



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

JAMILLE JÉSSICA BILBY BAIMA REIS

CORPO-FESTEJO: trajetórias de criação da poética Festejo de Encantarias

Belém
2026

JAMILLE JÉSSICA BILBY BAIMA REIS

CORPO-FESTEJO: trajetórias de criação da poética Festejo de Encantarias

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso,
como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado(a)
em Dança, pela Universidade Federal do Pará.

Orientador(a): Prof^a Dr^a Luiza Monteiro e Souza

Belém
2026

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

R375g Reis, Jamille Jéssica Bilby Baima
 Corpo-Festejo: trajetórias de criação da poética Festejo de
Encantarias / Jamille Jéssica Bilby Baima Reis. 2026.
 39 f.

 Orientadora: Prof^a. Dra. Luiza Monteiro e Souza

 Trabalho de Curso - Artigo (Graduação) – Universidade Federal do
Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de
Licenciatura em Dança, Belém, 2026.

 1. Dança - Teatro. 2. Encantarias - Amazônia. 3. Carimbó. 4. Cultura
– Norte - Brasil. 5. Amazônia. I. Título.

CDD - 23. ed. 793

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos doze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e seis, às quinze horas, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profa. Dra. Luiza Monteiro e Souza (Orientadora e Presidente da Sessão), Prof^a MSc. Roberta Suellen Ferreira Castro (Membro Interno) e Profa. Dra. Caroline de Cássia Sousa Castelo (Membro Externo), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **"CORPO-FESTEJO: TRAJETÓRIAS DE CRIAÇÃO DA POÉTICA FESTEJO DE ENCANTARIAS"**, de autoria da aluna: Jamille Jéssica Bilby Baima, matrícula: 201606040019, da turma: 2016, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou a aluna para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a discente foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito EXCELENTE ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim APROVADA (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pela aluna.

Luiza Monteiro e Souza
Presidente da Banca

Roberta Suellen F. Castro
Membro da Banca

Caroline de Cássia Sousa Castelo
Membro da Banca

Jamille J. B. B. Reis
Aluno (a)

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho ao meu pai, Jayme, que fez sua passagem ainda na metade do processo dessa pesquisa, o quanto foi e ainda está sendo difícil a vida sem ele, que sempre me deu amor e toda a coragem do mundo pra não desistir dos meus sonhos. Sei que de onde ele estiver, estará em festa por acompanhar essa trajetória acadêmica em conclusão. O amarei até o último suspiro da vida.

Agradeço primeiramente esse TCC à Nzambi, Mavambo, Nzazi, Kayala, aos meus guardiões das ruas, seu tranca, seu sete, dona cigana, meus cabocos e todos encantados que me guiam, me mantendo viva até hoje, com vitalidade e fé abençoando meus caminhos.

Agradeço a minha filha Rosa Maria, que é o presente mais lindo que eu tenho na vida. Ela me traz sorte, propósitos e razão pra viver. Hoje tudo que faço é também por ela.

Agradeço à minha mãe e a minha irmã que estão no apoio incondicional com a minha filha, sem elas, muita coisa não seria possível, inclusive, entregar esta pesquisa.

Agradeço de todo o coração aos meus amigos Assucena (minha comadre) e Miller que também são meus maiores laços familiares confidentes, estando sempre na linha de frente comigo. Ao Dedé, ao Melquisedeque, a Cheetara, a Kariño e a tantos amigos valiosos que torceram junto comigo para que esse momento chegasse. Ao Flor de Mururé e ao Mestre Thomaz (birrá), amigos e artistas fabulosos que permitiram usar sua canção como parte da trilha sonora do espetáculo

Agradeço a Telekogi, minha makota e amigona de longas datas, que abrilhantou esse trabalho fazendo a adaptação da música O Vento para o pífano, me cedendo seu lindo sopro pra compor a trilha sonora do espetáculo e que é sempre um prazer tê-la em sua companhia.

Agradeço ao Diacominy, amigo enviado pela Sta Maria que fez a edição da trilha sonora do espetáculo.

Agradeço ao Faísca e ao Didigo, amigos que me concederam suas belíssimas artes em forma de desenho e pintura na panada da cenografia do espetáculo

Agradeço a Jack, amiga e integrante-participante dessa pesquisa, que gentilmente cedeu seu tempo para a confecção das saias e os adereços de carimbó para apresentação do espetáculo.

Agradeço em especial as integrantes dessa pesquisa: a Rita, a Summer, a Jack, a Jully, a Ágata, a Amanda, a Lo, a Rayssa e a Ananda, que confiaram e acreditaram na grandeza que esse trabalho representa pra mim. Foi lindo ver a entrega e a participação de cada uma. Me sinto honrada de ter tido esse elenco pra criar, dirigir e atuar junto.

Agradeço imensamente a minha orientadora Luiza Monteiro que só de lembrar das nossas primeiras conversas, me vêm algumas lágrimas, por tantos atravessamentos que tive e ela esteve comigo,

acreditando e insistindo em mim, como uma boa canceriana que é, deixou seu mergulho sereno dentro das minhas águas escorpianas, me provocando sempre no sentido de me ver gigante.

Agradeço a Adriana Cruz e ao Tarik Coelho, professores e diretores da Escola de Teatro e Dança da UFPA que acreditaram em mim e fizeram tudo isso dar certo aqui. De coração.

Agradeço a minha mãe de santo Mametu Muagile, que mesmo um pouco distante esses tempos de sua casa, me sinto amada e cuidada pelas mãos dela, que me acolheram e acolhem quando mais preciso e o quanto de n'gunzo lhe desejo.

Agradeço ao Pisada Caboca, grupo que tanto amo e honro que me ensinou e mostrou pouco do que sei sobre côco, carimbó, cultura popular, arte, coletividade e estilo de vida. Ao Mestre Nego Ray que cedeu seu dia para ir ao nosso encontro nos enriquecendo com seus conhecimentos e por todo carinho comigo e com minha filha ao longo desses anos. Respeito muito ele, sua família e seu Templo de Carimbó, o Espaço Cultural Coisas de Negro. Ao grupo de carimbó Jangada Encantada da Mestra Neya, Os Africanos de Icoaraci que tanto aprendo com eles.

Por final e tão importante, quero agradecer muitíssimo ao meu companheiro Dadiko, meu amor todinho, por quem sou apaixonada e que está carinhosamente comigo. Me apoiou e lapidou este trabalho comigo e tantos outros feitos que fazemos juntos, segurando um na mão do outro, se amando e se tornando cada vez mais amores-amigos-parceiros. Ele é o Tucu e eu a Naré e juntos formamos uma bela dupla rockers.

Obrigada à essa vida em que eu pude vir em caminhos tão bem pisados...

RESUMO

Este artigo nasce do encontro entre criação em dança, encantarias amazônicas e práticas de ensino, tendo como objetivo analisar o processo criativo da poética *Festejo de Encantarias*, fundamentada na noção de corpo-festejo e atravessada pelo Carimbó como recurso pedagógico em dança-teatro. A pesquisa, de abordagem qualitativa, exploratória e explicativa, foi realizada entre 2025 e 2026, em Belém do Pará, com integrantes do grupo de pesquisa Processos de Criação na Encantaria do Corpo (ProCriEnCorpo), por meio de laboratórios de criação cênica, observação participante e coleta de narrativas poético-afetivas. O percurso resultou na criação do espetáculo *Festejo de Encantarias*, apresentado como resultado artístico no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação às Práticas Artísticas e Culturais (PIBIPA). Os resultados revelam que o corpo-festejo, em diálogo com as dinâmicas corporais/rítmicas do Carimbó e as narrativas das integrantes sobre encantarias amazônicas, caracterizou um eixo potente entre criação cênica e ensino em dança, favorecendo uma aprendizagem sensível, coletiva e culturalmente situada contribuindo para o repertório metodológico de professores da dança e do teatro e a valorização da cultura paraense.

Palavras-chave: corpo-festejo; processo criativo; dança-teatro; encantarias amazônicas; carimbó.

ABSTRACT

This article stems from the intersection of dance creation, Amazonian *encantarias*, and teaching practices, and aims to analyze the creative process of the poetics *Festejo de Encantarias*, grounded in the notion of the festive body (*corpo-festejo*) and traversed by Carimbó as a pedagogical resource in dance-theater. This qualitative, exploratory, and explanatory research was conducted between 2025 and 2026 in Belém do Pará with members of the research group *Processos de Criação na Encantaria do Corpo* (ProCriEnCorpo), through scenic creation laboratories, participant observation, and the collection of poetic-affective narratives. The process resulted in the creation of the performance *Festejo de Encantarias*, presented as an artistic outcome within the Institutional Program of Scholarships for Initiation in Artistic and Cultural Practices (PIBIPA). The results reveal that the festive body, in dialogue with the bodily and rhythmic dynamics of Carimbó and the participants' narratives about Amazonian *encantarias*, constituted a powerful axis between scenic creation and dance teaching. It fostered sensitive, collective, and culturally situated learning, contributing to the methodological repertoire of dance and theater teachers and to the appreciation of Pará's culture.

Keywords: festive body; creative process; dance-theater; Amazonian *encantarias*; Carimbó.

SUMÁRIO

1. ENTRE CHUVAS, CARIMBÓS E ENCANTARIAS, POR ONDE COMEÇA O CORPO-FESTEJO	p.7
2. O CORPO QUE FESTEJA É UM CORPO QUE CRIA	p.9
3. ENCANTARIAS AMAZÔNICAS:	
.....	p.11
ORALIDADES “DO FUNDO” E SUAS POÉTICAS	
4. CARIMBÓ, FESTEJO DE PAU E CORDA COMO RECURSO POÉTICO PEDAGÓGICO	
.....	p.14
5. TRAVESSIAS NARRADAS	p.16
6. LABORATÓRIOS IMERSIVOS.....	p.19
7. ROTEIRO POÉTICO	p.22
8. (IN)CONCLUSÕES	p.28
9. SOBRE A AUTORA E PARTICIPANTE	p.31
10. NOTAS DE RODAPÉ	p.32
11. REFERÊNCIAS	p.34

1. ENTRE CHUVAS, CARIMBÓS E ENCANTARIAS, POR ONDE COMEÇA O CORPO-FESTEJO



Imagem 1 e 2 – Carimbó na ilha de Maiandeuá. Fotografia digital.
Fonte e autoria: Acervo pessoal de Daniel Lopes, 2026.

Este Trabalho de Conclusão de Curso, em formato de artigo científico seguindo as normas editoriais da Revista Arteriais, apresenta uma pesquisa artístico-pedagógica desenvolvida por uma mãe da Rosinha, paraense, carimbozeira e coquista, brincante da cultura popular e bolsista de dança no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA), realizada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, nas salas 16 e 24, entre agosto de 2025 e janeiro de 2026, ao longo de seis meses, com a participação de nove integrantes. O eixo central do estudo é a trajetória de criação do espetáculo cênico *Festejos de Encantaria*, compreendido como prática coletiva de produção de conhecimento em dança, em diálogo com teatro, música e as poéticas do Carimbó com as encantarias amazônicas.

