



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

AIDE ESMERALDA LÓPEZ OLIVARES

VIVÊNCIAS POÉTICAS DO CORPO:

**Intervenção artística com pessoas em situação de rua, que frequentam o
Centro POP em Belém/PA.**

**Belém - Pará
2017**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

AIDE ESMERALDA LÓPEZ OLIVARES

VIVÊNCIAS POÉTICAS DO CORPO:

**Intervenção artística com pessoas em situação de rua, que frequentam o
Centro POP em Belém/PA.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giselle Guilhon Atunes Camargo
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Adelma do Socorro Gonçalves Pimentel

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

**Belém, Pará
2017**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA

Olivares, Aide Esmeralda López

Vivências Poéticas do Corpo: intervenção artística com pessoas em situação de rua, que frequentam o Centro POP em Belém/PA. / Aide Esmeralda López Olivares. - 2017.

118 f. : il. color. ; 30 cm.

Inclui bibliografias

Orientadora: Professora Dr^a Giselle Guilhon Antunes Camargo

Coorientadora: Professora Dr^a Adelma do Socorro G. Pimentel

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2017.

1. Dança. 2. Intervenção Artística. 3. Morador de Rua. 4. Performance artística. I. Título.

CDD – 23 ed. 792. 62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO PARÁ.**

Aos vinte e três (23) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezesseis (2017), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Camargo ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Aide Esmeralda López Olivares, **Intitulada: “Vivências poéticas do corpo: intervenção artística com pessoas em situação de rua que frequentam o centro pop em Belém/PA”**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, **pelos professores doutores Giselle Guilhon Camargo, Miguel de Santa Brígida Junior, Adelma do Socorro Pimentel, Lucivaldo da Silva Araújo, da Universidade Federal do Pará; Maria Cristina de Freitas Bonetti, da Universidade Estadual de Goiás.** Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE com distinção, dada a recomendação de publicação integral e/ou de parte ou capítulo da referida Dissertação.** A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon Camargo agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 23 de Junho de 2017.

Prof.^a Dr.^a. GISELLE GUILHON CAMARGO

Prof.. Dr.^o. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JÚNIOR

Prof.^a. Dr.^a. ADELMA DO SOCORRO PIMENTEL

Prof. Dr.^o LUCIVALDO DA SILVA ARAÚJO

Prof.^a Dr.^a. MARIA CRISTINA DE FREITAS BONETTI

AIDE ESMERALDA LÓPEZ OLIVARES

Giselle Guilhon Camargo

Miguel de Santa Brígida Junior

Adelma do Socorro Pimentel

Lucivaldo da Silva Araújo

Maria Cristina de Freitas Bonetti

Aide Esmeralda López Olivares

DEDICATÓRIAS

Com satisfação, dedico este trabalho aos diferentes profissionais que utilizam a arte como uma bela ferramenta de desenvolvimento humano e social;

Aos integrantes do Coletivo Núcleo de Arte e Imanências em Saúde NARIS, dos projetos: Trupe da Pro-cura e Viramundo, por me lembrar que *o amor é a cura para tudo*;

Com amor e gratidão:

Aos meus pais, Andrea Colin e Rolando Herrera;

Aos meus irmãos Rolando, Hebe, Gilberto e Yesénia;

Aos meus sobrinhos, Giovanna, Rodrigo, Nicole, Mateo e Matias;

Aos meus cunhados, Victor, Mireya e Joselyn.

AGRADECIMENTOS

A Deus, ao Universo, aos Guias Espirituais, aos meus Avós e Archi, que sempre me cuidam e guiam, para chegar aos lugares precisos, nos momentos certos e com as pessoas corretas. Missão cumprida!

À minha família pela cumplicidade em cada um dos meus sonhos;

À minha querida orientadora Giselle Camargo pela sabedoria compartilhada;

À minha querida coorientadora Adelma Pimentel por guiar-me a encontrar o sentido neste processo;

A OEA, CAPES e ao CNPQ, pela bolsa concedida para a minha formação no Brasil;

À minha querida professora Iracilda Sampaio pelo o apoio incondicional durante a minha estadia no Brasil.

À Universidade Federal do Pará, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia e ao corpo docente, discente e funcionários, por tornarem possível a concretização desta pesquisa;

Aos membros da Banca pelo apoio proporcionado em finalizar este processo.

Ao Vitor Nina e a Daiane Gasparetto pelo conhecimento compartilhado e mostrar-me um mundo mágico entre a arte e a saúde.

Às minhas queridas Cassia da Silveira e Rita Rodrigues pela confiança brindada e acolhimento para realizar a minha pesquisa no Centro POP;

À FUNPAPA, o Centro POP e a cada uma das pessoas em situação de rua que participaram na minha pesquisa, gratidão completa.

À Professora Marina Nascimento pela amizade, apoio durante este trabalho;

Ao Breno Alves pelo amor e apoio incondicional em cada momento;

À minha irmã Loreto Mora Muñoz por crer em mim e impulsionar-me constantemente;

Aos meus colegas de turma e a todos os afetos que contribuíram neste trajeto.

VIVÊNCIA POÉTICA DO CORPO



RESUMO

LÓPEZ, O., Aide¹. **Vivências Poéticas do Corpo:** Intervenção artística com pessoas em situação de rua, que frequentam o Centro POP em Belém/PA². 2017. 118 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

O tema da pesquisa é a compreensão das vivências dos processos corporais conscientes de pessoas que, devido à condição social, psicológica e econômica fazem da rua sua moradia. Para captar os significados e sentidos das vivências, utilizamos recursos artísticos como mediadores da expressividade e manifestação da subjetividade dos participantes, favorecendo a possibilidade de refletir sobre a condição de ser-no-mundo, afetado pela condição de habitar as ruas. O estudo contém um desenho orientado por uma abordagem qualitativa exploratória, transdisciplinar, cruzando as fronteiras da Arte, Antropologia e Psicologia, configurando a pesquisa como um processo criativo e relacional, em que pesquisadora e participantes são construtores do conhecimento. O local da pesquisa intervenção foi o Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua, Centro POP, em Belém/PA, objetivando: compreender as maneiras que as práticas artísticas afetavam as pessoas que frequentavam o Centro POP; identificar as percepções dos participantes acerca do seu corpo e a consciência de bem-estar, ante a vivência das atividades artísticas. As bases teóricas para dialogar com os fenômenos foram: a Antropologia do Corpo, os Estudos da Performance, a Etnocologia e a Fenomenologia Hermenêutica, compondo um suporte para compreender e interpretar o corpo como testemunho da vivência artística. A intervenção no Centro teve a duração de sete meses, com a participação de 10 a 15 pessoas, já que os frequentadores do Centro são usuários flutuantes. A maioria dos colaboradores foram homens, com idades entre 20 e 55 anos. As estratégias metodológicas utilizadas foram um desdobramento da dança à *performance* e a criação de uma ação intitulada: “Vivência Poética do Corpo”. Sobre os resultados obtidos, destacamos que a maioria dos participantes, tinham corpos magros com tonificação muscular; manifestavam tensão nas costas, ombros e pescoço; os estados emocionais expressavam saudade, tristeza, liberdade e alegria no uso do corpo. Destacamos nas experiências coletivas, um efeito marcante: os corpos dos participantes em estado de alerta constante, interpretado como estratégia de autocuidado à sobrevivência no espaço urbano. Dos alcances da pesquisa, observou-se uma mobilidade considerável no estado de ânimo dos participantes, manifestando estados de calma e tranquilidade; sensações de prazer e desfrute no uso do corpo; mais disponibilidade para a exploração corporal e na autoconsciência maior autocuidado do corpo próprio.

Palavras-chave: Corpo. Vivência. Performance artística. Pessoas em situação de rua.

¹ Esta dissertação é fruto de um ato de reflexividade, que compreende o percurso da pesquisa durante a formação de mestrado, no programa de Pós-Graduação em artes PPGArtes, em colaboração com o programa de Pós-Graduação em Psicologia PPGP, ambos da UFPA.

² Apoio para impressão e difusão de resultados: Prêmio PROEX de Arte e Cultura, Edital 16/2016 Categoria Conexões Culturais. Design do logotipo da Vivência Poética do Corpo: Breno Filo

RESUMEN

LÓPEZ, O., Aide³. **Vivências Poéticas do Corpo:** Intervenção artística com pessoas em situação de rua, que frequentam o Centro POP em Belém/PA. 2017⁴. 118 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

El tema de la presente investigación es la comprensión de las vivencias de procesos corporales conscientes de personas que debido a la condición social, psicológica y económica hacen de la calle su vivienda. Para captar los significados y sentidos de las vivencias, utilizamos recursos artísticos como mediadores de la expresividad y manifestación de la subjetividad de los participantes investigados, favoreciendo a la posibilidad de reflexionar sobre la condición de ser en el mundo, afectado por la condición de vivir en las calles. El estudio contiene un diseño orientado por un enfoque cualitativo exploratorio, transdisciplinar, cruzando las fronteras del Arte, la Antropología y la Psicología, configurando la investigación como un proceso creativo y relacional, en el que la investigadora y los participantes son constructores de conocimiento. La investigación se realizó en el *Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua, Centro POP*, en Belém/PA, teniendo como objetivo: comprender de qué manera las prácticas artísticas afectaban a las personas que asistían al Centro de POP; identificar las percepciones de los participantes acerca de su cuerpo y la conciencia de bienestar, ante la vivencia de actividades artísticas. Las bases teóricas para dialogar con los fenómenos fueron: la Antropología del Cuerpo, los Estudios de Performance, la Etnocología y la Fenomenología Hermenéutica, componiendo un soporte para comprender e interpretar el cuerpo como testimonio de la vivencia artística. La intervención en el Centro tuvo una duración de siete meses, con la participación de 10 a 15 personas, ya que, las personas que frecuentan el Centro tienen una asistencia irregular. La mayoría de los participantes fueron hombres, con edades entre 20 y 55 años. Las estrategias metodológicas utilizadas fueron un desdoblamiento de la danza al performance y la creación de una acción titulada: "Vivencia Poética del Cuerpo". Sobre los resultados obtenidos, destacamos que la mayoría de los participantes, tenían cuerpos magros con tonificación muscular y manifestaban tensión en la espalda, los hombros y el cuello. En los estados emocionales expresaban nostalgia, tristeza, libertad y alegría en el uso del cuerpo. Destacamos en las experiencias colectivas, un efecto marcante: los cuerpos de los participantes en estado de alerta constante, interpretado como estrategia de autocuidado a la supervivencia en el espacio urbano. De los alcances de la investigación, se observó una movilidad considerable en el estado de ánimo de los participantes, manifestando estados de calma y tranquilidad y sensaciones de placer y disfrute. En el uso del cuerpo, más disponibilidad para la exploración corporal y en la autoconciencia, mayor autocuidado del cuerpo propio.

Palabras clave: Cuerpo. Vivencia. Performance artístico. Personas en situación de calle.

³ Este trabajo es fruto de un acto de reflexividad, que comprende el recorrido de la investigación, durante mi formación de maestría, en el programa de *Pós-Graduação em artes PPGArtes*, en colaboración con el programa de *Pós-Graduação em Psicologia PPGP*, ambos de la UFPA.

⁴ Apoio para impressão e difusão de resultados: Prêmio PROEX de Arte e Cultura, Edital 16/2016 Categoria Conexões Culturais.

Design do logotipo da Vivência Poética do Corpo: Breno Filo

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Corporeidade do homem tocando o violão.....	17
Fotografia 2 – Intervenção artística: “ <i>El Baile do Completo</i> ”	18
Fotografia 3 – Envolvimento artista-pesquisador-participantes.....	51
Fotografia 4 –A festa do corpo, sessão de intervenção.....	59
Fotografias 5 – Estrutura do Centro POP.....	69
Fotografias 6 - 7– Estrutura do Centro POP.....	70
Fotografia 8 – Roda de conversa com os participantes da pesquisa.....	73
Fotografia 9 – Corporeidade de alguns usuários do Centro.....	78
Fotografia 10 – Respostas dos usuários - Dinâmica chuva de ideias.....	81
Fotografia 11 – Respostas dos usuários - Dinâmica espinha de peixe.....	82
Fotografias 12 a 14 – Coletivo NARIS.....	96
Fotografias 15 a 17 – “ <i>El Baile do Completo</i> ”	97
Fotografia 18 – Entrada do Centro POP.....	98
Fotografias 19 – Colagem – Dispositivo alongamento do corpo.....	98
Fotografias 20 – Colagem – Dispositivo lenços coloridos	99
Fotografias 21 - 22 – Equilíbrio da folha de papel.....	100
Fotografias 23 – Colagem – Dispositivo folha de papel.....	101
Fotografias 24 – Colagem – Dispositivo jogo.....	102
Fotografias 25 – Colagem – Dispositivo massagem.....	103
Fotografia 26 – Nós.....	104

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Rede de Richard Schechner.....	30
Figura 2 – Diagrama- Mobilidade do esquema habitual.....	47
Figura 3 – Representação do ciclo básico da investigação-ação.....	55
Figura 4 – Diagrama –Padrão de observação da Vivência Poética do Corpo.....	61
Figura 5 – Diagrama – Elementos da Vivência Poética do Corpo.....	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O CORPO VIVIDO COMO SABER E COM SABEDORIA.....	24
1.1. Da dança à performance.....	26
1.2. A arte na implementação terapêutica.....	32
1.3. Sensação.....	34
1.4. Vivência.....	36
1.4.1. Experiência.....	38
2. EM BUSCA DO SENTIDO: A PROCURA DO MÉTODO.....	40
2.1. Percurso.....	49
2.2. Pesquisas participativas.....	52
2.3. Ação e pesquisa intervenção.....	53
2.3.1. Ação como criação poética.....	56
3. INTERVENÇÃO ARTÍSTICA: DESVELAR VIVÊNCIAS POÉTICAS DO CORPO.....	65
3.1. Comunidade pesquisada e Centro POP.....	66
3.2. Encontros.....	72
3.3. Estudo dos estados de corpo e consciência.....	76
3.3.1. Corpos em resistência.....	82
3.4. Vivências Poéticas do Corpo.....	84
3.5. Resultados “Vou acreditar que essa mentira é verdade”	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	115

INTRODUÇÃO

Minha pesquisa nasce do interesse em utilizar formas expressivas artísticas como dispositivos de sensibilização, envolvendo determinadas ações de estímulo sensorial e expressivas, que podem impulsionar o desenvolvimento pessoal através do autoconhecimento.

Ao refletir sobre o meu próprio desenvolvimento, percebi dois períodos: um anterior e outro posterior ao contato com a arte. O primeiro, na infância, foi caracterizado por escassas vivências artísticas, em comparação ao segundo, na adolescência e fase adulta, períodos em que passei por uma iniciação artística e profissional. Porém, no segundo momento, constatei que as vivências artísticas me possibilitaram uma maior autoconsciência. As aproximações corporais com a dança, a música, as artes visuais e o teatro permitiram conhecer a mim mesma, favorecendo a expressão de emoções e pensamentos próprios. Segundo a pesquisadora Heidrun Panhofer:

A arte é um instrumento que impulsiona o homem a experimentar e definir seus pensamentos, sentimentos e condutas, os quais em momentos transitórios de inspiração, transpassam os limites da expressão verbal consciente precisando de um meio de expressão menos cognitivo, mais vivencial, ou seja, mais primário. O artista, como um técnico de seus meios de expressão, torna estético o produto de seus pensamentos e sentimentos. Essa experiência transcendental, seja forma de explosão de atividade criativa ou na forma de perspectiva de beleza, é sentida como uma intensa experiência emocional, cujo efeito muda o mundo da pessoa que a experimenta. Nesse sentido, dessa expressão emocional, a arte foi estudada e investigada como uma modalidade terapêutica, utilizando os conceitos de comunicação e criatividade. (PANHOFER, 2005, p. s/n) [Tradução Livre]⁵

Assim, percebi que aquela experiência transcendental exposta por Panhofer, fazia-me interpretar que meu encontro com a arte, representou um divisor de águas, na consciência do meu desenvolvimento pessoal. Como afirmava Joseph Zinker (1996), referindo-se aos processos criativos da *Gestalt-terapia*, é possível promover a autorreflexão e autopercepção através da experimentação das práticas artísticas.

⁵ “El arte es un instrumento que alienta al hombre a experimentar y definir sus pensamientos, sentimientos y conductas, los cuales, en momentos transitorios de inspiración, sobrepasan los límites de la expresión verbal y consciente, precisando un medio de expresión menos cognitivo, más vivencial, más primario. El artista, como técnico en su medio de expresión, convierte en estético el producto de sus pensamientos y sentimientos. Esta experiencia transcendental, ya sea de una forma de exploración de actividad creativa o en la forma perspectiva de belleza, es sentida como una intensa experiencia emocional, que en efecto, cambia el mundo de la persona que lo experimenta. Es en el sentido de esta expresión emocional donde la utilización de las artes ha sido estudiada e investigada como modalidad terapéutica, por utilizar los conceptos de comunicación y creatividad.” (PANHOFER, 2005, p. s/n)

Assim, o indivíduo, na vivência artística, contata consigo mesmo enquanto experimenta as práticas artísticas e se libera através delas.

Sendo assim, as valorações das minhas vivências artísticas, bem como a sinergia entre os processos artísticos e terapêuticos, serviram de inspiração para eu realizar a pesquisa de Mestrado em Artes e, posteriormente, eixo para compreender o que a vivência em arte despertou em outras pessoas, durante a pesquisa, entre 2015 e 2017.

Na investigação, pretendi estudar os processos corporais de sujeitos que, devido a sua condição social, psicológica e econômica, fazem da rua a sua moradia, através da compreensão das vivências. Para tal, propus utilizar os processos artísticos, como espaço e tempo criativos, nos quais se pode manifestar a subjetividade do indivíduo, e além disso, criar uma “subjetividade transformadora” pois, segundo a pesquisadora Cecilia Salles (2006), a ação do processo criativo contempla a construção da obra e por sua vez, no mesmo ato, a construção da subjetividade do artista, isto é, no processo artístico dá-se a construção do sujeito. Mas, no caso da pesquisa, os processos criativos realizados não procuraram um resultado estético como “obra de arte” e sim, a arte como um saber que trabalha com e para o ser humano, dentro de um entrelaçamento corporal, sensorial e emocional (LANGDON, 2006). Sendo assim, o trabalho realizado também pretendeu destacar as atividades artísticas como parte do viver, como ações culturais que toda pessoa pode vivenciar, tal como é estipulado nos *Derechos Culturales* da *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO*: “[...] O direito a participar ou a tomar parte na vida cultural tem, entre outros, três componentes principais relacionados entre si: a) a participação na vida cultural; b) o acesso à vida cultural, e c) a contribuição à vida cultural. [...]” (UNESCO Art.15, 2010 p. 12) [Tradução Livre]⁶.

Esse direito e obrigação de viver e vivenciar a vida cultural me impulsionaram a buscar um conjunto de interesses que abrangessem a minha condição humana durante o processo da pesquisa. Isso foi compreender-me como ser humano numa seleção de “alteridade”, compartilhando tudo o que existe em comum e, na singularidade do viver de cada um (ARENDETT, 1999).

Desse modo, tive uma tomada de consciência de que durante o processo, os fatores que me transpassavam como ser humano, artista, estudante e profissional, eram, de algum modo,

⁶ *Derechos Culturales*, Documento básico de las Naciones Unidas, (UNESCO) apartado: Vida cultural, Art. 15 El derecho a participar o a tomar parte en la vida cultural tiene, entre otros, tres componentes principales relacionados entre sí: a) la participación en la vida cultural; b) el acceso a la vida cultural y c) la contribución a la vida cultural. (UNESCO, 2010 p. 12)

também peculiaridades que se manifestavam na pesquisa, como por exemplo: a metamorfose de uma artista formada em dança ao encontro com a *performance art*.

Ao acionar diferentes estratégias na implementação da pesquisa qualitativa, com destaque para a participação das pessoas, pude experimentar o envolvimento da pesquisadora no fenômeno, por meio da relação intersubjetiva, em que o meu corpo foi envolvido, e por sua vez afetou o corpo do outro, compondo diálogos entre as corporeidades envolvidas (BRIGIDA, 2007).

Outro princípio que fundamenta este trabalho é a indissociabilidade entre a teoria e a prática, que permite valorar o conhecimento que se adquire nas *práxis*, tão legítimo quanto o teórico e vice-versa.

Consegui, desse modo, perceber, que um processo de pesquisa também podia ser um processo criativo (BIÃO, 2007) e único, porque requer o uso da criatividade própria para se desenvolver. Ainda que cada ato de investigação se fundamente em pesquisas anteriores, estratégias metodológicas, modelos ou estruturas, é o pesquisador quem vai construindo um fazer próprio de implementação, dentro da diversidade de um percurso marcado por buscas e encontros.

A partir desse entendimento, compreendi que a minha condição como mexicana, estudante estrangeira no Brasil, que tenta assimilar e se articular um viver num novo território e ao estudar as vivências de seres humanos, demandaram-me valorar um tempo e espaço específicos. Porém, a condição flutuante das pessoas em situação de rua, caracterizada por um tempo e espaço indefinidos, levou-me a implementar a *performance* como manifestação artística que se dá num tempo real, “a arte do viver” (TAYLOR, 2013) ato único e não repetido. Sendo assim, posso interpretar que uma das peculiaridades da minha pesquisa foi a vivência de um tempo e espaço no “aqui e agora” como estratégia de intervenção na comunidade e também, como estratégia própria, de sobrevivência aqui, no Brasil.

Recém-chegada ao Brasil, no primeiro encontro com a professora Giselle Guilhon, orientadora da pesquisa, esta recomendou-me conhecer Belém: “-vive este novo espaço”. Assim, decidi seguir o conselho, sem saber que viver e vivenciar seriam os verbos bases da minha pesquisa. Depois de um ano de trabalho, ao encontrar a professora Adelma Pimentel no caminho, propôs-me compreender o sentido dessas vivências, apoiando-me como coorientadora da pesquisa.

Nesse viver Belém, cheguei ao *Consultório na Rua*, serviço oferecido pela Secretaria Municipal de Saúde e Meio Ambiente (SESMA). O Consultório tem a finalidade de dar assistência médica, psicológica e social a pessoas em situação de rua, sob a direção do Doutor e artista Vitor Nina de Lima, que pela iniciativa do mesmo, o Consultório passou a se vincular ao projeto NARIS - Núcleo de Arte e Imanências em Saúde, um programa de extensão da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Pará, através dos projetos *Trupe da Procura* e *Viramundo*. O coletivo NARIS, tem como missão promover o bem-estar na sociedade a partir do “trabalho transdisciplinar entre saúde e arte”. (NINA, 2013, p. 16)⁷

Desse modo, a minha primeira aproximação com a comunidade em situação de rua, deu-se em vinculação com o Consultório e Coletivo:

Quando cheguei ao consultório, encontravam-se em atendimento, o doutor, a psicóloga e a assistente social, então, eu fiquei na sala de espera, na qual também encontrava-se um homem de aproximadamente 27 anos. Durante o tempo em que estivemos na sala, observei que a atitude do homem era séria, mas quando o doutor saiu do consultório, o homem mostrou-se entusiasmado e ambos se cumprimentaram e conversaram. O homem pediu ao doutor Nina um violão, Nina procurou e o entregou, logo depois, convidou os funcionários e a mim para assistir ao homem. Quando tocou o instrumento, a corporeidade dele tornou-se distinta, os pés pareciam mais aderidos ao chão, assumiu uma postura um pouco mais ereta e a expressão facial foi de seguridade. Ao terminar de tocar o violão, a plateia bateu palmas. No final, o homem pediu emprestado o violão ao doutor Nina e foi embora do Consultório. (Notas de trabalho de campo)

⁷ A Trupe da Pro-cura surge no 2010, sobre a origem dela, Vitor Nina de Lima narra: “Em 2010, as iniciativas deste coletivo levaram a fundação do Núcleo de Experimentação Artística em Saúde, que tem como objetivo a pesquisa e extensão em saúde e arte. Este núcleo, desde então, vem ampliando suas ações e frentes de trabalho, tendo sido renomeado, em 2012, como Núcleo de Artes como Instrumento de Saúde (NARIS). Os quatro anos de trabalho do NARIS e da Trupe da Procura permitiram o acúmulo de diferentes saberes, atores sociais e uma troca baseada no diálogo e na subjetividade, entre estes atores e as diferentes situações a que são sujeitos em suas relações e práticas de saúde. Um trabalho híbrido de perspectivas transdisciplinares, que atua nas fronteiras entre saúde, medicina, arte, cultura e política podendo ser comparado às garrafadas, tradições curandeiras típicas da Amazônia: através da combinação de elementos diversos e à primeira vista não relacionados, busca-se um processo de cura que tangencia diversos aspectos da vida dos indivíduos” (NINA, 2013, p. 16).

Fotografia 1 – Corporeidade do homem tocando o violão.



Fonte: Acervo pessoal. Lugar: Consultório na rua. Data: 12 /10/2015

Na minha percepção da vivência, a ação de tocar o violão dava ao homem uma reorganização corporal diferente de quando ele estava esperando pelo doutor, a corporeidade do homem transmitiu-me maior presença, o que me fazia interpretar que nesse ato ele tinha uma reafirmação de si mesmo, então, questionei-me de que maneira constituiu-se essa ação.

Posteriormente, no coletivo NARIS participei da *performance*: “*El Baile do Completo*,”⁸ intervenção artística na rua, que se realizava na feira do Ver-o-Peso, alternadamente, às sextas-feiras, em Belém do Pará. Nessa intervenção, também colaboravam pessoas de diferentes profissões como doutores, trabalhadores sociais, psicólogos, artistas e qualquer pessoa interessada. A *performance* constituía-se de uma caravana de música e dança, que saía do mercado de carne, percorrendo as ruas até chegar próximo à Estação das Docas, área de concentração de pessoas em situação de rua;

⁸ *El Baile do Completo*, foi o título da intervenção que se compõe por palavras em língua portuguesa e espanhola, proposta realizada pelo coletivo NARIS.

Fotografia 2 –Intervenção artística: “El Baile do Completo”.



Fonte: NARIS – Trupe da Pro-cura. Lugar: Ver-o-Peso Data: 4 /11/2015

Chegando a esse espaço (fotografia número 2), convidava-se a comunidade a participar de/em danças, cantos, poemas e conversas; criando junto com elas um ambiente lúdico, de festa e, *por que não, dizê-lo: um ambiente cheio de magia*, que segundo as mesmas pessoas em situação de rua, podia transformar a noite:

Depois de terminar de dançar, um senhor acercou-se de mim e falou: - Gostei muito de dançar, vocês fizeram legal minha noite, hoje vou dormir feliz. (Notas de trabalho de campo)

O comentário do senhor despertou em mim o valor da vivência artística, como uma experiência que pode mudar o estado de ânimo das pessoas. Essa observação, em conjunto com os dados observados nos demais dias de intervenção, faziam-me perceber que as pessoas em situação de rua:

- Mostraram entusiasmo ao participar nas diferentes atividades artísticas;
- Apresentavam uma mobilidade no estado de ânimo, depois da vivência artística;
- Aqueles participaram em um dia não eram os mesmos em outro, havia sempre novas pessoas.

Tais observações, levaram-me a formular os questionamentos da pesquisa: Será que viver em situação de rua distancia o vivente da sua região afetiva? As preocupações com a sobrevivência afetam a criação e o cuidado com o corpo? De que modo a expressividade artística em dança pode impulsionar vivências agradáveis?

Após isso, a pesquisa focou-se na aplicação de uma oficina artística para pessoas em situação de rua. Então, na mesma colaboração com o coletivo NARIS - Viramundo, foi como cheguei ao Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua, - Centro POP, uma unidade de acolhimento com assistência social, de entrada e saída diária para pessoas em situação de rua, também chamadas usuários, pelo serviço que recebem no Centro. Este localiza-se no bairro de São Brás, em Belém do Pará. Então a minha pesquisa foi uma investigação em extensão do coletivo, onde me coloquei como facilitadora do processo.

Deste modo, o Centro POP, foi o contexto da pesquisa, onde delimitou-se como participantes do estudo as pessoas em situação de rua que frequentavam o Centro. Sendo assim, o objetivo geral da pesquisa foi compreender de que maneira as práticas artísticas afetavam as pessoas em situação desse lugar; e como objetivos específicos: realizar um estudo da corporeidade dos usuários no cotidiano e fornecer aos participantes da pesquisa atividades artísticas que lhes permitissem vivenciar sensações de bem-estar.

O estudo tem caráter exploratório, e se configura como pesquisa-intervenção por favorecer o desvelamento da dinâmica produzida entre a relação pesquisador-fenômeno (ROCHA, 2006), e entre artista-pesquisador-participante (BRIGIDA, 2007). Tais posturas de agir na pesquisa demandaram-me que o fenômeno pesquisado fossem as vivências das pessoas, captadas durante a intervenção, as quais experimentavam tanto as pessoas em situação de rua como eu. Portanto, a partir do pressuposto das afetações no processo da pesquisa, foi indispensável criar uma tendência a orientar a coleta de dados da aplicação pelos fundamentos: pessoas - vivência da arte - compreensão.

