico* são falas de Luzia Amélia concedida na entrevista no dia 24 de junho de 2024¹¹, a artista reflete acerca dos desafios enfrentados no seu percurso formativo e de vida no decorrer do seu processo de criação em dança, no tocante às relações estabelecidas com seu próprio corpo e com a dança.

“No interior de Altos, na casa do meu vô, faziam a festa de São Gonçalo¹², nessa festa tinham que ir buscar o santo longe e todo mundo tinha que voltar cantando e dançando até o dia clarear, e isso ficou muito em mim. O artista vê o mundo de um jeito, não vou dizer mais especial, mas digo que percepção dele é muito apurada. E isso é um problema para quem é criança, é artista e não sabe ainda, uma criança que tem o potencial criativo em si não sabe como lidar com isso. Então eu era meio que atormentada também, o folclore é tão forte, tão rico, estando presente na minha vida desde o meu nascimento” (Entrevista com Luzia Amélia, concedida em 24 de junho de 2024).

¹⁰ A entrevista foi realizada durante o desenvolvimento da dissertação de mestrado da autora, as falas inseridas nesse texto referem – se a entrevista no dia 24 de junho 2024. a artista autorizou o uso das suas falas na íntegra para dissertação de mestrado e em publicações posteriores.

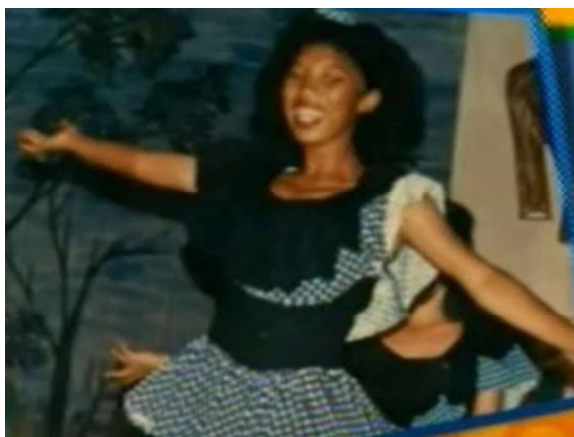
¹¹ O texto em *itálico* são as falas de Luzia Amélia que fazem parte da entrevista realizada dia 24 de junho 2024.

¹² A Festa de São Gonçalo é uma celebração da comunidade católica de cidades, no Piauí. A festa é marcada por uma procissão, missa solene e programação que se estende durante a semana.

Era o início de uma nova vida; essas foram as primeiras lembranças de uma experiência contundente com dança, e são da adolescência, aos quinze anos, quando começou a fazer aulas de jazz na Academia Agiteite, contrariando uma iniciação no balé clássico, na infância, dado comum entre os artistas de sua geração.

“É muito tempo de amor por uma coisa que eu faço e acredito muito, eu respiro a dança, desde que eu a encontrei quando eu tinha 15 anos, eu comecei a dançar e desde então a minha vida nunca mais foi a mesma depois que a primeira vez que eu vi uma sala de dança na minha vida e que eu vi aquele universo né foi um Mundo Novo se abriu pra mim, então acho que a partir dali foi uma outra luzinha que nasceu que eu chamo de amor a primeira vista, ele foi crescendo, crescendo, crescendo e crescendo e hoje em dia eu penso assim meu Deus! se eu nascesse de novo, ia dançar de novo e fazer mais gente dançar, então assim era mais ou menos um período dos anos 80 onde se respirava jazz, aquele surgimento né, dessa cultura que veio de fora todo mundo, eu queria fazer essa dança nova, pois é; aí eu quando comecei a dançar na academia que não existe mais em Teresina chama academia |Agiteite, lá tinha um professor que era incrível ele era de Salvador professor Beto, professora Ana e o professor Valdemar Queiroz foram meus professores, então eu comecei fazendo jazz, então o jazz foi a minha grande paixão e o jazz que eu fazia era um jazz meio como é que eu posso dizer meio regional, ele misturava muito, tinha essa pegada de música Nordestina com música Americana nos movimentos, ele era muito inspirador acho que ele foi uma pessoa assim muito responsável pela minha formação e aí eu comecei a fazer jazz e me apaixonei por jazz depois eu tive que fazer balé gosto de balé, mas realmente o que eu gosto de fazer é dança” (Entrevista com Luzia Amélia, concedida em 24 de junho de 2024).

Figura 9 - Luzia Amélia em apresentação na academia Agiteite



Fonte: Arquivo pessoal da artista (1988).

O sonho de Luzia Amélia era dançar, movimentar seu corpo, fruindo com a dança, mas, para poder dançar, aprender as sequências coreográficas, era preciso integrar-se a um grupo de dança, pois a experiência em dança advém de um coletivo.

“Eu sou grata por ter nascido nesse estado com essa condição tão singular de ser piauiense e mesmo assim encontrar uma profissão que eu realmente amo muito e quero fazer isso até os últimos dias da minha vida que é dançar, que é pensar sobre dança, que é coreografar, mas assim é a minha vida e tem sido isso sabe desde os 15 anos, que eu descobri a dança e que a dança me descobriu, eu sempre digo que eu fui sugada pela aquele espelho, eu não voltei ao normal é só coisas muito boas acontecem, claro que a gente tem sempre alguns desafios mas isso é da vida e esses desafios a gente consegue transformá-lo sempre mais um movimento em mais um gesto em mais um passo de dança” (Entrevista com Luzia Amélia, concedida em 24 de junho de 2024).

A academia funcionou como ponto de encontro para uma geração de jovens artistas, em Teresina, no início dos anos 1980, período em que a cidade possuía algumas academias privadas de balé clássico e quando foi fundada a primeira e principal instituição de ensino de dança, a Escola de Dança Estadual, mantida pela SECULT e pela SEDUC, que, em 2001, passa a ser chamada de Escola de Dança do Piauí Lenir Argento¹³, em homenagem a precursora do balé clássico na capital. Nesse período, desenhava-se politicamente o cenário da dança em Teresina, reunindo uma série de artistas que, desde os anos 70, trabalhavam com dança na cidade.

Com a Escola de Dança Lenir Argento¹³, surgiu o interesse para que se criasse um grupo que representasse a dança feita no Piauí, que tivesse as influências de toda a cultura popular e dos folguedos do estado, surgindo, assim, o “Balé Popular”, fundado em 1986, como a escola que fomentaria a criação e representação de espetáculos e coreografias, com a riqueza cultural do estado.

Com a base técnica do balé clássico, Luzia Amélia recebe então o convite de Ludmila Olicar, à época, bailarina e professora, para integrar o projeto Balé Popular de Teresina. Lá se aproxima do trabalho do coreógrafo Sidhe Ribeiro¹⁴, uma vez que o grupo de Balé Popular usava a escola do coreógrafo Sidhe para aulas e ensaios, com dedicação para atingir um bom grau de profissionalização.

¹³ Teresina, Piauí, tem uma história marcada pela criação da Academia de Ballet Lenir Argento, que funcionou entre 1972 e 1997: A Academia de Ballet Lenir Argento foi criada pela Dona Lenir, que formou a maioria dos bailarinos profissionais do Piauí.

¹⁴ Sidhe Ribeiro Coreógrafo e Sócio proprietário na Le Ballet Studio de Dança/ Bailarinos em Teresina/PI.

Do aprendizado à iniciação à docência da dança, os professores de dança eram formados pela prática do dançar e a profissão docente acontecia, de fato, entrelaçadas na carreira artística.

Josso (2004, p.178) pontua que, “as experiências de vida de um indivíduo são formadoras na medida em que, a priori ou a posteriori, é possível explicitar o que foi aprendido (iniciar, integrar, subordinar), em termos de capacidade, de saber-fazer, de saber pensar e de saber situar-se”. Luzia Amélia com suas experiências de vida, foram fundamentalmente formadoras, moldando a identidade, os valores, as crenças e as perspectivas dessa artista/docente. As vivências, tanto positivas quanto negativas, contribuíram para a construção de quem para esse percurso formativo.

Luzia Amélia, iniciou uma formação fragmentada, mas, ainda tendo como eixo o balé clássico, participando do projeto de dança desenvolvido pela Escola Técnica do Estado do Piauí, com a professora Jandira e Ana Lurdes, o grupo Balé popular desenvolve um trabalho de repertório regional e se apresenta pela cidade com coreografias influenciadas pela GRD¹⁵.

Na mesma década, surgiram as academias de Ballet Helly Batista¹⁶ e Ballet Júlio César¹⁷, as quais eram as referências no ensino do ballet clássico e na formação dos profissionais da dança no Piauí, revelando grandes nomes da dança piauiense. Em 1990, Luzia Amélia, estudou e aprimorou a sua técnica no ballet clássico, em seguida criou sua companhia de dança contemporânea, CIA Luzia Amélia, estreou com apresentações como, Mercado central e dança do calango, a CIA proporcionava aulas de balé clássico e dança contemporânea para estudantes, essa companhia fez parte da experiência da maioria dos profissionais de dança de Teresina. A partir, de então, na década de 1990, muitos dançarinos buscaram sua autonomia profissional, surgindo novos grupos, novas companhias.

Portanto, nos anos de 2000, surgiram novas linhas de pensamento em dança, artistas independentes, em busca de criações desatreladas. Havendo, portanto, uma efervescência com produções de artistas que foram fundamentais para o cenário da dança piauiense, mas que não foram registradas de forma contemplativa.

¹⁵ GRD ou ginástica rítmica desportiva, é uma ramificação da ginástica que possui infinitas possibilidades de movimentos corporais combinados aos elementos de balé e dança teatral, realizados fluentemente em harmonia com a música.

¹⁶ Ballet Helly Batista, academia de ballet fundada em 1988, com o nome do seu fundador Helly Batista, muitas figuras da dança passaram por essa academia, conquistou muitos prêmios e bolsas de estudo no exterior, era a principal escola de ballet de Teresina.

¹⁷ Ballet Júlio César, com o nome do seu fundador Júlio Cesar, revelou grandes nomes da dança piauiense, tornou-se referência no ballet clássico e contemporâneo

Figura 10 - Espetáculo “Crispim – A lenda do Cabeça-de-Cuia”, no ano 1993



Fonte: Arquivo pessoal da bailarina Samara, integrante do grupo do ballet (1993).

A estreia do Balé da Cidade de Teresina, aconteceu no dia 30 de junho de 1993, com o espetáculo “Crispim – A lenda do Cabeça-de-Cuia”, é um exemplo de espetáculo que só existe registros de arquivo pessoal dos bailarinos. O grupo tornou-se o expoente da cultura piauiense, utilizando fundamentos do balé clássico, em conjunto com a dança contemporânea, moderna e a improvisação.

Conforme Chacra (2005, p. 14), “podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística”. A improvisação, segundo Desgranges (2006), valoriza as ações, os gestos, a maneira como cada um se envolve no ato de criação. Segundo os autores, é de caráter fundamental na produção de novas montagens.

“As pessoas que eu passei mais tempo trabalhando foram Sidh Ribeiro e Valdemar Queiroz, a minha história com o Sidh é longa, de ver toda a luta dele para manter o grupo, aí rompi com o Balé da cidade, como sempre, isso não é uma coisa só minha é da própria história da dança” (LUZIA).

Com esse rompimento, Luzia, foi refazendo seus projetos com dança, recomeçando e renascendo. No bairro São João, uma região periférica de Teresina, onde a Fundação Cultural Municipal desenvolvia ações de inclusão social, Luzia Amélia assume uma oficina de dança, reunindo estudantes, um grupo de jovens, nas turmas do bairro São João. O grupo essencialmente formado por garotas, garotos e jovens que frequentavam o projeto. Inicia, então,

uma formação em dança, a partir das lendas e imaginário popular, mas tendo o balé clássico como técnica norteadora, ou seja, a recorrência à memória de quando foi estudante (Tardif, 2014) não é suficiente.

Ainda na leitura de Tardif,

se uma pessoa ensina durante trinta anos, ela não faz simplesmente alguma coisa, ela faz também alguma coisa de si mesma: sua identidade carrega as marcas da sua própria atividade, e uma boa parte de sua existência é caracterizada por sua atuação profissional (Tardif, 2014, p.56).

Nesse sentido, a atuação profissional está de um certo modo ligado aos saberes da história de vida da artista, na sociedade, dos lugares de formação etc. Com o passar do tempo ela, vai se tornando aos seus próprios olhos e aos olhos dos outros uma professora.

Passa então a cruzar sua formação em dança e o próprio balé clássico, com outras referências como a dança afro, surgindo os saberes que iriam compor o grupo Alternativo de dança, do Ciarte¹⁴ São João. O grupo passou para a Casa da Cultura, mas foi no Teatro do boi, o coração cultural da capital piauiense, com aproximadamente 16 formadores e 150 crianças atendidas, em 1994, que começaram a surgir suas primeiras coreografias como artista/docente.

Nesse sentido, Luzia Amélia surge “como um quilombo, um lugar de resistência”, conforme Kilomba (2019, p. 59), “como escritoras/es, acadêmicas/os e negras/os, estamos transformando configurações de conhecimento e poder a medida que nos movemos nos limites opressivos entre a margem e o centro”. O discurso de Kilomba facilita o entendimento da longa luta das mulheres negras por representatividade. Quando produzimos conhecimento argumenta, bell hooks, nossos discursos incorporam não apenas palavras de luta, isso mostra que o estudo e a pesquisa na dança são tidos como peças-chave na formação de bailarinos.

Na produção desse conhecimento, há uma luta do por trabalhos mais livres da linguagem do balé clássico e da dança folclórica, o que aponta para uma aproximação com a dança contemporânea. A partir daí Luzia começa o percurso como professora de dança.