A pesquisa foi elaborada no âmbito do projeto *Processos de Criação na Encantaria do Corpo – ProCriEnCorpo*, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Luiza Monteiro e Souza, e estabelece conexão direta com sua tese de doutorado *Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança* (SOUZA, 2022), que fundamenta, neste trabalho, a compreensão do corpo como território de atravessamentos poéticos, encantados e criadores. A partir dessa perspectiva, o corpo é estudado em sua dimensão de experiência, invenção e pertencimento, especialmente quando acionado por práticas culturais em que o aprender e o criar emergem do convívio, da escuta e da celebração.

As participantes deste estudo são estudantes-artistas em processo de formação na área da dança, cujas trajetórias, repertórios e experiências corporais atravessaram de forma decisiva a construção poética e metodológica da pesquisa. Mais do que colaboradoras, constituíram-se como intérpretes-criadoras, participando ativamente dos processos de experimentação, composição e cena. Desse modo, suas presenças foram estruturantes para o desenvolvimento do trabalho e para a materialização do espetáculo, cujo elenco foi composto por: Rita Aroucha, Jackeline Oliveira, Jully Queiroz, Amanda Galvão, Rayssa Sagica, Ágata Maciel, Lohana Sampaio, Summer e Jamille Bilby.



Imagem 3 – Ensaio geral com a orientadora e as integrantes do grupo ProCri Encorpo. Fotografia digital.
Fonte e autoria: Acervo pessoal da autora, 2026.

Nessa perspectiva, originou-se o conceito de corpo-festejo que me orientou por todo o percurso da pesquisa ao reconhecer corpos que criam a partir da experiência da festa, produzindo poéticas situadas em contextos encantados amazônicos. Em diálogo com a noção de corpo-festa, entendida como uma perspectiva poético-político-pedagógica (COSTA, 2018), a festa é compreendida não como mero tema ou ambientação, mas como um dispositivo que mobiliza presença, coletividade e processos de criação, instaurando modos singulares de aprender, compor e compartilhar experiências.

O estudo também imerge na compreensão de encantaria como campo vivo e dinâmico, cujas entidades, narrativas e práticas circulam, se transformam e se reconfiguram em diferentes territórios culturais. A ideia de “corpo encantado” amplia essa reflexão ao evidenciar as relações entre corporeidade, cultura popular e as forças simbólicas que atravessam o cotidiano, movendo o fazer artístico de uma lógica estritamente técnica para uma dimensão sensível da experiência (SIMAS, 2019). No contexto amazônico, tal compreensão ressoa na concepção de que o imaginário cultural se

configura como uma forma estética de relação com a vida, na qual natureza, memória e celebração se entrelaçam continuamente (LOUREIRO, 1995).

Este artigo tem como objetivo refletir a trajetória de criação da poética Festejo de Encantarias a partir do conceito de Corpo-festejo relacionando o carimbó e as encantarias amazônicas com a dança-teatro, entendendo-os como espaço de produção de conhecimento e de criação artístico-pedagógica. A pesquisa busca manter vivos esses modos de criar que atravessam a cultura paraense, valorizando os saberes tradicionais e das expressões da cultura popular amazônica nas práticas corporais de improvisação, composição cênica e escuta sensível às narrativas das participantes do projeto.

A pesquisa nasce quando começo a enxergar as manifestações espetaculares, estudadas no curso de Licenciatura em Dança da UFPA, para além do conteúdo disciplinar, reconhecendo nelas um território de criação. Esse olhar se move a partir de desejos subjetivos e de uma trajetória atravessada pelas culturas populares brasileiras, sobretudo nortistas e nordestinas, que passam a conduzir meu caminho de artista pesquisadora.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza descritivo-exploratória, orientada pela observação participante (MINAYO, 2018), assumindo a posição de pesquisadora-participante do processo criativo. Foram utilizadas como método a dança-teatro, as narrativas poético-afetivas elaboradas pelas integrantes da pesquisa, compreendidas como registros sensíveis das experiências vividas nos encontros, laboratórios e composições cênicas. Essas narrativas imergem, neste artigo, como material empírico e como forma de escrita que articula experiência e reflexão, permitindo evidenciar como as poéticas individuais e coletivas se entrelaçam e se transformam ao longo do percurso.

Nesse percurso, a pedagogia da dança mescla aos festejos populares amazônicos e brasileiros, transformando a sala de criação cênica em espaço de riso, trocas afetivas, encontros de invenção e escuta. É ali que as cenas se constroem, abrindo a possibilidade de criar quantos atos forem necessários para que o corpo possa dançar, narrar e compartilhar suas experiências.

2. O CORPO QUE FESTEJA É UM CORPO QUE CRIA

O Corpo-Festejo emerge de inquietações acerca dos corpos que produzem espetacularidades nos festejos populares, revelando criações profundamente valorosas enquanto obras que narram, atualizam e preservam a cultura de um povo. Nessa perspectiva, o espetáculo *Festejo de Encantarias* afirma a importância das encantarias e do Carimbó como forças mobilizadoras das poéticas de criação em dança e teatro, tornando-se também como uma prática educativo-criativa.

Sobre a pesquisa, eu acho muito interessante essa articulação das danças populares sobre a cultura popular como processo de criação em dança, tendo base nessa ideia de encantarias

do cotidiano, essas encantarias que são muito presentes em nossa cultura às vezes a gente faz virar tão distante quando a gente se encontra dentro da academia. É muito interessante porque quando a gente vai pensar nesses processos, são muito particulares e muito presentes pra quem tá fazendo porque se trata do que a gente é como ser presente dentro de uma cultura. além de futuramente essa pesquisa ganhar um caminho metodológico pensando no processo de ensino e visto que essa ideia de corpo-festejo nasce a partir de uma proposta de um acadêmico com turma da educação básica a gente já vê uma potência para também se adentrar do território paraense. (Narrativa poético-afetivo da participante Rita de Cassia Lima Aroucha)

Como proposição poética, o conceito de Corpo-Festejo baseia-se no cruzamento entre a dança-teatro contemporânea, as encantarias amazônicas e o Carimbó. A encantaria, no imaginário popular, ultrapassa sua compreensão como objeto de pesquisa para afirmar-se como força criadora que atravessa o corpo, registrando presenças, afetos e símbolos. Sob essa perspectiva, o corpo configura-se como território de memória, espaço em que saberes ancestrais e subjetividades coletivas reverberam em gestos, ritmos e presenças performativas. Na cultura amazônica, o homem realiza-se como co-criador de um mundo em que o imaginário estetizante e poetizador se revela como forma de celebração total da vida (LOUREIRO, 1995). Mais do que um corpo que celebra, trata-se de um corpo que converte a celebração em campo de aprendizagem e invenção estética, cuja potência reside na articulação entre experiência e reflexão.

Situado entre rito, tradição e invenção, o Corpo-Festejo aciona camadas de memória historicamente silenciadas, reescrevendo-as poeticamente por meio de práticas corporais de improvisação, composição cênica e escuta sensível às manifestações encantadas. Instaure-se, assim, um movimento no qual viver, sentir e pensar tornam-se dimensões indissociáveis do processo formativo e criativo. Nesse contexto, a festa pode ser compreendida como um espaço multidimensional de criação, imaginação e sensibilidade, uma metáfora espiralar na qual o corpo se desprende de certas amarras e experimenta modos ampliados de liberdade, seja na duração do acontecimento, seja em seus desdobramentos (COSTA, 2018, p. 127).

Desse modo, o corpo se manifesta como território dinâmico onde saberes se atualizam e se reinventam continuamente. O Corpo-Festejo instaura, portanto, um estado de abertura no qual a experiência estética se converte também em experiência formativa, permitindo que criação e aprendizagem surjam de maneira sensível, coletiva e concisa. Ao dialogar com a perspectiva de que a experiência precisa voltar sobre si mesma para tornar-se compreensível (CHAUÍ, 2016, p. 248), compreende-se o Corpo-Festejo como um corpo reflexivo, um corpo que, ao celebrar, também interpreta e ressignifica aquilo que vivencia.

Nessa direção, a festa deixa de ser apenas um acontecimento para afirmar-se como dispositivo de produção de conhecimento, no qual práticas coletivas favorecem processos de pertencimento, escuta e criação. Tal compreensão aproxima-se da noção de festa como elemento transversal na atuação do artista-docente-pesquisador, ancorada na multiplicidade, nas aberturas, nas metáforas e

nas reverberações que emergem do contato com as culturas populares brasileiras (COSTA, 2018).

Assim, o Corpo-Festejo revela modos de existência nos quais tradição e invenção se entrelaçam, evidenciando o corpo como território de memória, espiritualidade e produção simbólica. Mais do que um conceito, configura-se como uma postura ética e estética diante do fazer artístico: um corpo que brinca, celebra, aprende e produz conhecimento ao mesmo tempo em que se reconhece atravessado pelas forças vivas da cultura. Ao afirmar a festa como espaço de criação e partilha, o Corpo-Festejo propõe uma compreensão situada do corpo, não apenas como lugar onde a cultura se manifesta, mas como campo sensível onde ela continua a nascer através das narrativas poéticas.

3. ENCANTARIAS AMAZÔNICAS: ORALIDADES “DO FUNDO” E SUAS POÉTICAS

A encantaria, neste trabalho, está diretamente ligada às tradições e crenças relacionadas à espiritualidade, sendo compreendida por meio de relatos familiares e populares e de mergulhos imersivos nas diferentes oralidades e narrativas poéticas afetivas das participantes. Essa compreensão amplia a noção de encantaria inserida neste estudo, evidenciando sua dimensão simbólica e cultural, que atravessa o Corpo-Festejo como campo de criação e experiência sensível. As encantarias estudadas no âmbito do Corpo-Festejo remetem às narrativas sobre os Encantados em suas diversas manifestações, conforme Reginaldo Prandi:

Os encantados são considerados normalmente invisíveis aos olhos dos simples mortais. Entretanto podem manifestar-se aos seres humanos comuns de formas diversas, a partir dessas formas distintas de manifestação, eles são pensados em três contextos distintos, recebendo, por isso, denominações diferentes. São chamados de "bichos do fundo" quando se manifestam nos rios e igarapés, sob a forma de cobras, peixes, botos e jacarés. Nesta condição eles são pensados como perigosos. (PRANDI, 2004, pg 21)

3.1 Encantarias das Encruzilhadas

A Encantaria da Encruzilhada relaciona-se aos caminhos, às escolhas e aos processos de transformação. Compreendida como espaço de passagem, simboliza o encontro entre diferentes direções e a abertura para o novo. A figura de Exu pode ser entendida como princípio do movimento e da comunicação, associada à abertura dos caminhos. Já a Cobra Grande, presente nas narrativas urbanas e rurais amazônicas, remete à maior guardiã das encruzilhadas, força ancestral que habita as profundezas, evocando mistério, potência e renovação.

