

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

José Guilherme Benetti Marcon

**Ação Urbana Meditativa:**  
presença cênica em meio ao movimento.



Porto Alegre, janeiro de 2019.

José Guilherme Benetti Marcon

**Ação Urbana Meditativa:  
presença cênica em meio ao movimento**

Memorial crítico-reflexivo desenvolvido como requisito parcial para aprovação em Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sílvia Patrícia Fagundes

Linha de Pesquisa 1: Processos de Criação Cênica.

Porto Alegre  
janeiro de 2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Benetti Marcon, José Guilherme  
Ação Urbana Meditativa: presença cênica em meio ao  
movimento / José Guilherme Benetti Marcon. -- 2019.  
217 f.  
Orientadora: Silvia Patricia Fagundes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. Intervenção Urbana. 2. Treinamento. 3.  
Meditação. 4. Presença. 5. Escuta. I. Fagundes, Silvia  
Patricia, orient. II. Título.

José Guilherme Benetti Marcon

**Ação Urbana Meditativa:**  
presença cênica em meio ao movimento

Memorial crítico-reflexivo desenvolvido como requisito parcial para aprovação em Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

---

Profª Drª Mirna Spritzer | UFRGS

---

Profª Drª Claudia Viccari Zanatta | UFRGS

---

Profª Drª Tania Alice Feix | UniRIO

Conceito:

1º de novembro de 2018



Dedico esta pesquisa à natureza livre de todos os seres.

Dedico esta pesquisa às pessoas que vivem na rua.

## **AGRADECIMENTOS**

Será realmente impossível agradecer a todos e todas que possibilitaram a realização desta pesquisa. Cada ser que compõe este corpo que aqui escreve é também corresponsável pelo que se desenrola neste trabalho, e isso não se inicia com meus pais nem termina com a morte deste corpo. O fluxo segue.

Ao mesmo tempo, nomear alguns desses seres faz sentido na medida em que lembrar deles me alegra, me nutre e direciona um olhar amoroso a eles, o que, imagino, deixa a todos felizes.

Os mestres que me inspiraram a fazer a conexão entre a arte e a meditação estão bastante lembrados neste trabalho.

Faço reverência em especial ao Lama Padma Samten, que corporifica toda a compaixão e sabedoria que eu posso um dia sonhar em alcançar. Ele é meu norte e meu porto. Que o seja para quem quer que entre em contato com ele.

Alegro-me e me inspiro com a profundidade de vida e de trabalho de Dagmar Dornelles, que tem todos os títulos acadêmicos, estudando a vida.

Agradeço e me encanto com a presença cênica e de vida da poderosa mulher que é Tatiana Cardoso, inspiração e potência.

Agradeço à coragem, abertura, irreverência, bom humor e desafio topados e vividos por minha orientadora, grande diretora de teatro de Porto Alegre, Patricia Fagundes.

Agradeço à CAPES, que me proporcionou uma bolsa de 8 meses, mas fico triste que haja tão pouco – e cada vez menos – neste Brasil para que sigamos pesquisando. A partir de 2019 tudo ainda vai ser mais desafiador, eu sei, mas justo por isso precisamos resistir.

Agradeço à companhia do dia a dia de Moema Vilela, que me escuta, me entende, me alegra, me desafia, e me ajuda a construir um amor cujos mistérios ainda estou longe de descobrir.

Agradeço à mãe Ivone Benetti e ao pai Juvêncio Marcon, que, além de terem cuidado para que a vida que pulsa em mim não perecesse, alimentando-me, e nutrindo-me de tantas formas, foram e são corajosos suficientes para aceitar e apoiar a vida não tão previsível que atualmente vivo.

Agradeço à Vovó Theresinha e ao seu falecido esposo, vovô Silvino, por me alegrarem tanto sempre, e serem um colo infinito de amor e fé.

Agradeço à toda a Sanga, comunidade de praticantes budistas, que me recebem em seu seio, e onde posso praticar, com todos os desafios, alegrias, medos e prazeres que as práticas de visão, meditação e ação budistas proporcionam.

Agradeço aos mestres do teatro, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Yoshi Oida, Peter Brook, e tantos outros, que entendem a arte justamente como o rompimento do convencional, e veem na integração Oriente-Occidente um caminho para essa liberdade.

Agradeço ao que se considera estudante e pesquisador da Comunicação Não-Violenta e que eu considero mestre e colega, Dominic Barter, com quem tive a alegria de iniciar o caminho da escuta, entendendo seu poder de transformação como nunca.

Agradeço às pessoas que vivem na rua e que, corajosamente, vivem a vida, intensamente e a cada momento, como se literalmente fosse o último. Essas pessoas me inspiram e me encantam!

Agradeço a todas as crianças do mundo! Sempre sorrio ao ver uma, pois o mundo para elas é o que ele é, vivo e novo.

## **RESUMO**

O presente trabalho reflete sobre a construção de intervenções cênicas no espaço urbano de Porto Alegre (RS), mais especificamente na Praça da Alfândega, no centro da cidade. Essas intervenções compõem um projeto denominado Ação Urbana Meditativa (A.U.M.) e têm por aporte pedagógico e abordagem estética, a meditação, aprendida através do budismo tibetano, sob orientação do mestre brasileiro Lama Padma Samten; e o foco nas dinâmicas e treinamento da Presença – cênica e além da cena. O projeto A.U.M. acontece desde 2012, e as intervenções construídas ao longo dessa pesquisa perfazem os anos de 2017 e 2018. Tais intervenções ocorrem em três etapas: acolhimento/escuta, pausa/estrutura e retorno/oferta. Essas três etapas ganharam a forma de três cadernos independentes e integrantes do corpus deste trabalho. O encontro entre uma busca interna e a coexistência externa dos corpos na rua constitui o treinamento-em-cena, que se converte também em pesquisa, na construção de um corpo que treina e atua, na vida e na arte. As intervenções do A.U.M. buscam escutar o meio onde ocorrem e dialogar com o deslocar-se e estar cotidiano da Praça, compondo outras formas de ser-estar no espaço-tempo compartilhado da cidade, falando através do silêncio, o que abre a pesquisa para o diálogo político da cena.

Palavras-chave: Intervenção Urbana. Treinamento. Meditação. Presença. Escuta.

## **ABSTRACT**

The present work reflects on the construction of scenic interventions in the urban space of Porto Alegre (RS), more specifically in Praça da Alfândega, in the center of the city. These interventions comprise a project called Meditation Urban Action (A.U.M.) and have as pedagogical and aesthetic approach, the meditation, learned through Tibetan Buddhism, under the guidance of the Brazilian master Lama Padma Samten; and focus on the dynamics and training of the Presence - scenic and beyond the scene. The A.U.M. project takes place since 2012, and the interventions built during this research cover the years 2017 and 2018. These interventions take place in three stages: reception / listening, pause / structure and return / offer. These three steps took the form of three independent notebooks and members of the corpus of this work. The encounter between an internal search and the external coexistence of bodies on the street constitutes training-in-scene, which also becomes research, in the construction of a body that trains and acts in life and in art. The interventions of the A.U.M. they seek to listen to the environment where they occur and to dialogue with the movement and daily life of the square, composing other forms of being-being in the shared space-time of the city, speaking through silence, which opens the search for political dialogue of the scene .

