



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

IURY VITOR FERREIRA DA SILVA

**O CORSAL: IDENTIDADE CULTURAL, ENCANTARIA-CORPO E BRICOLAGEM
NA CRIAÇÃO EM DANÇA A PARTIR DE CONTOS E CAUSOS PARAENSES**

BELÉM-PA

2026

IURY VITOR FERREIRA DA SILVA

**O CORSAL: IDENTIDADE CULTURAL, ENCANTARIA-CORPO E BRICOLAGEM
NA CRIAÇÃO EM DANÇA A PARTIR DE CONTOS E CAUSOS PARAENSES**

Monografia apresentada à Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Dança.

Vinculado à linha de pesquisa Ensino das Poéticas e Processos de Encenação.

Orientadora: Profa. Dra Luiza Monteiro e Souza

BELÉM-PA

2026

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

S586c Silva, Iury Vitor Ferreira da
 O Corsal: identidade cultural, encantaria-corpo e bricolagem na
 criação em dança a partir de contos e causos paraenses / Iury Vitor
 Ferreira da Silva. 2026.
 52 f.

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

 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. Contos e causos. 4. Bricolagem.
 5. Identidade cultural. I. Título.

CDD - 23. ed. 793

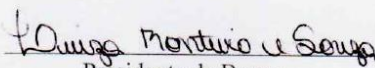
Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

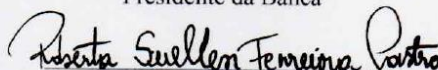


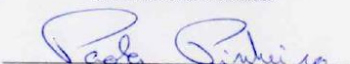
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

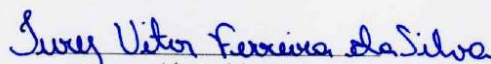
ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos nove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e seis, às quatorze horas, na sala 16, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profa. Dra. Luiza Monteiro e Souza (Orientadora e Presidente da Sessão), Profa. MSc. Paola Rodrigues Pinheiro (Membro Interno) e Profª MSc. Roberta Suellen Ferreira Castro (Membro Interno), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "**O CORSAL: IDENTIDADE CULTURAL, ENCANTARIA-CORPO E BRICOLAGEM NA CRIAÇÃO EM DANÇA A PARTIR DE CONTOS E CAUSOS PARAENSES**", de autoria do aluno: Iury Vitor Ferreira da Silva, matrícula: 202006040028, da turma: 2020, 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 o aluno para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, o discente foi arguido pelos membros da banca, que atribuíram conceito EXCELENTE ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim APROVADO (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 pelo aluno.


Presidente da Banca


Membro da Banca


Membro da Banca


Aluno (a)

Aos meus familiares maternos, essenciais
intercessores de uma relação de prazer e
afeição que construí com as narrativas
populares da Amazônia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe por todo o apoio, auxílio e paciência nesta jornada acadêmica, que, mesmo de longe, nunca me deixou faltar nada.

À minha orientadora, Luiza Monteiro e Souza, por toda a confiança e paciência depositadas em mim durante todas as fases da pesquisa.

Às minhas colegas e amigas de curso, Geane Leite e Rita Aroucha, pelas conversas e assistências dadas quando mais necessitei.

A todo o coletivo que integra o projeto de pesquisa ProCriEnCorpo, por todas as experiências vividas e pelos conhecimentos compartilhados durante a minha estadia no projeto.

A todo o time de educadores que compõem o quadro docente da Faculdade de Dança, por toda a cumplicidade durante as aulas, por todo o incentivo à evolução e por cada experiência que me fez entender que não somos nada sem arte e educação.

Por fim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente com essa trajetória.

A arte é um agente dinamizador nas relações socioculturais, por via da essencial dimensão simbólica do homem e sua evocação simbolizadora (Paes Loureiro, 2007, p. 78).

SUMÁRIO

1. ABERTURA	10
2. ERA UMA VEZ... UM CORPO QUE COLECIONAVA MEMÓRIAS.....	14
2.1 Identidade Cultural.....	15
2.2 Contos e Causos.....	18
2.3 A Escolha das Três Narrativas.....	21
3. E FOI AÍ QUE O ENCANTO COMEÇOU A PULSAR	22
3.1 A Encantaria-corpo	23
3.2 Experiências de Imersão e Emersão (EIEs)	24
3.2.1 Mergulho I: “Fantasma erótico da Soledade”	27
3.2.2 Mergulho II: “Desafiando a Matinta”	28
3.2.3 Mergulho III: “A transfiguração do Curupira”	30
3.2.4 Reflexão sobre as EIEs no processo de criação de O Corsal	32
3.3 A Bricolagem como Edição Poética.....	33
4. E A IMAGEM, ACABA POR DESVELAR O CRÍPTICO.....	36
4.1 Decupagem Estética — Análise da Videodança O Corsal.....	37
4.1.1 Cenografia	38
4.1.2 Figurino.....	42
4.1.3 Maquiagem	44
5. E QUEM OUVIR ESSA HISTÓRIA, QUE A LEVE ADIANTE — CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS.....	49

RESUMO

Esta pesquisa trata da apresentação, análise e reflexão da videodança *O Corsal* e de seu processo criativo, uma poética desenvolvida no âmbito do projeto “Processos de criação na encantaria do corpo: encontros, mergulhos e poéticas de dança”, com apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Produção Artística – PIBIPA, do ICA-UFPA, em 2024. A poética trabalhou a intersecção entre experiências pessoais, memórias familiares e o imaginário popular amazônico, e três contos/causos paraenses foram utilizados como estímulos norteadores da experimentação e criação. Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho consiste em analisar o processo de criação da videodança *O Corsal*, destacando como narrativas populares, aliadas aos principais conceitos metodológicos elencados, manifestam-se no resultado da obra. Os objetivos específicos consistem em contextualizar narrativas populares paraenses que embasaram o processo criativo, analisar elementos coreográficos e simbólicos da videodança *O Corsal* e discutir as sensações geradas no encontro entre corpo, identidade e imaginário popular amazônico. A pesquisa possui natureza analítico-interpretativa, delineada como estudo de caso (Gil, 2002). A metodologia baseia-se na análise do processo de criação e da videodança *O Corsal*, considerando o material audiovisual final e registros do processo criativo. O estudo dialoga com autores da cultura popular amazônica e da criação em dança, buscando refletir sobre os sentidos e escolhas estéticas da obra a partir da perspectiva do intérprete-criador. A fundamentação teórica dominante deste trabalho é constituída pelas reflexões de Mendes (2010) acerca da identidade cultural, pela encantaria-corpo de Souza (2022), que propõe um mergulho poético nas camadas internas do corpo, e pela bricolagem de Lévi-Strauss (1989), que promove a criação de algo novo a partir de fragmentos alheios à sua função original. A pesquisa afirma a dança como prática de escuta e reconexão, e realça os resultados promovidos pelo encontro dos contos amazônicos com o corpo do intérprete-criador, unindo o real e o sobrenatural na construção de uma poética de pertencimento identitário e cultural.

Palavras-chave: dança; encantaria-corpo; contos e causos; bricolagem; identidade cultural.

ABSTRACT

This research presents, analyzes, and reflects on the videodance *O Corsal* and its creative process, a poetic work developed within the project *Processes of Creation in the Enchantment of the Body: Encounters, Immersions, and Dance Poetics*, supported by the Institutional Program for Artistic Production Scholarships (PIBIPA) of ICA-UFGA in 2024. The work explores the intersection between personal experiences, family memories, and the Amazonian popular imaginary, using three traditional tales from Pará as guiding stimuli for experimentation and creation. Thus, the general objective of this study is to analyze the creative process of the videodance *O Corsal*, highlighting how popular narratives, combined with the main methodological concepts adopted, manifest themselves in the final artistic outcome. The specific objectives include contextualizing the popular narratives from Pará that supported the creative process, analyzing choreographic and symbolic elements of the videodance *O Corsal*, and discussing the sensations generated through the encounter between body, identity, and the Amazonian popular imaginary. The research follows an analytical-interpretative approach and is characterized as a case study (Gil, 2002). The methodology is based on the analysis of the creative process and the videodance *O Corsal*, considering the final audiovisual material and records produced throughout the creation process. The study engages with authors related to Amazonian popular culture and dance creation, seeking to reflect on the meanings and aesthetic choices of the work from the perspective of the performer-creator. The theoretical foundation is mainly based on Mendes' (2010) reflections on cultural identity, Souza's (2022) concept of *encantaria-corpo*, which proposes a poetic immersion into the internal layers of the body, and Lévi-Strauss' (1989) notion of bricolage, which promotes the creation of new meanings from fragments detached from their original functions. The research affirms dance as a practice of listening and reconnection, emphasizing the results generated by the encounter between Amazonian tales and the body of the performer-creator, uniting reality and the supernatural in the construction of a poetic expression of cultural and identity belonging.

Keywords: dance; *encantaria-corpo*; folktales; bricolage; cultural identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Pintura em giz pastel oleoso: “A hora da história”	17
Figura 2 — Mapa do município de São Domingos do Capim.	19
Figura 3 — Fluxograma das etapas de mergulho (EIEs)	26
Figura 4 — Mosaico da experimentação “Fantasma erótico da soledade”	27
Figura 5 — Mosaico da experimentação “Desafiando a Matinta”	29
Figura 6 — Mosaico da experimentação “A transfiguração do Curupira”	31
Figura 7 — Esquema visual da metodologia da pesquisa-criação.	35
Figura 8 — Mosaico de stills da cenografia da videodança O Corsal I	39
Figura 9 — Mosaico de stills da cenografia da videodança O Corsal II	40
Figura 10 — Mosaico de stills da cenografia da videodança O Corsal III	41
Figura 11 — Mosaico de stills do figurino da videodança O Corsal	43
Figura 12 — Mosaico de stills da maquiagem da videodança O Corsal	45
Figura 13 — QR Code da videodança O Corsal	46

1. ABERTURA

Esta monografia insere-se na linha de pesquisa *Ensino das Poéticas e Processos de Encenação*, utilizando conceitos como encantaria-corpo e bricolagem, de Souza (2022) e Lévi-Strauss (1989), respectivamente, para investigar o fazer corporal atrelado à identidade e ao imaginário popular amazônico. Dessa forma, o trabalho aborda o processo de criação coreográfica em dança e o resultado do audiovisual intitulado *O Corsal*. A obra foi inspirada em três narrativas populares paraenses que foram essenciais para o surgimento do personagem principal, o Corsal, criado por meio da exploração e da experimentação dos movimentos do meu corpo.

Desenvolvida no projeto de pesquisa ProCriEnCorpo¹, da Faculdade de Dança (FADAN) da Universidade Federal do Pará, a videodança *O Corsal*, contou com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Introdução à Produção Artística (PIBIPA/ICA)² no ano de 2024. No contexto deste trabalho, sou o pesquisador e intérprete-criador de *O Corsal*, bem como o autor desta monografia.

Enquanto bolsista PIBIPA 2024, no momento inicial de estudo das teorias, previsto em meu plano de trabalho³, desenvolvi duas poéticas em dança. As obras foram elaboradas paralelamente ao estudo teórico relativo à encantaria-corpo de Souza (2022), resultados que antecederam a criação coreográfica da videodança em questão.

A primeira poética, intitulada *Sentidos*⁴, foi concebida em um campo de experimentação diretamente vinculado à natureza, no qual pude experienciar a dança do meu corpo a partir de uma relação sensível com esse espaço, ou seja, a dança executada na obra audiovisual foi experimentada e criada em tempo real, de acordo com a subjetividade dos sentidos que vivi no espaço da criação.

Já a segunda poética, *Encanto sob o Asfalto*⁵, surgiu de um processo de criação que se inicia a partir da narrativa popular, mais especificamente do conto “O

¹ ProCriEnCorpo é a abreviação de “Processos de Criação na Encantaria do Corpo: encontros, mergulhos e poéticas em dança”, nome do projeto de pesquisa coordenado pela Prof.^a Dra. Luiza Monteiro e Souza, desde 2021.