Exu traga bom axé para as festas nos terreiros, cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível, chame os orixás e não desarticule, com suas estripulias fundadoras da vida, os ritos da roda, aqueles em que os deuses dançam pelo corpo das iaôs. O padê de Exu também pode ser colocado na encruzilhada, lugar em que as ruas se encontram e os corpos da cidade circulam. (SIMAS, 2019, p. 9)

No processo criativo, essa encantaria foi acionada como poética do cruzamento. As práticas corporais exploraram mudanças de direção, pausas e retomadas, estimulando estados de atenção e presença. A encruzilhada, assim, operou como um dispositivo de criação que convidou o corpo a reconhecer-se em trânsito, aberto às múltiplas possibilidades do percurso.

3.2 Encantaria das Matas

A segunda encantaria conduz o espetáculo às Matas, instaurando uma atmosfera na qual os corpos-festejo mergulham em memórias atravessadas por saberes ancestrais. Entre rezas, sonhos e rituais de cura transmitidos de geração em geração, emergem as presenças simbólicas de benzedadeiras, parteiras e mães de santo, afirmando a ancestralidade como experiência viva que se atualiza no corpo coletivo feminino. No imaginário amazônico, a mata configura-se como um espaço encantado, habitado por forças protetoras e profundamente ligado aos ciclos naturais. Conforme aponta LOUREIRO (1995), esse imaginário constrói-se a partir de diálogos poéticos e simbólicos com a natureza, na qual o ser humano se reconhece como parte integrante do ambiente.

3.3 Encantaria das Águas

As águas ocupam lugar central nas cosmologias amazônicas, sendo associadas à origem da vida, à cura, à fertilidade e à memória. Rios, igarapés¹⁸ e mares não são apenas elementos naturais, mas espaços encantados, habitados por entidades femininas e masculinas que regem os fluxos da existência. Para MAUÉS (2004), as águas na Amazônia constituem um eixo estruturante da vida social, simbólica e espiritual das comunidades ribeirinhas. No processo criativo, a Encantaria das Águas foi acionada como poética da fluidez, da continuidade e da transformação. As práticas corporais privilegiaram movimentos ondulatórios, circulares e contínuos, trabalhando a noção de corpo em fluxo, atravessado por memórias afetivas e narrativas de cuidado, cura e ancestralidade. Essa encantaria possibilitou explorar estados corporais ligados à escuta sensível e à adaptação.

3.4 Encantaria do Fogo

A Encantaria do Fogo relaciona-se às forças da transformação, da vitalidade e da energia criadora. O fogo, nas culturas tradicionais, é compreendido como elemento ambíguo: ao mesmo tempo em que aquece e ilumina, também destrói e purifica. Na perspectiva simbólica, representa o impulso vital, a paixão e a potência de mudança. No campo da criação cênica, essa encantaria foi trabalhada como poética da intensidade, do risco e da explosão expressiva. Os exercícios corporais acionaram dinâmicas de aceleração, expansão e contração, estimulando estados de presença, coragem e entrega. O fogo, enquanto força encantada, foi compreendido como elemento que impulsiona o corpo à transformação estética e subjetiva.

3.5 Encantaria do Vento

A Encantaria do Vento está associada ao movimento, à comunicação e à circulação das energias. Invisível, mas perceptível por seus efeitos, o vento simboliza o sopro vital, a palavra e o deslocamento entre mundos. Na tradição das encantarias, o vento carrega mensagens, anuncia presenças e conecta territórios. No processo criativo, essa encantaria foi acionada como poética da leveza, da velocidade e da instabilidade. As práticas corporais exploraram deslocamentos rápidos, suspensões e mudanças repentinas de direção, enfatizando a relação do corpo com o espaço e o ar. O vento, enquanto força encantada, permitiu estudar estados corporais ligados à comunicação não verbal, à improvisação e à escuta do ambiente.

As cinco encantarias, compreendidas como forças simbólicas e poéticas, estruturaram o processo de criação da obra *Festejo de Encantarias*, articulando corpo, memória, cultura e criação cênica. Cada encantaria operou como um disparador de estados corporais, afetivos e imaginativos, possibilitando a construção de uma dramaturgia do corpo fundamentada em saberes ancestrais e experiências coletivas.

Essa abordagem reafirma o corpo como território de atravessamentos poéticos em consonância com o conceito de corpo-encantado (SOUZA, 2022), contribuindo para práticas pedagógicas no qual ela afirma que as Experiências de Imersão e Emersão (*EIEs*) são compostas de dispositivos para provocar momentos em que os criadores(as) experimentassem contatos íntimos com os seus mundos poéticos interiores (SOUZA, 2022) Dessa forma:

Há vários momentos e ocasiões em que o meu corpo simplesmente tem aquele desejo de movimento. Quando ele é movido pela fé, ele celebra e glorifica. Quando ele é festejado com pessoas, ele divide espaço com sons, chão, coletivo. Assim está sendo o processo criativo, cheio de memórias, fé e encontros. O meu corpo, de alguma forma, se encontra e festeja em cada ocasião, lembrando que cada movimento realizado expressa a minha existência. (Narrativa Poético-afetiva da participante Amanda Galvão)

Partindo dessa premissa, utilizamos as encantarias amazônicas para a construção de danças que sejam fluidas e tenham na sua essência os gestos cotidianos relacionando as encantarias “do fundo” a fim de imergir na imensidão das manifestações como forma de habitá-las para além do superficial como descreve Souza:

Fujamos das danças malditas, das danças que nos conformam, que nos reprimem...Procuremos revelar nossos corpos-encantarias que nos demontam, nos surpreendem, nos (re)poetizam e (re)encantam.
Mergulhemos na dança para desencantá-la.
Mergulhemos para poetizá-la.
Mergulhar para desencantar em nossas danças o que de mais precioso habita nelas: nós mesmos.
Fujamos dos padrões, das clausuras, das fôrmas que nos deformam...
Mergulhemos no corpo para que na superfície seja revelada a dança encantada, o corpo-encantaria (SOUZA, 2022, p. 200)

Ao assumir esse mergulho como gesto poético, compreendo que criar não se restringe a organizar movimentos de dança, mas implica atravessar camadas sensíveis do existir, permitindo que o corpo se torne território de escuta, memória e transformação. Conhecer o que há de inexplicado ou descobrir o que de submerso pode encontrar nas explicações habituais, eis o sentido da navegação desse ser imaginante dentro de si mesmo. (LOUREIRO, 1995). Assim, as danças que emergiram desse processo criativo não buscaram apenas representar as encantarias ou tocar o carimbó, mas experienciá-los como forças vivas capazes de deslocar percepções e reinventar modos de presença em cena.

4. CARIMBÓ, FESTEJO DE PAU E CORDA COMO RECURSO POÉTICO PEDAGÓGICO

Nesse território de festa que inspirou o Carimbó, patrimônio cultural imaterial brasileiro, reconhecido somente em 2014 pelo IPHAN³, excede sua dimensão musical neste trabalho afirmando como território de saberes corporais e encantados que articula oralidade, corporeidade e afetividade.

Trazer o Carimbó como elemento de pesquisa e criação é difundir e salvaguardar a importância que tem não só neste trabalho, mas para a cultura do país, além do valor afetivo que me move. Nesse movimento, o trabalho reconhece o carimbó como um fundamento pedagógico poético-afetivo: um território de oralidades, ritmos, memórias e modos de estar-junto que ativam estados corporais, imagens cênicas e sustentam práticas coletivas de criação.

manifestação secular, o carimbó pode ser descrito como uma forma de expressão que envolve múltiplas linguagens como a dança, o canto, o ritmo, a culinária, a produção artesanal. promove redes de sociabilidades seja na produção das festas, seja no cotidiano, bem como formas peculiares de lidar com ambiente ao redor adaptando e reaproveitando materiais. (REIS, 2019 p.7)

Peço licença para adentrar nesse território desde 2013, participando como um corpo dançante festejando o Batuque da Praça da República e do Mercado de São Brás² que aconteciam nas sextas de feira na cidade de Belém. A partir desse período, fui adentrando cada vez mais ao universo da cultura popular me tornando um corpo que brinca e festeja como discípula do “Rei do Carimbó” Mestre Verequete²⁰, integrando territórios culturais como tripa e parte do batalhão do Boi Vagalume da Marambaia, como fundadora do grupo Pisada Cabôca⁵ e integrante do grupo de carimbó Os Africanos de Icoaraci.⁶

Falar de Carimbó é falar de festejo, encantaria, poéticas, ancestralidade, tradição, cultura popular e estilo de vida. Além disso, adentramos para o campo da poética do Carimbó como base de criação das narrativas de encantarias amazônicas a cada fragmento. Diante disso:

Viu-se que, se antes o termo carimbó designava o tambor utilizado na manifestação, posteriormente passou a significar, além deste instrumento, também a dança, a poesia, o canto e os outros instrumentos que o acompanham e que foram sendo acrescentados à manifestação pelos agentes que o produzem, brincam e vivenciam: os carimbozeiros, mestres e grupos pertencentes às comunidades tradicionais.(HUERTAS, 2014, p. 85)

O Carimbó reúne, em sua base, saberes encantados que se expressam por meio de poéticas musicais, nas quais ritmo, canto e memória ancestral se articulam. As músicas pensadas para a composição do espetáculo estabeleceram diálogo direto com as poéticas trabalhadas nos encontros e nos laboratórios de criação cênica, atuando não apenas como acompanhamento sonoro, mas como fundamental do processo criativo.

As letras de músicas são descrições do cotidiano, das vivências de mestres e compositores que dividem seu tempo entre diversas atividades como a pesca, a agricultura e outros. referem-se ao mundo do trabalho, memórias do lugar e do próprio carimbó, para além de questões sociais e ambientais. são cronistas poéticos de seu tempo.(REIS, 2019, p. 8)

Nesse sentido, o carimbó contribuiu para a ativação de estados corporais, imagens e ações cênicas, aproximando a criação em dança das encantarias amazônicas e do conceito de corpo-festejo em celebração de culto aos encantados:

Os cultos dos encantados não estão isolados, havendo trocas e influências recíprocas entre eles. Espalham-se por diferentes regiões do país, levados por ondas migratórias, pela mídia e pela moda, ganham novos adeptos, fundem-se em outros cultos. Também as entidades migram, são incorporadas a diferentes denominações afro-brasileiras. (PRANDI, 2004, p. 7)

Assim, atravessada por ritmos, memórias e afetos, compreendo o Carimbó como território que me forma enquanto artista-pesquisadora e em relação com a cultura popular. Cada experiência vivida nesse universo reafirma que dançar é também um modo de escutar ancestralidades, celebrar permanências e criar futuros possíveis. Desse encontro, nasce uma prática que entende o corpo como lugar de festejo, um corpo que vibra, que partilha e que mantém acesa a chama dos saberes encantados.

5. TRAVESSIAS NARRADAS

No processo de criação da poética, adotou-se a metodologia de pesquisa empírica de abordagem qualitativa, com ênfase na observação participante (MINAYO, 2018), realizada junto às alunas integrantes do grupo de pesquisa Processos de Criação na Encantaria do Corpo (ProCriEnCorpo), coordenado pela Profa. Dra. Luiza Monteiro.

