



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

IZADORA ALYNE DOS SANTOS TUÑAS

O GRITO DOS KHARUANAS:
A espetacularidade da construção da obra dançante “Kharuanas” da companhia
Khaos.

BELÉM-PA

2026



IZADORA ALYNE DOS SANTOS TUÑAS

O GRITO DOS KHARUANAS:

A espetacularidade da construção da obra dançante “Kharuanas” da companhia Khaos.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará no curso de Licenciatura em Dança, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança.
Orientador(a): Profa. Dra. Bene Martins.

BELÉM-PA

2026



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

T926g Tuñas, Izadora Alyne dos Santos
O Grito dos Kharuanas: a espetacularidade da construção da obra dançante “Kharuanas” da companhia Khaos / Izadora Alyne dos Santos Tuñas. 2026.
84 f.

Orientadora: Prof^a. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins)

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

1. Dança. 2. Encantaria - Corpo. 3. Corpo intérprete. 4. Cultura – Norte - Brasil. 5. Amazônia. I. Título.

CDD - 23. ed. 793

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

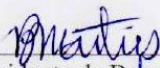


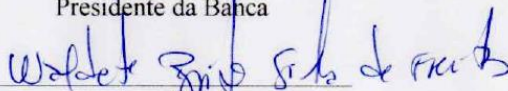


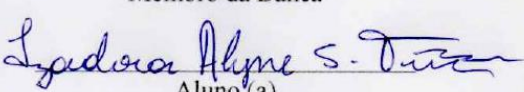
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos quatro dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e seis, às quinze horas, no Auditório Pavel Kejci – Clínica Vivem na Tv. Casto Branco, 1097, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profa. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins) (Orientadora e Presidente da Sessão) e Profa. Dra. Waldete Brito Silva de Freitas (Membro Interno), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **"O GRITO DOS KHARUANAS: A ESPETACULARIDADE DA OBRA DANÇANTE "KHARUANAS" DA CIA KHAOS"**, de autoria da aluna: Izadora Alyne dos Santos Tuñas: 202106040003, da turma: 2021, 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.


Presidente da Banca


Membro da Banca


Aluno(a)



Dedico este trabalho à minha família, que antes de técnicas ou teorias, me ensinaram a encarar a vida de maneira doce e corajosa. Cheguei a conclusão, após anos de convivência, que dançar com quem amamos é o que faz a vida valer a pena. Obrigada por cada memória de felicidade e por serem meu sinônimo de amor.



AGRADECIMENTOS

O processo de escrita e de jornada desse trabalho passou por muitos momentos de estresse, mas existem pessoas que tiram o peso que a vida acadêmica coloca, sem piedade, em nossos ombros, sou eternamente grata pela rede de apoio que conquistei durante os anos de existência.

Agradeço a Deus e N.Sra. de Nazaré por acalantar meu coração em noites de preocupação quando os pensamentos de insegurança atacavam e me faziam duvidar se conseguiria concluir o curso, mas minhas orações sempre eram ouvidas de lá de cima.

À minha família, minha mãe Doralice S. Santos, meu pai Rony William S. Tuñas, meu irmão Victor Baarzen e minha irmã Alice Marcely S. Tuñas, que me ensinaram o valor do apoio, respeito e cumplicidade desde o primeiro pulsar de vida; e que junto a mim se desdobram para alcançar meus sonhos com garra e felicidade. É uma honra fazer parte de uma família tão especial, na qual pude encontrar meus fiéis escudeiros.

As minhas tias, Patrícia C. Tuñas, Valcilene Silva S., Dulcinete Keyla Silva S., Joelma Silva S.; e meus queridos avós, Raimunda Marcolina S. Tuñas, Celina S. dos Santos, Adolfo William D. Tuñas, Deoclecio L. dos Santos, pessoas que sempre me incentivaram a ser eu mesma, estudar com disciplina e olhar para o mundo com doçura e diversão.

Ao meu companheiro de vida, Wallyson Santana Lima, que como um alinhamento milenar entrou no meu caminho e iluminou paisagens espetaculares que só o amor pode trazer à tona. Seu carinho e apoio contagiaram até os dias mais difíceis. Nossas fotos coladas na parede em frente ao computador foram minhas imagens de força até o último parágrafo. Amar e ser amada por você é meu bem mais valioso.

Aos meus amigos de turma, Ketlem Tamires, Jaqueline Monteiro, Bruno Ramos e Alessandro de Paulo, por serem fundamentais nesse trajeto de crescimento pessoal e aprimoramento profissional; além de serem pessoas sensacionais, que com muita alegria e parceria transformam a estrada acadêmica mais divertida durante a graduação de Licenciatura em Dança.

Aos colegas da Cia Khaos que alegam as noites de ensaio com piadas, e que com seriedade constroem obras maravilhosas. Uma equipe da qual tenho orgulho de fazer parte e aprender com cada um em nossas produções cênicas.

Agradeço aos professores do curso de Licenciatura em Dança pela UFPA, que foram fundamentais na minha jornada acadêmica, em especial à minha orientadora Profa. Dra. Bene Martins, pelos ensinamentos que tornaram esse trabalho possível, sou grata pela parceria.



De fato, tenho sorte de tê-los comigo.

“São Bento, benzei nossos caminhos que por eles vamos passar” que assim seja, Amém!



Resumo

Neste trabalho é apresentado a espetacularidade do espetáculo Kharuanas da Cia Khaos, baseado nos conceitos de etnocenologia e espetacularidade. Partindo do sentido da palavra Etnocenologia “compreender o comportamento humano espetacularmente organizados” (Pradier, 1995), a Cia procurou ter alteridade e respeito para pesquisar e homenagear as crenças amazônicas, as culturas e o depoimento de Zeneida Lima. Para compreender a espetacularidade da obra, me apoiei nos conjuntos de estudos de Armino Bião, norteando as classificações desse espetáculo como: Práticas subjetivamente espetaculares e adverbialmente espetaculares. Tendo em vista que é um espetáculo de dança onde os intérpretes assumem um papel diferente a sua identidade para dar vida ao personagem, e os cotidianos e práticas dos moradores do Marajó norteiam nossa construção das indumentárias, danças e cenário, tem-se que a percepção do adverbialmente espetacular é expresso no corpo do espetáculo, mesclando na obra as duas categorias de estudos. O texto conta com pesquisas sobre a história da transformação da Pajé Zeneida Lima, a criação do corpo místico dos integrantes, a elaboração dos elementos cênicos e o uso deste espetáculo com material pedagógico em eventos socioambientais, atividades escolares e teatros.

Palavras-chaves: Espetacularidade, Encantaria, Dança, Corpo intérprete, Culturas do Norte, Amazônia .

Sumário

PRÓLOGO	4
Ato 1	10

O espetáculo Kharuanas começa.....	10
Cena 1. Zeneida Lima, PAJÉ e Mulher Marajoara.	13
Cena 2. Ilha do Marajó: Vida, cultura e identidade.	17
Cena 3. Linguagens da dança: Corpo que grita sem dizer palavras	19
Ato 2	26
Cena 1.Processo de criação e formação do corpo místico dos intérpretes da CIA KHAOS.	26
Cena 2. Laboratório corpóreo: metamorfos animais e danças	28
Cena 3. Construção dos elementos cênicos da obra: Sentidos intrínsecos da conjuntura	da
cena.....	38
Ato 3	54
Cena 1. Menção honrosa aos demais personagens do espetáculo.....	54
Cena 2.Espetáculo como recurso pedagógico sociocultural sobre o misticismo amazônico..	67
Cena 3. Vida em cena, arte em ação.....	69
(In)Conclusão	73
REFERÊNCIAS.....	74

Lista de Imagens

Imagem 1: Estreia do espetáculo no Encontro Norte e Nordeste de Formação em Dança Contemporânea 2024.....	12
--	----

Imagem 2: Cia Khaos ensaiando.....	26
Imagem 3: Integrantes após a aula de Carimbó.....	31
Imagem 4: Integrantes com o preparador de elenco Jonh Monteiro.....	33
Imagem 5: Diretor Leandro Garcia mostrando gravuras.....	34
Imagem 6: Dançarina Izadora Tuñas após apresentação.....	42
Imagem 7: Costureira Titonia costurando a saia de carimbó.....	43
Imagem 8: Dois casais de dançarinos com roupas de carimbó.....	44
Imagem 9: Maquiagem oficial dos personagens Kharuanas.....	46
Imagem 10: Desenho da indumentária dos Kharuanas.....	46
Imagem 11: Bárbara e Leandro caracterizando Zeneida e Antônio.....	48
Imagem 12 e 13: Bárbara Emely caracterizada de Zeneida.....	49
Imagem 14 e 15: Intérpretes reunidos pintando o letreiro do barco.....	50
Imagem 16 e 17: Wes Maciel caracterizado de Kharuanas.....	51
Imagem 18: Projeto do cenário no papel e produção.....	53
Imagem 19: Integrantes pintando folhas para o cenário.....	53
Imagem 20: Intérpretes dançando Carimbó na chegada de Zeneida ao Marajó.....	55
Imagem 21: Kharuanas posando no evento da UEPA.....	57
Imagem 22: Borboleta azul do cenário.....	57
Imagem 23 e 24: Leandro Garcia caracterizado de Antônio.....	59
Imagem 25 e 26: Laíndia caracterizada de Jaci.....	61
Imagem 27 e 28: Samuel Ferreira caracterizado de Mestre Mundico.....	62
Imagem 29 e 30: Felipe Tomasso caracterizado de Jurupari.....	63
Imagem 31 e 32: Mille Melo caracterizada de Avé Guará.....	65
Imagem 33 e 34: Sâmella Cavalcante caracterizada de Girador.....	66
Imagem 35: Dançarinos unindo as mãos no centro.....	69
Imagem 36: Cia Khaos na entrada do Teatro 6 de Junho.....	72
Imagem 37: Cia Khaos na finalização do projeto Afluentes na escola Zacharias.....	73

PRÓLOGO

Neste prólogo teço parte de minhas memórias da infância, porque elas me constituem como pessoa em processo ininterrupto de aprendizados; e todas as experiências dessa fase da vida me são caras e as preservo sempre como doces e saudáveis lembranças, que instigam meu imaginário nos dias de hoje; agora, ainda mais intensificadas pelas leituras desenvolvidas na Licenciatura em Dança e em outras tantas que tenho lido!

Ser uma criança amazônida é crescer ouvindo lendas e histórias de arrepiar os cabelos; escutar de meus familiares que não se pode negar café e tabaco se uma mulher aparecer em sua porta durante a noite; e que o Saci-pererê é um menino sapeca, que saltitando em sua única perna, prega peças nas pessoas. É também ler livros dos acontecimentos macabros que assombram a região, a exemplo do *Visagens e Assombrações*, 1972, de Walcyr Monteiro.

A potência obtida nos contos ribeirinhos regem uma cultura e constroem um sentimento de pertencimento às pessoas que compõem essa comunidade. Pesquisar sobre histórias regionais e mergulhar em suas dimensões é resistir ao sistema que, de forma velada, tenta apagar as lutas e saberes dos povos originários. Sendo assim, é uma honra poder trazer um recorte de uma cultura tão vasta para a minha pesquisa de trabalho de Conclusão de Curso, da Licenciatura em Dança.

Parte dos brasileiros, resultado de uma esmagadora colonização e globalização em massa, possui a estranha mania de diminuir os seus valores nacionais, enaltecendo estudos do exterior, principalmente europeus; deixando à deriva a pluralidade e riqueza de vivências das comunidades do território brasileiro, tal prática é conhecida como “síndrome do vira-lata”, um termo denominado por Nelson Rodrigues em uma coluna de jornal em 1958. Naturalmente, a mesma síndrome contaminou os brasileiros/amazônidas também.

A mulher que firma esta pesquisa, foi/é fortalecida pela menina que via, sorridente, o programa *Catalendas* exibido pela TV Cultura do Pará nos anos 2000. Assim que chegava da escola com meus irmãos, eu, a pequena Izadora, encantada com a contação de histórias, via minha imaginação voar e, hoje, guardo essa memória de afeto em um lugar querido no campo de consciência que pudesse ser o meu refúgio em momentos difíceis. A sensação de estar reunida com as pessoas que mais amava e conhecendo encantarias e assombrações era de uma dimensão inimaginável para a criança que ainda habita em mim.

Hoje, tenho a honra de ser artista, pesquisadora e educadora; uma profissão que exerço com tanto carinho, na qual posso compartilhar saberes, e interpretar com toda complexidade

de pessoa humana que sou. E, a partir das minhas concepções de vivência, procuro construir outros significados, e antever outras possibilidades extraordinárias que só a arte desperta em meu ser. Mas a dança que me ronda vai além das salas de aula, são as comemorações de vitória depois de ganhar no pique-esconde, a performance na cantoria do banheiro, correr pela casa depois de brigar com meus irmãos, dentre outras peraltices que agregam todas as escrituras de movimento-sentimentos que constituem o meu eu no mundo. O poeta Paes Loureiro, enfatiza minha percepção da dança: “Pois é no corpo, celebrante celebrado, que a dança tem morada. E faz o corpo habitar o mundo com leveza” (Loureiro, Paes, poema entregue em sala de aula). Assim, procuro habitar o meu com a doce leveza e o “peso” de minhas experiências.

O lugar que habito, o reconheço como espaço sensível, que o movimentar traz a minha alma o ato de lembrar de dançar no quintal da casa de minha avó Raimunda com meus primos até cansar; tentar fazer o passo de cruzar joelhos como meu pai; pular da cadeira quando tocava é o tchan, porque sabia que minha mãe queria companhia na performance; e aprender a coreografia de *Prepara!* da cantora Anitta com meus irmãos. Cada segundo de experiência pude ser eu mesma, porque eles sempre me ensinaram que não importa o que falem, não há nada melhor que viver com empolgação, como dizia o cantor de rap nacional, Chorão: “A vida é uma boca a ser beijada, mas a vida só gosta de quem gosta de viver, a vida não quer ser desperdiçada, aproveite o seu tempo está tudo aí pra você” (Charlie Brown Jr, 2013, Álbum La Familia 013).

Minhas primeiras referências em dança foram as pessoas do meu dia a dia, minha família que, com muitos esforços, apoiaram aventuras diversas para que a arte fizesse parte de nossa vida. Nasci em Marituba, moramos em Ananindeua e, aos 4 anos, nos mudamos para Belém, minha primeira vivência em um ensino formal de dança foi no curso de Ballet no Sesc. Gostava de me arrumar como os desenhos de bailarina que via, porém tinha medo da professora, ela gritava e criava um ambiente de competição entre as colegas da turma, a vontade de ir à aula desapareceu e me afastei do curso. Fiquei muitos anos fora das salas de dança e foquei na área dos esportes, principalmente vôlei, meu pai realizava treinos quase toda noite; e aos 10 anos, entrei na escolinha de vôlei do centro educacional Ideal. Inicialmente, fiquei receosa quanto a saber se o professor iria gerar desconforto como no ballet, mas, pelo contrário, sua didática e cuidado com os alunos faziam-me ansiar pelos treinos.

Em 2016 mergulhei no universo do k-pop com amigos da escola, estudávamos as coreografias juntos e, a partir desse momento, comecei a pesquisar a fundo diferentes modalidades de dança: Dancehall, Waacking e House foram bastante revisadas nas minhas experimentações, mas o Hip Hop fez morada nas minhas escrituras corpóreas e se tornou meu

objeto principal de pesquisa. Em 2018 entrei na turma de videodance da Centro de Movimento Mirai, uma turma ministrada por Renan Mendes, uma das minhas referências em docência na dança, ele, com alegria e sabedoria, nos proporcionou aulas que despertavam a vontade de explorar cada vez mais a possibilidades de dança; e a monitora da turma tornou-se minha mentora no início da minha jornada como professora de dança, Hayla Ferreira, orientou-me em como construir um plano de ensino, como portar-me em frente à sala e como ser gentil quando seus alunos se sentirem inseguros.

No começo de 2020, por meio de uma audição, conquistei uma bolsa integral no Studio de Danças por Lucinha Azeredo, onde comecei minha jornada ao lado da professora Hayla, sendo monitora de suas turmas; no dia 4 de agosto do mesmo ano, comecei a ministrar aulas de Danças Urbanas de maneira independente nas duas unidades do Studio, Belém e Shopping Metrôpole, permaneci durante dois anos nessa função, conquistei muito conhecimento na área de composição coreográfica, condução educacional e manejos sociais; sempre tendo em mente os profissionais que não queria ser, como a minha primeira professora de Ballet. Em 2021 ingressei no curso de Licenciatura em Dança, no qual descobri horizontes de tirar o fôlego; e a cada dia encontrar-me mais dentro da profissão. As culturas da minha região sempre trouxeram encanto, e sentia-me persuadida pelos movimentos e histórias tão ricas.

Por ser observadora, adoro notar dos pequenos feixes até as grandes rodas; perceber os sentimentos dos presentes no momento, o sorriso doce do brincante expressando a sua arte viva que discorre seu real ser, um segundo de verdade extracorpórea, onde ninguém é apenas um, todos são uma unidade, quando a voz baixa canta mais alto e o gesto vira poesia. A dança do estar e existir potencializa-se, marca um espaço no tempo, uma memória ancestral que soma os registros daquela cultura e perpetua-se no coro dessas pessoas. Todas essas vivências em meios artísticos, instigaram-me a estudar, cada vez mais, e, para este trabalho, selecionei um dos espetáculos, no qual participei, desde a produção, a coreografia e as apresentações.

Assim, a pesquisa surgiu ao perceber os esforços incessantes dos intérpretes da “CIA KHAOS” de, na melhor maneira, homenagear uma história de forte significado, refletir sobre as memórias e o imaginário dos seres encantados que vivem entre nós e, por algumas vezes, dão o ar de sua graça. Durante os ensaios, notei-me hipnotizada pelos detalhes que instituíram cada cena, suas intenções, ritmos e ferocidade; fazendo meus olhos se acenderem, minhas mãos tremerem e meus pés quererem, cada vez mais, mergulhar nesse estudo e encontrar todos os afluentes que coordenam o fluxo do trabalho em questão.

O processo da construção do espetáculo *KHARUANAS*¹ inclui uma riqueza imensa na composição e, principalmente, no vasto trabalho artístico em equipe. Esse trabalho terá o recorte de uma parte dele que segue concepções de Zeneida Lima, uma menina que se perdeu na mata do Marajó, foi levada por seres de pele azul (Caruanas, Tribo Jacundá, divisores das águas) e se tornou uma Pajé. Ela é a personagem principal da obra, cada detalhe de sua vivência trouxe força e guiou o trabalho a todo momento: indumentárias, pinturas corporais, objetos cênicos e outros, foram confeccionadas em sua maioria pelo diretor e integrantes da companhia.

O processo de criação durou meses de composição, contando com laboratórios de corporeidades metamorfos, danças regionais, confecção de macramê, análise de produções cinematográficas e outros elementos estéticos. A dimensão que cada processo desenvolveu uniu os intérpretes para o estudo mais profundo dos personagens homenageados.

