



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performativos em tempos sombrios

Cassiano Sydow Quilici

Para citar este artigo:

QUILICI, Cassiano Sydow. A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performativos em tempos sombrios. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0108>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)




A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performativos em tempos sombrios¹

Cassiano Sydow Quilici²

Resumo

Dispositivos que articulam exercícios de atenção, escrita e práticas performativas foram meios de investigação de hábitos perceptivos, que desencadearam a invenção de linguagens e formas de compartilhamento, envolvendo ambientes artísticos e educacionais, na perspectiva de uma cena expandida. Ao lado dos procedimentos propriamente ditos, desenvolveu-se uma reflexão sobre o atual contexto de crises, em que se inserem atividades artísticas e formativas, especialmente no Brasil. As proposições dialogaram com saberes tradicionais, artísticos e acadêmicos, conectando dimensões sensoriais, perceptivas, afetivas e cognitivas, para a construção de ambientes e experiências coletivas. O artigo integra procedimentos da pesquisa na sua forma, intercalando reflexões teóricas com relatos curtos e “imagens”, que dialogam indiretamente com os temas abordados.

Palavras-chave: Percepção. Corpo. Escrita. Performance. Crise.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Raquel Valente de Gouvêa. Doutorado em Educação, mestrado em Artes e bacharelado em Filosofia, toda a formação acadêmica na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, SP.  gouvearaquel@gmail.com

² Pós-doutorado em Artes Cênicas pelo Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa, Portugal (2019). Professor livre-docente na área de Teorias do Teatro e da Performance pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Mestrado em Antropologia Social no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp - 1992). Bacharelado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp - 1981). Desde 2004 é professor da graduação e da pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

 cassianosvd@uol.com.br



<http://lattes.cnpq.br/4947462947102900>



<https://orcid.org/0000-0003-0042-5378>



The art of disarming: body, writing and performative devices in dark times

Abstract

Devices for developing exercises of attention, writing and performative practices are presented here as means of investigating habits of perception, stimulating the invention of languages and forms of sharing, and engaging with artistic and educational spaces, within the perspective of an expanded scene. Alongside the presentation of the procedures themselves, reflections are developed in relation to the context of crises within which artistic and educational activities are inserted today, particularly in Brazil. The propositions presented dialogue with traditional, artistic and academic knowledge, connecting sensorial, perceptual, emotional and cognitive dimensions in order to construct collective spaces and experiences. The paper integrates, in its very form, the procedures of the research, interweaving theoretical reflections with short accounts and images that converse indirectly with the themes approached.

Keywords: Perception. Body. Writing. Performance. Crisis.

El arte de desarmar: cuerpo, escritura y dispositivos performativos en tiempos oscuros

Resumen

Dispositivos que articulan ejercicios de atención, escritura y prácticas performativas se presentan aquí como medios para la investigación de hábitos perceptivos, desencadenando la invención de lenguajes y formas de compartir, involucrando ambientes artísticos y educativos, en la perspectiva de una cena expandida. Junto a la presentación de los procedimientos, se desarrolló una reflexión sobre el contexto de crisis en el que se insertan las actividades artísticas y formativas, hoy, especialmente en Brasil. Las propuestas presentadas dialogan con saberes tradicionales artísticos y académicos, conectando dimensiones sensoriales, perceptivas, afectivas y cognitivas, para la construcción de ambientes y experiencias colectivas. El artículo también integra, en sus aspectos formales, procedimientos de la investigación, intercalando reflexiones teóricas con breves narrativas e imágenes que dialogan indirectamente con los temas abordados.

Palabras clave: Percepción. Cuerpo. Escritura. Performance. Crisis.



Introdução

Neste artigo, compartilho elementos de uma pesquisa sobre escritas performativas e práticas de atenção/percepção, que envolveram um pós-doutorado realizado na Universidade de Lisboa, no segundo semestre de 2019³. Na forma do texto, incorporo procedimentos elaborados durante a investigação, intercalando o exercício teórico-reflexivo com “imagens” (pequenas histórias que criam pausas e suspensões), que deslocam o leitor para diferentes modos de apreensão dos temas tratados. Adoto o termo “imagem” apoiando-me na proposição de Walter Benjamin (2013) sobre as “imagens de pensamento”. Como se sabe, por vezes, este autor investiu numa escrita fragmentária, rompendo a cadeia de deduções como única forma de exposição do pensamento filosófico. Ao invés disso, exercita o que chamou de “arte da interrupção”, incorporando ao texto relatos de experiências e ficções, como recurso para não enclausurar o discurso teórico na universalidade do conceito. Desse modo, cria mosaicos e constelações em que imagens tensionam a reflexão, valorizando a singularidade do vivido.