“Eu ainda trago muita coisa do jazz, sabe a minha primeira aula de dança foi aula de jazz então o jazz para mim ele tá nas sequências marcadas, nas sequências que eu costumo fazer é na forma de dar aula, como a aula se divide, na forma de pensar às vezes um movimento de dança eu penso sempre nesse ritmo do jazz. Então para mim eu tive muita sorte de começar a dançar pelo jazz porque eu acho que se eu tivesse começado a dançar pelo balé eu teria desistido da dança, mas o jazz me proporciona, aparecer com meu corpo sabe assim então eu tenho muita bunda, eu tenho muito peso, eu tenho um corpo muito avantajado, né! então o jazz me deixou livre para pensar a dança desse

jeito, aí depois veio o balé que eu também sinto que eu tenho muita dificuldade, mas que bom que eu comecei pelo jazz porque tem toda a questão do ritmo do swing das piruetas e danos que eu adoro eu acho que isso ainda trago muito isso nas minhas aulas”(LUZIA).

Ela advém de uma história tradicional com o ballet clássico, trazendo o jazz na alma, percebe (re)construções em suas concepções e nos modos como ela mesma vem concebendo o ensino e a experiência, o que significa que as experiências anteriores da artista/docente são consideradas um ato (re)educativo. Segundo Larrosa, pode-se entender experiência como “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma” (Larrosa, 2002, p. 25-26). Segundo o autor, a experiência vivida por cada indivíduo é única; a partir dela, cada sujeito é capaz de apreender e relacionar elementos e compreender o mundo à sua volta.

Buscando desenvolver as habilidades e o conhecimento das experiências vivenciadas, o grupo Alternativo de Dança segue por oito anos apresentando-se na cidade e, nesse período, surge no circuito local a expressão "meninos da Luzia", termo que, de alguma forma, acaba por apresentar ao cenário da dança, em Teresina, uma série de novos artistas, bailarinos e criadores, anos mais tarde.

Figura 11 – CIARTE¹⁸ - antiga fachada do Teatro do Boi, no bairro Matadouro, em Teresina/PI



Fonte: Foto/ divulgação de Maneco Nascimento (2012).

¹⁸ CIARTE - Centro Integrado de Arte do Matadouro, mais conhecido como o “Teatro do Boi” – constitui-se como um dos espaços que fomenta atuação e permanência do movimento teatral na cidade de Teresina. Este centro cultural proporciona atividades de criação, reflexão, fruição e significações de bens culturais simbólicos – pois além de apresentações artísticas, é promovedor de oficinas (teatro, dança, artes plásticas) para a comunidade.

O trabalho do "Alternativo de Dança" ganha espaço para seus ensaios no Teatro do Boi e o grupo segue de maneira independente, desligando-se do projeto que lhe deu origem na prefeitura de Teresina, e Luzia começa a aprofundar as relações existentes entre o trabalho coreográfico desenvolvido com os jovens e outras camadas relacionadas a gênero e classe social. O Grupo gradativamente passou a construir um outro entendimento sobre arte e política, o trabalho de Luzia Amélia ganha força e a jovem professora forma o Arte Dança, grupo independente voltado ao ensino do balé clássico e da dança folclórica, mais tarde oficializado com o nome Balé Folclórico de Teresina.

Em 1996, Luzia recebe um convite da Fundação Cultural Municipal de Teresina - FMC, para criar o Balé Folclórico de Teresina, como um prolongamento do trabalho que já vinha desenvolvendo com o Grupo Alternativo de Dança e se desligando como bailarina do Balé da Cidade de Teresina.

“Quando eu rompi com o Balé da cidade, as pessoas que estavam lá me odiavam, entrei numa guerra sem nem saber por quê. Gente, o que eu faço de errado? há não ser ter nascido pobre e negra? Entende? porque isso é muito forte. A Dança para mim teve um aprendizado muito difícil, eu só queria fazer o meu trabalho porque eu sabia que eu tinha potencial, eu não tive muito apoio” (LUZIA).

Fanon (2008), utiliza a linguagem do trauma, como a maioria das pessoas negras o faz quando fala sobre experiências cotidianas de racismo, impacto corporal doloroso, pois “no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentado separado e qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (Kilomba, 2019, p. 39). “Ter nascido pobre e negra”, de acordo com pensamento de hooks (2014, p.40), a diferença racial nos obriga a lutar para fazer valer a integridade do nosso vínculo. Luzia Amélia, passou por muitos obstáculos, conflitos e dores. Grada Kilomba lembra que o trauma nunca deixa de ser colonial. E assim, Luzia Amélia, procurou caminhos para descolonizar - se e se certa forma proteger - se dos conflitos externos, nesse processo de transformação na sua vida.

Segundo Spinoza (2013), a vida se faz e se refaz no encontro com outras vidas, com os bons e maus afetos, como alegria, tristeza e desejos que impulsionam ou refreiam sua potência de agir. Luzia Amélia, teria que pagar o preço por aquelas amizades, por ser uma mulher negra e defender sua posição, no seu trabalho. Estamos nos referindo em situações que estão além da estética e aparência. Estamos falando de situações e produções de deslocamento, dissociação e associações violentas enfrentadas pela negritude: “Às vezes, eu tenho que ignorar [...] reprimir,

fingir que esqueci tudo. É como se eu tivesse de cortar isso de mim, cortar minha personalidade como uma esquizofrenia. Como se algumas partes de mim não existissem.” (Kilomba, 2019, p.132).

O autor já dizia que as afecções do corpo, positivas ou negativas, interferem na potência de ação desse corpo. Considerar que o modo como um corpo é afetado interfere na maneira como ele conduzirá sua ação, reforça a continuidade corpo-mente-ambiente e a importância da experiência do sujeito no processo de construção de conhecimento. A afetividade na experiência corporal gera ações de construção do conhecimento em dança.

Spinoza (2013) traz o conceito de afeto entrelaçado ao conceito de potência, desse trabalho que aos poucos vai se aprimorando e ficando mais confiante do seu potencial artístico e na qualidade do grupo, procurando diversos espaços para divulgar e difundir seu trabalho, criando uma narrativa de afeto, através da experiência como uma possibilidade de friccionar o espaço, o outro, como abrir as percepções dos sentidos. A experiência como um território de sensibilidade, abertura, escuta e atenção, após ressignificadas, tornam-se saberes encarnados no corpo. Ou seja, a história e seus processos não são estáticos, mas adquirem dinamicidade, ao serem transformadas no corpo, ao se tornarem alimento criativo.

A artista/docente traz o hábito da cultura e o atualiza. É preciso saber de onde se vem, para seguir adiante, revisitando momentos contemporâneos, não se desvencilhando de sua história, constantemente renovada por uma noção muito sábia de ancestralidade; é o que a mobiliza como um trampolim para tornar visível a sua experiência com dança.

Nesse interim, surgiu o grupo Ânima. De um encontro, a companhia foi formada, por Luzia Amélia e mais duas bailarinas; o grupo desenvolveu uma série de pequenos trabalhos e ocupou os principais espaços da cidade com espetáculos feitos em colaboração entre as criadoras, rompendo com padrões de dança daquela época, mas durou apenas três anos.

Luzia Amélia fundou e dirigiu o Balé Folclórico de Teresina¹⁹, nascido com o objetivo de pesquisar e difundir os folguedos, lendas e danças piauienses, tornando-se o maior representante do folclore do Piauí.

¹⁹ O Balé Folclórico esteve em maior atividade entre os anos de 1997 e 2003 e surgiu da iniciativa da coreógrafa Luzia Amélia, que ministrava oficinas para crianças na comunidade do Macacau, também conhecido como bairro São João, Promorar e Km 7, na cidade de Teresina (PI).

Figura 12 - Dança do Calango, por Luzia Amélia, em 1997



Fonte: Arquivo pessoal da bailarina Samara, integrante do grupo do ballet (1997).

O seu trabalho artístico e coreográfico foi ampliado no cenário nacional e internacional com a coreografia “A Dança do Calango”. Trabalhando uma ressignificação da técnica clássica, a partir de um enfoque contemporâneo, a obra recebe os prêmios de Melhor Coreografia e Melhor Grupo, pelo Festival Internacional de Salvador, Bahia. É encenada fora do Brasil, pela primeira vez, nas cidades italianas de Cesena e Veneza, quando também leva o Gran Pix de Dança,²⁰ expandindo os conhecimentos técnicos do grupo e ampliando as percepções de corpo, tornando-se uma referência artística em Teresina/PI.

Ao perceber que seu trabalho era encarado como dança contemporânea e não como dança popular, Luiza Amélia rebatiza o grupo, em 2005, como Balé de Teresina. Então surgiram outras oportunidades de trabalho, na Secretaria da Criança e do Adolescente, SENCAD, como coreógrafa e arte educadora, realizando oficinas, palestras e diversas atividades destinadas à comunidade infantil.

A partir de então, o poder público rompe com a coreógrafa, que passa a administrar o Balé de Teresina, de forma independente, como um projeto de arte-educação não-governamental. Em paralelo, para dar vazão a trabalhos mais autorais, na associação amigos do Balé Folclórico, teve dois grandes projetos: a Escola Balé de Teresina²¹ e a CIA de Dança Luzia Amélia. Na escola Balé de Teresina, desenvolveu o trabalho de coordenadora artística,

²⁰ O Grand Prix de Dança é um evento que reúne competições e mostras de dança. O objetivo é estimular o intercâmbio de talentos entre grupos, escolas e companhias profissionais.

²¹ A Escola Balé de Teresina é uma ONG que oferece aulas de dança, com foco no balé clássico. A escola é o arcabouço metodológico da companhia de dança Balé de Teresina.

pesquisadora e professora, com aulas de ballet clássico. Até hoje, a escola funciona na central de artesanato, no centro de Teresina.

Figura 13 - Projeto Escola de Balé de Teresina/PI



Fonte: Rede social *facebook*, de Luzia Amélia (2016).

Luzia Amélia assume a gestão da Escola de Dança do Estado “Lenir Argento”. Criando o Corpo de Balé da Cidade e junto à equipe de artistas, promove além das montagens anuais de repertório, uma série de ações com o título de "Primeiro Bailarino Negro". Instaure, nesse período, uma nova política de diálogo com as academias privadas de dança.

Já nos anos 2000, apostando na reinvenção do seu trabalho, propõe junto a um grupo menor de artistas a criação da Cia Luzia Amélia de Dança. Entre 2005 e 2007, atuando como conselheira de cultura, na Secretaria de Educação e Cultura - SEDUC, e como coordenadora na Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC, a artista desenvolve com seus bailarinos alguns projetos compostos por uma série de intervenções nas ruas de Teresina. O planejamento das ações seguia em uma perspectiva, lançando um olhar sensível para o social, e contando com a participação direta de intérpretes-criadores da Cia Luzia Amélia.

Ciente de que o exercício da docência traz variados saberes complementares, nesse exercício, “(...) o tempo de aprendizagem do trabalho não se limita à duração da vida profissional, mas inclui também a existência pessoal dos professores, os quais, de um certo modo, aprenderam seu ofício antes de iniciá-lo” (Tardif, 2014, p. 79). O professor, portanto,

“ensina e aprende; compartilha e dialoga com seus alunos – seres dançantes/pensantes, leitores de dança/mundo, cidadãos contemporâneos” (Marques, 2007, p. 188 -194).

Ao ingressar na graduação, em 2004, no curso de Artes Visuais - Habilitação em Pintura no Instituto Camilo Filho, ICF, em Teresina, já atuava como professora de dança, ministrando aulas para crianças e para jovens. Na altura em que fez a opção por essa formação acadêmica, não era essa sua primeira opção; ela queria fazer o curso de Educação Física, porque tinha mais a ver com seu propósito, que era a Dança, mas, para entrar no curso, havia testes e um desses era saber nadar, no entanto, como ela não sabia nadar, resolveu fazer o curso na área de Artes, haja vista no Piauí não ter curso de graduação na área de dança.

“Eu queria fazer educação física porque todas as pessoas de dança estavam lá é a minha relação é sempre correndo atrás da dança sabe, eu queria porque, tinha uma matéria que falava sobre dança era só por isso eu não queria saber de vôlei, basquete, só queria aquilo ali e aí como eu não sabia nadar, tinha teste de natação para entrar no curso, entrava na piscina e afundava, aí eu fiquei fora, fiquei muito triste, tentei duas vezes, mas depois eu vim entender que era através das artes visuais eu ia estudar toda a história da arte, pouca coisa sobre a África, a Índia, você estuda realmente a arte que foi no ocidente, então pude estudar a história das artes e eu pude compreender muito mais a história da dança” (LUZIA).

Ter vivido a experiência de construção da sua docência artística na faculdade, na escola, na vida, ao mesmo tempo, foi gerando uma trama de forças subjetivas, que produziram a diferença nela, diariamente, fazendo a construção desse sujeito-professora pela docência. Ainda no percurso da graduação, inclinando-se para o campo dos processos educacionais em dança, encontrou corpos férteis para a prática da dança em Teresina como ambiente de pesquisa, com foco na relação ensino-aprendizagem da dança. Na associação Amigos do Balé Folclórico AABAF, na Escola Balé de Teresina e na CIA de Dança Luzia Amélia, desenvolveu trabalhos de coordenadora artística, coreógrafa e pesquisadora em/sobre dança.

No final da graduação, depois de ter escrito o trabalho de conclusão de curso, que tinha como pauta “A Manifestação cultural Samba de Cumbuca como fator de proteção cultural da comunidade quilombola Salinas do Piauí,” lançou-se no mestrado em Dança e Estudos Contemporâneos, na Universidade Federal da Bahia, sempre incentivada pela família e amigos próximos.

Na dissertação, escreveu sobre as grafias de dança presentes no Parque Nacional Serra da Capivara como índices evolutivos da dança, a qual se expõe como índice evolutivo do corpo.

Uma vez que há grafias que se organizam como configurações de dança, sinalizam a continuidade de nossa evolução cultural, o que permite o exercício da analogia, ao propiciar a percepção de semelhanças como resultantes de acordos eficientes entre informações pela replicação, sinalizando que a dança tece em uma teia processual ao longo do tempo. Com sua dissertação aprovada e indicada à publicação, Luzia Amélia, decidiu transformar a pesquisa em livro.

