

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Centro de Ciências Humanas
Departamento de Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Processos e Poéticas da Cena

Leônidas de Souza Santos Portela

**CALEIDOSCORPOS: CRIAÇÕES EM DANÇA ENTRE ESPAÇOS, PRESENÇAS E
VIRTUALIDADES**

São Luís

2021

Leônidas de Souza Santos Portela

Caleidoscorpos: Criações em dança entre espaços, presenças e virtualidades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

São Luís

2021

PORTELA, Leônidas de Souza Santos. **Caleidoscorpos**: Criações em dança entre espaços, presenças e virtualidades. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Maranhão, 2021.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Membro Externo

Profa. Dra.:

Regiane Aparecida Caire da Silva

Instituição:

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Julgamento:

Membro Interno

Prof. Dr.:

Narciso Lorangeira Telles da Silva

Instituição:

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -
UNIRIO

Julgamento:

Co-orientadora

Profa. Dra.:

Cássia Rejane Pires Batista

Instituição:

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Julgamento:

Presidente

Prof. Dr.

Ricieri Carlini Zorzal

Instituição:

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Julgamento:

DEDICATÓRIA

Ao eterno mestre encenador Luiz Pazzini.

AGRADECIMENTOS

Gratidão à minha família e à toda minha linhagem de ancestrais.

À irmandade espiritualista e mentores do Quintal de Luz.

Aos companheiros de jornada artística do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro.

Ao apoio constante de Marcos Neiva Martins.

Aos clientes e amigos do Espaço Gírasol – Luz em Movimento

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal.

Ao olhar dos professores Solange Caldeira e Narciso Telles.

À assistência das professoras e amigas Viviane Arruda e Cássia Pires.

À amiga e produtora Júlia Martins.

Ao incentivo da amiga Cibely Bezerra.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UFMA.

Ao revisor deste trabalho e amigo Augusto do Nascimento.

À cidade de Chapadinha (lugar onde nasci) e à cidade de São Luís (lugar onde me criei e me inspiro).

A todos os mestres e mestras da Cultura Popular do Maranhão.

RESUMO

O estudo parte do diálogo entre corpo e espaço, sob a ótica da adaptação de um processo criativo em dança realizado do espaço de uma cidade para o espaço de uma casa. O objetivo geral é descrever esse processo e suas relações dialógicas entre artista, espaço e semiótica. Essa relação permitirá a reflexão sobre os diferentes lugares para a dança, a ressignificação do artista e seus processos criativos diante da atual situação de isolamento social por conta da pandemia da COVID-19. Nesse sentido, o trabalho relaciona esse processo aos conceitos de *Mindfulness* (referente à habilidade de em qualquer situação se envolver no “aqui e agora” de forma aberta, curiosa e autêntica, antes de qualquer julgamento) e Arteterapia, tendo a linguagem da dança como uma ferramenta para estar no presente. O trabalho encontra aporte teórico-metodológico, além da pesquisa bibliográfica, nos estudos e experiências etnográficos, autoetnográficos e autobiográficos. O sujeito investigador, que também desenvolve atividades artísticas no campo da dança, faz associações das categorias teóricas, do saber da tradição e do registro vivo inscrito em seu corpo com sua experiência enquanto artista, situando a própria experiência na compreensão das dimensões temporais de passado, presente e futuro. Recorre-se ainda às contribuições epistemológicas de outros campos de conhecimento consagrados pela academia, destacando-se os estudos em Comunicação, Antropologia e Psicologia. A partir dessa abordagem, a pesquisa conclui que a dança se configura como uma miríade de possibilidades, do espetáculo às práticas terapêuticas, podendo tanto emocionar o público através da expressão cênica, quanto dirimir danos causados pela depressão e ansiedade na contemporaneidade.

Palavras-chave: Processo Criativo. Corpo. Dança. Espaço. Cidade. Casa. Mindfulness. Psicologia Positiva. Dança. Tempo presente. Terapia.

ABSTRACT

The study starts from the dialogue between body and space, from the perspective of adapting a creative process in dance carried out from the space of a city to the space of a house. The general objective is to describe this process and its dialogical relationships between artist, space and semiotics. This relationship will reflect on the different places for dance, the reinterpretation of the artist and his creative processes in face of the current situation of social isolation due to the COVID-19 pandemic. In this sense, the work relates this process to the concepts of Mindfulness (referring to the ability in any situation to engage in the "here and now" in an open, curious and authentic way, before any judgment) and Art Therapy, having the language of dance as a tool to be in the present. The work finds theoretical and methodological support, in addition to bibliographical research, in ethnographic, autoethnographic and autobiographical studies and experiences. The investigating subject, who also develops artistic activities in the field of dance, makes associations of theoretical categories, knowledge of tradition and the living record inscribed in his body with his experience as an artist, placing his own experience in the understanding of the temporal dimensions of the past, present and future. It also resorts to epistemological contributions from other fields of knowledge recognized by the academy, highlighting studies in Communication, Anthropology and Psychology. From this approach, the research concludes that dance is configured as a myriad of possibilities, from the spectacle to the therapeutic practices, being able to move the audience through the scenic expression, as well as to resolve the damages caused by depression and anxiety in contemporaneity.

Keywords: Creative Process. Body. Dance. Space. City. House. Mindfulness. Positive Psychology. Present time. Therapy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aspectos do espetáculo "Divino"	13
Figura 2 – Apresentações visuais do projeto.....	31
Figura 3 – Aspectos do espetáculo "Janela"	38
Figura 4 – Cenas do espetáculo "Divino"	41

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Etapas de produção (Alcântara).....	36
Quadro 2 – Etapas de produção (casa)	39

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	iv
AGRADECIMENTOS	v
RESUMO.....	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE FIGURAS	viii
LISTA DE QUADROS	ix
SUMÁRIO.....	x
INTRODUÇÃO	7
1. JUSTIFICATIVA E PROBLEMATIZAÇÃO.....	8
2. PESQUISA BIBLIOGRÁFICA.....	19
3. METODOLOGIA.....	23
3.1. Etnografia e Autoetnografia	24
3.2. Autobiografia	30
3.3. Semiótica: da Festa ao espetáculo “Divino”	34
3.4. O processo criativo em casa (Corpocasa).....	35
3.5. Híbridez	41
3.6. Arteterapia e <i>Mindfulness</i>	48
4. CORPOCURA: A DANÇA COMO FERRAMENTA PARA A ATENÇÃO PLENA ..	52
4.1. Estar Presente.....	53
4.2. Corpo no Presente + Mente no Passado = Depressão.....	56
4.3. Corpo no Presente + Mente no Futuro = Ansiedade	60
4.4. <i>Mindfulness</i> : Dicas para uma Atenção Plena.....	62
4.5. Dançar é Estar no Presente	65
5. CALEIDOSCORPOS: A FUSÃO ENTRE O CORPO-CONFINADO E A DANÇA PÓS-PANDÊMICA	68
5.1. Imagens que se fundem para a aparição de novas imagens	81
6. O CORPO COMO PORTADOR DE SENTIDOS E PROCESSOS: UMA SÍNTESE CONCLUSIVA.....	87
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como ponto de partida o diálogo que se estabelece entre corpo e espaço, sob a ótica do sujeito investigador, que também desenvolve atividades artísticas no campo da dança. Nas seções que se seguem, o autor analisa a adaptação do próprio processo criativo nessa linguagem artística, do espaço de uma cidade para o espaço de uma casa. A finalidade é a descrição desse processo e de suas relações dialógicas entre artista, espaço e semiótica. Compreendendo-se tais relações, é possível refletir sobre os diferentes lugares para a dança, sobre como o artista ressignificou sua arte e seus processos criativos diante da atual situação de isolamento social, causada pela pandemia da COVID-19.

Em seguida às mencionadas reflexões, o processo criativo é analisado em sua relação com os conceitos de Arteterapia, que revela diferentes acepções, e *Mindfulness*, que se refere à habilidade demonstrada por um indivíduo, em qualquer situação que se encontre, para envolver-se na própria situação, no “aqui e agora”, encarando-a de forma aberta, curiosa e autêntica, antes de qualquer julgamento. Nesse contexto, a linguagem da Dança é justamente a ferramenta para “estar no presente”.

Em seus aspectos teórico-metodológicos, o trabalho pretendeu ir além da pesquisa bibliográfica, fundamental em sua essência. Assim sendo, a investigação teve suporte em estudos e experiências envolvendo a etnografia, autoetnografia e autobiografia, associando as categorias teóricas do saber da tradição e do registro vivo inscrito em seu corpo com sua experiência enquanto artista, situando a própria experiência na compreensão das dimensões temporais de passado, presente e futuro.

Recorre-se ainda às contribuições epistemológicas de outros campos de conhecimento consagrados pela academia, destacando-se os estudos em Comunicação, Antropologia e Psicologia. A partir dessa abordagem, a pesquisa conclui que a Dança se configura como uma miríade de possibilidades, do espetáculo às práticas terapêuticas, podendo tanto emocionar o público através da expressão cênica, quanto dirimir danos causados pela depressão e ansiedade na contemporaneidade.

1. JUSTIFICATIVA E PROBLEMATIZAÇÃO

Os primeiros passos desse trabalho surgiram paralelamente à experiência artística e pedagógica da dança pelo artista-pesquisador autor deste trabalho, o qual, como *performer* e diretor de espetáculos no Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro, e envolvido pelo desafio de compreender os fundamentos de um processo criativo, vem buscando formular um pensamento. Este estudo apresenta a elaboração desse processo, as concepções envolvidas, as relações entre o corpo, o espaço e suas subjetividades.

Para investigar essa relação entre corpo e espaço, é preciso citar os processos criativos que a antecedem. Em 2010, o artista-pesquisador encontrou no Centro Histórico da cidade de São Luís a paisagem e o ambiente perfeitos para a execução de suas ações poéticas. Nesse período, a degradação do acervo de casarões (quadro ainda aparentemente irreversível) estava em evidência, e esse fato inquietou o artista e o levou a uma reflexão sobre seus processos de criação, sobretudo com a dança.

Em seguida, uma série de obras¹ (espetáculos, performances e intervenções) foram criadas e apresentadas por vários artistas (estudantes e profissionais) nesse espaço da cidade, utilizando as ruas, escadarias, fachadas e o interior dos casarões coloniais. Foram elas: “Labirinto dos Poros”; “Safira no Casarão das Ilusões”; “Imaterial”; “Sinal”; “Outros Ares”; “Pôr-do-sol”; “O tempo sobre mim”; “Caderno de Assinaturas”; “Cicatrizes”; “Poesia Urbana em Movimento”; “Artistas do Corpo”; “Serpenteando na Ilha”; “A Carruagem de Donana”. A seguir, uma breve apresentação de releases das respectivas obras citadas pelo autor, com links de vídeos hospedados no YouTube para uma melhor apreciação:

“Labirinto dos Poros”² – Proposta de apresentações de solos em Dança-Teatro na sala da Tapete Criações Cênicas, situada no Centro Histórico. Os solos foram criados a partir de improvisações realizadas pelos participantes nos centros culturais: Centro de Cultura Popular Domingos Viera Filho e Museu de Artes Visuais, tendo como inspiração as janelas, os azulejos, portas, paredes, cores, texturas e geometrias destes espaços.

¹ Todos os trabalhos autorais mencionados no decorrer do trabalho podem ser acessados no canal de Leônidas Portella na plataforma YouTube:

< https://www.youtube.com/channel/UCKwC_4OsNYkhXJKWf1_F9_g >

² https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/scripts/site/detalhesEspetaculo.php?esp=61

“Safira no Casarão das Ilusões”³ – Uma peça de Dança-Teatro, cujo enredo trata de uma teia de anseios e impressões ligadas à degradação dos casarões históricos de São Luís, revisitados por corpos em contato com toda sua estrutura: mirantes, janelas, escadarias, chão, paredes... Corpos que escrevem a história de “Safira”, uma meretriz que viveu na década de 60. O casarão colonial é o palco-cabará de Safira onde ilusões se confundem com realidade a partir do percurso feito pelos espectadores junto ao elenco. Um corpo exausto vai facilmente ao chão, assim como as paredes de um casarão colonial são carcomidas pelo tempo e desabam. Ela é a meretriz que teve seu corpo usado, abusado e abandonado, assim como as janelas de um casarão colonial são carcomidas pelo descaso e despençam. Mas o labirinto dos poros desse corpo-casarão ainda reside uma força latente que grita, canta, dança e quer trazer a melhor maquiagem e o melhor perfume para reerguer pilares resistentes ao tempo e superar toda sorte de abandono.

“Imaterial”⁴ – Espetáculo apresentando no dia 16 de agosto de 2011 no Teatro Arthur Azevedo pela Mostra Sesc Guajajara de Artes, para homenagear os 400 anos da cidade de São Luís. A obra em processo apresentada buscou sintetizar a vivência de anos dos intérpretes sobre o espetáculo “Safira”, uma desconstrução de experiências sobre a desmontagem do espetáculo em cena, com textos improvisados, figurinos de diferentes montagens do mesmo espetáculo, com projeção de imagens do processo criativo onde os intérpretes aparecem pendurados em janelas de casarões. A performatividade da obra completa-se com a participação do público e pelas referências que os corpos trazem sobre a falta de preservação do patrimônio.

“Sinal”⁵ – performance apresentada pela primeira vez em 10 de dezembro de 2010 no semáforo do Terminal Praia Grande em São Luís. Sinal é sinônimo de indício, vestígio, rastro, traço. Faixa de pedestres - espaço cotidiano por onde transitam tensões, corpos e sensações num curto intervalo de tempo. O sinal vermelho marca o momento em que diferentes corpos atravessam para o outro lado

³ Vídeo da primeira cena do espetáculo “Safira”: <https://www.youtube.com/watch?v=jWLQY5-cupl>;
Vídeo da apresentação do espetáculo “Safira” na oficina de marcenaria do Teatro Arthur Azevedo: <https://www.youtube.com/watch?v=ftfq207e7Lc>

⁴ Vídeo da apresentação do espetáculo Imaterial, pelo Núcleo Atmosfera no Teatro Arthur Azevedo <https://www.youtube.com/watch?v=tuIXJ2zNfEw>

⁵ Vídeos de apresentações da intervenção urbana “Sinal” com Núcleo Atmosfera e Grupo Cara de Arte <https://www.youtube.com/watch?v=xEhgKBzi0qc> e https://www.youtube.com/watch?v=gQ1XBW_PbBQ

da rua, por onde continuam a percorrer seus diferentes caminhos, ultrapassando os limites do tempo, é onde a dança interfere no cotidiano para tornar-se uma poesia urbana.

“Outros Ares”⁶ – Performance realizada na praça Gonçalves Dias, onde o artista-pesquisador experimenta com sua companhia ações tendo a praça enquanto espaço, cenário e tema. Outros Ares é um lugar de encontro os corpos e a praça: espaço largo e, ordinariamente rodeado de edifícios, postes, pombos, árvores. Partindo de um roteiro de instruções previamente definido pelo coreógrafo, os dançarinos se espalham na praça onde a atmosfera do encontro se configura a partir de uma conexão entre corpos. Surge então a dança do acaso, na inserção artística dos corpos na paisagem urbana.

“Pôr-do-sol”⁷ – Performance realizada no I Encontro de Pesquisadores em Teatro no Maranhão, onde o artista-pesquisador ministrou uma oficina de performance envolvendo alunos do Grupo Cara de Arte – Formação de Jovens Artistas. A performance segue por ruas do centro histórico onde os participantes trabalham com o chão, as paredes, praças, janelas e escadarias, num trajeto que se inicia na praça João Lisboa e se encerra no Cais da Praia Grande. Os participantes experimentam sonoridades e movimentos em dança coral, se posicionam e formam silhuetas no momento em que o sol se põe, momento em que finaliza a performance são realizados registros fotográficos marcando a fusão entre corpo, natureza e paisagem urbana.

“O Tempo Sobre Mim”⁸ – Instalação montada no Casarão do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, integrando o evento MOVER-SE. Nesta proposta os interpretes-criadores são colocados numa situação de imobilidade, onde os corpos se posicionam no casarão como esculturas num museu. A proposta baseia-se no sentir das reações do público e das transformações dos corpos durante 1 hora paralisados, as ações e reações do tempo e do público sobre o corpo definem o resultado final da obra.

⁶ Vídeo da performance “Outros Ares” realizada pelo Núcleo Atmosfera na Praça Gonçalves Dias, em São Luís: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk5Jp4MVy8U>

⁷ Vídeo da performance “Pôr-do-sol” realizado pelo Grupo Cara de Arte, no Centro Histórico de São Luís: <https://www.youtube.com/watch?v=dwZHjV6AUa4>

⁸ Vídeo da instalação “O Tempo sobre mim” realizada pelo Núcleo Atmosfera no Casarão do LABORARTE: <https://www.youtube.com/watch?v=0jNcvJbemcw>

“Escombros”⁹ – Videodança realizado no interior de um casarão abandonado no Centro Histórico em agosto de 2014, período em que o artista-pesquisador buscava experimentar no corpo diferentes tipos de degradações e relacionar as possibilidades das ruínas de Alcântara com as de São Luís. Desta vez dançando não apenas na fachadas, mas também no interior de casarões arruinados. Escombros também fala de um conflito do artista pela ausência de espaço, considerando que ele permaneceu buscando novos lugares para realizar a sua dança por não conseguir espaço para sediar sua companhia.

“Poesia Urbana em Movimento”¹⁰ e “Artistas do Corpo”¹¹ – foram propostas realizados pelo artista-pesquisador enquanto professor em duas instituições de ensino: no Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM onde ministrou as disciplinas de Expressão Corporal e Dança para Ator, e na Universidade Federal do Maranhão onde assumiu o cargo de professor substituto, assumindo as disciplinas de Expressão Corporal e de Danças Dramáticas Brasileiras, nos anos de 2011 e 2012.

“Serpenteando na Ilha”¹² e “A Carruagem de Donana”¹³ – foram cortejos realizados pelo Grupo Cara de Arte (projeto de formação de jovens artistas idealizado pelo artista-pesquisador) percorrendo ruas do Centro Histórico de São Luís. Os cortejos foram inspirados em lendas de São Luís: da Serpente Encantada e de Ana Jansen participaram de importantes eventos culturais como 8º e 9º Aldeia Sesc Guajajara de Artes, VIII Semana do Teatro no Maranhão e 7º Feira do Livro de São Luís nos anos de 2012 e 2013.

Ao tratar do trabalho antropológico¹⁴ no espaço urbano, referindo-se aos sujeitos que desenvolvem expressões artísticas nas cidades, Velho (2011) destaca que os artistas nesse contexto propõem a construção de significados para além dos aspectos estéticos da arte, abrangendo uma interpretação mais ampla das relações

⁹ Videodança “Escombros” no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TqefKyjUbRE&t=366s>

¹⁰ Vídeo da performance “Poesia Urbana em Movimento, realizada no CACEM:

<https://www.youtube.com/watch?v=9tooDJUhyqo>

¹¹ Vídeo da instalação “Artistas do Corpo”, realizada por alunos do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA no Casarão Angelus Novus: <https://www.youtube.com/watch?v=R6pQn64dy0Q>

¹² Vídeo do Cortejo “Serpenteando na Ilha” com o Grupo Cara de Arte:

<https://www.youtube.com/watch?v=-X2mlf5hlvo&t=488s>

¹³ Vídeo do Cortejo “A Carruagem de Donana” com o Grupo Cara de Arte:

<https://www.youtube.com/watch?v=SW4v1SpQlaM>

¹⁴ A referência ao conhecimento antropológico se justifica porque a etnografia, que Gomes (2012) aponta como um documento de cunho empírico pelo qual a Antropologia se legitima como disciplina acadêmica, consiste em um dos suportes metodológicos da presente pesquisa.

sociais. Segundo o autor, “independentemente de uma discussão mais de natureza estética, [os *artistas*] desenvolveram através de suas obras análises, captando, muitas vezes com grande sutileza e argúcia, características das sociedades em que viviam”. (VELHO, 2011, p. 167)

No caso da Dança, Rolla (2012) observa que, dentre as artes, essa é uma das linguagens que também possui variadas dimensões, algumas das quais ultrapassam limites entre representação e realidade, por se espelhar no corpo, ser o corpo e ter o corpo como seu maior instrumento e sua lente de visão. O corpo, assim como a cidade, está em constantes transformações, tanto pelos fatores físicos que o compõem, como pelos fatores sociais e culturais que variam através dos tempos, de onde o autor enfatiza que o corpo pode ser “mutante e adaptável, assim como a natureza”. Por meio do corpo, o *performer*, por exemplo, manipula a natureza, seja urbana ou selvagem, para que ela adquira as sensibilidades trabalhadas por ele. E é no corpo do outro que a performance é vista e sentida. Compondo a natureza da performance, todos estão ali presentes, com suas noções de limites sociais distintamente impregnadas em cada corpo (ROLLA, 2012, p. 126).

Ao encerrar o ciclo de apresentações das mencionadas obras em São Luís, o artista-pesquisador decidiu em 2011 experimentar um novo processo criativo, desta vez sozinho, em outro espaço: na cidade de Alcântara, onde acontece a Festa do Divino Espírito Santo, uma tradição religiosa desenvolvida em várias áreas colonizadas por açorianos – como nos Estados Unidos, Nova Inglaterra e outras regiões do Brasil – e que remonta às celebrações realizadas em Portugal a partir do século XIV, com banquetes coletivos e distribuição de esmolas.

Na Festa do Divino Espírito Santo, há uma linguagem contemporânea implícita de reflexão e discussão sobre a performance cultural. Caracterizada como ritual do Catolicismo, possui elementos específicos de diferentes regiões, sendo uma das mais arcaicas e difundidas práticas das manifestações populares brasileiras. A festa se destaca por sua imponência, tradição e impacto sobre a população de Alcântara. Segundo Sérgio Ferretti (2007), esse evento é considerado um dos mistérios da religião. A ideia de mistério é também um dos componentes das religiões afro-brasileiras muito acentuado no Tambor de Mina, no qual o conhecimento religioso é em grande parte considerado um segredo, um mistério, transmitido oralmente e conhecido por poucos. A pomba branca e a cor vermelha

são símbolos presentes na festa do Divino em toda parte, como a bandeira, a coroa, o cetro, o mastro e outros elementos.

No decorrer desse encontro entre artista-pesquisador e a cidade de Alcântara, foram apresentadas ações poéticas em formato de vídeos, fotografias, instalações e performance. A junção destas ações culminou na criação do espetáculo “Divino”¹⁵, que foi apresentado em São Luís e circulou por cidades brasileiras através do projeto SESC Palco Giratório no ano, de 2015. (Ver Figura 1)

“Divino” desencadeia um processo híbrido e incorpora “cultura popular maranhense” a um baú de linguagens artísticas, gerando um espetáculo contemporâneo, no qual a motivação central é causar no espectador uma reflexão acerca de sua postura na manutenção de seu patrimônio cultural e, portanto, na preservação de sua história. É sobre um corpo que se constrói culturalmente e busca, através da dança, explorar a identidade de um povo, suas urgências e suas manifestações culturais mais marcantes para dimensionar em cena o registro historiográfico que relaciona o patrimônio cultural (material e imaterial) com o panorama atual desse patrimônio.

Figura 1 – Aspectos do espetáculo "Divino"
Artista caracterizado em dois momentos da encenação (2015): como imperador e anjo
(Fotos: *Paulo Socha*)



O espetáculo mostra simbolicamente alguns elementos contidos na Festa do Divino, tendo como plano de fundo o cenário da cidade marcado pela presença de casarões e degradações. A fusão de todos esses elementos tornou o artista mais

¹⁵ Link para assistir “Divino” no Youtube: <https://youtu.be/ibOz0oQbkyE>

consciente sobre preservação da memória, do festejo, do povo, do lugar, da ancestralidade, além de ter aguçado suas percepções de forma sinestésica e poética. Seu processo criativo deixou documentos¹⁶ que hoje nos possibilitam descrevê-lo.

Nesse sentido, o espetáculo estabelece uma relação dialética com o mundo, com os espectadores, com o espaço e essa relação se dá por intermédio do corpo. Ao abordar a fenomenologia como método para investigar a experiência vivida, Sadala (2004) nos diz que o francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) considera a experiência perceptiva e apreensão das coisas do mundo em sua relação com o corpo, sendo a partir do corpo que somos presentes no mundo. O fenomenólogo trata do corpo, o corpo próprio, o corpo vivido, a partir do qual se pode estar no mundo em relação com os outros e com as coisas. Para ele, o corpo é “nosso ancoradouro no mundo”, ou “o nosso meio geral de deter um mundo”. Ultrapassando a concepção materialista de corpo, que o considera como objeto, e a visão espiritualista que o desconsidera, opondo-o à alma, o corpo para Merleau Ponty confunde-se com o “eu próprio”: “eu não tenho um corpo”, mas sim “eu sou o meu corpo” (SADALA, 2004, p. 26).

A experiência do corpo no espetáculo “Divino” está no reconhecer do corpo vivido e na construção criativa do corpo do artista-pesquisador, está naquilo que está sendo transmitido. Corpo e construção criativa estão ligados mutuamente, transmitindo mensagens ao mesmo tempo, reforçando as possibilidades de ser, sentir e estar no mundo. Dessa forma, o corpo no “Divino” é um corpo vibrante, que pulsa, que dança, que age como instrumento propulsor de signos e símbolos (estes que estão em constantes mutações), independente do lugar que ocupa.

E essa experiência adquirida através da dança, registrada no corpo do artista-pesquisador durante o processo criativo do espetáculo “Divino”, agora é transportada para o contexto atual, em que a dança ganha novos lugares para sua expressão. Essa experiência

“nada mais é que a experiência do sujeito, um deslocamento (que promova algo) na interrupção do acelerado mundo globalizado, um freio na constante enxurrada de informação e conhecimento, um stop no excesso do trabalho, de opinião. O sujeito da experiência consiste naquilo que acontece, que o afeta de alguma maneira, causa alguns

¹⁶ Uma análise mais criteriosa desses registros documentais é feita na seção **4.1. Etnografia e Autoetnografia**, tendo como base os estudos de Salles (2004).

afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns sinais e alguns efeitos” (LARROSA, 2002, p. 8).