A pesquisa desse espetáculo envolveu estudos sobre as vivências e significados de rituais e comunidades, cuja referência principal é o livro *O mundo místico dos Caruanas da Ilha do Marajó*, registro importante sobre o mundo dos encantados para homenagear a cultura rica presente no território vasto do nosso país. Este trabalho registra e reflete sobre a criação colocada em cena, processo inspirado pela potência feminina da Pajé Zeneida. A proposta do espetáculo advém de depoimentos da autora sobre a utilização de grafismos marajoaras nos corpos dos caruanas, danças sexuais, trançados artesanais e outros elementos estéticos; cuja finalidade era a de levar ao palco um espetáculo forte, com um arcabouço sociocultural potente, que é registro de uma investigação cultural que soma o cenário artístico e elementos educacionais, amplificando as maneiras de se pensar os estudos regionais com recursos das artes cênicas, visuais e artesanais. A obra será analisada nos sentidos estético, dançante, encantado e laboratorial

O objetivo do trabalho é apresentar a espetacularidade da construção do espetáculo *KHARUANAS* através da análise dos sentidos intrínsecos da obra. Os objetivos específicos são: integrar ao currículo de metodologias de ensino outras maneiras de ensinar e perpetuar contos amazônidas; Analisar as riquezas presentes no cotidiano de comunidades amazônidas; Incentivar criações voltadas para as culturas regionais; Registrar a pesquisa de corpo vivenciada pelos intérpretes presentes em cena, os quais advêm das indagações: Quais as tessituras que constituíram essa obra? O quão profundo se deve navegar para encontrar o corpo

¹ Originalmente os seres são chamados de *Caruanas*, como o nome *Khaos* que também seria *Caos*, para costurar a poética da Cia com o misticismo o espetáculo foi nomeado *KHARUANAS*, uma mudança que dá singularidade a todo processo feito pelos estudiosos e intérpretes da Cia.

místico que o intérprete tem em cena? A resistência dos saberes da floresta precisa entrar em pesquisas profundas?

Amparada pelos referenciais teórico-práticas de autores/as estudiosos do ensino da dança, a começar por, Paes Loureiro, conversão semiótica (2001) - Partindo do conceito, destaco a palavra *transfiguração*, uma vez que há a mudança de signo e sua significação de um objeto e/ou movimento, mudando a percepção de leitura simbólica ao ser notado em diferentes ambientes e indivíduos. Enfatizando a habilidade do homem de reelaborar símbolos e interpretar diante da sua vivência, alterando a função previamente determinada por uma diferente que se relaciona ao contexto inserido. A análise do conceito amparada também pela Prof. Maria Ana Azevedo em seu livro, *Ver-a-dança: A transfiguração do cotidiano da feira do ver-o-peso na criação coreográfica*. Publicado em 2011.

“A dança apresenta a verdade de forma alegórica com símbolos e sinais, sendo assim a dança uma alegoria expandida do corpo, uma compreensão lógica da arte” (Paes, 2023, anotações em sala de aula durante a Disciplina Filosofia da arte, no curso de licenciatura em Dança pela UFPA). Na dança, a conversão de sentimentos, símbolos e signos passa pelo corpo como expressão artística, a dinamicidade contínua de se mover no interior por músculos, pulmões, coração e sangue; conjunta com o externo de braços, pernas, cabeça, tronco, costas, pés, mãos, olhos, nariz e boca. Pelo gesto, ou falta dele, o corpo vira meio de compreensão alegórica dos sentidos, sendo percebido em cada respiração ofegante, contração muscular e olhar focalizado mostrando a presença do dançarino no palco.

Na espetacularidade apoio-me nos conceitos de Armindo Bião (2000) e outros autores sobre a divisão dos conjuntos de estudo para enunciar a espetacularidade do espetáculo KHARUANAS em detalhes; compreendendo a maneira que os estudos foram propostos na sua conjuntura, durante as cenas, ensaios e estudos. Podendo ser eles, *subjetivamente espetaculares*, *adjetivamente espetaculares* e *adverbialmente espetaculares*. No espetáculo do presente estudo, destaco a 1º e a 3º como o conjunto de estudos que se conecta com ao contexto inserido, que serão explicados no corpo do texto.

Alicerçada, ainda, pelos apoios metodológicos, o desenho do estudo é composto pela abordagem qualitativa de natureza básica com os seguintes procedimentos: descritivo; documental; etnográfico; participante. Tendo como objetivo uma pesquisa explicativa, escrevo como artista-pesquisadora participante ativa da Cia Khaos, através da realização de entrevistas com os demais participantes do espetáculo e com o diretor da Cia Khaos, Leandro Garcia. Análise de entrevistas veiculadas na mídia feitas por diversos jornalistas com a Pajé Zeneida

Lima disponível na internet; Leitura do livro sobre a vida de Zeneida, onde ela compartilha sobre suas vivências e contato com os seres encantados.

Textos relacionados a Lundú Marajoara, Carimbó, imaginários amazônicos, encantaria-corpo, comunicação do cotidiano amazônico, trançados artesanais; e obra cinematográfica “Os Encantados”, filme nacional. Além da descrição e análise das atividades desenvolvidas nos laboratórios de preparação: corporeidades metamórficas; confecção de macramê; pinturas corporais; confecção de pinturas em chapéus; e toada.

Ao reunir as informações exploradas e tecer uma linha de construção do início ao fim do processo criativo do espetáculo, demonstrei as pluralidades presentes na obra, riquezas de várias ordens estéticas. Este trabalho enfatizou como a composição estético cultural pode ser uma alternativa de ensino contando com a observação, a imersão nos laboratórios e a análise das obras, fortalecendo o aprendizado multidisciplinar.

A cultura da encantaria está no nosso viver, os Caruanas estão entre nós. O valoroso contato com os seres encantados marca não só um corpo mas toda a comunidade que ele está inserido, os casos de encontro e revoltas dos místicos é parte da história que não é contada a fundo nos livros de história e dificilmente trazida para o ensino superior. Logo é preciso se desdobrar para compor um entendimento maior desses assuntos, agentes da comunidade mais ligados às culturas amazônicas geralmente são os porta-vozes e passam de geração a geração os saberes da floresta. Acessar a educação com meios não tradicionais ainda é um desafio, porém, os resultados sempre valem a pena, pensar na reforma educacional e no novo olhar sobre a prática é o dever de pedagogos e em específico, articular a arte na compreensão do mundo é uma tarefa nossa: arte-educadores.

Ato 1

O espetáculo *Kharuanas* começa

Blackout no palco enquanto os intérpretes se posicionam para a abertura, formando um barco com um tecido pintado com a arte letrada do Norte, com o nome do protetor das águas *Patu Anu* na lateral. As damas sentadas de joelhos ao chão, mexem suas saias como os movimentos dos rios ao serem atravessados pelo transporte, que com seu motor barulhento anuncia sua chegada a margem do Marajó. Zeneida tem seu destaque no centro da formação com um olhar cheio de curiosidade de mulher, ela ainda não sabia mas uma nova jornada a esperava, toda a floresta contava com sua chegada. Com os chapéus abaixados e os braços entrelaçados, o som de barco inicia, os ombros chacoalham e fazem as conchas do colar das

ombreiras ecoarem os sons das trilhas que cruzam a mata, a voz em uníssono desperta o início do ritual.

Tudo está na natureza, encadeado em movimento, eles pensam que a maré vai mas nunca volta². Nós estamos aqui há milhares de anos. E, apesar de tudo, continuamos firmes, fortes, em pé. Você pode fingir que não se importa, que não vê. Mas estamos aqui, lutando a muito tempo. Mais do que nunca contra o tempo. Até porque, vamos seguir resistindo, firmes, em pé. Porque nós somos a floresta e a floresta somos nós!³ (texto reunido pelo diretor Leandro Garcia que mescla um monólogo da literatura brasileira e um texto de resistência dos povos indígenas, ribeirinhos e quilombolas).

“Grito do Jurupari, Curupira me chamou, eu só ouço o soar do maracá do Pajé na beira do igarapé, na beira do igarapé! O luar da terra amando na maré que está crescendo, os Caruanas tão chegando e o Pajé tá recebendo, ainda ouço o vibrar do maracá na margem do igarapé! (canção de Zeneida Lima).

O teatro treme ao ouvir a voz da Pajé Zeneida soando pela estrutura, conduzindo o público ao seu olhar de mistério e encantaria. A lua que encontra as águas no reflexo de sua luz, é onde o céu e o rio se debruçam um no outro e desfrutam do prazer dos fluxos do misticismo, a encantaria é levada ao palco com emblemáticas indumentárias que carregam histórias e resistência, os intérpretes sabem do valor da construção que cada cena precisou para se tornar real e dançam com o corpo presente, em estado de presença. A pesquisa se inicia.

Para entender o trabalho do grupo além da arte, é necessário conhecer os integrantes da Cia Khaos em sua natureza. A Khaos é composta por jovens do estado do Pará, região Norte do Brasil, que tem suas origens em diferentes municípios do estado: Ananindeua, Belém, Marituba, Icuí e Mocajuba. Artistas que têm vivências, referências, culturas e realidades distintas entre si que juntos integram uma equipe que produz trabalhos artísticos em várias modelos: videodança, shows em conjunto com cantores, espetáculos, mostras de dança, competições, realização de projetos sociais relacionados a democratização do acesso à dança, pesquisas, confecção de figurinos, entre outros.

São artistas engajados nas manifestações culturais da região, como a criação do conceito *Jambu Urbano* elaborado pelo diretor Leandro Garcia; pela pesquisa de TCC sobre a metodologia de ensino de dança dos cortejos do arraial do Pavulagem de Thamires do Rosário (Lua Lins) no curso de Licenciatura em Dança pela UFPA em 2025; pela pesquisa dessa que vos fala, Izadora Tuñas sobre a espetacularidade do espetáculo KHARUANAS, dentre tantas outras pesquisas que estão sendo realizadas pelos intérpretes nesse momento. Nas relações das

²Tudo está na natureza, encadeado em movimento, eles pensam que a maré vai mas nunca volta. Trecho da peça Gota D'água escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes em 1977, encenada por Bibi Ferreira.

³ Nós estamos aqui há milhares de anos[...]a floresta somos nós. Texto publicado pelo instituto socioambiental na campanha povos da floresta em 2019.

formações acadêmicas dos membros, na composição da Cia, temos licenciados em dança pela UFPA, intérpretes criadores formados pela ETDUFPA, nutricionista pela UFPA, geógrafa pela UEPA, letras pela UFPA e administração.

Para a etnocenologia, a percepção do eu no mundo está intrinsecamente ligada ao contexto: cultura, corporeidade, economia e relações sociais. Compreendendo que a singularidade de cada indivíduo impacta o seu fazer e seu papel social. Na Khaos, reflexões de agendas de gênero, racialidade, sexualidade, economia, acessibilidade, dentre outros, refletem na prática artística e no dia a dia dos dançarinos.

A Khaos é uma companhia de dança independente que usa do orçamento dos trabalhos para investir na melhor qualidade de materiais para realizar ações necessárias, como caixa de som com boa ressonância do áudio, tecidos para confecção de figurinos, transporte dos membros até o destino do ensaio. O Porto Futuro, um parque público no centro da cidade de Belém, é espaço dos nossos ensaios e conversas, os funcionários, guardas e visitantes estão acostumados com as noites de terça e quinta serem preenchidas de músicas e danças.

Imagem 1: Estreia do espetáculo no Encontro Norte e Nordeste de Formação em Dança Contemporânea 2024.



(Fonte: Acervo profissional de Mário Belém, 2024)

Do fundo das águas ecoou o grito dos caruanas trazendo cor, mistério e energia. Na imagem podemos ver os Kharuanas no fundo do palco, esperando para ir de encontro a Zeneida, as cores vibrantes iluminam seus corpos e os identificam com o azul dos céus, e o vermelho do Ave Guará. Na trilha do mato, é preciso pedir licença, porque todo lugar tem dono. Pisa em espinho e flor, molha os pés nas águas turvas mergulhadas em

teimosia, nos fluxos dos rios é possível achar orientação, mas não se pode deixar levar pela correnteza feroz; Zeneida foi enfeitiçada por Anhangá, corria floresta adentro, e quase virou encantada, porém Mestre Mundico curou Zeneida do feitiço.

Uma coisa é certa, quando a energia te escolhe, nada tira o teu soar, Zeneida é da linhagem Sacata, uma linhagem de grandes Pajés que promovem a cura, seu dever de cura está no sangue, foi endereçada a ela desde o ventre de sua mãe. Zeneida Lima é seu nome e sua força é o seu conhecimento, logo, iniciamos com a breve apresentação de Zeneida.

Cena 1

Zeneida Lima, PAJÉ e Mulher Marajoara.

Essa obra surgiu quase como um chamado da natureza, como se as vozes do vento sussurrassem o nome dela *Zeneida*, ecoando nos pensamentos criativos e infindos do diretor Leandro Garcia, que ouviu os gritos mais altos, como um destino sendo desenhado e os trouxe às cenas. Assim, o grupo iniciou a pesquisa sobre a Pajé Zeneida e os Caruanas e a encantaria nasceu, dando espaço para a força da natureza se instalar nos nossos corpos. Para explicar melhor quem é essa mulher, ser humano singular, apresento no primeiro ato um pouco sobre sua trajetória de vida. A começar pelo nome de nascença, Zeneida Lima, a Pajé marajoara tão referenciada e admirada, uma mulher com uma força inexplicável e sabedoria vasta, ouvir sua voz cantando e percorrendo sobre seus conhecimentos sobre o mundo físico e espiritual arrepiam o peito e a curiosidade espreita as mentes curiosas, a sua energia preenche o lugar e os seres confiam a ela o poder de ser porta-voz.

Conforme publicou no livro *O Mundo Místico dos Caruanas* de 2002, Zeneida, natural da ilha do Marajó, filha de Maria José de Andrade e Angelino Rodrigues, essa é a identidade que trilha todo seu trabalho, atribuindo várias realizações além de ser Pajé, ela também é escritora, ambientalista, compositora, fundadora do projeto social na área de educação na ilha do Marajó *Instituição Caruanas do Marajó*, juntamente com a jornalista, tradutora, escritora e dramaturga brasileira Rachel de Queiroz em 1999, projeto esse que é apoiado pelo Criança Esperança desde 2009.

Durante sua vida, perpassou por vários locais porém existem lugares que a marcaram: Soure, Belém, o engenho São Miguel e a Fazenda independência (atualmente Alacidândia). Esses locais marcaram as fases de mudança da sua vida, suas relações, status e descobrimento de si. Quando morou em Belém ela tinha acesso a estudos de qualidade e uma perspectiva de

crescimento, então foi relutante à ideia de se mudar para a Fazenda Independência, porém, por mais que demonstrasse seu descontentamento, a família mudou-se para lá, seu pai se tornou político em Belém e enviou a família para Soure como uma maneira de controlar a atividade de todos e proteger de seus inimigos políticos, além de alegar ser um lugar melhor para as crianças crescerem. A menina enfrenta seu pai muitas vezes, quando se opunha às atitudes ou falas dele mostrava que o respeito não vem junto com a submissividade, seu comportamento se dava como desafio e sua presença se tornava marcante.

Zeneida viu e viveu fatos e experiências muito intensas quando morava na fazenda, via crianças da cidade serem trazidas ilegalmente para capinar e sofrerem punições caso não terminassem o trabalho no tempo desejado, quase foi agredida por um funcionário, contou a seu pai e ele cortou as partes íntimas do rapaz na frente dela para que ela tivesse certeza que ninguém a tocava um dedo sequer, esse foi o pensamento de seu pai, mas, para a criança, foi um momento assustador e traumatizante. Além desse, passou por momentos fortes em que via a brutalidade do mundo cara a cara, causando cenas que ainda são (re)vividas em sua memória, vivências como essas foram contadas em seu livro *O mundo místico dos Caruanas*, publicado em 2002.

Ela foi uma criança curiosa, destemida e com uma ligação muito forte com a fauna e flora, sempre via seres encantados no seu dia a dia mas não entendia quem poderia ser, até o dado momento quando o mundo místico a chamou mais firmemente. Aos 11 anos foi levada por seres de peles azuis, ela estava colhendo açaí junto com sua mãe e de repente o vento virou ventania, o rajado forte atingia apenas a menina, sem balançar árvores ou folhas apenas contra o seu corpo, e então como se um pássaro tivesse sentado ao seu lado, os três seres apareceram de peles azuis como o céu com um rosto em formato de peixe. Eles olharam para ela, ofereceram frutinhas de bagas amarelas e ela recusou, de repente todo seu corpo começou a arder como se ela estivesse sendo agredida e sua visão apagou, desmaiou em transe.

Após 16 dias, ela foi encontrada completamente louca, como a mãe dela dizia “ela ria gritava chamava pelos seres e no meio da noite ela acordava e sentia que ela precisava ir pra floresta” era algo que ela não tinha controle não continha a força que a movia. No início, seu pai acreditou que foi uma estratégia política de mau gosto da oposição, ou até mesmo, fingimento da menina para tirar o pai do sério, ele em uma manobra cruel para tentar se provar certo de suas convicções, prendeu a respiração dela de maneira brusca e mesmo assim ela não desmaiou ou esboçou dor, ainda descrente do que viam, mas agitados, seus pais observaram o estado estranhamente modificado de sua filha e em uma tentativa de salvar sua menina, chamaram vários pajés para que ela fosse curada o mais rápido possível.

Na busca de um pajé⁴ encontraram alguns charlatões, outros abusadores dos clientes que queriam se aproveitar da situação para tocar de forma inapropriada os doentes, até que um pajé de verdade chegou, Mestre Mundico, orientou a mãe como deveria cuidá-la e tratá-la, ela já estava acostumando-se com a correria de segurar a filha a força, sustentar-lhe para conter suas fúrias. Então ouviu atentamente e seguiu as orientações dos cuidados para que sua filha pudesse ser tratada da melhor forma e voltar a sua normalidade.

Os caruanas se conectaram com o pajé para cuidar dela e informaram sobre sua linhagem de grandes curandeiros onde ela era a próxima escolhida, sua energia de cura precisava ser desenvolvida, seu dom a chamava. Ela se resguardou na casa de Mestre Mundico, Pajé mestre que ensinou durante dois anos técnicas e sobrevivência, transmitiu conhecimentos como: manipular as energias, se limpar espiritualmente, respeitar a natureza, conhecer ervas e muitas outras habilidades. Mestre Mundico foi como um guia que mostrou seu destino de cura, um grande mestre e amigo de Zeneida que tomou seu posto de Pajé.

Desde o ventre de sua mãe, Zeneida já era portadora de muitos mistérios que rondavam sua existência, na cultura Pajé existem os de nascimento e os que desenvolvem depois durante sua vida, uma criança que nasce com a graça de se conectar com as energias já apresenta sinais durante a gestação de sua mãe, o choro da criança pode ser ouvido antes mesmo de vir ao mundo o que causa espanto e curiosidade da família. O processo de ser “sentado” Pajé é um processo contínuo de estudo da natureza, manipulação de ervas e energias, limpeza espiritual e contato com fauna e flora com a alma entregue mas não desprotegida, o pajeísmo é muito importante no equilíbrio do viver entre o mundo dos vivos e dos encantados.

Por fazer parte de uma família com crença religiosa de outra matriz, ela sofreu durante o seu entendimento como Pajé e suas práticas de Pajé de cura, foi afastada da família e tratada como louca, em uma palestra recente realizada no evento Motirõ⁵, em Belém, dividiu sua dor de “perder seu nome” e virar a “doida” da casa e como fica feliz de poder compartilhar sua história com a família ampliada que construiu e a respeita. Zeneida agradece as energias que a guiam, a natureza, e também a seus pais, tudo que ela aprendeu e que ainda vai aprender com 91 anos de idade.

⁴ ‘Em tupi-antigo, a palavra era pay’ê, adaptada ao português brasileiro como “pajé” (Ricardo; Ramos, 2018), suas funções espirituais e ritualísticas são : Comunica se com espíritos, realiza cura das pessoas, afasta espíritos malignos, compõem canções e prever o futuro.

⁵ Programa que promove uma jornada de letramento socioambiental voltada a comunidade de ciência, tecnologia e comunicação. O título é uma palavra em Tupi-guarani, Motirõ, em português sua tradução seria: Aquilo que construímos quando ajudamos uns aos outros.