Figura 14 - Lançamento do livro *Grafias na pedra: índices evolutivos da dança*.



Fonte: TV Assembleia (2018).

O livro *Grafias na pedra*, versa sobre as grafias que estão registradas no Parque Nacional Serra da Capivara, expõem experiências corporais, movimentos que indiciam lógicas organizacionais da dança. Falar de enunciações culturais da capacidade para criar imagens visuais em um tempo em que ainda não se usava a escrita formal faz das pinturas a primeira grafia da humanidade. As grafias rupestres são “pinturas” feitas a partir do ocre, de sangue, da argila, de ossos calcinados e têm permanecido por milhares e milhares de anos gravados nas pedras do Parque Nacional Serra da Capivara.

A dança está lá também nos registros se reafirmando nos corpos e anunciando cultura. O entendimento de que as grafias são as primeiras demonstrações artísticas da humanidade é promulgada na área das artes visuais. No entanto, aqui, é preciso atentar que parte das experiências de dança dos nossos ancestrais. É, portanto, um desafio para o campo de conhecimento da dança, observar tais representações, identificando-as como dança, para perceber que os corpos se movimentam em forma de dança.

Hoje, Luzia atua como pesquisadora da área de dança no NUPEAC (Núcleo de Pesquisa da Arte e Cultura do Piauí), na Universidade Federal do Piauí, e integra o grupo de educadores e artistas que discutem e articulam a implantação da primeira graduação em Dança da Universidade Federal do Piauí. Com o objetivo de correr na esteira dos processos educacionais, esse é o papel de Luzia Amélia na formação do professor, vista por uma perspectiva processual,

como projeto contínuo e continuado que não se finda e que não se esgota numa relação imediata, mas se inscreve num presente que se entrelaça ao passado e, ao mesmo tempo, anuncia possibilidades futuras.

Dividindo-se entre Teresina e Salvador, realizou o Doutorado em Dança, na Universidade Federal da Bahia, UFBA, em 2023, defendendo a tese intitulada "Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação de dança". A tese, que apresenta a condição de invisibilidade e hipervisibilidade das mulheres negras artistas da dança contemporânea no Brasil, em razão do racismo estrutural em que estão inseridas, reivindica a visibilidade de mulheres negras na dança. Construiu a escrita considerando a sua localização psicológica, no Piauí, sertão do Brasil e Salvador, assentada em lembranças, no crânio de Luzia e corpos que dançam entre o real e o imaginário, criando situações absurdas, propondo que mulheres negras, em situação de dança, desestruem-se pelas e com suas ações de dança os nefastos efeitos do racismo e do sexismo, no campo da dança contemporânea brasileira.

Figura 15 - Meu encontro com a cobra coral e outras cobras inofensivas: mulheres negras em situação de dança



Fonte/foto: Rede social Instagram da artista (2023).

“Procuro compreender como somos vistas neste campo, como nós percebemos, onde as marcas do racismo se fazem presentes e constituem uma necessidade de libertação que podem vir a transformar as relações nos espaços artísticos. Para uma reelaboração da minha existência a partir de lembranças e imaginações vividas e ou criadas que, conectadas com existências de mulheres negras que buscam romper com a colonialidade artística, em específico, no campo da dança, e forjar outros modos/mundos de estar visível nas danças. Se faz necessário então, reivindicar a humanidade de pessoas negras em diáspora brasileira e ainda mostrar que se estamos nesse espaço que se apresenta entre a invisibilidade para a hipervisibilidade é porque o campo da dança em toda a sua diversidade ainda está com os pés fincados no racismo estrutural do Brasil” (LUZIA).

De acordo com Fanon (2008, p. 218), dedicar-se “avidamente à minha educação, talvez para “tornar a cultura ocidental [Branca] [minha] própria” trata-se, ainda segundo o mesmo autor, de “reconfigurar máscaras e estratégias de opressão e representar empoderamento por meio de apresentações autênticas de nós mesmos” (Fanon, 2008, p. 231). Foi o que se evidenciou com uma formação de quatro anos; um desafio, uma experiência que propiciou a artista/docente alargar seus conhecimentos em/sobre dança. Ademais, experiência doutoral trouxe um novo fôlego para compreensão do que ela se tornou, um referencial por ser a primeira mulher negra, doutora em dança do Piauí, no Brasil, fato que constitui um grande passo na sua história de vida em formação.

Conforme Larrosa:

[...] é um sujeito aberto a sua própria transformação. Ou a transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobretudo, faz a experiência de sua própria transformação. Daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação. Daí que o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência. experiência não seja o sujeito do saber, ou o sujeito do poder, ou o sujeito do querer, senão o sujeito da formação e da transformação (Larrosa, 2011, p. 10).

A constituição dessa experiência vai transformando e compondo essa tessitura de sentidos que se dá no/pelo próprio sujeito da formação. Foram iniciativas institucionais de fóruns, como “Um minuto para a dança”, vários projetos, dentre os quais destacam-se “Mulheres Negras Desobedientes”, projeto gestado na experiência individual e ao mesmo tempo coletiva de ser mulher negra no Brasil. Na visão de Kilomba (2019), precisamos cada vez mais romper esses espaços de violência simbólica, performatizando novos conhecimentos e posicionamentos.

“A branquitude e seus privilégios na dança brasileira seguem avançando. Só que agora amparados nos discursos decoloniais. Como se isso dessa conta! Agora eles nos dizem que é a nossa vez: mulheres, negras, pessoas trans, indígenas..., mas o racismo é um vírus que habita nos corpos, muitas vezes sem que percebamos” (Falas de Luzia Amélia em entrevista concedida a [@zona.torrida](#), 2021).

Kilomba (2019) posiciona-se, ao buscar a necessidade de compreender por que esses corpos incomodam, seja pela fala, seja pela presença ou, ainda, pela existência.

“A minha pesquisa atual assim, eu sempre digo eu acho que nem sou eu que cria essa história não sabe, mas as pessoas negras falam isso! Eu não sei quem escreveu sobre isso, mas alguém escreveu, essa fala não é minha. É que nós as pessoas negras, nós nascemos duas vezes, primeiro quando a gente nasce, que a gente vem ao mundo e depois quando a gente se entende como uma pessoa negra, como eu no meu caso, como mulher e ser negra e aí assim eu fiquei muito tempo sem entender que eu era negra na dança e aí eu não entendi alguns tratamentos algumas formas de que as pessoas lidavam comigo e como eu mesmo estava comigo, depois que eu me compreendi, me vi como mulher negra! muita coisa mudou dentro de mim e no meu corpo e nas ações que eu faço e na dança que eu danço, depois que eu me entendi como mulher negra eu acho que boa parte da minha pesquisa de movimentação ela também acaba sendo cruzada mesmo, sabe assim, afetada” (Entrevista concedida por Luzia Amélia para Cena Aberta, 2017).

O desejo de compreender e ser compreendida é algo poderoso. A pessoa não é vista porque os outros já a conhecem em virtude de concepções pré-formadas em relação ao seu grupo. Paradoxalmente, ao ver o corpo negro, este se torna invisível, como destaca Fanon (2008, p. 105 – 106) em “lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão”. Em um país que ainda mantém a herança de injustiças sociais deixadas pelo sistema escravista colonial, a experiência vivida pelo negro será sobretudo dada pelo olhar do branco, afinal, “é o racista que cria o inferiorizado” (Fanon, 2008, p. 90), fato que exige um enfrentamento de determinadas “legalidades” absurdas e desumanas, como a normalização do extermínio dos corpos das mulheres, em especial, da população negra.

“O corpo em movimento é o campo de batalha em defesa de uma sociedade mais justa e plural. A mulher negra é o principal interesse desse meu projeto que começa com um movimento de dança e traz a proposta de transformação artística e política cujo objetivo é fortalecer ações descentralizadas de mulheres negras que desobedecem a um mundo eurocêntrico, da manutenção de preconceitos de toda ordem

que nos impedem de viver em plenitude” (Falas de Luzia Amélia, entrevista concedida para a pesquisadora, 2024).

O corpo como esfera de saber é aquele que transgride a violência e a opressão. Luzia Amélia, em movimento, explosão, transgressão, rebeldia, emerge como lócus das transformações desobedecendo o mundo eurocêntrico. “Os conhecimentos vagueiam mundo para baixar nos corpos e avivar os seres” (Rufino 2019, p. 9). A vida é o que importa para reivindicar caminhos, sair do mato a partir de um processo civilizatório e sua dominação que o aprisiona a descolonização do corpo, deve emergir como uma prática de transformação na vida, em suma um ato revolucionário.



A Dança me engole.
Deixou-me ser mastigada,
regogitada, expulsa de seu ventre acolhedor.
Presença.
Presente.
Ausência?
Sou uma bailarina? Ou uma desestabilizadora
de mundos.

(Luzia Amélia, 2021)

3 UMA VIDA EM DANÇA

Trazemos aqui alguns dos aspectos que são primordiais do trabalho de Luzia Amélia, sobretudo, para a construção da história da dança do/no Piauí. Essa dança estrategicamente é o meio para ela sobreviver e entrar artisticamente no contexto da dança, construindo uma proposta poética de manifesto, de ativismo, quando observada em sua profundidade, revelando o desejo de reivindicação, presente nas vivências da coreógrafa.

As suas obras foram construídas a partir de temas claros, realizando pesquisas teóricas para conceber seus espetáculos em uma perspectiva de valorização, de visibilidade da representação na construção coreográfica, situando sua dança com conexões intensas com a sociedade teresinense.

A artista/docente Luzia Amélia, com seu corpo em dança, aponta para um caminho diferente, com seu posicionamento de resistência demonstrado em sua escolha por ser uma bailarina, portanto, um corpo que se mostra disponível para viver intensamente na dança, ao construir sua história no mundo. A bailarina, artista/docente e coreógrafa, Luzia Amélia, é um corpo-dançante, o que faz com que essa pesquisa busque os sentidos da sua vida pelos seus movimentos na dança. Assim, instala-se o movimento e a percepção do movimento. “Da sua reprodução pelo corpo, em encadeamentos sob a forma de pensamento, nasce a dança” (Katz, 2015, p. 67), “a qual implica diálogo com o mundo” (Marques, 2014). Não estamos falando de qualquer movimento; os movimentos que configuram dança apresentam-se sob forma de um “pensamento do corpo” (Katz, 2015).

“As imagens do corpo não podem estar separadas do mundo ao qual pertencem. O meu corpo pertence a tantos mundos. É possível não pertencer?” (Falas de Luzia Amélia, em 2020).

O corpo da bailarina Luzia Amélia é um corpo que busca atualização, que resiste conectado à sua história; um corpo que dança e insiste em sê-lo como possibilidade de ser neste mundo. “A dança impõe ao corpo um modo diferenciado no mundo. Impõe ao corpo um modo diferenciado no mundo; quando lá se instala, a dança inaugura uma outra cadeia de circuitações para o corpo” (Katz, 2015, p. 52).

As realizações artísticas de Luzia Amélia marcaram uma vida em dança, entre elas “A dança do Calango” (1997), “Piauiês” (1998), “Cabeça de cuia: o príncipe das águas” (2003), “Mercado Central” (2005), “Sangue” (2009), “Fogo” (2012), “A Luzia” (2013), “Baixa da Égua” (2015), “Esperança Garcia” (2018), “Oxum do norte” (2018), “A Rainha” (2020),

“Batalha da morte” (2020), “Ponha os olhos em mim” (2023), entre outras, por entender que essas obras são parte integrante do percurso formativo e da sua história como bailarina, coreografa e artista/docente.

A opção pelas obras que foram analisadas se deu pelo fato de entender que tais criações fizeram parte do amadurecimento criativo do sujeito da pesquisa. Há de se citar que as obras coreográficas escolhidas têm um espaço-tempo cronológico necessário para compreender, a partir das falas, imagens e dos vídeos dessa maturação de Luzia Amélia, bem como de suas escolhas para tais concepções.

Para o entendimento desse processo de criação, fez-se necessário descrição e leitura das obras: A Dança do Calango, Mercado Central, A Luzia, Sangue - na versão do ano de 2018 em seu 1º, 2º e 3º ato - e Ponha os Olhos em Mim. Sob o olhar da pesquisadora, amparado por alguns elementos de teóricos, como Louppe (2012), Kilomba (2019), trata-se da narrativa dessas obras coreográficas analisadas, externando uma leitura poética das composições citadas.

A DANÇA DO CALANGO

O vídeo de registro do espetáculo “A dança do calango”, utilizado para a construção desta análise, foi de uma apresentação artística no evento do Balé Folclórico de Teresina, no Sesc Pompeia, em São Paulo, no ano de 1997.

Figura 16 - Bailarinos da Dança do Calango (1997)



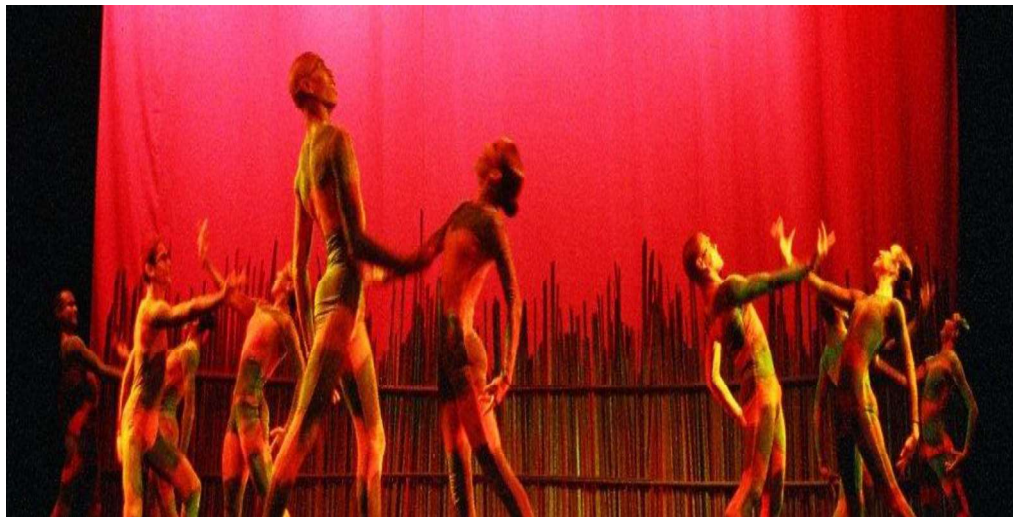
Fonte/Foto: Acervo pessoal da integrante e bailarina do balé folclórico, Samara Rocha (1997).