Para Laban (1978), “o homem demonstra, por intermédio de seus movimentos e ações, o desejo de atingir certos fins e objetivos” (LABAN, 1978, p. 156), e o movimento revela várias coisas diferentes, sendo “o resultado, ou a busca de um objeto dotado de valor, ou de uma condição mental. Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação” (LABAN, 1978, p. 20). Deste modo, percebemos que o corpo, ao intervir no cotidiano, torna-se um objeto de reflexão artístico-social capaz de atuar, protestar e insistir pela resistência de sua própria história, corroborando novas construções artísticas, tanto na cidade quanto na casa em que habita, nesse novo formato, através das mídias, redes sociais, sem máscara e com máscara. Logo, o presente estudo buscará responder ao seguinte problema: Quais as possibilidades para descrever um processo criativo em dança, adaptando o espaço da cidade para o espaço de casa?

A vertente da dança contemporânea que apresenta um caráter híbrido semelhante ao que o artista-pesquisador abarca em seus processos é a Dança-teatro (linguagem que conheceu ao ingressar na Universidade Federal do Maranhão como aluno do curso de Licenciatura em Teatro, em 2005), que tem como expoente a coreógrafa alemã Pina Bausch. A artista atuou no Wuppertal Tanztheater e dirigiu trabalhos de dança e de cinema. Seus bailarinos até hoje podem ser considerados como “atores-dançarinos, *performers* e intérpretes-criadores”. Seus espetáculos são resultados de experimentações e improvisações sobre as experiências pessoais dos bailarinos¹⁷.

Nas fases iniciais de seus processos “Bausch parece importar-se não com a expressão de experiências presentes, mas sim com a tradução das experiências passadas para a linguagem Simbólica” (FERNANDES, 2007, p.50). E esse mesmo ponto de vista é também experimentado nos processos criativos do artista-pesquisador, nos quais a linguagem dos símbolos de suas experiências pessoais se funde com o olhar simbólico que ele adquire sobre os elementos contidos nos espaços observados: a cidade e a casa. O corpo funciona como uma ferramenta de projeção de sentidos e experiências.

¹⁷ As atividades do *Tanztheater* e sua contribuição para o trabalho do artista-pesquisador e para o objeto desta pesquisa são tratadas com mais detalhes na seção **4.5 Híbridez**.

Deu-se a pandemia, declarada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 11 de março de 2020, e causada pela proliferação em escala planetária da doença respiratória denominada COVID-19 (do inglês *Coronavirus Disease 2019*). As autoridades sanitárias do Maranhão e municípios, seguindo o modelo de protocolos de prevenção ao risco adotados em diversos locais, definiram medidas de isolamento social determinando a permanência das pessoas em casa para conter aglomerações nos espaços públicos e um conseqüente surto de contágio na população do Estado. Nesse contexto, em que as atividades de diversos setores deixaram de funcionar e o artista-pesquisador se viu “fechado” no ambiente residencial, “Divino” passou por adaptações.

O desdobramento dos processos criativos do espetáculo original em Alcântara para os processos experimentados em casa levou à investigação das relações entre algumas diferentes instâncias da existência humana, a saber: corpocidade, corpo-casa, corpo-artista.

O corpo e a cidade são duas diferentes instâncias que naturalmente se estabelecem, se definem, se interferem, se interconectam e se afetam juntos e de forma mútua. Sobre a relação entre corpo e cidade, recorre-se ao conceito de “corpografia urbana”, resultante da conexão entre o corpo e a arquitetura, presente no trabalho apresentado por Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto, que se referem a uma corpografia urbana como “um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo”. As autoras defendem:

“corpo e cidade (entendida como ambiente experimentado pelo corpo), dança e arquitetura, corporeidades e ambiências, partimos do princípio de que a cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação, configurando uma corpografia urbana: uma espécie de cartografia corporal, em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui.” (BRITTO; JACQUES, 2012, p.149)

Cidades são compostas de edifícios feitos de pedra e cal, mas também são muito simbólicas. Falar de cidades para as pessoas significa falar também de suas lembranças, memórias, recordações, afetos, percepções, conexões... Cada cidade tem seus traços históricos, sua cultura. A cidade de Alcântara, por exemplo, é composta por paisagens que são formadas pela arquitetura de construções coloniais, que deparam com ruínas, que se fundem com a natureza. Essa paisagem

caracteriza uma “corpocidade” perfeita para a expressão de subjetividades e corpografias.

O corpo é muitas vezes modelado pelas exigências contemporâneas, urbanísticas, por essa organização muitas vezes desumana e desenfreada, marcada também por suas degradações, construções, desconstruções, reconstruções, dessas ações que mudam o tempo inteiro. Diante do avanço da COVID-19, nossas emoções mais profundas parecem vir à tona, dentre elas (sem dúvidas a principal) o medo. O medo da contaminação, do contato, do desemprego, da escassez, da perda de pessoas queridas, do desconhecido, da situação pela qual não temos controle algum. O corpo sente, se afeta e conseqüentemente busca resistir ou talvez desistir.

O artista-pesquisador tem observado algumas modificações na cidade em função da pandemia e de como o corpo do cidadão se adapta, molda e atribui fisicidade às suas vivências. Comércio fechados, idosos usando máscaras para ver o movimento nas ruas através das janelas, filas quilométricas nas fachadas dos bancos, pessoas com receio de abraçar, desconfiadas, que correm quando alguém espirra, tudo isso que o corpo deixa transparecer caracteriza-se como uma corpografia urbana do medo.

Estamos vivendo algo semelhante ao que foi citado por Marcelus Gonçalves Ferreira, em artigo intitulado “Corpo/Cidade: uma corpografia do medo”:

Para o desenvolvimento deste estudo, primeiramente discutimos como a sensação do medo se apresenta na transformação da arquitetura da cidade e, posteriormente, refletimos sobre as vivências do cidadão nos espaços “contaminados” pelo medo, em como elas podem ser definidoras de uma corpografia urbana específica. (FERREIRA, 2011, p.87)

Ferreira propõe um olhar sobre a possibilidade da existência de um padrão de corporeidade relacionado ao medo na estruturação dos corpos dos sujeitos das grandes cidades. Esse padrão reflete sobre a corpocidade gerada pelo medo da violência em 2011, e nos leva a investigar a possibilidade de uma corpocasa gerada pelo medo da pandemia em 2020.

O corpo carrega as memórias de toda a nossa experiência de vida: o que somos, sentimos, pensamos e acreditamos. Cada órgão existe com uma função específica, e o conjunto deles forma o que conhecemos por organismo: uma

orquestra inteligente de constantes fluxos, de constantes informações que transitam por nossas sinapses neurais e despertam sentidos, emoções, pensamentos... Todos esses elementos suscitam poéticas. As transformações da cidade refletem no povo, no corpo, e essas interfaces sustentam os argumentos que o artista-pesquisador utiliza em ambos os processos criativos.

Casarões, como os das cidades de Alcântara ou São Luís, são compostos por fachadas, azulejos, janelas, portas, paredes, escadarias, telhados... Corpos são compostos por peles, ossos, músculos, nervos, articulações... Ambos envelhecem, alguns se conservam e outros se degradam, arruinam-se. Para reforçar essa relação, Katz (2000) afirma que “cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las”.

A casa do artista-pesquisador é também marcada por uma paisagem histórica, tem suas janelas, arcos, portas, escadas, cômodos, quintal, piso, mangueira, grades, telhados... Dentro de casa também é possível encontrarmos símbolos, subjetividades, ações poéticas. O conceito *corpografia urbana* resulta na *corpocidade* (relação entre corpo e cidade). *Partindo* deste conceito, o artista-pesquisador busca experimentar uma possível corpografia residencial, que resultará numa *corpocasa* (relação entre corpo e casa).

Neste sentido, o elo entre os processos criativos, a dança e as considerações do corpo em diferentes espaços, aproxima o artista de uma experiência sensorial espacial e temporal, na qual as ações do seu corpo sobre o mundo, a partir dos primeiros passos realizados no espaço visível, trazem consigo uma gama imagética e perceptiva que media entre o mundo objetivo e subjetivo. Concomitantemente, esses elos são constituídos de marcas e descrições registradas em seu corpo e, assim, reproduzidas durante o processo criativo, que é mais um “saber-ser” do que um “saber-fazer”, sendo justamente o que o legitima como uma nova expressão em constante processo, assim como a vida.

Nesse cenário em que afloram os mais diversos sentimentos (mormente o medo), envereda-se pela possibilidade de conectar a dança ao conceito de *Mindfulness*, além da utilização da Arteterapia, enquanto ferramenta para aliviar diversos impactos físicos e mentais ocasionados pela pandemia da Covid-19.

É o que pretendemos desenvolver através dos próximos capítulos.

2. PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Em um sentido amplo, a pesquisa bibliográfica consiste no planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa. Stumpf (2006) observa que essa tarefa

“vai desde a identificação, localização e obtenção da bibliografia pertinente sobre o assunto, até a apresentação de um texto sistematizado, onde é apresentada toda a bibliografia que o aluno examinou, de forma a evidenciar o entendimento do pensamento dos autores, acrescido de suas próprias ideias e opiniões”. (STUMPF, 2006, p. 51)

Segundo a autora, a revisão de literatura, ao referenciar o conhecimento já existente sobre o tema pesquisado, evita o dispêndio desnecessário de esforços no sentido de desvendar problemas cujas soluções já tenham sido encontradas, além de aprofundar conceitos-chave e as relações que mantêm entre si.

Sendo assim, as diversas etapas do processo de investigação apresentado neste trabalho foram objeto de pesquisa bibliográfica, como se expõe a seguir.

Para a elaboração do projeto de pesquisa, adota-se o modelo de procedimentos consagrado pela prática acadêmica na produção de conhecimento científico, conforme a apresentação sucinta de Barros e Junqueira (2006). Nesse sentido, contemplam-se considerações cruciais sobre a escolha do tema e delimitação do objeto de estudo, bem como a formulação do problema, das hipóteses e objetivos da pesquisa, a construção do referencial teórico e a descrição dos procedimentos metodológicos.

Observe-se que o aporte teórico apreendido desses autores, embora proponha uma abordagem voltada para os estudos de comunicação, justifica-se no presente trabalho pelas visíveis aproximações entre ambos os campos de conhecimento (artes cênicas e comunicação), na pesquisa ora apresentada. Tais aproximações derivam sobretudo dos registros audiovisuais componentes dos recursos metodológicos da pesquisa, bem como por envolver a divulgação pelas redes sociais dos espetáculos de dança em análise.

Quanto à problematização da pesquisa, parte-se de trabalhos que enfatizam diferentes dimensões do corpo, seja em sua relação com o mundo (Sadala, 2004; Laban, 1978), ou como essa relação se manifesta e expressa através da arte da

dança (Rolla, 2012), registrando-se no corpo do artista (Larossa, 2002). Destes pontos de partida, envereda-se pela experiência de desenvolver um processo criativo em dança, empreendido pelo próprio pesquisador, em torno da tradicional Festa do Divino Espírito Santo, no município de Alcântara (MA), evento interpretado tanto através de sua observação pessoal e intervenções artísticas *in loco* durante o festejo, como seguindo as trilhas ricamente descritas por Ferretti (2007).

Nesse processo criativo, os registros audiovisuais ganham importância capital, por preservarem ao longo do tempo, no formato de imagens em movimento, o espetáculo de dança realizado pelo artista, permitindo ao pesquisador observar e comparar diferentes momentos de seu envolvimento com a Festa do Divino, em que fez uso de uma linguagem artística que é por natureza efêmera. Não fosse a documentação desse material, a performance teria permanecido ancorada ao passado, só podendo ser retomada por meio da memória de quem a presenciou. Essa reflexão sobre o registro documental do processo criativo encontra base nos estudos de Salles (2004).

Da relação entre o corpo e o espaço urbano, que tem a paisagem construída principalmente a partir dos elementos arquitetônicos, surgem conceitos fundamentais para o trabalho de investigação, constituindo de fato seu cerne. Trata-se de termos como “corpografia urbana” e “corpo-cidade”, propostos por Britto e Jacques (2012), os quais este trabalho pretende adaptar ao ambiente residencial, o que leva à definição do que o artista-pesquisador denomina de “corpo-casa”.

Dessa forma, a casa – entendida como o principal refúgio em um cenário citadino que promove uma verdadeira “corpografia urbana do medo”, tal qual argumenta Ferreira (2011) – torna-se também cenário de produção criativa. No contexto atual de pandemia causada pela COVID-19, o medo resulta do risco de infecção da doença por meio dos contatos e aproximações entre pessoas que dividem e se relacionam no espaço. A motivação para o artista-pesquisador adaptar os referidos conceitos, do ambiente urbano para o residencial, deriva de considerações pontuadas por Katz (2000).

Quanto aos aspectos metodológicos da investigação, da qual a etnografia configura um dos pilares, a pesquisa bibliográfica buscou fundamentar sua prática, de forma que o pesquisador se inteirou primeiramente do conhecimento formal da disciplina, como base legitimadora do trabalho antropológico, segundo exposição de Gomes (2012). No que diz respeito ao olhar etnográfico sobre o cenário das cidades,

destacam-se as contribuições de Oliven (1987) e Durham (1986). Quanto à adoção da etnografia como método de pesquisa, são consideradas as discussões levantadas por Mattos (2011) e Travancas (2006), além de Beaud e Weber (2007). Por seu turno, Fortin (2009) contribui para o direcionamento do olhar etnográfico para a obra coreográfica, levando a uma abordagem “autoetnográfica”.

Enquanto prática de pesquisa aplicada a um processo criativo em dança, o modelo clássico de etnografia passou por adaptações instrumentais cruciais, sobretudo em relação ao uso do diário ou caderno de campo, certamente um dos aparatos essenciais dos estudos etnográficos. Por sua peculiaridade, esse instrumento assume no trabalho um formato compatível com os “documentos de processo” proposto por Salles (2004) ou os “rastros”, na concepção de Féral (2013).

Em seguida, adota-se a autobiografia como ferramenta metodológica, enfatizando-se sua aplicação à dança com base nos argumentos de Dantas (2007), Setenta (2008) e Katz (2006). Por seu turno, Versiani (2002) aponta para o aspecto de as autobiografias servirem para a visibilidade de subjetividades no contexto contemporâneo.

Um terceiro pilar metodológico da investigação é a semiótica, que tem em Santaella (2007) uma das principais expoentes da área no Brasil. Enquanto método, a semiótica mostra-se de grande valor para a apreciação e análise dos aspectos simbólicos presentes na Festa do Divino, análise que é enriquecida com as reflexões de Iasbeck (2006).

Do campo simbólico, o trabalho envereda pelas conexões híbridas da dança com outras expressões artísticas, encontrando suporte no trabalho de Rolla (2012). O tema enseja considerações acerca da relação entre corpo e natureza, mediada pela performance do artista. Nesse processo de criação, ressalta-se a influência decisiva da coreógrafa alemã Pina Bausch, expoente da dança-teatro que foi objeto de estudo por Fernandes (2007), Caldeira (2009) e Katz (2000). A pesquisa busca suporte também no conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*) proposto por Schaffer (1994), o qual é apreciado por Picker (2019).

No ramo da Psicologia, existe uma gama de estudos voltados para diferentes tipos de terapia, tal como a Terapia Cognitiva em três gerações distintas, a saber, as terapias comportamentais, terapia cognitivo-comportamental, e a “terceira geração”, mais recente, que envolve uma variedade de terapias que, não obstante as diferenças entre si, têm o *Mindfulness* como componente central da terapia. Essas

considerações encontram suporte em Hayes (2004). Sobre as relações com a Arteterapia, o estudo se baseia nas vertentes propostas por Selma Ciornai (2004).

Ainda na abordagem do *Mindfulness*, conceito tratado por autores como Roemer & Orsillo (2010) ou Dane & Brummel (2013), admite-se sua essência universal, conforme argumentação de Williams & Penman (2015).

Para as associações entre Arte e Psicologia, ecoando na Arteterapia, considera-se a abordagem de Carvalho (1995), ao analisar os recursos artísticos com finalidade terapêutica.

3. METODOLOGIA

O artista-pesquisador propõe apresentar o desdobramento de um processo criativo, adaptando procedimentos utilizados na criação do espetáculo “Divino”, que foi construído no espaço de uma cidade, para a criação de uma nova obra a ser construída no espaço de uma casa. Devido à pandemia, esse espaço se configura num novo formato, já que o ambiente residencial se converteu em espaço físico para a produção artística e científica.

Cumprido salientar que a pesquisa será apresentada por uma produção dupla. Primeiramente, parte-se da pesquisa bibliográfica como suporte teórico para diferentes dimensões da investigação (ver capítulo anterior), passando-se em seguida para a análise conceitual de uma obra de arte (espetáculo “Divino”), que poderá ser apresentada através de vídeo e/ou performance.

Nesse sentido, os procedimentos iniciais voltados para a elaboração do projeto de pesquisa, além do conhecimento apreendido no próprio programa de mestrado, sobretudo através das interações com o professor orientador da pesquisa, seguiram o padrão destinado a esse fim no ambiente acadêmico, o qual encontra suporte teórico no modelo apresentado por Barros & Junqueira (2006).

A coleta, análise e interpretação das informações se basearam em um conjunto de métodos de investigação, sobretudo a etnografia (inclusive recorrendo-se à vertente da “autoetnografia”), a autobiografia, e a semiótica, promovendo-se também uma corpografia no contexto de estudo. Esse contexto envolve ainda o processo criativo em dança, seu registro por meio de recursos audiovisuais e o tratamento das imagens captadas, elementos que serviram de sustentação para a proposta de adaptar o produto desse processo (um espetáculo de dança) do cenário mais geral concretizado na paisagem urbana, para o espaço restrito de uma casa.

Nos itens a seguir, consideram-se mais detalhadamente esses elementos fundamentais que serviram de fundamento metodológico para a pesquisa. Primeiramente, apresenta-se o arcabouço metodológico de forma geral, conectando conceitos com aspectos da pesquisa, e adiante se demonstra sua aplicação ao processo criativo propriamente dito, objeto da investigação.

3.1. Etnografia e Autoetnografia

Para descrever o atual processo criativo em casa, faz-se necessário descrever o processo criativo que o antecede. Para isso, o artista-pesquisador utilizou como método a etnografia:

que tem por fim o estudo e a descrição dos povos, sua língua, raça, religião, e manifestações materiais de suas atividades, é parte ou disciplina integrante da etnologia é a forma de descrição da cultura material de um determinado povo. (MATTOS, 2011, p. 53)

Esse procedimento pressupõe que o artista-pesquisador esteja ativamente forjando maneiras de se aproximar de uma cultura, ou de um fenômeno, compondo a sua metodologia e o olhar próprio sobre ela. A descrição parte da observação participante, da interação com os elementos e signos que compõem a cidade e a manifestação em questão, do que nasce dessa aproximação.

Tratando-se de fenômenos que se realizam originalmente no contexto da cidade, Oliven (1987, pp. 11 e 12) destaca o fato de a Antropologia, que por definição abrange o método etnográfico, dispor de teoria e instrumentos próprios com significativa contribuição para a compreensão deste tipo de contexto. No entanto, o autor chama a atenção para o desafio do pesquisador, em ditas condições, ao tentar interpretar sua própria cultura e questionar seus pressupostos, os quais a maioria das pessoas, inclusive muitos pesquisadores, tem na conta de “fatos inquestionáveis”.

Sobre a análise de movimentos ou situações nos quais o pesquisador está integrado como sujeito, Durham (1986, pp. 26-27) argumenta que esse procedimento consiste em uma vertente do método etnográfico, o qual apresenta dificuldades particularmente agudas para a realização simultânea de uma ação transformadora na sociedade e a análise dessa prática.

Travancas (2006) entende a etnografia como um método de pesquisa qualitativa e empírica com características específicas, o qual exige um “mergulho” do pesquisador. Assim sendo, “não é um tipo de pesquisa que pode ser realizada em um período muito curto e sem preparo” (TRAVANCAS, 2006, p. 100). O levantamento bibliográfico sobre o tema constitui uma etapa anterior à etnografia propriamente dita, de forma que o pesquisador esteja minimamente “iniciado” a

respeito do objeto de estudo, e saiba das dificuldades e riscos a encontrar. Para a prática etnográfica, a autora enfatiza a elaboração do chamado diário ou caderno de campo, registro descritivo pelo pesquisador daquilo que presencia e observa, assim como a entrada no “campo”, como os etnógrafos se referem à própria inserção no contexto de investigação.

No trabalho em questão, o caderno de campo do artista-pesquisador corresponde aos chamados “documentos de processo”, que segundo Salles (2004) são registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem com índices do percurso criativo. Sobre *documentos de processo*, considera Salles (2007):

Os registros analógicos e/ou digitais do percurso são feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento, seja escrita, oral ou visual. Nesse contexto temos, por exemplo, os registros fotográficos e audiovisuais das artes cênicas enfrentando os desafios de documentar processos criativos no teatro, dança e performance. (SALLES, 2007, p. 46).

Baseado em Salles, o artista-pesquisador mergulha num novo campo transdisciplinar, corroborando na discussão sobre seus processos criativos, apresentando caminhos e possibilidades que visam devolver materialidade às suas obras, aos registros poéticos vivos e impressos em seu corpo. Salles defende o olhar para o processo criativo desde sua gênese considerando que para cada trabalho existe um método, uma maneira de falar sobre o fenômeno, neste caso, o artista-pesquisador é a própria obra de arte em questão e inevitavelmente a descrição dos procedimentos alcançam outras camadas, a fusão entre o olhar de quem observa e vive a arte ao mesmo tempo.

Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através do qual esse fenômeno se manifesta. Os documentos do espetáculo “Divino” foram produzidos a partir dos vídeos captados pelo artista-pesquisador durante o processo criativo, e esse registro servirá como base para a elaboração de um novo registro, resultando conseqüentemente numa nova obra de dança, que poderá ser apresentada em outros formatos e lugares.

Assim como lançam mão do caderno de campo, os estudos etnográficos envolvem um rico instrumental metodológico, abordado com riqueza de detalhes por Beaud e Weber (2007).

De todo modo, não existem fórmulas que determinam como deve ser a escrita exata de um processo criativo, sendo cada caso único, cada artista com suas particularidades, cada corpo envolvido na construção de um diferente universo. É possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir dos rastros deixados pelos artistas, no caso específico desta pesquisa em dança, esses rastros são os registros audiovisuais dos movimentos corporais, da cidade e da Festa do Divino. Isso reforça o argumento de Fortin (2010), de que tais registros podem incluir croquis, gravação em vídeo, notas dispersas, dentre outros.

No que diz respeito à ideia de “rastros” deixados pelo artista durante o processo criativo, assim considera Féral (2013):

“seria, então, fundada sobre a premissa de que a obra é o efeito de um trabalho, e de um trabalho que deixa traços, resquícios que se depositam na obra sob a forma de espetáculo terminado e fora da obra sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada”. (FÉRAL, 2013, p. 568)

Esses rastros (registros audiovisuais) poderão ser usados pelo artista de diversas formas no novo processo criativo: como registros; como impulsionadores de novas ações poéticas; na elaboração de documentário, espetáculos; e para composições de videodança.

Ainda que esse método reúna uma série de técnicas qualitativas para melhor atender à aproximação da realidade observada, existe uma subjetividade intrínseca, sobretudo, do aprender com a cultura dada. E essa subjetividade leva o sujeito que investiga a fazer novas associações com experiências de vida, à adaptação de suas práticas dentro de sua casa.

O mapeamento etnográfico é utilizado como base para a criação de um olhar sobre a obra coreográfica, neste caso as vivências corporais do artista-pesquisador são também consideradas como dado etnográfico, corroborando numa “autoetnografia”. As vivências refletem sobre o sistema sensório-motor, o sentir, o mover-se, o afetar-se, nas relações entre observador e observado, nas circularidades obtidas através da experiência com a dança nesse contexto.

Isso reforça o que Sylvie Fortin (2009) afirmou em seu estudo sobre a autoetnografia, no artigo “Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística”. Para a autora, “se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, porque, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82)

Fortin (2009) assinala ainda a conveniência da autoetnografia enquanto postura epistemológica, para um grande número de praticantes pesquisadores em processo de investigação da própria prática artística. Caracterizando-se como uma “escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais” (FORTIN, 2009, p. 83), a autoetnografia busca a ressonância da parte interior e mais sensível do pesquisador. Assim, os dados autoetnográficos são definidos como as expressões da experiência pessoal, aspirantes a “ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito”.

Da prática da autoetnografia na realização de seu processo criativo, o artista-pesquisador desenvolveu narrativas autoetnográficas, que são apresentadas a seguir. A primeira trata da influência das gerações ancestrais do artista-pesquisador em sua produção artística, em sua entrega à dança como forma de reverenciar seus antepassados, origem de sua própria existência. O segundo registro revela uma subjetividade fortemente marcada pelas condições de isolamento vivenciadas nos dias atuais, e de como essa situação tem impactado seu processo criativo.

I.

Costumo reverenciar meus antepassados e agradecê-los. É um ritual cotidiano, minha performance diária. Por eles estou aqui, a cada vez que danço sinto essa conexão ancestral, tento honrá-los através do meu corpo.

Minha mãe é Jackline de Souza Santos Portela (artesã), filha de Luis Pereira dos Santos (lavrador), neta de Marcelina Cristina dos Santos (caixeira do Divino Espírito Santo que dançava tambor de crioula equilibrando uma garrafa na cabeça) e José Pereira dos Santos (lavrador de descendência indígena Tapuia), ambos moradores do Quilombo do Bom

Sucesso, situado nas proximidades do município de Mata Roma - MA e bisneta de Pulquéria, uma negra escrava africana. Filha também de Maria Lucidalva Souza Santos (primeira professora do município de Centro Novo - MA), neta de Raimunda Cristina da Silva (descendente de índios e portugueses) e Sebastião Francisco de Souza (vaqueiro piauiense de Barras de Maratoã, descende de portugueses) bisneta de Manoel Gerônimo da Costa (índio Tapuia) Joana Lobo da Silva (índia), trineta de Luíza (escrava) e Gerônimo (lavrador, morador do povoado Bacabal do Gerônimo, no município de Chapadinha).