A compreensão das ações dos indivíduos, a partir de uma abordagem qualitativa, permitiu-me estudar as vivências na subjetividade do ser humano. Também, apoiei-me no conhecimento transdisciplinar cruzando entre as disciplinas da Arte, Antropologia e Psicologia, para abranger os saberes epistemológicos da Antropologia do Corpo, Etnocologia, Fenomenologia Hermenêutica e Estudos da *Performance*.

Na pesquisa, enfoquei o corpo como testemunho, da vivência, conseguindo apreender as ações manifestadas corporalmente, como símbolos na relação significativa – significado

(RICOEUR, 1988) e na relação “estados de corpo e consciência” (BIÃO, 2017). Deste modo, considero que se gerou um processo hermenêutico nos atos de refletir, interpretar e compreender que se concretizam na ação de escrever este trabalho de dissertação, ou seja, na explicação da compreensão do vivido (SILVA, 2010).

Sobre o vivido, a intervenção foi iniciada em março de 2016 e finalizada em setembro do mesmo ano, tendo uma duração de sete meses. Dela participaram de 10 a 15 pessoas (flutuantes), em sua maioria homens, entre 20 e 55 anos.

Quanto às metodologias utilizadas na pesquisa, a partir da aceitação da condição flutuante das pessoas em situação de rua do Centro POP, realizou-se um desdobramento da dança à *performance*, na perspectiva dos Estudos da Performance, como estratégia para acionar a estimulação sensorial como impulsionadora das afetações, mediante diferentes dispositivos. Deste modo, criei uma ação, intitulada: “Vivência Poética do Corpo” definida como: *ação artística de estimulação sensorial, que possibilita a mobilidade interna e externa do ser humano, gerando autoconhecimento mediante o estado de bem-estar.*

O estudo da corporeidade consolidou-se com a observação dos estados de corpo e consciência dos usuários do Centro POP, interpretando as qualidades físicas, emocionais e modos de uso do corpo, que podem transitar nos usuários habitualmente. Para tal, apoiei-me do pensamento indissociável entre corpo e consciência (BIÃO, 2007); da Dança-Movimento-Terapia, DMT, no método de análise do movimento e de duas perguntas realizadas aos usuários: - *Como seu corpo vive a rua?* e - *Como é seu corpo?*

Quanto aos resultados obtidos do estudo do corpo e consciência das pessoas em situação de rua, que frequentaram o Centro POP, ressalta-se que durante a intervenção, a maioria tinha corpos magros com tonificação muscular; manifestavam tensão muscular nas costas, ombros e pescoço, atributos que se podem considerar como *somatização*⁹ em relação à presença de estresse e emoções contidas; a postura deles comumente era firme e por poucos momentos relaxada, denotando uma atitude de resistência; no uso do corpo, mostravam coordenação e destreza, especificamente ao mexer mãos e pernas; sobre os estados emocionais, estresse, saudade, tristeza, liberdade, alegria e amor; como habilidade marcante, destacou-se um estado em alerta constante, interpretado como estratégia de autocuidado à sobrevivência no espaço urbano.

⁹ A *somatização* pode ser compreendida como uma manifestação de conflitos e angústias psicológicas, que se dá através de sintomas corporais.

Após o estudo, estabeleceu-se como parâmetro de observação da expressividade, cada uma das sessões, isto é, cada vivência como processo unificado na mesma, valorizando-se os estados dos participantes no início, durante e no final da vivência. Sobre os resultados obtidos durante as vivências poéticas da intervenção, observou-se que, algumas vezes, os participantes iniciavam as sessões com atitude de curiosidade; em outras com pouca tolerância de foco; em alguns momentos passivos, em outros, com energia dispersa, cansados ou com sono; características que durante os processos das sessões, mobilizavam-se consideravelmente, mostrando-se mais animados e expressivos. Quanto às afetações manifestadas corporalmente e verbalmente pelos usuários, após as vivências poéticas, destacam-se estados de calma e tranquilidade; sensações de prazer e desfrute; quanto às emoções, felicidade e entusiasmo; sobre o uso do corpo, maior disponibilidade para movimentação e exploração corporal; na tensão muscular a implementação de alongamentos comumente gerou dor; na relação grupal, revalorizaram-se ações de afeto e respeito e na autoconsciência, maior autocuidado do próprio corpo.

Utilizando a metáfora no desenvolvimento da pesquisa como caminho que se vai construindo nos entrelaçamentos de vivências, encontros, métodos, epistemologias, parcerias, imaginei um percurso em forma de espiral, como um aventurar-se no desconhecido por conhecer ou no mirar do etno-pesquisador Armindo Bião (2007) por reconhecer, em constante continuidade e progresso. A articulação da informação apresentada nesta dissertação, é um ato de reflexividade, na compreensão de como fui tocada pela vivência na pesquisa, fruto das diversas afetações e afetos conseguidos no percurso durante minha formação no mestrado, no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), em colaboração com o Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP) ambos da UFPA. Deste modo, o presente trabalho divide-se em quatro capítulos, os resultados e as considerações finais.

No primeiro capítulo: “O Corpo Vivido como Saber e com Sabedoria”, apresento o entendimento do corpo como conceito integral, daí que o corpo, como saber, constitui-se das noções corpo-conhecimento e corpo-linguagem. A noção de corpo-conhecimento, cria-se no entrelaçamento das disciplinas Antropologia do Corpo, na perspectiva de Adrienne Kaeppler (2013); da Fenomenologia, dialogando com os filósofos Edmund Husserl (1982) e Maurice Merleau-Ponty (1999) e na Etnocenologia, na perceptiva dos artistas-etno-pesquisadores Miguel de Santa Brígida (2007) e Armindo Bião (2007). A noção do corpo-linguagem, assume-

se na Fenomenologia Hermenêutica de Paul Ricoeur (1988), compreendendo as ações corporais como uma linguagem.

No mesmo capítulo, a partir do enfoque corpo como saber, a pesquisa realiza um desdobramento da dança à *performance* na perspectiva dos Estudos da Performance, tomando como base os pesquisadores Victor Turner (1974), Richard Schechner e John Dawsey (2013), Diana Taylor (2013) e Esther Langdon (2006). Aborda-se o uso do corpo, no corpo vivido, como implementação terapêutica, pela compreensão da subjetividade do ser humano mediante os processos criativos artísticos, apoiando-me nos trabalhos realizados por Joseph Zinker (1996), Heidrum Panhofer (2005), James Kepner (1992) e Humberto Matura (1998).

Por último, neste capítulo, dialogo com as disciplinas e os pesquisadores anteriormente mencionados, tentando uma compreensão das noções: sensação, vivência e experiência.

No segundo capítulo: “Em Busca do Sentido: A Procura do Método”, mostro um ato de busca, uma busca pelo sentido e pelo método da pesquisa. Na procura do sentido, gera-se um diálogo com o pesquisador Edgar Morin (2005, p.335) do pressuposto de que “[...] a teoria não é um conhecimento; ela permite o conhecimento [...]”. Desse modo, durante o capítulo apresento o sentido da abordagem qualitativa e a visão do ser humano como um ser complexo que se articula de diferentes dimensões, aspectos que me levaram ao conhecimento transdisciplinar, a partir dos pesquisadores Lima de Freitas, Edgar Morin e Nicolescu Basarab (1994). Assim, a transdisciplinaridade como “[...] a abertura de todas as disciplinas a que as une e as ultrapassa [...]”¹⁰ para entrelaçar saberes da Antropologia do Corpo, dos Estudos da Performance, Fenomenologia Hermenêutica e Etnocologia, pelo sentido próprio da pesquisa.

No mesmo capítulo, na Procura do Método, pela busca de um procedimento adequado em arte, o olhar transdisciplinar, conduziu-me nesse aventurar-se, a conhecer o desconhecido das diferentes estratégias metodológicas a partir da minha tomada de consciência, como artista-pesquisador-participante (BRIGIDA, 2007).

Assim, o percurso vai desde a compreensão das pesquisas participativas, apoiando-me nos pesquisadores Luiz Carlos dos Santos (2007) e Marcia Moraes (2010); posteriormente, o entendimento da pesquisa ação, baseando-me no artigo “*Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*” (2005) do pesquisador David Tripp, para criar a “ação poética da pesquisa” e finalmente, a minha apropriação da pesquisa intervenção, a partir das pesquisadoras Marisa

¹⁰ Carta-da-Transdisciplinaridade Disponível em: <<http://cetrans.com.br/wp-content/uploads/2014/>>.pdf Acesso em: 17/02/2016.

Lopes da Rocha (2006, 2003) e Katia Faria de Aguiar (2003). Apresenta-se também, o processo de pesquisa como processo criativo (BIÃO, 2007), para construir a Vivência Poética do Corpo, inspirada no ato poético do artista Alejandro Jodorowsky (2004).

No capítulo três: “Intervenção Artística: Desvelar Vivências Poéticas”, compartilho o trabalho implementado durante sete meses, no Centro POP. Pela compreensão da comunidade pesquisada, o capítulo inicia com uma reflexão das noções que envolvem o conceito de pessoas em situação de rua e as possíveis razões de tal condição, seguido de um leve panorama das funções que se desenvolvem no Centro POP, lugar de acolhimento e contexto da pesquisa.

Nas vivências experimentadas no trabalho de campo, narram-se os primeiros encontros, o estudo dos estados de corpo e consciência e os resultados desses. Quanto às sessões das vivências poéticas, organizaram-se a partir dos dispositivos utilizados: alongamento corporal, lenços coloridos, folhas de papel e massagem, incluindo as afetações manifestadas pelos participantes e a interpretação de tais.

Por último, neste capítulo, apresento os resultados alcançados durante a pesquisa, numa proposta visual, objetivando acionar outros mecanismos de transmissão para com os leitores.

Sobre as considerações finais, realizo uma retrospectiva da pesquisa desenvolvida a partir da minha corporeidade, ainda mediante um processo hermenêutico, tomando por símbolos, as ideias, frases ou palavras dos autores utilizados na pesquisa que me marcaram durante a construção deste caminho.

Capítulo 1 – O CORPO VIVIDO COMO SABER E COM SABEDORIA

Durante o percurso da minha pesquisa, constantemente tinha a sensação de transitar um caminho novo, mas não pronto, eu estava na construção de meu próprio percurso, numa aventura pelo conhecimento. No desenvolvimento deste, propus-me conhecer outras dimensões e modos distintos para desenvolver os processos artísticos com seres humanos, através de seus corpos, já que, embora sendo a dança minha ferramenta artística de trabalho, ao focar a pesquisa no corpo como saber, precisei de uma nova concepção.

O que é o corpo? Após a investigação realizada, o conceito de corpo perdeu sentido só como estrutura física, pois considerei que o corpo estava além de ser apenas um aparato ou matéria. O corpo como conceito integral é uma definição da pesquisadora Leila Parker (1997). Para defini-lo propõe uma relação entre a estrutura física, os processos bioquímicos e os acontecimentos psíquicos e espirituais do ser humano. Assim, para desenvolver a pesquisa, aproprie-me dessa visão integral tentando abranger as diferentes dimensões pelas quais articula-se o ser humano. Com base nessa prerrogativa, pela construção de uma abordagem própria à pesquisa, aventurei-me pelo caminho do conhecimento na compreensão de algumas perspectivas da Antropologia, Etnocologia e Fenomenologia.

Na perspectiva da antropóloga Adrienne L. Kaeppler, o corpo como portador de informação e capital de todos os seres humanos, foi resultado do trânsito que sofreu a perspectiva antropológica para reconhecer à dança como forma de expressão. No texto *A dança segundo a perspectiva antropológica* ([1978], 2013), Kaeppler narra que a dança ao ser própria do corpo, torna-se como atividade corporal proveniente de processos criativos e de relações sociais, ou seja, “uma forma de expressão cultural, que se manifesta mediante a ação” (KAEPLER, 2013 [1978 p. 31-49], p. 99 In: CAMARGO, 2013), ocupando assim, um lugar no campo de estudo da Antropologia. Deste modo, identifiquei-me com tal trânsito, pois, embora trabalhando com a dança, o meu interesse estava no corpo como portador de informação.

Na perspectiva do filósofo Merleau-Ponty (1999), concebe-se o ser humano numa integração física, emocional, cognitiva e espiritual e congrega o corpo em movimento como capacidade de percepção, ou seja, uma “aprendizagem psicomotora” a qual adquire-se a partir

das vivências que as pessoas experimentam mediante a ação (MARQUES; SURDI; GRUNENVALDT, KUNZ, 2013).

O olhar de Merleau-Ponty levou-me a identificar a indissociação do corpo das *práxis* e da cognição na faculdade de adquirir conhecimento, pois na relação “corpo-consciência” o corpo também pode gerar conhecimento cognitivo, mediante o processo mental da percepção. Tal assimilação permitiu-me observar o corpo humano como “produtor” de conhecimento e ao mesmo tempo “portador” deste, sobre isso, a pesquisadora Angela Ales Bello, em seu livro *Introdução à fenomenologia* (2006), faz uma análise da teoria fenomenológica de Edmund Husserl,¹¹ fundador da escola filosófica da Fenomenologia, conforme Bello:

As coisas físicas são conhecidas através da corporeidade. Essa análise da corporeidade foi feita por Husserl em todo seu desenvolvimento. Trata-se da mesma análise que Merleau-Ponty faz em relação à corporeidade. Husserl concluiu que podemos dizer que temos um corpo baseando-nos na análise dos atos registrados por nós, isto é, das sensações corpóreas que registramos. (BELLO, 2006, p. 37)

A partir do olhar de Husserl, se o corpo na corporeidade possibilita o conhecimento do entorno mediante as sensações, mas também, contemplando à perspectiva de Merleau-Ponty (1999) na qual expõe que o corpo permite a percepção do mesmo ser humano no “corpo-próprio” na intencionalidade de seus atos (consciência-corpórea); ambas visões me permitiram induzir que o ser humano na sua corporeidade conhece (exterior) e por sua vez se conhece a si mesmo (interior), através da percepção sensorial,¹² então, o trabalho corporal pode “gerar” um conhecimento e que se manifesta na capacidade expressiva, já que o corpo: “[...] É ele que mostra, ele que fala...[...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.267).

Por sua vez, os teóricos da abordagem etnocenológica, propõem o pensamento indissociável como base para o desenvolvimento do conhecimento. Sobre tal proposta, o etnocenólogo Jean Marie Pradier (1999), aponta que o pensamento dissociado é possivelmente uma herança cultural que divide em antagonistas os opostos, desse modo, possivelmente, essa relação antagônica pode ser um dos paradigmas que o ativismo etnocenológico tenta quebrar. O artista-etno-pesquisador Miguel de Santa Brígida, propõe contemplar à pesquisa, “trabalho

¹¹ Edmund Husserl foi o fundador da escola filosófica da Fenomenologia, começada na Alemanha no século XIX. (BELLO, 2006)

¹² As percepções sensoriais se dão a partir dos cinco sentidos convencionais como visão, audição, tato, olfato e gustação, cinestésico e também na sensação de equilíbrio. (SANTANA, ROCHA, LONG, BARRETTO, 2015)

indissociado entre o prático e teórico” (BRIGIDA, 2007, p. 199), compreendido como a relação corpo-*práxis*-teoria-cognição.

Deste modo, pode-se colocar que um trabalho prático, desenvolve um conhecimento teórico, que pode ou não estar a serviço das pautas escritas ou verbais academicamente estabelecidas, dando valor à vivência e subjetividade, do pesquisador e pesquisados. Lembrando que na minha experiência de trabalho de campo a prática me possibilitou novos conhecimentos e até uma nova maneira de pensar e entender a minha realidade.

Com base na indissociabilidade entre teoria e prática proposta por Brigida (2007); na perspectiva do corpo como gerador de conhecimento de Merleau-Ponty (1999) e a partir do olhar da antropologia do corpo como expressão que se manifesta na ação de Kaeppler (2013) propus-me na pesquisa, abordar o corpo na sua corporeidade abrangendo três dimensões: 1- Estimulação sensorial dos participantes para favorecer a eles outras possíveis informações de perceber-se; 2- Observação das diferentes manifestações do corpo dos participantes no início, durante e no final da estimulação; 3- Percepção do corpo como testemunho da vivência.

1.1. Da dança à performance.

A delimitação do corpo como saber, levou-me a lembrar da minha formação como coreógrafa, dançarina e terapeuta em dança refletindo que para chegar ao “ato poético de dançar”, me parecia próprio da pesquisa ter uma perspectiva da expressão do corpo em movimento, da maneira em que se manifesta na ação, para além da dança,

A dança pode estar a serviço de instituições conservadoras e opressivas, mas a experiência corporal da performance pode também estimular a imaginação e ajudar a trazer uma nova coerência à vida sensual, que por sua vez poderia afetar a motivação, o compromisso e a tomada de decisão em outras esferas da vida social. (BLACKING, 2013 [1976, p. 1-13] in: CAMARGO, 2013)

A partir do exposto por Blacking, percebi que o mesmo conceito de “dança” também pode estar estabelecido por estereótipos, os quais vão catalogando o que se considera como dança ou não. Mas, na mesma citação Blacking propõe a experiência da *performance*, como uma vivência de trabalho corporal, na articulação de outras esferas de conhecimento, daí que relacionei “o sensual” como próprio do sensorial, e por sua vez do corpo na estimulação.

Alternativa de trabalho de intervenção, em resposta às demandas expressas pelos usuários durante as primeiras sessões do trabalho de campo:

As pessoas em situação de rua que participavam na pesquisa, na sua maioria eram homens adultos e outros velhos, a ideia de dançar era pouca motivadora como primeira alternativa do fazer, portanto, constantemente, eu tentava propor sessões que lhes fossem interessantes, a partir do fazer coisas diferentes das que eles estavam acostumados ou ainda desconhecidas, então, no decorrer da sessão, os usuários criavam outras alternativas. (Nota de trabalho de campo)

Foi assim que surgiram jogos, cantos, conversas e desenhos, coisas não próprias da dança, mais sim do corpo, ao estar sendo explorado por eles mesmos através da *performance*.¹³

Nos Estudos da Performance, como campo interdisciplinar provenientes dos trabalhos realizados pelo diretor de teatro Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner, propõem-se diferentes visões de como estudar a *performance*. No prefácio do livro *Performance e antropologia (2012)* de Richard Schechner, Zeca Ligiéro cita o mesmo Schechner:

[..] Schechner, afirma pela primeira vez: “a performance é uma categoria abrangente que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho na vida cotidiana e ritual como parte de um fluido da vida teatral” (1996, apud. ZECA, 2012, p.12) (Grifo do Autor)

Deste modo, ao relacionar as diversas propostas dos participantes, com a categoria da *performance* colocada por Richard Schechner, me permitiu aceitar essas diversas propostas, como *performance*, visando nela uma estratégia ampla de estimulação sensorial dentro do processo de investigação, ou seja, a *performance* como um dispositivo gerador da vivência poética.

Pela compreensão do conceito da *performance*, primeiramente, foi importante contemplar a complexidade que o tema em questão espelha quanto a sua origem e uso, e depois delimitar o olhar próprio com que se desenvolveria a pesquisa.

Atualmente, a *performance* utiliza-se em diversas áreas do conhecimento, o que produz diferentes concepções criadas por artistas, antropólogos, sociólogos, psicólogos, linguistas, historiadores, entre outros; portanto tentar entender o significado e o uso da *performance*, remete à reflexão dos diferentes olhares, a partir de quem define e da dimensão em que se

¹³ Segundo a pesquisadora Esther Jean Langdon “A performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes.” (LANGDON, 2006, p.167)

encontra. Mas o ponto em que coincide a maioria dos pesquisadores, é precisamente, assumir a diversidade que envolve a condição da *performance*.

Na etimologia da palavra pode-se conceber uma primeira base para o seu entendimento. A palavra *performance* tem sua raiz proveniente da língua francesa, *parfournir*, que significa fornecer, contemplar, prover, mas, o quê, para quê ou por quê, fica em aberto; isto porque o sentido da *performance* muda a partir do contexto e da sua intenção. O pesquisador Robson Corrêa de Camargo disse:

[...] mas um conceito para ser operacional necessita ser entendido em suas contradições e em maior profundidade, para que se estenda seu uso. O dicionário de língua inglesa *Macmillan* (1979), anota três significados para *performance*: o de uma apresentação pública, a forma de se apresentar, o da coisa performada e o de uma ação. *O Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English* (1974), por outro lado anota os seguintes sentidos 1. A *performance* dos deveres; 2. Uma conquista; 3. A *performance* no teatro, e também o de um comportamento chocante, em sentido negativo. O *Brazilian English – Portuguese Dictionary* de Antonio Houaiss e Catherine B. Avery (1987, Prentice-Hall), a traduz como atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, proeza e, no sentido teatral costumeiro de representação e espetáculo. (CAMARGO DE CORRÉA, 2015, p. 23)

Embora Camargo Corrêa apresente diferentes definições sobre a *performance*, aprecia-se entre elas uma coincidência, a *performance* é ação manifestada.

No contexto das artes, como representação e espetáculo, ainda que na citação de Camargo Corrêa, seja mencionada no sentido teatral, sua origem dá-se na “*performance art*” ou arte da *performance*, como um movimento artístico interdisciplinar dentro dos movimentos vanguardistas nos anos 60.

A historiadora Roselee Goldberg, em seu livro *performance art* (2001, p.6 apud. CAMARGO DE CORRÉA, 2015, p. 24) coloca “[...] a *performance* arte como um forma de arte que catalisa, ou seja, provoca e reúne todos aqueles que procuram um caminho de quebra de categorias [...]”, então, poderia fazer sentido pensar que uma das essências da *performance* é precisamente a quebra das delimitações entre disciplinas artísticas, embora ela seja proveniente das artes visuais e de origem interdisciplinar, considero que, a *performance* como linguagem artística, atualmente, envolve diferentes disciplinas, pois, acontece na interface do teatro, cinema, das artes visuais, circenses, da dança, música, literatura e mídia, e até nos derivados de cada uma delas. Portanto, a *performance* na sua condição, cria uma ação como

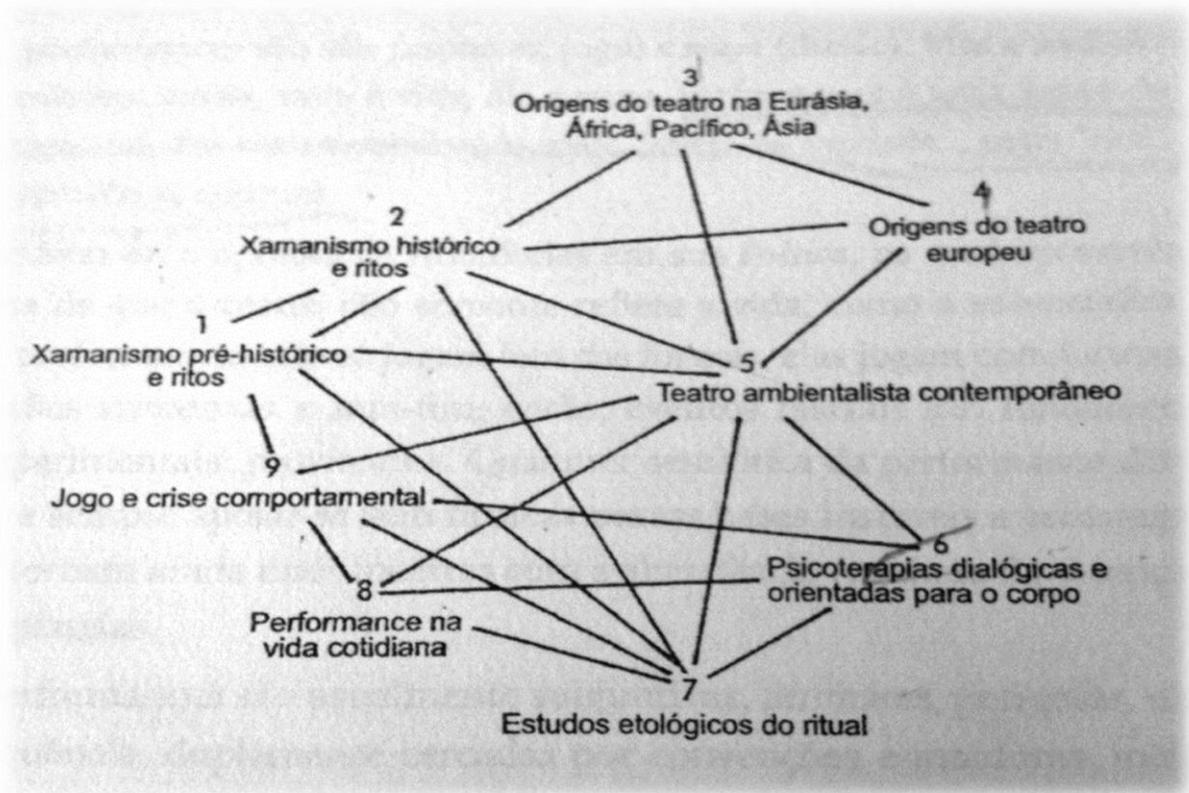
transgressora de códigos, a qual concretiza-se no meu entender, na implementação da transdisciplinaridade.

Pode-se dizer ainda que a *performance* pode ser tudo, mas não é sempre assim, é quase tudo. O antropólogo britânico Victor Tuner, define a *performance* como (TUNER apud. CAMARGO DE CORRÉA, 2015, p. 24) “[...] uma forma de expressão que completa a experiência, *performance* como a realização inteira de alguma coisa, uma forma totalizadora” Assim, Turner introduz um novo elemento no significado da *performance*: a dimensão da experiência, campo de estudo da Antropologia da experiência.

No contexto dos estudos da *performance* para a pesquisadora Diana Taylor no artigo *Traduzindo Performance (2013)*, a *performance* também pode advir como corrente epistemológica: “A *performance* traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio, uma vez que o termo implica simultaneamente um processo, uma *práxis*, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, [...] (Taylor, 2013, p. 16). Então, o enfoque epistemológico permite abranger os diferentes fenômenos simultaneamente. No mesmo artigo, também se destaca a já mencionada complexidade da *performance*, fruto da diversidade de camadas referenciais das quais se utiliza.

Ainda no mesmo contexto, o diretor de teatro Richard Schechner (1985) propõe a *performance* como metodologia de pesquisa, definindo a *performance* como um “término inclusivo” por sua multiplicidade de práticas e eventos (dança, teatro, ritual etc.) as quais, são campos de estudo da mesma metodologia. Em seguida, pode-se observar “a rede”, que é um diagrama criado por Schechner, no qual apresenta os diversos usos da *performance*;

Figura 1 – A Rede de Richard Schechner



Fonte: Figura apresentada no livro *Performance e Antropologia de Richard Schechner (2012)*

No diagrama, Schechner propõe a organização de um sistema pelos diferentes usos da *performance*, apresentando uma conexão entre tais:

Os estudos da performance utilizam um método de ‘amplo espectro’. O objeto dessa disciplina inclui os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música, porém não se limita a eles; compreende também ritos cerimoniais humanos e animais, seculares e sagrados; representações e jogos; performance da vida cotidiana, papéis da vida familiar, social e profissional; ação política, demonstrações, campanhas eleitorais e modos de governo, esportes e outros entretenimentos populares; psicoterapias dialógicas e orientadas até o corpo, junto com outras formas de cura (como o xamanismo); os meios de comunicação. O campo não tem limite fixo” (SCHECHNER, 2012, p.12)

No diagrama da rede, no item número seis, observa-se como alternativa de uso da *performance*, sua implementação em psicoterapias dialógicas orientadas ao corpo, o que me marcou um eixo norteador dentro da investigação para visar na *performance* um processo terapêutico focado na exploração corporal.

Quanto à *performance* como ação terapêutica ou de cura, a pesquisadora Esther Jean Langdon, em seu artigo *Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A*

contribuição da abordagem de Bauman e Briggs (2006), descreve cinco qualidades da *performance*: 1.- Experiência em relevo, 2.- Participação expectante, 3.- Experiência multissensorial, 4.- Engajamento corporal sensorial e emocional e 5.- Significado emergente; tais qualidades foram propostas pela autora, após observação de diferentes abordagens da *performance*, mas, para desenvolver a pesquisa, tomei como referência apenas duas qualidades, a primeira, a *performance* como “experiência multissensorial”:

Experiência multissensorial: Indo além dos limites da análise semântica do rito, a experiência da *performance* se localiza na sinestesia, ou seja, na experiência simultânea dos vários receptores sensoriais recebendo os ritmos, as luzes, os cheiros, a música, os sons em geral e o movimento corporal. A recepção simultânea de vários recursos cria uma experiência unificada (Basso, 1985; Schieffelin, 1985; Sullivan, 1986), uma experiência emotiva, expressiva e sensorial. (LANGDON, 2006, p.175)

Tal qualidade definida por Langdon, faz sentido em mim, porque ao estabelecer que a experiência da *performance* se dá pela recepção sensorial a qual cria também uma experiência emotiva, identifiquei a possibilidade de utilizar a corporeidade como veículo para chegar à mobilidade do estado de ânimo¹⁴ das pessoas em situação de rua, entendendo a mobilidade desde a etimologia da palavra, *Mobilis* deslocar, ser movido, colocar em movimento, sendo então, a mobilidade dos estados do corpo e consciência, que abrange o trabalho multissensorial como “experiência unificadora”¹⁵.