Keywords: Urban Intervention. Training. Meditation. Presence. Listening.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 11  |
| CADERNO 1   Escuta.....  | 31  |
| I - Escutar como Cuidado de Si e como Acesso à Presença.....   | 32  |
| II - 'Escutar a rua'.....  | 51  |
| III - O que você escuta na rua?.....   | 67  |
| CADERNO 2   Pausa.....   | 73  |
| I - Meditação: do conceito à base de treinamento .....   | 81  |
| I.a Coemergência e Corporalidade .....   | 89  |
| II - Ensaio sobre Nada.....  | 96  |
| III - A Mente para o Budismo.....  | 108 |
| IV - Presença: consciência do agora.....   | 118 |
| CADERNO 3   Oferta.....  | 133 |
| I - Meditar o urbano, construir a cidade.....  | 137 |
| II - Onde as ações ocorreram.....  | 142 |
| III - Reprogramando a performance.....   | 156 |
| IV - Treinamento-em-cena como corporalidade.....   | 166 |
| V - Compor o plural: espaço de muitos.....   | 170 |
| VI - Cidade Íntima e Cidade Pública.....   | 172 |
| VII - Estar em silêncio como ato político.....   | 178 |
| VIII - Brevíssimo relato de um possível treinamento para a Presença<br>na construção de uma cena urbana..... | 192 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....  | 197 |
| REFERÊNCIAS .....  | 201 |
| ANEXO A .....  | 206 |
| ANEXO B .....  | 208 |
| ANEXO C .....  | 210 |
| ANEXO D .....  | 212 |
| ANEXO E .....  | 214 |

## INTRODUÇÃO

O interesse pela Presença me acompanha há muitos anos, talvez antes mesmo de pisar em um palco. Este momento exatamente de agora não voltará mais e minha memória de criança é de uma certa angústia por esse fato. Talvez por isso, o interesse pela fotografia desde cedo e o desejo de apreender o inapreensível. Já nas primeiras experiências escolares com teatro, em 1992, surge o entendimento da importância de se estar presente para qualquer imprevisto, uma vez que desde que a peça começa, tudo é cena e jogo. Posteriormente, o interesse pela meditação como uma prática surge mais ou menos em 2005, através do contato com pessoas que a praticam, como uma colega do Curso de Teatro, dentro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Lolita Goldschmidt. Foi ela, inclusive, que me convidou a participar de um retiro de yoga naquele mesmo ano, realizado totalmente em silêncio por três dias<sup>1</sup>. Encantado com a possibilidade de *estar presente* ao olhar internamente de forma tão profunda, repeti a experiência em 2006. Já em 2007, conheci o Centro de Estudos Budistas Bodisatva (CEBB)<sup>2</sup>, localizado em Viamão (RS), mantido pelos esforços do mestre brasileiro do budismo tibetano Lama Padma Samten desde meados dos anos 80.

O budismo, como um conjunto de ensinamentos e práticas, refere-se ao legado do Buda Sakyamuni, que viveu em torno de 600 a.C., e há diversas abordagens e linhagens dentro dessa tradição. Boa parte das vertentes tibetanas do budismo desenvolve práticas ligadas à entoação de mantras, à orquestração de sinos, conchas, pratos e instrumentos de sopro, à dança, e também à meditação silenciosa. Essa última, de modo geral recebe menos ênfase dentro dessa abordagem específica do budismo do que recebe no Zen Budismo, por

---

1 Promovido pelo Cosmelli Yoga Center, atual Poneshi Centro de Yoga e Meditação, fundado pelo professor Francisco Alberto Cosmelli (1928-2003) e mantido pela professora Vera Lúcia Dias.

2 A primeira sede do CEBB surgiu em 1986 na cidade de Porto Alegre (RS). Pouco depois, iniciaram-se as obras para a construção do templo em Viamão e, ano após ano, diversas outras cidades do Brasil, sempre sob orientação de Lama Samten, fundaram CEBBs e GEBBs (Grupos de Estudos Budistas Bodisatva). Atualmente, em 2018, são cerca de 60 sedes, entre Centros e Grupos. Lama Padma Samten é ordenado pela linhagem Nyingma do budismo tibetano, uma das quatro principais linhagens dentro dessa vertente do budismo, por um mestre originário do Tibete, Chagdud Tulku Rinpoche, que, em poucos anos, fundou diversos centros no Brasil, Estados Unidos e Canadá, antes de falecer em Três Coroas (RS), em 2002, onde se localiza o Chagdud Gonpa Khadro Ling.



exemplo. Já Lama Samten, mesmo tendo sido ordenado no budismo tibetano, oferece uma prática diferenciada. Talvez isso se deva em parte por ter iniciado seu caminho na yoga e por ter se estabelecido alguns anos no Zen, de origem japonesa, sob orientação do mestre Tokuda San<sup>3</sup>. O foco no silêncio e na meditação estão presentes na yoga, e de forma bem marcante no Zen. Desse modo, embora a linhagem tibetana que Samten representa desenvolva práticas como as descritas acima, provavelmente por ele ter transitado por esses espaços de prática, a ênfase no silêncio é norteadora do caminho que ele propõe, esquematizado sob o nome de *Roteiro de 21 Itens*. Esse roteiro inicia pelo estabelecimento da fundação do caminho budista, que é chamada de “motivação correta”, e culmina na ação no mundo, que também é conhecida como “ação iluminada”. O encontro com uma prática de meditação chamada de Presença neste roteiro me encantou, fazendo-me reconectar com o próprio treinamento para a cena, uma vez que eu havia me afastado do palco.

Quando me aproximara do caminho budista, fora me afastando gradativamente da prática artística e dos estudos acadêmicos para me dedicar à meditação, aos estudos budistas e aos retiros, alguns dos quais com foco exclusivo na meditação silenciosa. Passados sete anos, portanto, aquela Presença do Roteiro de 21 Itens me pareceu afim da Presença a que já vinha aspirando nos treinamentos para a cena. Então, em 2016, na tentativa de integrar a prática artística com a meditação, imaginando que ambos os campos poderiam se beneficiar desse cruzamento, propus um projeto de pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, que, após diversos ajustes e mudanças de ênfase, resultou neste trabalho, mantendo o interesse inicial da busca pela Presença.

Essa aproximação entre as artes da cena – e mais especificamente o treinamento para a cena – e as práticas e filosofias orientais já foi realizada de diversas formas, notadamente desde o início do século XX, na busca do teatro por reinventar-se, inspirando-se em outros modelos e tradições. Os modos

---

3 O Mestre Tokuda, como é conhecido Tokuda Igarashi, nasceu em Hokkaido, norte do Japão, em 1938. Diplomou-se em filosofia Budista pela Universidade de Komazawa, em Tóquio, em 1963. Em 1968 vem para o Brasil como monge missionário, para trabalhar com o Mestre Shingu Roshi. (informações extraídas de <http://eishoji.com.br/mestre-tokuda/> <acesso em 27. mai 2018>)

destas aproximações variam intensamente, desde referências espetaculares a perspectivas pedagógicas de atuação, passando por contaminações filosóficas e poéticas. As pesquisas de Jerzy Grotowski, que também vão inspirar e nortear o trabalho de Eugenio Barba, são um exemplo dessas aproximações. Como se verá, o trabalho desse último é referência nesta pesquisa. Mais recentemente, notamos que o interesse pelas chamadas 'práticas contemplativas' vem crescendo, e diversos artistas da cena veem em práticas como *mindfulness*, atenção introspectiva, cuidado de si, ética e compaixão, caminhos possíveis para o trabalho artístico. São os casos da performer sérvia Marina Abramovic, do músico norte-americano John Cage, do cineasta norte-americano David Lynch, do ator norte-americano Richard Gere, da performer e professora francesa radicada brasileira Tania Alice, dos performers e pesquisadores brasileiros Cassiano Quilici e Daniel Reis Plá, sendo que esses três últimos, juntamente com outros/as pesquisadores/as chegaram a formar um Grupo de Trabalho voltado ao estudo das práticas contemplativas e a arte<sup>4</sup>. Também o seminário "Práticas Contemplativas e Artes da Cena", ocorrido na UNIRIO, em 2016 e o subsequente dossiê publicado em 2018 na Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, com diversos artigos tratando das práticas contemplativas na sua relação com as artes são exemplos recentes desses estudos. Em alguns dos artigos desse dossiê observei a contraposição feita entre a noção de contemplação e a de ação, substantivo esse tão forte e presente nas artes cênicas, como de certa forma uma justificativa para a ainda não tão expressiva produção de trabalhos agregando essas áreas. Faz sentido, para mim, a escolha que Daniel Plá faz do termo "práticas contemplativas", buscando abranger com ele não só a meditação com o corpo imóvel ou mesmo noções de *mindfulness*, como também toda prática que busca olhar internamente, ao mesmo tempo que contempla a união – ou inseparabilidade – entre eu e o outro como um caminho de transformação e também de criação.

Interessante notar também que, de certa forma como consequência de tais estudos e práticas, seja no âmbito artístico ou não, há um acesso e/ou produção e/ou construção do que podemos entender por *presença*. Em parte isso

<sup>4</sup> Referência ao Grupo de Trabalho iniciado na ABRACE em 2017, "Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si".

pode se dever à importância que as filosofias e práticas orientais dão à presença, uma vez que o convite a viver o momento presente – seja num sentido cronológico ou para além do tempo comum – é uma ênfase nessas tradições. A aproximação com a arte da atuação, portanto, no âmbito desta pesquisa se dá aí, uma vez que trata-se da arte do presente.