De modo similar, os fragmentos teóricos aqui apresentados são interrompidos por narrativas curtas, criando uma composição que chamarei “ideogrâmica”, inspirando-me nos estudos de Campos (1977) sobre os ideogramas chineses e como eles criam sentidos a partir da composição de imagens sensoriais. Por exemplo, no chinês antigo a ideia de tristeza é formada pela combinação do ideograma “coração” com o ideograma “cinzas”. Tais composições enfatizam a experiência sensível como sustentação de ideias abstratas. Do mesmo modo, ao inserir pequenos relatos ficcionais, interrompendo o discurso teórico, proponho deslocamentos da leitura para outras formas de cognição e sensibilidade, que apoiam o desenvolvimento do pensamento. Assim, afirmo o desejo de entrelaçar a experiência sensível e corporal aos desdobramentos reflexivos e vice-versa, estabelecendo uma espécie de circulação entre o sentir, o

³ O projeto de pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Lisboa, “Escritas performativas e práticas perceptivas: estudos para uma cena expandida”, foi financiado por uma Bolsa de Pós-doutorado no exterior PD/FAPESP, no período de setembro a dezembro de 2019. O artigo faz referência também a uma pesquisa mais abrangente financiada pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa – PQ do CNPq, entre os anos 2019-2021.



perceber, o pensar e o intuir.

Imagem 1: A arte de desarmar

Quando lhe falei que certas artes marciais poderiam ser vistas como dança, me olhou de um jeito estranho. Ele gostava de “treinar forte”, como costumava dizer. Interessava-se pela dimensão ética das práticas dos antigos guerreiros, personagens que idealizava. Entusiasmava-se especialmente por aspectos ligados à ordem, à limpeza, à disciplina, aos protocolos. O mundo andava por demais caótico e aquilo parecia acalmá-lo. Um dia, não sei bem por que, pedi-lhe para fazer uma cena solo, sem “quarta-parede”, em contato direto com o pequeno público de nossas reuniões. Entre nervoso e excitado, acabou aceitando. Primeiro, apresentou-nos uma sequência de movimentos marciais, executada com correção. Nossa indicação foi que repetisse o exercício inserindo uma interrupção dos movimentos e um texto que lhe aprovesse. Tempo se passou e finalmente a cena veio: os mesmos movimentos agora eram suspensos num determinado ponto e, na pausa, ele nos oferecia um poema sobre a morte. Nesse momento, seu rosto tenso desmanchou-se e as lágrimas brotaram caudalosas. Silêncio no espaço. Alguma coisa acontecia ali. Poderia ser um bom começo, pensei, mas aquilo não vingou. Logo ele se afastou de nós, cortando qualquer laço. Soube que retomou seu antigo círculo de amigos. Tempos depois, vi uma foto sua com uma camisa verde e amarela. O quão difícil é a arte de desarmar.

A reconfiguração dos hábitos

Pequenos acontecimentos em sala de aula, grupos de pesquisa, ensaios e oficinas podem revelar aspectos fundamentais dos saberes envolvidos nos processos de criação e formação das artes performativas. Cada um de nós é constituído por hábitos físicos e mentais desenvolvidos ao longo da própria trajetória existencial e social; traços que marcam um modo de ver e de se relacionar com o mundo e consigo. Nesse sentido, as circunstâncias coletivas e o contexto histórico são elementos constitutivos das subjetividades. Então, é



possível pensar o trabalho formativo-criativo como um processo de tomada de consciência dessas propensões e automatismos, de modo a ganhar discernimento e liberdade em relação aos estados psicofísicos que experimentamos corriqueiramente. A partir daí, é possível liberar a energia que anima tais padrões, recanalizando-a para outras formas de viver.

Os impulsos na direção desses processos nem sempre são plenamente conscientes. Por vezes, se manifestam como um vago mal-estar, que pode variar de intensidade mas sempre sinaliza uma inadaptação ao mundo conformado, ao lado do sentimento de urgência em relação à necessidade de buscar outros caminhos. Tais propensões podem configurar práticas artísticas de caráter micropolítico em diferentes ambientes, visando abrir espaços para outras qualidades de percepção, cognição e relação, enquanto modos de resistência a uma situação de crise. Em momentos de tensão, atividades artísticas e educacionais oferecem um tipo de refúgio, no qual vínculos mais amistosos e solidários são estabelecidos, tornando-se um importante lugar de cuidado para a sobrevivência psíquica e a sustentação de uma experiência de pertencimento e de acolhimento.