“A Dança do Calango” apresentou-se por mais de uma década em vários estados brasileiros, e fora do país, na Alemanha e na Itália, onde foi premiado com o *Grand Prix* de Dança. O espetáculo teve sua estreia em Teresina, no final de 1997, nascido do desejo de Luiza Amélia de estabelecer uma conexão da dança contemporânea com a dança cênica.

A Dança do Calango provoca reflexões a respeito do modo de vida e do cotidiano do nordestino sertanejo, com passos firmes e ligeiros, por meio de narrativas coreográficas com a música Magalhenha Rojão, de Sergio Mendes. Trazemos aqui um pequeno trecho da música, vem Magalhenha rojão, traz a lenha pro fogão, vem fazer armação. Hoje é um dia de sol, alegria de coiô, é curtir o verão. Vem Magalhenha rojão, traz a lenha pro fogão, vem fazer armação. Hoje é um dia de sol, alegria de coiô, é curtir o verão.

A música, muitas vezes, age como fonte de geração de ideias para a criação em dança. A música, afirma Louppe (2012), é com frequência uma semente imaginária que não produz imagens, mas as conduz. Através da música, o grupo mostra a luta dessas populações pela sobrevivência em meio à terra seca, de forma comparativa aos hábitos do lagarto.

Figura 17 - Imagem do espetáculo “A dança do Calango”, em 1997.



Fonte: Revista Revestrés#32; Foto: Margareth Leite (1997).

Eram vários corpos colocados em cena; corpos indomáveis, indóceis, utilizando movimentos de um lagarto típico da região da caatinga e do semiárido nordestino, conhecido como “calango”, para narrar a saga rural sertaneja piauiense.

“O corpo é, portanto, um elemento portador de conhecimento e de expressão, levado em consideração na comunicação da dança. Cada pequena parte desse instrumento tem sua importância no processo” (Santos, 2021, p. 82). De acordo com a autora quando se tem uma

consciência corporal, que possibilita ao indivíduo uma maior consciência dos seus poderes e de sua limitação física, permitindo uma forma coerente de expressão.

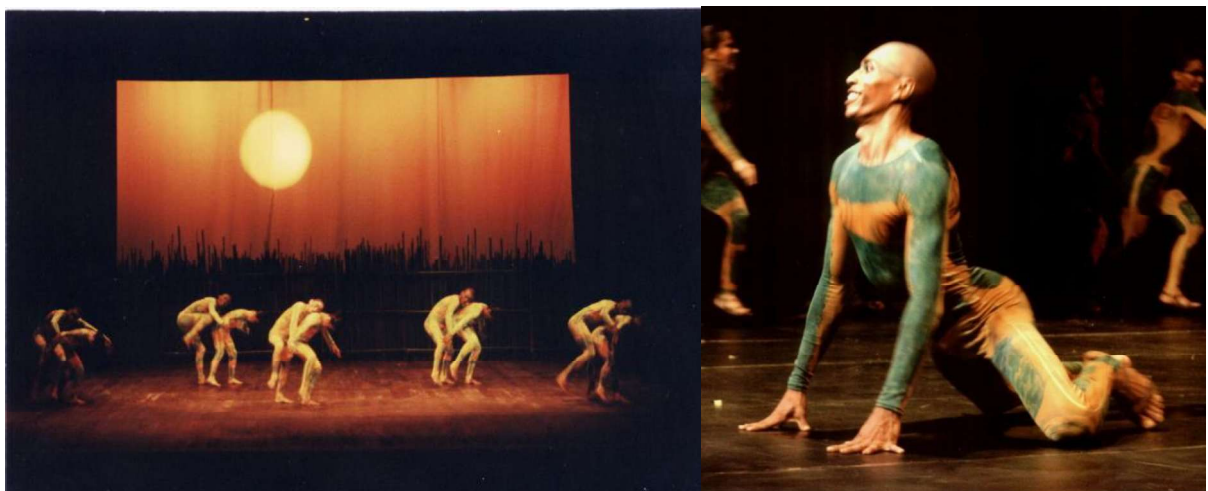
Figura 18 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango, 1997.



Fonte/Foto: Acervo pessoal da integrante e bailarina do balé folclórico, Samara Rocha (1997).

Uma das principais características desse réptil é sua capacidade de sobrevivência em meio tão hostil. Por esse motivo, espetáculo mostra o calango como um símbolo da resistência, no entendimento dos piauienses, do nordestino resistente, persistente e que ainda acredita em novas perspectivas, mesmo diante da seca e de tantas dificuldades.

Figura 19 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango, 1997.



Fonte/Foto: Acervo pessoal da integrante e bailarina do balé folclórico, Samara Rocha (1997).

Uma coreografia permeável pelo expressionismo, movimentos rápidos, mãos espalmadas como garras no chão, corpos com tonicidade e precisos nos detalhes da execução, gestos fortes e primitivos, individuais e coletivos de um bicho-gente fazendo dança. O corpo dos bailarinos foram construindo habilidades técnicas codificadas para responder aos anseios da execução da coreografia, estabelecendo o prazer pela dança, encontrado na própria experiência do executar.

Com movimentos crispados, o processo criador teve como ação transformadora, elementos de ações cotidianas, questionadoras com a intencionalidade gestual da propositora do espetáculo. Ao recorrermos a Louppe (2012) para nos ajudar na compreensão desse espetáculo, ela pontifica que, ao criar suas obras, o coreógrafo nunca está sozinho; em dança o criador precisa do corpo (quer o seu, quer o do outro) para materializar sua criação.

Figura 20 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango



Fonte/Foto: Acervo pessoal da integrante e bailarina do balé folclórico, Samara Rocha (1997).

Embora a dança do calango não tenha uma identidade exclusivamente piauiense, Luzia Amélia possibilitou quer pelo movimento pré-definido, quer pela sua carga emotiva ou qualidade corporal dos seus bailarinos, mostrar para o mundo a sua composição coreográfica de dança, a partir do momento em que deu um corpo a algo que não dança (lagarto), conferindo uma existência para movimentos dançados a partir de imagens “invisíveis” que se tornaram visíveis, no ato da criação desse espetáculo, existindo e resistindo uma alegria simples e viva em um discurso de superação e resistência ao sentido de exclusão social, tentando resgatar a cultura local e nordestina.

“O Piauí me alimenta de muitas formas artisticamente, essa própria aridez, essa própria escassez. Eu cresci na escassez. A gente sabe o que

é uma crise, o que é ter o mínimo e ainda sobreviver, ser feliz e ainda dançar. Eu acho que o Piauí é esse lugar, esse laboratório é Teresina a cada dia me inspirando mais venho dançando isso” (Falas de Luzia Amélia em 2020).

Uma dança que reúne elementos não humanos da natureza, trazendo-os na performance como ferramentas de investigação movimentação de corpo inteiro, o nível baixo e contato do corpo com o chão modificado, nas ações de girar, agachar, expansão e recolhimento, que se distancia do repertório da técnica do balé clássico.

No segundo momento, dava-se com entradas, saídas, transições e relações cênicas e interpretação na dança. Traziam carregamentos, um cenário simples, uma cerca de talo, um sol vermelho, suportes junto ao corpo do universo rural piauiense, como peneiras de palha, madeiras de buriti, redes e outros, em conjunto com movimentos, variações de alternância entre eles, sincronizados.

Figura 21 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango.



Fonte/Foto: Acervo pessoal da integrante e bailarina do balé folclórico, Samara Rocha (1997).

Figura 22 - Cenas do espetáculo A Dança do Calango.



Fonte/Foto: Acervo pessoal da integrante e bailarina do balé folclórico, Samara Rocha (1997).

Os gestos, as posições dos corpos ora remetiam a saga “nômade” do nordestino, ora remetiam a movimentação do lagarto, o tempo dos movimentos apoiados na música,

funcionando como elemento unificador do andamento coreográfico, a narrativa foi contada pela movimentação gestual dos corpos em cena que tonaram o tema da nordestinidade claros pelos gestos e ações dançados. No final do espetáculo aos poucos os bailarinos, transfiguram – se de lagartos à nordestinos diante da seca, com a música da Marisa Monte, segue o seco, afirmando uma sensibilidade constituinte de um conjunto de saberes que marcam a povo do Nordeste.

MERCADO CENTRAL

O mercado central é um patrimônio cultural histórico da cidade. Luzia Amélia, no processo de criação desse espetáculo, realizou um trabalho que recria, numa linguagem contemporânea, que se vale de cores, sons e imagens, o ambiente do Mercado Velho de Teresina.

Figura 23 - Imagem do mercado central de Teresina/PI



Fonte: Portal Piracuruca, em 31 de agosto de 2014; Foto: Reinaldo Coutinho (2014).

O espetáculo estreou em 2006. Era composto por onze bailarinos e foi premiado como melhor coreografia na Itália e na Alemanha. Além disso, ganhou o Prêmio Klaus Viana ²² de Dança, da Funarte. O material do figurino foi comprado no mercado central, no qual o espetáculo se baseia e que transforma em dança elementos que só existem lá.

²² o prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna. O objetivo é patrocinar montagens coreográficas, videodança, performances e festivais de dança em todo o Brasil.

Figura 24 - Apresentação do Balé Folclórico - coreografia Mercado Central, no Talentos



Fonte: Cidadeverde.com/Talentos 17/08/2013; Foto: Evelin Santos (2013).

O método de criação do espetáculo começa no caminho do mercado central; tudo que havia lá serviu de inspiração para o número. Foi feita uma pesquisa de personagens, de cores, de adereços, de sons, de formas e tudo isso é bastante presente no espetáculo Mercado Central, o qual mantém as características próprias do mercado, mostrando também suas riquezas, provocando questionamentos de um outro mundo, dessas pessoas que vivem no mercado, pedintes, ambulantes, vendedores. Essa foi a visão da artista/docente nessa prática pedagógica, ao trazer beleza ao mercado central através da dança.

Figura 25 - Apresentação da coreografia Mercado Central, no Teatro 4 de setembro, em Teresina/PI.



Fonte: TVCanal8, 17 de dez. de 2007; foto: Retirado do vídeo do Youtube (2024).

Há muitos significados nesse espetáculo. Luzia Amélia traz em seu processo criativo a beleza que existe no mercado central; os movimentos são usados dentro das possibilidades metodológicas de ação do corpo. Além dos gestos, inclinações, extensões, torções e giros, esses elementos têm funções significativas, em que o torso do corpo é o centro expressivo dessa dança; com a respiração de onde os movimentos garantem sua força; os braços e pernas

procuram reproduzir o vocabulário das pessoas que vivem no mercado, através dos gestos, trazendo força e beleza. Com esse aprendizado, os bailarinos compreendem a experiências através dos movimentos e, assim, adquirem compreensão do estilo coreográfico contemporâneo, procurando a familiarização dos bailarinos com as vivências do dia a dia do mercado central de Teresina.

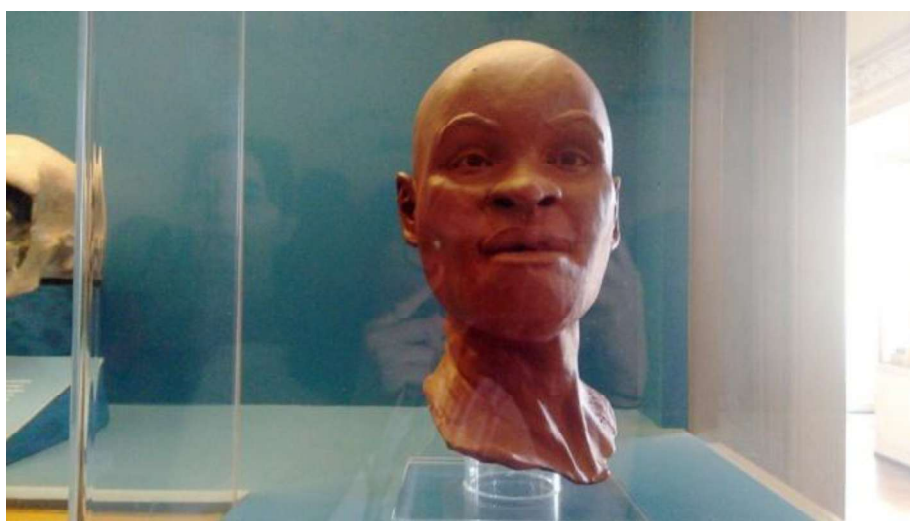
“Levar a frente o premiado espetáculo é motivo de muita emoção. “Ele é potente, forte, traz questões muito nossas e além do mais, traz uma dança contemporânea muito viva, muito presente” (Luzia Amélia, em entrevista para TVcanal18, em 2013).

O ESPETÁCULO “A LUZIA”

O vídeo de registro do espetáculo “A Luzia”, utilizado para construção desta análise, foi de uma apresentação artística no evento " Estudos para um solo", realizado pelo Grupo de Pesquisa Labzat (PPGDança- UFBA), no dia 07 de outubro de 2022, no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA. Nesse período, a artista/docente estava em doutoramento em Dança, na UFBA.

O espetáculo “A Luzia” nasceu teoricamente da construção de uma pesquisa acadêmica do mestrado, referente ao crânio mais antigo do Brasil, a mulher Luzia, mulher negra de uma condição de corpo, de temporalidade, baseado em pesquisas de um dos principais estudiosos do fóssil, o professor Valter Neves, um pesquisador sobre a pré-história.