Na segunda qualidade, Langdon quanto ao “engajamento corporal sensorial e emocional” expõe:

Como é característico na antropologia contemporânea, tanto quanto em outros campos intelectuais atuais, o paradigma do corpo e “embodiment” (corporificação) (Csordas, 1900) também faz parte das análises de *performance*, como demonstram particularmente bem as pesquisas sobre a eficácia terapêutica da *performance*, uma discussão que visa entender as possibilidades de transformação fenomenológica no

¹⁴ O estado de ânimo definido pelo artista Rudolf von Laban, segundo Rangel é: “[...] a sensação derivada de atitudes internas. O estado de ânimo espelha o mesmo conteúdo da ação e é provocado pela qualidade expressiva da ação. O estado de ânimo é expressado pelo corpo usando variedades de combinações de qualidades[...]” (RANGEL, 2005, p. 62)

¹⁵ *Lembro, na minha experiência, àquelas situações nas quais tive uma vivência multissensorial, essas vivências foram experiências marcantes, elas me possibilitaram sensações de prazer, de assimilação de conhecimento mais profundo e até de autorreflexão: Quando estudava música no ensino médio, na disciplina de flauta doce, para aprender as notas musicais, a professora utilizava como estratégia exercícios de repetição, ela pedia que escrevêssemos repetidamente uma mesma nota em nosso caderno, muitas e muitas vezes. Dessa experiência aprendi os nomes das notas, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si; mas, eu não tive um bom desenvolvimento na execução da flauta doce ou em lembrar do símbolo da nota sem precisar de meu caderno. No ensino superior, na disciplina de guitarra clássica, lembro que, no dia que a professora apresentou as notas musicais para a turma, ela tocou no piano cada uma delas, pedindo-nos ouvi-las, só escutar, posteriormente, cada um dos alunos se aproximava ao piano e executava a nota, aí, entendi o que era um Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si; nesse momento eu senti a música. (Relato de experiência)*

nível mais profundo do corpo, rejeitando uma divisão cartesiana de experiência que separa o racional do emocional e do corpo. (LANGDON, 2006, p.175)

Nesta segunda citação, pode-se apreciar especificamente a abordagem da *performance* na dimensão terapêutica em relação com a antropologia contemporânea, compreendendo essa relação a partir dos atos de cura em diferentes culturas. Porém, a relação que a minha pesquisa propõe foi em torno da Fenomenologia no contexto da Psicologia. Na mesma citação, Langdon apresenta a complexidade com que se leva a ruptura do paradigma cartesiano para dar eficácia a esta nova abordagem. Tais questões já expostas no início do capítulo, fizeram com que encontrasse na “indissociabilidade: corpo-consciência-mente-emoções” uma postura ideológica, base de meu trabalho.

Por conseguinte, a *performance* é utilizada dentro da pesquisa, como dispositivo artístico transdisciplinar de trabalho terapêutico, e de desdobramento da dança nas perspectivas dos Estudos da *Performance*. Considero que ao trabalhar com o corpo, a dança se manifesta sem rigidez técnica ou de estilo e sem visar uma criação coreográfica como “obra de arte”. A dança está na minha pesquisa porque é parte da minha formação como pesquisadora-artista e me conduz ao entendimento da arte terapêutica a partir da dançaterapia. Os elementos que compõem o movimento: ação, corpo, espaço, relação e dinâmica (RENGEL, 2005) - são utilizados nas sessões mediante a exploração do corpo, embora o ato de dançar não seja um objetivo do fazer. A dança livre pode apresentar-se no corpo dos participantes da pesquisa ao ser explorada e pelo prazer do movimento poético.

1.2. A arte na implementação terapêutica.

É possível considerar que a arte possa trabalhar-se dentro das dimensões terapêuticas como um meio, uma ferramenta ou veículo impulsionador; seu efeito terapêutico ocorre quando um indivíduo através da experimentação criativa das práticas artísticas, se aproxima na autopercepção e autorreflexão dele mesmo, ou seja, a arte pode facilitar uma tomada de consciência entre os seres humanos internamente e externamente, enquanto se manifestam através dela (ZINKER, 1996). Deste modo, as práticas expressivas e criativas, dança, música, teatro, artes visuais, cinema e literatura, de forma independente, multidisciplinar ou transdisciplinar, dialogam com o terapêutico, porque liberam os pensamentos, sonhos, medos, ilusões, emoções, perversões, entre outras; e por sua vez, a arte promove a autoconsciência

desses estados (ZINKER, 1996; MERLEAU-PONTY, 1999; ALVES, PEREIRA MARQUES, SURDI, GRUNENVALDT, KUNZ, 2013).

No uso do corpo, a arte como dispositivo no trabalho terapêutico, permite uma tomada de consciência do ser no mundo, pois quando uma pessoa utiliza seu corpo em movimentação, dá-se uma autoafirmação de existência (MERLEAU-PONTY, 1999).

Sobre um longo caminho realizado por artistas e terapeutas, que abordam a arte como desenvolvimento terapêutico, tomei algumas referências dos trabalhos realizados por Joseph Zinker (1996) nos processos criativos; Heidrum Panhofer (2005), na Dança-Movimento-Terapia e James Kepner (1992), nos processos corporais.

O olhar terapêutico da intervenção, também contemplou uma aproximação da dimensão da subjetividade, contemplando as afeições como o mexer das emoções e também, na construção dos afetos, laços sociais entre os envolvidos na pesquisa. A construção do afeto embora não estabelecida como um objetivo da pesquisa foi um trabalho fundamental no processo criativo, o qual descobri quase no final da aplicação da intervenção no centro POP.

Desenvolver uma pesquisa com seres humanos implica um grau de responsabilidade pelas afetações dos indivíduos e nesta pesquisa, que ambicionou trabalhar com eles através do seu próprio corpo, em meu entender, implicou um grau maior da afetação, pela intimidade do corpo como espaço próprio.

Para desenvolver tal pensamento me aproximei da Biologia do amor, proposta do neurobiólogo chileno Humberto Maturana, (1991):

O amor é, biologicamente falando, a disposição corporal para a ação sob a qual o indivíduo realiza as ações que o constituem ao outro como um legítimo outro em coexistência com um. Quando não nos dirigimos desta maneira em nossas interações com o outro, não há fenômeno social. O amor é a emoção que funda o fenômeno social. Cada vez que um destrói o amor, desaparece a convivência social. Pois bem, o amor é algo muito comum, muito simples, mas muito fundamental. Esta reunião em que nós nos aceitamos mutuamente, produz-se apenas sobre o império da emoção do amor.¹⁶ (MATURANA, 1991, p. 251) [Tradução livre]

¹⁶ El amor es, hablando biológicamente, la disposición corporal para la acción bajo la cual uno realiza las acciones que constituyen al otro como un legítimo otro en coexistencia con uno. Cuando no nos conducimos de esta manera en nuestras interacciones con otro, no hay fenómeno social. El amor es la emoción que funda el fenómeno social. Cada vez que uno destruye el amor, desaparece la convivencia social. Pues bien, el amor es algo muy común, muy sencillo, pero muy fundamental. Esta reunión en la que nos aceptamos mutuamente, se produce sólo bajo el imperio de la emoción del amor. (MATURANA, 1991, p. 251)

No olhar de Maturana, o amor é a base do “fenômeno social” ele coloca o amor como “a disposição corporal para a ação” do que posso entender o amor primeiramente, como uma ação de abertura e confiança no outro e em si mesmo, ou seja, nessa disposição pelo outro, pode dar-se o respeito, a aceitação, a tolerância e legitimidade social, princípios os quais criam a convivência.

Em 2006 foram criadas as “*Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC) do Ministério da Saúde*” programa que inclui as especialidades de: homeopatia, acupuntura, fitoterapia e antroposofia; nos atendimentos oferecidos pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Em janeiro de 2017, incluiu-se no atendimento da *Atenção Básica* a meditação, arteterapia, reiki, musicoterapia, o tratamento naturopático, osteopático e quiroprático e nas “*Ações de Promoção e Prevenção em Saúde*” contemplaram-se: as práticas corporais em medicina chinesa, a terapia comunitária, dança circular, biodança, yoga, massagem e automassagem, de forma complementar pela busca de uma melhoria na qualidade de vida das pessoas.¹⁷

1.3. Sensação.

A partir da qualidade da *performance* como experiência multissensorial definida por Esther Langdon (2006), o enfoque da intervenção visou o trabalho na estimulação sensorial dos usuários do Centro POP, mas, como se desenvolve a sensação no ser humano?

O psicoterapeuta Gestalt e corporal James Kepner, em seu livro: *Proceso corporal: Un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia (1992)* disse:

O ciclo da experiência começa com a sensação: sentimento corporal, impulsos e necessidades orgânicas, imagens, pensamentos, percepções do entorno. Esta é a formação dura da experiência, indiferenciada até que é organizada por uma necessidade que surge e pressiona, mas disponível como uma reserva de energia e informação sobre o estado e o relacionamento atual do organismo” (KEPNER, 1992, p.93) [Tradução livre]¹⁸

¹⁷Fonte: Diário Oficial da União – Seção 1, publicada: Nº 10, sexta-feira, 13 de janeiro de 2017 Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=32&data=13/01/2017>> Acesso em: 10/02/2017

¹⁸ El ciclo de la experiencia comienza con la sensación: sentimiento corporal, impulsos y necesidades orgánicas, imágenes y pensamientos, percepciones del entorno. Esta es la formación cruda de la experiencia, indiferenciada hasta que es organizada por una necesidad que surge y presiona, pero disponible como una reserva de energía e información sobre el estado y relación actuales del organismo. (KEPNER, 1992, p.93)

De acordo com Kepner, se as experiências têm sua origem nas sensações, e estas são aqueles estímulos que se organizam no ser humano a partir do entorno, então, é possível considerar que os sentidos visual, auditivo, gustativo, tátil e olfativo além do sentido cinestésico ou capacidade proprioceptiva - cada qual com seus receptores¹⁹- captem a informação que adquirimos diariamente, a través da percepção (SANTANA DÂDOLO, ROCHA FABIO, LONG MONIQUE, BARRETTO SAULO, 2015).

Para o filósofo fenomenológico Husserl (1982) o ser humano tem um corpo baseado nos atos registrados, pelas” sensações. Para Paul Ricoeur (1988) a sensação informa sobre um “estado de movimento” que se reconstrói em um acontecimento interior e exterior. O filósofo Merleau-Ponty no livro: *Fenomenologia da percepção* (1999) sobre a sensação disse: [...] poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo[...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 23). Então, ao contemplar as colocações de tais pesquisadores, pode-se deduzir que a sensação ao ser provocada pelos estímulos recebidos, influi enquanto é um efeito e resposta, ou seja, é o resultado, “um estado” que se determina pelas qualidades da informação que se percebe e se sente.

Segundo os pesquisadores Santana Dândolo, Rocha Fabio, Long Monique, Barretto Saulo,

[...] as condições do nosso corpo podem influenciar o estado da nossa mente. Por isso, é fundamental que tenhamos cuidado sobre nosso corpo para que a nossa mente possa se desenvolver em sua plenitude, e vice-versa, termos uma saúde mental para que possamos usufruir das capacidades do nosso corpo. (SANTANA DÂDOLO, ROCHA FABIO, LONG MONIQUE, BARRETTO SAULO, 2015. 133)

Assim, a influência entre corpo e estado da mente e vice-versa, pode denotar que a estimulação sensorial adquire uma importância relevante no desenvolvimento do ser humano, desde o período pré-natal e infâncias em que a informação vai sendo conhecida até nos períodos da adolescência, vida adulta e adulta tardia como um reconhecimento através da autopercepção.

Deste modo, impulsionar a estimulação sensorial nas pessoas em situação de rua, mediante uma vivência artística, poderia promover nelas a percepção de informação, que na pesquisa, seria uma informação agradável sensorialmente, para contribuir na vivência de seu bem-estar. Pois, se uma pessoa ouve uma música emotiva e entusiasta é possível que a melodia

¹⁹ Os receptores dos sentidos encontram-se no olho, no ouvido, na pele, no nariz, na língua e no labirinto. (SANTANA DÂDOLO, ROCHA FABIO, LONG MONIQUE, BARRETTO SAULO, 2015)

dessa música provoque nela o estado de alegria, então a música é o estímulo que afeta e provoca o estado de felicidade. Maturana, no livro: *El sentido de lo humano* (1992), coloca que:

A existência de um ser vivo em harmonia com sua circunstância dá-se na harmonia interna, permitindo-lhe como a um esquiador que desliza de acordo com a curvatura do terreno, movimentar-se adequadamente em um espaço de existência legítima, é a única circunstância que faz com que a existência humana seja legítima, é a harmonia com a circunstância do outro.²⁰ (MATURANA, 1992, p. 51) [Tradução livre]

Tentando aventurar-me na compreensão da proposta de Maturana, em relação com o exemplo anterior, essa mesma pessoa está em um estado de ânimo alegre, pode perceber e se perceber desse jeito, portanto, é aqui que a sensação pode considerar-se também como a fonte de seu atuar em relação ao entorno. A mesma citação, convida a refletir que o movimento, não só se dá mediante o corpo, mas também, o trabalho com as sensações promove a mobilidade interna, que compreende mexer nas emoções das pessoas envolvidas no processo de intervenção.

Ainda na mesma citação, Maturana expressa que o ser humano em harmonia com sua circunstância, dá-se pela harmonia interna da pessoa. Tomo a harmonia interna, como um estado emocional agradável para a pessoa que vive esse estar, e que tal estado, possibilita a percepção de si mesmo e de seu entorno de forma distinta, ou seja, também o estado interno pode mostrar outro nível de realidade, na relação estados de corpo e consciência (BIÃO, 2007).

1.4. Vivência

Inspirada na qualidade de abordagem da *performance* como “engajamento corporal sensorial e emocional” proposta por Langdon (2006), e compreendendo que essa abordagem dá-se através da vivência e a experiência, aventurei-me na busca desses conceitos.

A pesquisadora Angela Ales Bello em seu livro *Introdução à fenomenologia* (2006) disse: “Vivência quer dizer aquilo que nós estamos vivendo” (2006, p. 32) e como o que se vive é através do corpo, Bello acrescenta que:

²⁰ La existencia de un ser vivo en armonía con su circunstancia se da en la armonía interna que le permite, como al esquiador que se desliza según la curvatura del terreno, moverse adecuadamente en un espacio de existencia legítima, y la única circunstancia que hace que la existencia humana sea legítima, es la armonía con la circunstancia del otro. (MATURANA, 1992, P. 51)

Através das vivências, podemos desenvolver o caminho da Antropologia ou das Ciências da Natureza, ou ainda do mundo físico, podemos também perguntar como se conhece o ser humano. A interessante análise que a Fenomenologia realiza está fundamentada na seguinte ideia: através das análises dos atos, precisamos adentrar o mundo de caráter físico, mas conhecê-lo não é tão fácil [...] (BELLO, 2006, 86)

De acordo com Bello, a vivência como tal, pode ser o campo de estudo para diferentes disciplinas que pretendem entender o ser humano, assim como também campo específico dos saberes que trabalham com uma abordagem qualitativa (UWE, FLICK, 2009). A colocação de Bello, com base na análise da vivência definida por Husserl, considera “os atos” - como as ações pelas quais as pessoas podem ampliar sua expressividade, no contexto do mundo físico. Bello (2006, p. 32 apud. HUSSERL,1992) disse: “Tomemos o exemplo da folha de papel utilizada por Husserl, ela é vista e tocada enquanto estamos vendo e tocando a folha, o ver e o tocar são nossos atos, atos que nós estamos vivendo”. Portanto, posso considerar que o ato como ação, envolve o movimento, ou seja, o corpo em movimento, produz vivências, o que se confirma com a perspectiva de Merleau-Ponty (1999), para ele, o conceito de vivência encontra-se no corpo em movimento, na concepção de “corpo vivido”, isto é, a vivência como a relação entre a percepção que o ser humano faz do exterior e seu interior a partir da sua corporeidade e da consciência da percepção tal como se vive.

Segundo a pesquisadora Alice Casanova dos Reis;

[...] vivência do corpo, ao mesmo tempo em que dá lugar a um saber sobre o objeto percebido, traz como correlato um saber sobre o próprio sujeito da percepção. Por isso Merleau-Ponty afirma que, no ato perceptivo, ao colocar o homem em contato com o mundo, o corpo conduz ao reencontro consigo mesmo[...] (REIS,2011, p.40)

Apropriando-me da concepção de corpo vivido de Merleau-Ponty, concebi a vivência na pesquisa, como a ação que vive o ser humano enquanto corpo que está em movimento, percebido e conscientizado.

Desse modo, para complementar a concepção anterior, uma ação, para o artista Rudolf Von Laban, é um ato que envolve por completo a pessoa que o realiza;

Ação e/ou ação corporal é uma sequência de movimentos onde uma atitude interna do agente resulta num esforço definido, o qual por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento. Laban ressalta que atitude, esforço e movimento dão-se e que o termo corporal engloba os aspectos intelectuais, espirituais, emocionais, e físicos, ou seja, o corpo é uma totalidade complexa. (RENGEL, 2005, p.23 apud LABAN)

Por conseguinte, ao envolver todos os elementos anteriores que contemplam uma ação, como vivência, o enfoque da pesquisa do corpo como saber, no corpo vivido, dá-se na mesma utilização da corporeidade e por sua vez é que se manifesta como testemunho.

1.4.1. Experiência

Não poderia narrar as minhas experiências, sem pensar nas experiências que viveram os usuários do Centro POP, e por sua vez, não posso narrar as experiências deles, sem sentir as minhas sensações. Tanto eles como eu, nos aventuramos na experimentação do processo. Segundo Jhon C. Dawsey no ensaio *Victor Turner e antropologia da experiência (2006)* faz uma reflexão da palavra experiência sob o ponto de vista etimológico:

A etimologia de experiência, ressalta o autor, deriva do indo-europeu per, com o significado literal, justamente, de “tentar aventurar-se, correr riscos”. Experiência e perigo vem da mesma raiz. A derivação grega, perao, “passar por” [...] (DAWSEY, 2006, p. 295) (Grifo do Autor)

A visão da experiência como um “tentar aventurar-se” me parece ser uma constante dentro de qualquer pesquisa, é um correr risco que experimentam os envolvidos nela, e por sua vez, correr risco, também pode ser uma propulsão no percorrer das investigações. Aprecia-se que existem duas conceituações da experiência, a primeira como foi colocada anteriormente - experiência como experimentação - de algo desconhecido. E a segunda, se coloca a experiência como a unificação de vivências que, ao ser marcante nos permite acumular conhecimentos. Na afirmação de Dawsey,

Victor Turner concebe uma antropologia da experiência e uma antropologia da performance. Observa-se, de início, o que Turner tem em mente: não a “mera” experiência, que se caracteriza pela passividade, mas, justamente, a experiência enquanto processo criativo e marcante. (1982b, 1986, 1987a, apud DAWSEY, 2013)

No olhar de Turner, a experiência tem a virtude de ser marcante, quando o processo se dá criativamente. Na pesquisa, esse processo criativo-artístico procura ter uma pauta, que é ser uma ação que marque os envolvidos através da experimentação multissensorial.

Entendo que a criatividade ao ser uma capacidade do ser humano, pode desenvolver-se de diferentes maneiras, seja através da física, química, matemática, gastronomia, esporte, entre outros. Algo é criativo sempre que se promove a experimentação, criação, inovação e expressão

do ser humano, podendo ser ou não impulsionado pela mesma arte. Mas, cabe ressaltar que quando se juntam a arte e a criatividade, no ato, surge o poético, segundo o Joseph Zinker, em seu livro *El proceso creativo en la terapia gestáltica (1996)* disse:

A intuição criativa é um anseio no próprio corpo. Um desejo de encher o recipiente da vida. Esse ensejo expressa-se em energia, movimento e ritmo. A atividade de criar e sua expressão são uma amante afirmação de vida. A criação é um ato de gratidão ou um ato de maldição. É a mordomia de saborear, ver, tocar a vida, uma celebração de ser, ou uma súplica de sucesso válido. (ZINKER, 1996, p.187)

Tal colocação lembrou meu sentir nas sessões da intervenção, recordando que, em certas ocasiões, a experiência poética do corpo, virava uma festa - a festa do corpo - uma celebração do ser. Assim, nesta proposta de pesquisa, a arte é, sem dúvida, considerada como a mediadora entre o processo criativo e o terapêutico.

Mas, continuando no caminhar da experiência marcante, chamo novamente Humberto Maturana, por sua colocação sobre o acontecer da experiência:

O acontecer da experiência dá-se para cada um no fluxo do viver. Assim como o viver humano é dado na conversa, a emoção sucede para cada um no fluxo da conversa, e isso tem uma consequência: se você mudar a conversa, você muda emocionante, e o faz seguindo o curso da emocionalidade aprendida da cultura em que se vive e viveu. É por isso que o efeito terapêutico da reflexão como um operar o centraliza em sua cultura e no fundamental do ser humano que é o amor.²¹ (MATURANA, 1992, p. 46)
[Tradução livre]

Portanto no fluxo da experiência, se ao mudar a conversa se pode mudar emocionalmente, isso, em analogia com a movimentação do corpo, seria: mexo meu corpo de maneira diferente, para impulsionar a uma mobilização emocional distinta, em mim.

²¹ El suceder de la experiencia le pasa a uno en el fluir del vivir. Así como el vivir humano se da en el conversar, el emocionar le sucede a uno en el fluir del conversar, y esto tiene una consecuencia fundamental: si cambia el conversar, cambia el emocionar, y lo hace siguiendo el curso del emocionar aprendido en la cultura que uno vive y ha vivido. Es debido a esto el efecto terapéutico de la reflexión como un operar que lo centra a uno en su cultura y en lo fundamental de lo humano que es el amor. (MATURANA, 1992, p. 46)

Capítulo 2 – EM BUSCA DO SENTIDO: A PROCURA DO MÉTODO

Utilizando a metáfora de ir construindo um caminho no processo da pesquisa, imagino que cada um dos saberes epistemológicos são os diferentes materiais do cimento que, em combinação dão o vigor ao caminho da investigação.

“Em busca do sentido: A Procura Do Método” é o título deste capítulo porque surge dos atos de busca, primeiramente, uma busca pelo sentido epistemológico, mas não de maneira afastada do prático, e sim no pensamento indissociado, pois a proposta de pesquisa, sempre precisou de um transitar contínuo pelas teorias, enquanto vivenciava-se o fenômeno na prática.

Posteriormente, a partir do olhar transdisciplinar, desenvolve-se um percurso de experimentação pela procura de um procedimento metodológico adequado à pesquisa, tendo como eixo a relação pesquisador-participantes.

Quanto a primeira busca, o antropólogo, sociólogo e filósofo Edgar Morin proferiu:

Uma teoria não é um conhecimento; ela permite o conhecimento. Uma teoria não é uma chegada; é a possibilidade de partida. Uma teoria não é a solução; é a possibilidade de tratar um problema. Em outras palavras, uma teoria só realiza seu papel cognitivo, só ganha vida com o pleno emprego da atividade mental do sujeito. (MORIN, 2005 p. 335)

A colocação de Morin em que a “teoria” permite o conhecimento na possibilidade de “partida”, permitiu-me refletir que a seleção dos diferentes enfoques teóricos utilizados na pesquisa consolidaram-se como primeira aliança, na construção da mesma.

Ainda na mesma citação, Morin (2005) coloca que a teoria se realiza no cognitivo e na atividade mental, paradigma que a pesquisa pretende quebrar, já que, na implementação da pesquisa ao valorizar o corpo como portador de informação, que é conhecimento, o cognitivo como processo de aquisição de saber, pode-se manifestar na *práxis* por médio do corpo e da articulação das dimensões que lhe conformam.

Segundo a pesquisadora Angela Ales Bello: “[...] o ser humano pelas dimensões, corpo, psique e espírito; as associações humanas, ou seja, as modalidades de agrupamento dão maior ou menor importância a cada uma dessas dimensões” (2006, p.70). Deste modo, o ser humano nas suas diferentes dimensões, tem a habilidade de se articular em um todo e suas partes, sendo

que a partir do contexto em que se encontra e das suas necessidades saberá selecionar e se manifestar.

O olhar minucioso e um escutar constante do fenômeno me acompanharam durante a pesquisa, propiciando-me uma ação de questionamento pela perspectiva, em que se desenvolveria a pesquisa. Entendendo perspectiva como o “modo” de me aproximar do fenômeno e do “tratamento” da informação obtida, encontrando pelas qualidades identificadas no fenômeno a abordagem qualitativa, como resposta.

A investigação tentou compreender a partir da corporeidade, os processos dos sujeitos nas práticas artísticas, ou seja, o fenômeno estudado deu-se no ser humano na sua vivência através do corpo. O pesquisador Uwe Flick (2009) afirma que se pode considerar o estudo das experiências do ser humano, seja individual ou coletivo, como um dos campos da abordagem qualitativa.

O pesquisador Antonio Chizzotti em seu artigo, *A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios*(2002), narra que, na primeira metade do século XX, a antropologia [...] procura estabelecer meios de estudar como vivem grupos humanos, compartilhando de suas vidas, no local onde vivem e como dão sentido a suas práticas [...] (CHIZZOTTI, 2002, p.225) Deste modo, a busca da antropologia por tentar conhecer o viver dos grupos humanos, deu valor às ações humanas, como campo de estudo.

Então, a abordagem qualitativa, permite o estudo da experiência do ser humano, o entendimento pelo sentido das práticas (ações) no seu contexto, e a compreensão do viver humano em compartilhamento.

Daí que, em outra instância, a pesquisadora Maria Cecília de Souza Minayo narra que numa oposição ao positivismo, surge uma corrente teórica chamada sociologia compreensiva, que: “[...] como o próprio nome indica, coloca como tarefa central das ciências sociais a compreensão da realidade humana vivida [...]” (MINAYO, 2001, p. 23)

Chizzotti (2002) e Minayo (2001), apresentam o uso da abordagem qualitativa no tratamento da informação mediante o ato da “compreensão” do homem, como indivíduo e como ser social, portanto, na pesquisa pretendeu-se a compreensão das afetações que a arte causa nas pessoas em situação de rua.

O pesquisador Egberto Ribeiro Turato, no artigo *Métodos qualitativos e quantitativos na área da saúde: definições, diferenças e objetivos de pesquisa* (2005):

Há um pouco mais de um século, juntando-se com o início das ideias de se criarem as Ciências Humanas, surgem em contraponto às então já organizadas Ciências Naturais. Com seus métodos qualitativos, a disciplina da Antropologia, desenvolveu a chamada etnografia, cuja revolução ocorreu nos anos 20 [...] (TURATO, 2005 p. 508)

Desse modo, originou-se como estratégia qualitativa a etnografia, cuja metodologia propõe a coleta minuciosa de dados do fenômeno e o envolvimento do pesquisador-participante.

O antropólogo Bronislaw Kasper Malinowski (1922), considerou-se um dos pioneiros do método, por realizar um estudo sobre os nativos de Oceania (da Nova Guiné e das ilhas Trobiand, na Melanésia), na sua pesquisa apresenta uma descrição detalhada dos sucessos que lhe aconteceram no trabalho de campo, reformulando uma nova postura do trabalho do pesquisador como observador e participante, para uma maior compreensão do modo de vida da população (TURATO, 2005; CHIZZOTTI, 2003; FLICK; COSTA, 2003; ROSARIO, 2015).

A relação pesquisador-participante na minha investigação, foi uma das características identificadas da abordagem qualitativa, o que em um segundo momento no contexto da pesquisa artística se complementou na perspectiva etnocenológica como artista-pesquisador-participante (BRIGIDA, 2007).

Os pesquisadores Uwe Flick e Roberto Costa, no livro *Qualidade na pesquisa qualitativa* (2003) refletem a importância de se levar em conta que na atualidade a pesquisa qualitativa é implementada pelas disciplinas das Ciências Sociais como também das Ciências Humanas. Isso, faz com que a utilização da pesquisa qualitativa se amplie como abordagem ou metodologia. Para Minayo, o qualitativo também, pode dar-se em diferentes manifestações epistemológicas: “[...] como na Fenomenologia, na Etnometodologia, no Interacionismo Simbólico, o significado é o conceito central de investigação.” (MINAYO, 2001, p. 23).