² O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA) é oferecido pelo Instituto de Ciências da Arte – ICA, da Universidade Federal do Pará.

³ Intitulado *Memória Encantada: o resgate da encantaria-corpo através de contos capimenses*, o plano de trabalho referente à bolsa PIBIPA 2024 foi desenvolvido entre abril e dezembro do mesmo ano.

⁴ *Sentidos* trata-se de uma videodança produzida em parceria com Bárbara Palheta, estudante do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará.

⁵ *Encanto sob o Asfalto* refere-se a uma performance cênica criada para e apresentada na 76ª Reunião Anual da SBPC, realizada em Belém, entre os dias 7 e 13 de julho, na Universidade Federal do Pará.

navio e a Sereia”, da série do programa *Catalendas*⁶, da TV Cultura. Na coreografia da poética, busquei representar um corpo retirado de seu lugar de origem — as águas do rio — e introduzido em um ambiente urbano, que procura se adaptar à nova realidade.

Belém do Pará foi o lugar onde nasci e o lugar onde vivo atualmente, mas foi no interior do Pará, em São Domingos do Capim, que vivi as melhores experiências da minha infância, juntamente com meus parentes do lado materno. A vida simples que levavam quando saíam da cidade, em uma determinada época do ano, rumo à casa de férias à beira do rio para fazer farinha, era cheia de experiências extraordinárias. Já eu saía da capital ao encontro deles para viver os melhores dias da minha vida, sem saber que estava vivendo, ouvindo histórias de visagens e seres da floresta e me arrepiando a cada nova história oralizada à luz de lamparinas.

Em razão disso, costumo acreditar que meu corpo carrega variadas histórias que não são apenas minhas, mas que vêm dos rios, das florestas e das vozes que me atravessam constantemente. Ao perceber ausências dessas identidades nas minhas criações em dança, senti a urgência de trazê-las para o centro da minha prática artística. Assim, a presente pesquisa nasceu do desejo de escuta do meu corpo como território de memória e encantamento, investigando como as narrativas populares podem se transformar em movimento e, conseqüentemente, em uma poética em dança.

A relevância da investigação desenvolvida se faz presente também no campo pedagógico, pois proporciona a construção, análise e reflexão acerca de processos de ensino e criação em dança que valorizam o sensível, a experiência e a identidade dos indivíduos. Ao transformar as contações de história em material coreográfico e audiovisual, a pesquisa realizada contribui para ampliar a difusão da cultura amazônica através da dança, além de fortalecer a formação do artista-professor na proposição de caminhos para a realização desse processo.

Neste contexto, surge a problemática: de que maneira os contos e causos paraenses podem servir como estímulos para processos de criação em dança?

⁶ *Catalendas* é um programa infantil exibido pela TV Cultura do Pará, com temática amazônica, composto por mais de cem episódios baseados em narrativas do imaginário popular amazônico.

Parto da hipótese de que, as narrativas populares, quando conectadas às vivências afetivas do corpo, tornam-se fontes de experimentação sensível e de ressignificação cultural, com potencial para criação poética em dança.

Portanto, este trabalho tem como fenômeno de análise a videodança *O Corsal*, resultante de um processo de criação coreográfica surgido de três narrativas populares paraenses: “O fantasma erótico da Soledade” (Monteiro, 2016); “Desafiando a Matinta” (Arlan, 2014) e “A transfiguração do Curupira” (Ferreira, 2024). O objetivo geral consiste em analisar o processo de criação, destacando como essas narrativas, aliadas às reflexões de Mendes (2010) acerca da identidade cultural, ao conceito de encantaria-corpo (Souza, 2022) e de bricolagem (Lévi-Strauss, 1989), manifestam-se no resultado cênico da obra.

Para alcançar esse objetivo, o estudo se propõe a: Apresentar e contextualizar três narrativas populares paraenses que fundamentaram o processo criativo; analisar os elementos coreográficos e simbólicos presentes nas experimentações e na videodança *O Corsal* à luz dos conceitos utilizados; discutir as sensações produzidas no encontro entre corpo, identidade e imaginário popular amazônico, a partir da observação crítica do resultado artístico.

A pesquisa caracteriza-se como qualitativa, de natureza analítico-interpretativa, delineada como estudo de caso, conforme a classificação proposta por Gil (2002). Qualitativa, pois o foco da análise está na interpretação subjetiva de seus significados e complexidades. A natureza analítico-interpretativa me leva a ultrapassar as barreiras da descrição das ideias, fazendo-me acrescentar conclusões próprias às descobertas a partir do questionamento pertinente da pesquisa. O estudo de caso trata-se de um estudo minucioso e completo do objeto, explorando suas complexidades sem comprometer ou descaracterizar a unidade do fenômeno pesquisado (Gil, 2002).

O fenômeno analisado é a videodança *O Corsal* e o seu processo de criação, uma unidade singular de investigação, cuja análise privilegia a interpretação dos sentidos e significados estéticos materializados no resultado cênico da obra.

A metodologia da pesquisa fundamenta-se na análise do processo de criação e da obra artística *O Corsal* como fenômeno de estudo, considerando o material audiovisual final como principal fonte de observação. Nesse processo, destaco elementos cênicos como cenografia, figurino e maquiagem, em diálogo com os

movimentos. Para subsidiar a análise, mobilizei registros do processo de criação coreográfica — tais como diário de bordo, anotações e imagens, além disso, busquei dialogar com autores da cultura popular amazônica e da criação em dança. Ressalto que esta monografia não tem por objetivo apenas validar metodologicamente o processo criativo da poética, mas refletir criticamente sobre os sentidos, simbologias e escolhas estéticas materializadas no resultado da obra, a partir da minha perspectiva enquanto intérprete-criador e pesquisador implicado no fenômeno analisado.

O desejo de reconexão com minhas raízes é evidenciado nas reflexões acerca do processo criativo apresentado ao longo deste TCC, especialmente no diálogo que busco tecer com os teóricos fundamentais deste trabalho. Entre eles estão os estudos de Mendes (2010), relativos à *identidade cultural*; a *encantaria-corpo*, de Souza (2022), e a *bricolagem*, de Lévi-Strauss (1989).

Elementos conceituais como *impregnação cultural* e *identificações culturais* (Mendes, 2010) são fundamentais para compreender a dimensão simbólica do corpo e suas múltiplas camadas de vivências. Tais conceitos permitem discutir o corpo como território de herança e transformação constante da identidade cultural. A partir dos estudos de Mendes (2010), compreendo que o corpo não é apenas um instrumento expressivo, mas um espaço de inscrição de saberes, histórias e afetos que atravessam gerações.

A noção de *encantaria-corpo* criada por Souza (2022) se apresenta como um conceito central na pesquisa-criação em dança, operando como um disparador de processos e experiências que emergem da relação do corpo com forças poéticas imanentes, como as experiências de imersão e emersão - EIEs, metodologia de criação em dança essencial para a experimentação prática da pesquisa realizada. Essas experiências reconhecem o corpo não só apenas como instrumento expressivo, mas para além disso, como território sensível de evocação de gestos e movimentos que se organizam para a dança.

Ainda neste caminho acerca da criação em dança, apresento o conceito de *bricolagem* que é apresentado por Lévi-Strauss (1989) com a intenção de criticar a valorização do conhecimento técnico-científico em detrimento do conhecimento empírico, cuja significação é frequentemente reduzida ao conceito de “primitivo”, em um sentido de inferiorização.

Lévi-Strauss, em *O Pensamento Selvagem*, reflete sobre as estruturas cognitivas da sociedade. No intuito de dialogar com o processo metodológico de criação coreográfica da videodança, destaco sua reflexão acerca da *bricolagem* e da capacidade do indivíduo de operar de múltiplas maneiras, utilizando materiais disponíveis.

É nessa perspectiva que este estudo busca integrar esse conceito à metodologia prática de criação e rearranjo de movimentos corporais da poética, fomentando a ideia de trabalhar a capacidade de reflexão intelectual do corpo no ato de brincar, aplicada ao fazer artístico da dança.

O desenvolvimento deste trabalho organiza-se em três seções. A primeira seção abrange as discussões acerca do corpo e suas identidades como território de memória e transformação. A segunda seção contextualiza e reflete a respeito do percurso metodológico de desenvolvimento da poética. A terceira seção apresenta a interpretação analítica das complexidades constituintes da videodança de *O Corsal*.

“A Amazônia é uma perpétua fascinação. [...] A terra de incerteza, de aventura, de
temor, o inferno verde...”
(José Coutinho de Oliveira)

2. ERA UMA VEZ...⁷ UM CORPO QUE COLECIONAVA MEMÓRIAS

Antes do desenvolvimento desta seção, apresento a primeira parte de uma narrativa escrita especialmente para este trabalho. Ela aparece dividida em três momentos — nesta seção, na seguinte e na terceira —; essa proposta funciona como um fio poético que acompanha o percurso metodológico e simbólico da pesquisa. Sendo assim, transito, ao longo da escrita deste trabalho, entre as funções de narrador e as funções de autor da pesquisa.

“Há algum tempo, um garoto chamado lury, por intermédio da sua própria família, foi levado a conhecer uma cidadezinha chamada São Domingos do Capim, terra natal de sua mãe e avós maternos.

⁷ “Era uma vez...”, introdução tradicionalmente presente nas obras da literatura fantástica. Essa expressão surgiu com a intenção de apresentar um tempo vago e impreciso dentro das histórias de gênero narrativo, e assim, estimular os leitores/ouvintes a soltar a imaginação (REVISTA GALILEU, 2024).

São Domingos do Capim é um município localizado na região nordeste do estado do Pará, Brasil, e possui um pouco mais de 30 mil habitantes, de acordo com o IBGE (2025). A cidade está localizada às margens do Rio Capim e Rio Guamá.

O que lury não sabia é que nesses rios moram forças sobrenaturais até então desconhecidas por ele. Ao ir, recorrentemente, aos sítios no interior da cidade durante as férias escolares, ele começou a ter familiaridade com esse mundo por meio de relatos outros. Histórias que seus familiares contavam dentro de casa à beira dos rios, em um cenário amedrontador, ao anoitecer e apenas sob a luz de lamparinas.

Sem se dar conta, neste cenário, lury é transformado, esotericamente, e seu corpo é alterado pelo medo que essas histórias nele provocam. Mas esse é apenas o começo, o início de uma longa caminhada de contações de histórias na vida de lury (...).”

Apropriando-me de minha história — nada fictícia — e, compreendendo o desenrolar desta trajetória, para fins artísticos, passo a adotar o nome Es lury. Sendo assim, esta seção busca compreender, por meio dos conceitos aqui pesquisados, de que maneira o meu corpo é marcado pelos fazeres culturais, cotidianos e tradicionais que me cercam. Além disso, exponho também a contribuição desses estudos para a reflexão em cima da pesquisa de criação em dança realizada.

2.1 Identidade Cultural

A minha jornada com os contos e causos (narrativas populares) antecede qualquer intenção de pesquisa artística ou mesmo acadêmica e, embora não seja possível identificar o momento exato em que esse fenômeno “adentrou o meu corpo”, houve diversos períodos em que esse esteve intensamente presente no meu cotidiano. Vivências com o encantado, o mistério e o simbólico, impregnaram o meu corpo, meu olhar e até mesmo a forma como me percebo no mundo, compondo, em múltiplas camadas, o ser que sou hoje.