Pessoalmente, no que concerne o treinamento para a cena, eu já havia encontrado uma prática que, aos meus olhos, proporcionava um acesso à *presença cênica*, a que eu tanto aspirava. Ela foi vivenciada sob a orientação da professora e atriz Tatiana Cardoso da Silva, de 2001 a 2003, nas cidades de Caxias do Sul (RS) e Porto Alegre, dentro de um curso de formação e também em oficinas. Então, quando encontrei a meditação da Presença no roteiro oferecido pelo Lama, remeti a essas vivências. Cardoso integra, desde 1996, o grupo *Vindenes Bro*, dirigido pela atriz Iben Nagel Rasmussen, que fez parte do *Odin Teatret*, dirigido por Eugenio Barba, fundador da Antropologia Teatral, campo de estudo e prática cênica que investiga o “comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (BARBA, 1994: 24) e que também bebe das fontes orientais. Barba aponta três aspectos a respeito do trabalho do/a ator/atriz: individual, coletivo ou cultural, e pré-expressivo. Esse terceiro aspecto define o *bios cênico*, “o nível biológico do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator.” (ibidem: 25). O que vivi no treinamento com Tatiana Cardoso foi algo dessa ordem, de uma busca por um *bios cênico*, um caráter pré-expressivo, que, justo por não conter a expressão ainda, é gerador das várias expressões. Essa prática me colocava em um estado desconhecido, misterioso, para além do cotidiano. Eu me via constantemente desafiado pela condução de Cardoso, como à beira de um precipício, onde certezas ruíam, a mente cansava de teimar em conceitos e explicações, e também em ‘explicar’ emoções que estava vivendo, como raiva, medo, desejo, carências, para se entregar e viver a experiência por si só. Lembro que, ao iniciar exercícios específicos que envolviam a exaustão, a sensação de precipício e de caminho sem volta se estabeleciam de forma intensa em mim. Tinha a impressão de que o trabalho só fluiria se eu abandonasse todos os pressupostos

e realmente me entregasse. Do 'estado' que surgia dessa entrega eu percebia brotar uma liberdade criativa muito espaçosa, ao mesmo tempo que uma *presença* eletrizante. Sentia-me uno com aquele espaço-tempo, e também para além de um espaço-tempo determinados. Percebia, na mesma medida, um brilho encantador ao observar o exercício no corpo do/as colegas. Só mais tarde, lendo os escritos de Eugenio Barba, é que fui associar esse 'estado' com o que Barba chama de "segunda natureza" ou comportamento "extracotidiano", ou seja, o caráter pré-expressivo (ibidem: 46). O ponto de contato com a Presença do Roteiro de 21 Itens que viria a conhecer depois estava, sem eu ainda o saber, justamente aqui. Isso porque o budismo trata com frequência desse espaço-tempo que está além (e dentro) do espaço-tempo convencional, ou seja, a Presença do Roteiro de 21 Itens não se referiria a um presente cronológico, mas a um espaço-tempo que antecederia toda a expressão, ao mesmo tempo que inclui todas as expressões. É claro que a Antropologia Teatral se refere à pré-expressão cênica, enquanto a pré-expressão dessa Presença no sentido budista se refere a toda e qualquer manifestação do Universo, mas fiquei fantasiando como seria gostoso e fértil fazer essa ponte.

O interesse na aproximação surgiu também porque percebia, de algum modo, que o treinamento para a Presença como entendido pela Antropologia Teatral – cujo exemplo mais próximo a mim era a professora Tatiana Cardoso – de forma advertida ou não, não era unicamente para a cena. Uma evidência disso era o modo como minha atenção era atraída pela organização corporal e energética da professora, mesmo que não estivesse "em estado de representação". Ela treinava e esse treinamento parecia reverberar na sua vida como um todo. Fazia sentido para mim que eu estivesse nas mãos de alguém que praticava o que ensinava. Portanto, os três anos de vivência de práticas conduzidas por Cardoso e a posterior leitura de *A Canoa de Papel* foram fundamentais na minha experiência como ator – e como ser humano. E com esse breve relato, evidencio aqui o primeiro treinamento a que tive acesso.

Em 2004 e 2005 fui aluno da professora e bailarina Dagmar Dornelles, mais conhecida como Daggi, no Curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática. A proposta pedagógica que ela oferecia, ligada à dança, era diferente

da de Cardoso, pois trabalhava com movimentos mais pausados, lentos, e também com foco nas articulações do corpo, além de oferecer uma mesma sequência de rolamentos no chão em todas as aulas, para aquecimento. A partir de vivências intensas com dança desde meados dos anos 80 no Brasil, até a experiência de 1 ano (1999-2000) no “Departamento de Artes Cênicas da Folkwang Hochschule-Essen, com colaboração dos Departamentos de Música e Dança, além de outros voluntários preciosos como uma terapeuta, em Berlin”<sup>5</sup>, bebendo de fontes como o trabalho da bailarina alemã Pina Bausch e os escritos do filósofo francês Merleau-Ponty, Dornelles desenvolveu um trabalho muito próprio na área da dança. Durante as aulas, ela orientava que observássemos o cotidiano, a cidade, a nossa casa, pois acreditava que era no encontro dos corpos, vivos e não vivos, e não na supremacia de um sobre o outro, que se dava o movimento. Aproximei-me não apenas como aluno, mas também como produtor de oficinas que ela ministrou e de performer em intervenções urbanas ao seu lado, denominadas *o passar em branco | poemas em pausa*<sup>6</sup>, durante as quais íamos em grupos para a rua, todos vestidos de branco. As ações em *o passar em branco* variavam desde dançar em torno de uma árvore, estender um pano branco no chão e deitar sobre ele por algum tempo, até mesmo percorrer trajetos caminhando. Todas eram feitas em silêncio. Algumas imprimiam um caráter claramente de contestação, como quando deitamos em frente à Secretaria Estadual da Cultura (SEDAC)<sup>7</sup> na ocasião da redução de investimentos na cultura, no ano de 2005. Outras, apesar de não fazerem nenhuma crítica direta a nenhum comportamento ou ação, por sua própria natureza e existência, questionavam, incomodavam, convidavam. Era o caso das caminhadas em silêncio e as ações horizontais – quando deitávamos sobre panos brancos em calçadas e rampas. Em meio ao barulho da rua e às caminhadas verticais e objetivas presentes usualmente nas ruas, tais atos carregam uma contestação micropolítica por sua própria forma e existência.

---

5 Vide Anexo A.

6 O gérmen dessas ações foi uma residência que Dornelles realizou em Berlim, Alemanha, de 1999 a 2000. Receberam outros nomes, como “o passar em branco | movimentos de um mediador de corpos” e “o passar em branco | poemas urbanos”.

7 Atualmente, as secretarias de Turismo, Esporte e Lazer se fundiram com a Secretaria da Cultura, formando a SEDACTEL.

Além disso, como eu acompanhava a Daggi mesmo entre as ações performativas na rua, do mesmo modo que com Cardoso, sentia-me atraído pela organização corporal e energética e, adicionalmente, por uma serenidade presente em seu olhar e postura. Novamente, a coerência entre a proposta pedagógica e o seu ser-estar no mundo foi o que me fez perceber a Presença para além da cena. O encontro com Dagmar Dornelles foi, assim, igualmente fundamental na minha busca artística e de vida. E aqui evidencio um segundo tipo de treinamento a que tive acesso nesta vida.

Já me interessava, portanto, a coerência entre a fala e o corpo, entre o discurso e a ação nas pessoas que tomava por mestres ao longo do caminho. O que se configurara para mim como treinamento e preparação para um estado de jogo e de cena na Antropologia Teatral estava se transformando numa busca por integridade e Presença para além da cena quando encontrei o trabalho e a presença no mundo de Dornelles. Eu ainda não conhecia a meditação como prática, mas ao encontrar essa bailarina e professora, já estava iniciando uma busca mais constante pela pausa e pelo silêncio e as ações de rua do *passar em branco*, bem como as atividades em aula realizadas todas de forma repetida e pausada, me fariam reconectar com a meditação que encontraria depois.