Ao mesmo tempo, o mal-estar que está na origem desses projetos, ao ser encarado em profundidade, nos leva a horizontes mais amplos de investigação, colocando em xeque significados cristalizados de termos como “arte” e “formação”. Para que a arte se torne um lugar de recriação das formas de vida, é importante que ela se articule com outros saberes, acadêmicos e tradicionais, ajudando-nos a redefinir suas funções e práticas. Assim, não se trata de submetê-la a uma teoria exterior como uma sobredeterminação, mas de descobrir lugares e dispositivos que agenciem outras perspectivas de entendimento e atuação, na imanência de seus procedimentos.

É necessário elaborar uma compreensão da constituição e transformação dos nossos hábitos, como questão fundamental que emerge em processos criativos e educacionais. A princípio, hábitos são formas solidificadas de habitar o mundo. Eles produzem territórios e ambientes familiares que nos fornecem alguma estabilidade. Mais do que uma coleção de atividades, posturas, modos de sentir e de perceber, os hábitos estão ligados à nossa aclimatação ao mundo, à



criação de atmosferas que nos fazem “sentir em casa”. Nossos territórios não são anteriores às formas de agir, mas são criados por práticas que se repetem, agenciando elementos diversos e heterogêneos. Um hábito não é apenas uma atividade, mas uma composição de elementos que se agregam e contracenam: tomar um café, naquela hora do dia, num determinado local, mobilizando uma série de objetos e gestos, tudo isso cria um pequeno mundo que pontua o cotidiano, esculpindo a nossa relação com a passagem do tempo, imprimindo-nos um ritmo e uma respiração.

Tais territórios, constituídos por um agenciamento de elementos físicos e mentais, humanos e não-humanos, formam uma espécie de esfera, espaço relativamente ordenado e previsível, fundamental para a estruturação primeira do ser humano como um ser vulnerável e dependente. A própria situação uterina é bastante eloquente sobre a necessidade de envoltórios protetores, que sustentam formas incipientes de vida⁴. Esses ambientes se prolongam até o domínio familiar que, bem ou mal, constitui parte significativa das referências básicas de proteção e previsibilidade, internalizadas por meio de padrões relacionais adquiridos desde os primeiros anos.

A porosidade do primeiro espaço protetor assinalará a qualidade de nossas relações com o “fora”, que poderá ser vivido como mais ou menos desorganizador ou até como ameaça perigosa. De qualquer forma, a abertura para além dos limites da esfera protetora inicial é sempre um processo que envolve certo grau de risco e ousadia. Romper a casca implica uma postura afirmativa, de quem amplia seu território existencial. Por isso, nas sociedades tradicionais, os “ritos de passagem” são marcados por provas que desenvolvem qualidades latentes nos neófitos, conduzindo-os a uma transformação ontológica⁵. Daí a metáfora do guerreiro ser frequentemente evocada para nomear essa disposição. Cabe ressaltar que a imagem pode gerar distintas formas de compreensão, comportando tanto a rigidez militar como a flexibilidade do dançarino.

Interessam-me processos de transformação que não demandam apenas

⁴ Sobre a noção de “esfera” como bolha protetora na infância, ver Sloterdijk (2016).

⁵ Sobre a experiência liminar nos ritos de passagem, ver Turner (2005).



qualidades ativas, mas outros tipos de saber ligados ao perceber e ao lidar com acontecimentos que nos desfazem como sujeitos fixos, expondo nossa instabilidade e vulnerabilidade. A figura marcial se enrijece num estereótipo quando não há nenhuma porosidade para a alteridade, que passa a ser dimensionada como um inimigo a ser combatido. A aversão às experiências que podem provocar alguma desorganização revela uma estrutura frágil, tanto do ponto de vista afetivo como cognitivo. A incapacidade de lidar com situações que não correspondam a uma ordenação prévia, bloqueia a reconfiguração da subjetividade em bases mais complexas e abrangentes. Tal estreiteza de perspectivas pode se expressar como couraça, física e emocional, a qual reage às forças que poderiam desequilibrá-la.

Há, no entanto, um caminho a ser percorrido para que formas de existência consolidadas, mesmo as geradoras de sofrimento, possam ser reconhecidas, trabalhadas e transformadas. Uma pessoa não pode abdicar de uma hora para outra de posturas e atitudes que estruturaram o seu estar-no-mundo. O processo de “des-educar-se” e reconstituir-se é gradativo, demandando um ambiente que dê suporte às delicadas operações que esse trabalho exige. Constituir espaços adequados, que abriguem esses manejos, é fundamental. São brechas que forjamos, muitas vezes, em meio a forças reativas de natureza micro e macropolítica, que podem empurrar os sujeitos para posições regressivas.