Figura 26 - Crânio de Luzia, em exposição no Museu Nacional, em 2017.

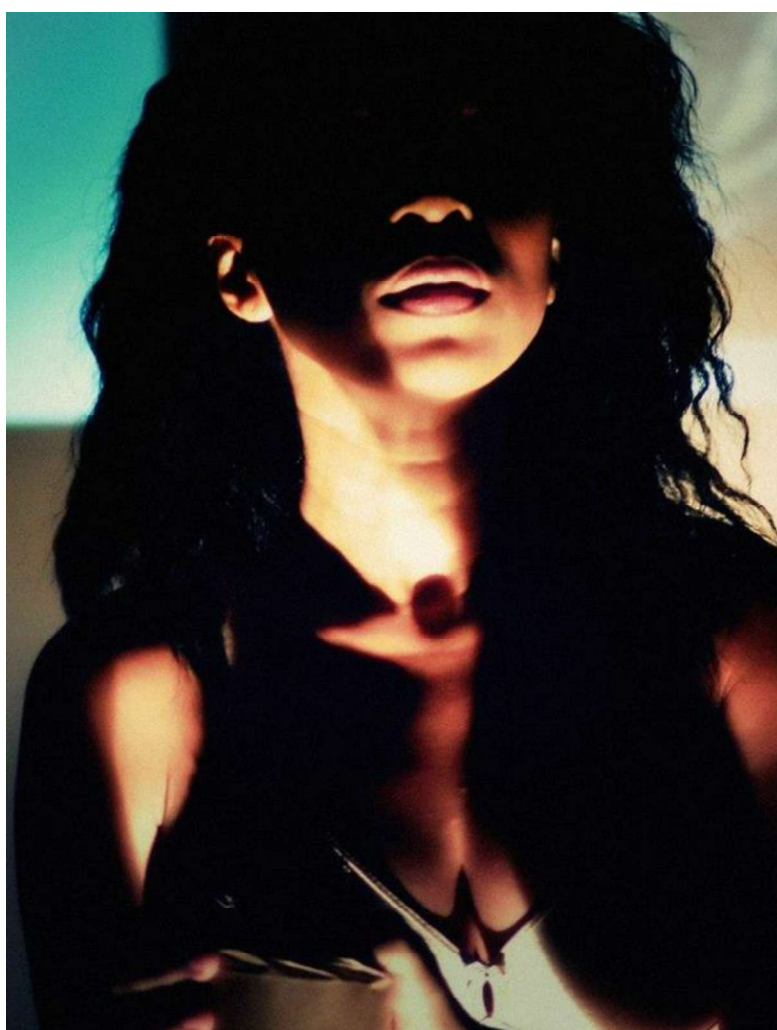


Fonte: <https://amazoniareal.com.br/> Foto: Iris Brasil (2017).

Luzia era conhecida como esqueleto da Lapa Vermelha IV e foi depositada no chão do abrigo encontrado cerca de um metro, numa fenda; não foi sepultada, seu crânio tinha rolado e caído num buraco de uma raiz de gameleira, pertencendo a restos que estavam na faixa dos 11 mil anos de idade, com uma morfologia tipicamente africana.

O espetáculo A Luzia, uma dança contemporânea, propõe investigar o passado e oferecer muitos corpos para Luzia, para refletir sobre o percurso das mulheres negras, rompendo com estruturas desumanizadoras impostas aos corpos dessas mulheres.

Figura 27 - Mostra de processo no Congresso Internacional de Arte Rupestre (Piauí - Brasil).



Fonte/Foto: Facebook CIA Luzia Amélia (2013).

Luzia era uma mulher baixa, de apenas 1,50 m de altura, morreu jovem, provavelmente vítima de um acidente, ou do ataque de um animal. O crânio de Luzia é o fóssil humano mais antigo já encontrado nas Américas. O arqueólogo Walter Neves, da Universidade de São Paulo, USP, o encontrou alguns anos atrás. Ao estudá-lo, fez descobertas surpreendentes: os traços

anatômicos e a medição dos ossos revelaram um queixo proeminente, crânio estreito e longo e faces estreitas e curtas, resultando em uma mulher com feições nitidamente negróides, de nariz largo, olhos arredondados, queixo e lábios salientes, características de habitantes de algumas regiões da África.

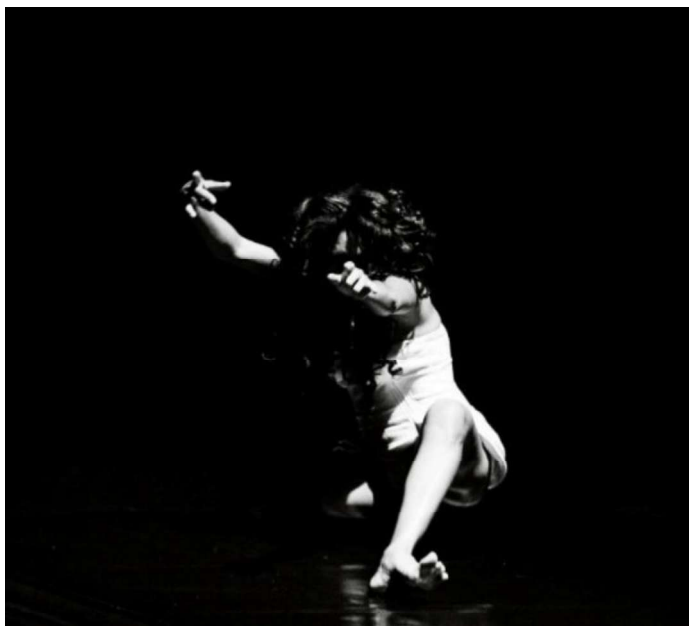
Figura 28 - O espetáculo “A Luzia”, em 2013.



Fonte: Instagram @cialuziaamelia; Foto:@leonardomascarenhasbr (2013).

O espetáculo, que busca nexos de sentidos entre tempos diferentes: presente/passado/futuro, abre espaços para a aceitação das múltiplas estéticas do corpo, a procura de corpos para esse crânio, gestos, singularidades, escavando informações ancestrais para um corpo que permaneceu em num buraco.

Figura 29 - Imagem do espetáculo “A Luzia”, em 2013



Fonte/Fotógrafo: Publicada no portfólio profissional de Luzia Amélia (2013).

Através da imagem de um corpo que dança nessas trocas temporais, um corpo jogado, escondido, desconhecido e solitário em um buraco, coberto por detritos minerais, esse crânio desejava cooperar com o presente, esperou, sentiu o tempo levar sua carne, desintegrar seu corpo. Partiu de um salto no tempo, avançando com o intuito de romper com estruturas desumanizadoras, impostas aos corpos de mulheres negras, curvando o tempo, adornando corpos, contando a história desse crânio, que resistiu ao fogo do descaso da politicagem brasileira, tendo como propósito o feminismo negro, a existência e resistência, um ato performativo impresso numa ação política de desnudação e reivindicação de autonomia na dança contemporânea.

“A Luzia”, retrata de forma transversal, um contraponto histórico ao colonialismo e ao racismo estrutural, trazendo a história de culturas negras e não de nossas manifestações religiosas, uma vez que são referências de nossas lutas. Longe de serem “primitivas”, são um sistema de grande complexidade que, paulatinamente, incrementa a força espiritual e social de seus membros, em maioria, mulheres negras.

Figura 30 - Cenas do espetáculo “A Luzia”.



Fonte/Foto: facebook CIA Luzia Amélia (2016).

O espetáculo traz como elementos em sua composição um rolo de papel que, durante a apresentação, vai sendo desenrolado, e se transforma no caminho percorrido por Luzia, com movimentos lentos e primitivos, sempre na espreita, observando ao seu redor, como se estivesse sendo vigiada, perseguida por algo ao seu entorno; ela, então, se esconde no papel, seu corpo vai rolando no solo e cai sobre o papel, que se torna uma espécie de caverna, a qual esconde e aprisiona seu corpo. Um corpo que passou invisibilizado no tempo, escondido em uma caverna, enquanto seu grupo seguia em uma marcha errante.

A luz apaga-se como simbologia da morte daquele corpo esquecido, que lutou para sobreviver em um espaço-tempo, angustiada por ter sido esquecida, debruçando-se com força para sair, embora não consiga, por ter sido aprisionada por 11500 anos, permanecendo no buraco coberta por treze metros de detritos minerais.

Figura 31 - Imagens do Espetáculo “A luzia”.



Fonte: Instagram de Luzia Amélia; Foto: @boidesalto (2020).

Luzia surge para o mundo como uma mulher negra africana, que anda e dança com movimentos mecanizados, primitivos, meticulosos e pensados na ancestralidade africana à qual ela pertence, voltando à sua origem de pedra e buscando outros caminhos para ser visibilizada. É o corpo de Luzia para o crânio de Luzia, que enfrentou o tempo, o descaso, a invisibilidade e muitas violências, mas conseguem, irmanadas, existirem e ainda nos deixa vestígios de mulheres negras como aquelas que existiram e resistiram nesses espaços que insistem em não nos reconhecer. Neste sentido, (Launay, 2019, p. 38) diz que “essa dança recupera um passado, reapropria-se do que foi posto de lado e de fá-lo, por seus próprios meios, através de atos performativos”. Para autora, atos performativos são enunciados que, ao serem proferidos, realizam uma ação e não apenas descrevem ou relatam um estado de coisas, como acontece no espetáculo a Luzia.

Figura 32 - Cenas do espetáculo “A Luzia”, 2020.



Fonte: Instagram de Luzia Amélia; Foto: @boidesalto (2020).

O espetáculo traz imagens projetadas de vários corpos para Luzia, mulheres negras que fazem parte da nossa história, como Mercedes Batista, Dandara dos Palmares, entre outras mulheres negras. Corpo/Luzia é um corpo que manifesta, que luta, que grita por seus direitos, por sua ancestralidade de mulher negra.

É evidente que nesse espetáculo o corpo aparece com mais força, metodologicamente trazendo elementos para uma composição de dança contemporânea, e isso ocorre não só por uma questão de história, mas por uma identificação pessoal, pelo fato de ser uma mulher negra, que se sintetiza bem na frase do espetáculo: “Quando eu danço quem dança comigo?”.

Figura 33 - Cenas final do espetáculo “A Luzia”, 2020.



Fonte: Instagram Luzia Amélia Foto: @boidesalto (2020).

Por essa via, os procedimentos metodológicos e toda reflexão sobre o espetáculo são desencadeados com técnicas e o processo de criação é centrado na dança africana e contemporânea, por onde esse corpo gera movimentos, que funcionam como força motriz para o próprio movimento, produzindo tantos outros corpos para esse crânio. Como acredita, Laurence Louppe (2012, p. 64), “é sempre possível transformar o próprio corpo em um projeto de investigação consciente e, a partir daí, inventar uma poética singular através do seu corpo e de seus movimentos”. É nesse sentido que acreditamos que o permear entre dança contemporânea e africana, isto é, esse espetáculo híbrido, se configure em um espaço de descoberta, existência e reconhecimento nos contornos desses corpos que se constituem de forma processual, ampliando o fazer/pensar desses corpos que, também, são múltiplos.

O que chama a atenção é que a artista foi não só capaz de se apropriar da história desse crânio, mas também de criar um universo totalmente novo e próprio para um espetáculo com um texto tão conhecido. Luzia compõe um espetáculo da recordação, ao reivindicar a dimensão do coletivo, que busca no passado os laços de parentesco que são atualizados como presente e futuro e reestruturam modos de pertencimento e existência.

PERFORMANCE SANGUE 1º, 2º e 3º ATO.

O “Banho de Sangue” é uma performance criada e executada por Luzia Amélia, que teve como metodologia para seu desenvolvimento o livro *Sangue*, de Da Costa e Silva. Todos os atos de protestos performáticos desenvolveram-se da mesma forma, explorando e observando o lugar, fazendo deslocamentos corporais em níveis alto, médio e baixo. Começa em ritmo lento, com transferências leves, que se intensificam e se tornam mais agressivas, ao final da performance. Os atos aconteceram em diferentes espaços urbanos e não convencionais de Teresina, entre 2018 e 2020.

Durante o processo criativo, o primeiro ato, contra o feminicídio, aconteceu em frente ao Palácio Karnak, sede do governo do estado do Piauí; o segundo ato, contra a desapropriação dos moradores da avenida Boa Esperança, aconteceu nas escadarias da Prefeitura Municipal de Teresina; o terceiro ato, contra o genocídio do povo negro, aconteceu dentro de um Supermercado (Extra), em Teresina. Outros atos aconteceram, e os últimos, os quais não serão contemplados metodologicamente nessa escrita, que foram contra as vítimas da pandemia de Covid-19 e contra remoção da população dos moradores da avenida Boa Esperança, aconteceu em microrregião de Teresina, onde está a escultura do bandeirante Domingos Jorge Velho.

“Esses espaços estão desprovidos de sentido e temporalidade, afinal configuram-se apenas enquanto pontos de passagens para os transeuntes e cidadãos, a partir do momento em que o “Banho de Sangue” acontece, eles passam a fazer sentido” (Luzia Amélia, em uma entrevista no ano de 2021).

Luzia Amélia ressignifica o espaço, transformando-o em palco para suas performances, contestando situações de violência, alimento para a realização de cada “Banho de Sangue”. Como mulheres negras, vemos o feminismo negro como um movimento político-lógico para combater as múltiplas e simultâneas opressões de todas as mulheres negras (hooks, 2014, p. 109). Essas performances visam ocupar mais que o espaço físico da cidade de Teresina, elas também provocam reflexões nos espectadores para almejarem mudanças nas questões sobre as violências sofridas por parte desses corpos, dessa população. Sobre performance, de acordo com Schechner (2002, p. 27, apud Silva, 2012, p. 108), ela pode ser compreendida no ser, no fazer e no mostrar-se fazendo.