As mulheres dentro do pajeísmo sofrem muito preconceito e discriminação por exercer essa prática, porém são conhecidas por serem mais fortes do que os homens nessa área. Segundo a pesquisa de Maria Betânia Barbosa Albuquerque e Mayra Cristina Silva Faro, realizada em 2012, durante a investigação na ilha de Marajó, encontrou apenas três pajés mulheres e documentou suas práticas de cura. Ela afirma que parte do preconceito vem da crença que o ciclo menstrual deixa o corpo da “Ave”⁶ fraco e impuro para ser esse centro de conexão espiritual, por ter um período do mês que o corpo expõe sangue e abaixa a energia – Zeneida afirma que durante esse momento se reserva e quando a menstruação acaba, ela passa por uma purificação do corpo para atender as vibrações dos Caruanas– muitos percebem a função de Pajé apenas a homens cis, mas é de conhecimento comunitário que as mulheres Pajés são mais fortes e de conhecimento esplêndido ao cuidar.

Os Pajés recebem da mãe natureza tamanho poder da cura, onde se conectam com os caruanas para interceder pela saúde daqueles que os procuram; importante dizer que os caruanas não a incorporam, e sim vibram para entrar em contato com a ave, a cura é feita com a união dos três reinos da natureza: mineral, animal e vegetal. A natureza é a mãe de tudo onde começa e termina, logo, para entrar em ressonância é preciso seguir um período de preparação para o ritual, antes de começar, os Pajés realizam uma limpeza das energias para alinhar seu corpo, todo ritual de cura se chama Pajelança, e é uma prática que não é cobrada como serviço.

Segundo Zeneida, no vídeo *Prog Mistério - Ritual Pajelança*, os pajés têm costumes que devem ser seguidos à risca se desejam realizar um processo de cura adequado com o auxílio dos caruanas, seguindo dietas restritivas, toque de recolher e limpeza espiritual. O ritual de cura é realizado em noite de lua cheia, até lá os pajés comem somente a parte da calda do peixe, tomam água somente no nascer e no por do sol, se deitam as 19 horas e fazem ritual de purificação do corpo com folhas, fogueira e dizeres, assim queimando as energias pesadas e renovando seu espírito, além disso há outras práticas, algumas coisas são sigilosas na vida de um Pajé.

O pajé inicia a cura cantando as canções daquele sobrenatural que o seu inquérito leva a considerar como provável. Acompanha a si mesmo, marcando o ritmo da canção como uma batida forte de pé chacoalhando o maracá. Dança em volta do paciente: em geral, a família deste e alguns dos circunstantes o acompanham. A esposa ou um ajudante preparam-lhe os cigarros feitos de folhas de fumo enroladas em fibra de tawari. Um ajudante toma o maracá e o pajé preocupa-se daí por diante com a cura propriamente dita. Chupa repetidas vezes no cigarro para soprar a fumaça em suas mãos ou no corpo do paciente. Afasta-se para um lado e chupa o cigarro até que, meio

⁶ As pessoas que recebem as energias dos encantados para realizar o ritual de cura, são chamados de *aves* pelos Caruanas.

tonto, recua de súbito e leva as mãos ao peito, o que indica ter recebido o espírito em seu corpo.(Wagley, Galvão, apud, Ricardo, Ramos, 2018, p. 36).

Cena 2

Ilha do Marajó: Vida, cultura e identidade.

Para apresentar o recorte da história em que Zeneida se torna Pajé e o espetáculo em sua extensão, é necessário entender o arquipélago rico onde tudo aconteceu, e, consequentemente, onde a obra se passa. O Marajó possui 49.000 km² de extensão contando com a ilha principal e as ilhotas presentes no território, tendo 16 municípios e contando com 599 mil habitantes segundo a pesquisa do IBGE 2025, é conhecida pelo turismo, agropecuária e sua natureza majestosa. Em Soure, autointitulada a “Pérola”, “Capital do Marajó” ou/e “capital dos búfalos” é onde o conto se passa e onde o Instituto Caruanas é localizado, originou-se de uma antiga aldeia dos índios Maruianazes, banhado pelas águas do rio Paracauari e está de frente para Salvaterra. Na ilha é possível perceber búfalos caminhando soltos pela cidade, visto como um símbolo local; assim como suas belas praias que atraem turistas durante o ano inteiro. Para chegar em Soure é uma missão longa por conta da distância entre a saída de Belém até o porto de Camará; em conjunto a viagem de ônibus ou van de Camará até Salvaterra; e, por fim, a travessia de Salvaterra a Soure (Faro, M. C. S., 2012, p.16).

Os habitantes da ilha relatam momentos e períodos históricos em cerâmicas há gerações, com designs, formatos e grafismos; usando esses artefatos como fenômeno de estudo para entender e investigar os recortes do tempo, de povos escravizados, de rituais fúnebres, de trabalhadores rurais, entre outros. É preciso não apenas enxergar mas se desdobrar em entender a mensagem visual, poética e estrutural dessa escultura feita de barro, que quase aproxima as mãos meramente mortais ao divino da criação de dar vida a momentos eternizados em linhas, desenhos e moldes, sua iconografia virou sua identidade em nível nacional como *Cerâmicas Marajoaras*. É reconhecido pelo IPHAN como valioso patrimônio arqueológico brasileiro, por seu valor histórico e científico.

O espetáculo Kharuanas deseja homenagear não somente os encantados e a transformação da Pajé Zeneida, mas também as pessoas que vivem na ilha e mantêm as comunidades vivas. No texto de Matteo Bonfitto a respeito dos conceitos sobre espetacularidade, o autor levanta um questionamento após se deparar com o fato de uma obra ser retirada de um evento por não ser “espetacular o suficiente”: *Seria possível qualificar uma obra como sendo mais espetacular que outra? O que é espetacularidade?*

A espetacularidade é um dos conceitos principais da etnocenologia, que, por sua vez, significa “estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados” (Pradier, 1995). A espetacularidade pode ser entendida como uma maneira de compreender o comportamento humano, esse corpo movimento, que desperta curiosidade e atrai o olhar. É de suma importância que o pesquisador tenha alteridade ao pesquisar seu fenômeno de estudo, sendo alteridade a ação de compreender o mundo e vivência do outro com o mesmo valor de importância do seu mundo e vivência, perceber as diferenças como algo que atribui e atrai interesse e não repele.

A espetacularidade procura entender quais corpos são esses que se expressam e qual a sua relação com o seu contexto sociocultural, a partir desse ponto inicial, o pesquisador dará o olhar espetacular ao seu estudo, que pode ser voltada às artes de espetáculo (dança, teatro, ópera, entre outras) e para outras manifestações humanas que estão ligadas ao cotidiano e a ritos comemorativos/religiosos. Espetacularidade, na definição do dicionário, aparecem palavras como “grandioso”, “maravilhoso”, entre outros. É subjetiva a quem vê, para mim uma cena espetacular é ver meus amigos e familiares brincando de vôlei na calçada da casa de minha avó em meio a uma chuva torrencial, ver os sorrisos, os gritos contando cada toque na bola, a dedicação meio boba de não permitir que a bola caia no chão e a chuva gelada molhando a pele, me percebo admirada na relação de sentimento coletivo e memória afetiva que essa ação me traz; é grandioso no meu conceito construir essa sensação unida de pessoas que tenho tanto carinho e marcar uma memória tão alegre.

Para Mukarovsky (1993) “Não é só a arte que é portadora da função estética: Qualquer fenômeno, qualquer produto da atividade humana, se pode converter, para um indivíduo ou para toda uma sociedade, em signo estético”. Assim, se percebe que a espetacularidade está presente em todo o contexto em que o corpo sociocultural está em organização com seu meio; é maravilhoso seja ele usando de materiais teatrais (luz, cenário, teatro, instrumentos de som, entre outros) ou não (peças de rua, manifestações culturais, gestos cotidianos, jogos sociais, entre outros).

Nosso objetivo pesquisando a região em que a história é ambientada, é apresentar os fenômenos adverbialmente espetaculares, norteados por Armino Bião (2000), direcionando o olhar ao cotidiano da ilha, evidenciando famílias, amizades, expressões culturais, danças populares, grafismos, trabalhadores como os pescadores, artesãos, pecuaristas, entre outros. Pensando nas técnicas corporais de Marcel Mauss (1994), que as ações corpóreas sofrem com os balizadores da cultura, pois o corpo é instrumento de ação e reprodução da realidade que é

imbricado pelas noções sociais, culturais e normas coletivas na sociedade que o indivíduo faz parte.

Buscamos a conversão da espetacularidade dos cotidianos, crenças e natureza paraense, em elementos, escolhas de construção de indumentárias, falas, pinturas corporais e cenários; criando representações dançantes, objetificadas e visuais.

Cena 3

Linguagens da dança: Corpo que grita sem dizer palavras

Para Silvia Fernandes (2010), o que caracteriza a *performance* é a execução de ações estruturadas no ato de fazer e não no ato de representar. Desempenhando um corpo místico no espetáculo, indago como seria representar de forma natural ao que não se pertence ao meu viver? Como legitimar gestos extra-cotidianos encantados? Há espetacularidade no processo de constituir um corpo cênico dançante para o personagem?

Na produção cênica de um espaço além do *espaço real* cotidiano, na qual o dançarino/ator veste uma “máscara” do personagem para dar vida a ele, há espetacularidade na posse da identidade cênica, criando uma obra viva da vida (Bião, 2000) e para Miguel de Santa Brígida (apud, Andrade, Simei⁷) “Ensaio, experimentações de corpo, repetição, adição e corte, essa diversidade de estímulos e experimentações compõem o espetáculo”. Logo, tanto a apresentação, quanto o processo de construção do corpo místico dos personagens do espetáculo KHARUANAS e a confecção dos elementos cênicos para a obra, são espetaculares.

O espetáculo KHARUANAS possui muitos simbolismos e sentidos escondidos, nas modalidades de dança escolhidas não é diferente; segundo Paes Loureiro “A dança é uma alegoria expandida do corpo”, assim, a análise do contexto social e cultural foram fundamentais para selecionar as linguagens artísticas para compor a obra. Para começar, pensamos o que quero contar? Como vou localizar os espectadores de onde a história se passa somente com as músicas, dança e cenário? Diante destes questionamentos, tomamos decisões artísticas que guiam essas intenções, tanto para construir o seu corpo místico e para dar vida ao conto quanto para fazer a plateia acreditar no que vê.

Para construir esse sentimento, usamos da verossimilhança, a comparação da realidade do contexto amazônico real com a construção em cena feita para ambientar a história, com

⁷ Na palestra de Encontros Etnocitológicos do grupo de pesquisa Dança e Etnocitolologia do curso de Licenciatura em dança pela UFPA no ano de 2021.

detalhes a mais, como a participação dos encantados sendo visíveis aos espectadores, habilidade essa que apenas pessoas com mediunidade e/ou pajés podem ter, olhar os encantados manifestando sua vivência em seu próprio corpo e manipulando as energias da natureza.

Ao mergulhar no seus reais sentimentos o corpo vibra em resposta, e nada se esconde ou passa despercebido, entrando em transe o movimento cria a dança que te ronda, que teu ser reverbera no mundo. No particular e no social, a dança conta história e carrega valor cultural, sendo uma das diversas maneiras de entender a sua comunidade e interagir com arte.

As danças selecionadas para as coreografias do espetáculo foram Carimbó, Lundú Marajoara, Contemporâneo, Hip Hop, Vogue, Toada contextualizada, Dancehall e acrobacias. A Khaos mantém suas raízes de danças urbanas, que é o foco de estudos da Cia, viva dentro do espetáculo, mesclando diferentes modalidades para montar cenas cheias de detalhes nas movimentações que contam sobre o personagem presente no palco. A investigação de gestos para os personagens iniciaram de pesquisas feitas nas observações dos fluxos das águas, da voracidade dos animais, do cotidiano das comunidades, de processos ritualísticos e outros.

Diante a prática de criação, os movimentos ganharam mais sentidos embutidos em sua repetição, a cada nova tentativa de aprimoramento o sentimento de realizar a ação no corpo se torna mais assertiva, imprime a emoção de pertencimento, como se corpo do intérprete e o corpo encantado se atravessassem, o peito estremece como uma ventania mexe os galhos, folhas e frutos ao seu favor e o ator/dançarino se deixa levar a essa condução.

Como na canção do filme infantil Pocahontas “Você só vai conseguir desta terra usufruir se com as cores do vento colorir!” (Pocahontas, 1995). O artista deve ter a alma sensível para entender que só alcança o primor de sentir e interpretar, se mantiver a humildade para conhecer as dores e delícias do personagem que traz a cena, seu recorte sociocultural, seu tempo de existência, sua maneira de viver. A alteridade faz parte do artista que se preocupa em entender a diferença do seu personagem, e em dimensão de um projeto cultural, compreender a cultura do outro como sendo tão importante e admirável quanto a sua.

O Carimbó, Lundú, Marajoara e a Toada Tribal são danças e ritmos do Norte do Brasil, os quais imprimem conhecimento sociocultural por meio do corpo e percussão musical, os instrumentos musicais que constituem as músicas das modalidades de dança amazônicas, são muitas vezes os mesmos, pensando no berço comum em que elas nasceram são feitos em sua grande maioria por materiais dispostos nas florestas amazônicas, como troncos ocos, coco verde, sementes de todas as formas e tamanhos, couro de búfalo, entre outros.

Nas oficinas de percussão em Lundú Marajoara ministradas pelo professor Kleber Benigno, postadas no canal do youtube “Casa da cultura Canaã dos Carajás”, tive acesso as

noções rítmicas do Lundú Marajoara, percebendo a rica sonoridade nortista reproduzida pelos instrumentos. Destaco uma fala de Kleber Benigno “todos nós temos um tambor interno em cada um, é o coração de cada um! O coração de cada um tem uma pulsação, que diante dos ritmos da vida a pulsação desse tambor interno, coração, acompanha, o ritmo precisa de uma pulsação” percebi nessa fala uma maneira de compreender o BPM e compasso musical com uma relação humana de sentidos.

O carimbó é uma mistura de movimentos indígenas, espanholas e africanas, por sofrer um contato com a realidade da invasão dos colonizadores e as mudanças devido aos choques com diferentes culturas. A pluralidade e riqueza presente nas danças populares permite que, dependendo do lugar onde é praticado, tenha características próprias ligadas às pessoas da região e solos diferentes; nos municípios que possuem praias os passos são mais arrastados, algumas comunidades tem as marcações aceleradas e passos curtos para acompanhar, nesses dois exemplos podemos ver como é plural.

As gestualidades de braços mostram atividades cotidianas, religiosas e estéticas; ao jogar a saia referencia a jogada das tarrachas de pesca nos rios praticadas por pescadores, o segurar da saia ao fechar e abrir dos braços mostra as ondulações presentes na água, os braços levantados acima da cabeça com a mão em concha saúdam a deusa da lua Jaci, na crença indígena, e os braços ao quadril para rebolar mostra a dançarina em destaque e todo seu charme, além desses existem vários outros signos de braços e vestuários.

Outro detalhe é o olhar intencionado, em uma roda de carimbó a conexão se dá principalmente pelos olhos. A compreensão do corpo do parceiro e conexão com os instrumentos, e principalmente, o tambor que guia a roda, em uma relação mutualística de ouvir e dançar, ver a dança do outro e acompanhar com as batidas, o brincante, o musicista, o requebrado e as batidas se relacionam em uma só frequência, todos vibram no mesmo tocar.

O Lundú marajoara é marcado pelo seus cortejos e sedução, em uma roda que o lundú marajoara está presente seus significados se entrelaçam no rebolar das moças e a intenção dos rapazes, em meio as flautas da música, seu quadril circunda a cintura e como em um feitiço hipnotiza com o rebolado, mas o que dá o tom a conquista ou afastamento são os braços e seus gestos sutis: com os dois braços fechados no peito com a saia cobrindo seu corpo o sinal é que a moça não tem interesse em ninguém ou em uma pessoa específica que tentou aproximação, com um braço junto ao corpo e outro aberto ao lado mostrando metade da saia significa que talvez esteja disposta porém deve ser construído uma conquista mais atenciosa, e com os dois braços abertos com a saia totalmente a vista se mostra que há um interesse ou a moça está disposta a ser cortejada.

Essa dança tem o intuito de ser uma roda de amantes que resulta em encontros após a roda, muitas comunidades ainda mantêm essa intencionalidade. É uma dança lenta, cadenciada e sensual, O "Lundu Marajoara" por meio da Lei Ordinária nº 9.222, de 15 de março de 2021, foi declarada como patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará - o "Lundu Marajoara" como dança específica do município de Soure"

A Toada Tribal, tem movimentos dos ritos indígenas, como a marcação dos pés no chão, o corpo mais curvado e gestos que simbolizam hábitos ou confrontos das comunidades. Existe uma característica própria do estado do Pará que a diferencia do Amazonas, no Pará a dança possui diferentes categorias que estão relacionadas a velocidade do BPM consequentemente dos passos também, podendo mesclar com elementos da cultura pop ou utilizando de passos de outras modalidades, as categorias são: Estilo tribal, bailado corrido, folclórico nortista e contemporâneo.

A visão de integrar a obra a essas danças tão emblemáticas da região norte vem a partir do reconhecimento delas como símbolos culturais do estado do Pará, para mostrar a riqueza que temos no nosso território, convocamos, então, seus significados como compositores de sentidos nos movimentos que cada cena precisa, sendo ele um ritualístico, misterioso, acolhedor e/ou envolvente.

O Carimbó inicia a obra na chegada de Zeneida ao Marajó, onde se vê indignada por sair de onde desejava e ter que encarar uma nova jornada, lá ela começa a reconectar-se com a sua terra e perder-se na beleza da natureza, a dança traz a dinamicidade e energia que se encontra nos batuques do tambor da roda, ela encontra Antônio, seu mestre corda contra corda, que no filme é apresentado como um interesse romântico de Zeneida que posteriormente revela sua identidade de encantado, pensando na melhor representação desse mistério e envolvimento.

O Lundú Marajoara toma conta do palco na chegada de Antônio, com seus rebolados e condução colada ao corpo do parceiro, mostrando como os dois começaram a se conectar e conquistar, no olhar profundo um do outro. Os timbres das maracás, das sementes de sagatiba e do curimbó preenchem o teatro em um ritmo quaternário que conduz a sensualidade e tensão criada entre os personagens em cena.

A Toada Tribal foi usada como uma maneira de aproximar o ritual de cura do Pajelança cabocla ao espetáculo, para que os limites religiosos não sejam desrespeitados ou caricatos, optamos pelo uso da Toada tribal. A modalidade tem sua origem nas movimentações indígenas e tem uma forte conexão com a natureza, percebida em seus cantos e expressões visuais, sempre com indumentárias que remetem às comunidades indígenas.

Partindo para o outro lado do mundo, as modalidades de dança selecionadas foram o Hip Hop, Vogue, Dança Contemporânea e Dancehall; são movimentos culturais que nasceram nos Estados Unidos, porém foram construídos por diversas etnias e são símbolos de resistência, sua origem precisou da coragem para mudar sua condição social e a arte foi o que estruturou essa revolução. Segundo o Livro *The Guetto Brothers*, o Hip Hop que surgiu no Bronx na década de 80 foi resultado de uma re-socialização entre gangues da área por meio de festas, shows, dança e graffiti; sendo a arte a base que estrutura cada pilar da cultura hip hop.

Por mais que tenha aparecido nos EUA, sua população é misturada entre eles latinos e negros, sendo possível perceber influência nas batidas, movimentações e relatos; logo, a América do Norte pode ser enxergada naquele momento de revolta social como o lugar mais propício para que o Hip Hop nascesse. Seus passos são potentes, ritmados e muitas vezes descrevem uma situação ou referenciam um ícone da cultura pop como o Steve Martin, um grande comediante da época.

O Dancehall é uma cultura do continente africano, em específico da Jamaica, que nasceu na década de 90 e mescla o reggae com a música eletrônica, criando sua própria identidade musical que acompanha uma dança sensual que tem muito enfoque nos quadris, na malemolência do corpo e energia nas movimentações. Sua manifestação social acontece principalmente em festas e reuniões, podendo ser na rua ou até mesmo em galpões a céu aberto. Os participantes exploram movimentos novos e se na observação gostarem de algum passo, sincronizam com o mover da pessoa ao lado, a interação com o outro faz o passo ganhar atenção, virar símbolo de um período e até mesmo identificar a *Crew*. Essas informações foram resgatadas da palestra, *Dancehall: Uma História a Ser Contada*, da professora Karla Mendes, em 2023.