Nos últimos anos, reativou-se no Brasil um processo de militarização da política, que contaminou a vida social e abriu espaço para a emergência de fantasmas não superados no processo de redemocratização do país. Traços autoritários, atitudes reativas, paixões irracionais contaminaram espaços cotidianos, atingindo também o ambiente artístico e educacional. A evocação da “ameaça esquerdista”, das “guerras culturais”, da “dissolução dos valores”, expressões comuns nas redes sociais, apela ao medo e a um sentimento de insegurança, cujas causas complexas envolvem a precarização, econômica e social, e a falta de condições culturais para a elaboração das recentes transformações da sociedade brasileira. Numa perspectiva meramente reativa, o fantasma do caos social e psíquico é evocado para justificar discursos extremistas, como as ameaças de intervenção, o armamento da população, a nostalgia da



ordem imposta pelos regimes autoritários, fazendo uso de uma linguagem agressiva, que contribui para a instauração de uma atmosfera bélica.

Ao mesmo tempo, experimentamos uma crise mundial desdobrada em múltiplas frentes - sanitária, ecológica, política, educacional, social, cultural -, que podem ser compreendidas como sintomas do esgotamento das formas de vida humana que se espalharam pelo planeta, especialmente, a partir da revolução industrial. Discussões em torno do “Antropoceno” (Latour, 2020) enfatizam a lentidão das sociedades contemporâneas para darem respostas eficazes aos processos de degradação, que podem se tornar irreversíveis. Transformar modos de existência profundamente arraigados exige um trabalho que conecta a dimensão microscópica dos nossos hábitos a ações coletivas e macropolíticas de longo alcance.

Então, como processos artísticos e de formação podem contribuir para lidarmos com a urgência dessa situação? O conceito de “arte em campo expandido” traz algumas contribuições. Derivado de uma discussão sobre a hibridização dos gêneros na arte contemporânea (Quilici, 2014), o termo serve também para colocar em questão as fronteiras que definem o lugar da arte na vida social, nomeando uma série de estratégias de ação, intervenção, formação, criação de ambientes e situações, que não se restringem à produção de espetáculos. A “cena expandida” opera nas interfaces entre a arte e campos da vida social - educacional, terapêutico, político, ecológico, filosófico etc. -, reinventando seu poder de atuação em diálogo com outras práticas, situações e formas de conhecimento.

Trata-se de desenvolver proposições em diferentes situações e ambientes, que agreguem grupos heterogêneos de artistas, estudantes, pesquisadores e interessados, de instituições educacionais, universitárias, culturais, laboratoriais e comunitárias. Tudo isso não exclui operarmos com a “forma-espetáculo”, entretanto, ela não é necessariamente o foco principal dos esforços, uma vez que a atividade artística passa a ser pensada como criação de espaços liminares, que abriguem investigações e experiências que possam se adensar, contribuindo, de modo consistente, para o enfrentamento de questões públicas.



Imagem 2 – Estufa

“Ó tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado cheio de ervas daninhas, invadido só pelo veneno e o espinho – um quintal de aberrações da natureza. Que tenhamos chegado a isso...” (Shakespeare, 2012, p.23). O jardineiro, então, afina o olhar para o terreno. Discerne, cuidadosamente, o lixo do húmus. Começa o paciente trabalho: separação das substâncias e qualidades, limpeza do campo, produção dos adubos. Circunspecto, cuida diariamente das condições de semeadura. O tempo estava fora do eixo e mutações atmosféricas imprevisíveis exigiam algo a mais: um ambiente artificial capaz de filtrar a luz e manter o calor em níveis aprazíveis, estabelecendo o ritmo vital, além de prover a necessária umidade. Depois de pronta a estufa, aquele que ali entrasse teria dificuldades de reencontrar o jardineiro, absorto em trabalho sutil e discreto, quase invisível. Porém, o visitante que caminha pelos corredores, cercado de vasos e plantas, poderia, de repente, sentir-se observado por raras orquídeas. Memórias da terra e do céu se casam no aroma das rosas. À noite, quem sabe, ele sonhe com a “sólida carne evaporando-se” até, por fim, “dissolver-se no orvalho”.