Meu pai é Tancredo Rodrigues Portela (ex-comerciante), filho de Aduino Oliveira Portela, neto de Leônidas da Costa Portela (rezador, benzedor, devoto de São Raimundo dos Mulundus) e Salustiana Rosa de Oliveira (auxiliava mulheres e famílias de diversas maneiras, inclusive como parteira), descendentes de vaqueiros do estado da Bahia, do Piauí e portugueses. Filho também de Antônia Rodrigues da Costa, neto de Antônio Rodrigues de Castro e Rosa da Costa Queiroz. Bisneto de um professor piauiense que confeccionava selas de cavalos: Diolindo da Costa Queiroz e sua esposa Dorotéia Querubina da Costa Queiroz.

II.

Estar isolado, para mim, tem sido sinônimo de reconexão com esses processos e experiências artísticas. Talvez eu esteja com medo de morrer sem contar um pouco da minha história. Gostaria de contribuir de algum modo com os artistas das próximas gerações. Sou um artista da geração de 2000 e após essa geração já existem outras duas, uma que está em exercício de profissionalização e outra que está iniciando. Tenho acompanhado esse processo também enquanto professor de dança, trabalhando arduamente na educação através do movimento, da expansão do olhar sobre a expressividade do corpo.

Não consegui me livrar do medo da morte, decidi caminhar junto dele.

Aprendi a olhá-lo, a ouvi-lo e a respeitá-lo. Ele é parte da minha vida, da história do meu corpo, hoje consigo vê-lo diferente. O medo tem sido um dos principais impulsionadores de estímulos nesses processos durante a pandemia.

Nesse período de isolamento, tenho me conectado ainda mais com meu corpo. Essa sensação de interrupção me instiga a exercitar essa escuta, saber o que ele quer, como está, o que sente. Às vezes meu corpo quer apenas ficar quieto, deitado, silencioso, outras vezes ele quer saltar pela janela, pular, dançar, sair criando pelo mundo. Tenho aprendido a seguir um fluxo sem resistências, sem me obrigar a nada, tomando cuidado com a inércia, autopunições e autossabotagens.

Essa situação gerada pela pandemia é uma grande novidade para o mundo e meu corpo está nele! Por isso tenho exercitado a escuta desse corpo sem pressa e assim criar novas sinapses, novos padrões, me permitir enxergar a realidade de forma mais ampla, sem precisar me agredir, me contaminar com raivas, frustrações e tristezas.

Tenho evitado ligar a televisão. A espetacularização da mídia sobre o contexto atual, tem alterado a corpografia da minha casa, convivo com outras pessoas e elas já reproduzem e repetem o mesmo conteúdo noticiado inúmeras vezes durante o dia, essas informações parecem definir algumas tendências e comportamentos por aqui.

Não tenho como mudar ou controlar nada, às vezes nem dentro de mim mesmo. Só me resta ter paciência, aguardar e acreditar na descoberta de uma vacina que encerre essa mortalidade que cresce de forma assustadora a cada dia. Considerando o contexto político atual, creio que infelizmente isso demore a acontecer! A revolta, ao mesmo tempo que me desestrutura me fortalece, é um mix de caos e renascimento.

Tenho encontrado na arte um lugar para mover meu espaço interior, externamente nada parece mudar. Tenho usado a arte como uma ferramenta de transmissão de alegria, tendo em vista que um grande número de alunos na periferia entristece nesse momento pela falta de movimento e outras condições.

3.2. Autobiografia

Na medida em que a pesquisa se aproxima ainda mais da realidade, o método autoetnográfico conduz o artista ao método autobiográfico. Nesse ponto, consideramos a afirmação de Dantas (2007, p. 31), de que “a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança”, além de Katz (2006), para quem “a dança que se vê no corpo do bailarino existe antes como mapa no seu cérebro. Ela começa lá, como sinapse. A dança surge neste contínuo entre o mental, o neuronal e o carnal” (KATZ, 2006, p. 16). Desse modo, será adicionado ao embasamento textual e à obra de arte as experiências que levaram o artista-pesquisador a ser um experimentador de processos criativos.

À guisa de ilustração do que considera Katz (2006), as imagens mostradas na Figura 2 podem ser consideradas representativas do mapa neuronal do artista pesquisador nos dois momentos de criação. De autoria dele próprio, os desenhos foram criados no formato de *slides*, para fins de apresentação do projeto no programa de mestrado. Ambos trazem a pomba que simboliza o festejo dedicado ao Espírito Santo, além de termos e palavras-chave selecionadas por sua relação com a proposta de processo criativo de “Divino” (reforçando: nos dois momentos de criação). No entanto, observe-se como o desenho (a), produzido para o evento em Alcântara, tem um ordenamento rigoroso das palavras, de forma a preservar uma harmonia expressa pela simetria da imagem, com a intenção de reportar-se à organização do altar de devoção à divindade, com a pomba simbólica em lugar de destaque, no alto da imagem. Ao passo que o desenho (b), que visou à divulgação da performance realizada em casa, declinou da mencionada harmonia simétrica, mostrando uma pomba “perdida” em meio à miríade de expressões referentes ao estado de coisas na situação de isolamento social causada pela pandemia da COVID-19.

Figura 2 – Apresentações visuais do projeto
(Elaboração: *Leônidas Portela*)



(a)



(b)

Sobre essa discrepância visual, deve-se observar que houve intencionalidade, como se o resultado de cada uma das imagens simbolizasse a “ordem” ou “desordem” presente na subjetividade do *performer*, respectivamente no período de “tranquilidade” (anterior à pandemia) e durante o isolamento social.

Para Versiani (2002), o modelo tradicional de autobiografias, que tem suas origens no Iluminismo do século XVIII, é problematizado em contextos culturais contemporâneos, com grande mobilidade e complexidade de sujeitos, e com a ocorrência de discursos de construção de *selves*¹⁸ (como é o caso da própria autobiografia) para dar visibilidade às subjetividades. Em suas pesquisas de subjetividades contemporâneas, a autora percebeu a aproximação entre campos como a Teoria Literária e a Antropologia em relação ao processo de criação de autobiografias.

A seguir, tem-se o produto do exercício autobiográfico empreendido pelo artista-pesquisador em seu processo criativo:

Sou Leônidas de Souza Santos Portela (Leônidas Portella), nasci no dia 12 de dezembro de 1986 na cidade de Chapadinha, município situado a 246,8 km da capital do Maranhão, São Luís. Meu contato inicial com a arte deu-se na infância, em eventos realizados nas datas comemorativas da escola. Minha primeira escola foi o “Jardim de Infância Branca de Neve”, localizada na Avenida Presidente Vargas.

¹⁸ Em inglês, *self* (pl. *selves*) designa o conjunto de características de alguém, tais como personalidade e habilidades, que não têm natureza física e tornam um indivíduo diferente de outros.

Fui estimulado à fazer os meus primeiros rabiscos e pinturas pelo meu tio e padrinho Abimael de Souza Santos, debaixo de mangueiras e cajueiros do quintal da minha casa, um pequeno sítio localizado na Rua São Raimundo nº06, ao lado da Capela de São Raimundo, onde eu aprendi a rezar.

Minhas brincadeiras favoritas eram desenhar, pintar com giz de cera, fazer origami, esculturas em massinha de modelar, cortar papel, dançar, escalar e me balançar nos galhos das árvores.

Ao passar as férias de julho na casa da minha madrinha Sônia Rodrigues Portela, em São Luís, em 2001, fui aprovado numa audição para integrar o espetáculo “Auto da Esperança - Ballet Ópera Brasília”, coreografado por Antônio Gaspar e dirigido por Fernando Bicudo, no anexo do Teatro Arthur Azevedo. A partir desta experiência decidi morar em São Luís e me tornar um artista. Eu nunca tinha feito sequer uma aula de dança mas tinha uma memória fotográfica que me permitia reproduzir coreografias que eu assistia na televisão.

Estudei em escolas públicas na periferia. Comecei a estudar a dança e o teatro através de oficinas profissionalizantes ministradas pelos arte-educadores Luís Antônio Freire e Lenimara Machado Motta, no Centro Integrado do Rio Anil (Cintra), e de oficinas ministradas por diversos artistas através do Projeto “Palco Giratório” do Serviço Social do Comércio (Sesc), e de edições da Semana Maranhense de Teatro e Dança do Estado.

Em 2002, para participar do Festival de Arte Efêmera, um evento realizado pelo Departamento de Artes (UFMA), Lenimara me levou para dançar uma de suas coreografias, quando ganhamos um prêmio. Ao término da coreografia, ela me apresentou ao professor Pazzini, e ele logo me disse algo que até hoje reverbera em mim: “Menino, nunca pare de dançar!”

Continuei dançando... Nos reencontramos quando ingressei no curso de Licenciatura em Teatro (UFMA) em 2005, e nos tornamos amigos e parceiros nas artes. Desde o início ele foi para mim um mestre, com sua proposta de jogo cênico em espaços inusitados, que me deu a oportunidade de criar toda a coreografia do seu espetáculo colocando em prática o que eu aprendia através das pesquisas em Dança-Teatro que ele me incentivava a

fazer.

Toda a minha formação inicial deu-se no ensino informal. Não frequentei escolas de artes, fiz da arte minha escola de vida. Quando ingressei na UFMA, fundei juntamente com outros alunos da graduação, o Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro (companhia de múltiplas linguagens artísticas que dirijo atualmente). Graduei-me em 2009 e retornei a esse ambiente acadêmico como professor substituto em 2011. Ingressei no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFMA) em 2019.

Além de performer e diretor de espetáculos, sou professor e terapeuta. A arte me levou a conhecer todos os estados brasileiros, onde me apresentei, participei de cursos e residências com artistas brasileiros e internacionais, como Tadashi Endo, Luci Guerin, e João Fiadeiro. Trago boas lembranças das cidades por onde passei. São Luís tem um magnetismo que me reconecta à minha essência espiritual e ancestral. Suas paisagens naturais, história e cultura são minhas maiores inspirações. Eu danço a cidade, a história do meu corpo e dos meus antepassados.

O artista-pesquisador observa que as idas e vindas para o mesmo ambiente acadêmico (UFMA) revelam a importância da universidade na sua vida. E esse *mix* de pensamentos, linguagens e práticas reforçam o caráter híbrido que ele continua a apresentar em suas obras, em consonância com o argumento de Setenta (2008), exposto como segue:

Pensar o corpo que dança na performatividade é desconectar-se da ideia de corpo com formas definidas por molduras pré-esquematizadas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Troca-se a ação de perpetuar pela ação de transformar (SETENTA, 2008, p. 1).

Dentro desse “caldeirão” de possibilidades, o artista encontra na dança contemporânea um lugar propício para sua expressão. A dança contemporânea é também uma linguagem aberta à hibridez, que pode conter características

anárquicas, conectar universos de pensamentos diversos, posicionamentos, pontos de vista, ações poéticas e diferentes interfaces.

3.3. Semiótica: da Festa ao espetáculo “Divino”

Na Festa do Divino da cidade de Alcântara, existem riquezas simbólicas que revelam aspectos da identidade ancestral do povo: a presença de mulheres (as caixeiras), que cantam versos e tocam caixas (instrumento percussivo); o império formado por crianças, que carregam em procissão uma coroa com uma pomba branca no interior; a presença de homens que carregam um mastro.

O levantamento do mastro assinala o começo da festa. É feito à noite, com ladainha, batismo, padrinhos, império, caixeiras, música e grande animação, reunindo bastante gente. A cerimônia do levantamento exige perícia e coordenação do trabalho de vários homens, encarregados de cavar o buraco e erguer o mastro com cordas e escadas. (FERRETTI, 2007, p. 5)

Ao participar da cerimônia de levantamento do mastro, o artista-pesquisador presenciou cerca de cem homens gritando “licor” pelas ladeiras rodeadas por ruínas de antigos impérios, carregando esse grande e pesado tronco de árvore, cortado, lapidado (com várias crianças sentadas sobre ele), adornado de murtas (espécie de planta), prendas (brinquedos, bolos e bebidas). Com uma bandeira afixada no ápice, o mastro é fincado na terra e finalmente erguido, acompanhado pelo som de caixas (instrumento percussivo) tocadas pelas caixeiras e embalado por aplausos da torcida composta pela população presente.

Para descrever os elementos da Festa do Divino Espírito Santo que foram utilizados no espetáculo o artista-pesquisador escolhe a linguagem semiótica, destacando as motivações que o conduziram ao processo criativo:

A semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura de Peirce. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa tipo, algo simples como um cheiro, uma formação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente. (SANTAELLA, 2007, p. 2)

Nossa realidade é repleta de símbolos, de coisas que representam outras coisas, que produzem efeitos e interpretações em nossa mente, que mediam nossas

relações com os objetos. Naturalmente externamos emoções, sensações, e os símbolos dão corpo a tudo isso.

No entanto, Iasbeck (2006) pondera que pensar semioticamente não necessariamente conduz a pensar em profundidade, de forma a afunilar verticalmente o pensamento e por indução processar conclusões válidas e definitivas.

Trabalhar semioticamente um objeto de pesquisa significa relacioná-lo com o maior e o mais significativo número e natureza de possibilidades que ele comporta, buscando compreendê-lo em movimento, dinâmico e operante, ainda que tais relações possam, eventualmente, estabelecer paradoxos incontornáveis. É, pois, pensar para os lados, alastrando o espectro de sua atuação, adensando as possibilidades de sentido, e projetando tendências e novas frentes de atuação desse mesmo objeto. (IASBECK, 2006, p. 203)

Segundo o autor, esse pensamento lateral, processado de maneira sistêmica e sistemática, admite que o percurso do objeto determine o próximo passo da investigação, de forma que o método semiótico pode permitir “percursos imprevistos ou conclusões inusitadas”. (p. 203)

Na Festa do Divino, o levantamento do mastro é um ato que vem simbolicamente representar a força, a resistência do povo negro nos dias atuais. O artista-pesquisador leva esse símbolo para o espetáculo “Divino”, ao criar a cena intitulada “Mastro”, na qual a resistência do negro é a resistência física do seu corpo, que permanece apoiado numa barra de ferro, assumindo uma postura de cabeça para baixo (ver Figura 4, p. 36). A ação tem a duração do tempo que o corpo consegue sustentar o próprio peso. Paralelamente a esta ação, são projetados em telões vídeos captados durante o levantamento do mastro na festa, compondo um plano de fundo semiótico.

3.4. O processo criativo em casa (Corpocasa)

Conforme dito anteriormente, a corpografia propõe um meio diferente de sentir a cidade, partindo de intervenções, ações poéticas, performances, que questionam e remontam a espetacularização das cidades contemporâneas. Na verdade, a intenção inicial desta pesquisa era analisar especificamente a corpografia existente no processo criativo da performance “Divino”, apresentado em 2005, em torno da Festa do Divino Espírito Santo na cidade de Alcântara.

Para dar corpo à referida simbologia do mastro, o artista-pesquisador adotou como método a divisão do processo criativo nas etapas constantes do Quadro 1. Para efeito comparativo, apresenta-se adiante (Quadro 2, p. 35) o mesmo procedimento para a realização do processo criativo no ambiente residencial.

Quadro 1 – Etapas de produção (Alcântara)
Processo criativo na construção do espetáculo “Divino”

- 1 - Captação audiovisual do transporte e elevação do mastro com câmera digital HD 1080p zoom de 16x;
 - 2 - Seleção e edição dos vídeos a serem projetados de *notebook* para *data-show* utilizando o programa Movie Maker;
 - 3 - Conversão online das imagens captadas para o formato áudio mp3;
 - 4 - Edição dos áudios no programa Audacity;
 - 5 - Experimentação de movimentos corporais na sala de dança;
 - 6 - Captação audiovisual do experimento corporal utilizando a câmera digital;
 - 7 - Apreciação das imagens captadas;
 - 8 - Download dos arquivos audiovisuais na nuvem e HD externo;
 - 9 - Carregamento do vídeo no canal Youtube, datando a publicação online;
 - 10 - Concepção, confecção e teste de cenário; 11 - Caracterização;
 - 12 - Elaboração do roteiro das ações corporais;
 - 13 - Apresentação do roteiro para as Caixeiras;
 - 14 - Reconhecimento e definição do trajeto a ser percorrido;
 - 15 - Apresentação;
 - 16 - Registro audiovisual da apresentação;
 - 17 - Apreciação do registro audiovisual da apresentação;
 - 18 - Reflexões sobre toda a experiência;
 - 19 - Definição de novos rumos para as próximas ações.
-

Contudo, a proposta inicial teve que passar por adaptação por conta da pandemia da COVID-19. Como ação imediata, foi criado um novo formato para a pesquisa, transportando as propostas realizadas do ambiente cidade para o ambiente casa. Eis que surge o termo “corpocasa”, processo que vem sendo realizado neste espaço de isolamento social, das adaptações diante do distanciamento entre corpos.

Os estudos de Ferreira (2011) revelaram uma aproximação com essa situação pandêmica que o mundo enfrenta atualmente. Uma relação entre o medo e a cidade. Para o desenvolvimento deste estudo, discutiu-se primeiramente como a sensação do medo se apresenta na transformação da arquitetura da cidade e, posteriormente, refletiu-se sobre as vivências do cidadão nos espaços “contaminados” pelo medo, em como elas podem ser definidoras de uma corpografia urbana específica. (FERREIRA, 2011)

O autor propõe um olhar sobre a possibilidade da existência de um padrão de corporeidade relacionado ao medo na estruturação dos corpos dos sujeitos das grandes cidades. Esse padrão reflete sobre a corpocidade, gerada pelo medo da violência em 2011, e nos leva a investigar a possibilidade de uma corpocasa, desta vez gerada pelo medo da pandemia, em 2020.

Portanto, nesse aspecto alude-se ao desdobramento do processo criativo do espetáculo “Divino”. O artista-pesquisador começou a analisar os espaços de sua casa, na tentativa de criar conexões entre os processos em ambientes distintos. Foi encontrando nele algumas semiologias em comum e passou a experimentar no corpo a elaboração de ações poéticas.

A janela serviu de ponto de partida experimental, pois já constituía elemento espacial utilizado no processo do “Divino”, em Alcântara. O artista registrou vídeos dançando pendurado em grandes janelas das ruínas históricas. Construindo uma relação entre a janela e o corpo, enquanto matéria que se decompõe, envelhece, se degrada. Ruínas que carregam o peso das memórias da história do povo, erguidas no sofrimento de negros escravizados.

A casa do artista também têm suas janelas, uma semiótica a ser dançada, uma relação entre o corpo e câmera do celular passa a ser experimentada, agora as janelas não marcam a história de um povo e sim a história de um corpo, de um artista inquieto que agora busca se reinventar dentro de casa, convivendo com o tédio, o medo e a incerteza. Nesse período de isolamento, a janela vem representar para o artista um espaço a ser aberto em sua mente para novas possibilidades, para o uso de novas interfaces.

Para visualização do trabalho performático nos contextos distintos, a Figura 3 mostra as intervenções do artista-pesquisador em ambos os ambientes. O vídeo intitulado “Janela” foi criado, editado e disponibilizado pelo artista em junho de 2020

em espaços virtuais (Youtube¹⁹ e Instagram). A dança parece saltar por novas janelas, ocupando outros lugares.

Segundo o artista, “Janela” é brincadeira, um jogo de corpo e imagens, é uma dança com o celular, utilizando elementos simples existentes em sua residência. Para ele, no momento em que as portas se fecham é hora de abriremos as janelas, ou seja, encontrarmos novas possibilidades. Para criação do vídeo, o artista foi pendurando o celular em diferentes ângulos do quintal, encontrando na janela o cenário para sua obra. No vídeo é possível visualizarmos diferentes elementos artísticos como: a dança, o teatro, a performance, o canto, o cinema, a fotografia. O artista vai registrando o acaso, as decisões que ele toma ao se relacionar com o objeto, sua aproximação e recuo, a elaboração de partituras corporais sobre a geometria do espaço, o sentir da textura, a coloração, as noções de iluminação, a exploração de ruídos e sonoridades. O artista segue um caminho de imagens e criando sua própria narrativa de subjetividades, buscando didaticamente mostrar no início do vídeo, os procedimentos da criação.

Figura 3 – Aspectos do espetáculo "Janela"
Intervenções do artista no cenário das ruínas de Alcântara (esq.) e em casa (dir.)
(Fotos: Ivy Faladeli / Leônidas Portela)



Para realizar o “Divino” em casa, o artista-pesquisador passou a adaptar a obra para um formato de vídeo, considerando a observância aos protocolos de isolamento social. O vídeo propõe a apreciação de um corpo-patrimônio, por meio de seus movimentos e gesticulações, mostra a degradação, a construção e a desconstrução de algo que se sustenta e, ao mesmo tempo, se rompe, se perde, como a memória da festa, do povo, da ancestralidade e dos próprios casarões.

¹⁹ Vídeo “Janela” na plataforma YouTube: <https://youtu.be/IHw3C39rFD8>

Todos esses elementos dentro de uma articulação, de uma negociação entre o corpo, a memória de um povo e sua cidade, a dança e a arquitetura.

O vídeo também contém aspectos metodológicos que levaram o artista-pesquisador à composição do espetáculo, pretendendo devolver uma materialidade à sua obra de arte apresentando o que ainda não foi visto, a gênese da performance, o método e o processo criativo.

As imagens do vídeo foram captadas em 8 de setembro de 2020, e o vídeo²⁰, após a edição feita pelo artista, foi apresentado em 19 de setembro, através das redes sociais do Sesc Maranhão, como resultado de seleção através do edital “Projeto Sesc Derresol Cultural”. Nessa programação, o artista foi entrevistado pela técnica de cultura Sandra Nunes e o resultado da entrevista foi integrado ao vídeo do espetáculo adaptado em seu novo formato.

Para a apresentação, o artista-pesquisador decidiu criar um roteiro de ações a serem realizadas nos seguintes espaços: na cidade (na praça Marechal Deodoro e Rua Grande) e em casa (utilizando o quintal) e apresentou três cenas do espetáculo (Cortejo Real, Queda do Império, Santa Crôa)

O processo criativo do vídeo seguiu as etapas relacionadas no Quadro 2.

Quadro 2 – Etapas de produção (casa)
Processo criativo na construção do espetáculo “Divino”

-
- 1 - Seleção de cenas a serem adaptadas;
 - 2 - Escolha dos espaços na cidade e em casa;
 - 3 - Elaboração do roteiro de ações corporais;
 - 4 - Seleção de figurino, iluminação e elementos simbólicos do espetáculo a serem utilizados;
 - 5 - Contactar um artista para captação das imagens;
 - 6 - Definição de planos e ângulos para captação audiovisual;
 - 7 - Captação de imagens da cena do Cortejo Real na Praça Deodoro, na fachada principal da Biblioteca Benedito Leite e na Rua Grande, utilizando celular Motorola modelo G7 power, câmera frontal de 8 Mpx, traseira de 12 Mpx e resolução de vídeo de 4000 px x 3000 px;
 - 8 - Captação de imagens da cena da Queda do Império na escadaria do quintal da casa do artista-pesquisador, utilizando o mesmo celular e 2 refletores LED Track Light, power 20W e led color 3.000K;
-

²⁰ Vídeo “Divino” adaptado para formato online apresentado no Derresol Cultural do SESC, captado na residência do autor. Link do vídeo no YouTube: https://youtu.be/PwPHg_vBlog

Quadro 2 – Etapas de produção (casa)
Processo criativo na construção do espetáculo “Divino”

- 9- Captação de imagens da cena da “Santa Crôa” do Império na escadaria do quintal da casa do artista-pesquisador, utilizando o mesmo celular e os mesmos refletores;
 - 10 - Seleção das imagens captadas para a edição, dos vídeos atuais e dos vídeos dos processos anteriores (para fazer um link de conexão entre diferentes processos em diferentes espaços);
 - 11 - Edição do vídeo no celular utilizando o aplicativo Kinemaster, baixado na Play Store do Sistema Android;
 - 12 - Salvamento dos primeiros vídeos editados;
 - 13 - Download de vídeos das primeiras experimentações do artista em 2011 na cidade de Alcântara; vídeos da Festa do Divino Espírito Santo, captados pelo artista durante o evento e vídeos de apresentações do espetáculo “Divino” durante a circulação nacional no Palco Giratório em 2015;
 - 14 - Salvamento dos segundos vídeos editados no aplicativo;
 - 15 - Captação das perguntas da comentarista Sandra Nunes do Sesc e das respostas do artista-pesquisador, através do aplicativo whatsapp;
 - 16 - Edição de áudios e salvamento em formato podcast, mp3;
 - 17 - Conversão de áudios dos vídeos da festa e do espetáculo em formato mp3;
 - 18 - Junção e salvamento de todas as partes no editor Kinemaster;
 - 19 - Salvamento do vídeo;
 - 20 - Apreciação do vídeo final;
 - 21 - Download do arquivo na nuvem;
 - 22 - Publicação do vídeo nas redes sociais;
 - 23 - Acompanhamento de visualizações e comentários feitos sobre o vídeo;
 - 24 - Reflexões e elaboração de escritos sobre toda a experiência;
 - 25 - Definição de novos rumos para as próximas etapas do processo criativo em casa.
-

A Figura 4 traz um apanhado de imagens que representam a performance de “Divino” nos dois momentos. As duas fotos superiores foram produzidas em tempos de livre aglomeração nos espaços públicos (nesse caso, o Centro Histórico de São Luís), enquanto as duas imagens inferiores revelam a presença solitária do artista no período de isolamento social (na Praça Deodoro e em casa), quando o movimento humano nas ruas sofreu uma baixa considerável.

Figura 4 – Cenas do espetáculo "Divino"
 Contrastes de público presencial em performances realizadas no período anterior à
 pandemia (fotos acima) e durante o isolamento social (abaixo)
 (Fotos: *Paulo Socha / Tairo Lisboa*)



3.5. Híbridez

Em seus processos criativos, o artista-pesquisador está sempre buscando diálogos entre o corpo e diferentes áreas do conhecimento: Artes Cênicas, Artes Visuais, Cinema e Música. Existe um elo entre a dança e a linguagem da performance que é bastante utilizado.