Então, observa-se que a abordagem qualitativa, não se associa a um método ou corrente epistemológica em específico, ainda que, alguns tenham maior características qualitativas do que outros. Deste modo, o qualitativo pode considerar-se como uma forma de olhar, uma visão qualitativa que é dada pela condição do mesmo fenômeno pesquisado, porém não imposta pelo pesquisador.

Também, o qualitativo abrange um campo transdisciplinar igual à *performance* e ao pensamento etnocenológico (utilizados nesta pesquisa), em ambas epistemologias o uso da criatividade é fundamental, pois segundo Mirian Goldenberg:

Os dados qualitativos consistem em descrições detalhadas de situações com o objetivo de compreender os indivíduos em seus próprios termos. Estes dados não são padronizáveis como os dados quantitativos, obrigando o pesquisador a ter flexibilidade e criatividade no momento de coletá-los e analisá-los. (GOLDENBERG, 2004, p. 53)

Mesmo que não seja objeto da minha pesquisa descrever detalhadamente os hábitos de vida das pessoas que fazem da rua sua moradia, o meu interesse na investigação me levou a escolher o Centro POP como contexto, funcionando como um mediador para me aproximar da comunidade. Para tal, a utilização da criatividade e flexibilidade, implementaram-se durante a ação da intervenção no tempo e espaço específicos, através da compreensão da informação adquirida, mostrando-me um possível habitat dos participantes em seus próprios termos.

As psicólogas Marisa Lopes da Rocha e Katia Faria de Aguiar, em seu artigo, *Pesquisa-Intervenção e a Produção de Novas Análises* (2003) colocam que:

O qualitativo refere-se, então, à possibilidade de recuperar as histórias dos movimentos dessa comunidade, sendo percebido nos conflitos, nas divergências, nas ações que fazem diferença, que facultam a produção de sentidos outros, frente ao hegemônico, para um futuro indeterminado. (ROCHA, de AGUILAR, 2003, p. 66)

Inspirando-me nessa citação, pretendi na escrita da pesquisa, realizar uma proposta que justaponha a informação teórica dos enfoques e autores que fundamentam a pesquisa com a narração das vivências dos participantes e as minhas experiências. A correlação entre elas, considero que foi uma forma própria de assimilar o conhecimento adquirido, na via da interpretação como pesquisadora.

O transitar pela subjetividade é outra característica da abordagem qualitativa considerada a mais polêmica porque a partir do envolvimento pesquisador-participante na investigação surge a interpretação ética do pesquisador, daí o olhar subjetivo seja polêmico, opondo-se ao pensamento tradicional das investigações quantitativas.

Na perspectiva de Goldenberg: “[...] o bom resultado da pesquisa depende da sensibilidade, intuição e experiência do pesquisador” (GOLDENBERG, 2004, p. 5). Por conseguinte, ao valorizar a experiência que o pesquisador traz consigo, a subjetividade torna-se uma das diversas formas de ascender a outra dimensão do conhecimento, além de só atribuir-se o qualitativo às pesquisas que não podem se contabilizar.

Nas pesquisas em arte, a abordagem qualitativa é comumente utilizada, pois, a arte proveniente das Ciências Humanas, funciona como uma janela que permite ver tudo aquilo não

mensurável, por exemplo: as emoções, ilusões, aspirações, os sonhos, estados de ânimo, entre outros, os quais são parte do ser humano, estão sempre presentes, então, a subjetividade pode considerar-se parte do dia a dia e da realidade do ser humano.

Por última característica, a pesquisa com abordagem qualitativa possibilita uma aproximação de alteridade entre pesquisador e comunidade pesquisada. (FERNANDES, RODRIGUES, da SILVA J. da SILVA S, 2010) promovendo um trabalho de respeito, empatia e diplomacia, ante à condição de vida do pesquisador e pesquisados.

Ao visar a compreensão das afetações físicas e emocionais dos participantes numa abordagem qualitativa, precisou-se utilizar uma perspectiva do ser humano ampla e flexível, o homem como ser complexo, concepção do pesquisador Edgar Morin:

[...] se tentamos pensar no fato de que somos seres ao mesmo tempo físicos, biológicos, sociais, culturais, psíquicos e espirituais, é evidente que a complexidade é aquilo que tenta conceber a articulação, a identidade e a diferença de todos esses aspectos, enquanto o pensamento simplificante separa esses diferentes aspectos, ou unifica-os por uma redução mutilante. Portanto, nesse sentido, é evidente que a ambição da complexidade é prestar contas das articulações despedaçadas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimento. De fato, a aspiração à complexidade tende para o conhecimento multidimensional. Ela não quer dar todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas respeitar suas diversas dimensões: assim como acabei de dizer, não devemos esquecer que o homem é um ser biológico-sociocultural, e que os fenômenos sociais são, ao mesmo tempo, econômicos, culturais, psicológicos etc. [...] (MORIN, 2005, p. 176-177)

Deste modo, entendo que a articulação multidimensional proposta por Morin, pode ser uma forma de pesquisar o homem e seu contexto numa proposta mais sensível e humana, quanto a amplitude dos elementos que contempla, pois permite estudar o fenômeno desde sua origem, partes que o conformam e modalidades, sem fragmentá-lo. Neste sentido, a complexidade não como dificuldade, e sim, como organização e postura de abranger.

Sendo assim, a concepção da complexidade de Morin, em relação com o pensamento de Merleau-Ponty (1999) que propõe olhar o objeto pesquisado desde diferentes pontos, poderiam complementar-se entre si. Assim como também, a proposta etnocenológica de que o corpo do pesquisador é atravessado pelo fenômeno na vivência, pois, considero que os três olhares desses autores, em conjunto, permitem que o pesquisador tenha dinamismo, isto é, diferentes alternativas de posicionamento pela compreensão do fenômeno pesquisado, desde estar dentro do fenômeno, ser atravessado por ele, ser o mesmo fenômeno, ter um distanciamento e até o pesquisador influenciar o fenômeno.

A partir de tal compreensão, para desenvolver a pesquisa, considerou-se que o fenômeno, era um todo formado por partes, demandando-me a utilização da Arte, Psicologia e Antropologia, para abrir caminho pela pluridisciplinaridade e transdisciplinaridade como agentes geradores de conhecimento.

Sobre tais caminhos de conhecimento, o físico Basarab Nicolescu, fundador de *Le Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires (CIRET)*²² no artigo: *Um novo tipo de conhecimento, transdisciplinaridade, 1o Encontro Catalisador do CETRANS – Escola do Futuro (1999)*, coloca que: “A pluridisciplinaridade diz respeito ao estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo” (NICOLESCU,1999 p.2) sendo assim, identifiquei que a pesquisa desenvolvia-se nesta dimensão de trabalho, ao promover o uso de diferentes disciplinas e por sua vez de diferentes enfoques, como: a Antropologia do corpo, os Estudos da Performance, a Fenomenologia Hermenêutica e a Etnocologia, tentando mediante a articulação desses saberes, chegar à compreensão da vivência do ser humano.

Quanto ao conhecimento transdisciplinar: “A transdisciplinaridade, como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento.” (NICOLESCU,1999, p.2), mas para se chegar ao campo da transdisciplinaridade - na percepção de Nicolescu- é necessário passar pela pluridisciplinaridade. Então, na investigação tentou-se atravessar as delimitações entre as disciplinas chamadas a partir da concepção “O Corpo como Saber” - conhecimento e linguagem – propondo criar uma unidade de conhecimento pela compreensão própria do corpo em diferentes níveis de realidade.

Outra das características do trabalho transdisciplinar é o desenvolvimento de diferentes níveis de realidade ao mesmo tempo (NICOLESCU,1999). Entendendo por realidade tudo aquilo que é existente no sentido livre do tangível e intangível. Na pesquisa, os diferentes níveis de realidade aconteceram na articulação e reflexão das vivências:

“Durante a implementação da intervenção, quando caminhava pela calçada, me encontrei com uma pessoa em situação de rua, que havia participado em algumas sessões do laboratório. Ela me cumprimentou emocionada e eu também senti a emoção por ela ter me reconhecido ou pelo menos de que lembrasse das sessões. Falou-me em tom de brincadeira, “inspira-expira, inspira-expira” enquanto mexia seu corpo, tentando-me imitar; nós duas sorrimos, conversamos um pouco e ela foi

²² Centro Internacional De Investigações e Estudos Transdisciplinares.

embora, mas eu continuei olhando e a vi chegar ao canto, pegar um papelão e deitar-se no chão da calçada.” (Notas de trabalho de campo)

Nesse encontro, interprete que a pessoa em situação de rua, ao fazer a brincadeira e mexer seu corpo, estivesse lembrando de si mesma, nas sessões, - em um relacionamento comigo - já que, nesse momento, seu corpo me mostrou um jeito distinto dela expressar-se comumente, no tempo e espaço fora da sessão da intervenção, para posteriormente, voltar a uma prática habitual que seria deitar-se no chão da rua.

Assim, a intervenção criava em outros níveis de realidade, uma alternativa diferente de agir pelas pessoas em situação de rua. A ação da intervenção com um ambiente lúdico, confortável, de desenvolvimento da criatividade e aceito em tempo real pelos participantes, podia levar à mobilidade do esquema habitual deles, como outro nível de realidade mediante a vivência artística do corpo.

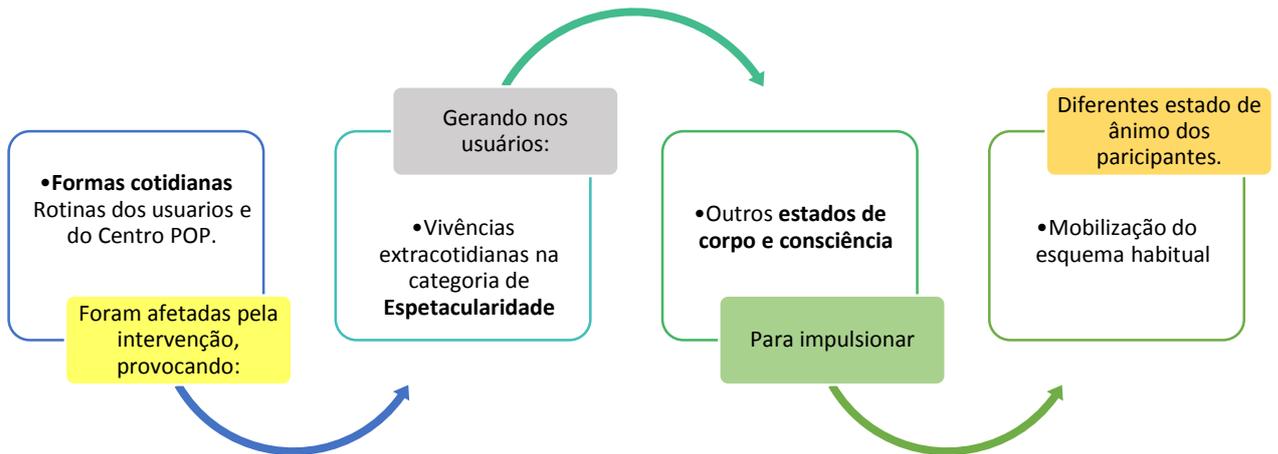
Se bem que a arte nas suas diversas manifestações, precisamente, tem como intenção criar novas realidades, pela possibilidade de contatar outras formas de reflexão, sensibilidade e criação, através da espetacularidade, entendendo por espetacular, na perspectiva do etnopsiquisador Jean Marie Pradier: “[...] uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar de se enfeitar, que se distinguem das ações banais do cotidiano.” (PRADIER, 1999, p. 3). Sendo assim, a Etnocenologia²³ como um dos enfoques, utilizados na pesquisa, propõe a concepção da arte-ciência ao trabalhar com uma perspectiva transdisciplinar que procura a legitimidade das manifestações expressivas humanas como conhecimento (BRIGIDA, 2007), que nasce de diferentes realidades.

A perspectiva da transdisciplinaridade, foi adotada pela Etnocenologia - V Colóquio Internacional de Etnocenologia Bahia, Brasil no 2007 (BIÃO, 2007). A proposta de um olhar entre as interfaces, segundo Brigida: “[...] privilegia a inteligência do discurso indissociado da fonte que o gerou, abrindo um novo caminho para a análise dos fenômenos espetaculares.” (BRIGIDA, 2007, p.199).

²³ A entocenologia: “Trata-se da etnociência das artes do espetáculo e dos comportamentos e práticas espetaculares humanas organizados, que busca articular teoria e prática, arte e ciência, criação e crítica, tradição e contemporaneidade, experimentação e profissionalismo.” (BIÃO, 2007, p. 227)
É uma disciplina que, ao se originar do Etno - Ceno - Logia, segundo o artista-etno-pesquisador Miguel de Santa Brigida destaca "o sentido comunal", "o sentido do corpo" na "constituição do corpo vivo" (BRIGIDA, 2007, p. 201) e à “[...] vivência e a descrição do fenômeno como impulso investigador e criador [...]” (BRIGIDA, 2007, p. 202).

Deste modo, o fenômeno que se dá dentro da intervenção, considerou-se como uma dimensão fora do habitual do Centro POP, compreendido na categoria da espetacularidade, criada por BIÃO (2007), no próximo diagrama, apresento tal compreensão:

Figura 2 –Diagrama- Mobilidade do esquema habitual.



Proposição autoral.

Nota: A intervenção promoveu uma movimentação no esquema habitual do Centro POP e nos usuários, levando-os à experimentação das práticas “extracotidianas,” o que gerou neles a manifestação de diferentes estados de corpo e consciência.

Em uma concepção etnocenológica, pode-se dizer que o Centro POP conta com uma organização própria, de horários e funcionamentos, não numa estrutura rígida, mas sim cotidiana, Bião define as “formas cotidianas” como: “[...] as rotinas repetidas diariamente em um mesmo espaço por pessoas caracterizadas em um grupo ou condição social”. (2000, p. 89), então a intervenção levava os usuários do Centro à vivência de atividades (BARBA, 1985, apud BIÃO, 2007) “extracotidianas”. Deste modo, o processo de intervenção foi um espaço - tempo em que as pessoas em situação de rua, eram convidadas a experimentar uma atitude espetacular, propiciando neles outra maneira de se organizar nas ações, pois, a vivência, mesmo que não esteja nomeada como criação espetacular, os participantes colocavam em jogo diferentes mecanismos para se disponibilizar a estar num aqui-agora, fazendo uso do corpo, na demonstração performática, (BIÃO, 2007).

Por último, nessa fusão epistemológica, mesmo que a minha pesquisa não tivesse nascido sob a luz fenomenológica, considero que, tal enfoque sempre esteve presente

direcionando-me pela condição do fenômeno. Já que esse, ao se tratar da vivência, situou-me no olhar fenomenológico:

A fenomenologia procura abordar o fenômeno, aquilo que se manifesta por si mesmo, de modo que não o parcializa ou o explica a partir de conceitos prévios, de crenças ou de afirmações sobre o mesmo, enfim de um referencial teórico. Mas ela tem intenção de abordá-lo diretamente, interrogando-o, tentando descrevê-lo e procurando captar sua essência. Ela se apresenta como uma postura mantida por aquele que indaga. O inquisidor fenomenológico dirige-se para o fenômeno da experiência, para o dado, e procurar “ver” esse fenômeno da forma que ele se mostra na própria experiência... [...] (1989, p. 28 apud. MARTINS E BICUDO, 1983, p. 10)

Então, a postura fenomenológica, na pesquisa, encara a vivência nas experiências do pesquisador e pesquisados, procurando o significado daquilo que se vive e se mostra, no fluir da própria intervenção.

A pesquisadora Angela Ales Bello (2006) numa reflexão etimológica apresenta que a palavra fenomenologia, compõe-se de duas partes, *fenômeno-logia*, ambas de origem grega, *fenômeno* como aquilo que se manifesta e *logia* o estudo dele.

A Fenomenologia como escola de pensamento foi criada pelo filósofo Edmund Husserl, ele propõe encontrar o sentido a partir de dois níveis: “[...] temos o primeiro nível de consciência que é o nível dos atos perceptivos e um segundo nível dos atos reflexivos.” (BELLO, 2006, p. 33). No primeiro, o sujeito percebe a coisa, ele vive o fenômeno que se mostra, e no segundo, o sujeito faz uma reflexão sobre tal fenômeno. Mas, na minha pesquisa para encontrar o sentido da vivência mediante o corpo, o mesmo enfoque levou-me a dialogar com o filósofo Merleau-Ponty (1999) na fenomenologia da percepção - existencialista.

O filósofo, coloca na relação corpo-consciência, que o ser humano, não só vive e percebe o entorno mediante a corporeidade, mais também se percebe a si mesmo, numa autopercepção. O corpo-consciência, é composto pelas impressões sensoriais, que a partir de um diálogo entre os estados do interior e das condições do exterior do sujeito, disponibiliza-se o ser humano, a escolha de como agir no meio.

A visão da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, pode ser entendida como uma compreensão orgânica de como o ser humano opera nas noções: estímulo, sensação, corpo, corporeidade, motricidade, reação; parecendo uma proposta mecânica, porém, na minha visão, Merleau-Ponty (1999) ao contemplar a existência de um autoconhecimento mediante o corpo, na dimensão interior do ser humano, compromete a subjetividade do indivíduo. Daí que, as

concepções de corpo-consciência e corpo-vivido, abrangem as funções motoras, emotivas e cognitivas do indivíduo no mundo. Desse modo, o corpo na corporeidade pode dar testemunho da vivência.

Para ler tal testemunho, num corpo-linguagem, percebi um caminho no uso da via da interpretação na Fenomenologia Hermenêutica. A etimologia da palavra hermenêutica, segundo o especialista em filosofia José Augusto da Silva, em seu artigo *A Ontologia Hermenêutica de Paul Ricoeur (2012)*:

[...] deriva de Hermes – um deus da Mitologia Grega. Era filho de Zeus e de Maia, nascido numa caverna no monte Cilene, na Arcádia. Atribui-se a esse deus alado a invenção da linguagem e da escrita. Era um tipo carteiro dos deuses. A palavra significa interpretar. Interpretar é ser capaz de traduzir, do texto, vida. (SILVA, 2012, p. 166)

A interpretação permite um caminho ao pesquisador para chegar à compreensão. decifrar o sentido oculto no mesmo sentido e desdobrar os níveis de significação (CAPALBO, 1983). Assim, na pesquisa, interpretar seria o decifrar a vida no espelho do corpo

Na perspectiva de Paul Ricoeur, um símbolo é a relação significante - o elemento que se manifesta e significado - o sentido que se dá a essa manifestação (CAPALBO, 1983). Então, as qualidades físicas, emocionas e o uso do corpo, das pessoas em situação de rua, foram em conjunto, a linguagem que mostrou, símbolos a serem decifrados.

Por conseguinte, considero que o enfoque fenomenológico a partir da psicologia, possibilitou-me compreender abordagem terapêutica da pesquisa, abrangendo a arte e aos processos terapêuticos.

2.1. Percurso

O procedimento metodológico foi uma tomada de consciência em construção paulatina, que se consolida durante o trabalho de campo ao perceber as necessidades do fenômeno pesquisado.

Tentar compreender um “como” das metodologias na arte, me conduzo nesse aventurar-se por conhecer o desconhecido, sendo assim, neste capítulo, compartilho as minhas vivências,

que enquanto artista-pesquisador-participante (BRIGIDA, 2007), me levaram a realizar uma organização da informação. Iniciei com a compreensão das pesquisas participativas, posteriormente, da pesquisa ação como o referencial para criar a “ação” e intervir na comunidade e, finalmente, a minha apropriação da pesquisa intervenção.

No início da intervenção, realizei a coleta de dados guiada por alguns parâmetros da metodologia etnográfica²⁴, na coleta, tentei registrar a informação mediante a escrita, de modo que, nas minhas notas, tentava descrever o acontecido, desde o funcionamento do Centro POP, as vivências, frase significativas falada pelos usuários e até tentei levar uma lista de frequência com os participantes. (Nota de trabalho de campo)

Então, observei que a maneira de registrar o processo, derivou dos novos conhecimentos, ao me aproximar da Antropologia do Corpo, Etnografia da Dança e os Estudos da Performance. Nesta primeira estratégia metodológica, os atos de dançar, teorizar e escrever, confrontaram-me, pois, embora tendo uma proposta de pesquisa aplicada, estava trabalhando o processo teórico, enquanto acontecia o prático, conjuntamente.

A antropóloga e artista, Silvia Citro, no livro *Cuerpos en movimiento Antropología de y desde las danzas* (2012), disse: "eu sou uma antropóloga que escreve e dança."²⁵ (CITRO, 2012. p.19) [Tradução livre]. Na frase, Citro coloca-se como profissional que se desenvolve em duas atividades, mesmo que ela escrevesse, não deixaria de dançar, e vice-versa, porque em meu entender, nenhuma ação está acima da outra, são saberes que dialogam no âmbito da pesquisa e até, na mesma produção artística. Desse modo, posso me reconhecer como uma artista formada em dança que pesquisa com, pelo e para o corpo, o que me permite transpassar livremente nas disciplinas artísticas e saberes epistemológicos a partir da corporeidade.

Para reforçar a informação que escrevia, decidi numa sessão tirar fotografias e vídeos, só que, quando eu tentava tirá-las, os participantes, ao ver que eu deixava de fazer a atividade, eles paravam também. Isso interrompia o fluxo da sessão. (Nota de trabalho de campo)

Ao observar tal acontecimento, pensei que num diálogo corporal entre os participantes e eu, a ação de tentar tirar as fotos, fazia com que eu saísse do ambiente criado, colocando-me como espectadora, dinâmica que me afastava deles. Então, tomei consciência de que estava

²⁴ “A etnografia é a coleta direta, e a mais minuciosa possível, dos fenômenos que observamos, por uma impregnação duradoura e contínua e um processo que se realiza por aproximações sucessivas. Esses fenômenos podem ser recolhidos tomando-se notas, mas também por gravação sonora, fotográfica ou cinematográfica.” (LAPLANTINE, 1988, p. 25)

²⁵ "Yo soy un antropóloga que escribe y danza" (CITRO, 2012. p.19)

participando como um igual no grupo, de modo que, aqui evidenciou-se que o fenômeno pesquisado seriam as vivências que as pessoas em situação de rua e eu experimentávamos. Segundo Brígida: “[...] a importância do trinômio artista–pesquisador–participante vivência, na experiência encarnada, em suas escolas teóricas e nas suas práticas criativas identificadas com processo criador” (BRIGIDA, 2007, p. 199). Brígida envolve o pesquisador em três funções o que me levou a transitar na pesquisa como “artista-pesquisadora-participante” e por sua vez, o autor coloca no centro da pesquisa o “corpo do investigador” como uma ferramenta a mais de investigação. A partir desse entendimento, meu corpo na pesquisa também impulsionava a movimentação dos usuários, sendo nossa corporeidade, pesquisador-participante, os testemunhos da vivência;

Fotografia 3 –Envolvimento artista-pesquisador-participantes.



Fonte e lugar: Centro POP. Data: 31/05/16 Sessão.

Nota: O meu envolvimento na vivência junto com os participantes, funcionando como um impulsionador da movimentação afetando e deixando-me afetar.

Como pode-se observar na fotografia número três, o envolvimento participativo do pesquisador, mostrava-me um modo de agir, como estratégia no trabalho de campo. Sendo assim, o possível uso da metodologia etnográfica, já não abrangia a pesquisa, porém ao ser um tipo de pesquisa qualitativa e contemplar que o: “Qualitativo está ligado à análise dos sentidos que vão gradativamente ganhando consistência nas práticas. [...]” (ROCHA, de AGUILAR, 2003, p. 66), esta experiência denotava-me, não um erro e sim me abria um caminho pela procura das pesquisas participativas, pois, a consistência na pesquisa dava-se através das escolhas, ao estabelecer relações entre saberes e nas tomadas de consciência.

2.2. Pesquisas participativas.

Para o entendimento da pesquisa participativa, os diferentes tipos desta, e as suas distintas implementações, o pesquisador Luiz Carlos dos Santos (2007) contextualiza que:

[...] a Pesquisa Participativa é um conceito elástico, abrangendo concepções e práticas de investigação sob diferentes nomes, que partem de premissas similares e revelam diferentes aspectos do processo participativo com a finalidade de orientar a prática. A evolução da Pesquisa Participativa deve-se a um crescente grupo de pesquisadores que, na década de 60 do século passado, principalmente na América Latina, opuseram-se à dominância dos pressupostos da pesquisa positivista e estruturalista[...] (DOS SANTOS, 2007, p. s/n)

Em outra instância, a pesquisadora Marisa Lopes da Rocha no seu artigo: *Psicologia e as práticas institucionais: A pesquisa-intervenção em movimento (2006)* narra que:

As pesquisas participativas surgem como um movimento frente às pesquisas científicas tradicionais, trazendo pressupostos vinculados à problematização das relações entre o investigador e o que é investigado, entre sujeito e objeto, teoria e prática, com a perspectiva do estabelecimento de condições para captação/elaboração da informação no cotidiano das culturas, grupo e organizações populares. Isso significa que as práticas que constituem o social e os referenciais que lhe dão sentido vão se produzindo concomitantemente, uma vez que o conhecimento e a ação sobre a realidade são constituídos no curso da pesquisa de acordo com as análises e decisões coletivas, dando à comunidade participante uma presença ativa no processo. (ROCHA, 2006, p. 169)

Ambas informações permitem situar que as pesquisas participativas surgem diante a iniciativa dos pesquisadores por conhecer os fenômenos a partir do implemento de outras formas de intervir na realidade, principalmente nas pesquisas de âmbito social. Sendo então, uma busca por captar, elaborar e organizar a informação, envolvendo os pesquisados.

A relação pesquisador-pesquisados, além de ser uma estratégia, também é uma postura ética política do pesquisador, que visa construir realidades, compreendendo-se então, o pesquisador como produtor, um colaborador do fenômeno que pesquisa (ROCHA, 2006).

Sobre tal compreensão, a pesquisadora Marcia Moraes disse: “[...] as práticas são performáticas, isto é, fazem existir realidades que não estavam dadas antes e que não existem em nenhum outro lugar senão nestas e por estas práticas.” (MORAES, 2010, p. 35), nas pesquisas participativas, o pesquisador não só se questiona, é um ser criativo, que constrói soluções.

Quanto aos diferentes tipos de pesquisas participativas, encontram-se: participante-participativa, pesquisa-ação e a pesquisa intervenção, ainda que cada tipo de metodologia possa contemplar diferentes modos de abordagem ou estratégias, o fundamento das três segundo as pesquisadoras Rocha e De Aguiar é: “[...] que o conhecimento produzido esteja permanentemente disponível para todos e possa servir de instrumento para ampliar a qualidade de vida da população. [...]” (ROCHA, DE AGUILAR, 2003, p. 63).

No entender de que a pesquisa participativa se foca na relação pesquisador-participante e que a pesquisa-ação se centra na relação pesquisador-ação. (THIOLLENT, 1987) A pesquisa intervenção para Rocha e De Aguiar, é um tipo que: “[...] consiste em uma tendência das pesquisas participativas que busca investigar a vida de coletividades na sua diversidade qualitativa assumindo uma intervenção de caráter sócio-analítico” (AGUIAR [2003]; ROCHA, [1996, 2001] in: ROCHA, DE AGUILAR, 2003, p. 66). Assim, a minha pesquisa situa-se como uma pesquisa intervenção na qual utilizou-se uma ação como dispositivo para intervir na comunidade.

2.3. Ação e Pesquisa Intervenção.

Sobre o entendimento da pesquisa ação, o pesquisador David Tripp (2005) no artigo; *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica (2005)*, traduzido pelo sociólogo Lólio Lourenço de Oliveira, coloca:

É difícil de definir a pesquisa-ação por duas razões interligadas: primeiro, é um processo tão natural que se apresenta, sob muitos aspectos, diferentes; e segundo, ela se desenvolve de maneira diferente para diferentes aplicações. (TRIPP, 2005, p.445)

Na pesquisa, o valor do processo como fato, proveniente da individualidade e coletividade de quem está envolvido, é sem dúvida, no meu entender, a característica que permite criar estratégias próprias de trabalho, pois, de acordo com Tripp, a pesquisa-ação desenvolve-se como metodologia dentro de um processo o que ocasiona uma dificuldade no tentar defini-la.