Dispositivos e operações

As proposições desenvolvidas no âmbito da pesquisa “Escritas performativas e práticas perceptivas” sempre começam com a criação de um lugar, implicando em rearranjo de elementos dados no cotidiano. No âmbito das oficinas e salas de aula, a princípio, trata-se de reconhecer como um espaço está organizado e como pode ser reconfigurado a partir de algumas operações simples. Uma proposta é a “limpeza” do ambiente, prática inspirada em treinamentos do Teatro Nô e das artes marciais, em que os participantes passam panos úmidos no chão, em posições e manobras específicas, como uma espécie de aquecimento corporal⁶. A retirada e o reposicionamento dos objetos, que estão no ambiente, ajudam a circunscrever o lugar em que se darão os trabalhos, de modo análogo à constituição de um

⁶ Conheci os procedimentos de limpeza do local de trabalho através dos artistas Toshi Tanaka e Ângela Nagai, ambos pesquisadores e atores do teatro *Nô*, no Brasil.



espaço ritual.

Mesmo numa cultura secular, é possível operar com práticas de diversas “tradições” para estabelecer o ambiente onde se dará o trabalho. A criação de uma atmosfera de cuidado favorece a concentração e o engajamento dos participantes na medida em que os separa provisoriamente do mundo cotidiano, inserindo-os numa espécie de microcosmos. Da mesma forma em que os neófitos são separados do mundo profano nos períodos de passagem, o espaço liminar criado pelas artes pode jogar um papel semelhante⁷. Durante a pesquisa, cunhei o nome “estufa” para designar esse ambiente, que sustenta as atividades.

A efetiva ativação desse espaço, no entanto, se dará apenas com as ações iniciais do grupo. Tenho utilizado movimentos e exercícios introdutórios do *Tai Chi Chuan* e do *Yoga*⁸ por serem práticas que conectam ações corporais, respiração e uma atitude de atenção ao que acontece no organismo, na mente e no ambiente. Então, a conexão entre estados corporais e mentais começa a ser investigada. Tais práticas também refinam a percepção do ambiente e do outro, criando uma espécie de "sintonia coral" a partir da execução coletiva e simultânea. A ênfase na coordenação entre os movimentos do corpo e a respiração sintoniza os participantes com um sentido ampliado de pulsação e ritmo, fundamental para a concentração e a estabilização da atenção. Trabalhos de pesquisadores como Zarrilli (2009) sobre o uso dessas práticas em processos de treinamento e criação, foram importantes na estruturação desses exercícios.

O desdobramento do treinamento de corpo-respiração nas práticas relacionadas à voz é parte do processo que denomino “criação do espaço vibratório”, em que utilizo técnicas básicas derivadas da música clássica indiana, denominadas *Alankar*, que trabalham com sete sílabas ligadas às notas musicais (Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni). Esses exercícios me foram transmitidos pela professora e artista indiana Meeta Ravindra⁹ e são tradicionalmente usados como

⁷ Sobre algumas similaridades entre os ritos de passagem em sociedades tradicionais e os processos artísticos modernos e contemporâneos, ver Turner (2015).

⁸ Os exercícios introdutórios de Tai Chi Chuan foram aprendidos com os professores Liu Pai Lin, Lucia Lee e Eduardo Fukushima. Os exercícios introdutórios de Yoga fazem parte dos ensinamentos do monge budista Bhante Rahula.

⁹ Meeta Ravindra mora no estado de São Paulo e oferece ensinamentos sobre música clássica indiana e outros



aquecimento para o trabalho com canções devocionais e ragas. Proponho também exercícios simples e introdutórios que sensibilizam o corpo à vibração das vogais emitidas durante movimentos e posturas. O uso de cânticos tradicionais e populares como finalização dessa etapa cumpre o importante papel de convocar os participantes como coro, corpo coletivo que vibra e ocupa o espaço vital do trabalho, a partir de sons e palavras essenciais.

A etapa preparatória pode culminar nos exercícios considerados o coração de todo o trabalho. Trata-se de adaptações de práticas meditativas provindas do Budismo do Sul (*Theravada*), tradição que pesquiso há muitos anos¹⁰. Digo “adaptações” porque as proponho dentro de ambientes laicos e artísticos, distintos dos centros budistas e meios monásticos em que normalmente são transmitidas. Ao mesmo tempo, não vinculo os exercícios que proponho às práticas de *mindfulness*, que ganharam enorme popularidade no Ocidente nas últimas décadas, inclusive no Brasil. Certamente, há vários pesquisadores sérios dessa versão da meditação, mas interessa-me reconhecer os contextos tradicionais em que as práticas contemplativas são transmitidas e as tensões que estabelecem com a sociedade contemporânea. Por isso, tenho defendido que é possível estabelecer outros tipos de diálogo com o Budismo no campo das artes performativas, sem enquadrá-lo a priori no conhecido formato das técnicas de *mindfulness*.