Foram realizadas aulas semanais, organizadas a partir do compartilhamento de conteúdos teóricos e práticos, incluindo leituras coletivas da obra *O corpo encantado das ruas* (SIMAS, 2019), que auxiliou reflexões acerca das relações entre corpo, cultura popular e espiritualidade.

A pesquisa teve ainda como referenciais teóricos a tese de doutorado da orientadora deste trabalho, *Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança* (SOUZA, 2022), e o artigo *CORPO-FESTA! Uma proposta poético-político-pedagógica no contexto da educação básica* (COSTA, 2018), que contribuíram para a compreensão do corpo como território poético, político e pedagógico.

A Dança-Teatro foi fio norteador do processo criativo, possibilitando a articulação entre diferentes linguagens entre, dança, teatro, poesia e canto, ampliando as possibilidades expressivas e sonoras do corpo em cena. Essa perspectiva favoreceu a experimentação de múltiplos estados corporais e o reconhecimento do corpo como instrumento cênico plural. Nesse sentido, dialoga-se com os princípios desenvolvidos por Rudolf Laban⁹, pioneiro da dança-teatro, que concebia o intérprete como um criador integral, capaz de transitar entre movimento, voz, silêncio e palavras poéticas. Conforme aponta CARMO (2013, p. 4), em seu estudo sobre Laban o ator-bailarino “usava a voz, criava pequenos poemas ou dançava em silêncio”, incorporando tanto movimentos cotidianos quanto abstratos em composições narrativas ou não narrativas.

O processo criativo teve início nas salas de aula da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), com encontros realizados inicialmente às segundas-feiras e, posteriormente, às quartas-feiras, no turno da tarde, das 14h às 17h. As atividades ocorreram no período de 11 de agosto de 2025 até 17 de janeiro de 2026, culminando na apresentação do espetáculo na III Mostra Artística dos Projetos de Pesquisa e Extensão da Faculdade de Dança.

Ao longo de seis meses, foram desenvolvidas aulas teóricas e práticas inspiradas no pensamento da Dança-Teatro, experimentações cênicas, aulas de dança contemporânea e práticas de musicalidade da cultura popular, com o uso de instrumentos percussivos do Carimbó, como o curimbó e o maracá. Todos os encontros foram conduzidos por mim, na condição de proponente e diretora do processo criativo da poética, atuando também como integrante do elenco.

Nos três primeiros encontros, foram propostas estudos e criações cênicas a partir de cinco encantarias selecionadas para orientar o processo: Encantaria da Encruzilhada, das Matas, das Águas, do Fogo e do Vento. A escolha dessas encantarias fundamenta-se tanto em experiências pessoais vivenciadas por mim como visitante, convidada e filha de santo em territórios religiosos de matriz indígena-africana, os terreiros, quanto em referenciais teóricos que compreendem a encantaria amazônica como um sistema simbólico profundamente conectado às forças da natureza.

Esses territórios são espaços onde se realizam crenças, ritos, celebrações e obrigações que alimentam a força espiritual vital. De acordo com o autor do livro *Encantaria Brasileira*:

A crença fundamental da pajelança cabocla reside na figura do encantado. Apesar de algumas variações nas crenças de região para região da Amazônia[...] a crença nos encantados se refere a seres que são normalmente invisíveis às pessoas comuns e que

habitam “no fundo”, isto é, numa região abaixo da superfície terrestre, subterrânea ou subaquática, conhecida como o “encante”(PRANDI, 2004, p. 17)

Cada encantaria destrinchada no trajeto está baseada a um elemento da natureza e a um conjunto específico de forças simbólicas: a Encruzilhada, associada aos limiares, escolhas e deslocamentos; as Matas, vinculadas à proteção, à ancestralidade e ao conhecimento da terra; as Águas, relacionadas à cura, à fluidez e à memória; o Fogo, associado à transformação, à vitalidade e ao movimento; e o Vento, conectado à comunicação, à circulação e à mudança. Essas dimensões dialogam com narrativas transmitidas por gerações e constituem uma salvaguarda simbólica da cultura regional.

A pesquisa foi estruturada a partir de encontros que propunham exercícios cênicos relacionados às memórias e emoções acionadas como dispositivo por meio de vivências familiares e narrativas de reconhecimento coletivo. Histórias transmitidas por gerações como aquelas relacionadas ao quebranto¹² e às promessas de Nossa Senhora de Nazaré realizadas em Outubro, no Círio de Nazaré, mobilizaram processos de identificação entre as participantes, fortalecendo laços afetivos e afinidades construídas no compartilhamento dessas memórias:

“Entre processos (re)nasce uma poética. Processos. Foi assim que o projeto se encaminhou: pelo despertar, pelo reconhecer e pelo (re)nascido. A Jam iniciou seu processo, como bolsista, despertando nos alunos as suas próprias espetacularidades. Em suas aulas, ela me mostrou o despertar das poéticas individuais de cada pessoa. Para mim, é de extrema importância me (re)conhecer e entender que, sim, eu sou poética, sou um corpo em festejo, sou dança. A construção desse meu despertar, desse meu (re)conhecer, já estava em mim. Eu só precisava acordar o que estava guardado. E, ao despertar, também criei novas poéticas. Cada aula do projeto Encantaria do Corpo com a Jam, cada momento vivido ali, foi espetacular para mim. Sempre que ela perguntava quais eram os meus festejos, algo sensível se abria dentro de mim. Mas era bom lembrar, puxar da memória esses festejos guardados, essas celebrações individuais, essas poéticas que eu carrego. E que irei levar comigo ao longo da minha formação como professora. (Narrativa poético-afetiva, Rayssa Sagica)

Durante a construção da poética deste trabalho tivemos uma vivência com o luthier e guardião do templo do Carimbó, o Espaço Cultural Coisas de Negro¹ localizado no distrito de Icoaraci, Raimundo Piedade Silva, conhecido como Mestre Nego Ray⁷, que gentilmente pôde ir a um de nossos encontros semanais trazendo consigo seus instrumentos e conhecimentos de sua trajetória passando do samba de cacete ao carimbó, apresentou suas composições, seus instrumentos construído por ele mesmo como Daniel recita:

Referenciam-se, num misto de nostalgia e entusiasmo, a um período considerado “passado”, “de outros tempos”, em que o carimbó adentrava noite afora ao som de instrumentos acústicos feitos, em grande parte, pelos próprios músicos. Ao mesmo tempo, atualizavam memórias, saberes, territorialidades e experiências; falavam de si, dos grupos dos quais fazem parte e das mediações sensíveis provocadas entre a dita tradição e a reinvenção permanente (REIS, 2019 p.7)

O método praticado nesta pesquisa possibilitou a construção de um processo criativo fundamentado na escutas afetivas e na partilha de saberes orais. Ao articular referenciais teóricos com vivências culturais e práticas cênicas, o estudo favoreceu o reconhecimento do corpo como território

de memória, encantaria e criação poética. A observação participante (MINAYO, 2018), aliada aos encontros formativos e às experimentações em Dança-Teatro, contribuiu para a construção de poéticas individuais e coletivas, evidenciando o fazer artístico como campo de aprendizagem e conhecimento.

Nesse percurso, as encantarias atuaram como dispositivos simbólicos que orientaram as estéticas, mobilizando afetos, narrativas e identidades culturais conectadas à Amazônia. As experiências compartilhadas, tanto no espaço acadêmico quanto nas vivências com mestres da cultura popular, fortaleceram a dimensão político-pedagógica do trabalho, reafirmando a arte como prática de resistência, pertencimento e salvaguarda cultural.

Assim, a metodologia se afirmou como uma travessia formativa e criativa que se entrelaçam continuamente. O espetáculo resultante desse trajeto evidencia que a pesquisa em arte se constrói no movimento, no encontro e na celebração, permitindo que novos modos de existir, dançar e narrar o mundo emergiram a partir do corpo-festejo.



Imagem 4, 5, 6, 7 e 8 – Vivências com o Mestre Nego Ray. Fotografia digital.
Fonte e autoria: Acervo pessoal da Profª Drª Luiza Monteiro e Souza, 2026.

6. LABORATORIOS IM3RSIVOS

Ao longo do processo formativo e criativo do espetáculo, foram realizados 16 encontros entre agosto de 2025 e janeiro de 2026, estruturados a partir da articulação entre estudo teórico, experimentações corporais e construção coletiva das poéticas da obra. A condução pedagógica buscou

integrar leitura crítica, vivência sensorial e elaboração poética, orientando as participantes na construção de um corpo cênico atravessado pelas noções de encantaria e corpo-festejo dialogando com a autora:

Processos de criação em dança que se enraízam nas entranhas das encantarias-corpos e despertam novas formas de sensibilização e de acesso ao corpo, aos gestos e às danças, experienciadas em contatos sutis e atentos às realidades mágicas das profundezas corporais (SOUZA, 2022, p. 27).

O primeiro encontro, realizado em 04 de agosto de 2025, foi dedicado à apresentação dos conteúdos, do cronograma e dos referenciais teóricos que nortearam o percurso criativo. Na ocasião, ocorreu a prática de experimentação cênica com as poéticas das águas e das matas, possibilitando um primeiro contato com o universo das encantarias e favorecendo processos iniciais de conexão imaginativa e expressão individual dentro do coletivo.

No dia 11 de agosto de 2025, foram realizadas leituras orientadas do livro *O Corpo Encantado das Ruas*, de Luiz Antonio Simas, e da tese *Encantaria-corpo*, de Luiza Monteiro e Souza, seguidas de diálogos sobre o conceito de corpo-festejo. Esse encontro contribuiu para aprofundar a compreensão acerca das encantarias e de suas influências nos desejos, nas memórias e nas formas de celebração que atravessam o corpo.

Em 18 de agosto de 2025, ocorreu a prática de experimentação cênica com as poéticas do fogo e do vento. O encontro foi dividido entre um momento teórico com leitura e interpretação da música “Queimadas”, de Mestre Lourival Igarapé¹⁰ e Mestre Ney Lima Pela Paz, além de exercícios de narrativas orais sobre encantados amazônicos e um momento prático, no qual a turma foi organizada em grupos para a criação das poéticas. A proposta metodológica buscou incentivar a vivência corporal das encantarias, compreendendo o corpo como território de imaginação e intensidade.

O encontro de 25 de agosto de 2025 retomou as leituras teóricas e introduziu a prática de iluminação cênica, explorando as relações entre luz e sombra em trabalhos de criação e improvisação em duplas. A atividade evidenciou possibilidades dramatúrgicas construídas a partir do contato entre os corpos e da visualidade produzida pelos jogos de sombra, ampliando a sensação de imersão e a percepção do que se manifesta para além do plano físico.

Na data de 08 de setembro de 2025, foi realizada a prática de experimentação dos giros como elemento condutor da poética dos ventos. O exercício técnico propôs a rotação do corpo em seu próprio eixo, pesquisando diferentes níveis, velocidades e intensidades, além de estimular a consciência corporal e a ampliação do vocabulário de movimento.