Performances curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias, são feitas de comportamentos, exercidos, restaurados, ações performadas que as pessoas

treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar, exigindo esforço consciente, treinamento e aprendizado, e requer descobertas de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação as circunstâncias pessoais e comunitárias (Schechner, 2002, p. 27).

O autor coloca que as performances são construídas de pedaços de comportamentos e situações, jamais um evento será cópia de outro. Assim, uma performance não está “em” algum lugar, mas “entre”: ela faz-mostra, performa entre.

O 1º ATO BANHO DE SANGUE

Contra a violência, o feminicídio e pela vida das mulheres, Luzia Amélia anunciava a realização da primeira performance “Banho de Sangue”, que aconteceu no dia 22 de maio de 2018, motivado pelo feminicídio da cabelereira piauiense Aretha Dantas, assassinada pelo ex-companheiro com cerca de vinte facadas, depois atropelada, em maio de 2018. O local escolhido para o primeiro ato foi o Palácio de Karnak, sede do governo do Piauí.

Figura 34 - A bailarina Luzia Amélia "banhada de sangue", em frente ao Palácio de Karnak, em 2018

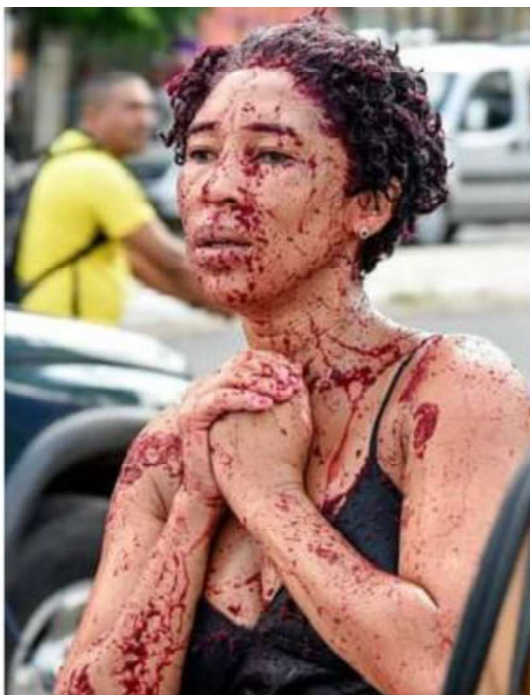


Fonte/Fotógrafo: Reprodução/Facebook (2018).

A apresentação traz poucos elementos, apenas a dançarina, com seu vestido branco, um balde cheio de “sangue” e seus movimentos. Propondo reflexões e discussões sobre a violência contra mulher, gênero, expressando e demonstrando os incômodos que a afeta, a partir do seu corpo, na performance, expõe o seu corpo de mulher negra, como um manifesto errante, radical e ativista. Grada Kilomba, no livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, como falamos no capítulo dois, trazendo novamente o termo “outridade”. Ou seja, o corpo de uma mulher negra exposto como uma coisa sem humanidade, nesse momento a imagem do corpo de Luzia representa essa uma objetificação que comumente o corpo negro ocupa, mas esse lugar da “outridade”, não indica uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso de representação que a pessoas negras sofrem, o derramamento de sangue é o momento

destinado a esse protesto de cunho político e social, o fato é que a voz de pessoas negras são desqualificadas graças a um sistema racista.

Figura 35 - Derramamento de Sangue, da artista bailarina Luzia Amélia



Fonte/Fotógrafo: Página do site piauihoje.com Reprodução/Facebook (2018).

Na imagem, o sangue derramado representa o sangue da mulher, vítima de feminicídio, das violências contra mulheres, negros e populações tradicionais da cidade. Intenta recuperar a humanidade desses corpos desconsiderados, envoltos em preconceitos e inseridos em uma sociedade patriarcal, onde a morte de minorias é o principal projeto político vigente.

No dia da performance, a rua era o palco. Luzia Amélia, vestida de preto, banhada pela polpa de beterraba, performava, ao som da voz de Maria Lúcia, em conjunto com outras mulheres que traziam cartazes contendo frases e fotografias de mulheres vítimas de feminicídio, e “sangue”, que se espalhava por onde ela se movimentava.

2º ATO DE BANHO DE SANGUE

O segundo ato de “Banho de Sangue” aconteceu no dia 10 de janeiro de 2019, e a motivação foi o protesto à desapropriação de 70 moradores da comunidade Boa Esperança, localizada na zona Norte da cidade de Teresina. Como palco a porta principal da Prefeitura de Teresina.

Figura 36 - 2º ato de Banho de Sangue, nas escadas da Prefeitura de Teresina/PI



Fonte: *Instagram* de Luzia Amélia; Foto: Tássia Araújo (2020).

Uma mulher negra, de pés descalços, com um vestido, subindo vagarosa e solenemente as escadas, com movimentos cautelosos e firmes, olhar atento no público ao seu redor, nas escadas da Prefeitura Municipal de Teresina Piauí. Está posto: as escadas seriam o palco.

Figura 37 - Cena da performance “Banho de sangue”, nas escadas da Prefeitura de Teresina/PI



Fonte: *Instagram* de Luzia Amélia; Foto: Tássia Araújo (2019).

Policiais e seguranças na porta, como “escudos humanos” diante dela, no interior da Prefeitura, impediam-na de adentrar o recinto. Ela se vira e se posiciona de frente para o público, que segurava placas com dizeres “A prefeitura de Teresina não quer mais conversar”, “Já foram mais de 70 casas derrubadas”, “A zona norte chora” e “Da minha casa eu não saio!”, aos pés da escadaria. Na prefeitura, o seu corpo em performance queria dizer que não tinha medo e eles teriam a resposta à altura da invasão para cima daquela população.

Figura 38 - Cena final da performance “Banho de sangue”, nas escadas da Prefeitura de Teresina/PI



Fonte: *Instagram* de Luzia Amélia; Foto: Tássia Araújo (2019).

A mulher negra, de forma lenta, movimentava o corpo, com leveza e plasticidade, no palco de sua apresentação; com o passar do tempo, os movimentos adquirem intensidade e vigor. O “Sangue” de cor vermelho-arroxeadado é derramado por sua cabeça e vai tingindo seus cabelos, seu rosto, seu corpo e seu vestido. Será sangue? O vestido branco agora está vermelho-carmim. Ela continua se movendo de maneira ágil e firme, mas a leveza e a cautela iniciais dão lugar à obstinação, revolta e raiva. Os movimentos se intensificam e a dançarina é tomada por um intenso frenesi, até se atirar ao chão, quando, finalmente, se banha no sangue derramado, encerrando o segundo ato de “Banho de Sangue”.

3º ATO BANHO DE SANGUE

No dia 14 de fevereiro de 2019, o jovem negro de 19 anos, Pedro Gonzaga, foi imobilizado e sufocado até a morte pelos seguranças do Supermercado Extra, no Rio de Janeiro.

Este foi o motivo do 3º ato, que aconteceu no supermercado de mesmo nome, onde, de longe diversas vozes entoaram, em protesto, a morte de Pedro Gonzaga. Cartazes com frases, como “O Extra é racista” e “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, desenhavam o cenário do espetáculo, que tinha como foco a morte, o racismo e a violência contra jovens negros. Kilomba (2019) discorre a esse respeito, ao mencionar que:

O racismo pretende causar dano, fazer mal ao sujeito negro e o sujeito negro de fato, se sente fisicamente ferido, se sente mal. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo expressa a ideia de trauma no sentido de uma experiência indizível, um evento desumanizante, para o qual não se tem palavras adequadas ou símbolos que correspondam. Geralmente ficamos sem palavras, emudecidas/os. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo – soma – pode ser vista como uma forma de proteção do eu ao empurrar a dor para fora (Kilomba, 2019, p. 161).

No racismo, os sujeitos negros tornam-se aquilo com que os sujeitos brancos não querem ser relacionados; trata-se de uma tela de projeção, daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: ladrão, violento, malicioso são projetados como objetos “ruins”, sujo, permitindo a branquitude olhar para si como moralmente ideal. “Que dor estar preso/a nessa ordem colonial” (Kilomba, 2019, p. 39), a dor é também um sentimento vivido pela artista/docente, que também sofreu racismo, ao relatar comentários que dizia que Luzia “merecia 20 chibatadas” falta do que fazer! Pergunta se ajuda a mãe em casa! O outro dizia isso é “falta de vassoura”.

“Senti uma dor imensa. Um sentimento de inferioridade. Foi a primeira vez que sofri um racismo de forma tão evidente. É como se você não pudesse fazer o que quer porque é negra. O Brasil é um país racista e se você é mulher, negra e artista esse racismo vem mais forte. A pessoa negra tem que estar sempre atrelada ao serviço, a varrer, a limpar, a baixar a cabeça. Eu acho que a mulher negra pode estar em outros lugares. No meu caso, a pessoa negra escolheu ter um mestrado, escolheu e teve a oportunidade de fazer obras artísticas então eu penso que a gente realmente não pode baixar a cabeça” (Luzia Amélia, em entrevista concedida ao portal cidadeverde.com, 2019).

O racismo nos obriga a sermos forçados/as a olhar para nós mesmos/as como se estivéssemos no lugar deles/as. Isso ocorreu durante sua performance realizada em Banho de Sangue”, no dia 18 de fevereiro de 2019, com o derramamento de “sangue”, em frente a uma das entradas do supermercado Extra.

Figura 39 - “Extra, extra. A carne mais barata do mercado é a carne negra”



Fonte:cidadeverde.com; Foto: Marcelo (2018).

Luzia iniciou a performance na calçada da parte exterior do supermercado, adentrando outros espaços do estabelecimento, explorando corredores, setor de carnes e mesas onde funcionam os caixas do ponto supermercado, o qual foi o palco para a performance, sob olhares de reprovação das pessoas preocupadas com as manchas deixadas no supermercado. O racismo é um obstáculo no nosso caminho que precisa ser removido. Muitos obstáculos serão criados se nós simplesmente nos engajarmos em debates que nos puserem onde estamos (Hooks, 2017, p. 113).

“Quem é que vai limpar o Extra? Como se o Extra tivesse virado um grande santuário, na verdade é isso né, um grande santuário. O choque é grande, evidentemente, [o espaço] que vale mais do que um corpo” (Luzia Amélia, em entrevista no ano de 2019).

Figura 40 - “Banho de Sangue” - ato de protesto pela morte do jovem negro no Supermercado Extra.



Fonte:cidadeverde.com, Foto: Marcelo Filho (2018).

Aos olhos do público, a mulher negra era uma criatura sem valor, uma coisa, um animal. Partindo das imagens das performances “Banho de Sangue”, observa-se que Luzia Amélia

estava particularmente preocupada na sua luta para obter a igualdade e justiça, motivada por problemas, como a violência, racismo, morte, feminicídio, desapropriação, naturalizada não só na cidade de Teresina, mas em todo o estado do Piauí. Percebe-se que suas performances fomentam inquietações, escancarando suas potências; o corpo foi desenhando em cada performance suas nuances em questões diversas, expressando-se e demonstrando incômodos que a afetam. Spinoza (2013) pontua proposições acerca do corpo, afirmando que o que move o corpo é sua capacidade de afetar e ser afetado ou não, além da sua capacidade.

Ao utilizar técnicas e estratégias artísticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar questões que afetam a sociedade, ela mobiliza com sua dança, através dos movimentos corporais, em conjunto com os demais elementos que compõem sua performance, apresentando as potencialidades do corpo negro como suporte para o fazer artístico e político. Segundo Martins:

A partir do momento em que os corpos negros se colocam em cena, eles o fazem enquanto um gesto que não é apenas poético, mas político; não é apenas estético, mas ético; não é apenas artístico, mas conceitual. O corpo produz pensamento. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...]. (Martins, 2021, p. 162).

A partir do corpo de uma mulher negra, a artista problematiza, através da dança, questões, como submissão, opressão e hierarquias, que culminam com mortes violentas, denunciando as violências que incidem sobre os corpos de outras pessoas menos consideradas, subalternas e invisíveis; um corpo que não está confortável em lugar algum e por isso não deixa de ocupar os espaços da cidade e nutri-los com imagens de um corpo negro, com diferentes signos que atribuam visibilidade às causas coletivas nas quais está inserida.

No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem (Kilomba, 2019, p. 56).

Tais comentários são performances frutíferas do poder, que logram sucesso em silenciar vozes oprimidas. Os corpos impróprios são os fios condutores dessas performances foram adquirindo métodos que seguiram com técnicas de liberdade criativa, com movimentos nos planos, alto, médio e baixo e ausência de técnicas únicas, apresentando propostas de dança contemporânea e utilizando eixos fundamentais na sua composição. O corpo cênico e

movimentos estruturados organizam sua composição artística, provocando ressonâncias e propondo discussões e transformações diante de corpos de minorias, corpos desconsiderados, para impactar e mobilizar a sociedade, com seus manifestos políticos/sociais, provocando profundas reflexões diante de problemas sociais e urgentes, vivenciados em Teresina.

ESPETÁCULO PONHA OS OLHOS EM MIM

A batida de tambores, de axé e de força ancestral do espetáculo *Ponha os Olhos em Mim* foi celebrada no Junta Festival, reverberando questões contemporâneas, protagonizadas por para intitular a obra.

Figura 41 - Concentração para o espetáculo “Ponha os olhos em mim”

Mulheres negras, que fazem ecoar a voz de Esperança Garcia, com um trecho da carta



Fonte: Instagram Luzia Amélia; Foto: @opoetadaluz (2023).

No dia 6 de setembro de 1770, no interior do Piauí, uma escrava jovem, de 19 anos de idade, escreveu, de próprio punho, uma carta ao presidente da província de São José do Piauí, denunciando os maus tratos e reivindicando o que lhe era direito. A carta, assinada por Esperança Garcia, é o mais antigo documento conhecido de reivindicação de uma mulher negra e escravizada a uma autoridade no Brasil. Duzentos anos depois, uma cópia da carta foi descoberta pelo historiador Luiz Mott, no Arquivo Público do Piauí, quando realizava sua pesquisa de mestrado, em 1979.