Trabalho com uma versão curta de dois elementos fundamentais da prática meditativa budista: a estabilização da atenção e a investigação da impermanência dos fenômenos, tomando o corpo como foco privilegiado. Partindo da posição sentada, de relativa imobilidade e silêncio, o praticante conecta-se inicialmente com a sensação do peso e a sustentação da coluna vertebral, relaxando as tensões mais evidentes e mantendo, ao mesmo tempo, o tônus da postura. Em seguida, focaliza sua atenção nas inalações e expirações, de maneira contínua. O aprofundamento dessa etapa pode conduzir a uma experiência mais sutil do

aspectos da cultura tradicional.

¹⁰ Meu engajamento como praticante do Budismo Theravada iniciou em 1991, desde então, tive contato com uma série de monges dessa linhagem, além de ter participado da fundação de um centro leigo dessa linhagem em São Paulo - a Casa de Dharma. Destaco os ensinamentos de Bhante Henepola Gunaratana, Bhante Rahula e Bhante Buddhakita, todos participantes do Bhavana Society, fundamentais para a estruturação de minha prática.



corpo, ligada às sensações do fluxo respiratório. Então, é possível investigar com maior acuidade o corpo como um fenômeno em constante mutação¹¹, cultivando-se uma atitude mais lúcida em relação à impermanência e às vulnerabilidades de nossa condição.

Mesmo que os participantes tenham dificuldade para avançar por terem de lidar com incômodos físicos, impaciência, agitação etc., o exercício sempre fortalece, em algum grau, a “escuta” do que surge e desaparece na experiência, sejam sensações, percepções, pensamentos, memórias, atmosferas mentais. É importante que, também no contexto artístico, a meditação seja apresentada como uma atividade que tem uma finalidade própria, independente das expectativas de instrumentalizá-la para outros objetivos. Sem isso, os desejos de se obter algo com ela impedem que se abra o espaço de reconhecimento e investigação daquilo que surge no corpo-mente.

Nessa proposta, o trabalho de criação apoia-se no cultivo da atenção, reconhecimento e discernimento das qualidades dos estados físicos e mentais que experimentamos continuamente. Pretende-se, com a prática diária, que o exercício meditativo aos poucos consolide a capacidade do praticante de perceber a qualidade dos estados que surgem e desaparecem, investigando-os. A escrita aparece como uma nova etapa, um exercício realizado a partir do cultivo intensificado de uma qualidade de atenção. Nesse momento, o desafio é encontrar a linguagem que se aproxima de experiências nem sempre nítidas ou convencionais. A prática meditativa, ao abrir a possibilidade de percepções pouco habituais, coloca desafios ao ato de escrever. Como, então, captar a experiência sem reduzi-la ao conhecido? Pode-se fazer uma analogia com a tentativa de narrar um sonho, cheio de imagens e sensações fugidias.

Denominei o dispositivo proposto para essa etapa de “escrita fluida” ou “escrita água viva”¹². Depois da prática meditativa, durante um tempo predeterminado, o participante desenvolve uma escrita contínua e calma a partir

¹¹ Para uma compreensão teórica dessas práticas, a partir da experiência de mestres qualificados e de um estudo rigorosos da literatura canônica na língua *pali*, ver Analayo (2003) e Gunaratana (1994).

¹² Utilizo-me da expressão “água viva” em referência ao livro homônimo de Clarice Lispector. Na obra, a escritora tenta alcançar a palavra que capta o instante fugidio.

do que lhe ocorre no momento presente, sem preocupações gramaticais ou estéticas. Importante frisar que não se trata de exercício de “escrita automática”, como o desenvolvido pelos surrealistas, pois não se deseja necessariamente quebrar a lógica ou a censura, para dar vazão à expressão do subconsciente. Ao contrário, o exercício meditativo preliminar direciona o praticante a um estado de atenção distinto da sonolência ou semiconsciência. Também não se trata de relatar ou falar “sobre” o que foi vivido na meditação, mas de transferir a qualidade de percepção alcançada ao ato de escrever, como quem pesca algo que está nas entrelinhas dos pensamentos...

Nessa etapa da escrita, não há compromisso de compartilhamento dos textos, o que garante certo relaxamento para o praticante. Tenho observado que muitas pessoas carregam uma pesada autocrítica ao escreverem. Acentuo a função da linguagem no estabelecimento de uma conversa consigo mesmo, uma espécie de escuta interior traduzida em palavras. A ausência de modelos preestabelecidos nos desafia a encontrar a forma adequada à experiência. Após um tempo determinado, interrompe-se a ação e, em seguida, o escritor lê o texto em voz baixa para si mesmo. Essa é a primeira passagem do registro escrito para o registro oral, que mobiliza outro tipo de corpo e de performatividade na relação com a palavra.