Desta maneira, a compreensão da construção de uma identidade cultural começa a se fazer presente neste trabalho com mais clareza a partir do conceito de “impregnação cultural”, refletido por Mendes (2010), que é pesquisadora da dança, mas que, em seu primeiro livro *Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do espetáculo Metrôpole*, se debruçou sobre

estudos acerca das posturas e comportamentos da sociedade inserida em seu contexto cultural:

O corpo, estrutura física do homem, é hospedeiro e transmissor de diversas informações, algumas mais visíveis e palpáveis, como o biótipo, que são as características físicas geneticamente herdadas, e outras mais abstratas, porém não menos visíveis, situadas no patamar das posturas e comportamentos corporais, adquiridos a partir do meio, isto é, da cultura na qual o indivíduo está inserido, por meio do que denomino impregnação cultural (Mendes, 2010, p. 101)

Ao abordar esse tema, a referida autora constata também, que tal pressuposto carrega uma característica fundamental das culturas: sua capacidade de transformação por meio dos indivíduos que as constituem e propagam (Mendes, 2010). Portanto, aqui são descritas as experiências por mim vividas — e que continuam sendo, neste plano de existência — desde as primeiras interações com a sociedade, o espaço e suas culturas, especialmente no que tange as contações de histórias, como forças que afetam o meu corpo criador no passado, no presente e no futuro.

Pensar acerca do percurso traçado até o ato poético da videodança *O Corsal* se mostra também como um ponto necessário para a compreensão da organização do corpo que a criou — um corpo que, em sua totalidade, se constitui dentro do contexto das narrativas. É no corpo que a impregnação cultural proposta é percebida, por entre as transformações que esse fazer tradicional possibilita.

Sem pressa e sem a necessidade de uma linha de chegada, esse corpo transita em consonância com a evolução do espaço, e ambos acabam por se mover na mesma medida, a ideia é que sempre surjam novas morfologias, uma após a outra. O ouvir e o contar permanecem e permanecerão eternamente; o que se transforma, ao longo do tempo, são os caminhos de propagação.

Quando criança, eu costumava ouvir histórias oralmente contadas pelos meus familiares, em um cenário composto pelo contador e pelos ouvintes, deitados em redes, prontos para dormir. O escuro da noite era cortado apenas pela luz que emanava das lamparinas, enquanto todos se apavoravam com o enredo das narrativas. Na Figura 1, a seguir, em formato de pintura autoral feita por mim com técnicas de giz pastel oleoso, apresento uma ideia de como é constituído esse cenário, onde toda a família se reúne em um único cômodo para contar histórias no escuro da noite.

Figura 1 — Pintura em giz pastel oleoso: “A hora da história”



Fonte: Imagem do autor, 2025.

#paratodomundover

A imagem é uma pintura que ilustra o interior de uma casa simples de madeira. As paredes, o teto e o chão são em tons de marrom escuro, com textura aveludada proporcionada pelo giz pastel oleoso. No centro da pintura há três redes coloridas armadas, penduradas de uma parede a outra. Atrás da rede, ao fundo da parede, existe uma pequena janela retangular, pela qual se vê uma paisagem externa com árvores verdes e céu azul. À esquerda e à direita da imagem há mesas pequenas em azul, sobre a qual está uma lamparina de cor vermelha acesa. Ao lado da mesa azul da direita há um baú verde apoiado no chão.

Na adolescência, essas narrativas passaram a me cativar por meio de formatos visuais e mídias audiovisuais, como nas peças teatrais que tive a oportunidade de apreciar e também ao assistir o programa *Catalendas*, baseado em narrativas populares, da TV Cultura. Já na transição para a fase adulta, inicio a exploração de obras literárias, como *Visagens e Assombrações de Belém*⁸, de Monteiro (2016), que contribuem para a preservação de contos na sociedade contemporânea.

O que se percebe, por meio dessa descrição temporal linear das minhas relações com o imaginário popular amazônico, é que, à medida que busco mergulhar na profundidade dessa cultura, percebo como ela se expande, evolui em suas estratégias de difusão na contemporaneidade e cria raízes nos corpos, na intenção

⁸ *Visagens e Assombrações de Belém* é uma obra da literatura brasileira escrita por Walcyr Monteiro que reúne, em coletânea, histórias sobrenaturais do imaginário amazônico, especialmente do meio urbano de Belém.

de se manter viva no imaginário das pessoas, ainda que seja com uma roupagem distinta à tradicional. Essa conclusão se relaciona com a transformação mencionada por Mendes (2010), no que diz respeito à evolução das formas de propagação e consumo das culturas. Em termos gerais, a autora acredita que

[...] o homem é constituído não apenas de uma única identidade, mas de múltiplas identidades, de modo que a impregnação cultural, tal qual a própria cultura, não pode ser vista pelas lentes da imutabilidade, mas sim a partir desse novo olhar que norteia a noção da identidade cultural na contemporaneidade [...] (Mendes, 2010, p. 112).

Essa premissa, além de me possibilitar refletir profundamente acerca do papel das contações de histórias na minha trajetória, também me permite mapear o processo de mutabilidade desse fazer em meu contexto, compreendendo que essa transformação não havia sido percebida por mim até este ponto da pesquisa e das reflexões sobre o assunto, o que evidencia o papel da impregnação cultural no surgimento das identidades que compõem a minha identidade cultural.

É importante esclarecer que as identidades que meu corpo carrega não se restringem ao contexto desta pesquisa, ou seja, não se resumem às narrativas populares, mas se estendem para além dos limites aqui discutidos, podendo ser percebidas em outras impregnações culturais pelas quais meu corpo é afetado.

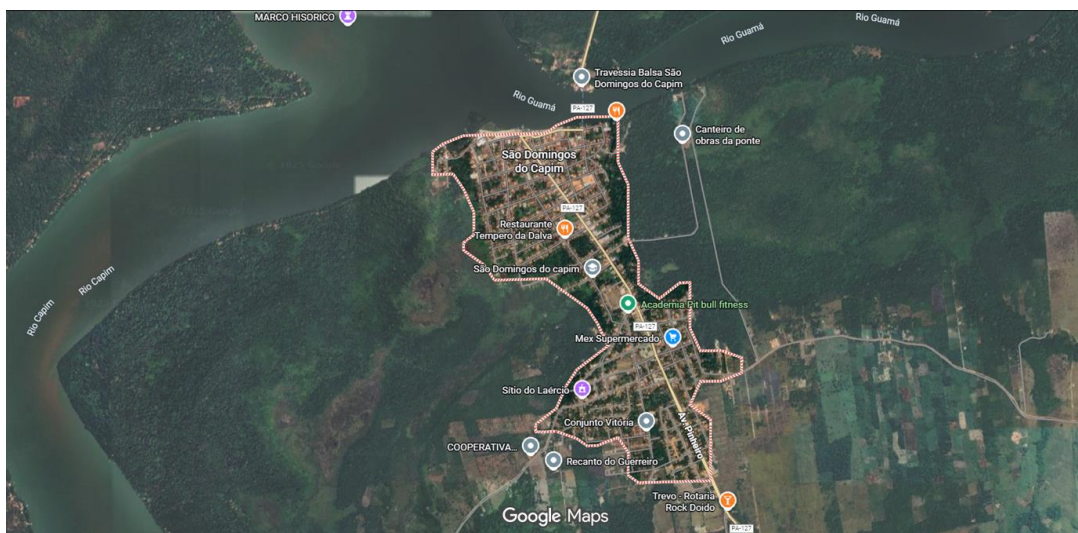
2.2 Contos e Causos

Desde muito tempo persiste um hábito popular na cultura dos moradores da região amazônica, em especial no cotidiano de pessoas do interior de São Domingos do Capim: o costume de contar histórias de visagens e de outros seres da floresta antes de dormir.

A área territorial da cidade de São Domingos do Capim está delimitada no centro urbano do município (figura 2), porém muitos moradores possuem residências nas comunidades localizadas nas áreas verdes próximas à cidade, geralmente para o cultivo da farinha d'água, uma das principais fontes de renda da agricultura familiar local.

Percebo que a situação de bicarrência (dupla residência), em meu contexto familiar, acaba gerando maior contato com os fazeres culturais tradicionais dessas comunidades e, conseqüentemente, sua disseminação no espaço, ultrapassando os limites geográficos de seu local de origem; o ato de contar histórias de visagens é um dos exemplos.

Figura 2 — Mapa do município de São Domingos do Capim.



Fonte: Google Maps (2025).

#paratodomundover

A imagem de satélite do Google Maps mostra o município de São Domingos do Capim, no estado do Pará. A área urbana está destacada por um contorno pontilhado em vermelho, formando um desenho alongado no sentido norte-sul. Ao redor da cidade há grande área de vegetação verde escura. À esquerda da imagem aparece um grande rio, identificado como Rio Capim, e na parte superior direita o Rio Guamá. No interior do perímetro urbano, a rodovia PA-127 atravessa a cidade, do centro ao interior.

Narrativas variadas, desde boas interações com os seres da floresta até as situações de terror provocadas pelas figuras misteriosas, costumam habitar esses lugares. Os contos de visagens são mais comuns em quantidade quando comparados às narrativas de experiências mais “amigáveis e pacíficas” com tais aparições. Isso reforça a principal ideia promovida pela contação de histórias: provocar medo e assustar.

O universo das contações de histórias faz parte de um mundo que é cheio de acontecimentos sobrenaturais que causam arrepios aos que acreditam em sua existência. Essa percepção é compartilhada por Figueiredo e Silva (1972), que ao abordarem esse contexto afirmam:

O mundo sobrenatural, na crença dos moradores da região, é povoado por entidades que moram na mata ou nas águas do rio e seus afluentes. Essas entidades protegem os animais da floresta e das águas e também os homens, sendo conhecidas com o nome genérico de visagens ou bichos visagentos (Figueiredo; Silva, 1972, p. 20).

A partir disso, compreende-se que o principal objetivo dos seres desse mundo é proteger a fauna, a flora e os povos habitantes da Amazônia. Para isso, surge a necessidade de aprontar traquinagens, dar sustos e até aplicar punições mais severas

àqueles que desrespeitam o conjunto harmônico que compõe a vida na floresta amazônica.

Arlan (2024) afirma que, ao nos depararmos com esses relatos, o ceticismo que nos habita é posto em dúvida. Isso porque existem muitas histórias, tanto nas florestas quanto em ambientes urbanos, que, ao serem contadas com tanta certeza por quem já vivenciou experiências com o sobrenatural, nos fazem repensar nossas próprias convicções. O mundo está carregado de fenômenos inexplicáveis — e o mundo sobrenatural, de fato, existe.

A crença não exige necessariamente um encontro direto com as aparições, podendo ser nutrida pelas histórias ouvidas e pelo imaginário construído nas práticas culturais. Mas quando a experiência pessoal com o sobrenatural ocorre conscientemente, há a necessidade de narrá-la à comunidade, tornando-se uma prática transmitida de geração em geração. Ao ouvir os relatos dos meus tios, avós e primos, que também os herdaram de seus antepassados, compreendo, na prática, o funcionamento dessa transmissão.

Esse processo de propagação de experiências do imaginário amazônico, faz parte de um escopo maior de estruturas narrativas e é apenas uma das maneiras de transmissão que pode ser observada culturalmente nas regiões ribeirinhas. Essas narrativas fazem parte do que Câmara Cascudo configura como Literatura Oral, conforme apresentado na coletânea *Antologia de Folclore Brasileiro*⁹ organizado por Pellegrini Filho (1982). De acordo com o entendimento do autor essa concepção

Reúne o conto, a lenda, o mito, as adivinhações, provérbios, parlendas, cantos, etc., tornadas tradicionais ou denunciando uma estória, enfim, todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos. As formas conservadas escritas, e que circulam nas camadas populares, e que também são transmitidas oralmente pelo homem *folk*...(Pellegrini Filho, 1982, p. 56).