Segundo Tripp (2005, p. 447) a “complexidade e amplitude” que compreende o método, permitem fazer uso de “definições vagas”, o professor se questiona, “se existe algum sentido ou não em defini-la”. Porém, no decorrer do artigo, Tripp oferece aos leitores algumas

definições, outorgando-lhes importância, pelas implementações que descrevem: Tripp (2005, p. 447, apud. Brown, Dowling, 2001, p.152) “Uma definição tal como: “pesquisa-ação é um termo que se aplica a projetos em que os práticos buscam efetuar transformações em suas próprias práticas...”; Tripp numa definição própria, mais estrita disse:

Pesquisa-ação é uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática”, e eu acrescentaria que as técnicas de pesquisa devem atender aos critérios comuns a outros tipos de pesquisa acadêmica (isto é, enfrentar a revisão pelos pares quanto a procedimentos, significância, originalidade, validade etc.) (TRIPP, 2005, p. 447)

No livro *Métodos e técnicas de pesquisa social* (2008) do autor Antonio Carlos Gil, citando o pesquisador Michel Thiollent, coloca que a pesquisa ação é:

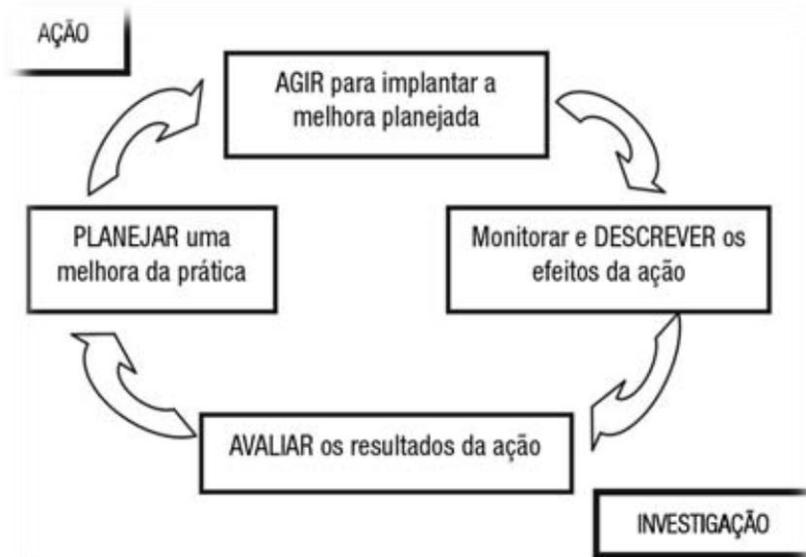
[...] um tipo de pesquisa com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (2008, p. 48, apud THIOLENT, 1985, p. 14)

Em tais definições, aprecia-se que a pesquisa-ação aprimora uma base empírica na construção de uma ação a qual visa gerar melhorias diante de uma condição; solucionar algum problema ou transformar a realidade do grupo pesquisado. A construção metodológica para criar tal ação, dá-se no desenvolvimento da mesma, sendo difícil esquematizar um planejamento ordenado das fases da pesquisa, porém o pesquisador Gil propõe alguns direcionamentos:

Fase exploratória; formulação do problema; construção de hipóteses; realização do seminário; seleção da amostra; coleta de dados; análise e interpretação dos dados; elaboração do plano de ação; divulgação dos resultados. (GIL, 2002, p.143)

Em outra perspectiva, o pesquisador David Tripp, diz que a pesquisa-ação compreende um ciclo circular de quatro fases da ação: “Planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria investigação.” (2005, p. 446) O autor explica que a maioria dos processos que procuram melhoria ou o desenvolvimento pessoal ou profissional, utilizam-se desse ciclo como as pesquisas educativas, sociais, clínicas psicológicas, entre outras. Para um maior entendimento do ciclo proposto por Tripp, apresento o diagrama criado pelo mesmo;

Figura 3 – Representação do ciclo básico da investigação-ação.



Fonte: David Tripp (2005, p. 446.)

Nota: Diagrama proposto pelo professor Tripp.

Em ambas visões, tanto a de Tripp como a de Gil, coloca-se que a pesquisa-ação envolve uma fase de acercamento, tendo como finalidade encontrar alguma questão, problema ou conflito, daí planejar-se uma ação, que tente responder às necessidades observadas nesse acercamento (TRIPP, 2005; Gil, 2002; 2008). Observar a existência de tal processo, permitiu-me conscientizar que a minha iniciativa pela criação de uma ação, deu-se após estudo dos estados de corpo e consciência que realizei no Centro POP, ou seja, após ter um acercamento com a comunidade pesquisada, isso sendo já na mesma implementação do trabalho de campo, deste modo, eu não construí a ação para posteriormente ser aplicada, e sim a ação nasceu do fenômeno pesquisado.

Para Tripp (2005) a pesquisa-ação, pesquisa participativa e pesquisa intervenção, todas pesquisas de metodologia participativa, e de cenários sociais, podem ser chamadas, de um modo geral, como “intervencionistas”, mas, para a pesquisadora Rocha, a pesquisa intervenção é diferenciada das outras porque:

[...] a relação pesquisador/objeto pesquisado é dinâmica e determinará os próprios caminhos da pesquisa, sendo uma produção do grupo envolvido. Pesquisa é, assim, ação, construção, transformação coletiva, análise das forças sócio históricas e políticas que atuam nas situações e das próprias implicações, inclusive dos referenciais de análise. É um modo de intervenção, na medida em que recorta o cotidiano em suas tarefas, em sua funcionalidade, em sua pragmática – variáveis imprescindíveis à manutenção do campo de trabalho que se configura como eficiente e produtivo no paradigma do mundo moderno. (AGUIAR e ROCHA [1997, p.97] in: ROCHA, 2006, p. 72)

A mesma pesquisadora apresenta que a pesquisa intervenção contempla elementos importantes como a autonomia e a liberdade:

A autonomia considerada como um estado a ser alcançado através de programas determinados de ação está referida à conquista de um reino futuro onde habita a liberdade. A liberdade está sempre situada fora das circunstâncias. Desse modo, a transformação passa a ser previsível no percurso estruturado como condição a priori. No entanto, a autonomia não é uma condição que, uma vez conquistada, nos leve ao estado de equilíbrio e bem-estar permanente. Se a entendermos como função de autonomia, como afirmam F. Guattari & S. Rolnik (1986), ela é exercício, movimento, práticas de transformação, estando referida ao presente, à realidade, às circunstâncias nas quais produzimos o cotidiano” (AGUIAR e ROCHA [1997 p.100] in: ROCHA, 2006, p.69)

Nesse sentido, a pesquisa sendo uma intervenção artística, considero que se relaciona com as noções de autonomia e liberdade que caracterizam a pesquisa intervenção, pois, uma criação poética no mesmo ato artístico, é movimento, exercício e prática de transformação da realidade, em constante dinamismo. Então, tentar mobilizar o esquema habitual das pessoas em situação de rua foi propor “novos modos de subjetivação” (ROCHA, 2006, p. 171) sendo esses, uma das intenções encontradas durante o percurso da “ação” como dispositivo intervenção.

2.3.1. Ação como criação poética.

A ação, que foi criada para intervir na comunidade, abrange várias funções dentro da pesquisa: ela foi uma estratégia de aproximação aos usuários do Centro POP, em resposta à condição flutuante; a dimensão em que acontecia o fenômeno pesquisado e por sua vez, foi a criação poética da pesquisa.

Quanto à ação como criação poética da pesquisa, inspira-se no trabalho de “*Ato poético*”²⁶ [Tradução livre] do Artista chileno, Alejandro Jodorowsky (2004), apropriando-me do pensamento “ação transformadora”, no livro *Psicomagia (2004)* Jodorowsky define que um ato:

Deve ser belo, estético e prescindir de toda justificação. Pode também trazer pequena intensidade de violência. O ato poético é uma chamada à realidade: encarar à própria morte, ao imprevisto, a nossa sombra, aos vermes que formigam dentro de nós. Esta vida que nós queríamos lógica é, na realidade, louca, impactante, maravilhosa e cruel.

²⁶ Acto poético.

Nosso comportamento, que pretendemos lógico e consciente, é, de fato, irracional, louco, contraditório. Se observarmos lucidamente nossa realidade, verificaríamos que ela é poética, ilógica, exuberante. (JODOROWSKY, 2004, p.23) [Tradução livre]²⁷

No olhar de Jodorowsky em que a realidade de um ato poético pode ser contraditória, poética e ilógica, impulsionou-me propiciar na intervenção, uma dimensão lúdica, criativa e artística, foi então uma proposta para com os usuários, lógica, poética e louca, para contrapor a sua condição.

No mesmo livro, Jodorowsky narra que a partir de um *haiku*,²⁸ obteve a chave que visa a intenção do ato poético, no *haiku*, lê-se:

O estudante leva ao professor, seu poema que diz:

Uma borboleta:

Lhe arranco as asas

E se transforma em lagarta!

A resposta do professor foi imediata:

- Não, não; isso não é assim, deixe-me corrigir o seu poema

Uma lagarta:

Lhe coloco umas asas

E se transforma em borboleta!

(JODOROWSKY, 2004, p.24) [Tradução livre]

Então, pode-se entender que para Jodorowsky a relação entre o *haiku* e ato poético é “sempre um ato positivo” que procura o “sentido de construção” do indivíduo. Deste modo, na pesquisa o ato positivo e o sentido de construção, estão incorporados no trabalho da subjetividade dos usuários do Centro POP, como alternativa de desenvolvimento emocional, que se concretiza na proposta de vivenciar sensações de bem-esta, compreendendo como

²⁷ [...] Debe ser bello, estético y prescindir de toda justificación. Puede también acarrear cierta violencia. El acto poético es una llamada a la realidad: hay que enfrentar a la propia muerte, a lo imprevisto, a nuestra sombra, a los gusanos que hormiguean dentro de nosotros. Esta vida que nosotros quisiéramos lógica es, en realidad, loca, chocante, maravillosa y cruel. Nuestro comportamiento, que pretendemos lógico y consciente, es, de hecho, irracional, loco, contradictorio. Si observáramos lucidamente nuestra realidad, constataríamos que es poética, ilógica, exuberante. (JODOROWSKY, 2004, p.23)

²⁸ Poema curto japonês.

sensação de bem-estar, esse transitar entre estados de tranquilidade, prazer, amor, alegria, desfrute e relaxamento; pelo autorreconhecimento e a autovalorização, deles mesmos.

O poeta e teatrólogo, João de Jesus Paes Loureiro, no artigo: *O corpo do amor da poesia (2005)*²⁹ profereu:

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver. (LOUREIRO, 2015, p. 24)

Na narrativa do poeta Loureiro, compreendi que o corpo ao ser onde “acontece a existência” em um espaço-tempo, é aquele lugar primeiro que se habita enquanto me habito; ou seja, um processo de autoconsciência.

Embora podendo ser uma ideia romântica, mas, é uma postura de resistência pelo amor próprio do viver abrindo os sentidos para que aconteça a festa do corpo! Compreensão que na minha percepção, era o que acontecia nas sessões de trabalho, como pode-se olhar na seguinte fotografia:

²⁹ “Palestra proferida no II Encontro Paraense de Etnocologia – Corpo Lugar de Festas, em junho de 2014, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, realizado pelo TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia, CNPq/2008.” (Repertório, Salvador, nº 25, p.24-28, 2015.2)

Fotografia 4 –A festa do corpo, sessão de intervenção.



Fonte e lugar: Centro POP Data: 9 /06/2016.

Deste modo, poderia se compreender que a contribuição da pesquisa às pessoas em situação de rua, não consistia em prover aos usuários uma casa, roupa, dinheiro ou comida; e sim num valor simbólico e significativo na vivência poética do mesmo corpo. Por conseguinte, dá-se a concepção da **“Vivência Poética do Corpo”** a qual defino como: *ação artística de estimulação sensorial, que possibilita a mobilidade interna e externa do ser humano, gerando autoconhecimento mediante o estado de bem-estar.*

A Vivência Poética do Corpo, quanto à estratégia de aproximação aos usuários do Centro POP, em resposta às condições flutuantes, considerou-se que ainda que o Centro fosse um lugar de acolhimento físico, apresentava uma entrada variável à comunidade, porém se algumas pessoas ficavam um período prolongado, dependia das particularidades do caso.

Nas primeiras sessões de intervenção, participavam pessoas, que às vezes, não retornavam ao Centro, assim como ocorrera na atividade desenvolvida no Ver-opeso. (Nota de trabalho de campo)

Qualificando o público da pesquisa como flutuante, característica que também poderia relacionar-se com o modo de manifestação da *performance*, pois segundo a pesquisadora Taylor:

Alguns estudiosos admitem a efemeridade da performance, afirmando que ela desaparece porque nenhuma documentação ou reprodução consegue aprender o “vivo”. Outros estendem o entendimento da performance considerando-a como a memória e a história. Como tal, ela participa na transferência e na continuidade de conhecimento. (TAYLOR, 2013, p. 12)

Desse modo, outorgando valor à ação que se vive num tempo e espaço específicos, como transcendência de conhecimento; o parâmetro de observação e de participação dos usuários na pesquisa, delimitou-se unicamente a 1h 40 min, duração o qual se criaria a Vivência Poética do Corpo.

Pelo entendimento do transcorrer da Vivência Poética do Corpo, proponho a explicação tal, mediante um diagrama com desenho em espiral, simbolizando a passagem que se percorria durante a sessão. O diagrama, surge de uma provocação realizada pela professora e artista Wlad Lima, do programa de artes PPGArtes, dentro da disciplina Interfaces Epistêmicas em Artes;

A professora propôs a cada aluno, realizar um desenho de espinha de peixe e colocar nele todas as palavras que fossem importantes para a pesquisa, assim, a minha proposta depois de vários intentos e reflexões, foi um tipo peixe globo. (Nota de trabalho de campo)

Tal resultado, levou-me a imaginar a espinha de peixe como uma espiral, pois iniciava de um ponto central e desenvolvia-se numa linha enrolada de forma circular.³⁰ Uma espiral, na forma gira gradualmente sobre seu ponto de origem e se caracteriza em cada volta pela aquisição de graus, ou seja, sempre está em contínua mobilidade em progressão.

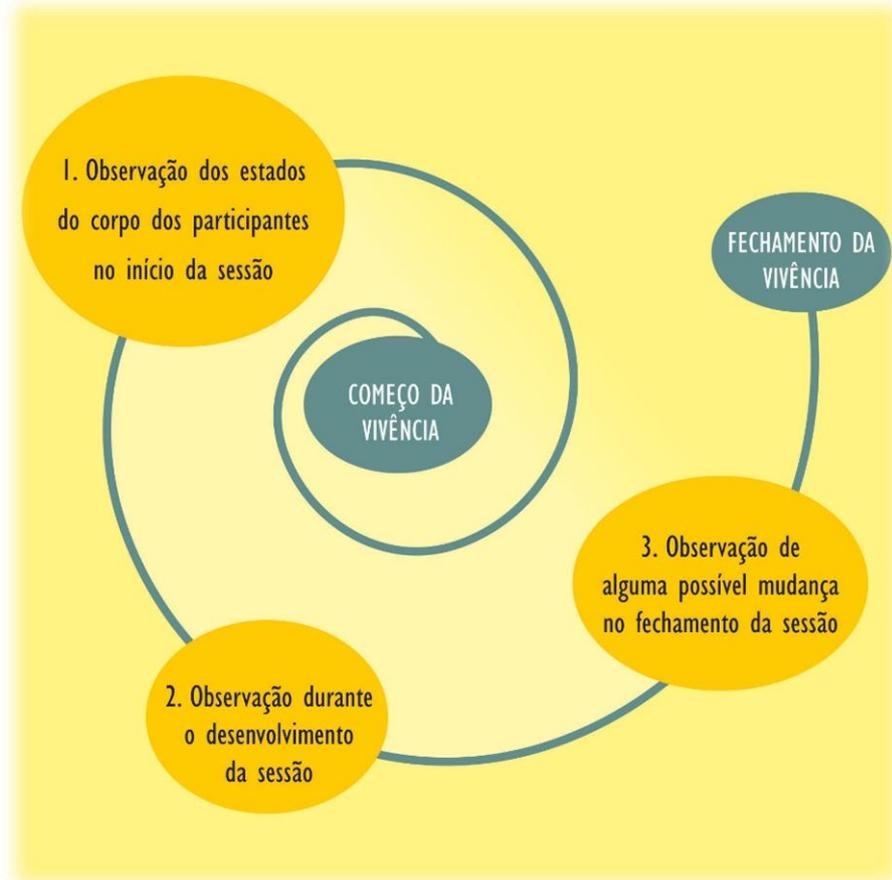
Então, encontrei uma relação entre a espiral e o percurso pretendido na Vivência Poética do Corpo, identificando que esse, também no transcorrer da sessão, tinha mobilidade e por sua vez, promovia a mobilidade interna e externa dos participantes.

O desenho da espiral como desenho topográfico, permitiu olhar a vivência num antes e num depois em progressão (atrás – em frente). Observações que me levaram a delimitar que o padrão de observação dos estados dos participantes seria, no início, durante e no final da sessão.

³⁰ ANEXO 1- Origem da espiral. p. 115.

Para maior esclarecimento, a figura do diagrama com os diferentes momentos de observações delimitados;

Figura 4 – Diagrama –Padrão de observação da Vivência Poética do Corpo.



Design: Breno Filo.³¹

Proposição autoral.

Nota: Utilizando o desenho em espiral, expõe-se o monitoramento da sessão, que se organiza em três itens de observação: 1. Início, 2. Processo e 3. Fechamento.

A proposta de olhar a ação como uma dimensão que se cria e é criada, nasce da percepção do ambiente simbólico que se gerava nas sessões, brotado pelo fenômeno da pesquisa, ou seja, a vivência. Desse modo, podia-se perceber que a dimensão continuamente, constituía-se de: um ambiente lúdico e de confiança; pela utilização e exploração do corpo, a movimentação interna e externa dos participantes. Porém, as vivências eram únicas, pois, a variabilidade dos participantes era um agente que fazia com que elas se moldassem através das peculiaridades e iniciativas dos participantes presentes. Sendo assim, o processo era dinâmico:

³¹ Breno Filo, Mestre em Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte.

flexível, móvel e de plasticidade, atributos mesmos de um processo de criação artística (SALLES, 2008). Então, nas sessões da intervenção, trabalhou-se o caráter de laboratório, entendendo esse, como espaço de exploração com, pelo e para o corpo. Na próxima figura, apresento o diagrama da minha concepção da proposta: Vivência Poética do Corpo, em relação ao padrão de observação e aos elementos que a constituem;

Figura 5 – Diagrama – Elementos da Vivência Poética do Corpo.



Design: Breno Filo.

Proposição autoral.

Nota: No diagrama, apresentam-se os elementos que conformam a ação criada durante a pesquisa. Retomam-se os monitoramentos das observações no início, durante e no fechamento da sessão (Figura 4), posteriormente, incluem-se os elementos que permearam sempre nas sessões:

- a. Utilização do corpo.
- b. Ambiente lúdico e confortável.
- c. Movimentação interna e externa dos participantes.
- d. Exploração.

Também, apresenta-se a sensação de bem-estar, como continua finalidade em cada vivência.

Sobre as ferramentas de aplicação, implementaram-se dispositivos, sendo esses, algum elemento físico ou não, que permitisse estender o trabalho corporal na estimulação do sentido *proprioceptivo*³² dos envolvidos na pesquisa. Os dispositivos foram:

- Folhas de papel
- Bolas pequenas
- Lenços coloridos
- Massagem
- Alongamento corporal
- Criação de desenhos
- Música

Quanto ao transcorrer da vivência, em cada sessão, eu propunha a utilização de um dispositivo específico, para tal, antecipadamente às sessões, criava um esboço de possíveis atividades a serem executadas, porém já com os usuários no momento da sessão, a minha tomada de decisão para acionar ou não, alguma dinâmica, dava-se em conexão ao que os participantes propusessem no fluir da sessão ou na mesma dinâmica, sendo que o esboço transformava-se continuamente.

De maneira geral, o esboço abrangia um ambiente de confiança para a disponibilização física e emocional dos participantes, que, às vezes, iniciava-se com uma roda, cumprimentos, apresentações das pessoas novas ou aquecimento do corpo; aqui, apresentava-se o dispositivo a ser trabalhado; também, no recorrer da sessão impulsionava-se à criatividade mediante a experimentação do corpo ou do dispositivo escolhido e quase sempre, uma conversa de fechamento, na qual as pessoas manifestavam o sentir durante a vivência.

Quanto ao levantamento de dados, utilizou-se o corpo como testemunho da Vivência, para tal, apoie-me na *Análise de Movimento* que se utiliza na Dança–Movimento–Terapia, metodologia baseada na *Análise Laban de Movimento ou Sistema Laban*, que é uma técnica criada pelo artista Rudolf Von Laban. A *Análise Laban*, contempla a “Teoria dos Esforços” na

³² “Propriocepção: também denominada como cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno.”

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413- Acesso em: 03/ 06/ 2017.

qual, Laban, propõe que o impulso como acionamento da ação, pode denotar uma qualidade específica como matriz de movimento, assim, Laban reconhece quatro esforços primários dentro dos impulsos: Fluência, Espaço, Tempo, Peso; considerando que para cada um desses impulsos, existem dois extremos, opostos (RANGEL, 2005, p. 63-70):

:

- Fluência – Livre / Controlada;
- Espaço - Direto / Flexível;
- Tempo – Súbito / Sustentado;
- Peso – Leve / Firme.

Deste modo, na combinação das diferentes qualidades, estudou-se na pesquisa, o movimento dos participantes, como também para reforçar tal análise corporal, apropriei-me da categoria “Estados de Corpo e Consciência, criada pelo etno-pesquisador, Armindo Bião, a categoria refere-se à: “[...] indissociabilidade entre corpo e consciência, na prática, estados de corpo habituais do dia a dia”. (BIÃO, 2007, p. 45), tendo como finalidade perceber alguma possível matriz na movimentação no uso do corpo dos usuários.

Dando continuidade na relação artista-pesquisador-participante, contemplei também meu corpo como testemunho da vivência, apoiando-me na metodologia utilizada pela antropóloga Therésa Jill Buckland (In: CAMARGO, 2013), no testemunho sensorial personalizado, estratégia que propõem utilizar na escrita a “incorporação” que é a informação que o pesquisador adquire durante a pesquisa, tentando transmitir ao leitor suas vivências mediante a narrativa em primeira pessoa a mostra de fotografias, desenhos ou vídeos.

Por ultimo, também foram utilizadas fotografias como registro da intervenção, algumas realizadas pelos funcionários do Centro e outras mais, por diferentes colaboradores da pesquisa.

Capítulo 3 –INTERVENÇÃO ARTÍSTICA: DESVELAR

VIVÊNCIAS POÉTICAS DO CORPO

Diante das numerosas vias de passagens para se abordar metodologicamente o fenômeno, a intuição e a flexibilidade, foram ferramentas que junto com as contribuições dos participantes, permitiram-me no caminho, ir descobrindo e construindo um “como” à intervenção.

A intervenção realizou-se no Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua - Centro POP, espaço público, especializado para o atendimento da população adulta em situação de rua. O Centro se localiza na cidade de Belém, na avenida José Bonifácio, nº 704, no bairro de São Brás e funciona de segunda a sexta-feira, das 08h às 16h. O trabalho neste lugar, teve uma duração de sete meses, com a participação de 10 a 15 pessoas (flutuantes), em sua maioria homens, entre 20 e 55 anos.

Ao frequentar o Centro POP, foi necessário inicialmente, ter um conhecimento do contexto em que se situa como espaço de acolhimento, funções e serviços que aí são oferecidos. Posteriormente, também precisei saber quem eram as pessoas que frequentavam o lugar, conhecer algumas características delas como: gênero, idade e estado de saúde.

3.1. Pessoas em Situação de Rua e Centro POP.

No início da pesquisa, eu identificava os participantes com o nome de moradores de rua, sendo desse modo como a sociedade e eles mesmos se identificam, mas em conversações com os funcionários do Centro POP, aprendi que a nomenclatura oficial é: *Pessoas em Situação de Rua*. Uma assistente social do lugar, explicou-me que as pessoas além de morar na rua, elas vivem uma condição, portanto é adequado que sejam identificadas na vivência de uma situação particular e não como habitantes de rua. Também mencionou que no Centro POP, ao ser um espaço que oferece um serviço de atenção social às pessoas em situação de rua que frequentam o lugar, recebem o nome de “usuários”, já a *Política Nacional para a População em Situação de Rua (2011)*, define a comunidade como:

Grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória (Decreto no 7053/2009, art. 1º, parágrafo único) (MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME –MDS.SUS EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, 2011, p.23)

Considero que tal definição, apresenta uma descrição geral do grupo, pois faz referência a duas possíveis causas que levam as pessoas a situar-se na rua, “pobreza extrema ou vínculos familiares interrompidos” e por sua vez, coloca exemplos de moradias não convencionais. Porém, embora esteja estabelecida uma terminologia e definição da comunidade pesquisada, tais não foram o ponto de partida da pesquisa, já que ela se centrou na subjetividade do ser humano, aspecto que na minha opinião, não se consegue perceber em tais definições.

Desse modo, a palavra pessoa (s), foi aquela que teve maior importância para mim no decorrer da pesquisa, tentando gerar um diálogo de respeito, aceitação, igualdade e tolerância, entre os envolvidos, como valor simbólico e significativo de identidade, o que também influenciou na redação da dissertação, pois refleti que além de utilizar o termo pessoa em situação de rua, outras alternativas bem poderiam ser utilizadas, como participantes da pesquisa, comunidade pesquisada, população, pessoas, usuários, seres humanos e/ou indivíduos. Cabe destacar que tal pensamento, também surgiu depois de uma conversa com os participantes, na qual eles expressaram que frequentemente, percebem demonstrações de nojo, medo ou afastamento da sociedade.

O enfoque fenomenológico propõe “uma postura” - ir ao fenômeno pesquisado sem condicioná-lo - permitindo um tratamento da comunidade pesquisada, afastado da ideia de “pessoa carente” e sim valorizando o contexto no qual se situavam.

Quanto às causas pelas quais as pessoas podem chegar a uma condição de rua, o Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (2011), assinala que as dificuldades de acesso a direitos e oportunidades, além da pobreza extrema e a quebra de vínculos familiares, são as razões mais consideradas. Nesta questão, a pesquisadora Ana Paula Motta Costa citando os pesquisadores Vieira, Bezerra e Rosa (1994), expõe três situações de se chegar à rua e aí permanecer:

As pessoas que ficam na rua – configuram uma situação circunstancial que reflete a precariedade da vida, pelo desemprego ou por estarem chegando na cidade em busca de emprego, de tratamento de saúde ou de parentes. Nesses casos, em razão do medo da violência e da própria condição vulnerável em que se encontram, costumam passar a noite em rodoviárias, albergues, ou locais públicos de movimento.

As pessoas que estão na rua – são aquelas que já não consideram a rua tão ameaçadora e, em razão disso, passam a estabelecer relações com as pessoas que vivem na ou da rua, assumindo como estratégia de sobrevivência a realização de pequenas tarefas com algum rendimento. É o caso dos guardadores de carro, descarregadores de carga, catadores de papéis ou latinhas.

As pessoas que são da rua – são aqueles que já estão faz um bom tempo na rua e, em função disso, foram sofrendo um processo de debilitação física e mental, especialmente pelo uso do álcool e das drogas, pela alimentação deficitária, pela exposição e pela vulnerabilidade à violência. (2005, p. 4 apud. Vieira, Bezerra e Rosa, 1994, p. 93-95)

Aprecia-se então, que as causas colocadas anteriormente, se organizam em três condições, que por sua vez, também expõem um possível entendimento do porquê, do tempo de permanência das pessoas na rua, diferenciando entre: ficar, estar e ser da rua. A partir dessa construção de pensamento, consegui encontrar uma concordância entre as condições expostas e algumas histórias de vida que conheci dos participantes durante a intervenção, por exemplo:

- Homem de 35 anos: Devido a problemas familiares, na última briga ele decidiu sair de casa, mas expressou a vontade de voltar possivelmente, depois de um tempo. Por enquanto ele fica na rua.
- Homem de 50 anos: Ele gosta de viajar, conhecer diferentes lugares e pessoas, mas não gosta de trabalhar, então decidiu estar na rua e ir sobrevivendo durante seu deslocamento por diferentes lugares.

- Mulher de 70 anos: Ela ficou viúva e endividada, perdeu sua casa onde morava e nenhuma das suas duas filhas quis apoiá-la. Faz tempo que mora na rua ou nos centros de acolhimento. Ela disse que sua família são as pessoas da rua.

Mediante os exemplos anteriores, pode-se observar que existe uma variedade de causas de inserção no espaço urbano, devido a uma multiplicidade de fatores que em consequência, também determinam qual é o tempo de duração das pessoas na rua, seja de maneira transitória ou permanente. Mas, em quais dos casos, o que pode ser habitual é a condição da população que vai criando e buscando alternativas de sobrevivência no espaço urbano, sendo uma possibilidade a aproximação aos diferentes lugares de acolhimento, como o Centro POP. A pesquisadora Simone Miziara Frangella expõe que: “A partir da movimentação pedestre, o morador de rua também alarga seu universo de interlocuções com o cenário institucional no qual busca parte de seus recursos e amplia assim seu circuito geográfico na cidade.” (FRANGELLA, 2004, p. 12).