Os passos realizados pelo artista-pesquisador nesse espaço visível, trazem consigo uma gama imagética objetiva e subjetiva. Logo, o “saber-ser”, mais do que o “saber-fazer”, é justamente o que a legitima a importância dessa pesquisa. É possível investigarmos sobre esse saber-ser nos estudos sobre performance na obra de Rolla (2012), pois o autor defende:

Talvez por isto a performance seja das artes a que mais chega no limite entre representação e realidade: por se espelhar no corpo, ser o corpo e ter o corpo como seu maior instrumento e sua lente de visão. Por meio do corpo, o performer manipula a natureza, seja urbana ou selvagem, para que ela adquira as sensibilidades trabalhadas por ele. E é no corpo do outro que a performance é vista e sentida. Compondo a natureza da performance, todos estão ali presentes, com suas noções de limites sociais distintamente impregnados em cada corpo. (ROLLA, 2012, p. 126).

A performance impulsiona o artista a: posicionar-se; mostrar sua identidade cultural e ancestral; mover seus registros historiográficos; inscrever as pulsões que se dilatam em cada gesto no decorrer da expressão de suas memórias e inquietações. O processo criativo com a performance se torna ainda mais livre, pois consegue “atravessar” o artista, tirá-lo de sua zona de conforto. E esse é o principal motivo de sua e inserção nesta pesquisa.

Às vezes esse processo se torna mais longo, pois depende de como o artista se sente. Não há um tempo específico e definido para a performance, que segue no fluxo das transformações do corpo. “Corpo” no mais amplo sentido da palavra, não apenas como um processador de alimentos, mas também de estímulos sensoriais diversos, lembranças, imagens, impulsos elétricos, uma grande rede de sistemas que se interconectam.

A performance pode ser também considerada como um processo de conexão consigo, com o outro, com o espaço, a natureza... O corpo é o que conecta tanto a dança quanto a performance e as demais linguagens trabalhadas. Qualquer forma de arte é antes de tudo uma produção do corpo, que tem em si a gênese de qualquer criação, o que há em comum entre todas as linguagens. O corpo se desloca, transita mesmo estando parado, processa incessantemente.

Para o artista-pesquisador, a dança sempre serviu para ensiná-lo a resistir, a acreditar no material poético e criativo do próprio corpo. Ao falar da dança, ele fala de si próprio, da história do seu corpo, de todos os registros que carrega das experiências que viveu e vive. Assim ele declara: “Minha dança sou eu, não há como nos separarmos. Respiramos e caminhamos juntos, no mesmo pulso, no mesmo passo, nesse constante fluxo que é a vida”. Além disso, a dança o conduziu ao teatro e às artes visuais, linguagens que mais tarde se fundiram, caracterizando a linguagem com que hoje trabalha: a Dança-Teatro.

Vertente da dança contemporânea, a Dança-Teatro deriva do termo em alemão *Tanztheater*, movimento que teve como expoente a coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã Pina Baush (1940-2009). Essa linguagem participa das criações do artista-pesquisador desde o seu ingresso como aluno do curso de Teatro na UFMA e continua sendo a base dos processos criativos do Núcleo-Atmosfera, companhia que nasceu na mesma universidade e que ele atualmente dirige.

Ao falarmos dos processos criativos na Dança-Teatro, faz-se necessário citar o trabalho da pesquisadora brasileira Ciane Fernandes, que acompanhou os processos de Pina Bausch dentro de sua companhia na Alemanha. Ela descreve:

A repetição é parte estrutural no processo criativo do Wuppertal Dança-Teatro. Inicialmente apresenta-se como a reconstrução estética das experiências passadas dos dançarinos. Este processo não está baseado na expressão de um sentimento real, presente, mas na descrição (tradução Simbólica) de sentimentos passados. (FERNANDES, 2007, p. 48)

O método da repetição, assim como o método da pedagogia propostos por Pina Bausch em seus trabalhos, são os recortes que o artista-pesquisador insere em seus processos criativos. Ele utiliza a repetição tanto nas imagens quanto nas ações e as perguntas que faz para si mesmo são respondidas através de seu corpo. É como um autoconhecer-se e assim fazer sua própria tradução simbólica.

A Dança-Teatro é muito conhecida por sua característica de contar uma história através da dança. Essas histórias estão sempre relacionadas à cidade, à cultura e principalmente às experiências de vida dos bailarinos, os quais não apenas reproduzem ou executam movimentos, mas também participam ativamente da criação do espetáculo juntamente com o coreógrafo, assumindo seus papéis enquanto intérpretes-criadores. É exatamente esse papel que o artista-pesquisador assume nos processos que pretende descrever.

Em ambos os casos, os artistas estão ligados às suas experiências na cidade. A maioria das obras de Pina Bausch tem inspiração na relação dos bailarinos com as cidades que visitavam através do projeto *Residências* (uma solução para os cortes no orçamento da companhia, fazendo-se necessário arranjar co-produtores para os espetáculos), quando eram criadas coreografias sobre a dança tradicional local. Um exemplo é “Masurca Fogo”²¹, inspirado na Ilha do Fogo no arquipélago de Cabo Verde, onde a dança tradicional é a masurca. A dança tradicional da cidade de Alcântara é encontrada na Festa do Divino Espírito Santo, logo o espetáculo se chama “Divino”.

Outro elemento importante nos processos criativos do artista-pesquisador é a linguagem audiovisual. O vídeo aqui é trazido como rastro (documento de processo) e também como parte da obra, uma vez que é utilizado para/na coreografia. O artista dança para/com a câmera e esse resultado compõe tanto o processo quanto o

²¹ Esse caso ilustrativo da Masurca Fogo pode ser melhor conhecido em Katz (2000).

resultado final da obra. O vídeo poderá também ser apresentado como resultado prático no final da pesquisa em andamento.

O cinema, assim como as demais formas de arte, possui suas vertentes. A vertente do cinema que utiliza a dança é conhecida por videodança, ou a dança do ver, a dança do olhar, a fusão entre a arte do movimento e a arte das imagens técnicas em movimento. É uma linguagem que está em crescente expansão por conta dos avanços da tecnologia da comunicação. O corpo é também movido por imagens, dentro de uma realidade cada vez mais imagética. A vida não parece um filme? Carrega-se no subconsciente símbolos e arquétipos que se traduzem através de imagens (lembranças) desde a infância. Essas imagens formam o que hoje são as pessoas, seus corpos e histórias.

O cotidiano não-habitado da cidade gera inquietações e conseqüentemente levam a criar novas imagens, experimentar novas poéticas. É nessa perspectiva que o artista-pesquisador se apropria da linguagem do cinema e cria suas videodanças.

Para se aproximar do que o artista-pesquisador propõe com o uso da videodança no processo criativo, analisa-se a interatividade entre: corpo, cidade, dança, teatro e cinema, como exposto no filme “O Lamento da Imperatriz” (*Die Klage der Kaiserin*) dirigido também por Pina Bausch. O filme apresenta uma linguagem em trânsito e o espaço urbano em movimento, estando disponível em plataformas como YouTube²² e Vimeo.

A pesquisadora Solange Caldeira fez uma análise do filme e descreveu suas cenas num livro com o mesmo nome, no qual afirma:

“As transformações econômicas e sociais, deixam, na cidade, marcas ou sinais que contam uma história não-verbal pontilhada de imagens, de máscaras que têm como significado o conjunto de valores, usos, hábitos, desejos e crenças que nutriram, através dos tempos, o cotidiano dos homens. A imagem polissensorial da cidade vem marcada por determinadas categorias que geram padrões quase emblemáticos, assinalam momentos históricos e atraem a atenção dos que se ocupam da cultura urbana” (CALDEIRA, 2009, p.32)

No momento atual, o mundo passa por novas transformações, geradas pelo caos no sistema político, econômico e social e isso nos gera novos medos, incertezas e inseguranças. Tudo isso se reflete na cidade em que vive o artista-pesquisador: São Luís do Maranhão. Durante a pandemia causada pela COVID-19,

²² < https://www.youtube.com/results?search_query=pina+bausch+die+klage+der+kaiserin >

esta foi a primeira cidade brasileira a receber a declaração de *lockdown* (bloqueio total), em 5 de maio de 2020. Mesmo assim, pessoas saíram pelas ruas. Corpos mascarados estão também contando histórias não-verbais, foram habituados a estar juntos, ainda não se acostumaram com a ideia de se retirarem das ruas.

A linguagem musical é também utilizada nesse processo criativo, sendo trazida como estímulo para a experimentação de ações, criação coreográfica, dilatação de sentidos, e para conectar o artista com o público na fluência de suas matrizes ancestrais. Na criação do espetáculo “Divino”, o artista se envolveu com os versos cantados pelas caixeiras, acompanhados pelo toque das caixas, e isso o tocou profundamente, ao ponto de decidir inserir as cantoras da Festa do Divino no espetáculo.

Dessa relação, naturalmente surgiu uma trilha sonora para o espetáculo, com músicas criadas, cantadas e tocadas ao vivo pelas caixeiras. Houve um momento no processo criativo em que o artista apresentou um vídeo e uma performance intitulada “Ruínas”²³, na qual seu corpo entregue ao chão executava movimentos improvisados a partir de estímulos sonoros gerados por uma caixa do divino disponibilizada ao público. Essa mesma experiência foi levada ao espetáculo.

Desta vez, o artista pretende fazer uso do toque das caixas, criando uma conexão entre os dois processos criativos, assim como produzir sonoridades a partir de elementos disponíveis ao seu redor e dessas sonoridades obter novos resultados musicais.

Na linguagem da música existe o conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*), proposto pelo compositor, escritor e educador musical canadense R. Murray Schaffer (1994), para quem os estudos em torno desse termo buscam unificar a variedade de pesquisas lidando com a paisagem sonora do mundo (em áreas tão diversas quanto acústica, análise estrutural da linguagem e da música, engenharia de comunicação e registro de som, dentre outras), e que buscam responder à indagação de como as pessoas se relacionam com os sons de seu ambiente, e o que acontece quando esses sons mudam. Diz o autor:

O território original dos estudos sobre paisagem sonora é o terreno intermediário entre a ciência, a sociedade e as artes. Da acústica e da psico-acústica aprendemos sobre as propriedades físicas do som e a forma

²³ Vídeo da apresentação do processo “Ruínas” no Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=Rb5WuFnSD5U>

como o som é interpretado pelo cérebro humano. Da sociedade aprendemos sobre como as pessoas se comportam com os sons e de que modo os sons afetam e mudam esses comportamentos. Das artes, particularmente a música, aprendemos como as pessoas criam paisagens sonoras ideais para aquela outra vida, ou seja, a vida da imaginação e da reflexão psíquica²⁴. (SCHAFFER, 1994, p. 4, tradução nossa)

Segundo Schaffer (1994), ao analisar a paisagem sonora, o pesquisador deve primeiramente descobrir as características significantes desse objeto, a saber: os sons cuja importância está no fato de serem peculiares, numerosos ou dominantes. Feito isso, um ou mais sistemas de classificação genérica deve ser concebido para análise do objeto.

Picker (2019) argumenta²⁵ que o uso do termo “paisagem sonora”, de tão recorrente em trabalhos de diversos campos (para ilustrar a variedade, o autor menciona áreas como som e música, literatura, arte, história, mídias, identidade, meio ambiente, engenharia, comércio e viagens), parece causar estranheza que ainda haja alguma abordagem a respeito. No entanto, ele ressalva que, a despeito da dita recorrência, o termo costuma enveredar por novos contextos e provocar reações efetivas de pesquisadores.

Paisagem sonora é basicamente uma partitura daquilo que se vê ao redor, método destacado no trabalho do compositor, arranjador e multi-instrumentista Hermeto Pascoal. O pesquisador Marcos Arrais descreveu em sua tese uma entrevista concedida por Hermeto à revista “Página de Música”. Em um trecho, ele afirma:

(...) Prefiro, por exemplo, chegar na sua casa e você tem uma panela, você pega essa panela e quer fazer um som com essa panela. Aí você pega uma pasta comum de botar livro e digo: "Você quer fazer um som com essa pasta?" Pego essa pasta e faço um som, sem bolar, sem nada e vai acontecendo na hora. Faço um som sozinho, sem instrumento nenhum. O instrumento sou eu mesmo. Estou preparado pra tudo. Você quer fazer um som dentro da água ou quer fazer um som com areia... é uma infinidade, tanta coisa que não dá pra contar." (ARRAIS, 2006, p. 6)

²⁴ The home territory of soundscape studies will be the middle ground between science, society and the arts. From acoustics and psychoacoustics we will learn about the physical properties of sounds and the way sound is interpreted by the human brain. From society we will learn how man behaves with sounds and how sounds affect and change his behavior. From the arts, particularly music, we will learn how man creates ideal soundscapes for that other life, the life of imagination and psychic reflection.

²⁵ O argumento tem por base: Sterne, J. (ed.). **The Sound Studies Reader**. New York: Routledge, 2012.

A paisagem sonora na qual vivemos nos traz o sentimento de pertencimento, de fazer parte daquele ambiente. Assim como panelas e pastas, existem diversos elementos que podemos usar para extrair sons e criarmos música. O artista-pesquisador vem gravando áudios utilizando o celular para a captação de sons da janela, do chão, dos baldes do seu quarto para adiante transformar em música. Os sons e a música, assim como no processo criativo do espetáculo “Divino” servem como estímulo para movimentar a história de um corpo. Podemos inclusive extrair sons do corpo, ele é também um instrumento musical.

Em “Música da Lagoa”, Hermeto Pascoal, juntamente com outras pessoas dentro de um rio, experimenta produzir música combinando ruídos com sons da natureza. Ele produz sons borbulhando no rio, sopra garrafas emitindo, arranjando tudo isso com sons de flauta, utilizada na água de maneiras não convencionais. Essa proposta serve como uma importante referência para o que o artista-pesquisador quer propor com sua obra.

Povos e culturas diversos apresentam paisagens sonoras diferentes, as cidades e os corpos interagem com essas paisagens. O processo de interação entre paisagens e linguagens é o que se pretende descrever e apresentar com esta pesquisa.

Existem artistas que às vezes passam décadas para realizar um trabalho ou o trabalho é justamente essa realização ao longo de décadas. O limite então é muito pessoal de cada artista, é sobre o que cada um carrega dentro e fora de si mesmo, sobre a experiência de um corpo que pulsa e deseja, sobre um processo constante e sem fim. Parafraseando Larrosa (2002), “é experiência aquilo que ‘nos passa’, ou nos toca, ou o que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”. (LARROSA, 2002, p. 21)

O artista-pesquisador acredita que um bom resultado de uma obra vem da confiança do artista em seu processo criativo, mesmo que às vezes esse resultado seja caótico, mesmo que seja um produto inacabado ou o próprio estado de estar em processo. Desse modo, o artista permite-se, transborda-se, contamina-se com sua obra, que é fruto de suas escolhas e decisões. Neste sentido, a pesquisa em andamento mergulha numa busca pela experiência de novos fluxos.

Em tempos de isolamento social e os impactos sobre a saúde física e mental das pessoas, abordados anteriormente, um desses fluxos, dos mais significativos, ressignifica a dança como ferramenta de cura, como se discute no próximo capítulo.

3.6. Arteterapia e *Mindfulness*

Dentro das possíveis vertentes em Arteterapia consideradas por Selma Ciornai (2004), as quais serão vistas com maior detalhamento no capítulo que se segue, neste estudo o artista-pesquisador se utiliza da arte em seu ambiente residencial como uma ferramenta de “autocura”, intencionando em seus processos criativos possibilidade de autoanálise, para suportar a ansiedade, as tensões e inquietações que saltaram de seu corpo por conta da pandemia da Covid-19. Todo esse processo sendo realizado através de vídeos, as imagens do corpo captadas pela câmera, depois de assistidas, geram emoções e sensações a serem repetidas, transformadas e até mesmo novas decisões para novas escolhas no processo de criação.

Desse modo, a Arte enquanto terapia valorizou a criatividade e o fazer artístico em si, contribuindo para a organização psíquica, reforçando a identidade do artista-pesquisador e seu desenvolvimento global, abrindo portas para seus processos de cura. Neste caso, a cura se deu através de processos que geraram produções artísticas, os vídeos “Laroiê”²⁶, “Cromoluz”²⁷, “Agimuda”²⁸, “Encanações”²⁹ e “Corpocasa”³⁰ foram criados em casa e disponibilizados em eventos culturais através de plataformas virtuais.

O vídeo “Laroiê” foi apresentado nos eventos “São Luís Cultural”; “Conexão Cultural”, “Festival de Cenas Curtas Godovirá” e na 2ª Edição da Mostra C.A.B.E. - Conversas com o Audiovisual Brasileiro Experimental³¹ com exposições no Brasil e em Portugal. Laroiê significa: “pessoa muito comunicativa”, é também uma saudação feita ao orixá Exu, no culto aos orixás, da cultura Afro Brasileira. O performer Laroiê, numa situação de isolamento social tenta sobreviver ao próprio caos, transformando

²⁶ Vídeo “Laroiê no YouTube: https://youtu.be/icJnft_7Bwo

²⁷ Vídeo “Cromoluz” no YouTube: <https://youtu.be/iqMhg3S3pjM>

²⁸ Vídeo “Agimuda” no YouTube: <https://youtu.be/8WfUX5icBSA>

²⁹ Vídeo “Encanações” no YouTube: <https://youtu.be/HBBhtSuSAIs>

³⁰ Vídeo da Oficina Corpocasa no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-6ZBtRUSv40&t=275s>

³¹ Participação do artista-pesquisador na Mostra CABE de cinema: https://www.youtube.com/watch?v=We_BcJubffM

seu quarto num cenário de resistência, captando a não presença para virtualidades, onde através de imagens, expressa a libido, paixão, desejos, vitalidade, liberdade, adjetivos associados ao orixá Exu. O artista-pesquisador transformou seu quarto num set de filmagem e produziu o vídeo sozinho sem nenhuma equipe, esse fato por fim despertou curiosidade e rendeu críticas sob o olhar de especialistas da área do cinema.

No vídeo “Cromoluz”, o artista utiliza poucos recursos cenográficos, ele propõe um olhar semiótico sobre a influência das cores e da luz na psiqué humana, parte também de estudos e práticas sobre a Cromoterapia, uma terapia alternativa que utiliza luzes e cores para harmonizar e curar pacientes com depressão e ansiedade. Assim como todos os vídeos criados pelo artista-pesquisador no período pandêmico, Cromoluz foi também captado a partir da câmera do celular, e editado em aplicativo, onde ele optou por uma finalização focando-se utilização de efeitos visuais.

Em “Agimuda”, o artista permanece com a proposta de utilização de poucos recursos cenográficos e investindo em efeitos de luz e edição de imagem. Novamente utiliza de temas relacionados à religiosidade afro-brasileiros, desta vez com o orixá feminino Iansã, trazendo a borboleta enquanto arquétipo de representação a morte, da passagem, transformação, metamorfose, da preparação para novos voos. O simbolismo do casulo enquanto morada provisória reflete no conceito de moradia, de habitação, dos lugares internos e externos que a humanidade é convidada a frequentar nesse momento de mudanças pelas quais é obrigada a enfrentar e a partir dela se reinventar.

Nos vídeos “Encanações” e “Corpocasa” o artista-pesquisador expõe didaticamente as propostas de investigação a partir do corpo, caminhos que podem ser utilizados para experimentar e criar relações com o vídeo e a dança.

Dentro da Arteterapia, existem algumas linguagens que podem ser trabalhadas. Quando a linguagem da dança se funde com a psicologia, dessa fusão nasce a Dançaterapia, que pode ser entendida como uma disciplina pedagógico-terapêutica que está relacionada ao movimento corporal e tem como objetivo principal fazer com que os indivíduos adquiram o autoconhecimento e contemplem um mover interno que, conduzido pela “alma”, passa a ser externo. Ela atua diretamente no autoconhecimento, na relação do sujeito com suas emoções, o

equilíbrio, a fluidez e na consciência corporal que, conseqüentemente, o leva ao autoconhecimento, à experimentação de ações que o liberta.

O termo Dançaterapia é conhecido mundialmente. Uma das pioneiras da prática de dança-movimento-terapia foi a bailarina alemã Mary Starks, na década de 1960. Já na América Latina, o primeiro registro foi da coreógrafa e dançaterapeuta María Fux, na Argentina. Esta última afirmou:

“Eu sempre soube que o corpo tem respostas que se podem analisar sem palavras. É possível explorar a psique através do movimento e da expressão do corpo, que possuem linguagens próprias, mas isso é algo que eu não faço. Eu não me canso de enfatizar que não sou psicóloga, não faço interpretações nem dou receitas. Sou uma artista que, através de um trabalho criativo, encontrei um método que propicia mudanças nas pessoas, mediante o movimento. A única coisa que faço é estimular as potencialidades que todos têm.” (citado por LIMA; RAYMOND, 2018, p. 155)

Com isso, estabelecem-se associações entre o discurso sobre Dançaterapia de María Fux e os objetivos do artista-pesquisador nesse estudo, uma vez que ele utiliza da arte em si para produzir o seu discurso e assim alcançar a sua autocura, digamos que ele experimenta no ambiente de confinamento a fusão entre a Dançaterapia e as Videodanças produzidas, criando assim suas “Videodançaterapias”.

Baseado em Fortin (2009), a pesquisa utiliza o mapeamento etnográfico para a criação de um olhar sobre a obra coreográfica. Nesta proposta de entrelaçamento do *Mindfulness* com a Arteterapia, as vivências corporais do artista-pesquisador são também consideradas como dado etnográfico, corroborando numa “autoetnografia”. A autora assinala ainda a conveniência da autoetnografia enquanto postura epistemológica, caracterizando-se como uma “escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais”, de forma que os dados autoetnográficos são definidos como as expressões da experiência pessoal, aspirantes a “ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito”. (FORTIN, 2009, p. 83)

Levantam-se adiante algumas questões sobre a noção de estar no presente. A discussão ganha grande pertinência no atual contexto de rearranjo das relações sociais em dimensão global, em decorrência da pandemia da Covid-19. Analisam-se as percepções de passado, presente e futuro, e como podem afetar o equilíbrio emocional e psicológico das pessoas. Tal reflexão está intimamente relacionada

com a proposta do trabalho, na medida que quadros de transtornos mentais, como depressão e ansiedade, podem encontrar na Arteterapia um poderoso instrumento de tratamento e cura.

4. CORPOCURA: A DANÇA COMO FERRAMENTA PARA A ATENÇÃO PLENA

No presente estudo buscamos relacionar o *Mindfulness* com a Arteterapia, tendo a linguagem da dança como uma ferramenta para estar no presente. O *Mindfulness* é um conceito que data de milhares de anos e costuma ser citado como “o coração da meditação budista”, embora sua essência seja universal (WILLIAMS; PENMAN, 2015). O conceito se refere à habilidade de prestar atenção em qualquer situação que se encontre com a intenção de se envolver no aqui e agora de uma forma aberta, curiosa e autêntica, antes de fazer um julgamento sobre a situação (ROEMER; ORSILLO, 2010; DANE; BRUMMEL, 2013).

Dos estudos que relacionam a arte com a psicologia, podemos refletir sobre a Arteterapia, uma linguagem perpassada por uma concepção estética do humano, visto como um ser criativo, capaz de se transformar em artista da própria vida. A Arteterapia pode ser considerada uma área de atuação profissional que utiliza recursos artísticos com finalidade terapêutica (CARVALHO, 1995).

A arteterapia surgiu como uma alternativa terapêutica em meados da década de 1920, dentro de hospitais, quando alguns médicos psiquiatras passaram a observar em pacientes a ligação entre a psicopatologia que os acometia e suas produções artísticas. A arte passou a ser utilizada no ambiente terapêutico no sentido de possibilitar análises e elaborações dos pacientes sobre a natureza de suas criações.

Seguindo o ciclo de desenvolvimento da psicologia, no período contemporâneo, nasceram algumas linhas de tratamento psicológico, a saber: **Gestalt** (ênfase nos processos de percepção e na psicologia da forma); **Psicanálise** (Freud, seu maior representante, fala dos mecanismos inconscientes); **Análise de Jung** (Jung, seu maior defensor e primeiro psicoterapeuta a utilizar a arte como forma de expressão do inconsciente, interpreta os rituais como recursos de defesa para minimizar a ansiedade diante do conteúdo inconsciente). A Análise de Jung, a Gestalt e o Psicodrama são as principais linhas de psicoterapia que utilizam a arte nos tratamentos psicológicos.

No Brasil, a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1905-1999) foi uma das principais expoentes da corrente junguiana. Reis (2014) afirma que, para essa

pioneira, a terapia com arte não deveria ter a finalidade de *distrair*, mas de contribuir efetivamente para a cura dos pacientes.

A arteterapia, com o passar dos tempos, passou a ser um recurso para sensibilizar a pessoa para aquilo que o terapeuta pretende alcançar enquanto desenvolvimento ou até mesmo enquanto avaliação para ele, e pode ser utilizada também enquanto atividade clínica, enquanto análise do sujeito e sua subjetividade. Atualmente existe um leque de possibilidades onde a Arteterapia pode ser praticada por profissionais de diversas formações.

Para Selma Ciornai (2004), há três vertentes possíveis em arteterapia:

I - A arte em terapia: utilização de trabalhos de arte no tratamento psicoterápico e psiquiátrico, focalizando a atenção no material expresso no trabalho da arte (material inconsciente) e do processo de compreensão do significado simbólico das imagens, buscando insights sobre os conteúdos ali projetados; II - A arte como terapia: centrado no valor terapêutico do processo criativo e do fazer artístico em si. É um meio de a arte contribuir para o desenvolvimento de uma organização psíquica da pessoa, seu senso de identidade e seu amadurecimento de forma geral. Complementa e apoia a psicoterapia, mas não a substitui; III - A arte como terapia: o valor terapêutico da atividade artística está tanto no processo de criação quanto nas possíveis análises e elaborações posteriores sobre o processo de criação e os trabalhos realizados. (CIORNAI, 2004)

Ao investigarmos a Arte como uma ferramenta de cura, pela qual o sujeito se conecta com seu próprio “eu” a partir de suas subjetividades, encontramos na linguagem da dança uma possibilidade de diálogo com a autobiografia do autor. Para estar na dança, assim como no *Mindfulness*³², faz-se necessário que o sujeito praticante se faça presente.