O encontro de 22 de setembro de 2025 teve continuidade teórica com a leitura do texto *O Corpo Encantado das Ruas*, com leituras e discussões acerca das crônicas. Já no momento prático, foram realizados jogos teatrais relacionados às emoções como recurso pedagógico para ampliar a

consciência corporal e favorecer interações mais empáticas. Essa perspectiva compreende o corpo como território expressivo capaz de revelar dimensões emocionais e mentais. Nesse sentido, ao dialogar com a autora da obra *Teatro das Emoções*, que afirma:

Adquire-se uma nova e ampla consciência, pois o corpo revela grande parte das atitudes emocionais e mentais. De igual modo, desenvolve-se o domínio de uma fisicalidade mais receptiva à comunicação e mais empática e fluida na interação com os outros e consigo próprio. (LUIZ, 2018, p.23)

Tal compreensão dialoga diretamente com esta pesquisa, no qual jogamos em formato de roda e em pé, frases em diversas emoções e depois propusemos cenas como forma de brincar e criar coletivamente narrando ficções dentro do imaginário amazônico. Em 29 de setembro de 2025, foi realizada a leitura do texto *Corpo-festa: uma proposta poético-político-pedagógica no contexto da educação básica*. As participantes foram convidadas a elaborar narrativas escritas refletindo sobre o significado do corpo-festejo e sobre os espaços de celebração presentes em suas experiências e nas manifestações da cultura popular. A atividade fortaleceu o vínculo entre memória, cotidiano e criação artística. Como a poética a seguir:

Durante um ano inteiro, 12 meses, 365 dias, quando a safra do açaí aumenta, é o meu maior festejo. Passei a recordar-me dos momentos que timidamente ia até minha mãe e perguntava se podia comprar açaí, pois nunca sabia se ela teria dinheiro ou não para comprar, ainda mais quando a safra estava para diminuir e o preço aumentar.. Todos os dias, na hora do almoço, precisava ser sempre aquela tigela cheia de meio litro de açaí geladinho com bastante farinha e, infelizmente, açúcar. Era minha água em um dia quente, meu alimento em meio a fome absurda. Eram e são momentos simples de alegria que nunca me dei conta, até hoje. Até entender o que é o festejo, o corpo-festejo, o meu corpo em festejo. Esses ensinamentos me abrem mais um de vários olhos/sentidos que o corpo pode ter, olharei com mais carinho e atenção para momentos tão festejos como esse, que até hoje nunca abandonei. (narrativa poético-afetiva da participante Jully Batista Queiroz)

Os encontros realizados em 06 e 22 de outubro de 2025 deram continuidade ao processo de criação, durante o qual foram desenvolvidas escritas narrativas e elencadas palavras-chave que posteriormente compuseram a cenografia do espetáculo. Como estratégia metodológica, utilizou-se o exercício de criação conhecido como *brainstorming*¹⁵ (chuva de ideias), favorecendo a emergência de imagens, conceitos e proposições cênicas de modo coletivo. Esse método contribuiu para a construção de uma cenografia poética, sensível e colaborativa, alinhada ao caráter coletivo do trabalho.

Já o encontro de 29 de outubro de 2025, contou com a presença do Mestre Nego Ray. A vivência proporcionou uma aproximação com saberes da cultura local, especificamente da Vila Sorriso de Icoaraci, especialmente por meio da musicalidade e das narrativas sobre sua trajetória como guardião de saberes. O contato com os instrumentos e com as variações de ritmo evidenciou que o corpo também é um espaço de produção sonora, ampliando a dimensão sensível e interdisciplinar do processo criativo como conta Jully, integrante do grupo:

Foi apaixonante! Como um livro vivo cheio de sabedorias que nunca chegaram a tocar uma folha de papel. E sendo uma moradora de Icoaraci por toda a minha existência, não tinha noção do quanto de cultura existia tão perto de mim. Foi um homem muito atencioso que nos ensinou pacientemente como tocar e sentir os instrumentos, explicando suas variações rítmicas e como também isso pode ser explorado somente com nosso corpo. Um encontro muito especial que com certeza estará guardado em nossas memórias e futuras obras. (narrativa poético-afetiva de Jully Batista Queiroz)

Após um período marcado por imprevistos no calendário, os encontros passaram a concentrar-se nos ensaios e ajustes do espetáculo, realizados entre 26 de novembro e 03 de dezembro de 2025. Esses momentos foram fundamentais para o refinamento das cenas e para o fortalecimento da coesão do grupo.

Em 10 de dezembro de 2025, ocorreu a apresentação integral da obra para a coordenadora Prof.^a Dr.^a Luiza Monteiro. A devolutiva apontou desafios ainda presentes na construção do trabalho, resultando em uma lista de ajustes que evidenciou a necessidade de maior conexão entre as intérpretes e de aprimoramento na transmissão da potência festiva pretendida.

O encontro de 17 de dezembro de 2025 foi dedicado ao ensaio final e ao encerramento das atividades do ano, consolidando as experiências vividas ao longo do processo. Posteriormente, em 07 de janeiro de 2026, ocorreu um novo encontro, reafirmando a continuidade do compromisso com a obra e com os desdobramentos do percurso criativo.

De modo geral, os laboratórios cênicos configuraram um trajeto pedagógico consistente, no qual teoria e prática se entrelaçam para sustentar uma criação artística sensível, crítica e profundamente conectada às culturas populares e às experiências corporais das participantes.

7. ROTEIRO POÉTICO

O roteiro cênico de *Festejo de Encantarias* inaugura-se sob a força simbólica das encruzilhadas, entendidas aqui como territórios de encontro, passagem e transformação. A musicalidade conduzida por Mestre Nego Ray anuncia esse limiar poético, chamando em uma ambientação que convoca os corpos ao atravessamento. De diferentes direções do espaço, os corpos-festejo emergem e deslocam-se até convergirem em um ponto comum, desenhando no chão uma cartografia de encontros. Esse movimento não apenas organiza a cena, mas materializa a encruzilhada como princípio dramático: lugar onde trajetórias se cruzam, saberes se entrelaçam e presenças se reconhecem.

Ao entoarem a louvação, os corpos afirmam o caráter ritualístico da abertura, evocando memórias coletivas e instaurando um tempo diferente, um tempo de celebração, pertencimento e escuta. A canção conduz esse gesto inaugural ao afirmar:

Senhora dona da casa
dê-me licença para adentrar

Queremos sua permissão
para fazer a nossa louvação.
Essa chegada veio de longe
e vamos aqui apresentar;
é feita de coração
para mantermos nossa tradição.

(NEGO RAY, Mestre. *Louvação*).

A letra evidencia a dimensão de chegada, na qual pedir licença como reconhecimento do outro e do espaço compartilhado. Desse modo, a chegada instaura um pacto simbólico entre quem chega e quem acolhe, reafirmando a tradição como prática viva que se atualiza no encontro. Assim, para além de um início, a cena estabelece o Corpo-Festejo como experiência liminar, na qual o gesto de chegar já é, em si, um modo de celebrar e de se colocar em relação.



Imagem 9, 10, 11, 12 e 13 – Ensaios da primeira poética. Fotografia digital.
Fonte e autoria: Acervo pessoal da autora, 2026.

Na continuidade da primeira poética, os corpos-festejo saúdam as encruzilhadas por meio de desenhos espaciais na posição de Corpo-cardume assumindo as formas de “T” associado ao princípio macho e “X” relacionado ao princípio fêmea. Esses traçados corporais evocam as encruzas das ruas como territórios inaugurais do festejo e das celebrações do povo da rua, instaurando um gesto de licença para adentrar os caminhos. Ao reverenciar Exú, Iemanjá e Oxalá⁸, divindades das cosmologias afro-religiosas, a cena afirma a abertura como ato ritual e como condição para o atravessamento. Ao saudar as encruzilhadas, a movimentação é transfigurada pelas integrantes para a forma de Cobra-Grande do qual seu desfecho é espiralado por saídas pelas diagonais . Tal ato é potencializado pela

canção *Chegada*, de Flor de Mururé⁹, que conduz simbolicamente esse momento de abertura de caminhos:

Abram-se os caminhos,
que vamos trabalhar
Pedimos licença pra rainha do mar,
divina proteção de Pai Oxalá. (2x)
Atravessei sete baías pra poder chegar,
no meio do caminho minha canoa virou
e eu me encantei no borocô.

(MURURÉ, Flor. *Chegada*).

A música reverbera como um chamado à travessia, reiterando o gesto de pedir licença como prática ancestral que reconhece a existência de forças que antecedem a chegada. Desse modo, a abertura torna-se como um rito de passagem que prepara corpos e espaço para o acontecimento festivo.

Segundo PRANDI (2004), os encantados habitam regiões intermediárias entre o visível e o invisível, sendo a encruzilhada um dos principais acessos a essas dimensões. No processo criativo, essa encantaria foi acionada como poética do deslocamento, na qual as saudações em forma de “T” e “X” materializam cenicamente as encruzilhadas macho e fêmea, associadas a Exu e Legbara¹⁴. Assim, o Corpo-Festejo reflete um corpo que pede passagem e se coloca em relação com as forças que abrem os caminhos.

A segunda encantaria conduz o espetáculo às Matas, instaurando uma atmosfera na qual os corpos-festejo mergulham em memórias atravessadas por saberes hereditários. Entre rezas, sonhos e rituais de cura transmitidos de geração em geração, emergem as presenças simbólicas de mulheres benzedoras, parteiras e mães de santo. Ao acionar essas memórias no encontro entre mulheres do grupo, a cena afirma a ancestralidade como experiência viva que se atualiza no corpo.

No segundo ato cênico, o som das maracas inaugura uma ambiência ritualística, enquanto o conto da “neta de benzedora”, performado pelas integrantes, materializa a continuidade desses saberes. A cena é atravessada pela canção *Pajezinho*, de Mestre Lourival Igarapé¹⁰, cuja poética evoca simultaneamente herança e denúncia:

Sou neta de benzedora,
sou filha da mãe do rio.
Passei para te avisar
que a água do rio sumiu,
sumiu, sumiu, a água do rio sumiu;
a bomba já tava feita,
agora acendeu o pavio.

(IGARAPÉ, Lourival. *Pajezinho*).

A canção desloca a cena do campo da memória para o da urgência, ao denunciar a ameaça aos rios e aos guardiões dos saberes curandeiros. Assim, a floresta não se apresenta apenas como paisagem, mas como guardiã, convocando o corpo a uma escuta com princípios diante das questões entre preservação e desaparecimento. A Encantaria das Matas relaciona-se profundamente aos saberes ancestrais ligados à terra e aos ciclos naturais. No imaginário amazônico, a mata configura-se como espaço vivo, habitado por encantados e forças protetoras, sendo também território de aprendizado e cura. Conforme LOUREIRO(1995) esse imaginário constrói-se a partir de uma relação estética e simbólica intensa com a natureza, na qual o humano não se coloca como dominador, mas como parte integrante do ambiente.

No âmbito da criação cênica, essa encantaria foi mobilizada como *poética das benzedadeiras*: caminhada em duas fileiras acionadas com a musicalidade com cada uma das integrantes cantando e tocando maracá para dar passagem ao ato cênico relacionando saberes passados de geração, através da representação cênica de uma das integrantes do grupo, Summer, narrando oralmente sua poética sobre saberes medicinais e intuições ancestrais vindo de sua avó enquanto massera as folhas no banho cheiro dentro do alguidar²¹ no centro da apresentação e o restante do elenco em volta atentos à escuta. Desse modo, o corpo emerge como território de memória e pertencimento, um corpo que retorna lembranças e recria.