O Vogue, por sua vez, é uma categoria dentro da Ballroom, que é uma organização sociocultural tendo como agendas⁸ racialidade, sexualidade, sensualidade, identidade de gênero, entre outros, que abrange várias categorias como dança performance, face, desfile de look e Mc. Esse ambiente provoca o estudo do mundo e desperta questionamentos sobre sua própria existência dentro da sua comunidade e a maneira que você articula seu papel social, sendo um “dispositivo pedagógico orgânico”. Tal termo é defendido por Juani Maniva em sua aula de diversidade de danças urbanas no Laboratório Amazônia Cypher Híbrida 2025, o

⁸ Agenda se difere de pauta uma vez que diz respeito à integridade da estrutura da comunidade em toda sua organicidade, diferente da pauta que é mencionada durante um curto período de tempo.

LACH, evento realizado em Belém no final de agosto, no qual participei como estagiária da equipe pedagógica.

A dança Contemporânea surge do leque de possibilidades de experimentações e significações, uma forma de arte que abrange os horizontes e flui pelas corporeidades que à dançam, não se restringe ao um único modo de composição, pois se instala nas múltiplas escritas dos corpos propostos, é vista como um caminho de pesquisa constante do corpo que se (des)faz. A dança contemporânea esteve presente em todas as cenas, hora como a modalidade dominante e hora mesclando com outras danças.

O Hip Hop tem dois grandes destaques dentro do espetáculo, na cena do guará e do enfrentamento, por ter movimentos fortes, dinâmicos e que quando feitos em grupo transforma corpos em uma unidade. Acompanhado do Vogue que traz o glamour, equilíbrio e musicalidade em cena, as duas modalidades são potencializadas em um trecho da obra, a chegada da Ave guará que chega para mostrar a Zeneida a ordem e desafios a seguir, por meio das danças selecionadas é nota-se o alto nível de preparação e técnicas que os intérpretes alcançaram com muitos treinos.

Armindo Bião chama de *respiro social* momentos de pausa do cotidiano para interagir e prestigiar eventos em que a comunidade se une ao valor do lazer e não da produção infinda, podemos relacionar as danças aqui descritas como eventos de *respiração social*, uma vez que, sua origem e manifestação na comunidade possuem sentidos próprios, cultura e funcionam como reguladores de lazer, interação comunitária, exercício do estado de ludicidade e fuga do cotidiano capitalista de produção.

O estado de ludicidade segundo Luckesi (2005) é quando o sujeito externaliza um prazer de estar presente executando alguma ação, há um investimento afetivo no ato executado. Na breve descrição dessas manifestações culturais, além de compreender o valor desse movimento artístico, percebe-se a necessidade de manter vivo os eventos sociais. É impossível desvincular a arte do social, porque a cultura, identidade, ancestralidade e (R)existência, estão entrelaçadas com as pessoas que a geram, seu sentido ganha valor diante da integridade vivente de sua comunidade. compreender seu contexto e produzir a arte a partir dela é o que torna um ser pensante e contemporâneo, em artista contemporâneo. Segundo o filósofo italiano Agamben,

Aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (Agamben, 2009, p. 64)

Ele dialoga como o ser social não deve se deixar cegar pela luz do seu tempo, necessita explorar a sombra que se instaura em seu espaço, onde a chama inquieta instiga o indivíduo a perceber as facetas e costuras do seu contexto; hábitos; cultura; dizeres; problemas.

Ao dançar, o corpo descreve fissuras de histórias e encanta quem vê a presença ou ausência e conta muito em cada parte, entre os olhos fechados sentindo cada mover ou a palidez de um semblante vazio, os dois são vistos e dizem sem blefar, seria isso o corpo falado? Se caso fosse, não seria irônico desprezar a linguagem e consciência corporal tendo em vista que a leitura é pertencimento do próprio existir é tão importante quanto a conhecimentos externos como matemática ou física.

É possível aprender sobre matérias escolares comuns com o auxílio da dança, relacionar linhas dos braços de carimbó, com os povos que o influenciaram, com retas e sequências numéricas, com o conhecimento de regionalismo, costurar esses saberes com a interdisciplinaridade e transição didática incentivando práticas múltiplas para aprender e ensinar com metodologias dinâmicas e criativas.

Carregar o corpo de um personagem com tanto peso, carga poética nesse caso, precisa de muito estudo e entender que o processo por mais longo que seja, sempre adiciona algo novo ao intérprete em cada ensaio. A paciência faz uma ideia ser real e a dedicação faz dela inesquecível, “[...]Quem antecipa fim fica sem começo,[...]Quem bota no papel dobra o pensamento” frases que compõem a música *Maravilha* da banda nacional *Tuyo* que reforçam minha ideia sobre arte processual e constância de estudo.

Imagem 2: Cia Khaos ensaiando.



(Acervo da Cia Khaos)

A foto acima registra um dia dos ensaios incansáveis realizados pelos dançarinos, por ser uma companhia de dança independente e não possuir um espaço próprio para realizar os ensaios regulares, recorremos a diversas escolas e estúdios de dança para alugar a sala em momentos pontuais da montagem do espetáculo, para mais segurança e concentração do grupo. A paixão por fazer acontecer faz com que nenhuma sala disponível seja tão longe assim, me recordo de voltar de ônibus do Icuí às 21h cansada, suada e grata por ter me entregado ao máximo no ensaio.

Ato 2

Cena 1

Processo de criação e formação do corpo místico dos intérpretes da CIA KHAOS.

*Xereque, Xereque, Xerequê,
Caruana me chamou, Caruana chama!
Xereque, Xereque, Xerequê,
Caruana me chamou!
(Canção de Zeneida Lima)*

O processo de entendimento desse universo místico não foi separado em momentos bem demarcados, o mergulho na história foi de maneira múltipla, criando as coreografias, lendo, pesquisando e experimentando; foi um corpo investigativo da natureza dos seres encantados. A construção do corpo sentimento em cena iniciou em agosto de 2024 por meio de conversas e experimentação de movimentos.

O diretor Leandro Garcia, trouxe a ideia do espetáculo dos encantados no fim de maio de 2024, por trás da decisão houve uma série de sondagens e sobre qual ideia deveria ser escolhida, o diretor compartilhou que existiam outros temas que seriam possíveis; no entanto, a ideia dos Caruanas o chamava de maneira artística e de alguma forma, sentimental também como se clamasse para ser continuada. A Cia não abraçou o projeto de primeira por não conhecer muito bem a história, logo, imaginar o produto final era um desafio, me incluo nisso pois tinha uma visão mais ligada às lendas produzidas para o público infantojuvenil e não enxergava como isso se condizia com os trabalhos que produzimos anteriormente.

Em meio às pesquisas, interroguei o diretor Leandro Garcia, *qual foi o maior desafio de todo processo?*, segundo ele foi fazer todos os intérpretes do grupo acreditarem na história e conseguirem entender a visão sobre o espetáculo, além disso foi alinhar as histórias que cada pessoa tinham previamente conhecido em suas famílias e comunidades, tantas vezes distintas que apontavam para direções opostas dificultando a unidade na compreensão das lendas,

pensando nisso, o diretor Leandro Garcia usou o livro *O Mundo Místico Dos Caruanas* e os relatos da pajé Zeneida Lima pra nortear a montagem e estudo do espetáculo.

Para entender toda poética que queríamos construir, recorremos aos recursos documentais para imersão no assunto, sobre contos marajoaras, crenças indígenas caboclas, entre outras. Lemos entrevistas feitas por jornais, artigos, pesquisas, registros de encontros que dialogam sobre cultura e ancestralidade, o livro *O Mundo Místico dos Caruanas* escrito por Zeneida Lima, a análise do filme *Os Encantados* produzido por Tizuka Yamasaki e roteirizado Victor Navas.

Nos jornais e entrevistas gravadas de Zeneida ela se mostra uma mulher de voz potente que dialoga muito bem sobre suas crenças e ideais, onde além de contar a história de como o mundo surgiu, também levanta questões sociais importantes como o desmatamento e ruindade das pessoas, ela exclama: *tudo começa e termina na natureza e sem ela não somos nada!*. Sua veia ativista se manifesta e mais uma vez ela é porta voz da divindade natural.

Para esse corpo encantado, os intérpretes passaram por laboratórios de imersão e compreensão da corporeidade necessária, uma preparação de elenco que iniciou em agosto de 2024, o diretor Leandro Garcia foi o instigador dos primeiros laboratórios sendo eles de metamorfo animal e carimbó, contando com palavras-chaves, referências e noção corporal.

A onça foi escolhida por ser uma animal sorrateiro e estrategista, com movimentações contidas e intencionais para ser perceptível a mudança no corpo observando a presa e atacando com precisão. O sapo e seus saltos foram escolhidos para trazer estranheza, com gestos que geralmente não são vistos no palco por acabarem sendo lidos como “engraçados” em meio as coreografias, sendo justamente a intenção com esses movimentos de ter a quebra de pensamento retilíneo e a subversão ao o que é “belo” ou merece estar no palco ou não, além de entender como a gestualidade do animal a dança cria novos sentidos na composição coreográfica.

Utilizo o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995) “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo”, para perceber os múltiplos significados, que se inscrevem e se reformulam, ideias que se conectam em diferentes possibilidades de associações na construção desse espetáculo e experimentação do corpo místico. Apresento laboratórios brevemente mencionados que foram necessários na montagem da obra.

Cena 2

Laboratório corpóreo: metamorfos animalescos e danças

Onça

Leandro Garcia

Julho de 2024

- Com os participantes espalhados na sala, o diretor compartilhou qual a intenção das atividades a seguir e como se daria a participação dessa habilidade na construção das cenas;
- O primeiro animal para imergir na corporeidade foi a Onça, palavras chaves foram adicionadas ao experimento, como: olhar intenso e focado; andar sorrateiro; e tiques na cabeça;
- Os experimentos começaram no chão, testando somente o olhar ameaçador como se olhasse a presa à espreita;
- O deslocamento em 4 apoios com os passos cruzados e a costa abaixada foi o experimento seguinte, trazendo desconforto inicial por tentar ao máximo alcançar os detalhes presentes na onça porém com muita prática apurando a movimentação do animal a entrada foi ganhando forma e confiança.

Sapo

Leandro Garcia

Fevereiro de 2025

- Os intérpretes foram alinhados no fundo do espaço fazendo um “paredão”;
- O diretor explicou o movimento necessário decupando cada etapa, o desejo é produzir um salto dinâmico que alcance distância e altura porém com força e consciência corporal;
- Alguns participantes fizeram o exercício de flexões para executar com mais confiança o passo pedido pelo coreógrafo;
- Início da experimentação dos saltos pelo espaço antecedido por recuperação e queda do corpo.

A Toada é uma dança que se expressa de maneira diferente na região norte, em Parintins a toada é relacionada com a festividade dos bois Garantido e Caprichoso, no Pará a Toada Tribal representa sua força relacionada a homenagens dos povos indígenas, além disso ganha outro tom, o de toada bailada que mescla elementos dos povos originários e referências pop, sendo assim, possui duas categorias que possuem diferentes formas de dançar. O oficinaireiro Cleito Pantoja, diretor do grupo Ananin Dance, se apresentou aos participantes e contou

brevemente a história do seu grupo de dança e os projetos que realizam tendo a Toada como principal dos eventos.

Além da oficina, a Cia tem três integrantes que conhecem muito sobre toada, Samuel Ferreira, Lippe Barros e recentemente Daniel, que passam treinos específicos da modalidade para explorar musicalidade, gingado da toada, passos e coordenação motora.

Toada Tribal

Cleito Pantoja

2024

- Pediu que os participantes se distribuíssem em formação intercalada no espaço para que pudessem ver os passos e tenham espaço para experimentar;
- Começou com a marcação base da Toada, ligada ao pulso e ritmo da música da modalidade;
- Em seguida, ensinou várias movimentações que são bem usadas nas coreografias, enfatizando a refinação dos passos, como a torção, mudança de nível, saltos e representação de armas como arco e flecha;
- Ensinou uma coreografia completa de Toada tribal e treinou em conjunto para que os participantes se habituem com o tempo e ritmo da música, passando para integração de intencionalidade nos gestos com expressões faciais e força;
- Dividiu-se em dois grupos para observar melhor o desenvolvimento de cada um, nos quesitos de movimentação e expressão;
- Ao final da aula, realizou uma roda de conversa para ouvir as impressões sobre esse primeiro contato com a Toada e agradecer pela participação de todos;
- Mostrou vídeos do grupo Ananin Dance ilustrando as diferentes categorias da Toada, que se diferem em BPM, mesclagem de movimentos das culturas indígenas com referências pop e indumentárias.

Ao questionar ao diretor Leandro Garcia sobre a avaliação que fez durante os ensaios e pesquisas, ele afirma que viu mais resultados nas oficinas de experimentações do corpo animal: *Os integrantes se jogaram mais e deu pra ver uma evolução maior do que no carimbó que precisa de um rebolado, ritmo e caqueado específico. Temos que treinar mais essa parte.* No dia 22 de julho de 2025, uma nova vivência de carimbó foi adicionada aos estudos, a Ministrante Aline Guimarães ensinou sobre a história, os sentidos das movimentações e bases.

Ela esclareceu como cada elemento representa a influência dos povos que o praticam, cada região que pratica o carimbó adiciona a sua identidade ao bailado, como a marcação, os braços e velocidade. A marcação do ritmo dos pés das danças culturais de povos originários, os braços levantados referenciando a lua, as mãos em configuração que lembra o tirar do tipiti e ao mesmo tempo referência as castanholas da espanha, parte dos colonizadores que instituíram fazeres do suas crenças e costumes no fazer cultural nosso, a relação de pares vem das danças europeias que foram trazidas para o brasil, e muitas pessoas acreditam na afirmação errônea que o carimbó pode se dançar somente de par, pelo contrário é uma dança que é expressa com liberdade e interação de roda.

Carimbó

Aline Guimarães

No dia 22 de julho de 2025

Início 17h10- 18h10

- Roda de apresentação da professora e história prévia do carimbó;
- Ensino da marcação dos pés, deslocando para o centro da roda, volta formação e laterais;
- Adicionar o rebolado com o ritmo dos pés, em velocidade variada e descidas, juntamente com a fluidez dos braços;
- Incentiva a interação com outros participantes da roda sem pares fixos, mostrando passos e condução;
- Início da prática com a saia como extensão do corpo do dançarino, elemento estético e meio de comunicação durante a dança;
- Interação com todos os participantes para experimentar tudo que foi aprendido;
- Finalização com roda de debate para feedback e perguntas adicionais.

Imagem 3: Integrantes após a aula de Carimbó.



(Acervo Cia Khaos)

Na foto mostra todos os participantes da oficina e a professora Aline ao final da aula, na experimentação podemos ver uma segurança e abertura muito maior para interagir e testar movimentações trazidas pelaicineira.

Os integrantes têm uma familiaridade aguçada com a dança porém precisavam estreitar os laços com o lado teatral sendo assim, Jonh teve uma importante missão de trabalhar conosco a interpretação, projeção vocal e como se colocar na cena com mais firmeza. Jonh é um artista multifacetado, apresentando uma jornada desde seus 15 anos iniciando na dança e explorando novos caminhos que o inspiraram que engloba formações como ator, intérprete criador, cinema e pesquisador.

Questionei sobre o processo de elaboração a oficina inicial de construção dos personagens e quais resultados ele esperava obter, ele contou sobre sua metodologia de partida chamada de *biografia inventada*, onde os atores mergulham em toda história dos seus personagens até a tempo atual da dramaturgia, suas aflições, personalidades e atitudes, a partir disso, estruturando a verdade que trarão a cena como medos, memórias e objetivos.

Preparação de elenco

Jonh Monteiro

Dia 14/09/2025

- Roda com os integrantes para a apresentação do preparador de elenco e dos objetivos que desejam ser alcançados ao final da atividade;
- Jonh separa os atores de acordo com os seus personagens para iniciar a atividade de biografia inventada, cada um precisa de uma folha de papel e uma caneta para fazer

suas anotações mais importantes sobre o debate, os integrantes foram divididos em : 1 grupo de kharuanas, Zeneida solo, Pajé mundico solo, Antônio solo, Jaci solo, Jurupari solo, Guará solo e Girador solo.

Integrei o grupo dos kharuanas, descrevo nosso debate como fluido e questionador, levantamos muitas hipóteses sobre quem éramos antes de virarmos energias. Antes de nos tornarmos seres místicos aquáticos, éramos os povos de Auí e tínhamos vidas separadas, mas nossos laços e destinos foram mais fortes que a singularidade presente nas nossas antigas vidas.

Os integrantes teorizam sobre ser injusto que todos tivéssemos pago por uma atitude guiada por ego de Auí, porém, nos perguntamos se isso não foi desobediência e sim destino, como se o Girador soubesse que isso seria necessário e colocou o desejo insaciável em suas mãos naquela manhã fatídica, será que essa força descomunal seria a tração do inevitável? O destino que segue o curso no momento exato de sua necessidade, finalmente nos unindo ao que nos era predestinado: Ser energia protetora da terra.

Nossa unidade é atravessada pelas nossas identidades distintas, a água que segue seu curso se renova e se enche de cor, passa pela calmaria, braços fortes da correnteza, redemoinhos, fluxos que afugentam e rios que curam. A sua complexidade é onde cada pessoa que um dia foi um mero cidadão expressa mais uma vez sua personalidade em sua presença agora aquática.

- O grupo e os solos se reúnem novamente para contar sobre suas reflexões e história construída em 1 minuto;
- Todos andam pelo espaço como seu personagem e recebem comandos do aplicador para experimentar novas maneiras de entender esse corpo em cena e estimular percepção e atitudes de como se comunica nesse mundo encantado. A condução foi administrada com palavras chave como olhar ativado, passos com intenções seguras, interajam, e outras vezes com a escolha de um personagem para apresentar uma de suas falas, um passo de dança que identifique esse ser e observação consciente do trabalho do outro;
- Início de preparação vocal com exercícios de respiração e projeção vocal, entendendo a respiração correta para atingir a extensão da voz;
- Jonh separa os personagens solo para um lado da sala e os Kharuanas para o outro, um de cada vez de ir ao centro com movimentações do seu personagem e dizer ao outro grupo “Eu sou um encantado!” ou “Eu sou um Kharuana!”;

- Passagem das falas dos personagens com intencionalidade e projeção vocal;
- Divisão de dois grupos para construir uma cena de improviso que tenha seus personagens em uma situação desafiadora que precisa de uma reviravolta;
- Apresentação dos grupos e avaliação do preparador;
- Agradecimentos ao primeiro dia de ensaio com a presença de Jonh.

Imagem 4: Integrantes com o preparador de elenco Jonh Monteiro.



(Acervo da Cia Khaos)

A foto mostra os intérpretes ao final da dinâmica de preparação de elenco, nossos sorrisos e expectativas estavam chamativos após o primeiro contato, senti que o trabalho estava ganhando um toque especial, o senso de comunhão dos sentidos dos encantados em cena e em vida.

O preparador foi no ensaio seguinte para dar mais alguns direcionamentos, principalmente para os personagens que necessitam treinar habilidades de projeção de voz e gestos intencionados para naturalizar suas falas junto com as cenas, lembrando os exercícios de respiração e prezando pelo ensaio contínuo da gestualidade junto com a voz. Enquanto John focava sua atenção ao roteiro vocacionado, o diretor reuniu os intérpretes que dão vida aos Kharuanas para ensinar os grafismos que devem desenhar em Zeneida no final do espetáculo, esses símbolos são os que cobrem o corpo dela após desaparecer na mata, que são folhas, peixes, arcos, o girador entre outros.