Somando com as características orais pressupostas, denominamos as narrativas aqui exploradas como Contos e Causos, seguindo a nomenclatura adotada por Arlan (2020/2024) em obras que inspiraram esta pesquisa, sua série de livros

⁹ Esta obra é uma coletânea que reúne diversos textos sobre folclore e etnografia brasileira, entre eles o conceito de Luís da Câmara Cascudo sobre literatura oral, apresentado neste trecho. O livro foi publicado em coedição, com participação de três editoras: EDART (São Paulo), Universidade Federal do Pará (Belém) e Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa).

*Contos e Causos*¹⁰. Essas literaturas reúnem histórias reais e relatos inspirados em crenças populares oriundas da Ilha de Mosqueiro, distrito de Belém, no estado do Pará.

2.3 A Escolha das Três Narrativas

Compreendendo que a minha identidade cultural é atravessada por narrativas populares, acabei tomando essa compreensão como ponto de partida para a criação em dança, escolhendo três contos e causos para as experimentações corporais. Essa escolha não ocorreu de forma aleatória nem apenas por seu valor cultural ou literário, mas pela relação afetiva que carrego com os lugares onde essas histórias foram concebidas. São narrativas que impregnaram o meu corpo e, neste contexto, tornaram-se matéria viva do processo criativo.

“O fantasma erótico da Soledade”, presente na obra de Monteiro (2016); “Desafiando a Matinta”, da obra de Arlan (2014); e “A transfiguração do Curupira”, relato de experiência do meu primo Tikinho, estão ambientados em três localidades paraenses: Belém, Mosqueiro e São Domingos do Capim, respectivamente. A escolha desses contos se relaciona diretamente com vínculos afetivos construídos com cada lugar — Belém, por ser a cidade onde nasci, cresci e resido atualmente; Mosqueiro, por uma relação sensível desenvolvida durante o processo da pesquisa; e São Domingos do Capim, por ser o território onde obtive, pela primeira vez, o contato com as contações de histórias que me acompanham até hoje.

No conto “Fantasma erótico da Soledade”, Flávio é abordado por uma mulher misteriosa no Cemitério da Soledade e, ao ajudá-la, é conduzido por túmulos até ser surpreendido por uma tentativa de sedução. Ao rejeitá-la, ela desaparece, e ele acredita ter encontrado um fantasma. Dias depois, tomado por febre e delírios, afirma ter sido alvo de um desejo sobrenatural (Monteiro, 2016).

“Desafiando a Matinta” é sobre Juarez, um marreteiro¹¹ maranhense que vive na Ilha de Mosqueiro. Juarez resolve desafiar a Matinta Perera (criatura encantada que se transforma em pássaro), desrespeitando seu nome e gritando ameaças à velha

¹⁰ Série composta por três volumes: *Contos e causos* (2020), *Contos e causos II* (2021) e *Contos e causos III* (2024), todos publicados por Sandro Arlan pela Editora Dalcídio Jurandir: Imprensa Oficial do Estado do Pará.

¹¹ O marreteiro é aquele que vende produtos em feiras ou nas ruas de maneira informal e improvisada.

da ilha. Após confrontá-la, o homem cético é atacado de forma invisível, humilhado e ferido pelo ser encantado de quem duvidara. Socorrido por um morador, decide abandonar a ilha, reconhecendo o erro de ter desrespeitado o ser encantado. (Arlan, 2024).

Na transcrição do causo oralizado, intitulado “*A transfiguração do Curupira*”, Tikinho¹² contou que costumava acompanhar a família até a roça, onde se faz farinha. Certo dia, ao brincar sozinho na mata próxima ao igarapé, foi repreendido pela avó. Mas, ao voltar ao retiro¹³, percebeu que ela estava lá o tempo todo, trabalhando. Ao relatar o ocorrido, ouviu dela que quem o havia buscado na mata não era ela, mas o Curupira, que assume a forma de pessoas conhecidas para ensinar lições e proteger a floresta. Segundo ela, isso aconteceu porque ele estava sozinho na mata em horário não permitido. Tikinho descreve:

Quando cheguei lá... minha avó estava lá. Ela não estava no igarapé como eu tinha visto. Ela estava ali o tempo todo. E então eu contei para ela que tinha apanhado. Que ela tinha me batido perto do igarapé. Ela olhou para mim e disse que não tinha sido ela. Quem me bateu foi o Curupira (Ferreira, relato concedido ao intérprete-criador em 3 de julho de 2024).

Diante do que foi exposto nesta primeira seção, percebo que a complexidade dos saberes concernentes à minha identidade é capaz de me proporcionar experiências únicas quando compreendo que não se trata apenas de algo que chega, mas algo que permanece, que se modifica e me possibilita comunicar.

A sensibilidade do ato de pertencer a uma cultura, a um lugar, a uma comunidade etc. levou-me a eleger os contos narrativos como base da criação em dança; por isso, é importante enfatizar a essencialidade de propagar a própria realidade, aqui exemplificada como ponto de partida, mas passível de transformação ao longo do caminho. Sendo assim, a próxima seção evidencia a maneira como transformei esse material em um processo prático de criação em dança, a partir das narrativas que elegi.

¹² Conhecido por todos como Tikinho, seu nome de batismo é Raimundo Ferreira.

¹³ O retiro é uma cabana construída no meio da roça para a produção da farinha d'água. Nela se guardam os utensílios de trabalho, prepara-se a farinha e também serve como espaço de descanso e refeições durante a colheita.

3. E FOI AÍ QUE O ENCANTO COMEÇOU A PULSAR

“Passados muitos anos sem que Es lury voltasse a São Domingos para as férias — e sem que pisasse novamente nos sítios dentro da mata — ele recorda uma história contada por seu primo: a de quando o Curupira tomou a forma da própria avó do menino para lhe punir por estar na mata em horário proibido.

*Meses depois, em um passeio dominical por Belém, Es lury visita o Cemitério da Soledade¹⁴ e escuta do guia turístico a história do fantasma de uma mulher que seduz homens desavisados. No mesmo dia, na feirinha da Praça da República, encontra o livro *Contos e Causos de Mosqueiro III* e se assusta com a história da Matinta Pereira.*

Mesmo com uma mescla de sensações que envolvem medo e fascínio, Es lury percebe que essas histórias estão por toda parte. Algo dentro dele começa a se expandir, crescendo como uma semente plantada em solo fértil. Mal sabia ele o ser que estava evocando (...).”

Seguindo a linha de raciocínio a respeito de algo que cresce de dentro para fora, a segunda seção deste trabalho, compreendida aqui, poeticamente, como órgão essencial que dá vida a coreografia de *O Corsal*, busca apresentar e aplicar dois conceitos metodológicos voltados à experimentação corporal. Os conceitos “encantaria-corpo” (Souza, 2022) e “bricolagem” (Lévi-Strauss, 1989) atuam de forma sequencial na construção de uma poética advinda das complexidades sensíveis do meu corpo enquanto intérprete-criador.

3.1 A Encantaria-corpo

Souza (2022) pensa o corpo como lugar de criação a partir das *encantarias* (Paes Loureiro, 2008) e da *dança imanente* (Mendes, 2010)¹⁵ que contribuem para a idealização da noção teórico-prática de *encantaria-corpo*. A articulação entre esses campos amplia as possibilidades criativas e, ao mesmo tempo, provoca o corpo à busca do reinventar-se no processo artístico de criação individual e coletiva.

¹⁴ O Cemitério da Soledade foi transformado no ano de 2023 em parque urbano e espaço museológico-cultural pelo Governo do Pará e a Universidade Federal do Pará (UFPA).

¹⁵ Consultar Souza (2022) para o detalhamento dos conceitos que constituem a noção de encantaria-corpo.

A encantaria-corpo descreve o corpo com uma dimensão poética encantada, e faz analogia às profundezas dos rios amazônicos, onde habitam forças invisíveis, forças essas, que se encontram nas entranhas de quem as experiencia. Trata-se de um mundo transcendental que é acessado e explorado por entre experiências de imersão e emersão, onde o sujeito criador faz dança a partir das manifestações expressas no processo de sensibilização do corpo (Souza, 2022). A autora ainda exemplifica que

Inspirados(as) nesse contexto, por meio da aplicação desta pesquisa-criação, os(as) artistas da CMD foram provocados(as) a experimentar processos criativos a partir de algumas ideias-força nascidas do contexto conceitual evocado pela noção de encantarias: visível e invisível; superfície e profundidade; interior e exterior; dentre outras (Souza, 2022, p. 23).

Souza (2022) buscou estímulos para acessar o mais profundo do corpo em suas subjetividades, e isso se deu por meio de um trabalho de escuta sensível. Neste contexto, infiro que, para que o trabalho com o corpo resulte, posteriormente, em um produto — que em sua fase de “descoberta” permanece desconhecido para mim —, houve uma escuta do meu próprio corpo, somada ao meu desejo de fazer dança. Faço necessária a explicitação de que, antes de iniciar neste trabalho e qualquer aprofundamento reflexivo acerca dos desdobramentos dos laboratórios, apoio-me na ideia de que *“a coisa a ser criada está sempre incorporada ao corpo”* (Souza, 2022, p. 22).

A noção de encantaria-corpo foi — e continua sendo — essencial na fundamentação das ideias que deram o pontapé inicial à realização do processo metodológico de experimentações percorrido pela pesquisa-criação de *O Corsal* e, somada às discussões acerca da identidade desenvolvidas na seção anterior, potencializa as revelações do processo.

3.2 Experiências de Imersão e Emersão (EIEs)

A partir das três narrativas selecionadas, iniciei a primeira etapa prática de experimentação corporal e criação de movimentos, realizada principalmente na sala de dança do Campus III da Universidade Federal do Pará. Essa fase foi organizada em dias distintos, com dois dias de experimentação dedicados integralmente a cada um dos contos selecionados, desenvolvidos em uma média de três horas para cada dia de trabalho. As experimentações ocorreram no período de 24 de agosto de 2024

a 26 de outubro de 2024, sempre nas manhãs de sábado — exceto em feriados —, das 8h às 12h.

Para nortear esse processo de experimentação, me apoiei nas EIEs – Experiências de Imersão e Emersão do Corpo, metodologia de pesquisa que alimenta a noção de encantaria-corpo (Souza, 2022), conforme apontado na introdução deste trabalho. Segundo Souza (2022), as EIEs consistem em fornecer experiências compostas por dispositivos imersivos, selecionando previamente estímulos cuja finalidade é provocar uma sensibilização do criador para um estado de escuta ativa do corpo, permitindo o acesso a camadas internas mais profundas. A sensibilização provoca mergulhos a partir das sensações e descobertas que se traduzem na emersão de movimentos corporais significativos para a criação em dança (Souza, 2022).

Durante cada laboratório de experimentação, explorei o corpo em diálogo com as narrativas, compreendidas aqui como fenômenos essenciais para o trabalho sensível das EIEs. A partir da observação externa do processo, noto que a imersão percorreu cinco etapas sequenciais, realizadas dentro da sala de dança, sendo elas:

1. Leitura do conto.
2. Aquecimento corporal.
3. Identificação de elementos narrativos.
4. Gestualidade literal.
5. Exploração do movimento.

Em maiores detalhes, a etapa 1 da EIEs deu-se pela leitura das narrativas escolhidas, a qual variou de acordo com minhas necessidades corporais no dia de cada um dos mergulhos. A etapa 2 ocorreu com a preparação do corpo por meio de um aquecimento físico, com o objetivo de potencializar a narrativa, reverberando sua atmosfera enquanto o corpo impregnado desperta.

A etapa 3 trata da identificação e sublinhação dos elementos narrativos característicos de cada conto — ações, lugares, objetos etc. —; essa variação foi essencial para a geração de um ambiente formado principalmente por esses elementos. A etapa 4 compreende um trabalho de gestualidade literal a partir dos elementos narrativos destacados na etapa anterior, em que busquei transformar a

qualidade simbólica desses elementos em gestos para a dança; essa ideia é apoiada pelo que Paes Loureiro (2007) denomina como conversão semiótica:

Proponho, de minha parte, o conceito de **conversão semiótica** como o movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento em que ocorre essa transfiguração (Paes Loureiro, 2001, p. 51 apud Paes Loureiro, 2007, p. 11).