4.1. Estar Presente

Dentre os diversos significados da palavra “presente”, este artigo faz uso da acepção como uma expressão de algo que existe ou acontece no momento em que se fala, que se sente, e que está no tempo atual.

Estar no presente, num sentido mais holístico da palavra, seria estar em plenitude; e ser pleno é sentir-se completo apesar dos constantes desafios que atravessamos na vida, estar bem consigo mesmo, exatamente onde se está, em harmonia com os relacionamentos, com a carreira, dentre outros fatores.

³² A ideia de *Mindfulness* é tratada com maior profundidade em seção posterior do artigo.

Ao analisar o presente contexto em que estamos inseridos, deparamos com uma pandemia em nível mundial, gerada pela disseminação do coronavírus, desde o início de 2020. Um momento em que somos desafiados e obrigados a passar por processos de adaptações e mudanças. Em relação aos impactos da pandemia da Covid-19 sobre a saúde mental, a médica psiquiatra Fernanda Benquerer COSTA (2020) cita os seguintes³³:

- Medo de ficar doente e morrer;
- Evitação de procurar um serviço de saúde por outros motivos, por receio de se contaminar;
- Preocupação com a obtenção de alimentos, remédios ou suprimentos pessoais;
- Medo de perder a fonte de renda, por não poder trabalhar, ou ser demitido;
- Alterações do sono, da concentração nas tarefas diárias, ou aparecimento de pensamentos intrusivos;
- Sentimentos de desesperança, tédio, solidão e depressão devido ao isolamento;
- Raiva, frustração ou irritabilidade pela perda de autonomia e liberdade pessoal.
- Medo de ser socialmente excluído/estigmatizado por ter ficado doente;
- Sentir-se impotente em proteger as pessoas próximas, ou medo de ser separado de familiares por motivo de quarentena/isolamento;
- Preocupação com a possibilidade do indivíduo ou membros de sua família contraírem a Covid-19, ou transmitirem a outros;
- Receio pelas crianças em casa não receberem cuidados adequados em caso de necessidade de isolamento;
- Risco de deterioração de doenças clínicas e de transtornos mentais prévios, ou ainda do desencadeamento de transtornos mentais;
- Risco de adoecimento de profissionais de saúde sem ter substituição adequada;
- Prejuízo em processos de luto caso haja restrições de rituais de despedida;
- Medo, ansiedade ou outras reações de estresse ligadas a notícias falsas, alarmistas ou sensacionalistas, e mesmo ao grande volume de informações circulando.

Esses impactos nos colocam em tempos emocionais distantes do presente. Dito de outro modo, inconscientemente passamos a pensar no passado e no futuro, como forma de resistirmos ao caos. Se olharmos para o passado, antes da pandemia, vamos deparar com a saudade de um tempo em que andávamos sem máscara, sem medo de respirar, de nos infectar, sem receio do abraço, dessa interação entre corpos que é comum principalmente no Brasil, nosso país tropical de afetos e atravessamentos humanos.

³³ Cf. COSTA, 2020, p. 2.

Se olharmos para o futuro, lidaremos diretamente com o desconhecido, com algo sobre o qual não temos controle algum. Estaremos mentalmente vivendo num jogo de projeções e fazendo diferentes criações, escolhendo entre o medo sobre o que está por vir e a esperança de que tudo isso vai passar, e de que estaremos livres e saudáveis num mundo bem e salvo.

O passado e o futuro são diferentes tempos mentais, são projeções de momentos que não estamos vivendo. Se o presente é o único momento real, afinal, o que nos impede de vivermos nele? Eis a questão! Alguns estudos sobre o comportamento humano atribuem a essa condição, o fato de termos construído em alguma fase da nossa experiência, alguns gatilhos mentais e emocionais. “Gatilhos mentais” são considerados estruturas inerentes do nosso cérebro e eles se misturam (FERREIRA, 2019, p. 31). Já o “gatilho emocional” é uma resposta mental, geralmente associada a experiências passadas que trazem à tona traumas, medos, inseguranças, ansiedade, emoções armazenadas no inconsciente. Os gatilhos podem nos fazer interferir, mesmo que inconscientemente, nas nossas decisões, nos levando à rejeição e/ou aceitação da realidade, sendo que nossas decisões são tomadas, primeiro, no inconsciente, e só depois vêm à consciência, normalmente acompanhadas de alguma justificativa racional.

Não basta identificarmos a rejeição: resignificá-la é preciso! Investiga-la é um exercício doloroso, gera pressão, mas atravessá-la significa permitir-se descobrir compensações, recursos positivos que ampliam o nosso olhar e disparam nossas superações, que nos levam a enxergar o presente como o melhor e único tempo real.

Quanto mais nos sentimos em harmonia com o presente, nos sentimos bem sendo quem somos, e isso influencia positivamente em vários aspectos da nossa vida. Na saúde, por exemplo, nos sentimos mais saudáveis e dispostos. Sentimos melhor o sabor dos alimentos, a saciedade proporcionada pela água, o fluxo da nossa respiração e uma melhor conexão com os nossos sentidos. Uma verdadeira comunhão com o nosso corpo.

Estar bem no presente é estar bem consigo mesmo e isso afeta os relacionamentos, uma vez que a satisfação de estarmos em si nos impede de buscarmos e apontarmos defeitos nos outros, aprendemos a lidar melhor com as diferenças, nos conscientizamos de que somos os únicos responsáveis pela realidade que criamos. Nos tornamos mais produtivos no trabalho quando

reconhecemos nosso potencial e nossas capacidades, passamos a ter mais amor pelo que fazemos, exaltamos nossas habilidades e nos permitimos estar conseqüentemente abertos ao fluxo da prosperidade e do sucesso profissional.

Estando no presente deixamos de abrir nosso espaço interno para culpas, cobranças, expectativas, frustrações, passamos a ocupar esse espaço com mais silêncio na mente, nos tornamos mais gentis e amigos tendo um relacionamento interno mais feliz sem exigências, emoções negativas e desnecessárias.

Ao invés de enxergarmos apenas pelo ângulo limitado dos problemas e das dificuldades, o estar presente nos coloca diante dos desafios, deixamos de lamentar e nos ocupar com pensamentos excessivos. Deletamos o lixo mental e fazemos *downloads* nas soluções para quaisquer desafios, colocamos em modo ativo o nosso guerreiro interior, dotado de uma força composta por recursos e inteligências.

Para desfrutarmos melhor dessa plenitude, que é estar no presente, são necessárias não só mudanças de pensamentos, emoções e paradigmas, mas principalmente de atitudes conscientes. Colocar em ação externamente os conteúdos que estamos modificando internamente, seja no espaço em que vivemos, no trabalho, na família ou nos relacionamentos, é algo que vem reforçar e confirmar a chegada de resultados positivos em nossas vidas.

Um dos maiores sentidos de estar no presente é também presentear as pessoas e o mundo com o melhor que carregamos em nós, quando modificamos algo internamente de forma positiva, nossa visão externa também tende a se modificar e isso reverbera positivamente em algum lugar no mundo. Do mesmo modo que as coisas boas que existem no mundo nos fazem bem, como é o exemplo da natureza: quando cuidamos da natureza estamos cuidando de nós mesmos, há uma troca mútua.

4.2. Corpo no Presente + Mente no Passado = Depressão.

Nossas experiências e crenças formatam nossos corpos. Se costumamos ter pensamentos limitados, nossos movimentos também serão limitados. O corpo sintetiza e expressa o resultado dos conteúdos que carregamos internamente. No mundo oriental, a conexão entre corpo, mente e espírito é algo comumente praticado, faz parte do contexto cultural a disciplina com alimentação, cuidados

corporais. A Yoga, por exemplo, é uma prática oriental milenar, que basicamente visa à integração de todo o nosso ser através do corpo.

No contexto das artes, temos a dança como uma linguagem de expressão e comunicação do corpo, onde o bailarino basicamente precisa aprender a ter foco, organização, precisão, paciência, persistência, a lidar com seu próprio peso, ser flexível, leve, lidar com o espaço, com o controle e com a fluência dos seus movimentos. Assim como a Yoga, a dança pode também ser uma ferramenta de expansão de consciência, uma vez que ela move o nosso corpo de forma sensível e conseqüentemente movimenta nossos registros internos. Se carregamos internamente dores do passado, tristezas, por exemplo, a dança sem dúvidas pode ser uma potente ferramenta de cura.

Ao utilizar o mapeamento etnográfico proposto por Fortin (2009), o artista-pesquisador cria um olhar sobre a obra coreográfica. Uma vez que pretende entrelaçar o conceito de *Mindfulness* com a Arteterapia, suas vivências corporais constituem também dado etnográfico, o que lhe leva a um processo de “autoetnografia”. Como assinala a autora, a autoetnografia é conveniente enquanto postura epistemológica, e caracteriza-se como uma “escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais” (p. 83). Dessa forma, os dados autoetnográficos se definem como expressões da experiência pessoal, e aspiram a “ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito”.

Aproximando-se ainda mais da realidade empírica do artista-pesquisador, a prática autoetnográfica conduz ao método autobiográfico. Tal preceito condiz com Dantas (2007), para quem a pesquisa no campo da dança não deve afastar o pesquisador de sua experiência ligada a essa expressão artística. Assim, o embasamento textual e a obra de arte se incrementam com as experiências que levaram o artista-pesquisador a experimentar processos criativos, no desenvolvimento do *Mindfulness*. Portanto, da prática da autoetnografia, o pesquisador desenvolveu narrativas autobiográficas, que são apresentadas a seguir (*trechos em itálico*).

“Decidi me tornar um bailarino logo criança, eu gostava de dançar escondido, fechava a porta do quarto, ligava o som e bailava diante do espelho. Fazia isso escondido como uma forma de me sentir livre, tive que lidar logo cedo com “bullying”

na escola e com a rejeição de familiares. Os filmes Dirty Dancing (1987), Billy Elliot (2000) e A Última Dança (2003) eram minhas maiores inspirações. Memorizava os passos e as falas dos atores. Aos 14 anos, vim morar em São Luís, determinado em me tornar uma grande referência nas artes. Sem nunca ter feito uma aula de ballet na vida, fui admitido numa audição para integrar o corpo de baile do Ballet Ópera Brasil. Concorri a uma das 15 vagas com outros 300 candidatos. O Teatro Arthur Azevedo se tornou minha segunda casa, um lugar onde iniciei o aprendizado com a arte da dança e principalmente das sombras. Cada movimento executado era sinônimo de muitos ruídos internos, eu sentia muitas dores. As dores do corpo passavam rápido, mas as da mente se repetiam, ouvia as falas preconceituosas, os risos dos colegas da escola ressoavam como fantasmas perturbadores. Foi muito difícil lidar com isso. Eu só tinha 14 anos, estava morando sem meus pais, não havia alguém para me orientar. Mudei de cidade e de escola, mas não mudei de escolha. Tive que lidar com mais bullying, fui mais ridicularizado na família e isso me gerava um grande sofrimento. Tive que lidar com a depressão na fase adulta e a dança foi a minha terapia. A única certeza que eu tinha era de que nada disso poderia ser maior que meus sonhos! Consegui realizá-los! Aprendi com a dança a expressar o que sinto com verdade, não ter medo de ser eu mesmo, respeitar minhas emoções, não me exigir tanto, ser tolerante, forte, resistente e isso reflete no meu corpo, mente, espírito, em tudo o que sou. Hoje lidero minha própria companhia de Artes, já circulei me apresentando por todos os estados brasileiros, ganhei prêmios, já fui contemplado com muitos editais culturais e me dedico a educar uma nova geração de bailarinos, criando belas coreografias e vídeos.”

A autobiografia do autor nos situa, através de sua experiência, sobre estarmos no presente carregando dores emocionais do passado. O passado pode ser ressignificado e a dor pode ser considerada como algo que nos impulsiona a encontrarmos internamente grandes recursos.

No caso da experiência citada, a arte também pode ser considerada uma terapia para a depressão, porém existem diversos graus de depressão e tratamentos clássicos para ela. A tríade básica do tratamento dos transtornos depressivos é: a terapêutica medicamentosa, a psicoterapia e outras terapias biomédicas. É comum ouvirmos falar, ver ou até mesmo sentir a depressão, é fácil conhecermos alguém

que já passou ou está passando por ela. Trata-se de uma doença “democrática”, por atingir todas as crenças, raças, idades, gêneros e classes sociais.

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2018), até 2020, cerca de 350 milhões de pessoas no mundo estariam sofrendo de depressão. As doenças mentais representam um terço das patologias não transmissíveis, num total de 13% de todas as doenças no mundo³⁴. Sobre o que é a depressão, a Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), afirma que é:

“um transtorno mental caracterizado por tristeza persistente e pela perda de interesse em atividades que normalmente são prazerosas, acompanhadas da incapacidade de realizar atividades diárias, durante pelo menos duas semanas e que além disso, pessoas com depressão normalmente apresentam vários dos seguintes sintomas: perda de energia; mudanças no apetite; aumento ou redução do sono; ansiedade; perda de concentração; indecisão; inquietude; sensação de que não valem nada, culpa ou desesperança; e pensamentos de suicídio ou de causar danos a si mesmas. A depressão pode afetar qualquer pessoa. Não é um sinal de fraqueza. É um transtorno tratável por meio de psicoterapia, medicamentos antidepressivos ou uma combinação de ambos.” (OPAS, 2017)

Quando estamos inconscientemente presos ao passado, passamos a ter fortes tendências à depressão, considerando que a depressão não é simplesmente esse aprisionamento mental, não é só uma tristeza que em poucas semanas pode melhorar espontaneamente. Trata-se de uma doença clínica que muitas vezes pode ser fatal. Vamos considerar que atualmente, assim como o Covid-19, seja também uma epidemia.

Para Silva (2016), os humanos têm a tendência de fugir de tudo o que possa retirá-los da zona de conforto vital ou abalar suas certezas ilusórias. Lutam ao máximo contra o sofrimento, tendem a negar a única coisa certa em suas vidas, a saber, a finitude física. No entanto, em essência sabem que o estado de segurança e proteção absoluta só é possível nos meses de vida intrauterino, mas insistem em alimentar a ilusão de que existem poções ou momentos mágicos que serão capazes de lhes devolver a paz absoluta e a sensação de felicidade constante. Assim, vivem esperando a hora em que todos os problemas serão resolvidos, as dores anestesiadas, os desejos satisfeitos e as inseguranças eliminadas. (SILVA, 2016, p. 262)

As fugas nos levam a criar ilusões, hologramas mentais, espaços frágeis para habitação do ego, lugares imaginários onde acreditamos ter o controle de tudo, onde

³⁴ Dados do Plano de Ação da Saúde Mental 2013-2020.

negamos o sofrimento, nos tornamos rígidos, travamos grandes batalhas desnecessárias e acreditamos numa falsa ideia de evolução. Nossa finitude só pode ser uma grande certeza se olharmos para a vida apenas por ângulos de visões materialistas. Outras ciências já explicam que o fim pode não ser o fim. Se olharmos para um ponto de vista mais amplo, veremos que a morte já nos acompanha em várias fases de nossas vidas, já que estamos matando coisas dentro de nós para que novas coisas possam nascer.

Assim como átomos e elétrons podem se aproximar ao ponto de materializar energia sólida e compacta, também podem se afastar, criando energias sutis e não visíveis, o vento é um exemplo disso. No universo tudo está em constante movimento, como explicado pela Física Quântica. Podemos movimentar o passado também, aceitar vê-lo de forma positiva, assim como o enxergamos de forma negativa durante muito tempo. Não podemos mudar o passado, ele faz parte de quem somos, de cada história de vida. Graças a ele chegamos aonde estamos, não há como ser diferente. Mas podemos ressignificá-lo internamente, mudar os nossos pontos de vista, nossas crenças e sobretudo aceitá-lo.

Essas mudanças influenciarão positivamente nas nossas emoções, nos levando a contagiantes estados de alegria, ao sentirmos o passado de forma diferente internamente, nossa visão externa sobre a vida se torna saudável. A depressão pode ser tratada. Mas, para que isso seja possível, é necessário que busquemos ajuda, façamos escolhas e ações conscientes.

4.3. Corpo no Presente + Mente no Futuro = Ansiedade

Ansiedade é um assunto bastante discutido na atualidade e não se trata de uma questão tão simples. Quando alguém nos fala que está ansioso, costumamos associar essa expressão a um estado de preocupação ou medo com o futuro. A ansiedade pode virar uma doença. Um transtorno de ansiedade vai muito além do medo, que é apenas um dentre vários outros sintomas, que podem ser físicos e psicológicos. “Sentir ansiedade é, sem dúvida, uma condição humana inerente a todos. No entanto, evitar adoecer por excesso é uma escolha que cada um pode fazer” (SILVA, 2017, p. 254).

Como sintomas físicos, podemos citar: náusea, fortes dores de cabeça, respiração ofegante, falta de ar, tontura, tremores no corpo, sudorese, sensação de

fraqueza, tensão muscular, perda de peso, insônia, queda de cabelo, boca seca, coração acelerado, mãos frias e suadas, sensação de garganta fechada, formigamentos. E como sintomas psicológicos temos: medo, apreensão, sensação de “estar no limite”, angústia, inquietação, incapacidade de relaxar, insônia, dificuldade de concentração, extrema aflição, preocupação com desgraças futuras, pensamentos catastróficos, de ruína ou adoecimento. Além do transtorno de ansiedade generalizada (TAG) que é o mais conhecido, existem outros como fobia, pânico, transtorno obsessivo-compulsivo (TOC), ansiedade social, estresse pós-traumático. Da prática autoetnográfica empreendida pelo artista-pesquisador:

“Passei por intensos processos de ansiedade no início da minha carreira artística, por longas noites de insônia, tinha receio de me alimentar, engordar, não conseguir executar os movimentos ensaiados, atingia níveis elevados de estresse a ponto de me irritar facilmente com situações mínimas, agia de forma inconsciente, eu era mecanicamente impulsivo, feria sem perceber os meus colegas de trabalho com palavras faladas em tom de grosseria. Fiz muitos gastos desnecessários por conta da ansiedade, eu queria a todo custo que minhas obras fossem aceitas, logo depois vi que essa necessidade de aceitação estava em mim e não nas minhas obras, eu tinha uma grande carência afetiva, uma vontade de me sentir pertencente a algo ou algum lugar, de não ser rejeitado, uma sensação de estar sozinho mesmo estando rodeado de pessoas. Ao término dos espetáculos me sentia tímido, envergonhado, não sabia reagir aos aplausos, era difícil sorrir, sentir satisfação por algo a que havia me dedicado há tanto tempo. Ao invés disso, sentia um extremo cansaço, desgaste, sensação de frustração por não ter realizado o que eu queria, havia uma espécie de agressor habitando em mim, um cobrador que me punia. Tudo isso para mim era natural, eu não sabia que isso poderia ser uma doença. Me percebi ansioso já na fase adulta, ao trabalhar como líder, coordenando as atividades do Núcleo Atmosfera, uma companhia de produções artísticas que fundei em 2006. A ansiedade e a depressão estavam caminhando juntas comigo e só fui percebê-las quando comecei a perder meus cabelos, massa muscular e ânimo para continuar trabalhando com a dança ou qualquer outra forma de arte. Parar de dançar, coreografar, fazer o que amo, me levou a uma desconexão de mim mesmo. Perdi o ânimo pela vida, nada mais parecia ter sentido. Em 2016, quando a companhia fez

uma década eu já não aguentava carregar tanto peso, abdiquei da liderança, dos processos criativos. Ao fugir daquele lugar, fiquei sem ter onde me apoiar, tive que aprender a lidar com a covardia e a ingratidão. Precisei de tempo para me conhecer, me reconhecer, parar de me esconder atrás das sombras, de alimentar tristezas, medos e carências.”

Com a experiência de quase 30 anos de prática médica, Silva (2017) destaca uma série de patologias geradas por elevados níveis de ansiedade intermitentes e contínuos. Algumas situações nas quais essas conexões se apresentaram de maneira inequívoca: dermatites, labirintites, fadiga, distúrbios digestivos (fome excessiva, indigestão, úlceras estomacais, constipação, diarreia, colite), distúrbios do sono (insônia, sono agitado e fragmentado, pesadelos, apneia, pernas inquietas), doenças cardíacas (hipertensão arterial, arritmias), cefaleias, alterações sexuais, fibromialgia e maior propensão a acidentes domésticos como topadas, tropeções, tombos e acidentes automobilísticos. (SILVA, 2017, p. 62)

Pesquisas realizadas pela OMS apontam que o Brasil é o país com a maior taxa de pessoas com transtornos de ansiedade no mundo e o quinto em casos de depressão e que pesa nesse cenário, dizem especialistas, fatores socioeconômicos, como pobreza e desemprego, e ambientais, como o estilo de vida em grandes cidades. Sobre a ansiedade no atual contexto mundial causado pela pandemia Covid-19, Tedros Adhanom Ghebreyesus, diretor-geral da Organização, afirma que o impacto na saúde mental das pessoas já é extremamente preocupante, já que o isolamento social, o medo de contágio e a perda de membros da família são agravados pelo sofrimento causado pela perda de renda e, muitas vezes, de emprego. (OPAS, 2020)

4.4. Mindfulness: Dicas para uma Atenção Plena

Admitimos que o passado é algo que já vivemos, é também um conjunto de lembranças, memórias, experiências tanto boas quanto ruins, traumas, dores, e que o foco excessivo nessa dimensão temporal pode nos levar a doenças como a depressão. Por seu turno, o futuro é algo que não vivemos, um conjunto de

projeções mentais, expectativas, ilusões que, em excesso, pode nos colocar em transtornos de ansiedade. A partir de tais pressupostos, cabe a indagação: Afinal, o que podemos fazer para nos sentirmos no presente? Quando nos fazemos essa pergunta estamos nos permitindo exercitar nossas habilidades para estarmos plenos no presente e esse é justamente o objetivo do *Mindfulness*.

Logo, constatamos que não há uma fórmula específica para isso, mas podemos citar algumas dicas que podem ser exercitadas e colocadas em prática a cada dia. A primeira delas é sobre permitir-se apreciar cada instante vivido. A vida não deve ser considerada um mero conjunto de ações cotidianas e repetitivas, precisamos sair de formas e padrões mentais condicionados, evitar vivermos como robôs, num piloto automático, precisamos não só pensar, mas buscar formas de sentir qual é o verdadeiro sentido da nossa existência, o que de fato a vida está nos mostrando como experiência nesse exato momento.

A segunda dica é sobre permitir-se perdoar e liberar mágoas do passado. Existem muitas pessoas que travam a vida por considerar o perdão uma grande dificuldade. O maior beneficiado com o perdão é sempre quem perdoa, mais do que o perdoado. Perdoar alguém não quer dizer que vamos esquecer determinadas situações difíceis que passamos com as pessoas e sim nos liberarmos do peso que carregamos sobre essas situações, o maior desafio é tirar o foco de quem nos feriu, nos ofendeu, nos rejeitou e assumirmos a responsabilidade sobre o que sentimos. Afinal, o que carregamos dentro de nós são escolhas exclusivamente nossas.

A terceira dica é sobre planejarmos o nosso futuro nos concentrando no que está ao nosso alcance agora. Precisamos ter sonhos, planos, metas, objetivos, mas sem esquecermos de tentar melhorar algo em nós a cada dia, acreditarmos nos nossos avanços, buscarmos e praticarmos as nossas potencialidades. Confiarmos no que somos, no que estamos fazendo e praticarmos o soltar das resistências que criamos ao acreditarmos fixamente numa falsa ideia de que somos incapazes e insuficientes.

A quarta dica é sobre usar os sentidos para nos conectarmos ao agora. A observação e exercício dos sentidos: visão, audição, paladar, tato podem ser bastante eficazes para a percepção do presente. Podemos, por exemplo, ativar essa sinestesia numa simples ação de tomar café, existem várias coisas acontecendo nesse momento que às vezes não aproveitamos por estarmos com a mente em outros lugares. O aroma e o sabor do café, a cor, a temperatura podem ser

verdadeiramente sentidos de forma simples. O café precisa ser degustado, ser sentido, o excesso de informações e distrações podem deixar o café sem sabor, quantas outras coisas além do café deixamos sem sabor durante o dia? Quantas vezes paramos para apreciar a beleza do céu, a luz da lua, o verde das plantas?

A quinta dica é sobre tentar descrever o momento presente para si mesmo. Quando o excesso de informações se concentra em nossa mente, ela tende a fugir, nos faz pensar de forma acelerada e confusa, milhares de coisas pensadas ao mesmo tempo nos trazem cansaço e desgaste energético. Quando nos sentirmos sobrecarregados de informações, o melhor a ser feito é parar durante alguns instantes para respirar, observarmos essa respiração, e então descrevermos o que está acontecendo conosco nesse exato momento. Por exemplo: agora estou sentado diante da tela de um computador cinza, estou me sentindo bem, rodeado de livros, está chovendo lá fora, estou aqui, somente nesse lugar, nada mais acontece comigo além desse momento... Na medida em que relato a mim mesmo o que estou vivendo, estou naturalmente me desligando do passado e do futuro.

A sexta dica refere-se ao celebrarmos nossas pequenas alegrias. Dedicamos esforço, tempo e energia para conseguirmos alcançar nossas metas, atingir os nossos objetivos, nossas vitórias, não podemos esquecer de celebrar. Quando vibramos na alegria estamos decretando ao universo que somos prósperos, gratos que somos merecedores de novas conquistas. Nossas pequenas alegrias acontecem e muitas vezes não as percebemos, podemos sentir a alegria por estarmos mais um dia tendo a oportunidade de viver, celebrar o bom dia que você recebeu com sorrisos.

A sétima dica é sobre realizarmos práticas de atenção plena. A meditação, a respiração, a Yoga. As práticas de *Mindfulness* consistem em concentrar toda a atenção na respiração e assim permitirmos a vinda dos pensamentos e observá-los sem precisar controlá-los. Essas práticas nos ajudam a perceber que não somos os nossos pensamentos e fazemos escolhas mais conscientes, optando pelos pensamentos negativos ou não. Para conseguirmos alcançar essa atenção plena precisamos de dedicação e tempo para nós mesmos. Afinal, quanto tempo do nosso dia dedicamos à percepção e observação de nossas singularidades?