Figura 42 - Carta de Esperança Garcia, de 6 de setembro de 1770, e sua assinatura



Fonte: Blog: Ensinar História - Joelza Ester Domingues; Foto de Paulo Gutemberg (2022).

A carta escrita a punho é uma denúncia contra os maus tratos a uma mulher negra e escravizada, que lutou contra a situação a qual ela e outras pessoas foram submetidas. Peticionou, com o pouco conhecimento que tinha das letras da lei, ao governador da capitania do Piauí para denunciar as violências pelas quais ela, suas companheiras e seus filhos passavam. Usou a escrita para reivindicar uma vida com dignidade e que fossem respeitadas as precárias leis concedidas aos escravos. A carta foi enviada para Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, presidente da província de São José do Piauí, cargo equivalente a de governador do Piauí.

A carta, na grafia original, escrita em 1770, traz:

“Eu Sou hua escrava de V.S administração do Cap.am Antoº Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap.am pª Lá foi administrar, q. me tirou da Fazdª dos algodois, onde vevia co meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella passo mto mal. A primeira hé q. há grandes trovoadas de pancadas enhum Filho meu sendo huã criança q lhe fez estrair sangue pella boca, em min não poço explicar q Sou hu colcham de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais por Batizar. Pello ã Peço a V.S pello amor de Ds e do Seu Valim ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar a Porcurador que mande p. a Fazda aonde elle me tirou pa eu viver com meu marido e Batizar minha Filha De V.Sa. sua escrava Esperança Garcia”.

Em 2017, Esperança Garcia foi reconhecida pela seccional da OAB de Piauí como a primeira advogada piauiense. A coreografia foi inspirada nas “imagens” criadas a partir da carta de Esperança Garcia, especialmente de um trecho que diz “ponha aos olhos em mim”, materializando a força da primeira advogada do Brasil. O espetáculo é composto por 13 corpos,

das bailarinas Gerlane Araújo, Débora Oliveira, Vânia Andrade, Laila Rebeca Pilar, Valdenia Carvalho, Raquel Cauvelo, Layane Cristina (Nêga Criss), Kaline Gabriele dos Santos, Francisca Lenice Pereira (Leny Silva), Sabrina Telmo, Bárbara Rayanny Gomes Viana, Maria Francisca Sousa de Aguiar e Joeline Ferreira, que dançam o espetáculo.

Figura 43 - Cartaz Lançamento – estreia do espetáculo ponha os olhos em mim



Fonte/Foto: Instagram de Luzia Amélia (2023).

A imagem de divulgação do espetáculo traz uma mistura de corpos de mulheres negras, que dançam suas ancestralidades e reivindicam ao mesmo tempo a ancestralidade de Esperança Garcia, para que as pessoas reflitam sobre o passado e vislumbrem um futuro de igualdade e justiça da ancestralidade, por meio da dança. De acordo com Rufino (2019, p.61) o corpo como esfera do saber é aquele que transgride a violência e a opressão inscrevendo formas de luta e possibilidades de reinvenção de si. Embora em tempos diferentes, encontram-se na dança histórias, heranças, resistências, percursos matrilineares que abriam e abrem caminhos na cena artística do estado do Piauí.

Figura 44 - Cena do espetáculo “Ponha os olhos em mim”



Fonte: instagram de Luzia Amélia; Foto: Caio Silva @_fantasmao (2023).

“Penso no papel que tem a ancestralidade na autoestima de um povo, em como é essencial conhecermos a nossa história, a história do povo preto, contada pelos pretos e não pela narrativa opressora tampouco apenas pelas dores. Com um figurino e cenário ricos e adornados, remetendo as cosmovisões africanas, o espetáculo mostra a riqueza cultural de um povo e todo seus encantos” (Luzia Amélia, em entrevista para Junta festival de dança em 2023).

A proposta coreográfica traz deslocamentos, mudanças de eixos que parecem apontar para possibilidades de encontrarmos referências dentro de nossos contextos culturais e pluralizarmos redes de criação e ação relacionadas às questões do corpo, ancestralidade e legados das matrizes africanas. Segundo Germaine Acogny (1980, p. 25, apud Silva, 2012, p. 186)

Nos servimos da dança clássica como uma gramática, um exercício, um esporte. Nos utilizamos disso para explodirmos a dança africana. Não queremos subjugar, subordinar a dança negra. Só desejamos que ela se imponha seja por seu próprio caráter na civilização moderna e que ele tome o seu lugar legítimo. Ela desempenhará plenamente o seu papel de animação e reação (Acogny, 1980, p. 25 apud Silva, 2012, p. 186).

O corpo, nesse contexto, é um corpo liso, com movimentos sincronizados, e cada bailarina tem um papel essencial no espetáculo; anuncia mudanças no foco daquilo que consideramos formação em dança, conhecimento técnico, poética e linguagem.

Figura 45 - Cenas do espetáculo “Ponha os olhos em mim”



Fonte: Instagram de Luzia Amélia; Foto: imagens retiradas do vídeo da apresentação (2023).

A magia do axé foi invocada. Mulheres negras, na força das Yabás e tendo Oxum à frente, entre brilhos e ouros, a Orixá das águas doces e as gargalhadas de Pombogiras, mulheres postaram-se em fila, em corrente, e, diante de um microfone, fluíram suas histórias e as de suas antepassadas, como um rio em curso, com palavras, lágrimas, sorrisos e luta. Oxum estava presente a derramar o bálsamo de suas águas, a incomodar o *status quo*, nesse fluxo, como um

imperativo naquelas vozes embargadas de coragem e inspiração: Ponha os olhos em mim! Ponha os olhos em mim!

O espetáculo traz vários elementos em suas cenas, como jarros de barro, tambores de batuque e tecidos (parangolé), que se completam na criação cheio de cores, e os corpos dançam com sua singularidade, com sua história ancestral, utilizando toda a construção de conhecimento já presente em cada corpo/ser, com a potencialidade da mulher negra. Esse espetáculo desconstrói representações opressivas, assim como propulsa formas descolonizadas de perceber o corpo. “O corpo como esfera do saber é aquele que transgride a violência e a opressão, escrevendo formas de luta e possibilidades de reinvenção de si” (Rufino, 2019, p. 61).

A metodologia nesse trabalho coreográfico confrontou com técnicas de dança contemporânea em seus processos criativos, além da dança africana, nas representações opressivas dos povos negros, agregando as expressões descolonizadas no corpo, em um processo que buscou dar maior adequação ao corpo das mulheres(bailarinas), estimulando a liberação do corpo, da mente, do espírito e físico, através de gestos funcionais, específicos e emocionais, como um meio para enriquecer a identidade negra, reivindicando a visibilidade e reconhecimento através da dança como uma ferramenta educacional para reverter a anatomia ideológica da representação colonial no corpo.

Figura 46 - Cenas do espetáculo “Ponha os olhos em mim”, apresentado no Teatro 4 de Setembro



Fonte/foto: *Instagram* de Luzia Amélia/ @opoetadaluz (2023).

Ponha os olhos em mim, nasceu da escrita de um trecho da carta e foi a proposição de ação para criação do espetáculo. A carta propõe indicativos de criação, ações de dança, uma vez que, quando ela se coloca para escrever, no ato da escrita, ela se apresenta, diz quem ela é, trazendo todo um contexto e pedindo uma solução. Luzia usou essa metodologia, na qual as mulheres (bailarinas) se apresentam, expõem suas questões, trazem um contexto e pedem uma solução. O espetáculo traz a riqueza da África cheia de ouro e cores, no desenvolvimento dessa

proposta, com movimentos básicos e interligados, com exercícios técnicos, envolvendo consciência corporal, e exercícios criativos e movimentos cênicos, incluindo a temática da carta de Esperança Garcia, na criação/expressão artística.

O que nos parece importante sintetizar para o escopo reflexivo desta pesquisa é que esse espetáculo, em sua abordagem metodológica, compreende o corpo de maneira integral, contribuindo para revelar uma visão diferenciada, em seu tempo, mudando a ordem das prioridades para a perspectiva dos subalternizados. Invertemos a ordem das relações históricas para além de uma conquista de “visibilidade” e, assim, recuperamos a possibilidade de nos entendermos enquanto brasileiras e brasileiros, gestados a partir das culturas negras. É isso que mobiliza esse espetáculo, uma dança contemporânea que não se restringe a uma forma pré-estabelecida de dançar, utilizando as danças negras como elementos para a criação coreográfica.

No espetáculo “Ponha os olhos em mim”, destaca-se o papel de expressões, engajadas na luta, das quais as danças negras, diante da alienação colonial, se constituiu no mundo, produzindo uma dissociação, um distanciamento de si e da pessoa negra, que é colocada em lugar nenhum, na posição de objeto, ou seja, afeta os processos de correspondência, provocando estragos indizíveis, em nossas crenças, nomes, estilos, em nossas maneiras de falar, em nossas heranças de lutas, em nossos antepassados, em nossas capacidades e em nós mesmos, pessoas negras em contraponto histórico ao colonialismo e ao racismo estrutural.

4 NOTAS DISCURSIVAS

Esta proposta é enriquecida pelo percurso formativo, cujo estudo compreende a metodologia da dança, a análise das composições coreográficas que foi realizada mediante a observação de imagens (documentos) e vídeos do Youtube. A análise videográfica possibilitou observar os elementos constitutivos das coreografias, em uma visão ampliada, com um olhar cuidadoso da pesquisadora. Nesse viés, pretendeu-se constatar a base, o referencial teórico-metodológico proposto por Luzia Amélia nas suas criações. Por analogia, criei minha própria forma de observar as coreografias e os métodos utilizados para a construção e elaboração dessa dissertação, com um olhar que atentasse para a subjetividade envolvida nos processos de criação destas coreografias. O que corresponde ao exercício para além do ato de ver, sob outra perspectiva, em que a artista-pesquisadora é capturada pela força das ideias que emergem dos elementos coreográficos das obras.

Algumas coreografias exaltam a forma e o virtuosismo técnico dos movimentos executados, isso talvez porque, a princípio, uma dada coreografia analisada não apresente elementos que contribuam para que a mesma possa ser observada de acordo com o grau de significação inerente à obra. Estes procedimentos não devem ser considerados como procedimentos padrões, cristalizados, pois foram aplicados de acordo com a minha percepção e capacidade de traduzir as diferentes dimensões estéticas (como a dança/coreografia é apresentada, movimentos característicos, a musicalidade e seus elementos simbólicos), e métodos (teorias e técnicas de ensino), presentes nas obras coreográficas.

Em suas práticas de ensino, Luzia Amélia constrói, ao longo do percurso de cada dança, uma própria forma de ensinar diferentes métodos, sempre acompanhados de uma pesquisa ou obra como referência, como um ponto de partida para o desenvolvimento da sua própria maneira de preparar o bailarino para os seus trabalhos artísticos.

“Eu acho que eu não me enquadro em métodos tradicionais e nem mecanicistas, nesses métodos sabe eu acho que não querendo ser nada melhor ou superior não; mas é porque eu acho que é de acordo com o trabalho que eu vou me propondo a fazer. Eu vou tentando construir aliado aos bailarinos, aos aprendizes que estão comigo na obra, então assim, as pessoas que estão aprendendo comigo, que estão lá como alunos digamos assim, elas nunca tomam uma posição passiva, elas sempre tomam uma posição dividindo o protagonismo comigo, dividindo o protagonismo na criação da obra, porque não dá para um bailarino, um artista ele só receber. Ele tem que se envolver diretamente no processo então eu não sei como eu poderia me encaixar

nessas possibilidades que tu me traz, o que eu sinto é que eu vou tentando fazer uma metodologia que coloque um o aluno, um bailarino, aprendiz sempre na posição o protagonismo junto com a obra junto comigo uma coisa meio dividida assim” (Falas de Luzia Amélia, entrevista concedida para pesquisadora em, 2024).

Propondo o trabalho de criação e construção de suas coreografias em conjunto com os bailarinos, o trabalho na sala de aula utiliza métodos de treinamento simples, mas não desvencilhando do ensino tradicional ou mecânico. Inicia com aula de alongamento, em seguida, introduz as bases do balé clássico e, depois, investiga cada movimentação dos bailarinos para inserir na dança, possibilitando que, por meio dessa metodologia, os bailarinos possam experimentar possibilidades de movimentos variados, e, assim, aprendam, a cada aula, e se apropriem de seus próprios gestos e, por que não, inaugurem novos.

Verificamos que as coreografias “Dança do calango” e “Mercado central” são coreografias que se diferenciam no aspecto criativo-expressivo de elaboração das coreografias dos espetáculos “A Luzia” e “Ponha os olhos em mim”, que evidenciam aspectos coreográficos de dança contemporânea e se misturam aos elementos de matrizes africanas presentes nas danças. Na performance “Sangue”, percebe-se uma ênfase em questões, violência, racismo, invisibilidades e política.

Para visibilizar essa dança, é necessário inseri-la no contexto cultural, social, político, histórico representativo do lugar a qual pertence. Nessa perspectiva, as análises e reflexões a cerca dessa dança partiram de um olhar que buscava compreender a metodologia de ensino da dança de Luzia Amélia. Analisando essas coreografias em seu percurso formativo, pode-se afirmar que essa dança é importante para o nosso presente, para nossa história e campo de conhecimento em dança. Nesse contexto, constata-se que na totalidade das coreografias dos espetáculos há ênfase sobre a cultura da sociedade teresinense e piauiense, invisibilidades históricas de forma poética. Assim, Louppe (2012) afirma que o movimento dançado deixará suas marcas no corpo que gera, tal como no que acolhe ou que o recepciona.