Na etapa 5, trabalhei a exploração dos movimentos descobertos na etapa anterior, com enfoque em nuances e reverberações potenciais dos gestos, partindo da escuta sensível do meu corpo na prática corporal; esses desdobramentos são descritos, com maiores detalhes, na subseção seguinte.

Figura 3 — Fluxograma das etapas de mergulho (EIEs)



Fonte: imagem do autor (2025)

#paratodomundover

A imagem mostra um infográfico horizontal onde o conteúdo é organizado da esquerda para a direita, estruturada como um fluxograma. As etapas são dispostas em círculos coloridos de mesmo tamanho e interligados por setas curvas e espessas. À esquerda, a primeira etapa chama-se “Leitura dos contos” e mostra um círculo rosa com a imagem de um livro aberto. Em seguida, aparece a etapa “Aquecimento corporal”, representado por um círculo azul-claro com a figura de um corpo em movimento. A terceira etapa, “Identificação de elementos narrativos”, demonstra um círculo amarelo com o ícone de uma lupa. A quarta etapa, “Gestualidade literal”, aparece em um círculo verde-claro com a imagem de uma mão. Por fim, a quinta etapa, “Exploração do movimento”, é representada por um círculo lilás com duas figuras humanas dançando.

Esse processo, que ocorreu por meio de etapas padronizadas, é exemplificado de forma visual no fluxograma da Figura 3. Percebe-se que o trabalho conjunto das etapas percorridas nos laboratórios de experimentação é o que compreende as EIEs, no contexto deste trabalho.

Porém, vale sinalizar que, ainda que este sistema tenha o propósito de compreender a organização metodológica deste processo de EIEs, essas etapas

podem funcionar de maneira independente ou interdependentes em outras propostas de trabalho com o corpo. Ou seja, podem ser aplicadas às aulas de criação coreográfica em dança ou apenas como exercícios de exploração do corpo em âmbito educativo, fragmentando o conjunto de etapas, de modo que a proposta possa deixar de ser compreendida como um único processo de EIEs e passar a se constituir em cinco EIEs autônomas, ou ainda ser reorganizada e combinada em duas, três ou mais etapas, de acordo com a necessidade do mediador.

3.2.1 Mergulho I: “Fantasma erótico da Soledade”

Esse processo foi norteado por cinco palavras extraídas do conto antes da experimentação, sendo elas: “relógio”; “cemitério”; “procurar”; “chamar” e; “apalpar”. A imersão nessas palavras gerou movimentos e sensações que puderam converter as palavras impressas no papel do livro em gestos feitos pelo corpo (Figura 4).

Figura 4 — Mosaico da experimentação “Fantasma erótico da soledade”



Fonte: imagem do autor (2024)

#paratodomundover

Na imagem, em formato de mosaico com quatro fotografias distintas, aparece o intérprete no ato da experimentação, de pele preta e cabelos cacheados, vestindo apenas um short preto, em uma sala de dança de piso de madeira, paredes claras e espelhos. Nos diferentes registros, o intérprete realiza movimentos variados: no primeiro (superior esquerdo), apoia-se na perna direita cruzada a frente com o braço esquerdo levantado na altura do rosto; no segundo (superior direito), mantém uma perna erguida em ângulo de 90° (noventa graus), com os braços abertos; no terceiro (inferior esquerdo), está

inclinado para frente com as mãos apoiadas nas coxas; e no quarto (inferior direito), com o tronco levemente curvado, o braço direito passa pelo lado esquerdo da cintura. O espaço é iluminado por lâmpadas no teto.

As palavras-ação “procurar”, “chamar” e “apalpar”, me permitiram experimentar a sensação de ser um corpo que busca e chama incansavelmente por algo ao fazer alusão ao gesto de apalpar o próprio corpo. Muitas foram as maneiras de pegadas investigadas, massagem nos ombros, nas coxas, no glúteo, panturrilhas, com uma mão e/ou com as duas. As nuances desses movimentos revelaram em mim um corpo movido pelo desejo sexual, sem intenção de pudor ou censura. Assim, constituiu-se um corpo que deseja expor o sensual na dança.

O trabalho com as palavras “relógio” e “cemitério”, no contexto da história, revelou movimentos que buscavam formar figuras geométricas no corpo, como o cruzar das mãos em forma de cruz e a disposição dos braços e pernas em ângulos variados. Ao realizar essas formas no corpo, noto que, para que eu pudesse alcançar determinada disposição corporal no espaço, existiu um caminho até sua efetivação. Assim, compreendo esse percurso como parte do movimento que surge. A reverberação desses movimentos fez parte da descoberta e foi experimentada em *looping* junto ao movimento, com a intenção de compreender melhor suas possibilidades de desdobramento por meio da repetição.

3.2.2 Mergulho II: “Desafiando a Matinta”

Ainda que experimentada em uma sala de dança comum (Figura 5), essa história provocou em mim a sensação de estar inserido em um ambiente tomado por uma atmosfera desértica e tensa, semelhante a um campo de batalha, onde o ar parece estático e o silêncio é tão profundo que apenas os sons involuntários dos corpos presentes se tornam audíveis — a respiração, os batimentos cardíacos e os tremores dos músculos, por exemplo.



Fonte: imagem do autor (2024).

#paratodomundover

Na imagem, ainda em formato de mosaico com quatro fotografias, aparece o mesmo intérprete, de pele preta e cabelos cacheados, realizando movimentos em uma sala de dança com espelhos, piso de madeira e paredes claras. No primeiro quadro (superior esquerdo), ele está agachado, usando apenas short azul e meias brancas, com as mãos apoiadas no chão. No segundo (superior direito), também de short azul, inclina o tronco para frente, com um braço estendido para o alto e o outro direcionado para baixo. No terceiro (inferior esquerdo), veste camiseta rosa e short claro, em um movimento inclinado para trás, com uma perna erguida e braços projetados à frente em gesto de empurrar. No quarto (inferior direito), ainda com camiseta rosa e short claro, está de pé, com os braços dobrados à frente do corpo.

As cinco palavras destacadas deste caso foram: “marreteiro”, “pássaro”, “desembainhar”¹⁶, “golpear” e “zig-zag”. Mais uma vez, o meu corpo se apropriou das palavras “marreteiro” e “pássaro”, referentes aos personagens principais, e evocou uma persona concebida nesse contexto. Esses elementos desempenharam um papel significativo na concepção deste corpo comum à narrativa.

O puxar da carroça do marreteiro foi posto a experimentar e resultou em movimentos onde os meus braços tensionados se dispuseram em formato de arco e permaneceram rígidos enquanto deslocava pela sala e o quadril ficou livre para explorar o ritmo. Além disso, a agilidade da matinta encantada em pássaro, me fez

¹⁶ “Desembainhar”, no contexto da narrativa, refere-se ao ato de retirar uma faca do cós dos shorts para realizar o ataque.

explorar o corpo com pequenos saltos, partindo de um ponto no chão a outro em posição animalesca, com os braços se expandindo a cada deslocamento.

Levando em consideração que a atuação desses sujeitos é movida por ações dessemelhantes, meu corpo, no que tange o surgimento da persona, não manifestou a dualidade do fazer individual de cada personagem, mas sim uma unidade de personalidade percebida em ambos, a coragem e a atitude que compreendi como qualidades marcantes deles.

As palavras “desembainhar”, “golpear” e “zig-zag” se firmaram na experimentação com movimentos mais dinâmicos. Inicialmente se manifestaram com socos, chutes e cabeçadas simples e logo foram conduzindo os movimentos a uma exploração do corpo em desequilíbrio, resultado do confronto descrito pela narrativa, com golpes de perna em *grand battement*¹⁷, e outras intenções de movimentos que buscam o atacar e o defender.

3.2.3 Mergulho III: “A transfiguração do Curupira”

A terceira e última narrativa pesquisada nesse processo de mergulho (Figura 6) trata do poder do Curupira, o protetor da floresta, que se transfigura em uma senhora para dar uma lição a um pequenino — relato oral de experiência apresentado na primeira sessão deste trabalho.

¹⁷*Grand battement* significa “grande batida” e é um movimento sistematizado do *ballet* clássico que consiste em lançar a perna o mais alto possível, uma grande batida de perna (Tutu da Ju, s.d.).



Fonte: imagem do autor (2024).

#paratodomundover

Na imagem, em formato de mosaico com quatro fotografias, aparece o autor, de pele preta e cabelos cacheados, em uma sala de dança com piso de madeira, paredes claras e espelhos. No primeiro quadro (superior esquerdo), ele veste camiseta preta e short claro, com braços abertos em amplitude e uma perna projetada atrás. No segundo (superior direito), está agachado, com o tronco inclinado para frente e os braços abaixados. No terceiro (inferior esquerdo), veste camiseta vermelha e short escuro, deitado de bruços, apoiado nos braços, com a cabeça erguida. No quarto (inferior direito), também com camiseta vermelha, está no chão, deitado de lado, com uma perna dobrada e o tronco retorcido, próximo ao solo.

Seguindo a proposição de ler a narrativa e impulsionar a imersão por meio de um aquecimento corporal, o passo seguinte consistiu no destaque de cinco palavras da narrativa: “retiro”; “transfigurado”; “enganar”; “familiar”; e “dor”.

Esta imersão trabalhou com a funcionalidade proporcionada pela palavra “transfigurado” no contexto da narrativa, explorando o corpo nos níveis do movimento¹⁸ no espaço: nível alto e nível médio no primeiro dia de experimentação, e nível baixo no segundo dia. Esse vislumbre surgiu da minha intenção de explorar,

¹⁸ Os níveis do movimento referem-se à altura predominante do corpo durante a execução de um gesto ou deslocamento e são divididos em três categorias: nível alto, médio e baixo. Este conceito é difundido nos estudos do movimento corporal a partir das contribuições de Rudolf Laban. O nível alto explora o corpo ereto, em suspensão ou elevação, com saltos, estendimentos e movimentos voltados para cima. O nível médio realiza movimentos com o corpo em posição ereta, porém com as pernas levemente flexionadas, com o corpo mais natural; envolve caminhadas, giros e deslocamentos laterais. O nível baixo utiliza movimentos próximos ao chão, como agachamentos, rolamentos, deslocamentos rasteiros e quedas controladas (Goiânia, s.d.).

separadamente, as complexidades corporais da pessoa humana e dos seres encantados que, comumente, assumem poses corporais animais.

Nesses dias de experimentação, atribuí a palavra-ação “enganar” e a palavra “dor”. A primeira me conduziu à execução de movimentos e células dançadas caracterizadas como “quase-gestos” ou, em uma expressão mais popular nas salas de dança, um “finjo que vou, mas não vou”. Já a segunda conferiu qualidade aos movimentos na experimentação, manifestando-se por meio de contrações e torções do corpo. Nesse sentido, a palavra “dor” assumiu um papel significativo na expansão da capacidade de elasticidade corporal, uma vez que, ao buscar múltiplas maneiras de retorcer o corpo, encontrei dentro de meus limites anatômicos, novos caminhos para a descoberta.

As palavras “retiro” e “familiar” somaram-se ao atuarem conjuntamente no meu imaginário durante o experimento. Não muito diferente dos outros mergulhos, senti a necessidade de imaginar um cenário comum de segurança, a fim de preservar a potência da narrativa. Assim, seguindo a função e as características das palavras destacadas, observa-se a construção de um lugar de atividade de trabalho em família que, ao mesmo tempo, permanece como um ambiente de descanso e acolhimento. Um espaço que é vivido de dia e de noite, no claro e no escuro, como se não houvesse um outro lugar ao qual ele pudesse se habituar. Trata-se, portanto, do lar do intérprete.