Imagem 5: Diretor Leandro Garcia mostrando aos intérpretes dos Kharuanas as gravuras que marcam a pele de Zeneida e serão desenhadas em Bárbara.



(Acervo pessoal da autora Izadora Tuñas)

Os dançarinos estão deitados no tatame com os olhos focados nos símbolos que o diretor desenha, nesse momento me percebo como pesquisadora observando atentamente cada respiro pesado de concentração e o eco no espaço reverberando as canções das cenas que estão sendo ensaiadas no fundo, fico arrepiada ao perceber que faltavam poucos dias para apresentar o espetáculo completo e as conexões se fortalecem a cada passo e treino, refinamos nossa interpretação e estudo para apresentar algo maior do que esperávamos, a riqueza da inteligência ancestral presente no misticismo amazônico e a preservação da natureza.

A maneira que Jonh Monteiro preparou as atividades e conduziu a Cia, nos permitiu interpretar com mais organicidade. O conceito de organicidade segundo Burnier (2009), vem da palavra órgão, organização. Compreende o corpo no seu interior como uma organização de órgãos que realizam suas funções de maneira natural, porém necessita de movimentos orgânicos do corpo para funcionarem corretamente, como a contração dos músculos, fluxo sanguíneo, filtração de minerais, pulsação do coração, entre outros.

Movimentos esses que podem ser chamados de *úteis* por Deleuze, uma vez que são necessários para manter o corpo vivo. Assim como no interior do corpo, nossos hábitos e costumes que realizamos diariamente, se tornam algo natural da nossa rotina e muitas vezes naturalmente reproduzidos de forma inconsciente. Ao interpretar, pelo ato de ser visto o corpo entra em cena e torna performance, nossos gestos e colocações perdem seu valor orgânico pois a preocupação de performar uma ação de uma maneira “autêntica”, que se imagina como a correta, faz o olhar para si se tornar distante, o que causa uma cena de natureza abstrata e mecânica.

Ao exigir organicidade do ator, espera-se que ele se comporte em cena de maneira natural que faça o público acreditar na história, não apenas diga linhas e se mova, e sim dar vida real ao personagem e a história. O conceito de técnicas corporais de Marcel Mauss, afirma que as técnicas corporais vividas são imbricadas nas noções sociais, vivências e identidade do ser, tendo em vista que o andar é uma atividade comum que sofre essas influências sociais e descreve parte da identidade do ser, a começar pelo andar:

Andar

O andar para a criação dos personagens Kharuanas foram explorados três tipos de *andadas*: A primeira tem o quadril bem marcado iniciando as movimentações e os passos suaves, o quadril ondulado remete tanto ao gingado das mulheres paraenses e sua sensualidade que age como um feitiço natural que conquista quem a vê, quanto o fluxo dos rios. O rebolado sutil foi alcançado com exercícios de mobilidade da escápula inferior, treinos do andar em diferentes direções, tempos, texturas e experimentações com elementos do cotidiano, como lenços, chapéus representando cestos, entre outros.

A segunda vem acompanhada da marcação musical nos pés, essa *andada* é inspirada nas marcações indígenas nos seus rituais e/ou manifestações musicas, com adição de movimentações diferentes. O desafio era pisar com a perna direita, lançando o corpo de maneira leve e tentar superficialmente voar com a perna esquerda, para que quase de maneira imperceptível, o contato desta com o chão, fazendo parecer que voávamos no palco, a maior dificuldade era tentar marcar o ritmo enquanto corre tentando “voar”.

A terceira é a que mais causou estranhamento aos dançarinos, a função desta é que imprimir ainda mais esse corpo encantado extra cotidiano com o tronco curvado um pouco para frente, os braços unidos ao tronco em 90 graus em direção do peito e ao andar as pernas alternavam dobrando até no máximo o joelho, intensificando o peso do corpo para a frente do corpo tinha o desafio de equilibrar, correr corretamente sempre com a perna direita iniciando,

manter os braços com energia e juntos ao corpo. Para a interpretação de Zeneida, seu andar e movimento, foram voltados a outras referências visuais, como personagens de animação e a análise da dança realizada.

Zeneida

A intérprete Barbara Emely foi a escolhida para dar vida a Zeneida no palco, a expectativa e pressão voltam a ela e seu processo se inicia com a curiosidade de entender de fato quem é Zeneida. Entrevistas, artigos, o filme Encantados e entre outros, foram sua base para as pesquisas e depois de conhecê-la entendeu o tamanho da importância e dedicação que teria que ter para alcançar a melhor interpretação em cena, que só pode ser conquistada com a entrega de corpo e mente e foco máximo de maneira artística e técnica e assim fez.

As impressões de Bárbara sobre o processo:

Me senti importante, sabe? depois de entender quem ela é, mas também senti medo de não conseguir fazer ela, de uma forma que não fosse caricata e que também fosse grandiosa, respeitando a história real da Zeneida. Foi um processo longo até eu conseguir deixar ela e os caruanas me guiarem no palco, eu acredito de verdade que eles sempre estão com a gente quando apresentamos o espetáculo e que a Zeneida e os Caruana sempre me guiam quando danço ela, sinto que nunca estamos sozinhos no palco, tem energias conosco. Pra mim foi muito mais difícil interpretar ela do que aprender coreografia, eu treinava sozinha também, em casa. Só me senti segura depois da nossa apresentação no evento 'Toada contextualizada', mas acho que ela me guia, não sei se você acredita, mas eu acredito que ela sempre me guia, hoje me sinto mais conectada com ela. Me sinto mais preparada e mais confiante desde quando senti a presença dela e dos Caruana de fato dentro de mim.

O processo coreográfico exigiu técnicas corporais e alto preparo físico para executar movimentos que usam da força, resistência respiratória, consciência corporal, saltos, entre outros. A coreografia foi criada por Leandro Garcia, usando como uma de suas referências a personagem *Jibaro* da série de terror intitulada *Love, Death and Robots*, lançada em 2019 pela empresa de streams Netflix.

A personagem é vista como uma criatura de encantamento, podendo ser lida como uma sereia, criatura mitológica que enfeitiça os navegantes manipulando suas ações e o levando à morte. É vestida de ouro, jóias, pedras preciosas, penduricalhos brilhantes e riquezas, com seus movimentos fluidos combinados com rebolado. O episódio foi animado pelo artista Alberto Mielgo que solicitou dançarinos para dar vida aos movimentos dos personagens e usar como referência para as animações, as coreógrafas Sara Silkin e Megan Goldstein, se empenharam em montar a dança da *Mulher de coberta de ouro*, como elas se referem a personagem, sua

dança causa de certa forma uma estranheza em alguns momentos, mesclando técnicas de dança contemporânea, ballet e saltos.

Sua presença é marcada por três elementos, sua dança, seu tesouro e seus gritos assassinos. No conto, soldados chegam na floresta, reverenciam padres com os joelhos no chão e cabeça baixa, menos um, que está na beira do rio, distante dos outros e enxerga uma pequena pedra de ouro. Pega para si, em um rápido corte vemos os olhos fitando a atitude do homem, em fração de segundos, uma mulher coberta de riquezas da cabeça aos pés aparece em meio às plantas dançam e se aproximando do meio do rio.

Conhecemos sua voz pela primeira vez, com um grito estridente que faz todos os homens se assustarem, a cada grito que ela dá, ressoa no corpo deles os puxando para o rio e mexendo com suas cabeças. Quando percebiam o tanto de ouro que ela carregava eles sorriam largo e ouviam mais gritos, e em uma tentativa frustrada de pegar as riquezas iam atacá-la, porém os gritos fizeram que atacassem uns aos outros.

Apenas o soldado que estava na beira do rio não ouvia grito algum, surdo e imune a sua voz. Nasceu um interesse entre os dois, para ela era curioso que ele não cedesse aos seus gritos e para ele, via nela uma oportunidade de saquear cada detalhe que a compunha. Um relacionamento tóxico que terminou em traição e vingança. Ela confiou nele mas não era isso que o interessava, como um ato de desespero, empurrou ela da cachoeira e se aproveitou do desmaio da moça para roubar toda sua riqueza, cada jóia ou ouro foi retirado de si.

Acordada ela percebe o que aconteceu, fica fraca e desacreditada que tudo que tinha virou memória, ao olhar o rio notou que tudo virou sangue vivo. Grita com uma dor que nunca sentiu antes e ele finalmente escuta, paga pela dor que a causou e provou do gosto amargo do dinheiro sujo.

Durante a avaliação do público, me deparei com comentários relacionados a como seu poder funciona e muitos veem a dança da mulher coberta de ouro como magia, enfeitando os soldados. Na minha concepção sua dança não é o que enfeitiça mas com certeza prende o olhar por ser tão único. Até mesmo criando um desconforto de ver, por serem gesto alcançáveis mas realizados com tanta refinaria, intensidade e fluidez. Quando seu grito cala, a dança ainda transmite suas intenções, seja para conquistar ou expressar descontentamento e raiva, despertada pela traição.

Sua riqueza atraía olhares gananciosos e soavam como sinos anunciando a riqueza a cada vez que ela se mexia, o soldado com interesses de poder aquisitivo, traiu a confiança que o foi depositada, trocou pelo desejo que seu orgulho fosse saciado. Ela representa não apenas o ouro e a prosperidade, mas também o povo que foi violentado, explorado e assassinado no

território da América Latina, deduzo isso pela palavra Jibaro ser de origem espanhola e pelos líderes religiosos que aparecem nas cenas iniciais que se assemelha muito com colonos em missões jesuíticas da igreja católica.

A nação e o território foram agredidos sem piedade ou compaixão, tudo pela ganância que nos olhos capitalistas e imperialistas vale: o dinheiro, o território, o medo e a obediência. A escolha desse personagem é simbólico, seu visual e dança chamam atenção, mais a compreensão dela como a personificação do povo e da natureza que lutou até o último momento para se manter vivo, relacionando a Zeneida uma mulher que na vida real consegue se conectar e comunicar com as energias da natureza para cura, ensinar conhecimentos ancestrais e protege a natureza, encontra-se uma similaridade na verossimilhança entre as duas. As indumentárias e maquiagens dos personagens, também são fatores que compõem o corpo místico e os sentidos do espetáculo, a construção dele foi elaborada de maneira cuidadosa e detalhista.

Cena 3

Construção dos elementos cênicos da obra: Sentidos intrínsecos da conjuntura da cena.

A Amazônia é composta por diferentes culturas, vivências e expressões, enxergar com atenção a riqueza do território brasileiro é ver de maneira orgânica mas também da vivência, praticada e construída por pessoas. A capacitação adquirida dos conhecimentos cotidianos e culturais viabiliza uma sociedade consciente de seus valores, fugindo dos velhos hábitos de de auto depreciamento da sua própria comunidade, é necessário dar a devida importância as culturas que formam nosso país, e tendo em vista o preconceito com a região norte e nordeste, devemos ser ainda mais orgulhosos e “barulhentos” ao investigar os saberes que regem nosso viver.

Uma forma de estudar sobre nossas atividades e perpetuá-las com criatividade é através da arte, muito se discute sobre a diferença entre artesão e artista, dentro do panorama de criação e significação de obras. O debate se dá por diferentes formas de entender a arte, levanto a hipótese sobre divisão de duas maneiras, a “acessível” e a “intocável”, onde pessoas entendem que uma obra tem valor apenas se for distante, como uma estante alta onde só pudesse olhar e admirar, porque em um lugar de fácil contato aquela obra perderia o mistério, a ascensão do sentimento voraz de obter, sendo assim “menos significativo”, uma ideia excludente e até mesmo elitista de perceber o mundo.

As obras de artesanato tem seu valor iconográfico, possuem uso direcional e aquisição de compra “acessível”, são construídos com um sentido cultural e artístico do seu cotidiano por

meio do trabalho rigoroso e detalhista produzido por pessoas da região. Diferenciando das artes de outras vertentes como dança, teatro, esculturas, quadros e músicas, que sua forma não possui sentido utilitário como um item de rotina, seu valor simbólico e estético sustenta sua existência e criação.

Julgadores precipitados têm uma visão pequena sobre o que a arte é e o que ela pode ser, colocando em comparação obras de grandezas imensuráveis atribuindo diferentes notas de importância, assim dificultando a apreciação das artes nos seus modos múltiplos de ser, criar e perpetuar poéticas. “O prazer que o artesanato nos dá é uma dupla transgressão: contra o culto à utilidade e contra o culto à arte” (Paz, 1979. Tradução: Alexandre Bandeira, 2013).

A decisão de produzir a indumentária homenageando os grafismos marajoaras é saudar a potência do artesanato e toda sua história da comunidade e da ilha. Octávio Paz em sua obra *O uso e a contemplação* de 1979, defende a ideia que o processo de produção do artesanato conta mais sobre quem o faz do que a quem é destinado, cada detalhe marca uma identidade de tempo, convívio social e entrega, ou seja, é possível enxergá-lo em uma dimensão social como atividade que atravessa relações culturais.

Acredito que o poder de transpassar histórias pelo design dá um misticismo a mais a peça em questão, os códigos usados e a dedicação de cada integrante para que fique especial e único desenvolvendo uma conexão a mais entre eles registrando o fator humano na obra: A identidade. Concordo com a afirmação de Octávio Paz, as digitais, físicas e poéticas, das pessoas que moldam o artesanato dialogam sobre suas relações, sua particularidade enche cada detalhe de riqueza singular, diferente de produções industriais que não alcançam esse lugar de cultura pois além de ficarem na utilidade e padronização, não tem a relação de cuidado humano e construção de saberes.

Ao participar da confecção, a pessoa permite que sua verdade seja tecida junto a cada detalhe. Logo tanto o artesão quanto o artesanato devem ser referenciados na obra também, como ponte de construção cultural e auto-apreciação comunitário, é uma honra poder evidenciar uma atividade tão simbólica nesse trabalho.

Por serem elementos que constroem personagens e carregam homenagens significativas, são nomeadas indumentárias, pois vão muito além de estética de figurinos, são misticismo trançados, iconografia pintada e sons que convocam a floresta a estar presente. A construção do corpo do intérprete a cena é construída a partir de uma manipulação visual para montar a identidade desejada, por meio de conhecimentos técnicos e comportamentais sobre os recursos oferecidos, sendo eles: maquiagem, indumentária, movimentos, adereços, intenções, olhares, respirações. Por meio da conversão semiótica transformamos atividades,

elementos naturais e grafismos em inspirações para a construção dos elementos presentes em cena.

“O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espaciabilidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida” (Martins, 2003). Acredito que a participação da produção da indumentária pelos intérpretes, proporcionou a esse processo ser parte da construção do personagem e imersão na encantaria da história homenageada, por entender a complexidade e ajudar uns aos outros na confecção, a relação dos participantes com a obra se tornou muito terna e querida.

Em seguida, destaco detalhadamente os elementos vestidos em cena e como cada um tem sua devida importância e carrega o marajó e a religião indígena cabocla como guia nos significados estéticos e poéticos.

Quando a água virou terra
Cabeça gira girador, ouço seu canto meu guia,
Sigo ao seu imenso esplendor.
Se água assim me olha,
Olharei de volta ao fundo,
Sei que não devo ir mais perto mas quero mais,
quero saber o que há lá,
No profundo me achar, encantar ao olho d'água
que agora a de girar,
Cabeça gira girador, rodamoinho me chama vivo
já não posso mais voltar
Já não sinto minhas forças, não tem jeito de ficar
Meu povo vem e sente meu destino
se apossando do seu mundo,
Nosso propósito se fez quando mais perto me arrisquei,
Caruana agora ecoa no canto que já me era comum,
Minha vizinha, meus amigos
E a família da rua de cima,
Meu povo agora é energia, é cor e tom,
Sua alma agora é energia, é Caruana.
(Poema feito por Izadora Tuñas)

No poema, conta a história de Auí e seu povo das 7 cidades, onde o Girador, Deus, criou o mundo sob as águas e trouxe Auí, o primeiro ser marajoara, junto com seu povo para povoar sua criação, Girador alertou que ele poderia andar pelas águas o quanto quisesse mas que não deveria olhar para o fundo, e assim foi durante muito tempo até que um dia Auí sentiu uma força incontrolável para olhar para dentro do redemoinho⁹, viu o barro no fundo e quis alcançar porém foi tragado pra dentro das águas junto com seu povo virou energia da natureza,

⁹ A Pajé Zeneida se refere aos redemoinhos presentes nas águas, escolhi preservar a maneira que ela vocaliza para honra a sua fala.

viraram Caruanas, foi libertado Anhangá que trouxe a perversidade, fúria, discussão ao mundo e Auí foi punido pelo Girador, sua cabeça foi dividida em três reinos: Mineral, Vegetal e Animal.

O chapéu de palha possui duas cores principais: Azul Capri (0492C2) com o emblema do Girador, o criador do mundo místico, simbolizando a espiritualidade que fortalece e equilibra os seres, localizado na parte superior do corpo para representar que ele está no topo sobre todos nós, além de trazer a orientação focalizando a energia do corpo, a cor utilizada representa a cor da pele dos caruanas; e Vermelho (FF0000) nas extremidades do topo e base do chapéu com desenhos marajoaras retratando as artes presentes nas cerâmicas, casas e cotidiano marajoara, não obtendo um valor de portal, mais sim de representação desses códigos emblemáticos da região que são registrados como patrimônio cultural.

Os integrantes da Cia foram encarregados de pintar seus chapéus seguindo as instruções, além dos grafismos, a presença de elásticos foi suma importância para fixar bem na cabeça e diminuir a possibilidade de queda do elemento. O chapéu confeccionado não possui um valor de portal espiritual, as pinturas e desenhos imprimem as gravuras e identificam o girador porém foram elaborados de maneira cuidadosa para não atravessar lugares que não nos pertencem como a religiosidade dos povos indígenas e usufruir de algo que possui sentido próprio. O diretor entrou em contato com Juscelino Mauro de Mendonça Pantoja, professor e pesquisador que instruiu da melhor maneira sobre as simbologias pertencentes das culturas indígenas para o diretor Leandro Garcia, indicou o livro de Karl Heinz Arenz, *São e salvo: A pajelança da população ribeirinha do baixo Amazonas como desafio para a evangelização*, publicado em 2003, para que não haja apropriação cultural ou transformação do chapéu em um portal de energia.

As ombreiras de macramê são formadas com trançados cuidadosos, onde sua forma alcance códigos importantes para a obra, o design escolhido para a peça dá a ela movimento, som e simbologia; o trançado dos ombros formam uma rede de pesca mostrando uma atividade do cotidiano e também ligando com os seres místicos aquáticos que estão em cena, que ocasionam de serem vistos muitas vezes por pescadores que relatam sobre esse encontros. As longas pontas trazem fluidez, extensão do corpo e simbolizam os cipós presentes na fauna e flora amazônica que envolviam o corpo de Zeneida quando encontrada após de sumir na mata, e por último, mas não menos importante, o colar de miçangas e conchas que ao dançar produzem um som característico de floresta, os elementos presentes nas trilhas que entrelaçam os caminhos.

Esse elemento foi o mais difícil de ser feito na minha concepção, lembro de fazer, desmanchar e refazer tudo pois errei um único ponto, foi meu maior desafio ao confeccionar

as peças, por mais que outras vestimentas tenham mais etapas para serem concluídas, os processos eram mais diretos e fáceis de compreender.

Os cintos e caneleiras foram os elementos com mais etapas para serem produzidos e devem ser seguidas à risca para não ferir a integridade da peça durante a performance, o primeiro passo é tirar as medidas de cada integrante, seguindo cortando papelão, tela trançada e E.V.A. Após o recorte dessas partes começa a confecção cuidadosa, primeiro colando a tela e o papelão, seguindo a pintura marajoaras e aplicando o cordão feito com cabos de rede formando redemoinhos e caminhos que remetem aos fluxos dos rios, e por fim adicionar o E.V.A na parte de trás.