Em suas coreografias/danças, Luzia Amélia propunha uma dança, em um processo poético, no qual os bailarinos pudessem transcender os aspectos técnicos e formais da dança, sendo construído em conjunto a partir do que era exposto. Trata-se de uma metodologia de caráter analítico na dança, para conhecer, ressignificar e valorizar a história da dança piauiense, dar visibilidades às narrativas de vida de pessoas subalternizadas, preencher uma lacuna no campo cultural, fortalecendo a dança no mundo contemporâneo, delineado com a prática coreográfica e evoluindo a sua dança.

É evidente e importante o papel dessa bailarina, artista, docente, coreógrafa e pesquisadora Luzia Amélia para a dança. Por meio de uma vida com a dança, projetou a dança piauiense para o Brasil e o exterior, em busca de difundir a cultura piauiense, através dessa arte; lutando por visibilidade, realizando um eficiente trabalho de projeção da dança em Teresina/PI, com significativas contribuições para a valorização e a abertura de espaços para novas pesquisas no campo da dança, no âmbito de bailarinos, bailarinas e artistas negros da dança piauiense.

5 PISTAS (IN)CONCLUSIVAS

Vivemos um ciclo composto majoritariamente de práticas de esquecimento. Gerar conhecimento e dar ainda maior visibilidade às narrativas da memória por meio de entrevistas, imagens, vídeos e o que foi vivido na construção metodológica em dança de Luzia Amélia, na dança em Teresina/PI, é o propósito maior dessa pesquisa.

Neste estudo, buscamos os rastros da artista/docente, bailarina, coreografa Luzia Amélia e sua atuação na dança na cidade citada. Ela desloca essa dança para outros territórios nacionais e internacionais. Notadamente, Luzia Amélia contribuiu para se pensar o corpo negro na dança e o papel da artista/docente; construiu uma história que reverberou na linguagem da dança de Teresina e, posteriormente, em outras partes do Brasil.

Luzia Amélia impulsionou a prática da dança em Teresina, quando criou a primeira escola de Balé de Teresina e implantou o I Curso Técnico de Dança do estado, proporcionando assim que muitas pessoas pudessem fazer dança. Ainda é pertinente destacar nestas pistas conclusivas a criação de grupos de companhias em Teresina. Isso define – se com o papel da Luzia Amélia no cenário da dança em Teresina, nesse fazer das suas obras e no seu percurso de criadora.

Consideráveis foram as contribuições da dança da Luzia Amélia, tais como olhar para os problemas vivenciados pela população teresinense e transforma - lós em dança, como forma de reivindicação, luta, para chamar atenção do poder público para essas causas urgentes da sociedade teresinense. Contribuiu com a formação em dança de muitos bailarinos da cidade, a partir da visão que ela sempre teve sobre formação, que ela buscou se aperfeiçoar para reverberar no campo da dança. Hoje, Doutora em dança. Destacando que é necessário se falar e pesquisar sobre a dança, bem como, dar visibilidade à dança e artistas da cidade de Teresina.

Ainda é patente registrar que a história da sua vida é pautada na dança. Foi um aporte para se fazer acreditar que é factível ser docente da dança, mesmo não sendo bailarina de formação; que é possível transformar a dança acessível à população teresinense, a contribuição tanto na formação quanto na produção artística em/com dança. Assim, a experiência dessa artista/docente, liga-se aos acontecimentos vividos na sociedade, ela nos afeta, nos move, nos toca, ao que nos afeta e nos move acontecendo no vivido, simbolizando esse acontecer com experiência em dança.

A partir da análise dos documentos e das entrevistas, pode-se afirmar que, o que afeta/move Luzia Amélia para vida em dança são as coisas que aconteciam em Teresina e ao

seu redor. São os acontecimentos da vida que motivam, ou melhor mobilizam Luzia Amélia para criação, e não somente como artista/docente, coreografa e bailarina, mas como ser humano, no que diz respeito à humanidade.

Os projetos por ela empreendidos na cidade de Teresina e por onde passou são significativos em sua vida e em seu mundo vivido. Ela mergulha “de cabeça” nesses projetos, a exemplo o Balé folclórico de Teresina, que foi um dos maiores representantes do estado do Piauí. Suas criações sinalizavam um período de transição da coreografa e de seu distanciamento de um trabalho que antes era ligado ao poder público e depois passa a caminhar com suas próprias pernas, e se profissionalizar.

O fato de ser artista/docente em dança e criar grupos, expedição e fóruns de dança em Teresina é sua força motriz para visibilizar e promover aberturas a novos talentos na dança, em Teresina/PI.

À guisa de conclusão, dada à relevância de seu trabalho como artista/docente, faz-se necessário dizer que seus processos criativos muito contribuíram para a formação de grupos e companhias. Na análise de alguns trabalhos coreográficos, foi possível ver o amadurecimento artístico da pesquisa, a partir de suas experiências com a dança ao longo da vida, de sua relação com a cidade de Teresina, destacando a necessidade de incentivar novas pesquisas incansavelmente sobre a história da dança e de artistas da dança. Dessa forma, fomentar o campo cultural da dança piauiense.

Isso nos autoriza a concluir que esta reflexão evidencia a necessidade de discussão acerca da história da artista da dança e da formação docente em dança, em Teresina/PI. Para que se possa compreender, numa perspectiva histórica, que artistas da dança contribuíram e contribuem para a propagação e o não apagamento da história da dança no Piauí. Com relação aos achados dessa pesquisa, o estudo mostra que a dança da Luzia Amélia em seu processo formativo, na medida em que a mesma nos afeta, nos move, as experiências de aprendizagem que mobilizam um conhecimento artístico e estético elaborando uma reorganização do corpo na relação consigo, com o outro e com o mundo. A partir dessa narração da história de vida e percurso formativo, efetuadas na perspectiva de evidenciar essa dança. Um intervalo movente foi o que pretendeu compreender a partir das entrevistas, fotografias, vídeos, um olhar e uma escuta sensíveis das inquietudes da pesquisadora face à pesquisada, na articulação entre sua efetuação, sua história/formação, suas composições e o olhar lançado sobre ela.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história. Rio de Janeiro: FGV, 2004
- ALVARENGA, Georfravia Montoza; ARAUJO, Zilda Rossi. **Portfólio**: conceitos básicos e indicações para utilização. Est. Aval. Educ, 2006. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/eae/article/view> . Acesso em 30 de jul. de 2024.
- AMAYA, P. et al. **Portfólios eletrônicos educacionais**: usos e ferramentas. Procedia. Ciências Sociais e Comportamentais, [S.I.], v. 93, p. 1669-1173, 2013.
- BURKE, P. (org). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- CERTEAU, M.A. **A escrita da história**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2008.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COUTO, Eliane Brito da Silva; DA SILVA PISANI, Mariane. “Banho de Sangue”: expressões corporais, artísticas e políticas nos espaços urbanos de Teresina. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 31, 2023.
- DA SILVA, Luciane. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. Tese de Doutorado. [sn].
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**. Provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FANON, Franz. **Pele negra**: máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FLICK, U. Uma Introdução à Pesquisa Qualitativa. Porto Alegre, RS: Bookman, 2004
- GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- HERNÁNDEZ, F. et al. **Aprendendo com as inovações nas escolas**. Tradução Ernani Rosa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- HOOKS, Bell. Não sou eu uma mulher. **Mulheres negras e feminismo**, v. 1, 2014.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

JOSSO, C. **Experiências de vida e formação**. Experiências de vida e formação. Experiências de vida e formação. São Paulo: Cortez. 2004.

JOSSO, Marie-Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. In: Educação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

KATZ, Helena & GREINER, Christine (orgs.). **Arte & Cognição**: Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

KILOMBA, Grada (1968). **Memórias da plantação** – episódios de racismo cotidiano. Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, J. (2011). Experiência e alteridade em educação. **Reflexão E Ação**, 19(2), 04-27. <https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2444>.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, v.19, 2002.

LARROSA, Jorge. “Tecnologias do eu e educação”. In.: **O Sujeito da Educação**: estudos foucaultianos [Tomaz T. Silva, org.]. Petrópolis (RJ): Vozes, pp. 35-86, 1994.

LAUNAY, Isabelle. As danças de depois. **Revista Aspás**, v. 9, p. 24-42, 2019.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, 2012.

MARQUES, Isabel. **A Linguagem da Dança**. Arte e Ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MARQUES, Isabel. **O artista/docente**: ou o que a arte pode aprender com a educação (3). **OuvirOuvir**. Uberlândia, v. 10, n. 2, p. 230-239, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. Pg 69 – 89

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de História oral**. São Paulo: Loyola, 1996, 2000, 2002 e 2005.

MEIHY, J.C.S.B; HOLANDA, F. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes: 1999.

MINAYO, M. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Ciência & Saúde Coletiva**, n, 17(3), p. 621-626, 2012.

MINAYO, M. C. S.; DESLANDES, S. F. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 25. ed. rev. atual. Petrópolis: Vozes, 2007.

MINAYO, M.C.S. & DESLANDES, S.F. (org.). **Caminhos do pensamento: epistemologia e método**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002.

MINAYO, M.C.S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 11ed.São Paulo: Hucitec, 2008.

MINAYO. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

NÓVOA, A. "Prefácio". In: Josso, M-C. **Experiências de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

PEIXOTO, Jacqueline Rodrigues. **Dançando descalço: A Escola Sesi/Dennis Gray Na Formação Em Dança Em Fortaleza (1974 -1977)**. 2014.

SILVA, Renata Lima. Encruzilhada: por uma dança brasileira contemporânea. **Rituais e linguagens da cena: trajetória e pesquisa sobre Corpo e Ancestralidade**. (org.). CÔRTEZ, Gustavo, SANTOS, INACYRA Falcao, BARUCO, Mariana Machado Andraus. Curitiba, PR: CRV, 2012.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998 e1992.

VALE, Luís Carlos Machado do. **Gestão em dança: estudos sobre percepções e práticas**, 1. ed. - Curitiba: Appris, 2021.

ZABALZA, M. A. Competências pessoais e profissionais na prática. Em:Simposium Internacional Sobre El Prácticum, 6., 2001, Lugo. Anales [...]. Lugo: Unicópia, 2001.

APÊNDICE

Termo de consentimento livre e esclarecido

PPG ARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

CORPOLUZIA: UMA VIDA EM DANÇA E SEUS PROCESSOS FORMATIVOS EM TERESINA/PI.

Geyza Pires Teixeira Araujo
Jaqueline Rodrigues Peixoto

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

A proposta visa trazer a discussão de uma artista/docente da cidade, mulher, negra, para dar maior visibilidade ao trabalho dela com dança e para outras histórias da dança não contada, foi o fio condutor desse estudo.

Objetivo geral: Compreender a metodologia de ensino da dança de Luzia Amélia na formação em dança na cidade de Teresina/PI.

Objetivos específicos: Refletir sobre o percurso formativo das obras artísticas de Luzia Amélia; Analisar a proposta artística – pedagógica da artista/docente Luzia Amélia em Teresina/PI; Mapear a trajetória da dança produzida por Luzia Amélia a partir de imagens e escritos.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a entrevistas, gravação de entrevista em áudio ou vídeo (as entrevistas serão gravadas), preenchimento de questionário, observação de aulas o uso de sua imagem em todo e qualquer material entre imagens de vídeo, fotos de rede sociais e documentos, falas de redes sociais e mídias de entrevistas concedidas para ser utilizada no **Portfolio da artista como produto educacional** na pesquisa de mestrado que será veiculada no IFCE. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídia eletrônica (vídeo, televisão, cinema, entre outros).

Desconfortos e riscos:

Você não deve participar deste estudo se entender que sua dimensão física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural ou espiritual serão afetadas.

Benefícios:

Em termos de conhecimento, retorno social, acesso aos procedimentos e produtos ou agentes da pesquisa.

Sigilo e privacidade:

Rubrica do pesquisador: _____ Rubrica do participante: _____

1 de 2

PPG ARTES

Você tem a garantia de que nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores. Na divulgação dos resultados desse estudo, seu nome e imagem será citado.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Geyza Pires Teixeira Araujo, quadra C casa 56 conj. Francisco Marreiros Bairro: Novo Horizonte Teresina/PI, piresgeyza@gmail.com

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes para o e-mail: ppgartessilve@gmail.com

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do(a) participante: Luzia Amélia Silva Marques

Contato telefônico (opcional): 86 99909 - 1969

e-mail (opcional): luziadanca-2016@gmail.com

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Data: 13/09/2024.

Responsabilidade do Pesquisador:

Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante. Asseguro ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, ao qual, o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Nome do(a) pesquisador(a): Geyza Pires Teixeira Araujo

[Assinatura do(a) pesquisador(a)]

Data: 13/ 09 /2024.

Rubrica do pesquisador: _____ Rubrica do participante: _____

Entrevista com Luzia Amélia

Nesta etapa a dissertação destina-se à transcrição dos relatos de experiências de Luzia Amélia, com entrevistas áudio gravada. Visando identificar, promover um contato mais íntimo com a artista.

Utilizei como base para as entrevistas as seguintes perguntas:

1. Quais as formas, métodos e metodologias de ensino da dança em vc utiliza para processo criativo em seus trabalhos?
2. Vc utiliza a mesma metodologia de ensino para as suas produções artísticas?
3. Que bases e referencias e leituras bibliográficas vc mais utiliza? (livros autores)
4. Em suas técnicas e métodos de ensino, vc insere caráter mecanicista ou tradicional?
5. Como acontece o trabalho de preparação corporal para seus alunos ou grupo de dança?
6. Artisticamente, como a sua identidade de mulher negra se constituiu e se consolida em suas produções (temática, processo criativo, produções, etc)
7. A bailarina Mercedes Baptista elaborou seus procedimentos de pesquisa, baseada em movimentos e ritmos das tradições africanas rompendo com o balé clássico, e você Luzia como elabora seus procedimentos de pesquisa?
8. O que, como e por que a sua dança negra e contemporânea desvela silenciamentos dançantes?
9. Qual foi o processo de construção do corpo performativo de Luzia Amélia para chegar no instante de constantes desconstruções?
10. você é artista, bailarina e performer de formação livre, qual a influência do JAZZ em seu percurso formativo e artístico