Pode-se considerar que as razões prioritárias pelas quais as pessoas procuram o Centro POP, são: busca de alimentos, higiene, saúde, documentos, entre outras, já que o Centro POP, “[...]constitui-se em uma unidade de referência da Proteção Social Especial de Média Complexidade, de caráter público estatal [...]” (MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME –MDS.SUS EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, 2011, p.10). A Tipificação Nacional dos Serviços Socioassistenciais, divide os parâmetros de atendimento à oferta da Proteção Social Especial (PSE), em dois tipos de serviço, sendo esses de média e alta complexidade. Chame-se média complexidade à:

[...] oferta de serviços, programas e projetos de caráter especializado que requerem maior estruturação técnica e operativa, com competências e atribuições definidas, destinados ao acompanhamento a famílias e indivíduos em situação de risco pessoal e social, por violação de direitos. (MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME –MDS.SUS EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, 2011, p.38)

Diferente do atendimento de alta complexidade, que brinda serviços às pessoas as quais estão em uma fase de restabelecimento e reinserção social. Então a alta complexidade oferta um “[...] acolhimento imediato e emergencial e Serviço de Acolhimento em Repúblicas [...]” (MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME –MDS.SUS

EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, 2011, p. 38). Entre os serviços que o Centro oferece aos usuários, se encontram, entre outros:

- Acolhimento grupal,
- Alimentação (café da manhã),
- Higiene pessoal,
- Atendimento técnico,
- Encaminhamento para redes de acolhimento,
- Atividades pedagógicas,
- Serviços de proteção e atendimentos especializado a famílias e indivíduos,
- Abordagem social.

Para desenvolver as atividades de assistência, expostas anteriormente, o Centro conta com diferentes profissionais como: psicólogos, assistentes sociais, terapeutas ocupacionais, pedagogos, sociólogos e outros profissionais.

Quanto a infraestrutura, o Centro POP de Belém, é um prédio de dois andares, tipo casarão antigo, transformado em escritório. Identifiquei quatro espaços no lugar, os escritórios dos funcionários, a cozinha, uma sala ampla de acolhimento e um quintal onde se encontram os chuveiros. Tais identificações, podem ser observadas nas seguintes fotografias:

Fotografias 5 – 7: - Estrutura do Centro POP

Fonte e lugar: Centro POP. Data: 15/05/16





6



7

Sobre o funcionamento do Centro POP, observou-se que abre as portas às 7h 30 min. para receber os usuários. Quanto à quantidade de pessoas atendidas, nas primeiras visitas constatei que o Centro acolhia quase 40 pessoas por dia, mas posteriormente, o lugar passou por uma mudança. Nesse período, percebi que tanto os usuários como os funcionários exigiam

das autoridades um maior apoio, pois o Centro não tinha a quantidade de trabalhadores suficientes para dar assistência a tantas pessoas, porém, o número de usuários atendidos estava sendo reduzido, situação que preocupava a todos. Assim, a mudança no funcionamento consistiu em atender só 20 pessoas por dia, estabelecendo que dessas vinte, 15 pessoas poderiam realizar as atividades programadas: tomar ducha, beber café da manhã, almoçar e participar nas dinâmicas oferecidas pelas educadoras, e as outras 5 pessoas, só entrariam para fazer a higiene pessoal e iriam embora do lugar. Mesmo que o Centro se programasse para receber 20 pessoas, continuaria realizando orientações ou atendimentos de emergência, para as pessoas que chegassem no transcorrer do dia.

Durante minha permanência no Centro POP, observei que na sua maioria, os usuários eram homens e adultos, fato que possivelmente tenha relação com os resultados da Pesquisa Nacional sobre a População em Situação de Rua, publicada em 2009³³, pois os dados apontaram que a população em situação de rua era predominante em 82% do gênero masculino e adultos. (MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME – MDS.SUS EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, 2011, p. 26) Assim como também, de maneira mais específica, em Belém do Pará em 2014, o Programa Interdisciplinar Trópico em Movimento da Universidade Federal do Pará, junto com a Fundação Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP), em cooperação com o governo do Estado do Pará, por meio da então Secretaria de Estado de Assistência Social, realizaram uma pesquisa, a qual foi publicada no livro digital: *A população em situação de rua em Belém e Ananindeua (Pará)*. Nela, 83,7% da população em situação de rua, em Belém e Ananindeua eram do sexo masculino.³⁴ Predominância que também se apresentou nos participantes da intervenção.

Quanto às atividades observadas que os usuários realizam no Cento, percebi que, geralmente, as pessoas acolhidas aproveitam a estadia para: higiene pessoal, alimentação, lavar roupa e outras para dormir tranquilas num lugar fechado e seguro e algumas mais para assistir televisão até a hora do almoço.

Por último, considero que embora o Centro POP tenha sido o lugar da aplicação da intervenção, também cumpriu a função de ser um mediador, entre os usuários e a proposta de

³³ A pesquisa foi realizada sob a coordenação do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS). Em 72 cidades, identificando 31.922 pessoas adultas em situação de rua, sem contabilizar crianças e adolescentes. (MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME – MDS.SUS EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, 2011, p. 26)

³⁴ Informação disponível em: < <https://www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=http://>>. Acesso em: 08/04/2017.

pesquisa, já que me permitiu ser parte das atividades do atendimento social, que eles desenvolvem.

3.2. Encontros.

A primeira visita ao Centro POP visou desde conhecer o endereço do espaço, o funcionamento do lugar, estabelecer diálogo com os funcionários e os usuários, até solicitar as devidas autorizações para realizar a intervenção. Realizou-se em 3 de março de 2016 o primeiro encontro. Nele apresentou-se para as pessoas que frequentam o Centro POP, o projeto *Viramundo*,³⁵ oferecendo-lhes uma mostra prática das atividades artísticas que o coletivo realiza: cantos, contação de histórias, danças, teatro e conversa. Com tais atividades, os usuários mostraram-se entusiasmados, alguns participaram e outros observaram atentamente. Nesse momento, também anunciei a minha proposta, que era chamada como oficina de dança e que posteriormente, foi mudando para vivência poética do corpo. Depois propus realizar um alongamento das diferentes partes do corpo. Enquanto se alongavam dirigidos pelas minhas indicações, eles expressavam em tom de piada, ter dor, porque segundo eles, havia muito tempo que não faziam isso. Percebi também que por ser estrangeira, o meu sotaque chamava a atenção deles, corrigiam as palavras que ainda não sabia pronunciar - assim aprendíamos novas palavras - eles em espanhol e eu em português. No final da jornada desse primeiro encontro, os funcionários, junto comigo, estabelecemos um horário de trabalho, de acordo com a programação do lugar. Concluindo que a oficina seria ministrada uma vez por semana, tendo duração de 1 hora e 40 minutos.

Em 8 de março do 2016, aconteceu o segundo encontro entre os usuários e eu. Nessa sessão estiveram 13 pessoas adultas de sexo masculino, de 25 - 55 anos, algumas delas, eu as via pela primeira vez.

No espaço também se encontravam outras duas pessoas as quais não quiseram participar, os funcionários e eu, convidamos-lhes para permanecer na sala observando a sessão, mas elas não aceitaram e ficaram fora da sala, no quintal, decisão a qual foi respeitada. Durante este segundo encontro, esteve presente a psicóloga do Centro POP, o acompanhamento dela foi

³⁵ A pesquisa faz parte das atividades realizadas no coletivo NARIS - Núcleo de Arte e Imanências em Saúde, através do projeto *Viramundo*. Nota rodapé número: 3

muito importante para mim, pois, nesse momento ela tinha maior relacionamento, então ela os motivava e me apoiava traduzindo algumas palavras para os usuários.

A sessão desse dia consistiu numa conversa, para saber a opinião dos usuários em relação à oficina e se já tinham realizado alguma prática artística anteriormente. O diálogo realizou-se dentro da sala de acolhimento. Para iniciar, pedi o apoio dos participantes para colocar as cadeiras em forma de círculo, formação que permitiu que ao ficarem todos sentados em roda, nos olhássemos sem obstáculos físicos, como se pode apreciar na fotografia no 8:

Fotografia 8: – Roda de conversa com os participantes da pesquisa.



Fonte e lugar: Centro POP. Data: 8/04/16.

O ato de criar juntos o círculo e permanecer na formação de roda, simbolicamente, foi uma preparação do lugar, em tempo e espaço, para propiciar o diálogo. A roda, foi uma formação que permitiu que o foco se colocasse no centro dela, cruzar olhares, ouvir e colocar as pessoas em igualdade durante o diálogo.

Durante o encontro, consegui perceber um ambiente sério, mas não tenso, alguns usuários falavam em voz baixa, faziam brincadeiras entre si e se movimentavam constantemente saindo e voltando da sala, então:

Primeiramente, fiz um agradecimento às pessoas presentes, pela vontade de estar aí e se dispor a participar da atividade, depois compartilhei meu nome e nesse momento um participante perguntou-me: - é argentina ou colombiana? Eu respondi: - não, sou mexicana, então, outro participante entusiasmado falou: - da mesma terra que o Chaves,³⁶ todos gargalharam e me perguntaram pelos atores da série. (Nota de trabalho de campo)

Considero que, as perguntas feitas pelos usuários tornaram o ambiente ameno, ou pelo menos, nesse momento, ao ser uma pessoa de fora da comunidade, o reconhecimento e interesse deles sobre algo de meu País de origem me fazia sentir acolhida. Posteriormente, expressei para eles questões da pesquisa, enfatizando que era um projeto para ser desenvolvido conjuntamente, pois eu tinha a intenção de compartilhar conhecimentos e também aprender com as experiências deles.

Durante o diálogo perguntei se alguém gostava de movimentar o corpo, ninguém respondeu verbalmente, mas olhei que alguns usuários mostraram sorrisos. Tal expressão, fez com que eu ficasse à vontade para falar sobre os benefícios da dança no ser humano. Coloquei como exemplo as minhas vivências e falei que ao ser uma pessoa ansiosa, na dança, encontrei uma alternativa para relaxar e ficar calma, portanto, a partir dessa experiência a proposta para com eles consistia em criar um processo artístico que gerasse sensações agradáveis. Então, os participantes mostraram maior iniciativa na conversa, alguns falaram das preferências que têm sobre gêneros musicais e tipos de danças, outros expuseram que gostavam de dançar só nas festas e a maioria colocou que fazia exercício de musculação, mas em geral, seria a primeira experiência com atividades artísticas.

Foi então que observei que ao criar um diálogo de respeito, igualdade e sem imposição, como “a professora que tudo sabe”, gerava uma maior disposição, iniciativa e atenção para comigo e para com eles.

Isso levou-me a refletir sobre a noção de legitimidade de Maturana (1992), na qual, ao estabelecer uma comunicação de igualdade e aceitação do outro, na sua condição e emoção, pode-se chegar a um diálogo que respeita a dignidade tanto do emissor como do receptor. Para

³⁶ O Chaves é uma série da televisão, de origem mexicana.

tal noção, Maturana expõe duas maneiras através das quais o ser humano pode se encontrar com o outro num diálogo: “[...] a partir da atitude "você não sabe o que eu sei", ou a partir da atitude "você sabe o que eu vou dizer, porque tudo o que eu vou dizer tem que a ver com você e comigo.”³⁷ (1992, p.41). Posso compreender então, que no momento da conversa quando partilhei a minha experiência de vida, sobre como consigo ficar calma com a dança, me autocoloquei na segunda maneira exposta por Maturana, abrindo uma possibilidade de comunicação a partir da emoção, sem estabelecer um parâmetro de superioridade e sim na possível ressonância com os outros ao ouvirem a minha vivência,

Posteriormente, na conversa falou-se que viver uma situação de rua, gera prioridades como a busca de alimentação, higiene, economia ou moradia, e que possivelmente um processo artístico, não supriria tais prioridades. Nesse momento vários usuários mexeram sua cabeça afirmando que sim, porém, propus que o interessante da proposta de intervenção, era ficarem abertos a experimentar e encontrar quais seriam essas outras coisas que um processo artístico ofereceria, então um participante falou: *-Como acalma.*

Para finalizar a conversação e sondar um pouco sobre o panorama da autopercepção do corpo:

Perguntei aos participantes como era seu corpo? Alguns usuários responderam descrevendo os aspectos físicos como: altura, cor de pele, medidas, tipo de cabelo etc. outro usuário falou: -Meu corpo é bonito! Expressão que provocou que os demais participantes cascalharam risadas e fizeram piada da resposta. (Nota trabalho de campo)

Aproveitei a resposta e as reações detonadas para refletir sobre a valorização do próprio corpo, ressaltando que ele estava certo, o corpo dele sim era bonito, bem como o de todos. Para fechar a conversa bateram palmas, lembrando que na próxima semana aconteceria o próximo encontro.

Na reflexão e interpretação do vivido, pensei que possivelmente as manifestações dos participantes como piadas, jogos, movimentação constante, silêncios, sorrisos e falas entre si; expressavam pouco interesse. Mas, após ter lido o artigo *O que é ouvir (1990)*, do psicólogo e doutor em filosofia Mauro Martins AmatuZZi, encontrei uma outra alternativa de perceber a vivência. Numa fenomenologia do ouvir, AmatuZZi reflete sobre Carl Rogers e Merleau-Ponty:

³⁷ [...] desde la postura "ustedes no saben y yo sé", o desde esta otra postura "ustedes saben todo lo que yo voy a decir, porque todo lo que les voy a decir tiene que ver con ustedes y conmigo". (1992, p.41)

É essa modulação sincrônica da existência (Merleau-Ponty), ou ressonância (Rogers) que está na raiz da resposta falada por mim, ou da espera ativa da palavra não formulada do outro. O ouvir é um abrir-se para o outro, pré-verbal, experiencial. É a vivência desse nível pré-verbal que instaura a relação, o contato e a necessidade de resposta.

Só sei que ouvi quando senti a necessidade da resposta, ou quando de fato a ofereci no diálogo. Mas então o outro sente que pronunciou plenamente sua palavra. E isso a torna disponível para operações ulteriores. (AMATUZZI, 1990, p. 2)

Tomar consciência de que ouvir requer um “abrir-se para o outro”, disponibilizou-me num “ouvir realmente” desde um nível “pré-verbal” (ROGERS, 1983, p. 4-5) e por sua vez conseguir fazer uma nova reflexão e “re”interpretação da vivência. Então, refleti que nos primeiros encontros, ao não conhecer ninguém, observar que a maioria eram homens e mais velhos que eu, colocava-me numa necessidade de resposta, neste caso, de aceitação da pesquisa e de mim, portanto a primeira impressão de “pouco interesse por parte dos usuários,” podia dever-se a isso.

A intervenção ao ser uma nova experiência tanto para os usuários como para mim, provocava afetações em ambos, as quais se manifestavam distintamente, podendo ser desde curiosidade, nervosismo, entusiasmo, assombro ou até silêncios reflexivos. A incerteza do que fosse acontecer, era predominante em todos os que estávamos aí e cada um estava presente a partir de seu próprio jeito de estar.

3.3. Estudo dos estados de corpo e consciência.

Ao pretender através da intervenção compreender de que maneira os participantes eram afetados mediante as práticas artísticas, considerei que precisava conhecer os possíveis estados de corpo e consciência que os usuários habitualmente experimentavam, pois tal informação me proporcionaria um parâmetro para distinguir as afetações.

O estudo realizou-se nas primeiras cinco sessões da intervenção, nestas, os participantes movimentaram o corpo livremente, tempo que foi propício para a interpretação. Durante este período, participaram de modo flutuante cerca de 10 a 15 pessoas, na maioria homens, entre 25 e 55 anos.

O estudo desenvolveu-se na interpretação das manifestações físicas e emocionais, que os participantes expressaram durante as vivências. Para tal processo, na relação significativa – significado, determinei por significantes: as características físicas quanto a constituição; no uso do corpo a movimentação e nos estados de ânimo as emoções. Para encontrar uma pluralidade de significados, apoiei-me de alguns elementos do método de *Análise do Movimento*, do artista Rudolf Von Laban (1959), que utiliza a Dança–Movimento–Terapia e também, apoiei-me no filósofo Merleau-Ponty (1999), em relação ao conceito de esquema corporal.

Em conjunto, tais apoios me permitiram fazer uma reflexão concreta, isto é, uma reflexão inserida na experiência (RICOEUR, 1971).

É possível que ao se trabalhar o corpo dentro de um processo criativo, manifeste-se no ser humano a liberdade das emoções e por sua vez, ao envolver o corpo no movimento, possibilite uma tomada de consciência do próprio-corpo, no ser-no-mundo, a partir da noção do esquema corporal:

Primeiramente, entendia-se por "esquema corporal" um resumo de nossa experiência corporal capaz de oferecer um comentário e uma significação à interoceptividade e à proprioceptividade do momento.

[...] para uma segunda definição do esquema corporal: ele não será mais o simples resultado das associações estabelecidas no decorrer da experiência, mas uma tomada de consciência global de minha postura no mundo intersensorial [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 144- 145)

No esquema corporal, pode-se observar a autoimagem que uma pessoa tem de si mesma, a partir da consciência das diferentes partes que conformam o corpo em relação ao tempo-espço. Por conseguinte, a partir do olhar de Merleau-Ponty (1999), o estudo propõe contemplar a importância da significação da interoceptividade e a proprioceptividade do momento, para conseguir chegar a uma tomada de consciência global intersensorial, dentro do processo de interpretação desta pesquisa.

Sendo assim, tomo como *proprioceptividade*, a observação de como os participantes fazem uso do corpo, registrando as qualidades físicas e de movimentação; e por *interoceptividade*, uma alegoria dos impulsos internos com as emoções que surgem do interior dos participantes.

Nos aspectos físicos o padrão de análise consistiu em perceber as características gerais do corpo, medidas, musculatura e postura. Dentre as características físicas observadas, posso

ressaltar que os corpos dos usuários tinham tendência a serem magros, sendo que nos usuários mais novos os músculos eram definidos, enquanto que nos usuários mais velhos só possuíam o corpo magro. Frequentemente, a maioria tinha uma postura de encurvamento das costas quando estavam relaxados ou ficavam sentados, mas nas atividades de caminhar, correr, pular, suas costas estavam erguidas. Em quase todos predominava tensão muscular, nas costas, ombros e pescoço. Na seguinte fotografia, pode-se ver os corpos dos participantes, em relação as características descritas anteriormente:

Fotografia 9 –Corporeidade de alguns usuários do Centro.



Fonte e lugar: Centro POP. Data: 05/04/16 Sessão de alongamento corporal.

Nota: A fotografia apresenta os participantes da pesquisa deitados no chão antes de fazer um exercício de alongamento das costas, nela também, se consegue apreciar a musculatura dos usuários e as diferentes posturas entre as pessoas que participam da dinâmica e das que decidiram ficar como observadoras.

Nos aspectos de movimentação o padrão foi observar como os participantes fazem uso do corpo na ação, levando em conta: as partes do corpo que mais movimentam; as qualidades de movimento em que realizam as ações - Fluência, Espaço, Tempo e Peso - e por último, a forma dos movimentos - Retos ou Curvos, Centrais ou Periféricos.

A maioria dos usuários mexia mais a cabeça, os braços e as pernas, do que as mãos, o quadril e os pés. Os movimentos que realizavam em relação à dinâmica proposta (movimentar-se livremente), eram organizados e equilibrados quanto à sua corporeidade, não havia quedas,

tropeços, esbarrões e acidentes. Observou-se que a movimentação de ombros e costas era pouca. Quanto às qualidades de movimentação a predominância foi:

- Fluência - Livre mas em alguns momentos, contida.
- Espaço - Direto
- Tempo - Súbito
- Peso – Firme

Sobre a Fluência como uma qualidade no fluir do movimento, observou-se que na maioria dos participantes a qualidade era Livre, mas essa, apresentou uma ambiguidade, já que, não chegava ao estado de abandono, portanto, isso me permite interpretar que os usuários não demonstravam desinteresse ao realizar a atividade, mas sim, pouca intencionalidade nas ações.

Porém, por momentos, devido à tensão muscular, ativava-se a presença de uma Fluência - Contida, isso visto como - o corpo na tensão muscular reprimido, o que fazia com que os usuários tivessem algumas dificuldades na execução dos exercícios de flexibilidade.

A Fluência - Livre dos movimentos pode simbolizar uma pessoa que está em contínuo contato com as próprias emoções e sentimentos, mas, no caso dos participantes, dá-se essa relação emocional, só que de forma contida.

Ao juntar ambas qualidades, Fluência - Contida e Livre, mais o Tempo - Súbito, percebi que, os participantes expressavam duas maneiras de se movimentar: Quando era Fluência – Contida e Tempo - Súbito, a execução das ações era clara e com determinação. Porém, ao realizar movimentos com Fluência - Livre e Tempo - Súbito, manifestavam maior energia e agilidade nas ações.

Ainda na interpretação destas duas qualidades, Fluência - Contida e Tempo - Súbito, pode-se confirmar essa relação emocional contida, pouco manifestada e por sua vez dispersa pelo pensamento, pois, Tempo - Súbito, permite agir na praticidade e determinação, criando uma relação maior com o pensamento do que com as emoções (RANGEL, 2005). Levando-me a interpretar que, possivelmente pela condição das pessoas em situação de rua, o transitar no campo mental, seja mais uma disposição efetiva e prática no agir como sobrevivência na rua.

A utilização da qualidade Espaço – Direto na movimentação, foi um aspecto que reforçou a interpretação anterior, pois, o Direto relaciona-se com o campo do pensamento, já que, esse requer um foco, uma direção aonde chegar, mostra decisão, que pode ser impulsiva

ou não, mas sim, com determinação no agir (LABAN 1959), como é o caso dos participantes do Centro POP. Porém, considero que, não há uma atenção no percorrer do movimento, e sim no desejo de terminar.

Isso faz sentido que, quando os participantes realizavam alguma dinâmica, embora o exercício seja proposto devagar, eles o faziam rapidamente. Desse modo, considero que uma ação lenta requer mais foco, concentração, tempo, cuidado e até reflexão, características que no início das sessões ainda estavam pouco presentes.

Por último, na qualidade de movimento Peso - Firme e, se combinar com Espaço - Direto, Tempo - Súbito e Fluência - Liberada; os participantes, mostraram tenacidade no uso do corpo e Peso-Firme em combinação com Fluência - Contida, fazem com que os movimentos dos usuários pareçam força, denotando uma maior utilização do corpo em resistência.

Quanto às formas do movimento, constantemente observei que eram Retas, Centrais e com pouca amplitude espacial, denotando-me possivelmente uma relação consequencial às qualidades interpretadas anteriormente. Nesse contexto, a forma do movimento Reto me transmite autodeterminação, pois numa reflexão entre oposições, a forma Curva implicaria ondulações no transcorrer do movimento, uso da imaginação posto que não tem um foco final, porém, os movimentos Retos levam-me a interpretar, desapego, mecanicidade, início e fim sem desvios.

Os movimentos Centrais, com pouca amplitude espacial, são formas que podem estar relacionadas com as emoções contidas que os participantes apresentaram, transmitindo-me inibição ou autoproteção das emoções.

Quanto à observação das características emocionais trabalhei com a dinâmica *chuva de ideias*, a qual consistiu em fazer uma pergunta aos participantes e escrever numa cartolina, qualquer ideia que lhes ocorra no momento como resposta. Então, a pergunta feita foi: *Como seu corpo vive na rua?* As respostas obtidas durante as cinco sessões por diferentes usuários foram: tristeza, sexo, saudade, paz, liberdade, coceira, feio, frio, depressão, dor, amor, sonho, raiva, família, amizade, piolho, felicidade. Na fotografia 10, apresenta-se um registro da cartolina com as palavras escritas pelos usuários:

Fotografia 10 – Respostas dos usuários – Dinâmica chuva de ideias.



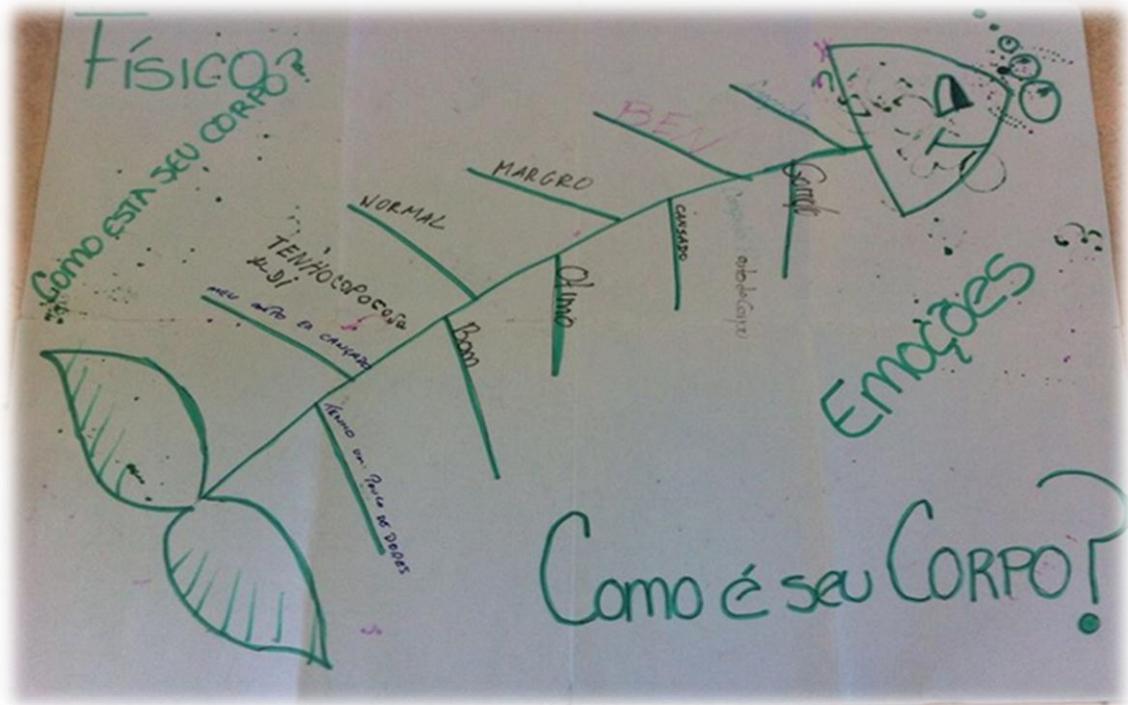
Fonte e lugar: Centro POP. Data: 22/03, 29/03, 5/04, 12/04, 19/04, de 2016.

Nota: A cartolina deixou-se exposta na sala de acolhimento no Centro POP, em cada uma das cinco sessões do estudo dos estados de corpo e consciência. No final de cada sessão, eu lembrava aos participantes escrever alguma palavra, alguns tinham iniciativa e outros não.

A partir das respostas adquiridas, consegui perceber que alguns usuários manifestaram uma relação de seu corpo com os estados de ânimo que vivem na rua, por exemplo a tristeza, a saudade, paz e felicidade. Eles também expressaram manifestações físicas como dor, sono, frio e coceira e os afetos criados no espaço urbano, como amizade e família.

Para observar a percepção que os usuários tinham de seu corpo, trabalhei com a dinâmica *espinha de peixe*, – dinâmica aprendida na aula da professora Wlad Lima - a qual consiste em fazer um desenho da espinha de peixe, e escrever todas as palavras que sejam importantes em relação algum tema. Para os usuários foi a pergunta: *Como é seu corpo?* Na qual os usuários responderam: bem, bonito, bom, magro, normal, ótimo, gordo, cansado, um pouco cansado e com um pouco de dor. É importante mencionar que essa segunda dinâmica, em comparação com a primeira teve menor participação dos usuários. Notei que a maioria dos participantes iam embora da sessão sem responder;

Fotografia 11 – Respostas dos usuários – Dinâmica espinha de peixe.



Fonte e lugar: Centro POP. Data: 22/03, 29/03, 5/04, 12/04, 19/04, de 2016.

Nota: A cartolina deixou-se exposta na sala de acolhimento no Centro POP, em cada uma das cinco sessões do estudo dos estados de corpo e consciência. No final de cada sessão, eu lembrava aos participantes escrever alguma palavra, alguns tinham iniciativa e outros não.

Na fotografia anterior, as palavras escritas por eles, mostram o olhar dos usuários na aceitação de seu corpo, como um corpo normal e por sua vez fazem um relacionamento com sensações corporais e estados de ânimo.

3.3.1 Corpos em resistência.

A intervenção com o uso da arte promove um ambiente extracotidiano com espetacularidade, o que possibilita a criação de símbolos, que ao transitar entre a Fenomenologia Hermenêutica e a Etnocologia - é justamente aí uma dimensão, um espaço e tempo artístico, onde se constroem metáforas para perceber um possível cotidiano na teatralidade, isto é, um olhar das ações e interações cotidianas das pessoas (BIÃO, 2007, p. 44), embora o contexto da pesquisa seja no Centro e não na rua.