Seguindo na esteira de observar os/as mestres/as como forma de inspiração de prática de acesso à Presença, foi também observando os ensinamentos de Lama Padma Samten, aliados ao seu ser-estar no mundo o que me levou a buscar o caminho da meditação sob sua orientação, por volta de 2006/2007. No ano de 2010, durante um retiro no CEBB Caminho do Meio, em Viamão (RS), iria nascer coletivamente a proposta que seria denominada *meditação*<sup>8</sup>. Tania Alice, professora francesa de teatro da Universidade do Rio de Janeiro e performer integrante do coletivo *Heróis do Cotidiano*, estava participando do retiro, e sugeriu o nome. A ação consistia em nos reunirmos em locais de grande circulação de Porto Alegre, convidando pessoas de várias partes da cidade através de e-mail a sentar para meditar, por períodos entre 30 minutos e 1 hora. Comprometemo-nos a realizar esse ato 1 vez por mês e o fizemos por 9 meses. Durante esse período, diversas pessoas, dos mais diversos

<sup>8</sup> Uma notícia sobre a primeira saída nascida neste encontro se encontra neste link: <http://tinyurl.com/y9fjobu>. <Acesso em 13.out 2017>

campos do saber, realizaram a prática. Desconheço o nome, a forma como ficou sabendo e o nível de interesse da maior parte dessas pessoas, uma vez que o convite que enviamos foi por e-mail. Ainda assim, os números variaram entre 1 e 35 pessoas neste período de 1 ano.

O que estou chamando aqui de terceira forma de treinamento a que tive acesso – a meditação silenciosa sob orientação do mestre Lama Samten – não foi concebida como uma prática artística, e por essa razão as ações do *meditação* não eram realizadas ou lidas, ao menos por mim, como práticas cênicas/performativas. Eram meditação ‘apenas’. Ao invés da sala de prática, íamos para a rua. É claro que o aspecto performativo e político estavam presentes, mas a reflexão sobre eles e um trabalho mais detalhado e aprofundado ainda estava nascendo. Também pude perceber, mais adiante, ao conhecer melhor o trabalho da professora Tania Alice, que não só ela já estava propondo esse ato como performance – ou intervenção cênica – como veio a desenvolver outros trabalhos aliando a meditação e os ensinamentos budistas com a prática artística. Retomarei adiante com mais detalhes essa referência.

Entre 2012 e 2013, após olhar com mais apuro e reconhecer que o que estávamos fazendo era *também* artístico, comecei a pensar que seria interessante oferecer mais vias de acesso e de experiência dos/as transeuntes que testemunhavam as ações do *meditação* que não apenas o chegar em silêncio e se sentar. E foi aí que a estrutura das ações de rua nasceu. Achei importante modificar o nome, uma vez que as ações se desvinculariam da proposta da professora Tania Alice e do seu coletivo Heróis do Cotidiano. Então nomeei de Ação Urbana Meditativa ou A.U.M. A inspiração para o roteiro de ações foi o roteiro de práticas meditativas que eu já vinha desenvolvendo sob orientação do mestre Lama Padma Samten, o Roteiro de 21 Itens, como mencionado acima. Os quatro primeiros itens desse guia foram convertidos em três fases nas intervenções. O primeiro item (*Motivação*) nos atos do A.U.M. foram vivenciados como um momento de escuta do espaço onde a ação se daria. No âmbito deste memorial crítico-reflexivo, transformou-se em *Caderno 1: Escuta*, no qual busco não só escutar os diversos referenciais teóricos sobre o tema, como também refletir e experienciar a escuta da rua na forma de texto. O



segundo e terceiro itens (*Shamata Impura* e *Shamata Pura*) foram vivenciados, nos atos do A.U.M., como um momento de pausa, durante o qual a meditação 'formal', de pernas cruzadas e no chão (herança do período do *meditAÇÃO*), ou a 'meditação caminhando', com o corpo em movimento mínimo e longamente estendido no tempo, foram realizadas. No âmbito deste memorial, recebeu o nome de *Caderno 2: Pausa*, no qual explicito a meditação silenciosa e seus desdobramentos. O quarto item (*Metabavana* ou *Meditação do Amor Universal*) nos atos do A.U.M. foram os momentos em que buscava retornar para o espaço público o que até então havia colhido (durante a escuta) e meditado (durante a pausa). De certa forma, foi o momento de 'prestação de contas' e também de 'abraçar o mundo', oferecendo-lhes o que tínhamos de mais amoroso e profundo. Tal ação se converte no *Caderno 3: Oferta*, onde também são descritas as ações de forma mais detalhada.

Com a conversão das ações de sair à rua para meditar, surgidas durante aquele retiro como uma extensão da prática pessoal de cada um(a), em ações pensadas esteticamente e organizadas desse modo, estava tendo início, uma aproximação entre o caminho espiritual e o artístico, e a pergunta sobre o mistério da presença dos corpos com quem tive a satisfação de conviver, de Cardoso a Dornelles e chegando ao mestre Lama Samten, seguia, tomando diferentes nuances. O que atraía – e atrai – meu olhar e minha atenção é a presença desses corpos, integrados coerentemente entre o discurso e as ações, entre os pensamentos e a postura no mundo. E aí surgia a pergunta: como manter essa Presença, na cena e para além dela? E, ainda, como treinar não somente em uma sala segura e confortável, mas no ambiente aberto e caótico da rua?

Dessa vontade de integrar vida e arte e estudar essa Presença as unindo, foi que vislumbrei que ações realizadas no ambiente urbano seriam ideais, e daí o desenvolvimento de um treinamento antes e *durante* a cena. Isso porque o espaço aberto da rua tem um caráter bastante imprevisível e rico de significados, olhares, experiências, é onde a vida pulsa com toda sua riqueza, e aí vejo a necessidade premente de uma Presença constante. É importante que se diga que o trabalho com o *passar em branco* de Dornelles foi uma das inspirações. Além

disso, desde 2007 eu já estava realizando retiros, inclusive alguns em caráter totalmente fechado, sem contato com o mundo externo. Encontrar-me com o ambiente urbano aberto, com suas urgências, acelerações e contingências parecia o que eu precisava para desafiar minha própria prática espiritual e tentar responder à questão de se seria possível treinar a Presença nesse contato. O que resulta desse encontro é uma cena, mais especificamente uma intervenção urbana, e o motivador para a pesquisa que aqui se desenrola é tanto a construção dessa cena quanto o treinamento, ou o aporte pedagógico necessário para se chegar até ela, entendendo que estar em cena também é treinar.

Bebo das fontes dos três treinamentos que destaquei acima – apre(e)ndidos com Cardoso, Dornelles e Samten – e especialmente do terceiro, ou seja, a meditação silenciosa. Treinamento entendo menos como um conjunto de práticas específicas, ou técnicas a serem repetidas, e mais como uma lembrança diária, uma posição interna a ser acessada, que reverbera externamente. Essa lembrança pode estar ligada ao que chamamos de Presença, mas fui percebendo – como se verá no desenrolar deste texto – que funciona menos se ela é buscada como um fim em si, como se pudéssemos vê-la de frente, e mais como uma consequência de outras ‘lembranças’, de posicionamentos internos. Esses posicionamentos internos são o início e também o que permeia toda a prática que surge nesta pesquisa. Então, ao mesmo tempo que este memorial crítico-reflexivo acompanha as próprias intervenções enquanto elas são realizadas, também sugere uma pedagogia, pois aponta caminhos que eu mesmo realizei como uma sugestão de práticas a serem adotadas.