A terceira encantaria foi das Águas, experimento criacional entre gestos e toques sonoros que remetem à sons de água em diversas naturezas: pingando, chuviscando e chovendo, relacionado às poéticas do Círio, festa religiosa popular em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, que se tornou padroeira dos paraenses vindo das águas através de um agricultor, como forma de contar a história da imagem que é vista como uma encantada religiosa:

Por volta de 1700, reza a tradição, caminhava nas matas da então tortuosa estrada do Utinga, hoje avenida Nazaré, em Belém do Pará, um caboclo agricultor e caçador chamado Plácido José dos Santos.² Levado pela sede, acabou descobrindo entre pedras cobertas de trepadeiras, às margens do igarapé Murutucu (localizado atrás da atual Basílica de Nazaré), uma espécie de nicho natural com uma pequena imagem da Virgem de Nazaré (a imagem, hoje tida como a original, tem 38,5 centímetros de altura). Plácido levou-a para casa e, no dia seguinte, ao acordar, viu que havia desaparecido. Assustado, correu até o local onde a encontrara e percebeu que a imagem havia “voltado” para o mesmo lugar.(IPHAN,2004)

A Poética das Águas inaugura-se com a ambiência sonora do mar, cuja presença anuncia a entrada dos corpos em estado de festejo. A cena é atravessada por sonoplastias corporais: estalos, palmas e vocalizações, que evocam as águas em suas múltiplas manifestações, como chuva, chuveiro, gotejos e ondas, instaurando uma paisagem sensorial que convoca o público à escuta. Entre sons e movimentos, emergem as narrativas orais das integrantes Jackeline, Rayssa e Amanda, que compartilham experiências de espiritualidade vinculadas ao Círio de Nazaré, compreendido aqui

como manifestação cultural e religiosa profundamente enraizada na vida amazônica, dialogando com a música:

Quando chega Outubro a alegria bate no meu coração
 É a festa do Círio de Nazaré trazendo a emoção
 É do nosso Pará que acontecerá com a multidão
 o Povo caminhando e recebendo a sua benção
 Temos a maniçoba, o vatapá e o açaí
 Tem arroz com galinha e belo pato no tucupi
 Gente do Marajó e de todo lugar
 Homenageiam a padroeira do nosso Pará
 Pego o chapéu de palha, meu abadá e caminho só
 Vou com Os Africanos só pra dançar o carimbó.
 (Os Africanos de Icoaraci, Mestre Thomaz Cruz, *Festa do Círio*).

Ao fundo, a música do carimbó do grupo Os Africanos tensiona e sustenta a cena, ampliando o campo rítmico do Corpo-Festejo e conectando tradição e dança contemporânea. Nesse entrelaçamento de camadas, sonora, corporal e simbólica, a cena não apenas se apresenta, mas instaura um território de memória e pertencimento, no qual fé, cultura e experiência coletiva se transformam em matéria poética.

A quarta encantaria foi a do Fogo, inserimos como experimento cênico a poética da letra de carimbó de Lourival Igarapé “Queimadas” como forma de retratar as denúncias que ocorrem nas florestas, como as queimadas e aos diversos seres que vivem nela:

Foi Bem-Te-Vi quem viu
 foi Bem-te-vi quem viu,
 A tarde arder
 foi Bem-te-viu quem viu
 A mata queimar
 Beija-Flor me dê um beijo
 Antes de partir
 Partiu contrariado em ver tantas queimadas
 Nas florestas tropicais
 A vida se acabando, as fontes todas secando
 Sem ter água pra beber
 Mas um dia a coisa muda
 Toda muda terá vida
 Toda virá terá sol
 E faz girar o girassol
 E faz girar o girassol

(Mestre Lourival Igarapé e Mestre Ney Lima Pela Paz, *Queimadas*)

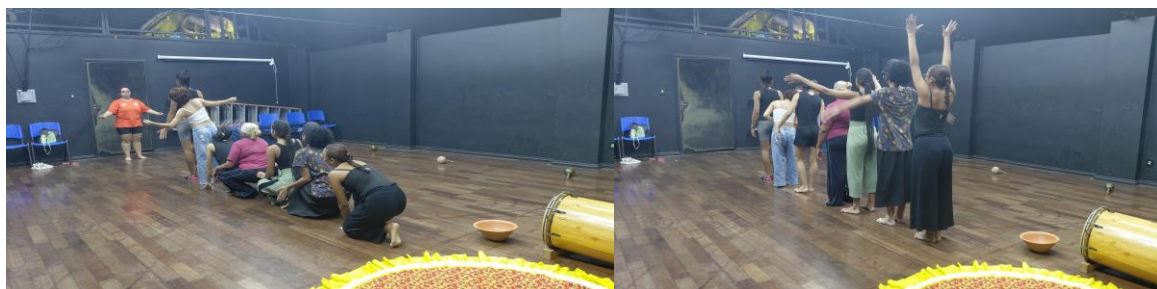


Imagem 14 e 15 – Encontro e ensaio das poéticas dos Fogos. Fotografia digital.
 Fonte e autoria: Acervo pessoal da autora, 2026.

A quarta encantaria desenvolvida foi a do Fogo. Como experimento cênico, destrinchamos a poética da letra do carimbó *Queimadas*, de Lourival Igarapé, como forma de denunciar as violências sofridas pelas florestas, especialmente as queimadas, e o extermínio dos inúmeros seres que nelas habitam. Nessa encantaria do Fogo, parto em direção ao curimbó, cantando e tocando a canção *Queimadas*, enquanto o restante do elenco corporifica a poética musical, simbolizando imagens do alastramento das chamas, do bem-te-vi em fuga, os giros dos girassóis como recurso poético para afirmar a urgência do cuidado com a natureza e a necessidade de preservar os ciclos vitais que sustentam a floresta.

A quinta poética foi dedicada aos Ventos, tendo como base para a criação cênica os rodopios, com o intuito de gestualizar as formas pelas quais a ventania se manifesta nas árvores, nas marés e nos igarapés¹⁸. Em diálogo com essa proposta, a trilha sonora teve como referência criativa a canção *O Vento*, de Dorival Caymmi¹⁶, adaptada ao pífano¹⁷ pela amiga Telekogi¹³, resultando em uma sonoridade mais sensível ao saudar esse elemento da natureza e associá-lo à representação das legbaras¹⁴ quando chegam à terra.

Nessa mesma poética, para fechar a louvação, trago como desfecho do ato a representação de um festejo de carimbó saudando às encantarias com o carimbó de Mestre Dikinho¹¹, dono de uma poética marajoara esplendorosa do qual faz brilhar os olhos o escutar, deixar ser apreciado por sua riqueza cultural contando histórias em forma de canção:

O chão que eu piso é iluminado, e, no mundo Místico, um grito, um tropel, a luz da lua reflete nos arreios do cavalo baixo, que cavalga pelos campos marajoaras, altas horas da noite, até a madrugada

Madrugada enluarada, lá no meio da boiada, o vaqueiro aparece
 Roda o laço no seu baixo, todo gado se espanta, terroada estremece
 Meu chão tem encantaria, meu chão tem encantaria
 Nos campos marajoaras, cavalga um bravo vaqueiro
 Que laça e cuida do gado de Janeiro a Janeiro
 Meu chão tem encantaria, meu chão tem encantaria
 É o vaqueiro Boaventura, a todos a ajudar
 No seu cavalo baixo ligeiro a cavalgar
 Meu chão é encantaria, meu chão é encantaria
 Cavalga, cavalo baixo, cavalga, que o campo é teu
 Os campos marajoaras, presente que Deus te deu
 Meu chão tem encantaria, meu chão tem encantaria
 Aí um Carão cantou no galho da siriúba
 Bem perto do grande lago que se chama Piratuba
 Meu chão tem encantaria, meu chão tem encantaria
 Eu nao posso falar tudo, o meu pai nao me ordenou
 Foi num pé de um cajueiro, à beira de um grande lago
 Que o vaqueiro se encantou
 Meu chão tem encantaria, meu chão tem encantaria.
 (Mestre Dikinho e Ailton Favacho - *Chão de Encantaria*)

Na letra de carimbó acima, fica evidente a presença de seres encantados que Mestre Dikinho recita em suas poesias-canções, no qual ele retrata o território marajoara com um chão de encantarias conectando sua poética com o último ato de celebração aos encantados.

A dança nessa pesquisa reflete vários campos que ela pode acessar no contexto pedagógico. Dançar em si é algo libertador e transformador, para além do verbo, ela abre possibilidades de se comunicar composição cênica a partir do exercício de criação através dos próprios nomes, como foi montada a última poética partindo desse exercício proposto.