Essa experimentação se mostrou assertiva na geração de um ambiente característico, promovendo uma experiência com grande potencial narrativo. No entanto, não apresentou grandes progressos relativos à emergência de movimentos úteis à poética em questão.

3.2.4 Reflexão sobre as EIEs no processo de criação de *O Corsal*

Percebe-se que a utilização dos elementos, bem como a necessidade de analisá-los de forma conjunta, não seguiram um molde fixo aplicável a todas as narrativas exploradas. Assim, a escolha e o modo de uso desses elementos estabeleceram-se a partir do conteúdo subjetivo de cada narrativa e das minhas necessidades durante o processo de experimentação.

Pesquisar narrativas do imaginário amazônico na dança me permite construir e adentrar um mundo autoral, que já não corresponde exatamente à minha vida cotidiana, mas também não se confunde completamente com a narrativa original. Para

além da geração de gestos, a imersão nessas histórias mostrou-se, considerando todas as etapas das EIEs — desde a leitura dos contos até a exploração dos movimentos —, essencial para a criação de um ambiente característico da narrativa dentro da sala de trabalho.

3.3 A Bricolagem como Edição Poética

Tendo como material coreográfico os movimentos surgidos nos laboratórios conduzidos pelas EIEs, a etapa seguinte da pesquisa-criação, se deteve focada inteiramente na composição e maturação da coreografia final da poética. Para fins de fundamentação teórica deste ato, me baseio no que Lévi-Strauss exemplifica como o processo de fazer bricolagem, ação desenvolvida pelo *bricoleur*¹⁹. Segundo o autor,

mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado (Lévi-Strauss, 1962, p. 34).

Essa abordagem me ajuda a compreender melhor o processo de composição coreográfica que resultou na coreografia da videodança *O Corsal*.

Tal como o *bricoleur*, que retorna ao conjunto de materiais já disponíveis para organizá-los de acordo com novas demandas, me apoio na mesma premissa quando me debruço a explorar a função estética dos movimentos da criação e acabo criando um processo combinatório. A ideia de reconfiguração dos movimentos desenvolveu-se a partir das descobertas emergidas nos laboratórios experimentais; para isso, retorno às movimentações surgidas e utilizo para a manipulação no trabalho de bricolagem apenas os principais movimentos.

A ideia era organizar os movimentos das EIEs em um ato de bricolagem gestual, ou seja, utilizar o material bruto — os gestos —, combiná-los, justapô-los e/ou rearranjá-los no processo, criando algo “novo”. Porém, nem todo o material coreográfico surgido da exploração dos cinco elementos de cada narrativa foi utilizado no trabalho de bricolagem. Esse trabalho de composição e refinamento coreográfico ocorreu a partir do material emergido de três dos cinco elementos explorados de cada

¹⁹O termo em francês *bricoleur* refere-se à pessoa que realiza a bricolagem, isto é, ao ato de bricolar enquanto ação.

narrativa, sendo estes os que mais apresentaram potencial coreográfico na exploração dos movimentos.

Ressalto que os movimentos sofreram mutações e adquiriram novas funções no decorrer da coreografia, sem a intenção de seguir uma ordem linear — a mesma ordem em que emergiram durante os laboratórios de cada narrativa —, o que constitui um dos aspectos fundamentais da bricolagem.

Na prática, os movimentos emergidos das nuances investigativas do “apalpar”, do fantasma, por exemplo, puderam ser exitosamente combinados com o “golpear” da Matinta. Nesse caso, a edição poética promovida pela bricolagem gestual se apresenta como a soma desses dois movimentos, e posteriormente sendo refinados de acordo com as necessidades estéticas da coreografia, alterando-os significativamente em função da narrativa.

Além desse, outros exemplos de edição poética feita com a bricolagem gestual são percebidos na coreografia final. Os movimentos também chegaram a sua forma final por meio de alterações funcionais, modificando seus níveis espaciais de movimento, alterando os pontos corporais condutores do movimento, agregando repetições e adicionando movimentos mais dinâmicos a formas estáticas.

O trabalho com os elementos narrativos restantes não foi completamente descartado da poética, pois, ainda que não utilizados com função de movimento, eles contribuíram para a construção do personagem, do ambiente e da narrativa que envolve o universo de *O Corsal*.

Ao adotar um processo de conversão dos fragmentos simbólicos das narrativas, utilizo as sensações, atmosferas, climas e personalidades percebidas nos laboratórios das EIEs para dar à luz a videodança, os quais são evidenciados com mais clareza na próxima seção desta monografia. Por meio disso, compreendo que esse fazer também se aplica à ideia proposta pela bricolagem neste contexto, porém de modo ainda mais profundo, a qual denomino de bricolagem narrativa, inclinandome ao estado sensível do meu corpo na criação para a construção de um cosmos vinculado à pesquisa.

Diferentemente de outras pesquisas que envolvem esse conceito, esta não tem a função de bricolar distintas áreas do conhecimento para alcançar uma nova noção teórica comum às práxis envolvidas, tampouco de utilizar o conceito como fundamento do trabalho de improvisação em dança. Às vezes, pode até ser

confundida com a ideia de transformar a coreografia em outro elemento constituinte da cena, como, por exemplo, quando o movimento se torna subsídio para a criação do figurino.

Estes são levantamentos que faço tentando compreender a ideia a partir de um ponto de vista holístico externo, ao mesmo tempo em que coloco em rota as possibilidades de trabalho com a ideia promovida pelo conceito.

Para sintetizar o percurso metodológico, apresento, na Figura 7, um esquema gráfico que representa todo o caminho trilhado ao longo das experimentações e da criação coreográfica, destacando desde as narrativas selecionadas, a principal metodologia de investigação dos movimentos e o material coreográfico proveniente dos 3 elementos característicos de cada uma das narrativas exploradas, passando pela reconfiguração dos movimentos por meio da bricolagem, até o resultado final da coreografia.

Figura 7 — Esquema visual da metodologia da pesquisa-criação.



Fonte: imagem do autor (2024).

#paratodomundover

Na imagem, há um esquema visual feito à mão em preto sobre fundo branco, organizado como um mapa de ideias. Na parte superior, três elipses trazem os títulos: “O fantasma erótico da soledade”, “Desafiando a Matinta” e “A transfiguração do Curupira”. No centro, está escrito “EIEs Metodologia” em uma elipse menor, de onde partem várias setas que se cruzam e se conectam a palavras dispostas em diferentes direções. Na parte inferior, em elipses ainda menores que a anterior, aparecem termos como “cemitério”, “enganar”, “golpear”, “relógio”, “retiro”, “pássaro”, “transfigurado”, “marreteiro” e “apalpar”.

O esquema acima foi realizado por mim ainda no processo de desenvolvimento da pesquisa-criação; buscava poder visualizar o andamento da investigação por meio de um panorama geral da escolha metodológica. Ou seja, a priori, não tinha a intenção de criar um esquema para a visualização dos leitores, mas sim para a compreensão do meu próprio fazer. Sendo assim, essa abordagem superficial destaca, por meio do rascunho, quais foram os pontos necessários utilizados para a efetivação da pesquisa realizada.

Na análise do esquema, visualizo uma prevalência dos contos e causos no desenvolvimento da criação, em que as três narrativas escolhidas se apresentam como ponto de partida, e o material coreográfico — representado pelos elementos narrativos utilizados — transforma-se no processo de bricolagem, no qual se embaralham, se cruzam e se somam, sem seguir uma regra padrão. O centro de tudo são os laboratórios das EIEs e a Encantaria-corpo (Souza, 2022), noção percebida como a principal responsável pela emersão da nova narrativa apresentada no resultado.

Em síntese, a ressignificação das contações de histórias, nesse contexto, é demonstrada por todo o caminho exposto, em que a comunicação verbalizada da narrativa se apropria de um fazer complexo e subjetivo do corpo, transforma-se e revela-se, finalmente, em comunicação gestual, não verbalizada, em dança. A próxima seção busca apresentar uma análise reflexiva acerca dos componentes estéticos constituintes da cena da videodança *O Corsal*.

4. E A IMAGEM, ACABA POR DESVELAR O CRÍPTICO.

“O Corsal é um ser encantado que nasceu das complexidades de Es lury. Essa criatura é descendente de três grandes personagens do imaginário amazônico: O fantasma de uma mulher do cemitério da Soledade; a Matinta de Mosqueiro e o Curupira de São Domingos do Capim. Ele possui um poder característico herdado do encontro entre esses protagonistas; encantar por meio do sono quem já ouviu falar de seus genitores.

Certo dia, Es lury, depois de ouvir inúmeras histórias de visagens e seres encantados, resolveu descansar um pouco à beira do rio. Foi então que Corsal, durante os sonhos de Es lury, quando seu corpo se encontrava mais permeável, decidiu impregnar-se no corpo do artista. Há quem pense que o encantado e Es lury

— agora em um só corpo — aprontam traquinagens maldosas; em vez disso, eles dançam, dançam e dançam sem se cansar.

Quando Es lury desperta do sono — já encantado — percebe que nunca mais será o mesmo de antes. Segue sendo Es lury e Corsal, onde quer que esteja, na mata ou no centro urbano, transformado para sempre”.

O desdobramento da história acima também se faz presente aqui, nessa etapa da escrita. Esta seção busca refletir sobre a composição estética da obra resultante do processo de criação, resultando em diálogos a respeito dos elementos cênicos presentes na obra e, ainda, relacionando-os com os estudos conceituais a respeito da minha identidade.

4.1 Decupagem Estética — Análise da Videodança O Corsal

Minhas reflexões reiteram a importância do diálogo entre narrativa, corpo (identidade) e movimento, e evidenciam como as EIEs e a bricolagem me possibilitaram construir conhecimento a partir de uma experiência sensível e prática ao fazer a obra *O Corsal* vir à luz. Nesse contexto, ainda que este trabalho não trate de me debruçar sobre o aprofundamento das nuances técnicas que movem o funcionamento da videodança, mas sim sobre a criação coreográfica de *O Corsal*, faz-se necessária a explicitação da potência conceitual dessa linguagem de propagação da arte de fazer dança.

“A videodança joga com níveis diferentes de realidade, com o retrato do corpo em níveis diferentes de representações midiáticas” (Rosiny, 2012, p. 137). De certa maneira, pode-se compreender que a linguagem da videodança possibilita a articulação de diferentes camadas de realidade e, além disso, amplia os limites técnicos na construção de uma obra que atenda às idealizações do criador, explorando o corpo e expandindo suas possibilidades criativas por meio de múltiplas formas de representação proporcionadas pelas tecnologias audiovisuais.

Essa perspectiva evidencia que, na videodança, o corpo não está restrito à presença física do palco, mas pode ser ressignificado pela câmera, pela edição e pelos enquadramentos, que produzem novas percepções de tempo, espaço e materialidade. Assim, a linguagem da videodança não apenas registra o movimento, mas participa ativamente da construção de sentidos, ampliando as possibilidades poéticas, estéticas, visuais e conceituais da dança.

Sendo assim, caminho para uma etapa muito importante deste trabalho, onde me ponho a analisar a videodança *O Corsal* em sua totalidade, pontuando aspectos que compõem a visualidade da obra. E para isso, faz-se necessária a exposição visual dos elementos componentes do audiovisual (cenografia, figurino e maquiagem) por meio de mosaicos exibidos nas figuras logo abaixo. Os mosaicos foram construídos a partir de *stills* ²⁰retirados da videodança. Os *stills* serviram-me, bem como a videodança na íntegra, como ferramenta de análise visual, sendo os primeiros com foco no leitor, demonstrando como se organizam os elementos da linguagem da obra. Além das composições estéticas predominantes visíveis, detenho-me também em enfatizar os estados corporais, as atmosferas e as relações sensíveis evidentes.