### *Local*

A maior parte das intervenções ocorreu na Praça da Alfândega (também conhecida como Praça Senador Florêncio), localizada no Centro Histórico de Porto Alegre. Esse local foi escolhido por diversas razões, dentre elas: a) por aí circulam pessoas oriundas de diferentes estratos sociais, políticos, culturais e econômicos, pois se trata do centro da cidade, por onde pessoas passam para ir ao trabalho, ao estudo, onde também trabalham, e moram, ou seja, interessa a

diversidade, uma vez que as ações performativas irão ser nutridas por ela; b) trata-se de um cartão postal da cidade, que já foi porto do lago Guaíba, e já abrigou uma diversidade de mundos, culturas e povos, de escravos a senhores de escravos, de madames a prostitutas, e que portanto imprime muito da história de Porto Alegre em suas pedras; c) mesmo atualmente, as várias regiões da praça nos levam a diversos mundos, sendo bem diferente circular pela área que corresponde à rua dos Andradas e circular pela área que corresponde à rua Sete de Setembro. Entendo, ainda, que muitas pessoas, vivendo outras realidades em outras regiões da cidade, não circulam pela Praça da Alfândega, mas no espaço desta pesquisa considereei suficiente permanecer aí, entendendo-a como um laboratório dessa diversidade.



**Atracadouro da Alfândega, onde hoje é a Praça da Alfândega | 1890 | fonte: <https://tinyurl.com/y87g593r>**

### *Percurso*

O memorial aqui construído será ele também multilinguagem e tecido em conjunto ao longo (e além) de todo o percurso desta pesquisa. Estará em constante andamento, procurando não se fixar em uma proposta final ou uma resposta definitiva para as questões levantadas. Desse modo, são construídos três diferentes cadernos, correspondentes às três etapas vivenciadas na rua na forma de intervenções cênicas. Esses cadernos, juntamente com os registros em vídeo, áudio, imagem e texto, disponibilizados no blog **[acaourbanameditativa.tumblr.com](https://acaourbanameditativa.tumblr.com)** compõem este memorial crítico-reflexivo.

A ideia dos cadernos surge da necessidade de tornar parte do texto independente e legível por parte das pessoas que normalmente não têm acesso aos textos acadêmicos, uma vez que eles serão impressos separadamente e 'esquecidos' aqui e ali pela cidade. E o formato de caderno sugere que serão textos ensaiados, inacabados, como rascunhos e impressões de quem está realizando as ações, mas que é justamente só uma possível leitura dentre tantas.

### **1º caderno | Escuta**

Importa reconhecer que sou construído e reconstruído a cada momento por uma composição rica e múltipla, infinita até, de seres (vivos e não vivos) e considero o reconhecimento de tal 'fato' como ponto de partida transformativo e libertador. Nunca sou. Como sugere o monge vietnamita Thich Nhat Hanh, sempre *intersomos*. Nesse sentido é que a escuta se dá neste trabalho. Então sou grato a esta rede complexa, sem começo ou fim determinados e me proponho a escutá-la. Este caderno é a evidenciação dessa rede. Sim, é uma proposta de recorte, que passa pelo filtro do 'meu' olhar. Considero que nunca poderá ser todo-abrangente, mas é um ensaio, um laboratório, uma semente dessa rede. Para a construção dele, lancei mão de algumas vozes. Entrei em contato com pessoas de diversas áreas de atuação e as convidei a realizar um exercício que aprendi em uma das aulas da professora Mirna Spritzer, no primeiro semestre de 2018, durante o percurso do Mestrado. Essas pessoas foram convidadas a:

1. sair à rua, caminhando, para um percurso que dure de 5 a 10 minutos, com um gravador de áudio ligado. Pode ser um percurso que tu já fazes normalmente ou podes sair só para isso. Preferencialmente que seja a pé mesmo. Além do gravador ligado, o convite é manter os ouvidos bem atentos a todo o ambiente.

2. após voltar para casa e desligar o gravador, escutá-lo diante do computador ou de uma folha de papel e, ao mesmo tempo, escrever o que vier à mente, e do modo como vier, ou seja, pode ser na forma fluxo de consciência, sem censura, sem apagar, mas também pode ser um haicai, um poema, uma crônica, um conto. Enviar para

Então uma parte desse caderno foi construída a partir dos olhares/escutares dessas pessoas. O filósofo da educação espanhol Jorge Larrosa Bondía (2002) ressalta o aspecto singular da experiência, ou seja, o fato de que cada pessoa vive uma experiência que é irrepetível e intransferível. Por esse motivo, não seria possível repetir ou transferir a experiência de nenhuma das pessoas que as viveu, mas a expectativa é a de que é possível aproximar pesquisadores e leitores por meio das palavras aqui impressas e a sugestão feita a essas pessoas foi a de que a voz de cada um(a) importa e é igualmente válida. Nesse sentido, também compus parte desse caderno por meio do estilo ensaio, considerado o “género intranquilo” pelo ensaísta português João Barrento:

A inteligência do ensaio (os modos mais eficazes da apropriação do que lhe é próprio) não é tanto discursiva como intuitiva e sensível. A mais valia que se pode retirar de um ensaio não é tanto da ordem do saber, passa antes por uma secreta e intransmissível confirmação de experiências afins. O ensaio é um torso, e fraca a sua vontade de sistema. Atravessa-o, por isso, uma correspondente vontade de silêncio, mais forte ainda no fragmento, que é apenas uma variante sua. (BARRENTO, 2010: 35)

No âmbito do treinamento, como treinamento-em-cena, a escuta me parece fundamental. Para o ator japonês Yoshi Oida (2007: 24), é necessário “limpar o espaço de trabalho”, desfazendo-se “de tudo o que é inútil”. Porém para uma ação ocorrida na rua, isso é impossível e aí será necessário escutar o que já está presente, sem modificações – o que também pode ser limpar sem limpar. Essa escuta, como no treinamento de Oida, precisa ser completa, daí a importância da atenção plena. “De certo modo, é absolutamente simples: quando lemos um livro apenas nos concentramos na leitura do livro; (...) quando limpamos o chão, é tudo o que fazemos.” (ibidem: 25)

---

<sup>9</sup> Foi exatamente esse o texto que enviei para as pessoas que convidei.

## **2º caderno | Pausa**

Mantendo a atenção iniciada na primeira fase, passamos para a segunda, quando essa atenção se aprofunda e amplifica. O segundo caderno corresponde ao momento da meditação “formal”, ou quando praticamos o que mais comumente se conhece por esse nome. O budismo tibetano é a base da meditação vivenciada e proposta aqui e, portanto, também os conceitos e formas de prática dessa tradição são expostas nesse caderno, dentre eles a noção de *shamata* e *coemergência*.

Os conceitos são entremeados por haicais e poesias, numa tentativa de abrir espaços na leitura, ou seja, não fechando nenhuma ideia – numa tentativa também de oferecer o silêncio reflexivo como performance de auto-escuta e aprofundamento. Entende-se que o principal meio de difusão dos ensinamentos budistas é o silêncio e a transmissão mente a mente. Esses espaços que se abrem são uma alusão, talvez uma metáfora desse método e, na medida em que trazem noções do que é meditação e de como praticá-la, também abre espaços para o não saber, que também poderia ser um dos objetivos da meditação budista. “Apenas não saiba” é um dos aforismos mais conhecidos do mestre do budismo Zen, Soen Sa Nim.

Este caderno, com mais ênfase do que os outros, convida ao treinamento, a um mergulho. Quem o ler poderá se sentir convidado/a a praticar o que está sendo descrito e elaborado. Ou não. Ele não se pretende um guia de treinamento, mas sugere práticas que podem ser adotadas. Na medida em que quem o lê, pratica o que é aí sugerido, estará construindo as noções que são apresentadas e experienciando, como sugere Bondía, por si só e de forma única, tais propostas e conceitos. Isso quer dizer que este caderno pode ser ele mesmo performativo, como o são os atos de rua do A.U.M. Ou seja, mesmo o corpus do trabalho poderá se aproximar da estética do performativo como proposta por Fischer-Lichte, no sentido de que está constantemente em construção, incluindo aí a leitura feita por quem a ele tiver acesso. Isso porque se entende que as trajetórias do corpo no espaço, que podem se dar pelo movimento e pelo não movimento, não estão carregadas de significados *per se*, mas se constroem a partir de quem as produz e também de quem as lê como isso ou aquilo. Nesse

sentido, a performatividade é entendida aqui como um constante construir, desconstruir e reconstruir, num processo de produção e retroalimentação de (não)movimentos. A entrada em cena da pausa, do silêncio, do espaço se dá na tentativa de se oferecer a possibilidade de observação desse movimento que é da própria vida, do constante construir e desconstruir, momento a momento.