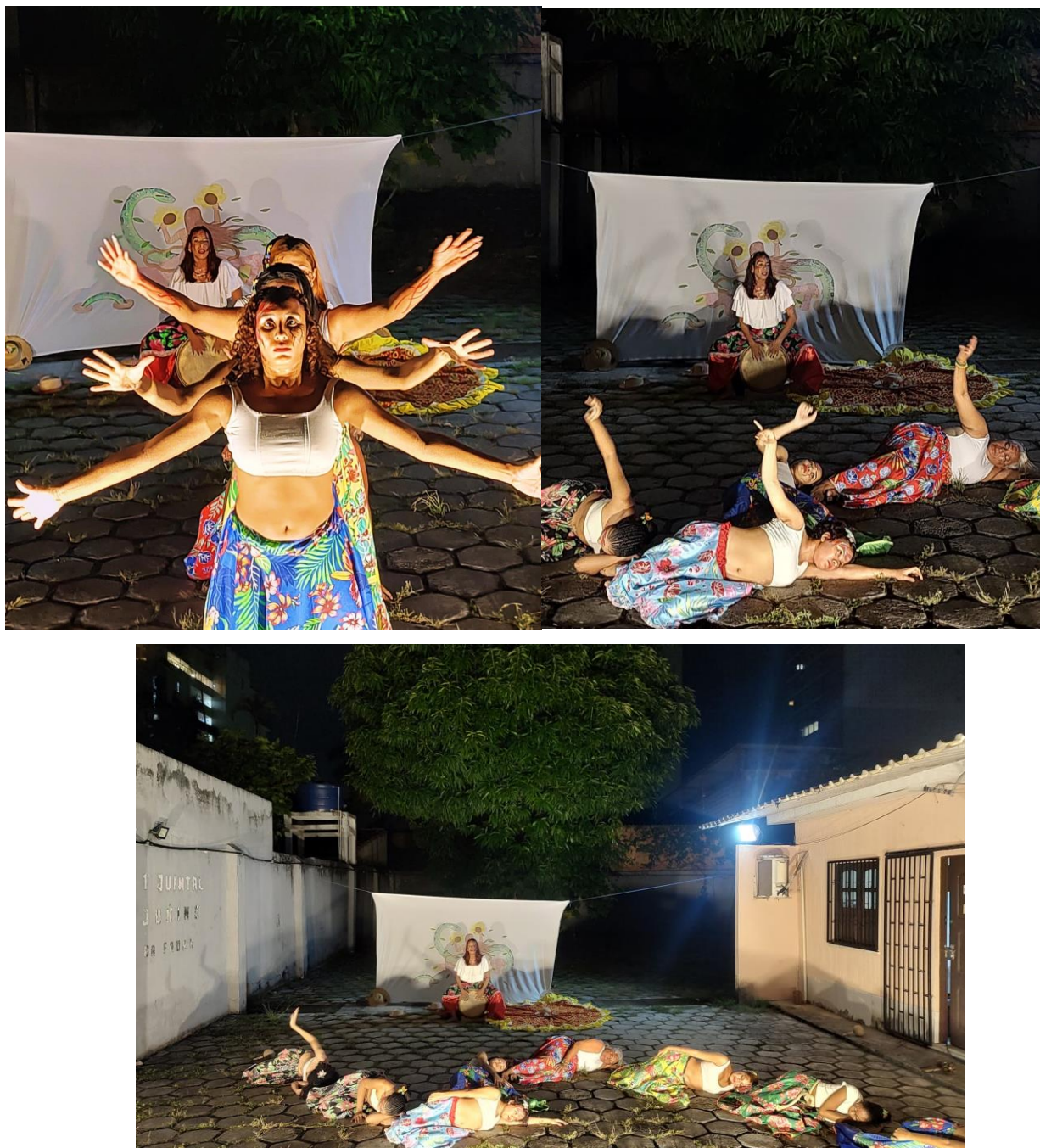


Imagem 16, 17 e 18 – No festejo de Encantarias - Fotografia digital.
Fonte e autoria: Acervo pessoal de Daniel Lopes, 2026.

8. (IN)CONCLUSÕES

Ao final deste mergulho, que foi também travessia, compreendo que o Festejo de *Encantarias* não se resume à conclusão de um trabalho, mas a um modo de pesquisar com o corpo, territórios de festejos, encantarias e poéticas que carregam ancestralidade do qual atravessam até hoje. O que se construiu ao longo dos encontros não foi apenas uma dramaturgia, e sim um campo de pertencimento: um lugar onde criação e aprendizagem caminharam juntas, sustentadas por escuta, afeto, riso, fé e partilha.

Ao lado disso, o carimbó se destacou como recurso poético e pedagógico: como ritmo tradicionalmente paraense e prática cultural que organiza coletivos, convoca presença e ensina saberes valiosos. Ao trazer o carimbó para dentro do processo, reconhecendo seus mestres, suas regras de entrada, seus modos de ensinar e seus modos de celebrar. O Corpo-Festejo permanece como gesto vivo: um ato de celebração e resistência que segue me ensinando a criar, a aprender e a me manter em relação com as encantarias que atravessam o Pará, o meu corpo e o meu modo de estar no mundo. Uma das forças mais marcantes desse processo foi reconhecer, na prática, que os saberes tradicionais não são somente “referência” para estudo mas são costumes que resistem ao longo do tempo.

As poéticas musicais de mestres da cultura popular de Mestre Nego Ray, Mestre Lourival Igarapé, Mestre Dikinho, Mestre Thomaz Cruz atravessaram o percurso como guias, que para além de comporem a trilha sonora do espetáculo, estabelecem formas de pertencimento: pedir licença, saudar caminhos, reconhecer guardiões e afirmar que toda criação tem compromisso com as forças que a festejam. Nesse sentido, a presença desses mestres não foi adorno; foi fundamento cultural e simbólico como bem a autora descreve:

O carimbó remete, portanto, às interpretações indígenas e africanas sobre a relação entre ser humano e natureza, que diferem da concepção hegemônica, herdada de uma visão bíblica criacionista de homem dominador do meio e de um projeto iluminista de experimentação e matematização do mundo, além dos ideais de progresso que se tornaram hegemônicos com o processo de colonização e a consolidação do capitalismo. Compreender representações de mundo em que o ser humano é visto como integrado e não contraposto à natureza pode contribuir para o questionamento da visão dicotômica imperante e das ações depredatórias dela derivadas. Neste sentido, acredita-se que o carimbó reflita outras experiências, contra-hegemônicas, relacionadas às ideias das epistemologias do Sul, definidas como um conjunto de saberes e práticas que, ao longo da história, foram produzidos por distintos povos, contextos e culturas que, marginalizados desde o início do processo de colonização até os dias de hoje, foi desqualificado ao longo da história pelo sistema dominante. As diferentes instituições sociais e o pensamento científico dominante esforçaram-se em produzir a “não existência” de tais práticas sociais e saberes, considerando-os inferiores, improdutivos e residuais (HUERTAS, 2010, p. 95)

As cinco encantarias acionadas funcionaram como dispositivos de criação e, ao mesmo tempo, como modos de organizar o sensível. Cada uma abriu um estado corporal e uma qualidade de

presença, permitindo que as integrantes acessassem memórias ancestrais e experiências espirituais que nem sempre encontram espaço na formação acadêmica em dança. O que emergiu desse mergulho foi a percepção de que encantaria é a força motriz que movimenta corpo, propósito e relações.

A coletividade foi o eixo que manteve o trabalho pulsando. As participantes não foram apenas “executoras” de propostas, mas intérpretes-criadoras que, com suas narrativas poéticas-afetivas relacionando as suas histórias, deram vida ao processo. Foi no convívio e no reconhecimento do que cada uma trazia como memória, fé, costume, medo, alegria e resistência que o trabalho ganhou densidade. A brincadeira, o riso e as adaptações na técnica do movimento como forma de compreensão corporal tornaram-se um método: uma forma de sustentar a criação sem perder a profundidade simbólica. Aprendi com elas, que alegria e empatia também é um modo de conhecimento.

É nesse ponto que o conceito de Corpo-Festejo se concretiza para mim com mais nitidez. Ele nasce como uma descoberta em movimento: um corpo que aprende criando através do festejo; um corpo que celebra e, ao mesmo tempo, reflete; um corpo que se coloca em relação com o espaço, com a comunidade e com as forças do invisível. Corpo-Festejo é, portanto, um modo de existir na cena da pedagogia da dança-teatro, um corpo que transforma celebração em método.

Nas condições dessa trajetória, a dança-teatro mostrou-se especialmente potente como fio condutor, justamente por permitir que voz, gesto, canto, silêncio, narrativa e musicalidade relacionassem o mesmo território expressivo. O corpo que festeja também aprende, cria e produz conhecimento. Se o Corpo-Festejo nos ensina algo, é que celebrar não significa ausência de cansaço, mas a capacidade de continuar criando mesmo quando o corpo atravessa desafios. É nesse movimento, entre rito e riso, entre memória e invenção, que sigo pesquisando, dançando e aprendendo.

9. SOBRE A AUTORA e PARTICIPANTES

Jamille Jéssica Bilby Baima Reis é mãe, artista dançarina-atriz, brincante da cultura popular (tocadora de carimbó), pesquisadora em dança e teatro, graduanda em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Bolsista PIBIPA do Projeto de Pesquisa ProCri Encantado. Fundadora do grupo de cultura popular Pisada Cabôca, integrante do grupo de carimbó Os Africanos de Icoaraci e do grupo de Capoeira Angola Eu sou Angoleiro. Atualmente pesquisa abordagens de dança-teatro, encantarias amazônicas e o carimbó dentro do processo de ensino em dança.

Email: jamillebilby@gmail.com

Juliana Lohana Sampaio Silva é estudante de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA), integrante do grupo ProCriEnCorpo.

Thamiris Ágata Fernandes Maciel é estudante de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA), integrante do grupo ProCriEnCorpo

Rayssa Sagica Baia é bailarina de dança moderna, balé clássico e dança contemporânea. Iniciou a formação superior em 2024 e atualmente está no 4º semestre da Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Desde que ingressou na universidade, integra o Projeto de pesquisa Processos de criação na encantaria do corpo (ProCriEnCorpo). Em 2025, assume sua primeira turma e atua como professora de turmas infantil e Baby Class. Tem uma trajetória dedicada às artes do movimento, buscando unir técnica, expressão e sensibilidade no meu trabalho artístico e pedagógico.

Summer é estudante de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA), dançarina, coreógrafa, professora de Kpop Teens no Mirai e integrante do grupo ProCriEnCorpo.

Jully Batista Queiroz é estudante de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA), integrante do grupo ProCriEnCorpo

Maria Jackeline de Sousa Viana Oliveira é mãe, avó, artesã e movida pela dança. Maria Jackeline curso Licenciatura em Dança na UFPA, onde investigo as potências do corpo e da criação. Através dos projetos de pesquisa Improvisação e

Bricolagem e Proincorpo, mergulha no estudo do movimento de forma investigativa e sensível. Minha identidade como artesã transborda para a dança, enxergando o corpo como um espaço de construção e reforma constante. Minha jornada é um testemunho de que o aprendizado e a arte não têm tempo, conectando gerações através do movimento e do saber manual.

Rita de Cassia Lima Aroucha é bailarina-professora e pesquisadora da dança, graduanda em licenciatura em dança pela universidade federal do Pará (UFPA). Bailarina em formação no método inglês Royal Academy of Dance (RAD), integrante e bolsista PIBIC do grupo ProCriEnCorpo.

Amanda de Lourdes da Silva Galvão é estudante de Licenciatura em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA), professora e pesquisa de Fitdance, integrante do grupo ProCriEnCorpo

10. NOTAS DE RODAPÉ

¹ O **Espaço Cultural Coisas de Negro** localiza-se no distrito de Icoaraci, em Belém do Pará, e constitui-se como um território de valorização, preservação e difusão das culturas afro-amazônicas. Reconhecido como lugar de encontro, memória e resistência, o espaço acolhe ações artístico-culturais, formativas e comunitárias voltadas às manifestações da cultura popular, fortalecendo identidades, saberes coletivos e processos criativos vinculados às ancestralidades negras na região.

² Os **batuques da Praça da República e do Mercado de São Brás** eram encontros musicais independentes realizados tradicionalmente às sextas-feiras, na cidade de Belém do Pará. Esses momentos reuniam brincantes, músicos, dançarinos e frequentadores em celebrações marcadas pela percussão, pelo canto e pela dança do Carimbó, configurando-se como importantes espaços de sociabilidade, expressão cultural e continuidade das tradições populares amazônicas.

³ O **Carimbó** foi reconhecido como **Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil** pelo **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** (IPHAN) em 2014, por meio de seu registro no Livro das Formas de Expressão. Essa salvaguarda institucional reconhece o Carimbó como uma das mais significativas manifestações da cultura amazônica, marcada pela musicalidade, pela dança, pelos saberes tradicionais e pelos modos coletivos de celebrar e transmitir conhecimentos entre gerações.

⁴ O **Boi Vagalume da Marambaia** é um festejo popular do bairro da Marambaia, em Belém do Pará, realizado por moradores da comunidade e marcado pela participação ativa de mestres da cultura local, entre eles o Mestre Cuité. Integrando as tradições juninas, o grupo sai em cortejo pelas ruas do bairro, mobilizando brincantes, músicos e espectadores em uma celebração que fortalece vínculos comunitários, preserva saberes populares e reafirma o boi como expressão viva da cultura amazônica.