Encapando a estrutura para não molhar, e furar as extremidades da peça para passar fios que o fixem a peça no intérprete, no cinto ainda temos mais dois elementos, o primeiro são as palhas e o segundo são os 6 penduricalhos feitos com miçangas e dente de onça.

A saia foi confeccionada por Titonia, uma costureira de mão cheia que é responsável pela confecção dos figurinos da Cia e mãe do diretor; a idealização desse elemento é que seja múltiplo e possa se transformar durante o espetáculo, sendo mutável para se transformar em saia de carimbó, saia mais curta para trazer dinamicidade e estética das aves (como as pessoas que recebem as energias espirituais são chamadas), em calça folgada, vestido e cortinas (ideia que ainda está sendo desdobrada e experimentada), sua estampa tem cores vibrantes, possui a cor azul referenciando as águas de Patú Anú e o vermelho vibrante da Ave Guará.

Imagem 6: Dançarina Izadora Tuñas após a apresentação de Kharuanas em Açailândia.



(Acervo pessoal da autora)

Foto da autora caracterizada com a indumentária e maquiagem no teatro 6 de Julho em Açailândia ao final da apresentação, exibindo o personagem com um tom de convite aos olhos curiosos que desejam perceber mais de perto os detalhes. Apresento as caneleiras, cinto, ombreiras, a 1º saia, o chapéu e a maquiagem, esse registro é uma marca de gratidão ao evento e manter a lembrança em cores da minha versão em cena *kharuânica*.

Além da saia apresentada acima, a indumentária possui a 2º saia, que tem um design diferente para as cenas de abertura, a chegada de Zeneida no Marajó, colorindo as cenas do Carimbó e do Lundú marajoara que ocupam o palco com ritmo e regionalidade, para isso as medidas e estilo das saias se diferem entre si. No Carimbó e Lundú marajoara são marcadas pela comunicação não verbal do cortejo e dança, além dos movimentos das saias que lembram o movimentos dos ventos e das águas, o rebolado e as gestualidades das mãos, essa saia possui o vermelho como sua cor base pois representa a paixão e é uma das cores presentes na bandeira do município de Soure no Marajó. A saia foi idealizada pelo diretor e por Maria Antônia Pereira Garcia (Titonia), sua mãe, juntamente com a saia, as conduzidas usam o macramê vermelho e um belo broche de flores vermelhas no cabelo.

Imagem 7: Costureira Maria Antônia Pereira Garcia costurando a saia de Carimbó.



(Acervo de Leandro Garcia, 2025)

Maria Antônia produzindo a 2ª saia em sua casa. A cada detalhe que adiciona na roupa, chama seu filho Leandro para experimentar, juntos elaboram as modificações necessárias para aprimorar a visualidade e usabilidade da peça, por ser um elemento da dança, a indumentária tem que ser cuidadosamente estruturada para facilitar as movimentações dos dançarinos.

Para os condutores nas cenas de abertura, vestem uma calça branca tucandeira, com um colete que usa os mesmos tecidos da saia, vermelho e florido, com a presença de flores vermelhas na altura do peito do lado esquerdo, e um bracelete nos dois braços com flores iguais, o que marca seus movimentos quando dançam e enchem o palco de cor e beleza.

Imagem 8: Dois casais de dançarinos com roupas de carimbó posando



(Acervo profissional de Cia KHAOS)

Dois casais de dançarinos com as indumentárias das cenas de Carimbó e Lundú Marajoara, na foto se percebe a diferença de tamanho em relação a 1º saia pois as duas danças regionais supracitadas usam da saia como poética cultural, na qual as movimentações do corpo se tornam uma comunicação não-verbal e contam uma história regida marcas culturais, crenças, gestos cotidianos, gestos extra cotidianos e representações da natureza, além de acompanhar as batidas da percussão das rodas de música que conduzem essas danças.

A maquiagem é um elemento importante porque constrói o corpo do intérprete em conjunto das indumentárias, dá a pele do ator/dançarino, a carga de viver no lugar do seu personagem, reforçando a caracterização e também a visualidade única daquele ser; é um ponto tão importante que até a escolha da sua ausência é algo que diz muito sobre o personagem. Esse elemento foi idealizado pelo diretor, Leandro Garcia, e pela maquiadora da equipe, Kerolaine Savana, no intuito de conseguir homenagear da melhor maneira possível os caruanas de peles azuis narrados por Zeneida. A Pajé conta que os seres tinham rosto de peixe e peles azuis da cor do céu.

Usei como base a primeira maquiagem, pegando as cores principais que são azul, vermelho e branco, e usei da fala da própria Zeneida quando ela descreve eles como “azul da cor do céu” pra criar a identidade dos personagens. A partir desses

indutores, junto com o Leandro, tentei dar vida aos Kharuanas da khaos. Era a primeira vez que eu fazia uma maquiagem desse jeito, sempre fiz ‘maquiagem de bonita’ como diz o Leandro, eu estava com uma responsabilidade muito grande em mãos, mas por incrível que pareça eu me senti confiante em fazer, alguma coisa dentro de mim trazia essa calma durante processo de criação. Já tem muito tempo que estudo delineados gráficos, essa coisa de criar formas ao redor do olhar é algo que sempre me cativou, e a partir disso, e com um pouco de liberdade criativa, eu criei do zero e no formato freehand os traços brancos.(Maquiadora e Dançarina Kerolaine Savana.)

A caracterização passou por várias mudanças desde a primeira apresentação até a oficial, sendo a primeira mais destaques na parte superior da cabeça, azul na faixa dos olhos com uma linha vermelha e alguns detalhes brancos, no corpo haviam grafismos marajoaras nas pernas e braços, foi a primeira experiência e a partir dela fomos reformulando para as futuras apresentações, acredito que a cada novo elemento adicionado ficava mais envolvida como se estivesse mais perto de vê-los e a imaginação começava a dar espaço a realização.

Quando me vi pela primeira vez com a maquiagem final me senti imersa como se minha pele tomasse as escamas, cheiro e vibração que tantos comentamos, fiquei nervosa por carregar essa responsabilidade mas em conjunto somos mais forte e assim fizemos, com uma oração de mãos dadas canalizando as energias entramos no palco como uma unidade mas rodeados das presenças que nos inspiraram, os caruanas estavam conosco.

A maquiagem atual é a oficial, que consiste em maior domínio da cor azul e detalhes a mais para criar texturas, mistério e identidade. O rosto é coberto pelo azul dos céus, com riscos na parte lateral do rosto, uma faixa vermelha abaixo dos olhos e um grafismo branco no centro do rosto e na boca.

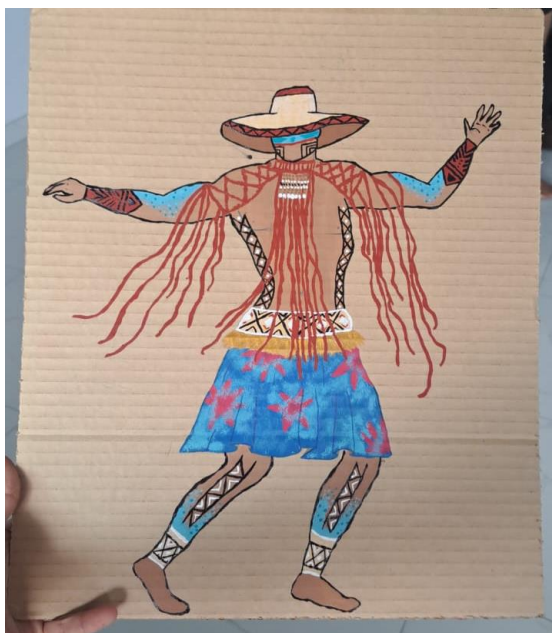
O corpo inteiro tem a presença dos grafismos marajoaras para homenagear essa terra forte que carrega com orgulho suas artes que transmitem não apenas recortes temporais mas registros da cultura de cada geração. Nos braços se divide entre azul e vermelho onde as escamas são feitas com uma tinta holográfica que caracteriza os seres aquáticos que sequestraram Zeneida, o vermelho simboliza a ligação com outros encantados da natureza trazendo o vermelho vibrante do Guará e grafismos marajoaras.

Imagem 9: Maquiagem oficial dos personagens Kharuanas.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Imagem 10: Desenho da indumentária dos Kharuanas.



(Arquivo pessoal da autora, 2025)

Vemos nessas imagens a idealização e o trabalho alcançado, coloco as duas como um parâmetro do objetivo e a conclusão depois de meses de trabalho artesanal e elaboração da maquiagem para dar vida aos Kharuanas que desde o começo do processo foram orientados de alguma forma pelos Caruanas, seja por sonhos ou leituras que apareciam como mágica de encontro com nosso cotidiano, os encantados se entrelaçaram com o meu dia a dia e de todos da Khaos.

Nas performances, para realizar todas as pinturas e detalhes necessários para interpretar os Kharuanas, os intérpretes começam a caracterização horas antes e contando com o auxílio de seus colegas de elenco. Para as áreas de maior extensão de cor, como os braços, pernas e rostos azuis, os dançarinos pintam uns aos outros ao mesmo tempo, como uma cadeia de arte infinda, que não se sabe dizer quando começou mas se sustenta na realização da atividade.

Muitas vezes duas ou três pessoas se responsabilizam por pintar os detalhes dos braços, e os demais organizam-se para serem pintados, a partir da comunicação combinam a ordem das pinturas. O recorte de tempo de caracterização foi em Açailândia, contabilizando quatro horas ininterruptas de duração. É possível afirmar que, a união da Cia é necessária para se tornar o personagem em cena no espetáculo KHARUANAS, para além do estudo e dedicação individual é indispensável o dever de comunidade artística, nos ensaios e nos preparativos é visível perceber a conexão que se instaura na equipe.

Exigindo a performance de toda equipe que trabalha na construção do espaço cênico, “para Josette Féral (2004) a teatralidade é um deslocamento do real, é a criação de um espaço,

virtual que tanto pode partir dos trabalho dos artífices desse espaço alterno (ator, diretor, cenógrafo, iluminador), quanto de um olhar que institui o espaço do outro, baseado na percepção e observação de algo que se destaca do real, mesmo em um contexto de acontecimentos cotidianos.” (Ferreira, 2014, p.15).

Relacionando o conceito de participante defendido por Pradier (1998) na situação de eventos espetaculares, destaca quem performa e quem assiste como elementos protagonistas da criação do espaço espetacular que destoa do real. Nota-se que o esforço dos demais técnicos presentes na apresentação do espetáculo, é uma performance tanto quanto os dançarinos no palco, a união das habilidades desses profissionais tornam o evento ainda mais espetacular.

A indumentária criada para interpretar Zeneida se difere dos Kharuanas e dos demais personagens em vários sentidos, segundo o diretor Leandro Garcia, a intenção é que trouxesse a ancestralidade, misticidade e ideia de mudança, sem que precise dizer uma palavra, dado que a mudança de roupas mostra como a personagem mergulha cada vez mais no seu destino de Pajé. No começo do espetáculo, Zeneida é apresentada com um vestido preto com flores rosas e uma amarrada embaixo do busto, dança a primeira cena dessa maneira. Após encontrar Antônio e começar a ser levada pelos seus encantos, ele desfaz o nó de seu vestido transformando em um top ‘tomara que caia’ e uma saia, com esse conjunto dança o Lundú Marajoara.

Imagem 11: Bárbara e Leandro se caracterizando de Zeneida e Antônio.



(Acervo do diretor Leandro Garcia)

A foto foi tirada em meio a correria do camarim, Leandro Garcia e Bárbara Emely, que interpretam Antônio e Zeneida, registram o momento em que seus personagens começam a tomar a forma das primeiras cenas, seu primeiro encontro. Ao decorrer das cenas a indumentária apresentada abaixo é gradativamente vestida por Bárbara Emely, intérprete criadora que deu vida a Zeneida no espetáculo, a inspiração vem de danças populares paraenses, como a Toada tribal que utiliza caneleiras, cocares e franjas de miçangas.

A indumentária completa da personagem Zeneida, foi confeccionada primeiramente pelo diretor Leandro Garcia, mas depois da cena de luta presente no espetáculo algumas peças tiveram que ser confeccionadas novamente. O total da indumentária conta com duas caneleiras, um cinto com dentes de tigre, uma peça superior que cobre o colo de miçangas, é fixado nos braços e no pescoço com amarrações

A maquiagem que constitui a personagem Zeneida, é dividida em duas categorias, a primeira é de seu rosto: maquiagem social, pele feita, sombra marrom nos olhos com efeito esfumado, contorno no rosto, batom *nude*, leve blush rosado nas bochechas. A segunda são as pinturas corporais: em seu braço direito possui pintura dourada e manchas de onça, no busto o vermelho cobre os seios e o preto desenha detalhes no contorno, nas laterais das pernas e tronco possuem grafismos marajoaras em vermelho, preto e branco. Em seu braço esquerdo tem a pintura de um bracelete vermelho com riscos na cor preta. A pintura de Zeneida é tão importante e detalhada que apenas o diretor Leandro Garcia faz no corpo de Bárbara Emely. Seu foco é direcionado a melhor execução de cada traçado para que alcance a visualidade e significados pensados para dar vida a identidade da personagem.

Imagem 12 e 13: Bárbara Emely caracterizada de Zeneida.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Além das indumentárias, os objetos cênicos compõem a cena com sentidos e muitas vezes extensão do corpo dos dançarinos/atores. O barco que Zeneida chega na ilha já evidencia muitos sinais de onde ela está, usando o recurso artístico das letras no barco. O barco onde Zeneida chega foi feito com muito suor pelos intérpretes, a dedicação e cuidado para as pinturas das letras que marcam identidade e cor. O pano branco é escrito em vermelho e azul: *Patu Anú*, o encantado que foi delegado pelo Girador como protetor do mundo, guia as águas e segredos presentes nos rios que banham nosso viver, afinal a água guarda memória e nada passa despercebido, tudo flui e molha sem cessar.

Imagens 14 e 15: Intérpretes reunidos pintando o letreiro do barco.



(Acervo de Leandro Garcia, 2025)

Esse estilo de letras se tornou símbolo das embarcações nortistas, presentes em diversos barcos da região para identificá-los e torná-los únicos. Os pintores dessa arte letrada são chamados de *Abridores de letras*, conhecimento popular em meio às comunidades ribeirinhas que regem o Pará.

As águas-vivas foram feitas pelo diretor Leandro Garcia, depois de muitos experimentos de como poderia ser elaborada, chegou em um resultado que lhe agradou. São feitas com espuma de polietileno expandido, arames para sustentar, luz de led azul no interior, strass, fitas azuis e cabo de vassouras para manusear. A entrada das águas-vivas no meio do espetáculo, nadando em meio às danças e os saltos, surpreende os espectadores com o fator da surpresa e admiração da beleza do elemento.

Os cipós onde Zeneida foi encontrada amarrada 16 dias depois de seu desaparecimento, foi o destaque final do espetáculo. Produzido com cordas de fibras naturais e adereços de plantas que lembram as conhecidas *Trepadeiras*, os personagens se revezavam entre desenhar os grafismos da fauna e flora no corpo de Zeneida (como no seu relato no livro *O mundo místico dos Caruanas*) e amarrar ela nos “cipós”.

Leques das águas barrentas foram feitos com o intuito de serem usados em cena para representar nossos rios amazônicos que possuem águas escuras e geladas que são portal de cura, mistério e riqueza em fauna e flora.

O rio é rua, casa, cotidiano, renda familiar, memória e é, sem dúvida, indispensável nas vivências das famílias Amazônicas. Os leques possuem um tecido de 1,50 m tingido com as

cores marrom, amarelo e branco, com um efeito degradê como nas margens dos rios, grudados em um corte de papelão em formato de meio círculo e encapado com E.V.A para manter a integridade do elemento cênico. No espetáculo, são usados com movimentos leves, ondulações e percorrem o teatro inteiro.

Imagem 16 e 17: Wes Maciel caracterizado de Kharuanas utilizando o elemento cênico leque.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Outros elementos que funcionam como extensão desse corpo encantado são dois objetos cênicos que foram comprados “prontos” e passaram por um processo de reorganização para alcançar mais a identidade do espetáculo. A cuia é feita do fruto da árvore Calábria ou Coité, e é facilmente encontrada na região norte na culinária, na dança ou nos rituais religiosos. Para a produção do espetáculo, foi realizada a gravação do nome da Cia, *Khaos*. A palha foi manuseada de forma que dependendo da cena, se assemelha hora a raízes, hora a asas, hora ao vento. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens.” (Jean Baudrillard, 1981, p.14). Esses detalhes mostram o cuidado na elaboração e confecção de cada peça e personagem, entendendo que a imagem não é o espetáculo em si, mas sim todo significado presente nela, somando a espetacularidade visual com a espetacularidade dos sentidos e construções.

Que inicia nas análises do cotidianos das comunidades, pesquisas dos contos ancestrais, reconhecimento da identidade amazônica nos costumes, crenças e manifestações que guiaram parte da compreensão das movimentações, danças, falas e colocações dos personagens. A seguir, pela construção de cada elemento, que levou aos intérpretes a levarem 01 (um) ano

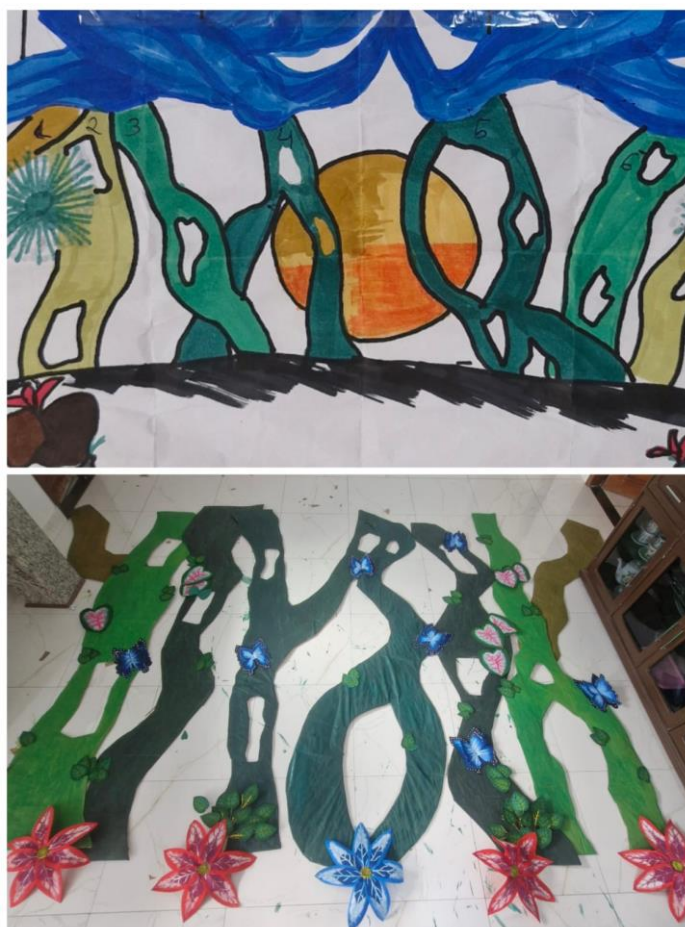
completo para finalizar todos os detalhes desejados na elaboração inicial do espetáculo e as ideias que surgiram no processo.

Acredito que o preparo de materiais foi metade do processo do corpo místico, cada corte na palma da mão, dedos queimados de cola quente, revisões inesgotáveis no produto final para verificar se havia algum erro, pois se houve é necessário reconstruir do zero e manusear corretamente dessa vez. A máscara do corpo do ator nesse caso foi feita não apenas de estudos corporais e documentais, mas de objetos formados a mão que deram sentido a ideias, a espetacularidade do palco se mescla com a espetacularidade da vivência e do processo ao tentar alcançar de forma mais respeitosa e concreta sobre nossas pesquisas e admirações das ricas culturas presentes na região Norte, tentando alcançar organicidade nas movimentações, no visual dos elementos e nas danças.