4.1.1 Cenografia

A videodança é composta por três cenários principais, ou três cenografias, entendidas aqui também como três ambientes afetivos. “[...] *O cenário, como o concebemos hoje, deve ser útil, eficaz, funcional. É mais uma ferramenta do que uma imagem, um instrumento e não um ornamento*” (Bablet, 1960, p. 123 apud Pavis, 2008, p. 43). Esses ambientes, totalmente diferentes entre si, retratam uma temporalidade e uma espécie de trajetória — a minha trajetória — proporcionadas por minhas reflexões acerca da minha identidade, evidenciadas na primeira seção desta monografia.

²⁰ Stills é uma palavra que vem de “still”, de origem inglesa, e significa parado, imóvel, estático. No contexto cinematográfico, trata-se de imagens fotográficas feitas durante a produção de um filme ou retiradas da obra finalizada.

Figura 8 — Mosaico de stills da cenografia da videodança *O Corsal I*



Fonte: imagem do autor (2025).

#paratodomundover

Figura composta por mosaico com quatro imagens. Em todos eles aparece a mesma pessoa, o intérprete-criador da obra, jovem, de pele negra, cabelos curtos e cacheados, vestindo uma camisa clara com estampas coloridas e calça branca. Ele usa um colar de contas e um brinco pequeno. Na primeira imagem, o jovem está sentado ao ar livre, embaixo de uma árvore. Ele olha para baixo, com expressão concentrada e tranquila, em um ambiente natural. Na segunda imagem, não há pessoas, apenas um rio, com águas turvas, e um barco navegando. Ao fundo, vê-se uma faixa contínua de mata. Na terceira imagem, a câmera registra o intérprete visto de cima, sentado e lendo um livro aberto apoiado sobre as pernas. Ainda no mesmo ambiente natural, o chão é coberto por pequenas pedras. Na quarta imagem, há um close no rosto do artista. Ele olha para baixo, com expressão introspectiva e serena. Ao fundo, aparecem árvores e folhas verdes.

O primeiro ambiente, representado na Figura 8, apresenta um cenário composto pelo rio, pela mata e por um barco culturalmente conhecido como *popopô*, simbolizando o lugar de onde tudo nasceu. Trata-se do espaço em que eu, enquanto indivíduo de uma sociedade, estabeleço contato com uma cultura — as narrativas populares —, na videodança, representada por meio da literatura. Esse ambiente me situa em um espaço que remete a uma memória afetiva do interior de São Domingos do Capim, cujas principais características são a floresta, o rio, o ar livre e o silêncio, interrompido pelo som dos barcos que fazem seus trajetos diários.

Figura 9 — Mosaico de stills da cenografia da videodança *O Corsal II*



Fonte: imagem do autor (2025).

#paratodomundover

Figura composta por um mosaico com quatro imagens, todas com fundo totalmente preto e iluminação baixa. Em todas as imagens aparece o intérprete, de pele preta e cabelos cacheados. Na primeira e na quarta imagem, ele utiliza figurino arejado e adereços corporais nas cores preta e vermelha. Na segunda e na terceira imagem, está sem camisa e veste uma calça branca. Na primeira imagem, o corpo aparece mais distante e pouco iluminado. O artista está em posição de dança, com os braços erguidos à direita, em ângulo menor que noventa graus, enquanto o corpo realiza uma torção para o mesmo lado. Na segunda imagem, mostra o corpo em plano médio. O tronco está arqueado para trás e a cabeça acompanha o movimento, realizando um *cambré*. Na terceira imagem, o dançarino inclina-se para frente, com o tronco torcido e o braço em movimento. Na quarta imagem, o corpo aparece novamente em posição arqueada, com destaque para parte do figurino presa ao tronco, composta por fios e correntes. Os braços estão elevados lateralmente, e a cabeça inclinada para trás.

No segundo ambiente (Figura 9), a cenografia é composta por uma imensidão escura, um cenário totalmente preto, no qual apenas o meu corpo é evidenciado. É diante dessa paisagem que se concentra a coreografia criada para a videodança; essa decisão é proposital, pois busca representar poeticamente o processo prático da criação, tendo em vista, também, que este é o ponto da narrativa em que ocorreu a emersão do Corsal na produção audiovisual.

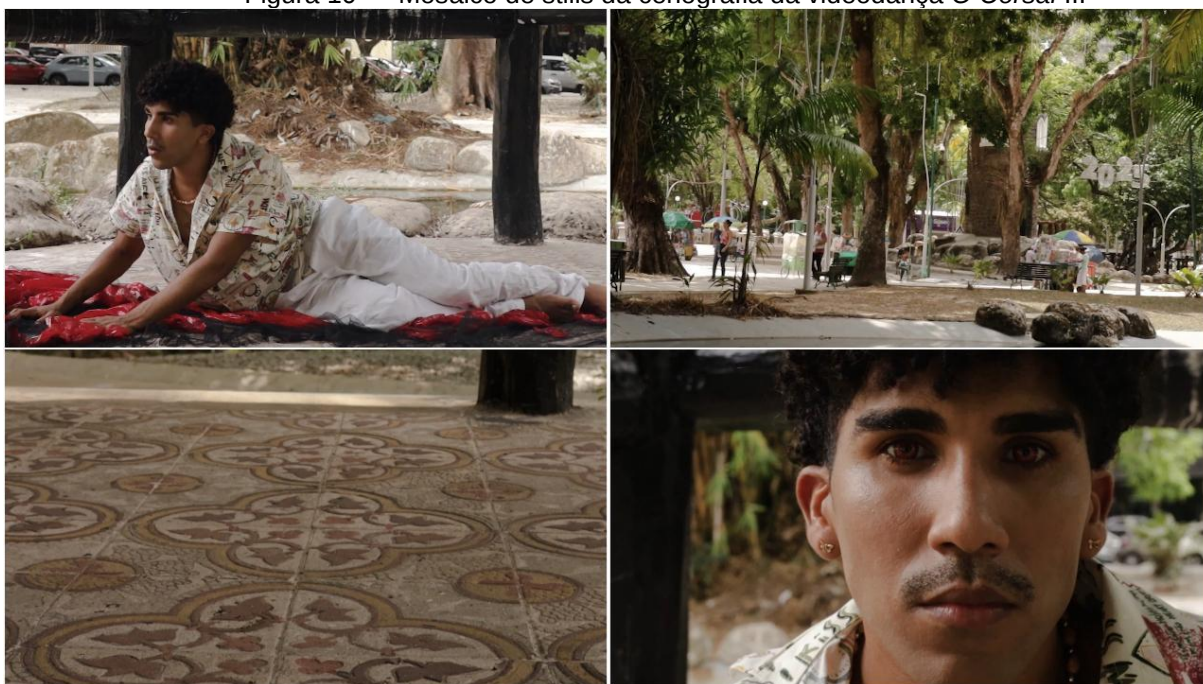
Na coreografia executada nesse cenário, são percebidas qualidades gestuais características das narrativas exploradas no processo de sua criação. Esses referenciais são por mim corporificados ao longo da composição coreográfica da videodança e, com eles, ostento um corpo sinuoso e sensual, hiperativo e em constante estado de atitude nas minhas movimentações; tais qualidades são comuns

aos personagens das histórias emergidas no processo de criação, como a sensualidade fantasmática e a agressividade da Matinta.

Esse espaço representa, principalmente, um estado de transformação, no qual o meu corpo passou por um processo de mutação e alteração morfológica; essa transformação é apresentada em duas camadas visuais corporais, nas quais observo a influência da dualidade vivenciada e proporcionada pela exploração da história sobre a transfiguração do Curupira. Embora apareçam dois personagens em cena, ambos representam o mesmo corpo, distintos apenas em sua configuração visual. “A transmutação, aliás, é um poder comum a diversos seres fantásticos do Brasil” (Simas, 2024, p. 15).

A ideia da transfiguração ajudou-me a materializar nesta dualidade, um ser que, ao assumir o meu corpo, busca preservar, por meio da dança, a minha identidade. Os movimentos pertinentes são marcados por giros e variações de força, expressando poeticamente a morfologia do corpo.

Figura 10 — Mosaico de stills da cenografia da videodança *O Corsa/ III*



Fonte: imagem do autor (2025).

#paratodomundover

Figura composta por mosaico com quatro imagens. No primeiro, o intérprete de pele preta e cabelos cacheados está deitado de lado sobre um tecido vermelho, em um espaço externo urbano, vestindo camisa estampada e calça branca, com o corpo apoiado no chão. Na segunda imagem, aparece uma praça arborizada, com árvores altas, bancos e pessoas circulando ao fundo. Na terceira imagem, mostra o chão com ladrilhos antigos decorados, em tons terrosos, com desenhos florais. Na quarta imagem, há um close no rosto do artista, destacando a coloração vermelha da íris de seus olhos. Ele olha diretamente para a câmera com expressão séria.

O terceiro ambiente, representado na Figura 10, denota o meu despertar após o sonho, agora transportado para um lugar distinto daquele em que adormeci. O espaço é urbano, e o cenário é composto por uma praça situada no centro de uma cidade metropolitana. Essa circunstância simboliza um processo de “migração cultural” das narrativas populares, percebidas no contexto das minhas vivências. Ainda que eu não ouça mais essas histórias por meio da transmissão oral, acesso-as, na minha realidade atual, por outros meios de disseminação da cultura que contorna o imaginário popular amazônico.

Além disso, ao despertar, retorno da modorra à minha “forma humana”. A um primeiro olhar, percebe-se a mesma identidade visual do personagem apresentada no primeiro ambiente, demonstrado anteriormente na Figura 8, porém com a adição de outros fragmentos visuais presentes na cena, como os olhos de coloração vermelha e parte do figurino do personagem Corsal, estendido ao chão do espaço urbano. Tais características peculiares remetem ao ser encantado. Isso evidencia que, mesmo após despertar de uma experiência vivida no mundo etéreo do sonho, já não sou mais o mesmo que era antes de dormir: sou o Corsal, e agora ele sou eu.

Pavis (2008) considera que a cenografia na modernidade

é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo. Hoje, a palavra impõe-se cada vez mais em lugar de decoração, para ultrapassar a noção de ornamentação e de embalagem que ainda se prende, muitas vezes, à concepção obsoleta do teatro como decoração (Pavis 2008, p.45).

Em concordância com o que a autora acima pressupõe, compreendo, aqui, o cenário da videodança como um espaço simbólico, no qual a cenografia resulta de um trabalho com os signos da pesquisa na própria criação da obra. Ou seja, a cenografia que compõe o cenário em que me coloco como intérprete e personagem central, em sua idealização, buscou uma intenção estética comum aos aspectos culturais trabalhados ao longo do processo, visando à construção de uma relação espaço–narrativa capaz de produzir um sentido único na obra.

4.1.2 Figurino

Outro elemento cênico indispensável, essencial para a efetivação da videodança e para a retratação das particularidades da narrativa, é o figurino. *“A escolha do figurino sempre procede de um compromisso e de uma tensão entre a*

lógica interna e a referência externa: jogos infinitos da variação da indumentária" (Pavis 2008, p. 169). É nesse sentido que me aproprio das subjetividades simbólicas dos signos narrativos, em equilíbrio com o seu contexto cultural e identitário, para a construção estética dos personagens. A Figura 11 abaixo apresenta os dois figurinos distintos utilizados na poética.

Figura 11 — Mosaico de stills do figurino da videodança *O Corsal*



Fonte: imagem do autor (2025).

#paratodomundover

A figura é dividida em duas imagens. À esquerda, um jovem intérprete de pele preta e cabelos cacheados em um espaço externo arborizado, vestindo camisa clara estampada e calça branca. Ele possui em suas mãos um livro. À direita, o mesmo jovem aparece em estúdio, com fundo preto, vestindo figurino cênico em tons de vermelho e preto, com tecidos, correntes e adereços no corpo.