### **3º caderno | Oferta**

Equivalendo à terceira fase das ações do A.U.M., esse caderno é construído como uma reflexão posterior aos movimentos realizados na rua. Aqui é desenvolvida a noção do “imaginário urbano”, como proposta pelo filósofo colombiano Armando Silva (2006). A partir dessa ideia, os conceitos de *cidade íntima* e *cidade pública* são propostos com o intuito de se pensar a que cidade estamos nos referindo quando falamos desta ou daquela cidade. Qual cidade emerge com o meu olhar e minha experiência quando menciono as palavras ‘Porto Alegre’ ou ‘Praça da Alfândega’, por exemplo? Sabemos que esses lugares podem ser diferentes para mim e para ti, mas também é curioso que a cada instante sejam novos lugares que surjam mesmo na experiência vivida pela mesma pessoa. A sugestão desses conceitos também visa à geração de uma reflexão por meio da tensão e complementariedade de ideias.

Para desenvolver esses conceitos, retomo a noção de coemergência, presente nos ensinamentos budistas e desenvolvida no caderno anterior, e combino com a noção de corporalidade, desenvolvida pela pesquisadora espanhola Victoria Perez Royo. Com tal noção e tal base de treinamento, acredita-se que estar na rua, vulnerável ao seu movimento, sem imposição de visões de mundo – embora ainda confiante no poder da prática meditativa – já é uma ação política em si, pois que desestabiliza a normatividade do movimento usual da urbe, ao mesmo tempo que se convida cada um(a) – sem verbalizar necessariamente – a também parar e olhar internamente o que se está fazendo, para onde se está indo, o que se está buscando para ser mais feliz e possibilitar que as outras pessoas também sejam.

Este último convite é ainda menos explícito, especialmente na segunda fase das ações, quando estou (ou estamos) em silêncio, em movimento mínimo.



Obviamente que a simples visão de alguém em meditação ou se movimentando lentamente não convida necessariamente a que se faça o mesmo, ou que se busque olhar internamente. Ainda assim, aqui também entra em cena o imponderável, ou seja, a possibilidade de se fazer uma aspiração e se confiar nos possíveis frutos dela. Isso porque, de acordo com a prática budista, mente e corpo estão intimamente conectados e, uma vez que uma aspiração seja formulada na mente, as ações de corpo, na maioria dos casos, ocorre de acordo. Isso não quer dizer que seja totalmente possível controlar o ambiente externo, uma vez que cada ser tem suas ideias próprias. Porém deposita-se aqui um certo nível de confiança de que o treinamento interno que acalma e torna a pessoa que está realizando a ação mais relaxada, atenta, presente – ou na abordagem de Royo, que treina sua *corporalidade* – progressivamente influi no ambiente à volta de quem realiza o treinamento. É corrente a noção de que os pais ensinam mais por suas ações do que por suas palavras aos seus filhos.

Não há como saber se tais sementes foram plantadas, uma vez que, por uma questão de tempo e espaço, não é analisada a recepção das ações, ou seja, como cada pessoa recebeu os atos que foram praticados na rua, embora depoimentos e formas de agir que porventura tenham sido captadas, sejam descritas neste caderno, à guisa de ilustração de um possível efeito. Ainda assim, na medida em que se busca propor um (não)movimento diferente do usual na rua, no mínimo tensionam-se as visões de mundo. Se a partir dessa tensão, surge o diálogo, não saberemos, mas a confiança é de que o espaço deste memorial seja aberto, na medida em que toda afirmação aqui não seja tomada por verdade antes que seja experimentada por cada pessoa que se sentir convidada a fazê-lo.

Propondo uma analogia com o Teatro Invisível, modalidade de teatro desenvolvida pelo fundador do Teatro do Oprimido, o brasileiro Augusto Boal, pode-se dizer que o poder de influência de uma pequena ação como essa é muito pequeno, mas ainda assim, na medida em que acredito em sua força, como treinamento e como ação de rua, animo-me a fazê-lo:

Entretanto, para que essa peça tenha uma dimensão política, é

necessário, como já disse, que cinquenta grupos a interpretem 150 vezes no mesmo dia, na mesma cidade! Nessas condições, pode ser que os abusos dessa natureza venham a cessar ou, ao menos, diminuir, ou a fazer com que os agressores tenham a possibilidade de se transformar em vítimas, eles também. (BOAL, 2015: locais do Kindle 458-459)

Trago essa citação, como mencionei, como uma analogia para se falar do poder de influência de uma ação invisível em meio à urbe. As ações do A.U.M. não procuram discutir questões políticas, sociais, ambientais, etc. de uma forma explícita, como faz o Teatro do Oprimido. Ainda assim, essa via fica aberta e os vários atores sociais que cruzam o espaço onde se realizam os atos do A.U.M. são indiretamente convidados a pensar e repensar seus próprios atos.

Este terceiro caderno é, portanto, uma reflexão sobre o processo como um todo e uma oferta a quem se sentir convidado a pensar sobre o tema também.

### **Brevíssimo relato de treinamento em meditação para a rua**

Tendo praticado sob orientação das professoras Tatiana Cardoso e Dagmar Dornelles e, posteriormente e até o presente momento, do mestre Lama Padma Samten, percebo a importância do treinamento, e da constante lembrança da prática, tanto para a vivência do dia a dia quanto para a vivência da arte. Por essa razão, acrescentei um capítulo extra, que busca sugerir um breve relato de como se articula para mim uma espécie de método de treinamento em uma intervenção cênica na rua.

\* \* \*

Interessa que esta pesquisa faça sentido tanto para quem a realiza quanto para quem tem acesso a ela. Se, enquanto você ler essas palavras, também buscar vivenciar o que é aqui trazido, ou seja, pesquisar comigo, tanto mais fará sentido este trabalho. Esse apelo é feito a mim mesmo, que não só tenho sede de escrever experienciando as intervenções urbanas, como também busco alimentar a escrita com essas mesmas experiências, numa retroalimentação constante. Isso porque "a relação entre estudar performance e fazer

performance é integral”(SCHECHNER, 2000: 2)<sup>10</sup>. Nesse sentido se faz importante mencionar o quanto este trabalho passou por modificações desde que foi concebido até chegar aos seus olhos, leitor(a). Terminar aqui não é terminar, mas supor que algo possa ser pensado a partir de – e em direção a – ações da vida, artísticas ou não, e que irão se esfacelar, modificar-se, seguir seus fluxos e, portanto, reescrever o que já foi dito.

### *Inspirações para o A.U.M.*

No encontro com o mundo urbano, o potencial político deste trabalho surge como uma consequência quase inaudita, mas que ao ser notada, torna-se foco de investigação também. Via, por exemplo, nas ocasiões das aulas promovidas por Dornelles, esse viés. Isso porque sentia ressoar em mim as falas da professora no seu discurso social e político, como quando ela comentava que era necessário que treinássemos dançar em espaços muito pequenos, como a sala da nossa casa, uma vez que a situação do espaço exíguo logo seria a realidade de todas as pessoas (e não pessoas) no mundo. Ao sairmos para as intervenções de *o passar em branco*, percebia uma conexão simbiótica entre sua fala prévia e o discurso corporal nos momentos em que, por exemplo, deitávamos, vestidos de branco, na frente da Secretaria Estadual de Cultura, ou quando nos mantínhamos em silêncio em meio ao barulho da rua, ‘dançando com as árvores’ e assumindo posições horizontais enquanto tantos outros caminhavam para seus trabalhos com urgência em posições verticais. A influência mútua entre transeuntes e atuantes talvez não seja necessariamente maior do que em uma sala fechada, porém com certeza é mais visível, uma vez que as reações, de aproximação e afastamento, são mais livres.