A prática da “escrita fluida” ganha densidade quando repetida regularmente, de preferência todos os dias. A confecção de diários, além de produzir um material bruto que depois poderá ser utilizado, desenvolve a confiança na escuta e no fluxo da experiência, ligando o praticante às “águas subterrâneas”¹³, que irrigam a vida mental e corporal, para aprender a reconhecê-las com maior facilidade. Nesse sentido, incentiva-se a anotação dos sonhos, que intensifica a conexão com percepções menos nítidas, desafiando-nos a encontrar formas de desdobrar essas experiências em palavras. O treinamento constitui-se como prática pessoal desenvolvida individualmente, que expressa uma dimensão do trabalho do artista sobre si mesmo. A continuidade da prática pode fazer florescer *insights* e/ou memórias significativas.

¹³ Goldberg (2016) usa a imagem do “lençol freático” (*water table*) para designar o contato com um fluxo menos consciente, que a prática contínua da escrita livre pode conduzir.



Imagem 3: Espreita

la e voltava a pé da escola. Pelo caminho, praças arborizadas e casas protegidas por cachorros. Os latidos assustavam. Dentes arreganhados. O mundo e seus perigos. Naquele dia, na volta, parou na praça, perto da escola. Súbito, o silêncio. Sem pensar, começou a repetir baixinho o próprio nome. Assim, para si mesmo. Seu nome, velho conhecido, o mesmo que seus pais lhe tinham dado. Conforme progredia no exercício, a palavra tornou-se in-cômoda, estrangeira. Ele pensava: “meu nome é esse, mas bem poderia ser outro”. Mais do que isso, havia algo ali, nebuloso, não cabendo no som. E o fato é que a repetição produzia uma espécie de deleite. Diferente. Sensação de liberdade. Ele não era apenas “ele”. Havia algo ali, sim, além do próprio nome, escondido atrás do som. Foi assim que se iniciou na arte de espreitar a partir do centro vazio, que carregava sem saber e que começava a desabrochar.

Compartilhamentos e oferendas

Inicialmente, o compartilhamento desses materiais se deu com o grupo de participantes das oficinas/processos e envolvia a escolha e a reescritura dos primeiros textos. Nesse momento, o próprio autor seleciona e trabalha com aquilo que julga ter alguma importância pública, que seja uma contribuição para o coletivo. A passagem do treinamento pessoal para a exposição e a partilha demanda decisão e lapidação da linguagem. O texto gerado pela “escrita fluida” passa agora por um processo de elaboração, no sentido da condensação poética da linguagem e do enriquecimento das significações possíveis, em contraposição à redundância e ao empobrecimento que observamos, muitas vezes, na comunicação cotidiana, inclusive nas redes sociais. Acentua-se, assim, a dimensão ética do trabalho poético, preservando a riqueza da linguagem como meio fundamental de estabelecermos vínculos potencializadores e de fazermos circular ideias e afetos. O aspecto micropolítico torna-se mais claro em períodos como o atual, no Brasil, em que a palavra é por vezes utilizada como instrumento de guerra, corroendo a possibilidade do pensamento, do diálogo e da democracia.

Ao mesmo tempo, os compartilhamentos dos materiais não envolvem somente a composição com palavras, pois, mesmo numa simples leitura de texto, sempre há uma dimensão corporal e performativa implicada. A situação da leitura, o local, os objetos, as distâncias, as presenças físicas, os gestos e movimentos, as sonoridades, cores, entre outros elementos, configuram uma “atmosfera”, uma vibração singular do acontecimento não associada a um elemento em particular, mas à constelação que se forma entre eles. Ficher-Lichte (2019), ao explorar o conceito de “atmosfera” proposto por Gernot Böhme (2013 apud Ficher-Lichte, 2019), assinala a sua relação com a irradiação das presenças das coisas, suas combinações, bem como ao modo como são percebidas pelos sujeitos. Nesse sentido, a atmosfera não é um fenômeno exclusivamente objetivo ou subjetivo. Há algo de animista no conceito na medida em que objetos e coisas não são elementos mortos e inertes, pois atuam no espaço através de suas qualidades formais e vibracionais, contracenando com os seres humanos.

A ideia da escrita performativa demanda a criação de compartilhamentos que incluem a composição de elementos verbais e corporais, humanos e não humanos. São verdadeiras instalações textuais, mesmo quando compostas de elementos simples, mas que estão cuidadosamente dispostos. Costumo nomear essas composições de “oferendas”, em alusão ao sentido ritualístico que carregam. Transformar um material em oferenda implica oferecê-lo generosamente, não como produto ou mercadoria, mas como dádiva, colocando o artista na posição daquele que zela e cultiva. Da mesma forma que artistas tradicionais realizam oblações aos deuses e ao invisível antes de desempenharem suas danças e peças, entendo que esses dispositivos de compartilhamento ajudam a criar uma determinada atitude em relação ao fazer artístico, recuperando algo do sentido ritualístico na contemporaneidade.