No livro de Anna Mantovani, *Cenografia*, publicado em 1989, a autora descreve o lugar teatral, como ao espaço tridimensional onde ocorre a relação entre cena e público, não tendo restrições aos edifícios teatrais tradicionais. O termo “lugar teatral” refere-se ao espetáculo que acontece em qualquer local, como praças ou galpões, sendo constituído pelo lugar cênico e do espectador que com o passar do tempo assume configurações diferentes.

O cenário localiza o espaço e recorte de tempo, emerge o público visualmente no contexto místico das memórias de Zeneida, a ideia principal para elaborar o cenário foi ambientar o mistério do fundo das águas da Amazônia, junto com os galhos, troncos, flores, plantas e animais.

Imagem 18: Projeto do cenário no papel e durante a produção.



(Acervo do diretor Leandro Garcia)

Imagem 19: Integrantes pintando folhas para o cenário.



(Acervo da Cia Khaos)

Para confeccionar elementos cênicos e alguns detalhes da indumentária, marcamos dias em que todos estivessem presentes para acelerar o processo e envolver os membros nas atividades que montar um espetáculo exige. Na foto acima coloco minha foto pintando em conjunto com colegas as folhas amazônicas que compõem o cenário, adorei poder pintar os rajados rosas que trazem essa visualidade tão marcante e bela, apesar da dor nas mãos após pintar a manhã inteira, valeu a pena cada traço.

Ato 3

Cena 1

Menção honrosa aos demais personagens do espetáculo.

Os personagens presentes no espetáculo são Zeneida, Kharuanas, Mestre Mundico, Antônio, Jaci, Jurupari, Guará e Girador, são encantados que protegem a natureza e guiam Zeneida em sua transformação e compreensão do seu destino no Pajeísmo.

Segundo a crença indígena cabocla Marajoara, no início de tudo, Girador (Deus) fez Auí, as sete cidades e seu povo, ordenou que não olhasse o fundo das águas, mas Auí caiu dentro do redemoinho em um dia de muita curiosidade, o que revirou toda as ordens do mundo. Libertou Anhangá, que mexeu com a estabilidade das coisas trazendo a fúria, a discórdia e a guerra, logo, o girador começou a reorganizar o novo universo.

Delegou à Ave Guará que colorisse a terra como as mais belas cores, deu a jurupari uma missão muito importante, de protetor do contato entre o mundo físico e espiritual, Jaci, a lua, que tudo vê no despontar dos céus, conta a história que viu efervescer o mundo místico, toda a formação do universo que nos rodeia e as energias que nos guardam, presencia a chegada Zeneida e com palavras afiadas prende a atenção do público.

Antônio, mestre contramestre de Zeneida, o guia de suas cordas, e Mestre Mundico que acolheu em sua casa para ensinar as práticas do pajeísmo a ela. Personagens importantes em suas caminhada para alcançar a compreensão da sua linhagem de cura e proteção da natureza, são homenageados em cena com intérpretes da Khaos e convidados, para que sua importância seja evidenciada e reconhecida pelos espectadores do espetáculo.

“Para Jorge Dubatti (2008) o caráter convivial do teatro produz mútua estimulação, onde a poiésis do ator, está associada à poiésis do receptor. Mesmo em uma situação de ‘quarta parede’ a presença viva do espectador e seu engajamento no evento teatral é um fator importante para a criação do espaço e ação ficcional”. Buscamos a interação dos personagens com o público para além do visual, usamos alguns fatores que mexem com os sentidos e

emoções, antes de entrar no espaço cênico para iniciar o espetáculo, o perfume *cheiros do Pará* é borrifado nos intérpretes para ter a imersão pelo olfato.

Diversas cenas do espetáculo, personagens interagem com os espectadores para aproximar o performer do receptor, na entrada do teatro em Açailândia executamos algo especial, recebemos o público com um breve cortejo, dança com elementos cênicos e o silêncio, que foi preenchido pela curiosidade do público que nesse momento esperava na fila para adentrar o Teatro 6 de Junho. “O olho apalpa tanto quanto o toque, auxilia a ver e o corpo, em sua intimidade psíquica, apreende parcelas do mundo ou mensagens múltiplas” (Duvignaud, 1983).

Naquele momento, o olhar do público com o primeiro contato com os Kharuanas, analisava cirurgicamente cada traço desse corpo, a água-viva com nadando em torno do ser e os leques ondulando o ar, as pinturas e os adereços, os giros e as andadas seguras no chão, a primeira impressão do público nessa interação foi o aroma do perfume e a última foi a ansiedade de assistir a obra por completo. Ao decorrer do espetáculo, os Kharuanas atravessam a plateia com as águas vivas e leques, nesse momento podemos ver o público extasiado com os impressos sensoriais que a iluminação, indumentária, música e elementos cênicos, combinados em harmonia trouxeram o sentimento de misticismo ao teatro, uma grande mudança se vê na cena do Jurupari, no qual assombra os sonhos de Zeneida andando pela plateia, todos ficam tensos e torcem para que ele não chegue mais perto.

Imagem 20: Intérpretes dançando Carimbó na chegada de Zeneida à ilha do Marajó.



(Acervo da plateia compartilhado via instagram)

Observa-se na imagem acima um registro da primeira cena, o cortejo de Carimbó e a chegada de Zeneida no Marajó, marcada pelas luzes que se mesclam com as cores vivas das

indumentárias e convidam o olhar do público a embarcar nessa história regida de energia e mistério. Segue abaixo a equipe que fez o espetáculo acontecer.

Ficha técnica do espetáculo Kharuanas

Diretor	Leandro Garcia
Coreógrafo	Leandro Garcia
Assistência coreográfica	Izadora Tuñas Cinthia Tavares Wes Maciel
Zeneida	Barbara Emely da silva cardoso.
Zeneida Edição especial (espetáculo completo em Belém do Pará no Espaço das Artes)	Cinthia Gonçalves Tavares
Kharuanas	Izadora Alyne dos Santos Tuñas Carlos Felipe Barros dos Santos Samuel Claudio da Silva Ferreira Thamires do Rosário Lima Charles Wesley Maciel Monteiro Cardoso Daniel Lâminas Coelho Gabriel Felipe de Sousa Mesquita Ariane da Silva Gonçalves Kerolaine Savana C. dos Santos João Pedro Lima Meireles Cinthia Gonçalves Tavares Camille melo da cunha Felipe Tomasso Silva de Oliveira
Antônio	Leandro Garcia
Jaci	Laís Santana
Pajé Mestre Mundico	Samuel Ferreira
Jurupari	Felipe Tomasso
Guará	Camille Melo
Girador	Sâmella Cavalcante
Preparador de Elenco	Jonh Monteiro
Cenografia	Cia Khaos

Indumentária	Cia Khaos e Maria Antônia Pereira Garcia
Maquiagem	Kerolaine Savana C. dos Santos

Imagem 21: Kharuanas posando no evento da UEPA



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Após a leitura e reflexão do artigo de Ricardo Tupiniquim Ramos, em sua pesquisa sobre Religião e cosmologia tupis, me debrucei em entender mais de perto cada personagem e entender a complexidade da presença deles em cada cena. Anhangá/Anhangá é a sombra que engole as matas, fantasma de alma errante que traz a discórdia, provoca o medo com seus olhos de fogo. A borboleta azul é a forma que Anhangá aparece para os viventes em meio a floresta, um belo animal que atrai o olhar mas deve ter cuidado para não se deixar levar por seus encantos. Espalhamos no cenário várias borboletas azuis para representar como Anhangá sempre está por perto.

O design da borboleta foi elaborado para transmitir a beleza e o mistério da floresta. O molde é em E.V.A, seus detalhes são feitos com pinturas, usando diferentes técnicas, como o pincel seco para dar profundidade; o contorno nas bordas para o padrão das asas; os pontos brancos, feitos com a ponta do pincel; e os riscos brancos que vem do centro a extremidade das asas.

Imagem 22: Borboleta azul do cenário.



(Acervo pessoal de Daniel coelho)

Antônio

É o guia que acompanha Zeneida em seus colares, sendo nomeado por ela na palestra Motirô, como mestre contra mestre das suas cordas que representam a linhagem dos caruanas. Na representação dramatúrgica do filme Encantados, Antônio aparece como um interesse romântico de Zeneida e ponto de partida do encantamento, na crença da pajelança cabocla, Antônio é um Caruá¹⁰ que foi encantado em uma cobra.

O relato de sua primeira aparição foi tão chocante que acabou por encantar toda a cidade, durante uma festa em Guajará, Antônio aproveitou e depois de ver o horário decidiu que era hora de partir, mas uma menina, claramente apaixonada pelo rapaz, insistiu que ficasse e o direcionou um lugar onde poderia descansar. Durante a noite, aguçada pela curiosidade feminina, ela olhou pela fresta da porta e se assustou ao ver uma cobra gigante dormindo disposta na rede, seu grito alto e apavorado fez a cidade inteira ser encantada em resultado ao encontro de Antônio, agora Caruá.

No espetáculo Kharuanas, Antônio encontra Zeneida em meio a uma roda de carimbó, em sua forma humana para não assustá-la e tentar uma aproximação, um breve diálogo desperta o interesse de conhecer esse rapaz de olhos penetrantes que fitam sem perder o compasso do

¹⁰ Existem três nomenclaturas que diferem o estado de natureza do ser: Os seres que um dia foram viventes e foram encantados são chamados Caruás, as crianças encantadas são chamadas de Caruais e os Caruanas são energias da natureza. Na pajelança cabocla, as energias se mantêm vivas após a morte (Zeneida, palestra Motirô, 2025), em um arco de vida e harmonia as energias se renovam.

rebolado do Lundú Marajoara, a envolve nos primeiros mistérios do seu caminho, *Quem é ele?*, ele some tão sorrateiro quanto chega em cena.

Antônio retorna quase ao final do espetáculo, como cobra verde agora que Zeneida passou pelo processo inicial de compreensão dessa nova jornada de cura e energia, após tudo que viveu ela entenderia quem ele realmente é e porque foi ao seu encontro. Apresenta um solo que narra como seus olhos estão sempre de prontidão para tudo enxergar, espreito em meio às folhas, calhas, galhos, cipós e verde da mata.

Os Kharuanas preenchem o palco para acompanhá-lo a contar a sua chegada e encontro com Zeneida, na frequência de vibrações dos chocalhos feitos por sua língua como aviso de chegada, sua movimentações são ondulatórias, com giros, quedas e recuperações, corpo fluido de réptil que entra até nos mais pequenos espaços.

Imagem 23 e 24: Leandro Garcia caracterizado de Antônio.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Jaci

Jaci (variante: Iaci. Étimo:tupi-antigo iá ‘fruto’ + sy ‘mãe’; donde ‘mãe dos frutos, da prole), deusa da Lua que está em seus aposentos aéreos noturnos e tudo vê do alto. Jaci é uma deusa que evita guerras e suas palavras vem antes de tomar atitudes, tendo assim sua voz como

seu poder. Conhecida como símbolo feminino da geração da vida, mãe, sua beleza e encantos marcam seus contos, como o apaixonar de Tupã por Jaci e a paixão quase impossível entre Guaraci (Sol) mas são apenas detalhes de suas histórias. Jaci, além de transformar moças virgens em estrelas, também governa os encantados da floresta, como o Curupira.

Jaci narra o espetáculo por meio de poesias que contam ao público as passagens de cada cena, Laíndia é uma rapper paraense que foi selecionada a dedo para exercer o cargo de dar vida a Jaci no palco, sua escolha foi pensada ao analisar seus trabalhos de poesias e batalhas de rimas. Ela usa sua voz como instrumento de arte e protesto, participando da cena estadual e nacional de rap, sempre levantando a pauta das causas femininas dentro da cultura Hip Hop, na qual sofrem diversos desafios como a hipersexualização, apagamento da história e descredibilidade de seus projetos.

É reconhecida por seus versos e flow incontestável nas rimas de *Freestyle*, adquiridos com uma vasta gama de leitura, estudo dos elementos que compõem as batidas, “enxergar o cotidiano como poesia” e ver a fala tomar corpo nas pessoas que cercam seu viver. Uma curiosidade entre a intérprete e seu personagem é que assim como Jaci é vista como mãe e deusa da geração, Laís Santana é mãe de uma bela menina de dois anos chamada Luíze, que muitas vezes esteve presente durante os ensaios.

Concordo com Laíndia, a poesia dentro do espetáculo é fundamental para adicionar uma camada a mais na construção do ouvir e perceber a cena, em meio às luzes do palco e o foco em Jaci no centro do palco enquanto os personagens se colocam em formação, sua voz ecoa ensinamentos ancestrais das florestas e a energia se amplifica ao conectar as movimentações dos Kharuanas, que perpassam por gestos fluidos, intensos e conectados.

Através da poesia narrada, a arte falada dialoga para além da dança e comunica o contexto do recorte de tempo apresentado na obra, o espectador aprende a história e instiga a querer pesquisar mais sobre o assunto, o despertar da curiosidade vem de muitos estímulos: visuais, orais, tátil e sensorial. Usamos cada como aliado para a imersão do público.

Questionei ela sobre como se sente ao participar do projeto:

“É uma experiência boa, só via o trabalho de vocês de longe e estar mais perto é gratificante, poder me aprofundar na pesquisa, eu gosto da arte e histórias indígenas é muito legal e gratificante fazer parte disso e poder compor poesias que acrescentam valor ao espetáculo” Rapper Laíndia.

Imagem 25 e 26: Laíndia caracterizada de Jaci.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Pajé Mestre Mundico

Na cena do Pajé Mestre Mundico acontece a encenação de um ritual de cura, benção e ensinamento usamos da Toada tribal e dança contemporânea, para não ferir o limite entre a arte e o religioso. Ele chega marcando os pés na batida da música com um cesto que contém ervas e palhas, que são instrumentos de limpeza espiritual, sua sequência coreográfica é encantadora com movimentos fortes. As mãos na cabeça de Zeneida a livram do feitiço que Anhangá colocou nela, se o feitiço não fosse retirado a tempo, talvez Zeneida virasse *Caruá* como Antônio. Pessoalmente, essa é uma das minhas cenas favoritas do espetáculo.

A coreografia desenvolvida para o espetáculo Kharuanas foi fundamental para trazer à vida o Pajé Mestre Mundico e para transmitir a energia e a emoção da Toada, pois adiciona um valor único ao meu solo, por ser criada especificamente para destacar os movimentos e a expressão do personagem. A combinação da música, da dança e da coreografia cria uma experiência imersiva e envolvente para o público, outras modalidades de dança poderiam ter um efeito semelhante, mas acredito que a toada é particularmente adequada para expressar a energia do meu personagem. A Toada é um estilo de dança que exige muita energia e expressão, a preparação para o espetáculo foi intensa e envolvente, no total foi 01 (um) ano de preparação e estudo para poder levar ao público uma obra que tivesse bastante sensibilidade e respeito com o assunto que estávamos tratando.

Estudo a fundo a cultura e a tradição da toada fora do espetáculo há 05 (cinco) anos e isso foi ideal para entender o contexto e a essência do personagem. Pratiquei exaustivamente as coreografias e os passos, buscando a perfeição e a limpeza. Me senti honrado de poder compartilhar essa experiência com o público.(Dançarino Samuel Ferreira.)

Na vida real, após ser curada, Zeneida morou com o Pajé Mestre Mundico por dois anos para aprender os conhecimentos e habilidades necessárias para ser Pajé.

Imagem 27 e 28: Samuel Ferreira caracterizado de Mestre Mundico.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Jurupari

É conhecido na crença Tupi como o pesadelo, sua vinda trouxe às comunidades regras sociais e rituais de emancipação do homem para com sua mãe, incentivando que cresçam espertos e sejam independentes em sua jornada. A imagem do Jurupari durante a colonização na amazônia foi alterada pelas missões jesuíticas, na tentativa de diminuir as crenças dos indígenas, prevalecer a sua religião e controlar com temor a não introjeção dos valores religiosos católicos, pregavam que o Jurupari era uma besta, o inimigo e mal encarnado, Edgard Tessuto Junior dialoga sobre essa dinâmica em seu artigo *Transcrição das narrativas indígenas e fidedionidade aos relatos orais ONICANATÃOS: o caso da lenda do jurupari*.

Essa ação manipulatória e conveniente aos colonos europeus, interfere na maneira que muitos escritores retratam o Jurupari e outras crenças indígenas, sua descrição indigna e errônea é amplamente espalhada e torna dificultoso o contato com a ancestralidade e ritos das comunidades Tupis, contribuindo com a perpetuação do violento apagamento da religião dos povos indígenas. No espetáculo, após Zeneida se encontrar com o mestre Mundico ela adormece em transe, enquanto isso nas poltronas do fundo do teatro o Jurupari aparece, interpretado por Felipe Tomasso, anunciando sua chegada, em plenos pulmões diz suas falas se aproximando do público, que com os olhos atentos e amedrontados procuram ele no meio a neblina e pedindo aos céus que não esteja ao seu lado.

Ele invade o sonho de Zeneida para enfrentá-lá, botar sua coragem a prova e saber se ela está pronta para ter o que é preciso para honrar seu destino, um briga acalorada cheia de acrobacias, arrastadas e olhares ferozes. Todas as vezes em que o espetáculo foi apresentado a indumentária dos dois personagens foram danificadas seriamente devido a entrega em cena e a busca pela veracidade das ações, o coreógrafo dessa cena é o intérprete criador, Wes Maciel.

Imagem 29 e 30: Felipe Tomasso caracterizado de Jurupari.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Aguaguara ou Ave Guará.

Quando Auí tocou o fundo do redemoinho, a terra que florou não tinha cor. Aguaguara é a energia primeira que veio para a terra

com a missão de dar cor a tudo. Coloriu de um vermelho intenso a ave Guará e por isso foi chamado de Aguaguara. É a energia que conduz as energias do vivente ao infinito. Patu Anu possibilitou que Aguagura voasse pelos ares para chegar aos céus. Ela voa no silêncio da noite levando as energias dos viventes até o Girador, o senhor do movimento. é por isso que Aguaguara é retratado com o bico sempre apontado para o infinito.(Descrição presente em uma placa na instituição Caruanas do Marajó)

Na cena da Avé Guará, ele encontra Zeneida perdida no meio da floresta, se apresenta batendo suas penas vibrantes e começa a mostrar as belezas presentes na natureza, riquezas de valor inestimável, Zeneida assustada com toda a situação aparenta estar receosa se irá conseguir acompanhar tudo. Inicia a cena dançante, os Kharuanas entram no palco para dançar lado a lado em sintonia com movimentações intensas, dinâmicas, troca de peso e que prendem o olhar. Após a dança, alerta Zeneida sobre a chegada de Jurupari, que precisa ter cuidado e saber como agir caso ele apareça.

Tenho orgulho de contribuir com o diretor Leandro Garcia, para a célula coreográfica do Guará, na qual a música nos enche de tensão com instrumentais que gradativamente ficam mais evidentes e a velocidade acelera o coração. Pesquisei sobre o encantado para interpretar seu jeito de se portar e como ao meio do caos ela reage a situação com facilidade, que pode ser percebido na sua fala depois de dançar a cena inteira, olha para Zeneida e elegantemente diz: *Viu como é fácil?*

Imagem 31 e 32: Mille Melo caracterizada de Avé Guará.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

O Girador

O Girador, na crença indígena cabocla é como Deus, no sincretismo religioso, é o senhor de todas as criações, feito de barro representando como sua forma é moldável e manipula a matéria a favor do que deseja. Os seres que desencarnaram no mundo físico são levados ao Girador para que ele possa direcioná-las a sua renovação como energias da natureza. Sua chegada é emblemática, é carregado por Kharuanas para o centro do palco e inicia sua sequência coreográfica que utiliza de giros, quedas, recuperações, dinamicidade e carregamentos, simbolizando sua relação com os ventos e movimento de todas as coisas.