Outra inspiração que conecto com o trabalho do A.U.M. são as ações do Coletivo Ecopoética, situado em Porto Alegre e sustentado pela performer Marina Mendo e pelo performer Rossendo Rodrigues, especialmente *Dilúvio MA* e *Ritual de Sobrevivência Urbana*. Testemunhei tais ações em dois momentos, e também notei o potencial político da ação. O discurso dos corpos dos performers nessas duas intervenções convida a olharmos para o Dilúvio, arroio que passa ao longo

---

<sup>10</sup> Tradução minha. No original em inglês: *The relationship between studying performance and doing performance is integral.*

de uma das principais avenidas de Porto Alegre, e vemos o que estamos fazendo com ele: diariamente, toneladas de lixo são arrastados pelo córrego até o lago Guaíba, que banha a cidade. Esse convite a olhar é feito de forma silenciosa e contemplativa. Ele mobiliza a pólis, e assim como o trabalho de Dornelles, o faz de forma serena e profunda, tônicas que interessam para as ações do A.U.M. Ao usar aqui a noção de *testemunha*, bem como a ideia de que um corpo em relação a outro já contém discurso e pode convidar ou afastar outro corpo, lanço mão do entendimento de estética como política, desenvolvido pelo filósofo francês Jacques Rancière (2010: 23): “não há arte sem uma forma específica de visibilidade e de discurso que a identifique como tal. Nada de arte sem uma certa partilha do sensível que a vincule a uma certa forma de política. A estética é essa partilha.” Se entendemos a mediação entre o artista e aqueles que acessam seu trabalho como essa partilha, e se entendemos o seu trabalho como a exposição ‘estetizada’ do próprio corpo do artista, a noção de testemunha parece mais apropriada do que a de plateia.

Como proposta de partilha, por uma tendência pessoal e também pelo *feedback* do meio onde realizei os retiros e as ações de rua, notei um imenso poder transformador do silêncio. O silêncio aqui, como se verá, não é entendido como passivo, como não-som, como mudez, muito menos como uma tentativa de calar-se diante de injustiças, mas como um silêncio ativo, buscador, internalizador, como o fazem as várias tradições orientais – onde, por exemplo, está embasada a prática de *ahimsa* (não-violência) vivida de forma plena por Mahatma Gandhi, e por tantas outras figuras ao longo da história. Nesse sentido, outra referência se faz presente e dá o tom especialmente da ‘etapa’ chamada *escuta* dos atos urbanos do A.U.M.: a Comunicação Não-Violenta, como vivida e praticada pelo inglês Dominic Barter, que foi aluno e colega do americano Marshall Rosenberg. Desde que conheci Dominic e seu trabalho até o momento em que este memorial é escrito, busco praticar essa forma de comunicação e esse coração também se encontra nas ações do A.U.M. portanto. Oferecer o silêncio e a não-violência como alternativas ao caminhar, ser e estar no mundo do modo e a motivação com que comumente fazemos, tendo o centro da cidade como laboratório, metáfora e motor dessa prática, torna-se político como

consequência, uma vez que não se toma nenhum lado de qualquer disputa, pois que se entende que não há disputa, mas apenas seres humanos querendo ser escutados e querendo viver.

O motivador das buscas do A.U.M. portanto, e consequentemente da pesquisa que aqui se ins(es)creve é o desejo de investigar uma forma de manifestação cênica urbana que leve em conta o poder do silêncio, da pausa, da cesura com nossa impulsividade interna, a fim de observar o quanto tais qualidades interferem o ambiente urbano, num processo de retroalimentação. Estar parado ou em movimento mínimo e lento em meio a um ambiente que usualmente tem outras demandas, como comprar, correr, passear, trabalhar, pode ser transformador do meio onde essas 'ações' ocorrem? Pela noção da partilha do sensível proposta por Rancière, podemos entender que a mera presença de corpos – especialmente se esteticamente organizados – na coexistência com outros produz transformações. Conscientizar-se desse potencial e organizar os corpos de forma a atender essa demanda por um silêncio político se converte então em uma das questões dessa pesquisa.

## CADERNO 1 | Escuta

O filósofo Jorge Larrosa Bondía (2002: 27) sugere que “o acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida”, ou seja, “o saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna”. Assumo essa postura para dizer que, de saída, não tenho como entender ou vivenciar de forma completa a experiência do/a outro/a, mas no máximo imaginar, num esforço constante de escutá-lo. É a partir dessa perspectiva que a escuta se dá neste trabalho.

É, portanto, o silêncio e o atravessamento de experiências que compõem esse caderno, assim como o é a primeira parte das ações performativas que são refletidas neste memorial, quando a escuta do espaço onde a ação se desenrola é parte fundamental, a que dá a base a todo o ato. Estar em silêncio e escutar faz parte, portanto, de um primeiro passo de um projeto de vida. A escolha pelo gênero igualmente intranquilo e fugidio de definições e sistemas que é a performance como arte não se dá pelo acaso. Quando do seu ‘surgimento’, a arte da performance nos anos 60/70, tendo origem na *living art* e no *happening*, já se sugeria o limite tênue (ou inexistente) entre arte e vida. Porém, para além de tais definições e separações entre o que seja vida e o que seja arte, o que seja teatro e o que seja performance, interessa a abordagem trazida por Fischer-Lichte (2011). Ela usa o termo “realização cênica” para abranger as artes performativas e faz um profundo e abrangente apanhado delas para falar do que ela chama de “giro performativo” nas artes e para propor uma “estética do performativo”. Citando a professora de filosofia alemã Sybille Krämer, Fischer-Lichte sugere que “o performativo é o que põe em marcha uma dinâmica ‘que conduz à desestabilização da ideia mesma de esquema conceitual dicotômico’<sup>11</sup>. Ou seja, a escolha por uma forma de atuação tão fugaz como a que é

---

11 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: lo performativo es lo que pone en marcha una dinámica ‘que conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico’”. (FISCHER-LICHTE, 2011: 50)

experimentada nas ações do A.U.M. procura combinar com a forma do ensaio, fugaz e vivo como o é a vida mesma. A vida é a própria desestabilização das dicotomias, uma vez que estar vivo é não estar parado. A aparência de separação poderia surgir da estagnação e reificação e da tentativa de controle que experimentamos.

A sugestão que se faz, por meio dos atos performativos de realização cênica do A.U.M., é que é importante escutar o que está acontecendo neste exato momento, que pode ser diferente do que estará acontecendo no momento seguinte. Escutar cada um(a) é estar aberto e disponível para o que surgir, afetando e deixando-se afetar em uma troca constante de experiências. Durante os atos do A.U.M., como se verá, essa abordagem significa que as pessoas que performam especialmente durante essa fase do ato, 'transformam' o que escutam em trajetos com o corpo pelo espaço, que pode ser lido como dança, como performance, como realização cênica. Fundamentalmente o corpo escuta o espaço e responde a essa escuta. E o modo como esse corpo desenha o espaço varia de acordo com a experiência de quem está performando no encontro com a experiência que a outra pessoa, e o espaço em toda sua complexidade, estão trazendo.

## **I - Escutar como Cuidado de Si e como Acesso à Presença**

*Conhece-te a ti mesmo, mas sobretudo, cuida de ti mesmo.*  
(adaptado de) Sócrates

O filósofo ateniense Sócrates (328-399 a.C.) foi condenado à morte por, supostamente, corromper a mente dos jovens da época. Segundo o filósofo francês Michel Foucault (2002), a máxima "conhece-te a ti mesmo" (*gnôthi seauton*), embora mais conhecida e difundida, não seria a principal das 'corrupções' socráticas, mas sim a noção de "cuidado de si" (*epiméleia heautoû*). Segundo Foucault, ele "interpelava os jovens na rua e lhes dizia: É preciso que cuideis de vós mesmos." (ibidem: 12) Claro que uma noção está diretamente ligada à outra, mas o que vêm à nossa mente quando falamos em cuidado e



quando falamos em conhecimento são imagens bastante diferentes entre si, certo?

Por que a máxima sobre o conhecimento ficou mais popular do que a ligada ao cuidado, nós podemos imaginar. A difusão do pensamento do filósofo francês René Descartes, no séc. XVII, aconteceu junto do apogeu do pensamento técnico-científico. Desde então – e muito antes – pensar e quantificar parece superior a cuidar e silenciar, ao menos em boa parte do mundo ocidental. Porém mesmo os cidadãos e pensadores atenienses, considerados pilares do pensamento ocidental moderno, tinham uma preocupação bastante grande – especialmente após a morte de Sócrates – com o cuidado de si. Está certo que ser cidadão, à época, era privilégio para poucos – assim mesmo, no masculino. Está certo que, para que esse cuidado acontecesse, as ‘necessidades básicas’, como o cuidado com o lar e a produção do próprio sustento, eram delegadas aos escravos e às mulheres, a fim de que houvesse mais tempo para esse cuidado de si. Cuidar de si, no sentido socrático, requeria tempo e ter tempo requeria que outros fizessem o que os ‘cidadãos’ não se animavam a fazer. Por outro lado, pretendo apontar neste ensaio que é possível cuidar de si e dos outros *ao mesmo tempo*.