Por fim, quando convidamos um público externo para participar, estamos elaborando o que a teoria dos rituais chama de “fase da reagregação”¹⁴. Após a intensidade do período liminar, em que os participantes se engajam nas práticas e processos de criação, abre-se o trabalho para outro tipo de participante, que

¹⁴ Segundo Turner (2015), as três fases que compõem os ritos de passagem nas sociedades tradicionais são “separação”, “margem ou liminaridade” e “reagregação”.

ainda não viveu seu processo interno. Na perspectiva da cena expandida, o público não desempenha necessariamente um papel igual ao que lhe é destinado nos espetáculos convencionais. Outros jogos podem se estabelecer. No caso da abertura do trabalho realizado, em 2019, na Cooperativa PenhaSco¹⁵, em Lisboa, os convidados percorriam um itinerário que começava dentro da sede do coletivo, se estendia pelas ruas da vizinhança e retornava ao local de origem, integrando os diferentes ambientes construídos por eles. Ao final, como parte da performance, havia uma conversa informal entre todos. Importante dizer que cada processo vivido na etapa liminar pode gerar uma forma distinta de jogo com o público, que, de certa forma, é demandado pelo próprio material.

A saída da “estufa” coloca questões muito importantes sobre as relações com o “fora”, que merecerão reflexões futuras. No momento, é importante destacar a necessidade dessas experiências ganharem consistência e continuidade, articulando-se em colaboração com processos semelhantes, que compartilham de objetivos próximos. Somente com a constituição de redes e de outras formas de associação entre artistas, pesquisadores e educadores, tais experiências serão aprofundadas e conectadas a movimentos mais amplos de transformação das formas de vida - processo tão necessário nos tempos sombrios em que vivemos.

Imagem 4: Não há cadeiras

Ela começou a jogar fora. Não sabia exatamente o porquê. Sentia que devia. Às vezes doava também. No princípio, coisas pequenas. Sapatos? Por que ela tinha tantos? E o guarda-chuva? O mundo andava seco e entulhado. Os objetos olhavam para ela. Queriam circular. Vestidos. Livros. Dinheiro. Ela prosseguia e ninguém notava. Diziam apenas que estava um pouco diferente. Falava menos. Afinal, havia conversas em demasia. Gostava de ficar só. Sempre discreta. Uma blusa, uma cadeira. Doava seu tempo também. Foi vista ouvindo uma pessoa deitada na rua. Quando passaram depois, ainda estava lá. Ouvindo. Então, sumiu coisa maior. A TV que ela tinha comprado. Aí, o clima mudou. O marido desconfiou da empregada.

¹⁵ A Cooperativa PenhaSco localiza-se em Lisboa e reúne artistas de várias áreas, que propõem projetos interdisciplinares de caráter formativo e artístico. A coordenação é da dançarina Julia Salem.



Lembrou que a tinham despedido. Era a crise. As notícias espalharam. Vizinhos sussurravam no elevador: “teve um surto comunista”. Os descolados debatiam: “será uma performance?” Mas tudo tem limites. Domingo de manhã, o marido. Foi escovar os dentes. “Onde está o meu espelho?” Sem pestanejar, procurou o amigo psiquiatra. Exigiu providências. Os dois voltaram ao apartamento com dois enfermeiros. Quando abriram a porta, o choque. “Não há cadeiras”, disse o médico. Ela estava lá, sentada no chão, no centro da sala vazia, contemplando as tranqueiras desse mundo, na Terra devastada.

Referências

ANĀLAYO, Bikkhu. *Satipatthāna: the direct path to realization*. Cambridge: Windhorse, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: essays zur neuen Ästhetik*, 2013 apud FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FISCHER- LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

GOLDBERG, Natalie. *Writing down the bones*. Boulder: Shambhala, 2016.

GUNARATANA, Henepola. *Mindfulness in plain english*. Boston: Wisdom Publications, 1994.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2020.

QUILICI, Cassiano Sydow. O campo expandido: arte como ato filosófico. In. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: L&PM, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*. Niterói: EDUFF, 2005.



TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana do brincar*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

ZARRILLI, Phillip B. *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski*. London/New York: Routledge, 2009.

Recebido em: 14/01/2022

Aprovado em: 19/02/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br