Se aproxima de Zeneida, a orienta sobre seu destino que está ligado à conexão com as energias, mostra que ela nunca estará sozinha pois a floresta confia nela, o Girador confia nela! Dá a ela o cocar como símbolo de uma nova fase em sua vida, uma *era* de renovação do seu mundo e redescobrir quem ela é.

Segue o diálogo presente na cena:

Girador: Zeneida, você tem uma grande responsabilidade no mundo dos viventes, desde os seus ancestrais.

Zeneida: Você acha mesmo que eu tenho um dom que nem mestre mundico falou? Esse é o meu propósito? Curar as pessoas?"

Girador: O seu dom é aprender a usar as ervas com moderação, canalizar as energias e mandar para os doentes... você vai curar as pessoas Zeneida e precisa ensiná-las a cultuar a natureza, então mostre o caminho à elas.

Zeneida: E se eu não conseguir realizar o seu desejo?

Girador: O homem é o mais insano das espécies adoram um Deus invisível e mata a natureza visível sem perceber que a mesma natureza que ele mata é esse Deus invisível que ele adora¹¹

Girador: Sabe Zeneida... o meu desejo é que os filhos da terra se unam em defesa da mãe natureza, talvez você não consiga ensinar todos eles, mas seu propósito é muito mais do que você imagina

Girador: Que a força das águas sejam tuas Zeneida, que a lua te alimente de energia, que o silêncio das ondas seja teu segredo, que o vento te traga notícias, que o fogo seja teus sentidos, e que a terra te chame quando for a hora, Entrego a ti a natureza, tome conta dela agora.

Imagem 33 e 34: Sâmeda Cavalcante caracterizada de Girador.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

¹¹ Poema do cientista astrofísico Hubert Reeves. Não há publicação certa que marque essa frase.

Imagem 35: Dançarinos unindo as mãos no centro antes da apresentação para dar seu grito de força em uma só voz.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

Essa imagem simboliza como montamos esse espetáculo de mãos unidas, aceitando a responsabilidade do compromisso como artistas-professores-pesquisadores de construir pesquisas, coreografias, espetáculos, indumentárias, olhar humano crítico e recursos didáticos, de maneira íntegra e múltipla. Trabalhando nosso estado de presença e estudo infindo na manifestação das nossas culturas, em busca da melhor metodologia de registro dos nossos fazeres artísticos e cotidianos.

Cena 2

Vida em cena, arte em ação

Em vista que o espetáculo é um símbolo de apreço e reconhecimento cultural do norte, dos encantados e das crenças indígenas caboclas da região, o foco dele é ser mais do que somente uma apresentação de competição e/ou teatros que foquem apenas nas estética das obras, o intuito é alcançar pessoas para gerar debates, ensinar sobre o tema e abranger o horizontes sobre como construir uma espetáculo de dança.

Apresentamos o espetáculo completo pela primeira vez no Emcena Amazônia, um evento que ligou os debates climáticos e culturais com as artes, tanto com as belas pinturas muralistas feitas no exterior do teatro quanto com os espetáculos incríveis no palco. Realizado em Açailândia pela prefeitura do Maranhão, viajamos por 10 horas dentro do ônibus para chegar ao destino onde fomos muito bem recepcionados pela cidade, fomos assunto do jornal local para convidar a comunidade a ingressar ao teatro para prestigiar de forma gratuita e debater pontos importantes.

Acrescentamos uma entrada especial ao teatro, recepcionando o público antes do espetáculo, perfumamos com cheiros do Pará nossa indumentária e 04 Kharuanas foram direcionados para a entrada, Gabriel Mesquita, JP Lima, Lippe Barros e eu, Izadora Tuñas. Os objetos cênicos selecionados foram leques e uma água-viva, com o perfume e experimentação das movimentações, com as possibilidades de disponibilidade dos elementos encantam os visitantes e a curiosidade nasceu antes mesmo de adentrarem o teatro. Um detalhe que prendeu a atenção dos espectadores do início ao fim do espetáculo

Após a entrada do público, houve um debate sobre como a cultura e as mudanças climáticas estão conectadas e como transformamos nossa realidade a partir do reconhecimento disso. Jornalistas, artistas e ambientalistas destacaram suas análises e reflexões, ao final foi exposto o espetáculo. Pensamos em como cada cena poderia envolver mais o público, andamos com passos mansos na entrada do teatro e descemos as escadas ao lado aos assentos criando a atmosfera mística com os leques esvoaçantes, luzes no interior das águas vivas, essas que agora, dançavam no ar sob as cabeças dos espectadores, a música que lembra um canto ancestral leva todos ao fundo das águas nas profundezas da encantaria Kharuanas.

O espetáculo foi tão bem recepcionado pelo público, que gerou perguntas pertinentes ao final da apresentação. As perguntas foram abertas, podemos ver grupos de amigos e familiares conversando entre si, e um membro do grupo toma coragem e levanta a mão para falar, a seguir as perguntas feitas pelo público de Açailândia no dia 28 de setembro em 2025:

- *Como foi o processo de pesquisa para chegar nesse resultado, sei que você visitou várias vezes na ilha do Marajó, qual foi o processo para chegar nesse processo realmente impactante?*
- *Eu vi que nesse espetáculo tem uma variedade de estilo que vocês utilizam, eu queria saber o tempo de duração e quais os estilos utilizados na produção desse espetáculo?tempo de duração para poder chegar o produto pronto?*
- *Dentro dos obstáculos que você mencionou, o principal foi realmente de cada um contar uma história?ou a história não tem um contexto?tipo “é isso daqui”*

- *Como é pra vocês representar a própria história em cima do palco porque como o Leandro falou, vocês realmente cresceram ouvindo essas histórias, isso faz parte de quem vocês são, e eu queria saber como é representar isso no palco pra outros públicos, pra pessoas que não conhecem essa história e os frutos que vocês esperam colher com o espetáculo!*
- *Surgiu uma dúvida aqui no início do debate, perdão a minha ignorância tá pessoal, eu nem sabia que a Zeneida é uma pessoa real! Até então eu imaginei que era um conto, algo cultural, então a minha pergunta vem disso. Pra todo espetáculo que vocês fazem tem uma referência real que vocês vão a pesquisa, vão até o local? porque essa dúvida realmente surgiu conversando aqui.*
- *Primeiro a gente observa que vocês são muito jovens e ao mesmo tempo muito maduros! Vocês entram aqui e a gente entende o que vocês trazem, vocês sabem o que vão e querem passar. Ela falou que vocês estão trabalhando nisso há um ano e é muito recente, e é um baita espetáculo e uma baita mensagem, quero entender como o grupo surgiu e qual a proposta inicial!*

Revezamos quem responderia cada questionamento, ouvi atentamente os colegas de elenco e minhas próprias colocações, percebi nesse momento que havia muito mais a ser feito por parte de minhas pesquisas e pude investigar mais esferas de conhecimento para encorpar esse estudo. Ao mesmo tempo, senti gratidão de fazer parte desse projeto e dar arte a vida cotidiana que não apenas ilustra, mas torna palpável ideias tão gigantes e importantes.

Saí do meu estado pela primeira vez para mostrar meu trabalho, trabalho esse que se tomou um carinho sem medida e que faz dessa escrita tão significativo para finalizar minha jornada no curso de Licenciatura em Dança pela UFPA, nele pude traçar conhecimentos que adquiri na vida dos 05 anos na faculdade e jamais esquecerei.

Imagem 36: Cia Khaos na entrada do Teatro 6 de Junho em Açailândia no estado do Maranhão.



(Acervo profissional da Cia Khaos)

A blusa que usamos na foto acima, foi produzida especialmente ao espetáculo KHARUANAS, com a identidade visual de elementos da natureza paraense, os desenhos que estão presentes na camisa são rios, peixes, cobra mesclada com a frase “Tudo está em movimento”, grafismos que lembram a iconografia das cerâmicas marajoaras e o nome da Cia KHAOS em letras ondulados. O modelo da roupa foi elaborado pelos integrantes Cinthia Gonçalves e Leandro Garcia, com confecção feita por profissionais da área de produção de camisas personalizadas.

Pensando nos debates e reflexões que o espetáculo trouxe no EMCENA AMAZÔNIA, articulamos a costura de duas propostas: a de formação e a de exposição. No edital da PNAB Aldir Blanc escrevemos a proposta do projeto *Afluentes do movimento*, que felizmente foi selecionado e agraciado com o patrocínio para ser realizado no ano de 2025, tendo como objetivo democratizar o ensino a dança em diferentes espaços de belém, sendo eles exclusivamente periféricos e gratuitos, em escolas públicas e na usina da paz do Bengui.

Dentro do projeto as danças ministradas foram Hip hop (uma dança urbana que foi abraçada pela comunidade paraense e hoje tem sua escrita única na região, adicionando o caqueado próprio dos artistas nortistas), Carimbó, Toada tribal, brega saudade, entre outros;

contando com um público grande de diferentes faixas etárias e bairros, tendo um resultado proveitoso na comunidade com muitos feedbacks positivos.

Na última aula do projeto — na escola Zacharias de Assunção no Guamá — após a aula de Carimbó o espetáculo foi apresentado na escola em sua versão bem reduzida para os alunos do terceiro ano do ensino médio no auditório da escola, servindo como uma maneira de aprender sobre o tema, desmistificar o preconceito com a dança e debater sobre a importância de ingressar em uma faculdade e debruçar-se em pesquisas. Obtivemos um retorno rico em perguntas, olhares curiosos e interesse de saber mais sobre a profissão do profissional da dança em âmbito de pesquisa, ensino e técnica, tanto dos alunos, quanto da coordenação pedagógica. A direção e a equipe de educadores, pediram que retornássemos e se possível apresentassem a obra completa para todos os alunos e funcionários da escola Zacharias de Assunção, uma ideia interessante que estamos analisando sobre como seria a melhor maneira de realizá-la, pensando no melhor aproveitamento da obra para o cronograma curricular das turmas.

Imagem 37: Cia Khaos na finalização do projeto Afluentes na escola Zacharias.



(Acervo profissional do projeto Afluentes do movimento promovido pela Cia Khaos)

Essa foto representa o resultado de um estudo incansável, inúmeros ensaios, união, coragem e felicidade. Fazer parte desse espetáculo tão complexo e rico em significados é uma honra, experienciar no corpo as pesquisas, em meio às danças, as pinturas e as indumentárias foi uma experiência ímpar e inesquecível.

(In)Conclusão

Ainda há muito o que explicar na construção do espetáculo KHARUANAS e sua espetacularidade, assim, conto como conclusão não finalizada. A partir do presente estudo, entende-se a importância da construção técnica e a presença da etnocologia no espetáculo KHARUANAS, para que a sua representação possa perpetuar contos, incentivar produções artísticas, respeitar as culturas locais e valorizar a ancestralidade. Além disso, é importante ressaltar que produções culturais, como a abordada no texto, apresentam um impacto social imensurável, dado que permitem à população o acesso a uma manifestação cultural e espetacular acerca de crenças e mitos das comunidades indígenas paraenses.

Dessa forma, entende-se o espetáculo KHARUANAS como resultado da organização em diversas áreas de abordagem pelos integrantes da Cia Khaos, dentre as quais destacam-se: a pesquisa, seja de caráter técnico, para aplicar de forma eficaz e respeitosa o conhecimento acerca da melhor modalidade a ser utilizada, seja de caráter cultural, abordando as nuances dos mitos e contos com respeito à comunidade representada e à Pajé Zeneida; e a educação, manifestada por meio de atividades de intervenção direta com o público, como a roda aberta para perguntas.

Reitera-se que o espetáculo pode ser utilizado como recurso pedagógico para levantar debates políticos, econômicos, sociais e artísticos, como: preservação da fauna e flora; enaltecer contos regionais e ancestrais amazônicos; e refinar o olhar artístico e espetacular para o fazer do cotidiano do contexto que o aluno está inserido, sua família, sua cidade, seu país e seu próprio ser. O professor-artista-pesquisador tem muitas missões no processo educacional, deve se ter uma alma humana e humilde para perceber além dos conteúdos técnicos e informacionais. Oportunizando que o aluno tenha espaço para ser protagonista do seu estudo, proporcionando a autonomia e incentivando a participação ativa nas aulas e pensamento crítico, o professor é mediador da investigação do estudante.

A arte por meio da conversão semiótica, de maneira multidisciplinar, pode convergir elementos e ações do cotidiano em espetáculo, inserida no contexto escolar, dá poder para que

o educando desenhe suas próprias indumentárias. Aqui, no sentido poético, relaciono com as veste carregadas de significados temporais, estéticos e identitário, com os sentidos de importância que esse aluno dará ao olhar a sua vivência com o carinho que arte dá as suas obras: o valor de permitir ser e valer por si só, sem comparações ou réguas antes estipuladas, ser é o maior dos sentidos nele vestidos.

É possível elucidar maneiras diversas para ensinar, pensando no espetáculo como material pedagógico e sociopolítico, sua divisão de conhecimentos presentes dentro da sua construção devem ser pensados como estratégias de adquirir habilidades, instigar debates e pesquisas, tendo em vista de que a educação é uma ato político e deve ser transformadora em nível em que novas ideias efervescentes surjam para transformar o mundo do educando: “A educação não vira política por causa da decisão deste ou daquele educador. Ela é política” (Freire, p.108), pensamento esse defendido por Paulo Freire em sua obra *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à prática educativa*.

Dentro de tal contexto, abre-se, ainda, a possibilidades de demais ações educacionais e de pesquisa que podem ser abordadas ao longo de futuros projetos. A aplicação de laboratórios de experimentação, por exemplo, mostra-se de grande valor educacional, quando analisa-se que seu impacto direto fomenta atividades em grupo, a criação de novos conhecimentos práticos e a criticidade acerca do que está sendo exposto.

Os aprendizados que obtive diante da oportunidade de viver esse espetáculo, ajudaram a tornar-me cada vez mais a artista-professora-pesquisadora que espero ser, que incentiva os alunos ao pensamento crítico, possibilita o contato com diferentes práticas motoras e criativas, criando dentro da sala de aula um espaço seguro de experimentações e pesquisas. Sendo meu objetivo o de sempre buscar por mais conhecimento e ser uma arte-educadora-pesquisadora com responsabilidade e orgulho.

Na marca d'água desse trabalho, adicionei os peixes presentes no design da blusa do espetáculo KHARUANAS, uma maneira de conectar ainda mais o espetáculo, a blusa temática e o trabalho aqui disposto, interligando cada um em um fluxo de movimento que se renova a cada segundo, como fluxo das águas que se modifica a cada segundo. O filósofo grego Heráclito de Éfeso (500 a.c) “Nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio” se referindo a como o homem é mutável assim como o rio é inconstante, seguindo o fluxo da vida. Percebo essa pesquisa como o rio, a cada leitura e nova apresentação a obra toma algo diferente e imprime um sentido especial, na poética do espetáculo e aos intérpretes que apresentam. Na natureza tudo tem mãe, nós somos ligados pelo círculo sem fim, da vida que se renova.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN G., **O que é o contemporâneo?**, 2009

ALBUQUERQUE, M. B. B.; FARO, M. C. S. **Saberes de cura: um estudo sobre pajelança cabocla e mulheres pajés da Amazônia**. Revista Brasileira de História das Religiões, v. 5, n. 13.

ALMEIDA, I. M. X. A. **Teatralidade e espetacularidade na Festa de Nazaré, em Belém do Pará**. Cena, n. 36, 2022.

AZEVEDO, M. A. **Ver-a-Dança: a transfiguração do cotidiano da feira do Ver-o-Peso no processo de criação do espetáculo Outros Olhares**. 2016.

BONFITTO, M. **Por um olhar transversal nas artes da cena**. Colóquio Pensar a Cena Contemporânea, UDESC, 2014.

BRITO, E. A. C. **A VOZ DA “ÁGUA-VIDA”, DE LÊDA SELMA**. Revista Guará - Revista de Linguagem e Literatura, Goiânia, Brasil, v. 13, n. 1, 2024.

BROWN, C. Jr, **Álbum La Familia 013**, 2013, Som livre

DUBATTI J., **Filosofia del Teatro I: convivio, experiência, subjetividade.**, 2008

DUMAS, A. G. **Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade**. 2010.

FELISMINO, A. V. S. **Rizoma: conceito de Deleuze e Guattari**. Scribd, 2020.

FERRAZ, R. C. S. N. et al. **Estado de ludicidade e estado de vivência**. Seminário de Iniciação Científica e Tecnológica, v. 2, 2025.

FERREIRA, P. I. L. **A espetacularidade e a teatralidade na cena cinematográfica**. Linguística, Letras e Artes, 2014.

FARO, M. C. S. **Mulher e Pajelança: um estudo de caso em Soure, na Ilha do Marajó/PA**. Revista Ciências da Religião – História e Sociedade, v. 10, n. 2, 2012.

Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil. Resgate, v. 23, n. 2, p. 81–92, 2015.

PORTAL IPHAN. **Letras carregadas de histórias e tradição**. 2018.

JACI. **A deusa Lua: pensando o ensino religioso.** 2020.

JARDIM, N. R. T. **Mulheres entre enfeites & caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das florestas.** 2013. 224 f. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Belém, 2013.

LIMA, Z. **O mundo místico dos Caruanas da Ilha do Marajó.** Belém: Lettera L, 2002.

MALVERAS, R. R. **As teatralituras e seu processo de deslocamento para poéticas híbridas de cena.** 2018.

MARTINS, Leda Maria. **"Performances da oralitura". In: Performance, espaço e memória.** 2002/2003.

MATIAS, C. P. P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** *Criar Educação*, v. 5, n. 2, 2016.

MORAES, P. C. **Corpo negociações: dança, brincadeira e improvisação no coco de roda.**

MUKAROVSKY, J., **Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte**, 1993

NOBRE, M. da S. **Tudo tem sua mãe: o mundo mítico de Caraparu-Pará.** 2021. 198 f. Tese (Doutorado) – UFPA, Belém, 2021.

OLIVEIRA, M. **Marajó se destaca por natureza, turismo e agropecuária.** Agência Pará – Resgate, 2024.

PANTOJA, A. B. L. **No bater da palma, o lundu se torna dança – a dança que me torna professor(a).** 2023. 44 f. Trabalho de Curso – UFPA, Belém, 2023.

PAZ, Octávio. **O uso e a contemplação.** Tradução: Alexandre Bandeira, São Paulo, Arte na Omaguás, 2013

PRADIER, J. M. **Etnoscénologie, Manifeste** 1995 ,Théâtre-Public

LIMA, Hta Shamax Soares. **Prosexo dhi revolta: Autoinvestigações da trajetória de vida travesti para reelaborações de processos de criação em dança/arte.** Orientadora: Luiza Monteiro e Souza. 2023. 57 f. Trabalho de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

RODRIGUES, R. **O pensamento antropológico de Marcel Mauss: uma leitura das técnicas corporais.** Dissertação – UNICAMP, 1997.

SANT'ANNA, J. C. **Leituras de Letras e Cultura.** Salvador: Quarteto Editora, 2018.

SANTANA, C. C. D.; COPPOLA, S. A. A. **Moda artesanal: explorando uma cultura regional brasileira.** *Revista Digital do LAV*, v. 14, n. 1, p. 47-72, 2021.

SILVIA, F., **Teatralidades Contemporâneas**, 2010

SOUZA, D. M. **O trabalho dos artesãos ceramistas em Icoaraci, Belém/PA: contribuições aos estudos sobre a dinâmica da Amazônia brasileira.** 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Belém, 2010.

SOUZA, R. V. **Varinhas, grafismo e identidade: cultura da memória e experiência estética no Estuário marajoara.** 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Belém, 2012.

TESSUTO JUNIOR, E. **Transcrição das narrativas indígenas e fidedignidade aos relatos orais originários: o caso da lenda do Jurupari.** Opiniões, n. 19, p. 31-50, 2021.

TUYO, **Albúm Paisagem**, 2024. BMG Rights Management (Brazil) Ltda