Durante os cinco dias de trabalho no estudo do corpo, percebeu-se que existe um relacionamento entre os aspectos físicos (de movimentação) e emocionais, manifestados nos participantes da pesquisa.

A maioria das pessoas apresentava corpos magros com tonificação muscular. Os movimentos realizados eram frequentemente rápidos, controlados, diretos e firmes, manifestando no uso do corpo destreza, especificamente ao mexer mãos e pernas.

A tonificação muscular do corpo dos participantes talvez seja, uma preparação corporal, mental e emocional para sobreviver na rua.

A tensão muscular em costas, ombros e pescoço, pode-se olhar como uma *somatização*, em relação ao contido emocional em estresse, tristeza, frio e dores.

É possível que em decorrência da condição de emoções contidas, apresentada nos usuários, as interpretações realizadas que denotaram determinação, desapego e um transitar maior no pensamento, sejam mecanismos de autocuidado.

Tais atributos me permitem interpretar que os estados do corpo das pessoas em situação de rua que frequentam o Centro encontram-se em alerta constante, sendo um possível resultado da condição de vida em resistência, pois ao existir uma relação entre os estados do corpo e de consciência (BIÃO, 2007), o estado de alerta pode ser, uma estratégia de autocuidado e sobrevivência no espaço urbano.

Com base no estudo dos estados de corpo sugeriu-se, mediante a vivência poética do corpo, uma mobilidade no esquema habitual dos participantes, em referência à experimentação de outros estados de ânimo, outras alternativas ao mexer o corpo e, por conseguinte, outras formas de perceber e se perceber.

3.4. Vivências Poéticas do Corpo.

A disposição foi variável dos usuários para participar das vivências. Algumas pessoas mostravam vontade de participar, mais do que outras; umas expressavam entusiasmo num dia e coincidia de estarem presentes; em outro, mostravam-se curiosas pelos dispositivos que eram utilizados, alguns usuários, às vezes, só queriam dormir ou descansar deitados no chão da sala.

Numa conversa entre os funcionários e usuários do Centro, que tive a oportunidade de presenciar, um usuário falou com referência às novas propostas de atividades que o Centro estava lhes oferecendo, que possivelmente, por que já vinham há muito tempo sem atividades, tornava-se difícil o envolvimento deles. Então compreendi que, às vezes, a presença deles nas sessões não só tinha que ser como participantes ativos, como também passivas, na disposição de olhar ou ouvir.

Participante homem de 30 anos. Nas primeiras vivências da intervenção, ele ficava fora da sala de acolhimento, depois, aproximou-se e olhava a sessão por uma, em outro momento, decidiu ficar dentro como observador, deitado no chão ou sentado numa cadeira, até que um dia, ficou à vontade, participou da sessão, mostrando-se disposto e alegre. (Nota de trabalho de campo)

Participante homem de 27 anos. O usuário desde o início da intervenção expressou que não gostava das atividades corporais, assim, ficava fora da sala de acolhimento, mas quando se trabalhou os dispositivos desenhos, de maneira voluntária, aproximou-se de mim e solicitou-me o material para trabalhar. A partir daí ele começou a ficar na sala, observando e interagindo verbalmente nas sessões. (Nota de trabalho de campo)

Ambos os casos apresentados são peculiares, pois os usuários estiveram no Centro POP durante um período prolongado, situação que possibilitou que presenciassem várias sessões. Nelas, pôde-se perceber que se deu um processo lento de aproximação à vivência, permitindo-me olhar como, pouco a pouco, eles deixaram-se tocar pela vivência poética, até decidir que queriam vivê-la.

Assim, os usuários, podiam ou não participar, dependendo da sua decisão, sem serem obrigados. Aspecto importante, já que, eticamente, por ser uma investigação que envolve seres humanos, sempre se trabalhou com o consentimento deles.

Percebi que as pessoas que permaneciam só um dia no Centro POP, se mostravam com maior disposição a participar. Então, pode-se considerar que cada processo dos participantes foi individual e significativo, e que na conjunção do todo, construía-se um processo grupal.

O processo da vivência não priorizava um tempo longo ou curto, mas, sim um “deixar-se tocar pela vivência”, compreendendo, então, que esse podia ser de maneira direta ou indireta. O psicólogo Ronald B. Levy no livro *Só posso tocar você agora (1974)* disse:

Em cada caso a sensação é um acontecimento - alguma coisa que está acontecendo - e a pessoa focaliza a sua atenção no que está acontecendo. Está consciente. E esta consciência coloca-o no Agora. (Nunca está consciente *então*). É como se um contato passasse a existir em seu corpo. As coisas estão se juntando - estão tocando - e é este toque e a atenção dada a ele que constituem a consciência. É preciso estar atento a este toque se quero estar consciente. (LEVY, 1974, p.15)

Em acordo com Levy, o trabalho corpóreo a partir das sensações gera no ser humano um toque que pode ser “físico ou interno” - emoções e sentimentos - (LEVY, 1974, p.17). Assim, considerei que o fato de a vivência ser como “a coisa que está acontecendo” possibilitando uma ressonância com os usuários, ainda que eles não estivessem participando de maneira ativa.

A apresentação das diferentes vivências poéticas do corpo experimentadas priorizei a expressividade dos usuários, contemplando a informação de diversos momentos em que os usuários se manifestaram afetados, ou seja, “tocados” pelas práticas artísticas. A exposição articula-se a partir dos diferentes dispositivos utilizados, alongamento corporal, lenços coloridos, folhas de papel e massagem:

Dispositivo: Exercícios de alongamento corporal.

Música: Sons de natureza e melodias lentas.

As sessões nas quais se utilizou o dispositivo exercícios de alongamento corporal, comumente desenvolveram-se num ambiente tranquilo, promovendo a utilização da respiração em cada dinâmica. Durante estas sessões, exploraram-se diferentes maneiras de esticar o corpo a partir das possibilidades que o espaço oferecia, como por exemplo, sentados nas cadeiras, deitados no chão, em pé encostados a parede e no centro da sala. Das diversas afetações manifestados pelos participantes, pode-se ressaltar que:

Quando eu propus aos participantes fechar os olhos para perceber o estado físico e emocional deles, poucas pessoas quiseram, a maioria ficava com os olhos abertos.

Ao alongar pernas e braços, vários usuários expressavam ter dor.

Um usuário enquanto esticava os braços, expressou um som de dor e falou: - já não lembrava que tinha corpo!

No relaxamento alguns usuários decidiram fechar os olhos. (Notas de trabalho de campo)

Posso interpretar o ato de fechar os olhos, como uma ação que implica confiança, diante de uma situação ou das pessoas com quem se está, além disso, simbolicamente, também, tal ato, me remete à metáfora de um olhar interno, uma ação que implica disponibilizar o foco ao interior. Na hermenêutica de Ricoeur a noção de “atestação” é precisamente uma maneira de agir com confiança e segurança que se vai construindo, então, é possível que o estado de alerta constante nos usuários, resultado do estudo dos estados de corpo e consciência, se relacione com que eles não aceitem fechar os olhos de início, mas no percorrer da sessão, depois de fazer uso da respiração e ao contatar com o corpo próprio, os participantes vão ficando relaxados e consigam ter confiança neles mesmos, tanto no ambiente ou em mim. Assim, posso interpretar que a disponibilidade dos usuários ao fechar os olhos, foi uma ação de atestação que foi construída na vivência, uma afirmação de si mesmos no ato de confiança e de permanência em si próprio (RICOEUR, 2007).

É possível que a dor que os participantes manifestavam durante os diferentes alongamentos do corpo, fosse uma reação causada pela tensão muscular que eles apresentaram ter no estudo dos estados do corpo e consciência. Alongar o corpo não era uma atividade recorrente, já que a maioria, no tempo livre, prioriza exercícios de tonificação muscular. A dor manifestada pode-se interpretar como “o toque” uma afetação que lembrava de si mesmos.

Os participantes mostravam entusiasmo quando eu lhes propunha exercícios de alongamento corporal, que eles ainda não conheciam, constantemente falavam: - olha ai ô! -Assim? -Eu posso! -Bora fazer outro?

Observei que alguns usuários faziam competições utilizando os exercícios de alongamento aprendidos, ganhava quem esticava mais o corpo.

Entre os mesmos participantes corrigiam-se a postura das costas, em tom de piada.

Um usuário dançou em tom de brincadeira, isso motivou os demais a mexer o corpo e continuar brincando.

Alguns participantes saíam e entravam das dinâmicas, faziam um exercício, depois iam para o quintal, voltavam, olhavam a sessão e retomavam à atividade. (Notas de trabalho de campo)

Com estas manifestações, percebi que o ambiente de jogo, assim como também, o ambiente de competição, ambos criados pelos participantes, proporcionavam o uso de piadas e brincadeiras próprias. Os jogos, permitiam que eles se aventurassem a movimentar-se de forma não convencional, ou seja, realizavam movimentos desarticulando o tronco, mexendo o quadril e gesticulando a cara, qualidades diferentes aos resultados obtidos no estudo dos estados do corpo e consciência e nas competições, o corpo se acionava como capital simbólico, outorgando-lhe valor e reconhecimento.

Os usuários bocejavam constantemente durante o relaxamento no final da sessão.

Nos exercícios de respiração, os participantes expressavam ter sono.

Nos fechamentos das sessões, geralmente participam todos os usuários.

Depois dos alongamentos corporais, os usuários expressam verbalmente, sentir-se bem, relaxados, calmos e tranquilos. (Notas de trabalho de campo)

O dispositivo alongamento do corpo, acompanhado do uso da respiração profunda e da música tranquila, propiciou que, no decorrer dos processos das sessões, as pessoas tivessem uma mobilidade gradual em atitudes e qualidades no uso do corpo, pois ao expressar sono mediante os bocejos, pode-se interpretar, nos usuários, um estado de relaxamento, o que se confirma com a fala deles no fechamento das sessões, ao expressarem ter sono, estar bem e calmos.

O tempo de tolerância, que os participantes mostravam para com as dinâmicas era curto, sair e entrar dos exercícios, podia ser uma forma deles manter-se na atividade, porém, nos fechamentos das sessões, participavam quase todos, situação que me fazia imaginar um momento de ritual, finalizando em comunidade, *batendo palmas!*

Numa das sessões, um usuário chamou a minha atenção, já que sobressaiu pela manifestação de emoções e corporeidade, distinguindo uma mobilidade significativa no início do que no final da sessão:

Senhor de 55 anos. Ele mostrava pouca disponibilidade em participar, mas ainda assim, ficou na sessão. Tinha cruzados os braços e as pernas, ficava numa cadeira sentado e um cobertor cobria seu corpo. A postura do senhor era encurvada, ele expressava um som de dor quando fazia movimentos, mas, pouco a pouco, com os exercícios de respiração, mostrou maior interesse. Com os movimentos de alongamento, deixou cair o cobertor no chão e o corpo dele ficou descoberto. Daí em diante esteve focado na aula, mostrando-se contente. No fechamento da sessão, o

senhor falou ter gostado da aula, por que seu estado de ânimo estava diferente, ficando melhor. Ao finalizar a sessão, ele aproximou-se de mim para falar que estava muito agradecido comigo por essa experiência. (Notas de trabalho de campo)

No caso anterior, pode-se observar o processo de mobilidade do estado de ânimo do participante, através do uso do corpo. Considero que a manifestação corporal do participante, no início, ao ter braços e pernas cruzados foi uma atitude de autocuidado e não fechada, pois o usuário podia ter saído da sala e ele decidiu ficar na atividade e fazê-la do jeito dele. As ações de cobrir o corpo com o cobertor e depois deixa-lo cair no chão, num ato simbólico, me faz, interpretar que o senhor conseguiu liberar-se durante a vivência poética do corpo.

Dispositivo: lenços coloridos.

Música: Melódica e rítmica.

Os lenços utilizados foram de *lycra* e coloridos. Cada uma das qualidades do dispositivo, foram aproveitadas de maneira diferente: a textura e as cores, para estimular os sentidos do tato e visual; a elasticidade dos lenços, para facilitar o alongamento do corpo e o maleável, para exploração corporal e criar figurinos. Assim como também, funcionaram como tapetes para que os participantes pudessem deitar e sentar em cima deles. Sobre as afetações manifestadas, observou-se:

Os participantes mostraram-se curiosos pela textura dos lenços e pelas cores, os acariciando com as mãos constantemente.

A escolha da cor do lenço para trabalhar foi complicada pela diversidade de cores.

Enquanto mexiam o lenço, mostraram maior movimentação corporal.

Os participantes algumas vezes utilizam os lenços para bater-se entre si, em tom de brincadeira.

Um usuário utilizou o lenço como roupa, daí ele realizou brincadeiras corporais e verbais, como se fosse outra pessoa. A partir dessa iniciativa, eu propus aos demais usuários criar um figurino e seu próprio personagem.

Quando os usuários atuavam como se fossem outra pessoa, mexiam o corpo de maneira diferente, sendo movimentos mais amplos do que antes. (Notas de trabalho de campo)

Na utilização de um dispositivo físico, neste caso os lenços coloridos, observou-se que ao serem concretos, durante o uso, afetaram os participantes de forma peculiar. Kepner (1992),

expõe que algumas das qualidades do contato físico são o roçar e a carícia, qualidades que podem possibilitar estados de conforto e calma. Embora o autor, refira-se a um contato entre pessoas, considero que foi pertinente relacionar tal pensamento a partir da relação participante – lenço, pois, nessa, o dispositivo, fez com que os usuários tivessem sensações de suavidades aprazíveis aos sentidos, tornando-os calmos.

A ação de utilizar o dispositivo durante o movimento, por um lado, faz com que a pessoa se torne desinibida em mover o corpo ao estar focada no lenço colorido e por outro, a manipulação desse, cria um impulso que se prolonga e se expressa no corpo (AYALA, MONTES, WEJEBE, 2003). Então, o lenço ao ser um objeto leve, suave, amplo e elástico, impulsionou nos participantes movimentos com os braços mais amplos, em tempos variados, às vezes, lento e outras rápido; fazendo ondulações com o tronco e manifestado uma leveza durante o deslocamento pela sala; qualidades que em conjunto, me permitiram interpretar neles um estado de liberdade.

É possível que tal estado, também tenha influenciado simbolicamente numa desinibição interna dos participantes, levando-lhes a se aventurar em propostas novas de agir, como figurinos, outros tons de voz, distintas posturas do torço, diferentes maneiras de caminhar e de movimentar-se, pois dentro de um processo artístico o estado de liberdade permite o aflorar da capacidade criativa (ZINKER, 1996).

Salles (2008), coloca que, o processo de criação artística, é um processo no qual dá-se a construção do sujeito e Gadamer (1993) apresenta que dentro de um ambiente de jogo, pode-se dar também, a transformação do sujeito:

[...] o verdadeiro ser do jogo joga-se entre o eu e o tu; exige participação; é movimento, exibição, espetáculo, isto é, um acontecer de sentido que põe em cena a dimensão lúdica, relacional e não especializada da condição humana. No jogo, surge o vaivém de um movimento que continuamente se repete sem obedecer ao cumprimento de qualquer objetivo ou fim que lhe dê sentido. Tal movimento implica a metamorforização do sujeito e a da sua abertura relacional ao mundo. (SILVA, 2010, p.31 apud. GADAMER, 1993)

Assim, na intervenção ao se promover um processo artístico, num ambiente de jogo, considero que o uso da criatividade, levou os participantes à construção de um personagem, implicando um transformar-se, nesse espaço e nesse tempo.

A ação de bater com o lenço o corpo entre os usuários, era uma brincadeira que acontecia continuamente em diferentes sessões e até com diferentes dispositivos, mas nunca

virou uma briga ou pleito, sobre tal, posso considerar que possivelmente, essa ação, era uma maneira de estabelecer algum contato ou de chamar a atenção entre si.

Em outra consideração, utilizar de maneira livre os lenços, pode ser também, uma ação de apropriação do objeto, pois na relação dispositivo-participante, diferentes formas de articulação se mostraram:

Nas primeiras sessões, os usuários deixavam os lenços no chão jogados.

Numa sessão um participante expressou se sentir livre e leve como um lenço.

Depois de algumas sessões, os usuários já não deixam mais os lenços no chão, cada qual arrumava o lenço que tinha utilizado dentro da minha sacola. (Notas de trabalho de campo)

O modo como os participantes trataram o dispositivo, foi modificando consideravelmente, coincidiu que eles ao manifestar um trato de respeito pelo material, também deixaram de bater entre si, o que me permite interpretar que afluía um sentido de cuidado nas sessões, manifestado simbolicamente, tanto com o material de trabalho como no relacionamento entre si e de alguma maneira com eles mesmo.

Dispositivo: Folhas de papel.

Música: Melódica e rítmica.

Durante a intervenção, o trabalho de alongamento corporal mediante os diferentes dispositivos, foi constante em todas as sessões, porém, especificamente com dispositivo folha de papel, propus trabalhar o equilíbrio do corpo e a imaginação. As folhas de papel utilizadas eram brancas, *Sulfite* e A4. Para os exercícios de equilíbrio, trabalhou-se a estabilidade da folha em diferentes partes do corpo, posturas sem deslocamento e com deslocamentos pela sala. Para o desenvolvimento da imaginação, o dispositivo transformou-se em diferentes objetos, mediante a manipulação de tal e também, realizaram-se desenhos livres. Das afetações manifestadas:

Durante a manipulação da folha, os participantes mostravam-se cuidadosos de não rasgá-la.

Os participantes conseguiram equilibrar a folha em diferentes partes do corpo.

Os participantes conseguiram se deslocar pela sala equilibrando a folha sem que ela caísse no chão.

Os participantes mostravam-se inibidos com a ideia de transformar a folha, mas a partir de colocar alguns exemplos, eles motivaram-se, propondo ideias: um chapéu, um cachorro, um bebê, um sorvete entre outras. (Notas de trabalho de campo)

No uso deste dispositivo, manifestaram-se como habilidades corporais dos participantes, um bom equilíbrio e coordenação, manifestações que coincidem com os resultados do estudo dos estados do corpo e consciência, pois, embora não fossem os mesmos participantes, confirmava-se como possível tendência da comunidade.

Quanto ao uso da imaginação, ao tentar transformar a folha que é um dispositivo físico, achei que se precisava criar um ambiente de confiança, para poder transitar numa dimensão fictícia e assim transformar a folha. Então, ao sugerir alguns exemplos e eu atuar, considero que se deu um convite a tal ambiente, permitindo que pouco a pouco, cada um dos usuários ficasse à vontade de criar uma ideia e expressá-la, pois, a criação é uma função do ser humano que inicia com uma ideia interna e posteriormente, expresse no exterior (AYALA, MONTES, WEJEBE, 2003).

No fechamento das sessões, para conhecer o estado de ânimo alcançado mediante este dispositivo, os participantes de maneira livre escreviam ou desenhavam algo que representasse tal estado, alguns usuários se desenhavam a eles mesmos, outros escreveram palavras de felicidade, alegria e tranquilidade, uns mais desenhavam onde moravam e os familiares; mostrando-me que havia gerado afetações na subjetividade dos participantes, lembranças dos entes queridos.

Quanto ao cuidado que os participantes tinham com o dispositivo, me permitiu compreender que embora esse fosse frágil, o cuidado pela folha de papel, podia mostrar-me outra maneira de disponibilização dos participantes com as vivências e, portanto, com eles mesmos, ao se assumir cuidadosos.

Nesta fase da intervenção, os usuários que já tinham participado de várias sessões, manifestavam maior tempo de tolerância nas dinâmicas, iniciativa por participar e voluntariamente apoiavam-me na organização do material:

Numa vivência, um participante desde o início da sessão perguntou-me entusiasmado: - o que vai ser hoje?

Quando cheguei ao Centro POP, dois usuários por iniciativa própria, arrumaram a caixa de som para iniciar a sessão.

Em vários momentos os usuários ajudaram-me a levar o material de trabalho para a sala de acolhimento.

Um dia, cheguei atrasada no Centro POP, os participantes já estavam me esperando, estão, em tom de brincadeira, chamaram a minha atenção pelo atraso. (Notas de trabalho de campo)

A colaboração dos participantes na organização das sessões, permitiram-me interpretar que tal iniciativa, consistia numa forma deles apropriarem-se do trabalho, isto é, responsáveis pela vivência além de mim. Portanto, a chamada de atenção que sofri, permitiu-me observar a importância que davam à vivência e o tom de brincadeira utilizado por eles, nessa situação, reforçava o ambiente de equidade, pois eles e eu, éramos criadores da vivência.

Dispositivo: Massagem.

Música: Sons de natureza e com melodia lenta.

As sessões que se utilizaram o dispositivo massagem, desenvolveram-se comumente no Centro POP e teve uma que foi ao ar livre na praça Batista Campos. Experimentou-se o dispositivo, inicialmente, de maneira pessoal, utilizando as mãos para uma automassagem facial, posteriormente, utilizando uma bola pequena, como objeto de estimulação, com a qual, os participantes massageavam seus próprios braços e pernas. Em outras sessões, trabalhou-se em duplas. Um participante fazia a massagem com a bola pequena nas costas de algum colega e depois, trocavam a vez.

Embora que o dispositivo massagem fosse o foco dessa vivência, utilizou-se o dispositivo lenços coloridos como apoio, pois, comumente os usuários ficavam deitados no chão, em cima deles para receber a massagem, como também, deu-se que no fechamento das sessões, continuavam sentados neles, enquanto conversavam, então, de alguma maneira, o dispositivo lenços coloridos, esteve presente pelos diversos usos até o final da intervenção.

Sobre as afetações que os participantes manifestaram com o dispositivo massagem, pode-se destacar que:

Na massagem facial, o contato que os participantes tinham com o próprio rosto era sutil, alguns só passavam os dedos da mão levemente.

Os participantes ao utilizar as bolas pequenas para se massagear, expressaram verbalmente que era gostoso, principalmente ao passar a bola na planta dos pés.

Quando os usuários massageavam os próprios ombros com a bola, expressaram ter um pouco de dor.

Na maioria das vezes, os participantes fechavam os olhos na automassagem.

O dispositivo massagem, é uma estimulação direta no corpo ao ser manipulado, deste modo, posso perceber que o ato de fechar os olhos, possivelmente, seja uma forma de focar-se no corpo-próprio para perceber e se perceber.

A dor causada durante a massagem nos ombros, confirmava as observações já colocadas no estudo dos estados de corpo e consciência. O estudo apresentou que existia uma tensão muscular como possível *somatização* pelo estresse em ombros e pescoço nos usuários do Centro POP. Deste modo, a dor provocada ao massagear tais partes era causa pelos nós dos músculos contraídos.

A utilização da bola pequena para realizar as massagens, teve maior efetividade do que as massagens com as mãos, pois ao realizar movimentos com a bola, essa, automaticamente estimula tanto as mãos como a parte do corpo que se está massageando, deste modo, a bola foi um apoio para facilitar o dispositivo massagem, permitindo uma maior estimulação.

Quanto à atividade de massagem em duplas, pode-se destacar as seguintes manifestações pelos usuários:

Ao propor massagem em duplas, os participantes expressaram piadas sobre o contato corporal.

Durante as duplas, os participantes que faziam a massagem, constantemente sorriam.

Os participantes que recebiam a massagem, ficavam rapidamente à vontade deitados não chão e com olhos fechados.

A ação de massagear desenvolveu-se de maneira respeitosa.

Um participante que tinha um relacionamento amoroso com uma das usuárias, decidiu trabalhar com ela.

Quando os participantes recebiam massagem, parecia que se desligavam do entorno, sem falar.

Na praça Batista Campos, os usuários manifestaram tranquilidade e trabalharam em silêncio.

A maioria dos participantes, expressou que foi uma atividade gostosa na qual conseguiram ficar relaxados.

No final da vivência, alguns participantes me procuraram para dar um abraço e outros para agradecer pela sessão. (Notas de trabalho de campo)

Trabalhar em duplas, foi um exercício em que os participantes mostraram cuidado com corpo do outro, além das piadas no início, o momento do toque era respeitoso. Massagear foi uma ação que criava uma dimensão saudável e de prazer. Portanto, a atitude dos usuários ficava passiva e em silêncio, deixando-me perceber um possível estado de introspecção.

As sensações acionadas de prazer nos participantes, permitiram estados de tranquilidade e calma, reduzindo a ansiedade e o estresse.

Pode-se considerar que a ação de massagear, permitiu um trabalho de integração grupal, um acordo tácito, de se apoiar, Kapner (1992) considera que tocar e ser tocado é uma modalidade fundamental da interação humana, neste entendimento, consegui perceber que dentro das afetações, também transpareciam, afetos de amizade entre os usuários.

O contato e cuidado, com o corpo próprio e do outro, na minha percepção, criava um ambiente de amor. Os rostos dos usuários, quase sempre expressavam sorrisos e após a vivência movimentavam-se com calma.

Com o ato deles, de me procurar para abraçar, consegui tomar consciência de que, possivelmente, a massagem era um toque amável e de lembrança de existência neles, pois tocar o corpo, pode ser uma ação concreta de tomada de consciência no aqui e agora (LEVY,1974).

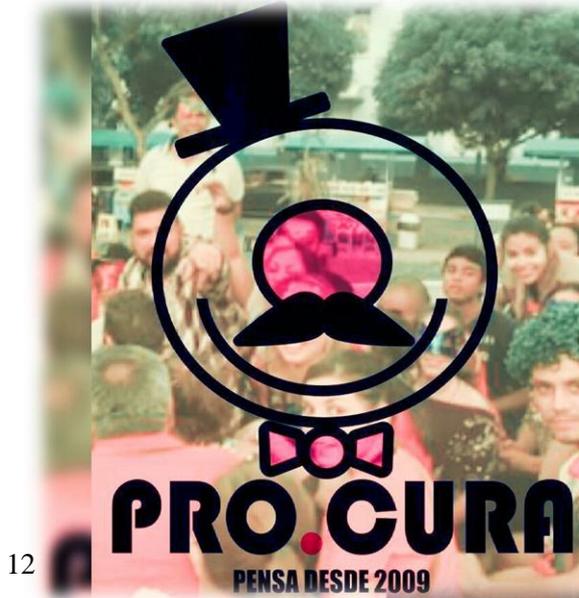
3.5. Resultados “Vou acreditar que essa mentira é verdade”

“Vou acreditar que essa mentira é verdade” é uma frase que ouvi de uma pessoa em situação de rua durante a intervenção realizada com o Coletivo NARIS Trupe da Pro-cura no Ver-o-Peso. Tal frase, permite-me colocar, num jogo de palavras, a existência da ambiguidade na legitimação da arte na dimensão da saúde e vice-versa, porém o sentido das palavras ao assumir uma mentira como verdade, remete-me aos benefícios manifestados pelos participantes durante a intervenção artística, outorgando valor à Vivência Poética do Corpo, como experiência que pode propiciar estados de bem-estar no ser humano.

Nesta seção, apresento alguns resultados da pesquisa, a partir de uma proposta visual, mediante fotografias e textos, organização que tem como objetivo transmitir de maneira progressiva as vivências e os alcances das mesmas. A linguagem visual utilizada neste subcapítulo, pretende acionar outros mecanismos na leitura deste trabalho de dissertação, assim como mostrar o registro do trabalho de campo. Tomando como base a proposta do “testemunho sensorial personalizado”, estratégia utilizada pela antropóloga Thérèse Jill Buckland (In: CAMARGO, 2013), na qual o pesquisador cria diferentes mecanismos para transmitir ao leitor o vivido no trabalho de campo. Sendo assim, sintamos a vivência:

No segundo encontro com a orientadora Giselle Camargo, compartilhei com ela, que nesse viver Belém, conheci uma moça que me falou de um Doutor (Vitor Nina), que trabalhava com arte no consultório na rua, no Ver-o-Peso, posteriormente, escrevi para ele e fui conhecê-lo e conhecer o coletivo NARIS, aí, vi, senti e teve ressonância com as propostas de desenvolvimento social que realizam com as pessoas em situação de rua. Assim, a minha decisão estava tomada, faria arte com pessoas em situação de rua, então a professora Giselle respondeu: **“-Não existem coincidências, o seu caminho está marcado, só tem que construir”**

Fotografias 12 a 14 – Coletivo NARIS.



12



13



14

O aventurar-se por conhecer o desconhecido foi forjar um próprio estilo, no reconhecer-me, num processo de busca, como em qualquer criação artística. O procedimento metodológico foi um jogar contínuo, uma incerteza do que podia acontecer, uma emoção latente, uma mobilidade constante de pensamentos, um criar, um viver e compreender.

Fotografias 15 a 17 – “El Baile do Completo”

15



A performance, como manifestação artística transdisciplinar, permitiu-me experimentar diferentes mecanismos de estimulação sensorial na intervenção, realizando uma proposta artística que tentou abranger a complexidade dos sujeitos estudados na pesquisa.