A oitava dica é sobre ouvirmos as pessoas sem planejarmos o que vamos dizer. Isso é mais do que uma dica, é uma chave de ouro para as relações humanas, saber escutar sem julgar, sem trazer à tona aquele famoso “jogo de palavras

prontas” reproduzidos desnecessariamente no momento em que nos buscamos, apenas para um simples desabafo. Existem diferenças entre ouvir e escutar. Quando não planejamos o que vamos dizer durante um momento de escuta, nos permitimos ao fluxo natural de uma conversa sadia, proveitosa além de permitirmos aprender e assimilar os aprendizados sobre a experiência do outro em nós mesmos.

A nona dica é sobre observarmos os nossos sentimentos e emoções. Se estamos com raiva, por exemplo, uma das emoções mais imediatistas que existe, quando decidimos observá-la podemos conseqüentemente identificar sua origem. Somos responsáveis por tudo o que sentimos e pensamos, precisamos nos permitir aprender a gerenciar as nossas emoções, assim encontraremos recursos que nos trarão inúmeros benefícios, entre eles, a paz interior. Essa observação nos impede de assumir o papel de vítimas, de ser manipulados por nossos desequilíbrios emocionais.

A décima dica é sobre a eliminação das distrações. Essa questão se faz muito presente no nosso cotidiano, principalmente através da tecnologia: o celular, por exemplo. Quanto tempo passamos presos em imagens, vídeos e informações que não nos acrescentarão nada? Somos informados diariamente sobre a quantidade de mortos, as contradições políticas, as revoltas, mentiras, as tão conhecidas “*fake news*”. Através dessas distrações, nos colocamos inconscientemente em estados alterados de ansiedade, preocupações, adoecemos. Até que ponto conseguimos ficar no presente sem usar o celular? Quantas vezes pegamos o celular por necessidade e por distração? Eliminar distrações nos ajuda a perceber onde estão as nossas fugas, para onde corremos quando precisamos olhar para nós mesmos.

E a última dica é: dance, simplesmente dance! Veja e sinta a dança como um movimento da vida, ela nasceu com você. A dança permite conexões com o presente de forma integral, com tudo o que verdadeiramente somos. Dançamos juntos nessa experiência fantástica que é a vida!

4.5. Dançar é Estar no Presente

De acordo com alguns estudos no campo das terapias, a dança é como um alívio, uma aliada que ajuda no controle da ansiedade e da depressão, ajuda a descarregar as tensões físicas que o corpo acumula durante esses processos.

Dançar envolve sua respiração, a observação das ações que se executam no agora, nos faz atingir uma atenção plena, e isso é *Mindfulness*.

Através da dança podemos expressar nossas emoções e isso acalma estados ansiosos, nos leva à sensação de maior leveza e liberdade em relação às nossas preocupações cotidianas. Quando movemos o corpo na dança, estamos colocando nossas emoções em movimento, ela nos permite atravessar esferas sensíveis, comunicar, revelar nossa verdadeira identidade, a essência da nossa expressividade. A dança conecta o nosso corpo com o mundo, ampliando olhares e posicionamentos na realidade em que vivemos.

A dança pode nos trazer muitos benefícios. Além de controlar a ansiedade e ajudar a reverter quadros de depressão, sua prática tem sido muito citada como uma excelente alternativa de prevenção do envelhecimento do cérebro, e conseqüentemente, prevenção da doença de Alzheimer. “A dança é mesmo uma forma de terapia. E qualquer pessoa pode dançar, não existem restrições, nem mesmo de idade” (NUNES, 2017, p. 36)

Quando nos permitimos aprender a coordenar movimentos, trabalhando diferentes direções, colocamos em atividade diferentes hemisférios do cérebro. Aprendemos com a musicalidade a nos relacionarmos melhor com o espaço, o equilíbrio, diferentes dinâmicas existentes no corpo. Desafiamos o nosso cérebro a aprender algo novo, nos permitimos construir novos e diferentes caminhos neurais.

Dançar nos ajuda a ampliar nossas capacidades criativas, ter flexibilidade num sentido mais amplo da palavra, ter um certo “jogo de cintura” para lidar com os desafios que a vida nos oferece em nosso cotidiano. Dançando, conseguimos ganhar um tempo para nos distrair e pensar de forma mais alegre e positiva. Existem formas diferentes para vivenciar a dança: podemos experimentá-la de forma descomprometida, como um *hobby*, ou mera distração, apreciá-la esteticamente ou até mesmo encará-la como uma profissão.

No contexto da dança enquanto profissão, ou seja, no contexto dos bailarinos e coreógrafos, a ansiedade é quase inevitável, podendo ser considerada um grande desafio por estar bastante presente nos processos criativos, estes que podem apresentar como produto os seguintes resultados: um espetáculo, uma obra coreográfica que provavelmente será apresentada ao público. Para conseguir resultados satisfatórios, o bailarino precisa se manter no presente, estar focado,

empregando esforço físico em sua rotina de ensaios, observando, percebendo, aguçando sentidos e atento a cada movimento corporal.

Há uma tensão corporal latente a cada ensaio, repetitivas ações que visam melhorar sua *performance* e garantir excelência dos resultados. Essa excelência é medida através de diferentes graus de satisfação, que estão contidos tanto no processo de criação quanto na apresentação pública. São resultados imprevisíveis, aplausos, olhares, e sobretudo críticas.

Dançar é estar no presente, aqui e agora, é habitar o corpo exatamente onde ele está, é caminhar para dentro de si, autoconhecer-se, revelar e descobrir nossas potências. Ela também nos conecta com as nossas limitações, dores, inquietações e asperezas, nos ajuda a expressarmos ao mundo quem realmente somos. O ato de dançar nos permite experimentarmos o *Mindfulness* através do corpo, na medida em que nos focamos a observar as nossas emoções, sensações, sentimentos, respiração, gestos, movimentos, toda essa gama de percepções pode nos levar a estados plenos de consciência no presente.

Costumamos associar a dança a uma ideia de movimentos virtuosos e perfeitamente executados, a um conceito de talento que às vezes nos parece inacessível. Esse conceito é limitante, assim como acreditarmos que não sabemos dançar por falta de ritmo. Mas, afinal, o que é ritmo? Ritmo é pulsação, e para tê-lo basta estarmos vivos. Nossos corações podem nos ensinar a dançar. Quantas vezes paramos para ouvi-lo?

Precisamos analisar quais as nossas ideias pré-concebidas sobre dança, para não criarmos obstáculos e nos limitarmos. A dança não nos limita, o que nos limita são as nossas crenças, acreditarmos que somos incapazes de nos permitirmos a experimentá-la. Em sua efemeridade e miríade de possibilidades, tal como se vem demonstrando nos capítulos precedentes, a dança ganha contornos de um caleidoscópio, instrumento ótico em que fragmentos de material colorido se combinam a cada movimento, formando uma infinidade de formas através da interação com a luz exterior, resultando em variados efeitos visuais.

5. CALEIDOSCORPOS: A FUSÃO ENTRE O CORPO-CONFINADO E A DANÇA PÓS-PANDÊMICA

Diante da pandemia, tem sido comum nos permitirmos inúmeros questionamentos sobre as transformações das artes cênicas: as possibilidades, os limites, as novas corporalidades, o impacto sobre grupos, empresas, instituições, sobre as políticas culturais. Afinal, para onde vamos e o que faremos com a arte agora?

O que ainda poderemos sentir-saber após uma pandemia? O que estes corpos irão permitir ser, fazer, pesquisar nestes trânsitos intermináveis de uma antes – entre – pós covid-19? O que poderemos salvar nessas experiências de vida, morte, enclausuramento – sem, contudo, negligenciar ou anestesiar os corpos, as casas, as experiências e as subjetividades? Que remédios poderão curar um corpo incurável pelas experiências que viveu antes – entre – pós covid-19? O que poderá curar um corpo incurável pelas experiências que singularizou? (BALDI *et al.*, 2021, pág. 23).

O cruzamento entre o que é incerto e ao mesmo tempo concreto, nos traz indignações, emoções que persistem e produzem efeitos diversos, inclusive alteram a paisagem do ambiente visual ao qual estamos habituados. A paisagem viva agora é transmitida, através de telas, tornando-se paisagem virtual. Ao transitar por esses diferentes ambientes, o corpo naturalmente perde e ganha novos sentidos.

As adaptações geram reações, inquietações que nos farão buscar recursos para sobrevivermos e resistirmos. Esses recursos estão também ligados à nossa criatividade, considerando que agora estamos sendo pressionados mundialmente a buscar essa criatividade, o que afeta de forma ética-estética nosso trabalho, nos mobiliza para a recriação de um campo que nos possibilite o exercício das Artes Cênicas.

Durante o confinamento, contamos com limitadas possibilidades de apresentação das nossas produções. Acabamos no mesmo lugar: presos à mídia eletrônica, a única maneira de estarmos juntos, conectados. Os aplicativos e plataformas virtuais que utilizamos atualmente nos oferecem diversos recursos para interação, reuniões em grupo nas quais visualizamos imagem e áudio em câmeras paralelas, onde podemos compartilhar arquivos, reproduzir vídeos, comentar,

dialogar. Essas mídias inevitavelmente modificam a nossa forma convencional de trabalhar com a Arte. Existem ganhos e perdas com as adaptações.

Num contexto da arte-educação, por exemplo, nas aulas práticas de dança *online*, existem limitações por conta de recursos técnicos. Não basta ter um aplicativo ou plataforma, mas também é necessário um aparelho onde esse aplicativo será instalado, seja um computador, tablet ou celular, sendo que esse dispositivo precisa de uma boa câmera para a captação da imagem da aula e dos alunos. Além disso, é necessária uma boa conexão com a internet. Mesmo uma questão técnica pouco complexa pode prejudicar as aulas, o que reflete a precariedade das condições existentes na realidade da educação brasileira, em um mundo cada vez mais conectado pelas formas de comunicação virtual.

No Maranhão, ainda existem muitos lugares onde a internet é inacessível, onde famílias tentam sobreviver em condições mínimas, onde o alimento no prato é mais urgente do que esse acesso ou compra de aparatos tecnológicos.

Numa aula de dança presencial, o professor pode acompanhar de perto o desenvolvimento dos alunos, num mesmo espaço, pode fazer correções de movimentos mais detalhadas, realizar atividades de interação e sensibilização entre corpos, acompanhá-los durante a experiência sinestésica. Numa aula prática de dança *online*, o professor perde a experiência de estar presente com o aluno no mesmo espaço, surge um terceiro espaço: o ambiente virtual, no qual o olhar se dá através da tela de um dispositivo eletrônico, o tamanho dos corpos é reduzido. Ao se afastar da câmera para que os alunos possam observar a execução do movimento, o professor perde a dimensão do movimento corporal do aluno e vice-versa.

Quanto mais distante da câmera, mais comprometido fica o áudio, por conseguinte a compreensão do que o professor está falando. Para melhorar, é necessário o uso de microfones, estes que terminam por limitar o movimento do professor. Ao tornar-se adaptada, a aula prática de dança é conseqüentemente limitada.

Num contexto de produção artística, o diretor e/ou coreógrafo participa presencialmente de todas as etapas do processo criativo, observa de perto a expressão de cada artista envolvido, analisa as nuances da expressividade dos corpos extraíndo dessa proximidade um material poético que potencializa a cena, uma atmosfera é criada no momento dessa interação entre coreógrafo e dançarino.

A experiência de coreografar à distância é um tanto desafiadora, mas devemos considerar que, no caso específico da linguagem da dança, os recursos tecnológicos acrescentam alguns detalhes importantes. Quando optamos por gravar os momentos de interação *online* entre o coreógrafo e o dançarino, assim como gravar os experimentos apresentados por eles, criamos um registro audiovisual que servirá para futuras análises e composições coreográficas.

O registro audiovisual do processo é de notável importância para a fixação dos resultados, uma vez que os artistas poderão consultar outras vezes o conteúdo hospedado virtualmente, algo que nem sempre é possível realizar no formato presencial. Neste caso é importante considerarmos que, apesar do confinamento, existem ganhos aos processos criativos em dança, o registro audiovisual produzido online, torna-se um arquivo essencial que nos permite retornarmos materialidade às obras. Essa reflexão sobre o registro documental do processo criativo encontra base nos estudos de Salles (2004).

Em consonância com as reflexões de Pires (2017), a pandemia nos colocou no lugar do “não-lugar”, num lugar diferente, e nos mobilizou a experimentar novos olhares, novos espaços para criação e difusão das Artes Cênicas. O público dos nossos espetáculos foi expandido por meio de computadores e celulares, as apresentações foram aos poucos ganhando novas dimensões, alcançando, em alguns casos, centenas de espectadores de diversos lugares. Devemos considerar que essa situação social nos leva a perdas e ganhos.

Nossos corpos distanciados nos levam a refletir sobre a criação de uma arte de existência e resistência, sobre nossas singularidades que, agora confinadas, ganham novas potências e disparam mecanismos que nos levam a pensar sobre a arte do reencontro, do momento pós-pandemia, embora nada substitua a arte da presença vital dos corpos.

Nesse contexto, somos convidados a ser ainda mais criativos, desafiar os nossos limites sobre a criatividade, recriar, o ato de criar tornou-se algo forçado e obrigatório por conta dos prazos e condições impostas através de editais de emergência cultural. Por uma questão de sobrevivência, tivemos que aprender a lidar com aparatos tecnológicos de forma urgente. Essa situação afeta a fruição das obras de arte, por conta das adaptações, comprimidas em espaços e tempos criativos não habituais.

No Brasil, isso se soma à luta contra o governo neofascista do presidente Jair Bolsonaro, que deixa a população entregue à sua sorte e ataca os artistas. Aqui, a experimentação criativa foi combinada com ações contra as medidas econômicas ultraliberais e os planos de golpe do presidente do país. Durante o confinamento, já ocorreram projetos de encenação em vídeo, apresentações ao vivo com videoconferências, palestras, *workshops* e concursos. Essas formas de desenvolver modos de estar juntos criando ou discutindo a conjuntura, têm sido responsáveis por uma grande quantidade de materiais que vêm sendo produzidos por artistas e pesquisadores em redes.³⁵ (CARREIRA, 2020-2021, p. 10, tradução nossa).

As dificuldades impostas pela conjuntura político-econômica brasileira, têm levado os artistas a criar trabalhos limitados a condições escassas. A burocracia presente nos editais culturais não contempla grande parte dos artistas. No Maranhão, por exemplo, os fazedores de cultura popular foram os mais afetados, por falta de recursos diversos.

Embora existam iniciativas a partir das ações contra as medidas econômicas vigentes precisamos olhar para vários lados, para os caminhos e os destinos que a produção artística vem percorrendo nesse momento para resistir. O material produzido em massa pelos artistas nesse momento histórico limita-se à produção, apresentação e circulação de arquivos gerados através de mídias eletrônicas. É importante que tenhamos esse material salvo e exposto. Devemos considerar que há uma difusão como plano de fundo, mas até que ponto conseguimos realmente absorver e aproveitar com qualidade a quantidade existente nesse teleconvívio?

Um dos maiores desafios para os artistas nesse período implica em produzir proximidade, criar estratégias para alcançar um convívio (mesmo que “distante”), criar presença no espaço da não-presença. Essas tentativas colocam a arte num lugar de mutação, onde o fazer é repensado e conseqüentemente gera novos fazeres.

Analisando o fazer artístico cênico atual, é possível traçarmos um breve mapa sobre alguns momentos da produção artística do início da pandemia até aqui, do seguinte modo:

³⁵ En Brasil, a esto se suma la lucha contra el gobierno neo-fascista del presidente Jair Bolsonaro, que abandona la población a su suerte y ataca a los artistas. Aquí, la experimentación creativa se combinó con acciones contra las medidas económicas ultra liberales y los planes golpistas del presidente del país. Durante el confinamiento, han surgido proyectos de puestas en escena teatrales videograbadas, presentaciones en vivo con video-conferencias, charlas, talleres y concursos. Estos modos de desarrollar formas de estar juntos creando o discutiendo la coyuntura, han sido responsables de una gran cantidad de materiales que han producido artistas e investigadores a través de las redes.

- a) 1º Momento – Criação de Memórias: Assim que a pandemia foi anunciada, havia calendários a serem cumpridos em eventos anteriormente anunciados, e para preencher a programação desses eventos, os artistas, grupos e companhias, passaram a produzir vídeos, apresentando suas obras através de registros audiovisuais que continham relatos de processos criativos e documentários sobre sua história. Podemos afirmar que, em virtude disso, temos hoje um acervo audiovisual diversificado disponível nas plataformas virtuais, registro de memórias que poderão inclusive inspirar futuras pesquisas e experimentações.
- b) 2º Momento – Criação de Possibilidades: Os artistas começaram a interagir desenfreadamente através das redes sociais. Foram surgindo muitos eventos para discussão, pesquisa, assim como fóruns para discutir a produção artística durante a situação de isolamento social. A produção em vídeo, como único e principal recurso possível, foi estimulada e assim foram surgindo novas corporalidades, poéticas, performatividades. No caso da linguagem da Dança foram ressaltadas as criações em videodança. Possibilidades foram surgindo assim como novos editais com o foco na produção em vídeo.
- c) 3º Momento – Criação de Saídas: Após a morte de mais de 500 mil cidadãos brasileiros e grande parte da população vacinada, os artistas começam a pensar num caminho para as artes no pós-pandemia. O cenário político pouco favorável continua instalado, e isso gera muita revolta na população. Até então, houve uma quantidade significativa de artistas mortos pelo Covid-19. Ainda estamos vislumbrando essas saídas, as soluções que ainda poderão existir, pois outras urgências são prioritárias nesse momento. A população, mesmo usando máscaras de proteção, começa a ganhar as ruas para protestar contra o governo e garantir melhores condições, o retorno à vida de presença de corporalidades em tempos e espaços compartilhados e seguros.

Ao nos conectarmos através da câmera, ganhamos a convivência, a comunicação se torna ainda mais expansiva mesmo que virtualmente e esse recurso tecnológico é o mais seguro que temos disponível no momento. Podemos conviver de forma virtual, ainda que sem saber até quando. Contudo, já passamos um bom tempo nesse formato, e apesar dessa possibilidade de convivência, não podemos descartar a necessidade que temos do abraço, do toque.

Nosso corpo processa todas as “ausências da presença” assim como ganha novos sentidos através da presença virtual. Somos atravessados por mudanças que são positivas e negativas, e essa dicotomia tem sido o marco da experiência do corpo, que vem recebendo uma carga gerada pelas múltiplas informações, processadas aos poucos. O corpo precisa de tempo para se adaptar ao novo. Há caminhos neurais sendo construídos com a experiência da pandemia.

Os avanços tecnológicos podem nos trazer uma infinidade de benefícios, praticidade de informação, possibilitar conexões entre o mundo. E isso é fundamental. Mas nada substitui a conexão presencial, a troca humana, o toque, o olhar, o “estarmos juntos de verdade”. A pandemia da Covid-19, além de provocar uma catástrofe mundial, trouxe-nos inúmeros desafios. No contexto das artes, a crise sanitária nos convida também a experimentar o novo, a inevitável mudança em virtude de outras variáveis.

Na Dança, o corpo é o nosso principal instrumento de trabalho. Através dele, materializamos as nossas subjetividades, dando sentido ao que comunicamos. Nossos corpos foram afetados com a pandemia, passamos a experimentar da carência da materialidade, da presença, da proximidade, do calor, da independência, da coexistência, do convívio. O corpo agora tenta se redescobrir diante da frieza tátil de dispositivos eletrônicos, da distância, da dependência tecnológica, do isolamento.

Essas duas diferentes dimensões afetam as experiências dos nossos corpos. A natureza humana das artes abre espaço para as relações virtuais, criando a possibilidade de assumir a incerteza desse momento como uma potência no trabalho artístico. Impedimentos podem ser encarados como desafios.

Mas esses vírus não são novos, embora essa situação tenha servido para destacá-los. Para o teatro, COVID-19, além de uma catástrofe, é um campo de testes estimulante para continuar explorando outras possibilidades. Se removermos todas as camadas com as quais estivemos enterrando ou desenterrando a imagem do que poderia ter sido teatro em outros tempos, chegaríamos à ideia de que a única coisa que todos esses teatros têm em

comum é o esforço para se adaptar e sobreviver nos ambientes em que tiveram que se desenvolver. A situação provocada pela COVID-19, que se abateu de forma aparentemente mais violenta que as outras, embora com a mesma autoridade e exigências, é uma oportunidade para repensar o que pensávamos já saber sobre a natureza do teatro e de nós próprios, dos nossos pontos fortes e fracos.³⁶ (CORNAGO, 2020-2021, p. 15, tradução nossa)

Historicamente, não estamos vivendo a primeira pandemia do mundo, e certamente esta não será a última. Mas devemos considerar que nossos corpos, apesar das perdas e dos ganhos, permanecerão abertos a futuras contaminações, mutações e, sobretudo, às curas.

Toda essa condição de distanciamento entre corpos é uma oportunidade para refletirmos sobre valores humanos, sobre a coletividade, sobre quem somos e conhecermos nossas partes adormecidas e até mesmo desconhecidas.

Através de nossos corpos, somos capazes de perceber muitas coisas, quanto mais hábeis mais o nosso repertório de adaptação se amplia e conseqüentemente nos organizamos em novos formatos de convivência. Estamos num momento de experimentarmos “próteses afetivas”.

De acordo com Spinoza, um corpo protético é equipado com câmeras, celulares e tablets; Ele é ativo em redes sociais, teletrabalho e videoconferência constante. No entanto, está ausente em espaços públicos, praças, ruas, teatros e escolas. Nos vestimos com próteses afetivas como se fizessem parte de outra pele, dando origem a um outro modo de ser, reconfigurando nossa corporalidade.³⁷ (GODINEZ, 2020-2021, p. 23, tradução nossa)

Os “corpos protéticos” a que se refere a autora estão “ativos”, porém distantes. Aproximam-nos das telas, mas nos distanciam das formas essenciais, e isso interfere na convivência cênica, elemento crucial que o artista necessita para dar sentido às suas obras. Estamos experimentando esses corpos protéticos desde

³⁶ Pero estos virus no son nuevos, aunque esta situación haya servido para ponerlos en evidencia. Para el teatro, la COVID-19, además de una catástrofe, es un apasionante campo de pruebas para seguir explorando otras posibilidades. Si quitamos todas las capas con las que hemos ido enterrando o desenterrando la imagen de lo que podría haber sido teatro en otras épocas, llegaríamos a la idea de que lo único que tienen en común todos estos teatros es el esfuerzo por adaptarse y sobrevivir en los medios en los que les tocó desarrollarse. La situación provocada por la COVID-19, que se ha venido encima de forma aparentemente más violenta que otras, aunque con la misma autoridad y exigencias, es una oportunidad para repensar lo que creíamos que ya conocíamos de la naturaleza del teatro y de nosotros mismos, de nuestras potencias y fragilidades.

³⁷ Según Spinoza, un cuerpo protético está equipado con cámaras, móviles y tabletas; es activo en redes sociales, teletrabajo y constantes videoconferencias. Sin embargo, está ausente en los espacios públicos, plazas, calles, teatros y escuelas. Nos revestimos con prótesis afectivas como si fueran parte de otra piel, dando lugar a otro modo de ser, reconfigurando nuestra corporalidad.

o início da pandemia e constatamos, ao dançar com essas próteses, que nossos corpos são realmente adaptáveis. Mas não podemos desconsiderar que essas próteses também nos trazem a sensação de limitação, de prisão. Essa limitação nos leva a buscar recursos para nos sentirmos livres, logo sentimos falta da dança em sua forma primitiva, onde dançamos com corpos sem qualquer tipo de artefato.

Ao mergulharmos em busca dessa dança, nossos corpos despertam a nossa memória ancestral, retornamos à história dos nossos antepassados que sobreviviam às opressões, onde encontravam na dança, a simplicidade de pisar no chão, sentir a terra, o fogo, o ar, a água, onde encontravam na natureza a inspiração, o sentido da vida, a cura para suas feridas. Nesse cenário de pandemia, a dança nos reconecta à nossa essência, à história de nossos corpos, nos leva à natureza, a resgatar a força de quem somos.

Nossa ida para o espaço digital resultou numa série de diferentes tipos de presenças, que estão constantemente sendo colocadas em questão, algumas compartilham o mesmo tempo, e outras, não.

Há conteúdos que são gravados e editados para serem publicados em posteriores eventos, onde o autor da obra poderá interagir com público: a presença do espectador agora é substituída pela presença do telespectador, que pode interagir com a obra e/ou autor através de diálogos realizados ao mesmo tempo, com auxílio de *web cam* ou *chat*. Em alguns eventos *online*, há apenas a exposição do vídeo, para que telespectadores possam visualizá-lo, deixando seus comentários por escrito.

Durante a pandemia, alguns eventos de Artes Cênicas resumiram-se à exposição de vídeos, acompanhados de bate-papo com o artista, ou não. Para completar suas programações, alguns eventos ofertaram ações formativas, nas quais os artistas puderam compartilhar seus conhecimentos e habilidades por telepresença, através de aulas práticas realizadas ao vivo com o uso de câmeras conectadas em aplicativos de teleconferência.³⁸

Agora, o espaço digital não é apenas um espaço de consulta, mas também um espaço de convivência, de inquietações para o artista-pesquisador. Nesse novo

³⁸ Link de eventos, mostras culturais locais que o autor participou com seus vídeos, no YouTube: Derresol Cultural Sesc/MA: <https://youtube.com/playlist?list=PLt0i0HJCoCux6Eykc0mC8n3M45U-VMuH9>; III Godovirá de Cenas Curtas: <https://youtube.com/playlist?list=PLoMoGzZqnsnprPXyPzqYWzHfgtTreAKKW>; Conexão Dança 11: <https://youtube.com/playlist?list=PLQGWpmZUyw2k2bkYvBwdKSJesAYO6BTZ3>

formato de convivência, o espaço residencial do artista-pesquisador torna-se um espaço de experimentação cênica, estúdio de gravação, cenário, que será compartilhado com o telespectador em seu espaço, sendo residencial ou não. Esses dois diferentes espaços se conectam e criam um terceiro espaço, que é o espaço da telepresença.