Ao lado esquerdo da figura, o figurino exposto é composto por uma calça de linho branca e uma camisa com pequenos desenhos variados, uma vestimenta comum e usual, na qual busquei simbolizar um visual mais confortável, transmitindo afetividade. O cotidiano é a idealização principal, representado no personagem o meu “eu” enquanto sujeito e artista, inserido no contexto ribeirinho.

Ao lado direito, trata-se do figurino do personagem Corsal, composto por uma sunga preta e uma espécie de meia “saia” enfeitada com tiras de tecido leve ao redor do quadril, nas cores vermelho e preto. Além disso, contém tranças produzidas com material sintético de fibra, que aludem a tranças de cabelo, bem como correntes

metálicas entrelaçadas no pescoço e no tronco. Há ainda uma capa grande, confeccionada com plástico reutilizado na cor vermelha e tule na cor preta.

A composição do figurino é especificamente inspirada nos estados corporais e nas sensações promovidas pela exploração das narrativas. O visual fragmentado, com grande parte do corpo à mostra, busca retratar um corpo sensual, característico das sensações evocadas pela narrativa do fantasma erótico da soledade. A capa remete a um elemento característico e peculiar da personagem Matinta, apoiada na imagem construída na minha consciência a partir da narrativa, como uma velha encantada que utiliza vestimentas compostas por muitos tecidos em retalhos.

Desse modo, o figurino participa sucessiva e por vezes simultaneamente, do ser vivo e da coisa inanimada; garante a transmissão entre a interioridade do locutor e a exterioridade do mundo objetual: pois, como observa G. BANU "não é só o figurino que fala, fala também sua relação histórica com o corpo" (1981: 28). Os figurinistas, hoje em dia, cuidam para que o figurino seja ao mesmo tempo matéria sensual para o ator e signo sensível para o espectador (Pavis 2008, p. 169).

4.1.3 Maquiagem

A maquiagem é um recurso cênico da criação, trabalhado exclusivamente no personagem encantado Corsal (Figura 12), cuja função é instaurar uma visualidade específica para o personagem, em contraste com a simplicidade visual comumente associada à face do ser humano. O potencial funcional desse elemento cênico é ampliado a partir da compreensão proposta por Pavis (2008), ao conceber a maquiagem como parte integrante da composição estética da encenação:

A maquiagem passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólico; ela não mais caracteriza de maneira psicológica e, sim, contribui para a elaboração de formas teatrais do mesmo modo que os outros *objetos** da representação (*máscara**, *iluminação**, *figurino** etc.). Ao renunciar a seus efeitos psicológicos, assume sua qualidade de sistema *significante**, que faz dela um elemento estético total da encenação (Pavis 2008, p. 232).

Figura 12 — Mosaico de stills da maquiagem da videodança *O Corsal*



Fonte: imagem do autor (2025).

#paratodomundover

Figura dividida em duas imagens, ambas com fundo escuro e iluminação baixa. Em cada uma aparece o mesmo artista de pele preta e cabelos cacheados, em close no rosto. Ele usa maquiagem com sombra vermelha ao redor dos olhos e desenhos de raízes pintadas no rosto, partindo dos olhos e indo em direção às extremidades do rosto. Na imagem à esquerda, está com a mão apoiada debaixo da cabeça, olhando para a câmera. Na imagem à direita, aparece de perfil, com o olhar voltado para baixo, vestindo um figurino vermelho.

Como se observa na figura acima, a maquiagem do personagem detém elementos pontuais que proporcionam um atributo místico aos olhos. Uma vermelhidão em torno dos olhos e, ainda, a evidência de raízes desenhadas no rosto — raízes de árvores e de plantas, características da flora — que partem dos olhos, os quais também possuem coloração em tom vermelho. A lente de contato de cunho estético responsável por produzir o efeito é também reconhecida como parte da composição da maquiagem.

Esse conjunto, embora pareça simples, representa uma identidade que é construída a partir da minha vivência, e visa concordar esteticamente com o visual proporcionado pelo figurino. Logo, ambos detêm o mesmo objetivo de representar um estado comum, as sensações peculiares percebidas no desenvolvimento da criação. Em destaque, as raízes que partem dos olhos representam através da simbologia a presença das minhas identificações/impregnações culturais na essência visual da videodança.

A influência da cultura popular e das narrativas especificamente trabalhadas na composição de toda a unidade da videodança, não desconsidera que exista outras influências, outras identificações imbricadas na obra. Embora não estejam

visualmente potencializadas na videodança, elas estão ali, nas minhas entranhas, compondo quem sou e a minha identidade cultural, sempre em constante evolução.

Com isso, concluo que todos os elementos da cena aqui analisados, contribuem para a elaboração de uma poética sensível ao meu corpo, pensada e construída a partir daquilo que eu sou, daquilo que eu construí como indivíduo na sociedade.

Para ampliar a experiência do leitor, disponibilizo na figura 13, um QR Code que conduz à obra completa, resultado final desta investigação.

Figura 13 — QR Code da videodança *O Corsal*



Fonte: imagem do autor (2025).

#paratodomundover

Na imagem, há um código QR em preto sobre fundo branco, com pequenos quadrados que formam o padrão característico para leitura digital. Nos cantos superiores e no inferior esquerdo, há três quadrados maiores com bordas espessas. No centro, em uma faixa preta horizontal, está escrito em letras brancas estilizadas: *O Corsal*. O código pode ser escaneado por dispositivos móveis para acesso ao conteúdo digital da obra.

5. E QUEM OUVIR ESSA HISTÓRIA, QUE A LEVE ADIANTE — CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresenta um novo desdobramento a partir do exercício da pesquisa-criação em dança de *O Corsal*. A decisão de retornar a uma jornada vivida ao longo de dez meses de 2024 evocou em mim, a partir do debruçar-me sobre este trabalho, um olhar mais maduro e sensível acerca da obra que pude conduzir e concluir durante o período em que fui bolsista do ProCrienCorpo.

Sendo assim, este aspecto fez-se indispensável para o alcance do propósito delineado por este estudo, o qual teve como objetivo analisar e refletir a respeito do processo criativo e do resultado poético da videodança que se apropria de três narrativas populares como fenômeno pesquisado, destacando, ainda, o papel dos conceitos teóricos na intermediação da prática metodológica e reflexiva.

Ao longo das etapas de observação da pesquisa, observei o desenvolvimento de uma progressão metodológica que integrou experimentação, criação e reflexão, revelando como meu corpo se tornou, simultaneamente — no âmbito do processo analisado —, instrumento de investigação e de expressão artística.

No processo criativo, a prática das Experiências de Imersão e Emerção - EIEs (2022), mostrou-se essencial para a escuta ativa do corpo, que buscava trazer à superfície as suas particularidades mais profundas, enquanto a bricolagem, no que tange à composição, permitiu a recombinação e ressignificação de movimentos oriundos dos contos e causos trabalhados nos laboratórios.

A coreografia resultante das proposições metodológicas combinadas, além de cumprir uma função estética, apresentou pesos afetivos e simbólicos, pois, apesar dos desdobros que decorreu até se tornar um resultado concretizado, é também compreendida como fruto do processo constante de construção da minha identidade cultural. Ou seja, possui seu núcleo cosmogônico no próprio corpo que a realiza.

O *Corsal* se consolidou como uma manifestação dançada de múltiplas identificações e mostrou-me que a tradição oral pode se renovar por meio do corpo em movimento e da mídia audiovisual. Ainda que tenham ocorrido alguns percalços relacionados à emergência de movimentos, especialmente quanto às expectativas depositadas na “certeza” de que todos os elementos eleitos no processo de criação resultariam em movimentos, a análise permitiu identificar que tais elementos se inserem na obra por ângulos mais simbólicos, compondo o conjunto da criação.

Ainda que eu enxergue este trabalho como o “ato II” da pesquisa original, as possibilidades de trabalho não se encerram aqui, pois as descobertas aqui desenvolvidas apontaram metodologias e maneiras de trabalhar a dança no contexto cultural do imaginário popular amazônico. Ou seja, abre possibilidades para atuar em outras poéticas, em outras propostas que envolvam o tema e que tem potencial de ultrapassar os limites da criatividade.

Embora a minha conclusão constata a possibilidade de transformar os contos da literatura em gestos para a dança por meio de um modo complexo de trabalho do corpo, também identifica uma nova forma de criar narrativas. Essa nova forma é exemplificada pela junção dos quadros narrativos introdutórios das três seções de trabalho que, ao serem articulados, formam um conto popular íntegro: um conto que narra a minha trajetória e o encontro com o Corsal.

A sensibilidade e o desejo de entrega do corpo no ato da pesquisa corporal para a dança abrem-se ao externo e se deixam irradiar e contaminar todo o ambiente. O corpo nasce da terra, cria raízes, se fortalece e, como a flora amazônica, floresce e despeja suas folhas, pétalas e frutos novamente no solo. É mesmo poético. Não exagero em metaforizar, pois essa é outra maneira que busco enxergar esse caminho de entrega na pesquisa do movimento. É algo que consigo ver nascer, desenvolver, evoluir, maturar até seu limite e depois me retornar.

REFERÊNCIAS

ARLAN, Sandro. **Contos e causos: mosqueiro e seu imaginário**. Belém: Editora Dalcídio Jurandir: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2020.

_____. **Contos e causos II: mosqueiro e seu mundo sobrenatural**. 2. ed. Belém: Editora Dalcídio Jurandir: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2021.

_____. **Contos e causos III: mosqueiro, recanto das visagens e assombrações**. Belém: Editora Dalcídio Jurandir: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2024.

FERREIRA, Raimundo. **Relato pessoal**. São Domingos do Capim, 03 jul. 2024.

FIGUEIREDO, Napoleão; SILVA, Anaíza Vergolino e. **Festas de santo e encantados**. Belém: Academia Paraense de Letras, 1972.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOIÂNIA. Secretaria Municipal de Educação. **Planos e níveis em dança**. [S.l.], s.d. Disponível em: https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/ensino_fundamental/arte-danca-planos-e-niveis-em-danca/. Acesso em: 27 jan. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **São Domingos do Capim**. IBGE, 2025. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/sao-domingos-do-capim.html>. Acesso em: 3 dez. 2025.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MENDES, Ana Flávia. **Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do Espetáculo MetrÓpole**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MONTEIRO, Walcyr. **Visagens e Assombrações de Belém**. 7. ed. Belém: Smith Editora, 2016.

OLIVEIRA, José Coutinho de. **Folclore Amazônico**. Volume 1. Belém: Editora São José, 1951.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEGRINI FILHO, Américo (org.). **Antologia de folclore brasileiro**. São Paulo: EDART; Belém: Universidade Federal do Pará; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1982.

REVISTA GALILEU. **Como surgiu a expressão “Era uma vez” usada nos contos de fadas**. Globo, 13 jun. 2024. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/sociedade/curiosidade/noticia/2024/06/como-surgiu-a-expressao-era-uma-vez-usada-nos-contos-de-fadas.ghtml>. Acesso em: 3 dez. 2025.

ROSINY, Claudia. **Videodança: história, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermediária**. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina (org.). *dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2012. p. 115–148.

SIMAS, Luiz Antonio. **Bestiário brasileiro: monstros, visagens e assombrações**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024. *E-book*. Disponível em: <https://cachola.senac.br/info/bestiario-brasileiro-monstros-visagens-e-assombraces-01219040>. Acesso em: 12 dez. 2025

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança**. 2022. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

TV CULTURA DO PARÁ. **TV Cultura do Pará exhibe reprises do programa Catalendas**. Disponível em: <https://www.portalcultura.com.br/pt-br/tv-cultura-do-para-exibe-reprises-do-programa-catalendas>. Acesso em: 16 dez. 2025.

TUTU DA JU. **Manual completo para melhorar o seu ballet**. [S.l.], s.d. Disponível em: <https://tutudaju.com/wp-content/uploads/2020/09/Manual-Completo-para-melhorar-seu-ballet-1.2.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2026.