⁵ O grupo **Pisada Cabôca** é um grupo de cultura popular paraense formado por mulheres e pessoas não binárias multi artistas. Tocam côco, encantarias, Carimbó, baião, forró através de vivências, experimentações e repasses de saberes ancestrais, culturais e matriarcais. Construindo coletivamente e repassando de uma para outra. Tocam em ruas, ônibus, espaços culturais e rodas, mantendo viva e difundindo a cultura popular.

⁶ O grupo de carimbó **Os Africanos de Icoaraci** foi fundado em 03 de janeiro de 1968, pelos Mestres, Zito Nunes e Georgina Cruz, pais do Mestre Thomaz Cruz, guardião do grupo atualmente. A origem do grupo é marcada pela resistência e conta a chegada do Carimbó em Icoaraci, geração após geração, o grupo leva a cultura periférica da bike, a tradição e o Carimbó raiz dos Africanos de Icoaraci à praças, feiras, igrejas, espaços culturais,ônibus e ruas!

⁷ Raimundo Piedade Silva, conhecido como **Mestre Nego Ray**, está à frente do Espaço Cultural Coisas de Negro há mais de três décadas e, há cerca de vinte e cinco anos, conduz uma das principais rodas de carimbó do estado do Pará. Tocador, compositor e fazedor de instrumentos musicais, possui uma trajetória amplamente dedicada à cultura do carimbó, destacando-se também pelo compromisso com o compartilhamento de saberes tradicionais, tendo contribuído para a formação de gerações de tocadores e brincantes.

⁸ **Exú, Iemanjá e Oxalá** são orixás cultuados nas religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, representando forças fundamentais da natureza e da existência. Exú é o mensageiro e guardião dos caminhos, associado ao movimento, à comunicação e às encruzilhadas. Iemanjá é ligada às águas salgadas, especialmente ao mar, sendo reconhecida como símbolo de maternidade, proteção e fertilidade. Oxalá, por sua vez, relaciona-se à criação e à sabedoria, frequentemente associado à paz, à fé e ao princípio da vida.

⁹ **Flor de Mururé** é cantor, compositor e artista trans paraense, natural de Belém, que se destaca na cena musical amazônica por articular ritmos populares a sonoridades contemporâneas, incluindo o hip hop e o pop, além de referências à espiritualidade afro-indígena.

¹⁰ **Mestre Lourival**, conhecido como **Lourival Igarapé**, foi um mestre da cultura popular amazônica associado às tradições musicais e festivas da região paraense. Reconhecido por sua atuação na preservação e transmissão de saberes tradicionais, sua trajetória vincula-se às práticas comunitárias que mantêm vivas as expressões culturais, contribuindo para a continuidade das memórias coletivas e para o fortalecimento das identidades locais.

¹¹ **Mestre Dikinho** foi um artista fundamental do carimbó marajoara, reconhecido por sua expressiva contribuição à cultura popular da região do Marajó, no Pará. Tocador e mestre de saberes tradicionais, dedicou sua trajetória à preservação e difusão do carimbó, formando gerações de tocadoras e tocadores e consolidando-se como referência para além da ilha.

¹² O **quebranto** é uma crença amplamente presente nas culturas populares brasileiras, especialmente nas regiões Norte e Nordeste, sendo compreendido como um mal-estar físico, emocional ou espiritual provocado pelo excesso de admiração, inveja ou por energias consideradas negativas. Frequentemente associado ao olhar — o “mau-olhado” —, manifesta-se, sobretudo, em crianças, podendo causar sintomas como choro persistente, desânimo e indisposição. No contexto amazônico, práticas de cuidado como benzeduras, rezas e rituais de proteção são tradicionalmente acionadas para sua cura, evidenciando sistemas de saberes que articulam espiritualidade, ancestralidade e modos comunitários de atenção ao corpo.

¹³ Luany Guilherme, conhecida artisticamente como **Telekogi**, é musicista nascida e criada no distrito de Icoaraci, em Belém do Pará. Makota do Rundembo wá Bamburusema e mestrandia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA), desenvolve um trabalho voltado à inserção da flauta artesanal no carimbó, articulando pesquisa, criação e práticas formativas. Além de compor e confeccionar seus próprios instrumentos, realiza oficinas de construção de flautas, contribuindo para a difusão de saberes musicais tradicionais.

¹⁴ **Legbara** é uma entidade associada às tradições de matriz africana, especialmente nas culturas iorubanas e fon, frequentemente relacionada aos princípios de comunicação, movimento e mediação entre mundos. Assim como Exu, é compreendido como guardião dos caminhos e das encruzilhadas, atuando como força que dinamiza as passagens, possibilita os encontros e regula as trocas entre o plano humano e o espiritual.

¹⁵ O **brainstorming**, técnica criativa desenvolvida por Alex Faickney Osborn, consiste em um procedimento individual ou coletivo voltado à geração rápida de um amplo conjunto de ideias para um problema ou proposta específica, suspendendo julgamentos prévios. Fundamenta-se na liberdade criativa, na qual todas as sugestões são inicialmente acolhidas e registradas para posterior organização, filtragem e seleção, possibilitando a identificação de alternativas mais potentes para o processo de criação.

¹⁶ Caymmi, Dorival. **O Vento**. Canção pertencente ao repertório da música popular brasileira, cuja poética evoca imagens da natureza e das paisagens marítimas, características recorrentes na obra do compositor. A música dialoga com atmosferas sensíveis e contemplativas, favorecendo leituras cênicas que exploram movimento, deslocamento e estados de escuta.

¹⁷ O **pífano** é um instrumento de sopro tradicional da cultura popular brasileira, especialmente presente em manifestações do Nordeste, como bandas cabaçais e festejos populares. Produzido, em geral, de bambu ou madeira, caracteriza-se por sua sonoridade aguda e penetrante, sendo frequentemente associado a contextos rituais e celebrativos.

¹⁸ **Igarapés** são cursos d'água estreitos e, em geral, navegáveis, característicos da região amazônica, formados por braços de rios ou canais naturais que adentram a floresta. O termo tem origem na língua tupi — *ygara* (canoa) e *apé* (caminho) significando “caminho de canoa”.

¹⁹ **Rudolf Laban (1879–1958)** foi um coreógrafo, dançarino e teórico da dança austro-húngaro, reconhecido como um dos pioneiros da dança moderna europeia. Desenvolveu estudos fundamentais sobre o movimento humano, criando o sistema de Análise do Movimento Laban (Laban Movement Analysis – LMA), que investiga aspectos como espaço, tempo, peso e fluência, influenciando significativamente os campos da dança, do teatro e da educação somática.

²⁰ **Mestre Verequete (1916–2009)**, nome artístico de Joaquim Lima do Espírito Santo, foi um dos mais importantes mestres do carimbó paraense. Natural de Bragança (PA), destacou-se como cantor, compositor e tocador de curimbó, sendo referência fundamental na preservação, difusão e valorização do carimbó tradicional, especialmente por meio do grupo **O Uirapuru**, contribuindo decisivamente para o reconhecimento do carimbó como expressão cultural identitária da Amazônia paraense.

²¹ O **alguidar** é um recipiente largo e raso, tradicionalmente confeccionado em barro ou cerâmica, empregado em diferentes contextos domésticos e rituais. No âmbito alimentar, associa-se ao preparo, à mistura e ao serviço de alimentos; em práticas religiosas afro-brasileiras, pode assumir funções litúrgicas, vinculadas à disposição de oferendas e à organização simbólica dos elementos

11. REFERÊNCIAS

ARTERIAIS, Revista. Instruções aos autores | Instructions for Authors. Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, [S.l.], p. 271-273, set. 2025. ISSN 2446-5356.

Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/19996/13091>. Acesso em: 04/02/2026

CARMO, Mayara Emanuelli Silveira do. O corpo que dança: reflexões sobre as pesquisas do corpo nos legados de Pina Bausch e Rudolf von Laban e as suas influências no processo de composição cênica na dança contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 20, p. 227–234, 2013

CARIMBÓ DE ENCANTARIA. Mestre Dikinho e Tambores do Pacoval – Carimbó de Encantaria. YouTube. 19 out 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VtXi0A4a9V4>. Acesso em: 3 fev. 2026.

COSTA, Daniel S.. CORPO-FESTA: uma proposta poético-político-pedagógica no contexto da educação básica. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 5, n. 3, 2018.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/43153>. Acesso em: 10 jan. 2026.

COSTA, Daniel S. ENCRUZILHADAS DO CORPO NA F(R)ICÇÃO DE UMA DANÇA-TEATRO BRASILEIRA. Campinas: Unicamp, Doutorado em Artes da Cena. Orientação: Grácia Navarro. II Seminário de Pesquisa do programa de PósGraduação em Artes da Cena UNICAMP, Unicamp, 2014.

FLOR DE MURURÉ. Chegada. 2024. YouTube, 24 maio de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=11muuk0Ydb8>. Acesso em: 3 fev 2026.

HUERTAS, Bruna Muriel. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. Revista CPC, São Paulo, Brasil, n. 18, p. 81–105, 2014. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v0i18p81-105. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cpc/article/view/74966>.. Acesso em: 14 jan. 2026.

IGARAPÉ, Mestre Lourival. Pajezinho. YouTube, 29 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KgICQAnVNZg>. Acesso em: 3 fev. 2026.

IGARAPÉ, Mestre Lourival. Queimadas. 2021. YouTube, 29 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pzm7OFHlKyE>. Acesso em: 3 fev 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Registro do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, na cidade de Belém/PA. Dossiê de registro. Brasília, DF: IPHAN, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário - Belém, Cejup, 1995. p.56

LUIZ, Paula. Teatro das emoções: dinâmicas de grupo. Lisboa: ISPA – Instituto Universitário, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ispa.pt/bitstreams/b413bcb6-a077-4ffe-b588-3b551c57037d/download> Acesso em: 8 fev. 2026.

MINAYO, M. C. DE S.; COSTA, A. P. Fundamentos Teóricos das Técnicas de Investigação Qualitativa. Revista Lusófona de Educação, v. 40, n. 40, 27 Ago. 2018.

MARQUES, Isabel A. Linguagem da dança e ensino – 1º ed – São Paulo, Digitexto, 2010.

MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira. Pajelança e encantaria amazônica. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 20–45

OS AFRICANOS DE ICOARACI; CRUZ, Thomaz. Festa do Círio. YouTube, 10 out. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3oQC7JDMvHA>. Acesso em: 3 fev. 2026.

PRANDI, Reginaldo. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas. 2004

REIS, Daniel. Pau, corda, cores e (re)invenções: instrumentos e artesanatos do carimbó. Rio de Janeiro: IPHAN; CNFCP, 2019.

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

SOUZA, Luiza Monteiro. Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança. Orientadora: Ana Flavia de Mello Mendes. 2022. 203 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2022.

Disponível em:<http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/13912>. Acesso em: 12/01/2026.