O espaço da telepresença pode ser estendido, recolhido, móvel, portátil, o corpo virtual do artista pode ganhar dimensões transportáveis. Em todo esse processo o artista-pesquisador parece ensaiar novos formatos cênicos para outras mídias. Na verdade, todo esse tempo para ele é apenas um ensaio de algo que está por vir, algo que seu corpo descobrirá após a pandemia. A ação a ser executada no corpo agora precisa conter a ideia de experimentar uma promessa de futuro provisório e articulável.

Por enquanto estamos compartilhando apenas visões, nossos corpos estão carentes de um elemento fundamental para a apresentação de nossas performances: o olho no olho. A mera visão e observação do outro não nos sacia artisticamente, não é suficiente para considerarmos que nossas obras estão verdadeiramente completas. O espaço virtual ainda nos fragiliza com relação ao público, nos impossibilita de nos relacionarmos com profundidade e confiança, não conseguimos acompanhar nosso espectador, saber se estão nos assistindo.

No espaço virtual, o telespectador pode interferir na obra sem gerar qualquer tipo de estímulo ou reação no corpo do artista, sendo que as reações físicas presenciais por muitas vezes dão tonalidade e sentido nas obras. O telespectador pode acionar o *“play”*, o *“pause”*, acelerar, ampliar e reduzir cenas, alterar dinâmicas, voltá-las a qualquer momento e até mesmo assisti-las num lugar qualquer.

Aplausos foram substituídos por *“likes”*, expressões e emoções agora são visíveis através de palavras ou figurinhas *emoticons*. Dados de visualizações de vídeos hospedados em plataformas *online* a partir de eventos culturais não nos garantem que o telespectador tenha apreciado a totalidade de nossas obras e sua duração completa. Esses e outros aspectos confirmam a fragilidade existente nas relações virtuais entre as Artes Cênicas e o público.

Afinal, o que podemos esperar de uma relação virtual, onde o público é convidado a desligar a câmera e o áudio no momento da apresentação? O que podemos fazer quando o público se desconecta da obra por conta dos problemas de sua conexão com a internet? Estamos sendo convidados a refletir sobre o novo

mundo que surge, sobre a presença e, sobretudo, a atenção, que agora não se limita apenas ao olhar estático do corpo. Estamos caminhando para um processo de hibridização de presenças onde tendemos a ampliar nossos olhares ao mesmo tempo em que limitamos nossos movimentos, ao domesticar nossos corpos.

Existem possibilidades para realizarmos nossas práticas artísticas no ambiente residencial. O isolamento social nos trouxe esse desafio, foi isso que experimentamos e constamos. Devemos considerar que este é apenas um novo espaço para o nosso fazer, um potente lugar onde podemos reconhecer nossas capacidades de adaptação, buscarmos novos recursos e encontrarmos cura, força e criatividade.

Sabemos que, para as artes, as condições na pandemia são ameaçadoras. Sabemos também que conseqüentemente surgirão novas linguagens performativas. Nosso grande desafio é pensarmos e desenvolvermos modalidades híbridas pelas quais os corpos não percam sua liberdade de movimento e sua expressividade não caminhe para a superficialidade no decorrer de sua reconfiguração no espaço.

A realidade digital deixa para trás o mais imaginativo autor de ficção científica. O velho normal não retornará. O novo normal é este. Por enquanto, estamos todos atrelados a ele compulsoriamente. Mas, mesmo quando futuramente pudermos nos deslocar, estas conquistas digitais continuarão conosco. Ou melhor, serão incorporadas em definitivo ao nosso dia-a-dia. "Nosso" aí refere-se aos consumidores das artes. E também aos criadores, aos artistas. Quem viver verá. (COELHO, 2021, pág. 46)

Estamos lidando com diversas questões que nos trazem constantes inquietações, idealizações sobre o que será o futuro das Artes Cênicas. No momento presente estamos vendo as casas de espetáculos fechadas com raras apresentações, tendo público limitado numa plateia de assentos distanciados. Nas ruas, artistas urbanos timidamente se apresentam. Neste caso, a maioria se limita a utilizar o espaço público para a gravação de vídeos.

Boas notícias já circulam no mundo, a taxa de mortalidade pelo Covid-19 começa a ser reduzida. Graças à vacina, alguns países já começam a conviver sem o uso de máscaras de proteção. No Brasil, a taxa é de 40 pessoas a cada 100.000 habitantes. No estado do Maranhão, é significativo o avanço da vacinação³⁹. A cidade de Alcântara se tornou no dia 17 de junho de 2021, a primeira cidade brasileira com 100% da população adulta vacinada. Esses dados nos trazem uma

³⁹ Cf. Link disponível em REFERÊNCIAS > Links de notícias > *Avanço da vacinação no Maranhão*.

certa sensação de alívio, nos levam à esperança de que em breve estaremos retornando ao formato presencial. Até lá, muita vacina ainda deve ser distribuída e aplicada. Muitas questões estão sendo levantadas pela população, que agora começa a ganhar as ruas⁴⁰ e reivindicar por direitos diante da crise de insegurança gerada pelo governo atual.

Na cidade, corpos se reencontram, apesar do medo da contaminação. A população também começa a ganhar as ruas para protestar, eis que ressurgem novas performances urbanas. “Corpocidade” e “corpografia” vão se reconfigurando num espaço de coletividade e efervescência política. Corpos, antes contidos pela pandemia, parecem “fiscalizar” suas revoltas virtuais, através de discursos acompanhados de ações e gritos.

Durante a pandemia, o retorno presencial das expressões artísticas no Maranhão começou a acontecer nos seguintes espaços: nas ruas da cidade de São Luís, através de atos políticos organizados pela população em chamadas nas redes sociais e através das romarias de algumas manifestações de Bumba-meu-boi que transitaram em carreatas pela cidade⁴¹. Em alguns municípios, foram realizados mutirões de vacinação⁴² com apresentações de danças juninas compondo a programação cultural.

Nesse momento de reencontro entre corpos, percebemos a população reagir de diferentes maneiras. Enquanto uma parte recebe doses de vacina e se mantém em casa tomando os devidos cuidados, outra parte se aglomera como se não houvesse pandemia. Há quem resista à vacinação⁴³, e outra parcela ainda ocupa as ruas para reivindicar seus direitos, utilizando-se de variadas formas de comunicação para reunir a população em atos políticos.

As manifestações políticas convidam corpos a lutar contra o governo, para que seja possível a chegada de futuras soluções. Essas lutas marcam o tão esperado momento de reencontro entre os corpos e instigam o surgimento de novas performatividades. Logo, o sentido de cura ganha outras dimensões, nos permitindo

⁴⁰ Cf. Link disponível em REFERÊNCIAS > Links de notícias > *Manifestações populares por avanço da vacinação.*

⁴¹ Cf. Link disponível em REFERÊNCIAS > Links de notícias > *Carreatas de grupos de Bumba-meu-Boi durante festejos juninos na pandemia.*

⁴² Cf. Link disponível em REFERÊNCIAS > Links de notícias > *Mutirões de vacinação em São Luís (MA).*

⁴³ Cf. Link disponível em REFERÊNCIAS > Links de notícias > *Resistência da população ante segunda dose de vacina.*

pensá-la não somente em nível físico, mas em nível humano, social, político, reverberando no nosso organismo vivo da coletividade.

Agora, a escuta, elemento tão exercitado através do teleconvívio, está abrindo espaço para a fala, para o grito nas ruas, para a expressão de emoções que foram há tanto tempo reprimidas e distanciadas. Durante o confinamento nossos lares tornaram-se nossos palcos, neles passamos a buscar novas poéticas para os nossos corpos, esse momento representa uma pausa que parece nos conduzir para o nosso interior, onde nesse caminho nos perdemos e em alguns casos nos encontramos, pensamos se estamos/somos completos ou incompletos.

Cada vez mais estou convencido de que, o mais breve possível, devemos retornar às salas e espaços alternativos, e mesmo com medidas protetivas, salvar a reunião, para que alguns – principalmente aqueles com poder de decisão – venham a acreditar que essas novas formas podem ser um substituto prático, mais viável e lucrativo, a longo prazo, do teatro, da dança, da performance ou do circo. ⁴⁴ (TABARES, 2020-2021, p. 36, tradução nossa)

Nosso palco-residência, ambiente de muita reflexão e interiorização, aos poucos reabre as portas para o convívio presencial e a sensação que temos é de que ainda estamos com medo. Esse retorno nos traz novos desafios diante das mudanças que conseguimos fazer ou não nesse tempo suspenso.

A experiência da mudança é algo muito singular. No entanto, se conseguimos mudar algo em nós nesse momento, isso não significa que todos mudaram. Portanto, precisamos aprender a conviver respeitando as diferenças, sem criarmos expectativas sobre o outro, entendendo que cada um é responsável pelo que reprimiu, que cada corpo tem sua história, seu tempo e seu espaço.

Respeitar o espaço de cada corpo no mundo, eis uma das maiores lições da pandemia. É claro que sentimos falta da presença física dos corpos, mas não devemos negar o poder criativo que ocorre nas experiências virtuais. A grande questão agora é refletirmos sobre como convidar o público a sair de casa com confiança.

⁴⁴ Cada vez más me convenzo de que cuanto antes sea posible, hay que volver a las salas y a los espacios alternativos, y aun con medidas de protección, salvar el encuentro, no vaya a ser que algunos – sobre todo, aquellos con poder de decisión – lleguen a creer que esas nuevas formas puedan ser un sustituto práctico, más viable y rentable, a largo plazo, para el teatro, la danza, el performance o el circo.

Apesar do espaço se abrir nas ruas para as manifestações políticas, notamos que a população ainda se sente insegura para ocupá-lo. Uma parte significativa da população permanece em casa compartilhando virtualmente os conteúdos produzidos pelos que estiveram presentes. As intervenções e performances produzidas na rua são também compartilhadas por outros artistas através das redes sociais, a fim de reforçar a reivindicação.

Todos estamos sendo convocados a fazer parte desse momento, a nos posicionarmos e nos expressarmos de algum modo, tudo isso ainda caminha a passos lentos, considerando que ainda estamos num luto permanente, nos reerguendo dos inúmeros golpes. Corpos de afetos ainda estão feridos, tentam se recuperar dos medos, das angústias, das perdas, dos transtornos de depressão e ansiedade que foram se intensificando nesse período. Estamos cada vez mais conscientes de que a verdadeira cura se estabelece no momento em que nos reencontramos e vibramos juntos por algum motivo.

Vamos pensar artisticamente que, na realidade, estamos passando por um processo de imaginação, onde o exercício do aqui e agora é a morada da mente, da emoção, do espírito, de tudo isso que é corpo. Estamos saturados de diálogos internos, de enquadramentos virtualmente superficiais, dessas negociações que atravessamos diante das instâncias que nos condicionam, dos enfiamentos constantes com a procrastinação e a autossabotagem, que terminam sendo respostas de nossos corpos saturados da não presença.

Faz-se necessário articularmos debates sobre nossas ideias de arte, nossos ideais para a vida pós-pandemia, o que queremos trabalhar com o público que nos observa, agora não apenas presencialmente, mas também de forma remota.

A meu ver, a questão relevante dessa pandemia não é se as “novas formas” continuarão a se desenvolver ou onde estão surgindo. Acho que a pergunta dolorosa é: quão fortes serão os laços de longa distância que geramos durante a pandemia? Quando retomarmos nossas atividades, precisaremos de outros, daqueles que não estão por perto?⁴⁵ (SERRANO, 2020-2021, p. 49, tradução nossa)

⁴⁵ A mi ver, la pregunta relevante de esta pandemia no es si las “nuevas formas” continuarán desarrollándose o hacia dónde se perfilan. Creo que la pregunta dolorosa es: ¿qué tan fuertes serán los lazos a distancia que generamos durante la pandemia? Cuando reanudemos nuestras actividades, ¿necesitaremos de los otros, de los que no están cerca?

Os laços de longa distância poderão ser estreitados, na medida em que busquemos nos aproximar ainda mais e quando retornarmos às atividades presenciais aqueles que não estão por perto certamente não estarão presentes fisicamente mas estarão vivos como colaboradores dos nossos processos.

Adiante teremos novas percepções, novas respostas e perguntas sobre o que atualmente consideramos presença. A presença humana será sempre um tema a ser discutido, nossos corpos se transformam, se perdem e se encontram a cada novo fluxo no mundo.

Precisamos investigar os mecanismos e capacidades da criatividade humana, os sufocos e os respiros que conseguimos realizar por meio de nossas ações, não às que se resumem à execução de movimentos corporais, mas às que nos levam à nos posicionarmos de forma consciente, à elaborarmos corpografias sobre nossas emoções e visões para que um dia possamos vivencia-las juntos, presencialmente.

5.1. Imagens que se fundem para a aparição de novas imagens

No desenrolar das criações no ambiente residencial, fomos encontrando novos caminhos, encruzilhadas, inicialmente pensadas para seguir fluxos de curtos prazos, adaptações visando ao término da crise sanitária.

Ao caminharmos por essas encruzilhadas, encontramos ações dotadas de efemeridades. Essas ações performativas podem se configurar como vultos, passagens, assombros, visagens, tranSES, elas estão em movimento, são imagens que se misturam resultando em outras.

O que aconteceu com os nossos corpos? Do que eles foram moldados durante a pandemia? O que nos move nesse momento?

Ações e reações se estabelecem entre dualidades humanas, sombras psíquicas do ego se confrontam com a consciência luminosa emanada pelo *self* em nossos espaços internos. Esse confronto certamente nos arranja e nos desarranja, sensibilizando nossos corpos confinados que aos poucos se autoconhecem ainda mais e buscam mesmo sem previsões de fim da pandemia, ensaiar o respiro livre que acontecerá do lado de fora.

Para resistirmos aos inevitáveis transtornos gerados pela pandemia, passamos a jogar com o corpo, criando uma noção de futuro mesmo que provisório, compondo diferentes imagens no intuito de externar impulsos e desabafos, criando

novos pulsos, pulsões, pulsações. Este jogo se completa com a repetição de ações performativas que se fundem formando novas imagens, corroborando no “Caleidoscorpos”, conceito que buscamos desenvolver a partir deste estudo.

O corpo é um sistema cognitivo e aprende por repetição. Aprender, no nível do corpo, significa fazer determinada informação imprimir-se neste, ou mais, tornar-se corpo. Tudo que repetimos muitas vezes vai nos transformando em “nós”, e os exaustivos treinos das danças mais tradicionais, que ainda têm na execução dos passos de dança o engendramento de suas poéticas, demandam estes corpos hiper-treinados que vão assumindo a forma das próprias estéticas constituídas pelas técnicas e métodos para a criação destas danças. (ALMEIDA, 2021, pág. 14)

Mesmo num espaço limitado, deparamo-nos no dia-a-dia com repetições de movimentos cotidianos, alguns destes ocorrendo mecanicamente sem os percebermos. Neste mesmo lugar, criamos um espaço que antes não existia, o espaço da prática e da criação artística. Hoje já é comum que afastemos os móveis e criemos este espaço rapidamente.

Mover móveis de casa, posicionar a câmera para captar o melhor ângulo, acender as luzes para ser visto, ficar mudo para evitar ruídos, aumentar o volume para melhor ouvir a música que toca, o que está sendo transmitido. Levantar para tomar um café, tomar um banho, agora deitar e talvez dormir, talvez seja a hora de tomar algum remédio ou quem sabe a pílula do dia seguinte seja somente um sonho. Até os sonhos, muitas vezes, são repetidos. Todas essas ações são exemplos de partituras corporais que formam a orquestra cotidiana, a dança da vida pandêmica.

Estamos repetindo as mesmas ações todos os dias, antes eram apenas cotidianas, agora são também artísticas, há uma preocupação com a plasticidade, um senso estético envolvido, queremos preparar o espaço das ações a serem transmitidas, compor um cenário. Essa preparação do espaço é um detalhe que poderá ser reproduzido na cena de forma presencial.

O público agora pode se tornar espectador e telespectador ao mesmo tempo, participar de duas experiências paralelas. O alongamento desse tempo de isolamento nos ensinou isso, a buscar recursos e possibilidades, agora nos preparamos para mostrá-las.

Mas acredito, sim, que haverá uma reconexão da arte com o lugar ocupado, tanto individual como coletivo social, desde a casa, o jardim, a paisagem, a

família, até as possíveis reflexões sociais que possam nos conectar com o que temos bem abaixo dos nossos pés e que nos sustentam – que é o nosso pertencimento aos espaços que construímos e ocupamos, nossa ancestralidade, nossos saberes e até mesmo nossos sonhos. (HALAL, 2020)

O corpo registra todo movimento repetido diante da câmera. Quanto mais repetimos, mais potencializamos os significados. Agora é hora de olharmos para esses registros audiovisuais realizados durante a pandemia, não apenas com um olhar de roteirista, de editor de imagens, mas com o olhar para a dramaturgia, para a edição de movimentos, observar de forma ampla a materialidade produzida pelos corpos nos vídeos.

A repetição dos vídeos nos ajuda a selecionar as ações a serem reproduzidas pelo corpo num novo espaço, agora as ações ganham outras dimensões, pretendemos projetá-las para fora. O fora pode ser um palco, uma sala, uma rua. É chegada a hora da dilatação dos espaços, se conseguimos executar arte nos espaços mínimos da nossa casa provavelmente conseguiremos ocupar espaços mínimos.

O quadro que se apresenta para o período pós-pandemia é ainda muito nebuloso, pouco se pode nesse momento afirmar sobre como será o “novo estado de normalidade”. A cultura e a arte, que são, por natureza, atividades do encontro e das aglomerações, vivenciam um clima imenso de incerteza: quando efetivamente as pessoas poderão se reunir em grandes quantidades? Quando as tradicionais festas populares vão poder voltar a ocorrer? (CALABRE, 2020, pág. 19)

A pandemia chegará ao fim, mas o mundo em que vivemos não desapareceu. Isso quer dizer que retornaremos a ele, às nossas atividades diárias por vezes pesadas e monótonas, que agora parecerão atraentes e leves, faremos visitas aos nossos parentes e amigos, frequentaremos os restaurantes, os centros comerciais, retornaremos aos ensaios, as aulas, nos encontraremos nos “batalhões” ou até mesmo nas rodas de Tambor de Crioula. No entanto esse retorno à “normalidade” não será uma tarefa fácil para todos, pois os empregos e os salários não estarão à nossa espera e disposição, a educação ainda não terá se reestruturado.

Conexão, experimentação e interação, eis as ações mais reforçadas pela pandemia. Buscamos maneiras de não perder a conexão com o público, produzimos conteúdos para os meios virtuais e isso foi de grande valor. Experimentamos novas

possibilidades, novos conteúdos, encontramos outros modos de dançar, e com isso ampliamos tanto o nosso repertório de possibilidades. Interagir é uma forma de democratizar o espaço virtual, elaboramos maneiras do público se sentir um elemento crucial e pertencente das obras.

Além de tudo isso, é necessário pensarmos na rentabilidade de nossos serviços, seja através de iniciativas públicas, privadas, sejam nos valores dos ingressos dos nossos espetáculos. Afinal, após a pandemia, precisaremos também ser pagos pelo que criamos.

Essas ações também ganharão novas dimensões no reencontro do artista com o público. Estamos certos que o isolamento provocou uma compressão de fluxos ampliando consequentemente os nossos pontos de vista sobre espaços, corpos, processos e produtos artísticos.

Ainda é cedo para tirarmos qualquer tipo de conclusão sobre o que será das Artes Cênicas nos próximos dias, mas notamos que o crescimento exorbitante de trabalhos artísticos através de aplicativos ainda continua. Coordenadora do curso de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes (ILA/FURG), Fabiane Pianowski⁴⁶ tem observado nas artes, especialmente através do Instagram, um olhar mais atento sobre o cotidiano, o corpo, sobre si mesmo. A autora reitera:

Vejo isso por um crescimento de performances 'domésticas' compartilhadas na rede. Mas certamente este é apenas um aspecto do momento. Acredito que não é possível projetar nada ainda (para os próximos tempos), estamos ainda começando a entender e a aceitar esta situação para poder construir o que virá a seguir. (HALAL, 2020)

O Instagram é um aplicativo que atinge um grande público, as *lives* com diversos temas são publicadas com possibilidades de interação ao vivo, e o uso dessa ferramenta cresceu muito com a pandemia. Percebemos a aparição de diversos artistas, que certamente não ganhariam tanto espaço na televisão. Sobre a dança, há uma infinidade de aulas, *workshops*, apresentações acontecendo, há inclusive espetáculos com execução de coreografias em câmeras simultâneas.

Coreógrafos elaboraram obras com diferentes tipos de interação, não se limitando às apresentações de vídeos e realização de *lives*. Dentre as linguagens artísticas da cena, a Dança sem dúvidas está bastante adiantada com relação às demais. A interação com câmeras, cinema e produção de conteúdos audiovisuais já

⁴⁶ *Apud.* HALAL (2020)

não eram novidade com a pandemia. Digamos que esse período apenas reforçou e ampliou a hibridez que a dança já tinha antes.

Novas experiências se apresentam como horizonte num mundo de incertezas e angústias. Porém, mesmo com todos os avanços, compartilhamos a percepção do ator Eduardo Buttakka, exposta abaixo:

O artista não vai conseguir substituir a experiência da presencialidade pelo virtual. Esquece. Mas podemos buscar formas de tocar as pessoas de outra maneira por meio das novas mídias, das mídias digitais. Esse é o nosso desafio. E é aí que chegamos à grande questão: só estar nas redes e postar conteúdo não bastam. Precisamos criar experiências. (BUTAKKA, 2021)

Digamos que o “novo normal”, pelo menos aqui no Maranhão, é algo ainda impensado, porque a população, por motivos diversos (alguns justificáveis, outros não), não está tão atenta às medidas coletivas de combate à pandemia. Vão retomando a vida cotidiana de idas e vindas, de trocas, conversas e negócios, como se nada de mais grave houvesse acontecido, ou pior, como se à nossa volta milhares de pessoas não estivessem ainda doentes e outras muitas morrendo. Caminhamos pelas ruas e observamos o comportamento das pessoas, que às vezes nos deixam a dúvida sobre o óbito de centenas de milhares de pessoas.

A cidade já não está vazia, os centros comerciais já estão lotados, assim como praias, restaurantes, bancos. Filas e filas para tudo. Facilmente identificamos aglomerações por todos os lados. Sem contar com o grande número de pessoas que não estão comparecendo nos postos de vacinação para tomar a segunda dose e garantir uma melhor imunização.

Diante dessa realidade, pensarmos no que acontecerá com as Artes Cênicas após a pandemia torna-se ainda desafiador, estamos num momento em que a presença depende também da consciência da população, e apenas juntos conseguiremos dar novos passos adiante. Enquanto aguardamos por esse tão esperado retorno à “normalidade”, continuamos sendo bombardeados por informações diversas, conteúdos digitais e pelas infinitas imagens.

Temos agora um arsenal de arquivos disponíveis, são eles digitais e corporais, e tudo o que sentimos também se torna um arquivo. Estamos sempre criando memórias, transitando pelo passado, vislumbrando algo no futuro incerto. Cada memória corresponde a um fragmento da nossa vida, são traços das nossas experiências sensoriais. Quando recordamos algo muito especial que vivemos, por

exemplo, temos a sensação do cheiro, da cor, do sabor, da temperatura, da iluminação, uma memória sensorial se compõe de tudo isso.

Quais as possibilidades de criação em dança para o pós pandemia? Podemos começar a responder essa pergunta usando o próprio corpo. Afinal, o que conseguimos experimentar durante esse período? Se nossas experimentações se basearam no silêncio, no vazio, no medo, no estar parado sem reação, eis que surgiram os nossos primeiros temas.

Vamos imaginar a seguinte cena: um corpo se deslocando numa *performance* pelas ruas de uma cidade onde o público o acompanha num cortejo. Enquanto o artista envolvido interage com o público presente, suas imagens são captadas simultaneamente através de câmeras e transmitidas virtualmente através de aplicativos para outras pessoas que habitam outros espaços no mundo. Imaginemos essa interação, essa apreciação simultânea entre presentes e não presentes. Imaginemos agora uma outra câmera captando todas as ações que ocorrem nesse momento, o público, o artista e a captação das imagens virtuais.

A cena agora recebe novos elementos, os fragmentos das memórias vivas do corpo do artista antes enclausurado mesclam-se às memórias obtidas no presente, e assim há uma fusão de linguagens e tempos, presentes e não presentes gerando novos arquivos em tempo real. A experiência virtual experimentada em casa agora é também vivenciada nas ruas.

Eis que surge o “Caleidoscorpos” proposto como resultado artístico desta pesquisa.

6. O CORPO COMO PORTADOR DE SENTIDOS E PROCESSOS: UMA SÍNTESE CONCLUSIVA

Agora me sinto realmente adentrando num novo ciclo da minha vida, foram inúmeros os aprendizados que a pandemia me proporcionou, alguns foram carregados de tristeza, outros de alegrias, não sei se me sinto forte, mas tenho certeza de que estou mais consciente. Criei conteúdos em vídeo, transmiti espetáculos de forma virtual, participei de *lives*, de palestras e vivências *online* para universitários, integrei programações de eventos nacionais com as obras que criei durante a pandemia. Conteí minha história e fiz novas histórias. Apresentei coreografia com bailarinos distanciados no palco. Vi o palco do teatro virar um *set* de filmagem. Consegui dirigir um espetáculo sem previsão de estreia intitulado “Beleza e Fúria”⁴⁷, com encontros inicialmente virtuais e em seguida presenciais. Adaptei algumas obras para o formato de videodança, criei novos roteiros, editei muitos vídeos. Em casa, tornei-me um filho ainda mais presente, ganhei alguns quilos me alimentando com mais frequência e perdi outros ao percorrer a cidade andando de bicicleta. Conheci a cidade e alguns municípios próximos por outro ângulo. Caminhei na praia, mergulhei nos rios, cheguei em territórios nunca visitados por mim, mergulhei nas águas profundas do meu ser. Reencontrei nesse lugar algumas feridas da minha infância, resquícios emocionais de memórias mal elaboradas, ressignifiquei-as, não só em nível mental, mas também em nível corporal.