16



17



Fotografia 18 – Entrada do Centro POP.



A participação dos usuários deu-se de maneira cooperativa, em comum acordo entre si, eu e as autoridades do Centro. Embora não fossem as mesmas pessoas em todas as sessões, estabeleceu-se um horário fixo para a intervenção, tornando-se essa, uma atividade do Centro.

Fotografias 19 – Colagem – Dispositivo alongamento do corpo.



O processo da vivência, ao ter um parâmetro de observação do início, durante e fim da sessão, possibilitou perceber a cada uma das sessões como processo único, pois

ao ter diferentes participantes em cada sessão, nenhuma vivência foi igual a outra, um contínuo a viver o momento, aqui-agora.

Embora não fossem os mesmos usuários o tempo todo, coincidiu que alguns estiveram presentes em duas ou três sessões, manifestando mais confiança, maior iniciativa e autonomia ao agir durante a vivência.

Fotografias 20 – Colagem – Dispositivo lenços coloridos.



Cada um dos dispositivos utilizados, ao serem diferentes, estimularam de maneira peculiar os participantes, propiciando que colocassem em jogo diversas habilidades como: coordenação, equilíbrio, flexibilidade, uso da imaginação e desenvolvimento da criatividade.

Fotografias 21 – 22 Equilíbrio da folha de papel.

Durante o processo da intervenção, conseguiu-se corroborar os dados obtidos no estudo dos estados do corpo e consciência dos usuários do Centro POP. As qualidades de: corpo magro; tensão muscular em ombros, pescoço e costas; o estado de alerta constante e o uso de corpo com fluência - contida, espaço - direto, tempo - súbito e peso – firme; apresentavam-se comumente nos diversos participantes da pesquisa, mesmo que não fossem os sujeitos estudados desde o início. Corroboração que me permite interpretar uma possível tendência de qualidades na condição das pessoas em situação de rua.

22



Fotografias 23 – Colagem – Dispositivo Folha de Papel.

As afetações manifestadas pelos usuários, após a vivência, foram de tranquilidade, felicidade e calma, qualidades diferenciadas do início das sessões, mostrando uma mobilidade interna e externa nos usuários.



Fotografias 24 – Colagem – Dispositivo jogo.



O jogo foi um elemento primordial na maioria das vivências, propiciando a criação de ambientes confortáveis; facilitando a desinibição interna e externa; utilização de piadas e brincadeiras e favorecendo estados de felicidade nos participantes da pesquisa.

Fotografias 25 – Colagem – Dispositivo massagem.



O cuidado com corpo-próprio e com corpo dos outros, foi um resultado satisfatório na intervenção, pois permitiu gerar uma integração grupal entre os participantes em cada sessão.

Fotografias 26 – Nós



A construção dos afetos, mediante a vivência poética, impulsionou a manifestação de ações de respeito, amor e cuidado entre os participantes.

As vivências corporais criadas mediante o ato poético, possibilitaram nos participantes, uma outra maneira de se sentir, ou seja, um autorreconhecimento e por sua vez reconhecimento do outro.

A aplicação da intervenção no Centro POP, promoveu nos usuários outra alternativa de trabalho corporal, através da arte.

A concepção do corpo como saber que é conhecimento-linguagem, impulsionou-me na procura e criação de uma ação metodológica que me permitisse um modo de agir na intervenção.

A Vivência Poética do Corpo, proposta que nasce no pesquisador e concretiza-se com a colaboração dos participantes, alternativa de trabalho multissensorial, um toque de reafirmação da existência humana, uma lembrança do corpo, um convite a habitá-lo:

“O corpo como a primeira casa de cada indivíduo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tomo a performance da pesquisadora como o primeiro elemento de mudança sensorial e corporal. Em outro momento (Ferreira, 2009) afirmei que não saíamos iguais da experiência de campo, somos transformados e transportados, como diria Schechner (1985)”
 FERREIRA, 2013

Começo as considerações finais deste trabalho de dissertação, trazendo a pesquisadora Francirosy Ferreira, no ensaio: *Pesquisadoras e suas magias – uma meta-antropologia (2013)*, porque considero que tal trabalho permitiu-me ter uma retrospectiva da pesquisa realizada a partir da minha corporeidade. Cada uma das palavras utilizadas por Ferreira, foram um “toque”, como diria Levy (1974), as palavras me tocaram e levaram-me a uma tomada de consciência da minha postura no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999), ou seja, uma compreensão do processo da pesquisa com base na minha condição no aqui-agora (Levy, 1974), no Brasil.

A construção das considerações finais, desenvolve-se ainda, mediante um processo hermenêutico, tomando por símbolos àquelas ideias, frases ou palavras, que me marcaram, dos autores que foram chamados para construir esta pesquisa. Sendo assim, refleti que durante o trajeto, tive diversos atravessamentos que gostaria de colocar nesta última parte do trabalho:

A minha atitude ativa possibilitou que o ato de pesquisar fosse “uma experiência enquanto processo criativo [...]” (1982b, 1986, 1987a, apud DAWSEY, 2013), que fazia com que percebesse e me percebesse de maneira diferente. Ferreira coloca “[...] a *performance* da pesquisadora como o primeiro elemento de mudança sensorial e corporal [...]” (2013, p. 281) (no trabalho de campo); fazendo uso da concepção da *performance* como: “[...] atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, [...]” (CAMARGO DE CORRÉA, 2015, p. 23), assim, a *performance*, na investigação, uma “[...] realização inteira de alguma coisa, uma forma totalizadora.” (TUNER apud. CAMARGO DE CORRÉA, 2015, p. 24).

Reconheço que a minha *performance* na pesquisa começou pautada pela busca de como agir de maneira diferente das outras vezes que trabalhava arte e desenvolvimento social, no México. O desdobramento da minha profissão em dança à *performance*, trouxe consigo a “possibilidade de desafio e autodesafio” (TAYLOR, 2013), ou seja, um desconhecer-me para conhecer e autorreconhecer, como a artista que dança e pesquisa com, pelo e para o corpo, com possibilidade de dançar livremente nas outras disciplinas artísticas e saberes epistemológicos.

Ferreira, diz: “[...] não saímos iguais da experiência de campo [...]” (2013, p. 281), desse modo, depois de quase dois anos de pesquisa, aprendi a bailar diferente!

Também, a busca pessoal em relação à condição humana das pessoas em situação de rua, sensibilizou na construção de diversos caminhos para chegar à compreensão do que acontecia. Sendo que, o que a acontecia era a VIVÊNCIA, O ATO DO VIVER, manifestando-se mediante a *performance*, como uma ação transformadora.

Levando em consideração que a *performance* em si mesma, é uma concepção que requer ser tratada na condição de complexidade (MORIN, 2005), discurso desenvolvido neste trabalho, concluiu-se que existem diversas concepções da *performance*, as quais são diferenciadas pela dimensão e o modo em que se utilizam, isto, porque o sentido da *performance* caracteriza-se por uma mobilidade em dependência do contexto enunciado (TAYLOR, 2013).

A partir desse entendimento, posso olhar que tanto a pesquisa como a *performance* fundamentou-se em dois contextos, na arte e nos estudos da performance. No contexto da arte, a *performance* provém das artes visuais com um caráter interdisciplinar, porém, na pesquisa, assumiu-se como “[...]uma linguagem de experimentação, sem compromissos.” (COHEN, 2002, p. 45) e que possibilita a quebra de categorias (CAMARGO de CORRÉA, 2015); para abranger as diferentes disciplinas artísticas e utilizar a performance como uma estratégia de implementação, que prioriza o uso do corpo.

No contexto dos estudos da performance, o diretor de teatro Richard Schechner (2000) e o antropólogo Victor Turner (1982, p.12), contemplam nos usos da *performance*, a implementação de psicoterapias orientadas ao corpo, contemplação que foi o eixo norteador da pesquisa, para delimitar a *performance no uso terapêutico* como “experiência multissensorial” e “engajamento corporal, sensorial e emocional” (LANGDON, 2006).

A soma de ambos contextos resultou uma dimensão específica para com a pesquisa, na qual se implementaram diferentes usos da *performance*, possibilidades oferecidas após olhar a pesquisa como um processo criativo (BIÃO, 2007) e ao pesquisador como um produtor de propostas que mobilizam o cotidiano dos pesquisados. (AGUIAR e ROCHA, 1997),

Desse modo, objetivou-se a compreensão das afetações artísticas de pessoas em situação de rua, que frequentam o Centro POP, estudando-se os processos corporais mediante as vivências e sendo que o que se vive, vive-se mediante o corpo, a pesquisa focou-se no “corpo vivido em movimento” (MERLEAU-PONTY, 1999).

Para tal, tomou-se a concepção de corpo integral (PARKER, 1997), numa contemplação das diferentes dimensões que constituem o indivíduo (MORIN, 2005), considerando que o ser humano, na sua corporeidade é ele mesmo, isto é, quando falo “Meu corpo sou eu, ” em toda a extensão dessas quatro palavras: meu-corpo-sou-eu, me conheço e reconheço, percebo e me percebo, meu corpo vibra, enquanto eu estou sentindo, então, já não deveria ser “o corpo,” e sim, o eu como um todo, desde o tangível até o intangível - tudo o que conforma o ser humano, pois, em acordo com Merleau-Ponty: “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.203).

Então, o mundo dos participantes e o meu mundo = CORPOS, portadores de informação (KAEPPLER, 2013); meios que permitem conhecer o mundo externo (HUSSERL,1982) e por sua vez o interno (MERLEAU-PONTY,1999); produtores de conhecimento na postura indissociável (BRIGIDA, 2007); corpos que manifestam e que falam, a ação como linguagem (RICOEUR, 1988). Daí que o pensamento construído na pesquisa baseou-se no corpo-conhecimento e no corpo-linguagem, para nomear: O CORPO VIVIDO COMO SABER.

A abordagem qualitativa promoveu o pensamento transdisciplinar ao percorrer a pesquisa; abriu-me caminho na criação de uma mistura epistemológica; na compreensão da vivência dentro das práticas expressivas (BIÃO, 2007) e na tomada de consciência dos diferentes níveis de realidades que brotavam durante o processo (NICOLESCU,1999).

Poderia considerar que, na utilização de diferentes disciplinas, enfoques e estratégias metodológicas, criou-se uma unidade própria da pesquisa, consideração que tento corroborar na articulação do discurso deste trabalho, posicionando-me para refletir em diferentes lugares. Pois, num todo e em suas partes, os entrelaçamentos e atravessamentos dos saberes, concederam-me a possibilidade de olhar o resultado da pesquisa como fusão, uma unidade de conhecimento, que possivelmente seja a que o pesquisador Nicolescu (1999) propõe encontrar como fruto da perspectiva transdisciplinar ou o que as pesquisadoras Aguiar e Rocha (1997) chamam como a postura autônoma e libertadora que emerge da pesquisa intervenção.

Após o trabalho realizado, considero que uma pesquisa em arte, requer ser desenvolvida artisticamente, acionando processos criativos que permitam a exploração, utilização da imaginação e desenvolvimento do ato poético numa construção contínua do relacionamento pesquisador-fenômeno. Concordo com o pensamento de SALLES (2006), em que, o processo de criação artística, é um ato que se dá desde o ético e o poético; o ético do *ethos*, “modo de ser” e o poético de *poiesis*, “criação” nesse entendimento, a retrospectiva deste trabalho leva-

me a refletir que o poético das diversas manifestações artísticas, pode estar na possibilidade de acordar, de comover emocionalmente o ser humano através da arte, a minha pesquisa, uma ação, um processo criativo artístico que se abre caminho na área terapêutica, considero que está dentro dessa possibilidade.

O meu envolvimento na pesquisa como “artista-pesquisador-participante” na “experiência encarnada” transitando entre “O MEU CORPO na pesquisa e O MEU CORPO COMO PESQUISA” (BRIGIDA, 2015), adentrou-me num processo criativo, construindo uma ação de intervenção, produto do meu questionamento de como desenvolver um processo artístico com os usuários. Desse modo, a Vivência Poética do Corpo, foi o mecanismo de implementação, sendo também, um possível embrião de proposta de intervenção social, pautada pelo artístico e terapêutico, esse último, entendido como a procura no bem-estar humano.

Por último, num jogo constante de afetações e afetos criados na pesquisa, novamente menciono: não poderia narrar as minhas vivências na pesquisa, sem deixar de lembrar as manifestações corporais das pessoas em situação de rua que frequentavam o Centro POP e, por sua vez, não posso narrar as vivências delas sem deixar de recordar as minhas sensações, aí encontrei que, a busca pela sensação de bem-estar, era uma busca própria que ganhou consistência, ao conhecer e dançar com os participantes dos Centro POP.

Por conseguinte, a importância de um corpo ágil em sentido de alerta, nesta vida, neste mundo, na rua, são habilidades de autocuidado, entre outras, das coisas que aprendi das pessoas em situação de rua, e, da minha proposta para com eles, “toques”, diferentes toques, multissensoriais, para sentir, para se sentir. Da minha proposta para com eles, fechar os olhos:

[...] estirar-me, escutar meu sangue que pulsa em meus ouvidos, fundir-me a um prazer ou a uma dor, encerrar-me nesta vida anônima que subtende minha vida pessoal. Mas, justamente por que pode fechar-se ao mundo, meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me põe em situação. (Merleau-Ponty, 1999, p.227)

Da minha proposta para com eles, outra forma, nem a melhor, nem a ideal, mas outra alternativa de autocuidado, a arte.

REFERÊNCIAS

- AMATUZZI, Mauro. **O que é ouvir**. Revista Estudos de Psicologia, PUCCAMP, Campinas, SP, vol. 7, n° 2, 1990.
- AYALA, Mireya; MONTES Mercedes; WEJEBE, Maro. **Danza educativa para personas con síndrome de Down**. México: Programa Nacional de Educación Artística, 2003.
- BARBA, Eugenio. **Canoa ce Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Teatro aleidoscópico, 2009.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Org.). **Anatomie de l'Acteur: um dictionnaire d'anthropologie, théâtrale Bouffonneries – Contrastes**. Tradução E. Deschamps – Pria. Cazilhac: Bouffonnneries; Contrastes, 1985.
- BELLO, Angela. **Introdução à fenomenologia**. Tradução TUROLO Jacinta; MAHFOUD. Miguel. São Paulo: Edusc, 2006.
- BIÃO, Armindo. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. **Anais**. 1, 1999. Salvador: Memoria ABRACE, São Paulo, 2000.
- BIÃO, Armindo. Um léxico para a etnocenologia: Proposta preliminar. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, V, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Anais**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 43
- BLACKING, John. **Dance, conceptual thought and production in the archaeological record**. In SIEVEKING, G. de G; LONGWORTH, I. H; WILSON, K. E. (Eds) *Poblems in economic & social archaeology*. London: Duckworth, 1976.
- BRIGIDA, Miguel de Santa. A etnocenologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – aplicação do modo e do lugar de olhar a cena contemporânea. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, V, 2007, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Anais**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 199-203.
- BUCKLAND, Therésa. **Mudanças de Perspectiva na Etnografia da Dança**. CAMARGO, Giselle, G.A. (Org.). In: ANTOPOLOGIA DA DANÇA I. Florianópolis: Insular. 2013.
- CALFA, Maria. **A Corporificação na Dança**. In: ANAIS DO 2º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA (2011) Dança: contrações epistêmicas, Tese de doutoramento em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2010.
- CAMARGO, Giselle. (Org.). *Antropologia da Dança I*. Insular: Florianópolis. 2013.
- CAMARGO, Corrêa de, Robson. *Performance da Caultura: Ensaios e Dialogos*, - Robson Corrêa de Camargo, Fernanda Cunha, Paulo Petronilio, (Org.) Goiania, Kelps, 2015.
- CAPALPO, Creusa. **Fenomenologia e Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1983.

CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (Coord.) **Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

DÂNDOLO, Jose; ROCHA Fabio; LONG Monique, BARRETTO Saulo. **Caderno Pedagógico PYNAPSE**, IPTI, 2015.

DAWSEY John. Victor Turner e antropologia da experiência In: **Memorial**. Textos apresentados como exigência para o concurso de Professor Titular, Departamento de Antropologia Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Mariana (org.). **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

FERNANDES, Raquel; RODRIGUES, Janaina; da SILVA, Josiane; da SILVA, Sonia. Pesquisa qualitativa em educação: alteridade e arte. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS. IV, 2010, Universidade Estadual Paulista Campus, **Anais**. Rio Claro 2010.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. **Pesquisadoras e suas magias –uma meta-antropologia**. DAWSEY, J.C. et al. (Org.). **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013

FLICK, Uwe; COSTA, Roberto. **Qualidade na pesquisa qualitativa**: Coleção Pesquisa Qualitativa, Porto Alegre: ARTMED, 2009.

FRANÇA, Carlos. **Psicologia fenomenológica**: uma das maneiras e fazer". Campinas, SP: UNICAMP, 1989.

FRANGELLA, Simone M. **Corpos urbanos errantes: Uma Etnografia da Corporalidade de Moradores de Rua em São Paulo**. Campinas 2004. 361f. Tese de Doutorado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

GIL, Antonio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDENBERG, Mirían. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais, 8' ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HUSSERL, Edmund. **Ideas relativas a uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica**. 2. Ed. Tradução de J. Gaos. México: Fondo de Cultura Economica, 1992, Libro I.

_____. **La Idea de Fenomenologia**. Cinco Lecciones. Fondo de Cultura Ecoómica. México - Madrid –Buenos Aires 1982.

JODOROWSKI, Alejandro. **Psicomagia**. Terceira Edição, Madrid: Siruela, 2004.

KAEPLER, Adrienne. A dança segundo a perspectiva antropológica. In: CAMARGO, Giselle, G.A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular. 2013.

KEPNER, James. *Proceso corporal: Un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia. El manual moderno*, México 1992.

LABAN Rudolph. **La danza Educativa moderna**. Paidós: 1959.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: **REVISTA DE ANTROPOLOGIA**; Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social. V. 8, números 1 e 2 (2006) Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2008.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.

MARQUES Danieli; SURDI Aguinaldo; GRUNENVALDT José; KUNZ Elenor. **Dança E Expressividade: Uma Aproximação com a Fenomenologia**. Porto Alegre, V. 19, N. 01, P.243-263, Jan/Mar De 2013. Artigo.

MARTINS, J.; BICUDO, M. **A Pesquisa Qualitativa em Psicologia: fundamentos e recursos básicos**. São Paulo: Moraes/ EDUC. 1989.

MATURANA, Humberto. **El sentido de lo humano**. 4ta ed. Chile: Talleres gráficos de editorial Universitaria.1992.

_____. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. São Paulo: Psy, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos A. R. Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAES, Marcia. **A contribuição da antropologia simétrica à pesquisa intervenção em psicologia social: uma oficina de expressão corporal com jovens deficientes visuais**. *Psicologia e Sociedade*, v. esp, p. 41-49, 2008.

MINAYO, Maria C. de S. (Org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME –MDS.SUS EM POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA, **Orientações Técnicas, Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua (Centro POP) e Serviços Especializados para pessoas em situação de rua**. Volume III. Brasília, DF, 2011.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. ALEXANDRE Maria D.; DÓRIA, Maria. (Tradução) Ed. Revista e modificada pelo autor, 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

NICOLESCU, Basarab **O Manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo, Triom: 1999. Tradução do Francês por Lúcia Pereira de Souza.

_____. **Um novo tipo de conhecimento transdisciplinaridade, 1o Encontro Catalisador do CETRANS – Escola do Futuro – USP**. Itatiba, São Paulo:1999.

NINA DE LIMA, Vitor. **Uma garrafada de arte e ciência: o núcleo de artes como instrumento de saúde, a trupe da procura e suas experiências na interface entre cultura e saúde em Belém do Pará**. Belém, 2013. 123f. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do grau em Medicina. Universidade Federal do Pará. Belém, 2013.

OLIVEIRA, R.; OLIVEIRA, M. **Pesquisa social e ação educativa**: conhecer a realidade para poder transformá-la. In: Brandão, C. R. (Org). Pesquisa participante. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 17-33.

PANHOFER, Heidrun. **El cuerpo en psicoterapia**: teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia. (1ª ed.) Barcelona, España: Ed. Gedisa, 2005.

PARKER Leila. **Guía fácil de Kinesiología** Ediciones: Robinbook 1997.

PIVA, Edgar. **A questão do Sujeito em Paul Ricoeur**. Síntese/26 nº 85 (1999), pp. 236-237.

PRADIER, Jean. **Etnocenologia**. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

REIS, Alice. **Subjetividade como corporeidade**: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. Revista Vivência (Dossiê: O corpo), v. 37, 2011

RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003.

RICOEUR, Paul. **Soi-même comme un autre**, Paris, Seuil, 1990; O. ABEL, J. PORÉE, Le vocabulaire de P.Ricoeur, Paris, Ellipses, 2007.

_____. **O Discurso da Ação**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1988.

ROSÁRIO, Rosana. A Importância da Etnografia nas Pesquisas em Dança. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança II**. Florianópolis: Ed. Insular, 2015, p. 31-43.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: ed. Horizonte, 2006.

SANTOS, Akiko. O Que É Transdisciplinaridade, In: **Periódico Rural Semanal**, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, I parte: na semana de 22/28 de agosto de 2005; II parte: na semana de 29/04 de setembro de 2005.

SCHECHNER R. **Performance E Antropologia de Richard Schechner**, Zeca Ligiero (Org.) Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. **Performance: teoria y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2000. (p. 0-70 / 231 – 252).

_____. **Between Theater and Anthropology**. Filadélfia, Pennsylvania University Press, 1985.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance [Prefácio]. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Mariana (org.). **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira.

TURATO, Egberto. Métodos qualitativos e quantitativos na área da saúde: definições, diferenças e seus objetos. **Revista Saúde Pública**, São Paulo, 200539(3) p. 507-514 www.fsp.usp.br/rsp

TURNER, Victor. **From ritual to Theatre**, Nova York, PAJ Publications, 1982.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo, Cortez, 1985

UNESCO, Derechos Culturales: **Documento básico de las Naciones Unidas**. Apartado: Vida cultural, Art. 15. Coordinación: Maider Maraña UNESCO Etxea, Centro UNESCO, País Vasco Plaza de la Convivencia – Isozaki Atea Pº Uribitarte 12, local 2 48001 Bilbao, España, 2010.

ZINKER Joseph. **Proceso Creativo em la Terapia Guestralica**, Buenos Aires: Paidos Iberica, 1996.

- Trabalhos publicados online

ALVES, PEREIRA MARQUES, SURDI, GRUNENVALDT, KUNZ, 2013, Porto Alegre, v. 19, n. 01, p.243-263, jan/mar de 2013.

BUTLER, Judith, Pinto Joana. **Performativo**. São Paulo, p. 35 - 36, 01/11/ 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/11/o-percurso-da-performatividade/> Acesso em: 20/10/2016.

BASARAB Nicolescu, DE FREITAS Lima, MORIN Edgar. **Carta-Da-Transdisciplinaridade1.pdf** Disponível em: <http://cettrans.com.br/wp-content/uploads/2014/09/CARTA-DA-TRANSDISCIPLINARIDADE1.pdf> Acesso em: 17/02/2016.

CAMARGO, Robson. **Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Universidade Federal de Goiás 2012. Disponível em: https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/Performances_Culturais__Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf Acesso em: 13/04/2016.

CHIZZOTI, Antonio. **A pesquisa qualitativa em ciências humanas: evolução e desafios**, Revista portuguesa de educação, ano/vol. 16, num. 002, 2003, Universidade do Minho, Braga, Portugal, p.221-236. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbX1ZmFiY21vcM0dGl8Z3g6NjNINTVIYmU5MDIyZDFkYg> Acesso em: 12/10/2016.

DOS SANTOS, Luiz. Disponível em: [https:// www.lcsantos.pro.br](https://www.lcsantos.pro.br) 01/10/2007. Acesso em: 19/ 02/ 2017

Edmund Husserl **Conferências de Paris** Tradutores: Artur Morão e António Fidalgo: Disponível em:http://www.lusosofia.net/textos/husserl_conferencias_de_paris.pdf Acesso em: 19/ 04/ 2017.

LOUREIRO P. João de Jesus. **O corpo do amor e da poesia**. Repertório: Teatro & Dança Ano 18 Número 25, 2015. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15391> Acesso em: 3/11/2016.

MORAES, M; MORAES Marcia. Pesquisar COM: política ontológica e deficiência visual. In M. Moraes & V. Kastrup (Org.). Exercícios do ver e não ver (pp. 26 51). Rio de Janeiro: Nau, 2010

ROCHA, Marisa; de AGUIAR Katia. **Pesquisa intervenção e a produção de novas análises. Psicologia ciência e profissão**, 23 (4), 25 - 33. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v23n4/v23n4a10>. pdfftp://www.bibliotheka.org.com

MARTIMBIANCO, Ana Luiza; POLACHINI Luis; CHAMLIAN Therezinha; MASIERO Danilo. **Treinamento do Equilíbrio**. Acta Ortopédica Brasileira, vol.16 no.2 São Paulo 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413- Acesso em: 03/06/2017

ANEXO 2 – Autorização para realizar a pesquisa no Centro POP.

 FUNPAPA ASSISTÊNCIA SOCIAL DO MUNICÍPIO DE BELÉM	PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM FUNDAÇÃO PAPA JOÃO XXIII	 PREFEITURA DE BELÉM
AUTORIZAÇÃO		
<p>Eu, Adriana Monteiro Azevedo, Presidente da Fundação Papa João XXIII (FUNPAPA), em vista da solicitação constante do Processo Nº 1.471/16, Ofício 005/2016-PPGARTES/ICA/UFGPA, autorizo a realização da pesquisa intitulada: “A dança em seus processos criativos corpóreos como geradora de experiências estéticas, uma alternativa de inclusão social para pessoas em situação de rua em Belém do Pará” a qual será efetuada pela discente Aide Esmeralda López Olivares, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará- UFPA, dando-lhe consentimento para coleta de dados e realização de oficina de dança no Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua- Centro Pop- Belém, durante o período pré-estabelecido pelo cronograma de pesquisa, conforme objetivos e metodologia presentes no Projeto de Pesquisa apresentado a esta Instituição e obedecendo aos princípios éticos inerentes às pesquisas acadêmicas.</p>		
Belém, <u>04</u> de <u>05</u> de 2016.		
 _____ Adriana Monteiro Azevedo Presidente FUNPAPA		

ANEXO 3 –Termo de conscientemente dos participantes.**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Título da Pesquisa Artística: Dança: vivências poéticas e reconhecimento do corpo, intervenção artística em pessoas em situação de rua.

Lugar: Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua, CENTRO POP. em Belém do Pará.

Nome do Pesquisador Artista titular: AIDE ESMERALDA LÓPEZ OLIVARES - CPF 073.294. 981-57

1.Natureza da pesquisa artística que pretendemos realizar consistirá na aplicação de um laboratório do corpo, no Centro POP; arte em suas interfaces como alternativa para o desenvolvimento social. Pesquisa da Pós-graduação em Arte UFPA PPGARTES.

2.Participantes da pesquisa: Entre 12 - 14 Pessoas em situação de Rua flutuantes.

3.Envolvimento na pesquisa: Participantes

4. Obre as entrevistas: reprodução, divulgação, fotografia, filmagem, gravação de áudios, impressão, exposição e todas as demais formas de replicação ou divulgação da obra.

5.Riscos e desconforto: a participação nesta pesquisa não traz complicações legais. Unicamente deixará de utilizar-se a imagem da pessoa. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme Resolução no. 196/96 do Conselho Nacional de Saúde. Nenhum dos procedimentos usados oferece riscos à sua dignidade.

6. Benefícios: ao participar desta pesquisa que as pessoas em situação de rua não terão nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este estudo traga informações importantes sobre o desenvolvimento do corpo, de forma que o conhecimento que será construído a partir desta pesquisa possa brindar os benefícios, onde pesquisador se compromete a divulgar os resultados obtidos.

8.Pagamento: as pessoas em situação de rua não terão nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto preencha, por favor, os itens que se seguem.

Obs: Não assine esse termo se ainda tiver dúvida a respeito.

Consentimento Livre e Esclarecido

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento, e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

Assinatura do Pesquisador _____

Assinatura do Orientador _____

Nome do Participante da Pesquisa e assinatura

1. Lucas Miranda
2. altos
3. Ana Paula Costa
4. Maria Sueli de Jesus da Silva
5. João Bosco dos Santos (Ele autorizo escrever)
6. Maria do Socorro de Melo Sousa
7. Geosdan Miranda Reis
8. Outavio Paulo de Silva
9. SARILELI
10. Atalácio Luiz dos Santos
11. Roni Santos
12. Luiz Américo Valady de Sá
13. _____
14. _____
15. _____



Giselle Guilhon Antunes Camargo

(assinatura da orientadora)