Criar dança em casa durante a pandemia tem sido um ato de resistência, libertação e cura. A pandemia registrou no meu corpo não só cicatrizes emocionais, mas também físicas. Para não restar dúvidas desse registro, ganhei uma cicatriz de seis pontos após uma queda dançando no chão liso da minha sala. Além do meu trabalho artístico também trabalhei muito no ramo das terapias integrativas, atendendo pessoas, dentre elas artistas, com sessões de *coaching* e com terapias cognitivas comportamentais, regressão, hipnose, acupuntura, ventosa, massagem, constelações familiares, oráculos e outros processos corporais. Exercitei bastante a escuta fazendo análises corporais.

⁴⁷ O espetáculo “Beleza e Fúria” estreou presencialmente na inauguração do Teatro Xama em São Luís, de 1 a 4 de setembro de 2021. Link do espetáculo no YouTube: <https://youtu.be/ALtDu9h1-vY>

Permiti-me não só cuidar, mas também ser cuidado, ser ouvido. Acredito que o corpo do outro é uma extensão do meu. Ao transferir informações, seja através de palavras, olhares e até mesmo de energia, sinto-me em movimento, uma troca constante se estabelece entre corpos e experiências nesse momento. No “Corpocidade” eu danço a minha história nos espaços da cidade, no “Corpocasa” eu me adapto aos espaços de casa para criar dança, no “Corpocura” eu danço pra me curar de mim e das interferências externas. A fusão de todos esses elementos estou chamando de “Caleidoscorpos”, que é basicamente o processo criativo de uma dança para um “novo mundo”. Tudo o que descrevi agora consiste de um relato do que estou sendo e, principalmente, fazendo. Estou no presente, vivendo o agora, num processo acumulativo de criações que precisam ganhar o mundo. É isso que desejo e assim me vejo no pós pandemia, seguindo o fluxo de uma “vidança” híbrida que segue.

Mais do que apenas mutantes biológicos, o momento é do corpo híbrido. Vive-se há muito tempo este processo simbiótico com o artificial, com o sintético. A própria evolução da espécie humana e o desenvolvimento das sociedades se formam pelo processo de artificialização, e isto não implica um pensar dicotômico entre homem e artificialidade. O natural e o artificial vivem atualmente numa natural simbiose. Assim a artificialidade é um componente do gênero humano. (CALDEIRA, 2009, pág. 77)

É sobre esse corpo híbrido que se debruça o “Caleidoscorpos”, cuja expressão pode ser verificada de forma bem-acabada no espetáculo autoral “Couraça”⁴⁸. Debruça-se também sobre seus trânsitos e transições, sobre as infinitas possibilidades que ele nos permite nos processos de criação. Quando o corpo se relaciona com o espaço da cidade, do ambiente residencial e da natureza, ele parece criar proximidades mais facilmente, cria vínculos existenciais que o leva a desenvolver diferentes estratégias de adaptação como recurso de sobrevivência às mudanças. Mas, quando esse corpo se relaciona com a virtualidade, há um rompimento de proximidades, de espaços e fluxos podendo conduzi-lo facilmente a caminhos de artificialidade. Com a pandemia, fomos obrigados a viver a simbiose do natural com o artificial e isso nos trouxe novas ideias, nos possibilitou investigarmos sobre os nossos lugares e os nossos limites. Até que ponto conseguimos encontrar naturalidade nessas relações virtuais?

⁴⁸ Vídeo da performance “Couraça” apresentada no evento Território Corpo da Vale em 2021, disponível no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=SoV_K8yEz_8

Dentro do processo de virtualização que vem sofrendo a cultura contemporânea, o corpo também será modificado, alterado. E o corpo, que sempre foi um espaço de experiência, torna-se espaço de novas experiências. (CALDEIRA, 2009) Seria interessante se fizéssemos uma breve análise sobre o nosso corpo do início da pandemia até aqui, observarmos quais foram as nossas mudanças. Ganhamos ou perdemos peso? Ganhamos ou perdemos paciência? Conseguimos reelaborar as emoções que saltaram do nosso interior? Nos encontramos com a nossa luz (consciência) ou com as nossas sombras (repressões do ego). Ganhamos ou perdemos tempo? Aceitamos os desafios e buscamos soluções ou apenas reclamamos das coisas que fizemos ou não fizemos? Ficamos ansiosos, depressivos, guerreiros ou um “mix” de tudo isso? O que de fato conseguimos colocar em movimento nas nossas vidas até aqui? Quais foram as ações mais executadas pelos nossos corpos até aqui? Expansão? Recolhimento? Saltos? Sustos? Surtos?... Ao criarmos estas perguntas e buscarmos por suas respostas é que passamos a descobrir novos caminhos a partir do corpo, isso nos leva a construir o “Caleidoscorpos”.

Quando decidimos relacionar o corpo e a cidade num processo criativo nos deparamos com um universo de memórias e histórias, as experiências do nosso corpo se comunicam com as experiências da cidade. Passamos a entender que a cidade assim como o corpo é um organismo vivo e que ela também tem suas feridas e suas belezas, algumas dessas feridas são a própria beleza. A cidade e o corpo passam por constantes mudanças e estas alteram e/ou definem novos fluxos e movimentos.

Durante a pandemia experimentamos uma corpografia marcada principalmente pelos inúmeros medos que sentimos, onde fomos obrigados a sairmos das ruas para nos isolarmos em nossas residências e, desse modo, a cidade, antes aglomerada e agora isolada, nos inspira a criar novas poéticas sobre o que conseguimos captar sobre o vazio e a solidão, como se nos tornássemos as próprias lendas da cidade já tão cheia de lendas. Nossos corpos na cidade isolada são como os assombros e as aparições que habitam no espaço imaginário popular, um espaço que neste caso é a condição primária do nosso trabalho artístico.

Constatamos desse modo que a hibridez pode fazer-se presente não somente nos corpos mas também nos espaços, e que ambos sofreram mutações a partir da pandemia. “É este corpo híbrido contemporâneo que vem sendo curiosamente

investigado por diversos artistas, que aponta também um novo espaço para a criação: o espaço híbrido”. (CALDEIRA, 2009, pág. 84). Entende-se que “o espaço híbrido tem sua origem a partir do encontro dos espaços tradicionais utilizados nas artes, quer seja um palco italiano, uma tela em branco, ou a dimensão que as cibertecnologias oferecem”, e assim formatamos o espaço híbrido proposto no Caleidoscorpos: o encontro entre o espaço da cidade, da casa, da natureza e o espaço teatral.

Quando nos deslocamos do espaço da cidade para o ambiente residencial, criamos um “Corpocasa”, no qual o corpo passou a experimentar adaptações e limitações de espaço, do externo expansivo ao interno comprimido. Constatamos que, ao lançarmos um novo olhar sobre nossos corpos em nossas casas, encontramos nela novos sentidos e semiologias, que o ambiente pode mudar conforme mudamos as nossas visões, na medida em que nos permitimos isso. A casa é um lugar de vários lugares, onde podemos conviver com outras pessoas ou não, onde há um universo de imagens que imprimimos nela com as nossas experiências diárias. Em cada cômodo da nossa casa habita um pedaço nosso.

O corpo carrega o registro vivo da nossa experiência e a casa abriga o registro vivo de nossas memórias corporais, nela podemos executar de forma consciente e inconsciente uma dança de movimentos repetitivos, rituais cotidianos que podem resultar na criação de performances artísticas.

No Corpocasa, conseguimos concluir que é possível adaptarmos performances realizadas em espaços públicos no ambiente residencial, como fizemos em “Divino”, porém devemos considerar que a presença do público neste espaço traria uma maior força e sustentaria as intenções propostas pelo artista-pesquisador.

Fizemos registros audiovisuais e apresentamos vídeos com resultado desta adaptação em plataformas virtuais. O desafio do Corpocasa no pós pandemia seria trazer o público para apreciar a apresentação da performance adaptada de forma presencial na casa do artista-pesquisador, percorrendo com ele por esse espaço, percebendo seus limites assim como as dilatações do seu corpo ao externar suas pulsões expressivas vivenciadas no período de confinamento.

Após a pandemia, o Corpocasa se expressará num limite entre paredes, que são como camadas sobrepostas à outras camadas, o corpo do público agora percorre o corpo da casa do artista-pesquisador e esse encontro resultará em novas

configurações, tanto nas relações como no ambiente. Eis que surgirá uma variação do conceito de paisagem urbana proposta pela arquitetura, a dança nos levará à criação de uma paisagem residencial, onde poderemos projetar simultaneamente às ações presenciais os registros audiovisuais realizados durante o longo período de distanciamento entre os corpos.

O Corpocasa nos trouxe a experiência de transformarmos nossa casa num *set* de filmagem, num espaço para elaboração de roteiros e cenários utilizando elementos disponíveis no próprio ambiente, nos trouxe a possibilidade de captarmos e editarmos vídeodanças.

Com o passar do tempo, o espaço residencial foi ficando cada vez mais limitado e isso foi trazendo ao artista-pesquisador uma sensação de sufoco, disparando em seu corpo processos de ansiedade, além de cansaço e indisposição. O Corpocasa então foi abrindo outro tipo de espaço a ser visitado: o espaço interno do artista-pesquisador, onde ele sentiu a necessidade de utilizar a arte enquanto ferramenta de cura fazendo um mapeamento de suas emoções no intuito de resistir às tensões geradas em seu corpo pela situação de distanciamento social.

O artista-pesquisador passou a experimentar a fusão dos conteúdos adquiridos por ele em sua experiência profissional enquanto terapeuta holístico e *coach*. Como resultado desse experimento surge o conceito de “Corpocura”.

Para realizar o “Corpocura”, o artista-pesquisador começou a exercitar o silêncio e a respiração através de práticas meditativas, encontrando no *Mindfulness* algumas técnicas para adquirir concentração. As práticas para adquirir atenção plena foram experimentadas com a dança, processo em que o próprio movimento executado passou a ser analisado, e estas análises conduziram o artista-pesquisador ao seu encontro com a Arteterapia/Dança-terapia. Este é basicamente um conceito que relaciona a Arte com a Psicologia, sendo “um modo de trabalhar utilizando a linguagem artística como base da comunicação cliente-profissional. Sua essência é a criação estética e a elaboração artística em prol da saúde”.

O Corpocura nos remete à ideia de um corpo em silêncio, que busca se reconectar consigo mesmo e com a natureza, fazendo uso de ferramentas holísticas para tratar da saúde mental e emocional. Além de experimentar o *Mindfulness* para manter a sanidade mental e emocional, o ator-pesquisador fez uso de terapias alternativas como acupuntura, em que experimentou a sensação de esvaziamento da mente a partir de agulhamentos na pele em pontos nervosos específicos do

corpo. Com outro tipo de terapia, a cromoterapia, passou a experimentar vídeos captando imagens focadas na relação entre corpo, luz e cor.

Outros elementos importantes também encontrados no Corpocura foram obtidos a partir do contato entre corpo e natureza, em que o artista-pesquisador passou a fazer apreciações de paisagens naturais, percorrendo a cidade de São Luís e municípios vizinhos. Nessas incursões ocasionais, a paisagem urbana passou a ser revisitada e vista por um novo ângulo.

A experiência do encontro entre o corpo e a natureza, a dança livre que o artista-pesquisador executa nas águas dos rios, disparam semiologias que nos levam a pensar sobre a cura, sobre os processos de descarrego, limpezas e curas das energias psíquicas e emocionais que estamos acumulando em nossas casas durante a pandemia.

O Corpocura também nos conecta a arquétipos ligados às forças sagradas da natureza: os orixás, que reforçam os traços ancestrais vistos em estudo anterior (Corpocidade), no qual o artista-pesquisador construiu uma autoenografia baseada em povos indígenas, negros e europeus para a composição da performance “Divino”.

Desta vez, o artista-pesquisador propõe relacionar o seu corpo com a natureza e dela extrair elementos que instigam o surgimento de ações corporais, logo decide criar releituras corporais baseadas na dança dos orixás e transportar para esse lugar alguns elementos experimentados em sua casa.

Neste momento, podemos afirmar que o Corpocura se encontra em processo de experimentação, e provavelmente permanecerá nesse estado enquanto durar a pandemia. Enquanto o vírus permanecer contaminando a população, nos permitiremos ser contaminados pela dança, acreditando em seu poder de cura.

O que sabemos no momento é que o Corpocura é a extensão do Corpocasa para o espaço da natureza, que é o ambiente onde construímos novas paisagens. Algumas imagens desse processo já foram captadas em vídeo e ainda são consideradas experimentais. Para apresentarmos o Corpocura após a pandemia, pretendemos expor as videodanças realizadas pelo artista-pesquisador até aqui. Nossa pretensão é alcançar o público que passa nas ruas e assim criarmos novas corpografias.

Essa produção audiovisual será projetada de forma efêmera em espaços públicos da cidade, em fachadas de prédios, muros e casarões onde o artista poderá

realizar ações performáticas efêmeras simultaneamente aos vídeos. Intitulamos essa ação artística de “visagem” (fantasma), termo que nos remete às histórias sobrenaturais que povoam o imaginário maranhense.

Outra ação artística realizada pelo artista-pesquisador em seu momento de cura, enquanto diretor do Núcleo Atmosfera, foi o processo criativo do espetáculo “Beleza e Fúria”, previsto para ser apresentado presencialmente no espaço teatral, após a pandemia. Durante esse processo, o espaço de sua residência foi aberto para encontros com outros quatro artistas. Beleza e Fúria é uma obra marcada por performatividades remotas, criadas pelos envolvidos, na qual o mapeamento dos corpos foi desenhado sob universos visuais dos artistas maranhenses Marlene Barros e Marçal Athayde.

Modelagens corpográficas foram experimentadas inicialmente de forma remota a partir da imagem do barro, da pedra, da madeira, das tintas, dos fios, matérias-primas bastante utilizadas pelos dois artistas visuais em seus processos criativos, e que nos permitiram associações com as subjetividades presentes na relação entre criador-criatura, forma-conteúdo, processo-produto.

Estas associações, por fim, levarão a lugares e experiências cinestésicas diversas após a pandemia, quando poderemos visualizar a reaproximação e reconexão entre corpos e presenças. As escolhas feitas pelo artista-pesquisador durante a trajetória desta pesquisa, nos levam a visualizar possibilidades de criação e suas variáveis.

Isso corrobora e dá sentido ao CALEIDOSCORPOS, o que enseja os desdobramentos da pesquisa acadêmica em nível mais avançado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério Salatini de. **Performance, Espaço, Presença, Exposição e Controle: Curadorias, Expografia e performatividade em Artes do Corpo**. Revista Urdimento, v. 1, n. 40. Florianópolis: UDESC, março-abril, 2021.

ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. **A Música de Hermeto Pascoal: uma abordagem Semiótica**. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2006.

AYRES, Amanda Aguiar. **Processo criativo e atuação em telepresença na formação de professores de teatro**. (Dissertação de mestrado) Universidade de Brasília, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.

BALDI, Neila Cristina; SANTOS, Oneide Alessandro Silva dos; MIBELLO, Daniela; SANTOS, Cinara Neujahr dos. **Dançaescrivendo corpografias de uma pandemia**. Revista Urdimento, v. 1, n. 40. Florianópolis: UDESC, março-abril, 2021.

BARROS, Antônio Teixeira de; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. **A elaboração do projeto de pesquisa**. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2 ed. São Paulo: Atlas, pp. 32-50, 2006.

BEAUD, Stephane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. (Tradução de Sérgio Joaquim de Almeida). Petrópolis: Vozes, 2007.

BRITTO, Fabiana D. et JACQUES, Paola Berenstein. **Corpo & Cidade: Coimplicações em processo**. Revista UFMG, vol. 19, ns. 1 e 2, jan./dez. Belo Horizonte, p.142-155, 2012.

Disponível em:

< https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf >

BUTTAKKA, Eduardo. **O teatro pós-pandemia: um desafio do nosso tempo**. Gazeta Digital, Cuiabá, 2020. Disponível em: Acesso em 15 de julho de 2021. < https://www.cairu.br/revista/arquivos/artigos/20202/Artigo_7_arte_pos_pandemia.pdf >

CALABRE, Lia. **A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam**. Revista Extraprensa, v. 13, n. 2, p. 7-21. São Paulo: USP, janeiro-junho, 2020.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CARREIRA, André. **La escena confinada: persistencia e incertidumbre**. Revista Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performatividad. Vol. 11, Núm. 18. México: Universidad Veracruzana, octubre 2020-marzo 2021. [ISSN impreso: 1665-8728 | ISSN electrónico: 2594-0953]

CARVALHO, M. M. M. J., ANDRADE, L. Q. A. Breve histórico do uso da arte em psicoterapia. In: M. M. M. J. Carvalho (Org.). **A arte cura? Recursos artísticos em psicoterapia** (pp. 27-38). Campinas, SP: Editorial Psy II, 1995.

CIORNAI, S. **Percursos em arteterapia: arteterapia gestáltica, arte em psicoterapia, supervisão em arteterapia**. São Paulo: Summus, 2004.

COELHO, João Marcos. **A necessidade da arte (durante e no pós-pandemia)**. Revista Comunicação e Memória (C/M), ano 01. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, março 2021.

CORNAGO, Óscar. **Sobre la naturaleza del teatro**. Revista Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performatividad. Vol. 11, Núm. 18. México: Universidad Veracruzana, octubre 2020-marzo 2021. [ISSN impreso: 1665-8728 | ISSN electrónico: 2594-0953]

COSTA, Fernanda Benquerer. **A Saúde Mental em meio à Pandemia Covid-19**. (Nota informativa). Brasília: Secretaria de Saúde do Distrito Federal, 2020. Disponível em:
< <http://www.saude.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2018/03/Nota-Informativa-A-Sa%C3%BAde-Mental-e-a-Pandemia-de-COVID19-poss%C3%ADveis-impactos-e-dicas-de-gerenciamento-para-a-popula%C3%A7%C3%A3o-geral.pdf> >

DANE, Erik; BRUMMEL, Bradley. Examining workplace mindfulness and its relations to job performance and turnover intention. In: **Human Relations**, v.67, p.105-128, 2013.

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança**. Revista da Fundarte, n. 13/14. jan./dez. Porto Alegre: UERGS, 2007.

DURHAM, Eunice R. **A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas**. In CARDOSO, Ruth C. L. (org.). A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FÉRAL, Josette. **A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 3, n. 2, mai./ago. Porto Alegre, p. 566-581, 2013.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

FERREIRA, Gustavo. **Gatilhos mentais: o guia completo com estratégias de negócios e comunicação provadas para você aplicar**. São Paulo: DVS Editora, 2019.

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. **Corpo/Cidade: uma corpografia do medo**. Revista Contemporânea, Ed. 18, Vol. 9, Nº 2, pp. 86-98, 2011.

FERRETTI, Sergio F. **Sincretismo e Religião na Festa do Divino**. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18(2), pp. 105-122 (2007).

Disponível em:

< <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23703/19359> >

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Revista Cena**. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

GODINEZ, Gloria Luz. **Prótesis afectivas**. Revista Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performativa. Vol. 11, Núm. 18. México: Universidad Veracruzana, octubre 2020-marzo 2021. [ISSN impreso: 1665-8728 | ISSN electrónico: 2594-0953]

GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

HALAL, Fernando. **Para onde vai a arte após a pandemia?** Universidade Federal do Rio Grande (*notícia do portal*). Publicado em 17/06/2020. Disponível em: < <https://www.furg.br/noticias/noticias-cultura/para-onde-vai-a-arte-apos-a-pandemia> >

HAYES, S. Acceptance and Commitment Therapy and the New Behavior Therapies. In: S. Hayes & V. Follette & M. Linehan (Eds.). **Mindfulness and Acceptance: Expanding the Cognitive-Behavioral Tradition**. 1-29. New York: Guilford Press, 2004.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. **Método semiótico**. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2 ed. São Paulo: Atlas, pp. 32-50, 2006.

KATZ, Helena. **Pina Bausch coreografa seu conceito de cidade**. Artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 14 de dezembro de 2000.

Disponível (*fac-símile*) em:

< <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61218723376.jpg> >

KATZ, Helena. **A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. (Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão). São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, J. B. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, nº 19, jan./abr., 2002.

LIMA, Déborah Maia de; RAYMOND, Caroline. **A danzaterapia de María Fux: tecendo encontros com o campo da educação somática.** Revista Repertório, ano 21, n. 31, p. 150-164, Salvador, 2018.

MATTOS, C. L. G. **A abordagem etnográfica na investigação científica.** In MATTOS, C. L. G.; CASTRO, P. A. (org.). Etnografia e educação: conceitos e usos. Campina Grande: EDUEPB, pp. 49-83, 2011.

Disponível em:

< <http://books.scielo.org/id/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902-03.pdf> >

NUNES, Patrícia. **Psicologia Positiva.** O Portal dos Psicólogos (página eletrônica), 2017. Disponível em: < <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0115.pdf> >

OLIVEN, Ruben George. **A antropologia de grupos urbanos.** 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OMS (Organização Mundial de Saúde). **Mental Health Atlas 2017.** Genebra: World Health Organization, 2018.

OPAS (Organização Panamericana de Saúde). **Depressão: o que Você Precisa Saber.** OPAS Brasil (página eletrônica), 2017.

Disponível em:

<

https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5372:depressao-o-que-voce-precisa-saber&Itemid=822#:~:text=A%20depress%C3%A3o%20%C3%A9%20um%20transtorno,durante%20pelo%20menos%20duas%20semanas >

_____. ONU destaca necessidade urgente de aumentar investimentos em serviços de saúde mental durante a pandemia de COVID-19. OPAS Brasil (página eletrônica), 2020.

Disponível em:

<

https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=6170:onu-destaca-necessidade-urgente-de-aumentar-investimentos-em-servicos-de-saude-mental-durante-a-pandemia-de-covid-19&Itemid=839 >

PICKER, John M. **Soundscape(s): the turning of the world.** In BULL, Michael (Ed.), The Routledge Companion to Sound Studies, New York: Routledge, pp. 147-157, 2019.

PIRES, Cássia. **“A Rainha da Solidão”: Um desenho poético do lugar ao “não-lugar” do Teatro.** Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, Vol. 3, Núm. 1. São Luís: UFMA, janeiro-junho, 2017.

REIS, Alice Casanova dos. **Arteterapia: a Arte como Instrumento no Trabalho do Psicólogo**. Revista Psicologia: Ciência e Profissão, Nº 34 (1), pp. 142-157. Santa Catarina: CESUSC, 2014.

ROEMER, L.; ORSILLO, S. **A prática da terapia cognitivo-comportamental baseada em mindfulness e aceitação**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ROLLA, Marco Paulo. **O corpo da performance**. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n. 1 e 2, p. 124-129, jan./dez., 2012.

Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_124-129.pdf>. Acessado em: 15 de dezembro de 2017.

SADALA, Maria Lucia A. **A fenomenologia como método para investigar a experiência vivida: uma perspectiva do pensamento de Husserl e de Merleau-Ponty**. A pesquisa qualitativa em debate... Anais/ II Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SALLES, C. A. et Cardoso, D. R. **Crítica Genética em Expansão**. Cienc. Cult. vol.59 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. 3. reimpr. da 1. ed. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

SCHAFFER, R. Murray. **The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. Rochester: Destiny Books, 1994.

SCHEEL, Marcio. **Dos meios de viver a morte: a arte em tempos de pandemia**. Revista Insight Inteligência, Ano 23, Ed. 89. São Paulo: Insight Comunicação, abril-junho, 2020.

SETENTA, Jussara Sobreira Setenta. **O Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**, 1º ed. Bahia: EDUFBA, 2008.

SERRANO, Alejandra. **Reflexiones pandémicas desde el teatro independiente**. Revista Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performativa. Vol. 11, Núm. 18. México: Universidad Veracruzana, octubre 2020-marzo 2021. [ISSN impreso: 1665-8728 | ISSN electrónico: 2594-0953]

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes Depressivas: as três dimensões da doença do século**. 1ª ed. São Paulo: Pricipium, 2016.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes ansiosas: medo e ansiedade nossos de cada dia**. 2ª ed. São Paulo: Principium, 2017.

STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa bibliográfica**. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2 ed. São Paulo: Atlas, pp. 51-61, 2006.

TABARES, Vivian Martínez. **Volver a los escenarios**. Revista Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performativida. Vol. 11, Núm. 18. México: Universidad Veracruzana, octubre 2020-marzo 2021. [ISSN impreso: 1665-8728 | ISSN electrónico: 2594-0953]

TRAVANCAS, Isabel. **Fazendo etnografia no mundo da comunicação**. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2 ed. São Paulo: Atlas, pp. 98-109, 2006.

VELHO, Gilberto. **Antropologia Urbana: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento**. Revista Maná, 17(1), pp. 161-185, 2011.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Revista Letras de Hoje, vol. 37, n. 4, dev. Porto Alegre, pp. 57-72, 2002.

WILLIAMS, Mark; PENMAN, Denny. **Atenção Plena**. (Tradução de Ivo Korytowsky). Rio de Janeiro: Sextante, 2015.

Links de notícias

- *Avanço da vacinação no Maranhão*

<https://www.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=313317>

- *Manifestações populares por avanço da vacinação*

<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2021/07/03/manifestantes-fazem-ato-contra-bolsonaro-e-a-favor-da-vacina-em-sao-luis.ghtml>

- *Carreatas de grupos de Bumba-meu-Boi durante festejos juninos na pandemia*

<https://imirante.com/oestadoma/noticias/2021/06/22/igrejas-nao-receberao-grupos-folcloricos-para-rituais-de-batizado-no-dia-de-sao-joao/>

- *Mutirões de vacinação em São Luís (MA)*

<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/06/06/termina-neste-domingo-6-o-arraia-da-vacinacao-em-sao-luis-ma>

- *Resistência da população ante segunda dose de vacina*

<https://g1.globo.com/google/amp/ma/maranhao/noticia/2021/06/16/governador-anuncia-premiacao-de-ate-r-10-mil-para-quem-tomar-a-2a-dose-da-vacina-contra-a-covid-no-ma.ghtml>