Minha sugestão é que a semente plantada por Sócrates – sobre a qual Foucault reflete – de que cuidar de si é uma das principais bases do nosso estar no mundo precisa ser... cuidada. Isso porque, apesar de que ainda hoje recebemos esse convite com um certo desdém – provavelmente porque associamos esse convite a uma postura egoísta, e também “melancólica” e “negativa” na análise de Foucault (2002: 36) e/ou porque as urgências ‘do mundo’ parecem sempre estar na frente de tudo – cuidar de si é, inclusive, requisito básico para cuidar do mundo.

Minha intenção, neste caderno, é apontar por que e como um cuidado está associado ao outro. Ainda analisando Sócrates, Foucault fala que “o cuidado de si vai ser considerado, portanto, como o momento do primeiro despertar. Situa-se exatamente no momento em que os olhos se abrem, em que se sai do sono e se alcança a luz primeira.” (2006: 11) Mas o despertar de quê? Segundo Foucault

em *Hermenêutica do Sujeito*<sup>12</sup>, tanto a filosofia quanto a espiritualidade estariam preocupadas em nos fazer acessar “a verdade”. A primeira se ocuparia em estabelecer os limites e as condições do sujeito para acessar essa verdade, enquanto a segunda se empenharia em práticas de transformação do sujeito através das quais se daria esse acesso. A verdade, para a espiritualidade, segundo Foucault, seria o que “iluminaria, proporcionando tranquilidade de espírito” a ele (2002: 39). O filósofo francês ressalta que essa “verdade” não seria apenas dada como recompensa ao sujeito após uma longa caminhada, mas algo que o iluminaria durante o percurso de sua busca também.

Ora, se entendemos a verdade como algo que nos ilumina mesmo antes de atingir qualquer meta, será que não estaríamos vivenciando alguma verdade – ou algum nível de verdade – mesmo se não nos consideramos praticantes de nenhuma espiritualidade? E, sendo assim, será que poderíamos chamar a isso de “verdade”? Verdade supõe seu correlato, a falsidade ou a inverdade. Se vivenciamos essa “verdade”, se ela nos ilumina mesmo antes de alguma transformação requerida pela espiritualidade, por que chamá-la assim? Além disso, quando damos um nome, parece que temos algo a atingir, pois estabelecemos uma relação dual entre um sujeito, um ‘eu’, e o ‘objeto’, no caso a verdade a ser alcançada. O que essa abordagem da espiritualidade – a que entende que a verdade já estaria iluminando o praticante enquanto ele pratica – parece sugerir é que é possível que já estejamos inseparáveis dessa verdade, mesmo sem a consciência dela. O que o caminho espiritual faria seria nos conscientizar para podermos repousar nessa “verdade”. Praticar, transformando a si mesmo, entraria nessa categoria de cuidado de si (*epiméleia heautoû*) e poderia ser um passo importante para o despertar, de que fala Foucault.

Se estamos interessados e interessadas em despertar, seja para qual verdade for, talvez queiramos saber o que praticar para que esse despertar aconteça. Ao longo da história, tanto na Grécia Antiga, quanto nas tradições orientais, diversos métodos foram desenvolvidos e sugeridos como caminhos para esse despertar. Um dos caminhos, que busco praticar no escopo da pesquisa que desenvolvo, é a abordagem tibetana (e, por que não, brasileira

---

12 Nas versões em espanhol, editada por La Piqueta, e em português, editada pela Martins Fontes.

também) do budismo. Uma das práticas desenvolvidas dentro dessa tradição é ligada à escuta, ou o que se chama também “ouvir os sons do mundo” (SAMTEN, 2010: 15). A escuta é tão importante nesse caminho que existe uma deidade<sup>13</sup> dedicada a essa prática, chamada Avalokitesvara (sânscrito) ou Tchenrezig (tibetano). Tal deidade seria a nossa capacidade inata de acolhimento, de escuta e de entendimento do(a) outro(a) no mundo dele(a). Mas como que escutar pode ser também um cuidado de si? Ao comentar sobre um ensinamento chamado *Os Oito Versos Que Transformam a Mente*, o mestre Dalai Lama, considerado dos mais influentes dessa tradição, fala em um “egoísmo sábio”, ou seja, a importância de cuidarmos dos outros se quisermos cuidar de nós mesmos<sup>14</sup>.

Vejo esse “egoísmo sábio” como a capacidade de entender que eu só existo porque os outros existem, ou seja, compreender a ideia de *interdependência*, outra das noções desenvolvidas pelo budismo. Quando compreendo essa inter-conexão, compreendo que minha felicidade depende da felicidade dos outros e vice-versa. Porém, assim como é importante entender a diferença entre ‘conhecimento de si’ e ‘cuidado de si’, aqui é importante entender que ‘saber’ dessa interdependência não é o mesmo que ‘experienciar’ seu sabor e sua ‘verdade’. É aí que a necessidade da escuta se mostra. Escutar é estar disponível para o inesperado, para o impossível. Quando escuto saio de mim:

O som não é menos feito de reenvios: propaga-se no espaço onde retine, retinindo “em mim”, como se diz (...). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que quer dizer que se reemite “soando” propriamente, o que é já “ressoar” se isso não for outra coisa senão relacionar-se a si. (NANCY, 2014: 20)

O modo como o filósofo francês Jean-Luc Nancy aborda a questão da propagação do som pelo espaço dá bem a dimensão do que se quer dizer aqui com escutar ser um caminho para sair de si. Em nota ao pé da página, ele ainda fará a comparação com a luz que, embora após os estudos de Einstein, saibamos que ela também viaja pelo espaço, a percepção de que o som vai e vem, justo

---

13 Existe um panteão de deidades budistas. Elas não são consideradas deuses num sentido comum, como é o caso dos deuses gregos ou dos orixás umbandistas, ou seja, como seres existindo em algum outro âmbito, que cuidam de nós, mas sim personificações das nossas próprias qualidades. São como que desenhos de inteligências e qualidades que nós já temos, mas que nem sempre acessamos.

14 Esses comentários se encontram no endereço: <https://tinyurl.com/y8dfee3x> <Acesso em 2 jun. 2018>

por fazê-lo de forma menos veloz que a luz, é mais evidente. Essa imagem do ir e vir do som pode ser a metáfora desse “sair de si”. Eu preciso estar disponível para o que vem do outro, seja o clima, as intempéries políticas e sociais, os conflitos e desejos de um matrimônio, o grito de uma criança, o desespero de uma moradora de rua, a agonia da nota vermelha que o aluno não quer tirar,... Esse som pode vir em forma mesmo de som, mas pode vir em forma de gestos, de expressões faciais, de atitudes, de bateres de porta, de pisares no chão, de quebrares de xícaras, de mensagens de texto em celular. O que o outro, o que a outra diz? O que essa pessoa quer falar?

A meditação é o principal método de treinamento para a cena ocorrida nas ruas de Porto Alegre, sob o nome de Ação Urbana Meditativa (A.U.M.). Como achei/senti que só faria sentido manter o fundamento ético oferecido pelo budismo – e não apenas destacar a meditação como uma ‘técnica’ isolada – o aspecto da escuta é fundamental tanto no treinamento quanto na ação performativa experienciada na rua – o que estou chamando de *treinamento-em-cena*. No caso da rua, há uma fase específica dedicada a escutar tanto interna quanto externamente. Ao mesmo tempo, a própria escrita deste texto – e de todo o material escrito referente à pesquisa – para mim só faria sentido ser realizada com base nesses princípios. Então não só durante as ações de rua, mas mesmo durante a escritura destas palavras, diversas intercorrências se apresentaram e o grau de irritação, medo, desespero, ou alegria, soltura, fluidez foram os indicativos da qualidade da minha/nossa<sup>15</sup> própria prática espiritual. Estava disponível para escutar esses acontecimentos e tomá-los pelo que são ou estava acrescentando algo mais ao que surgia, relacionando-me de forma dualista, fixado ao caminho e ao resultado, querendo manter os rumos a todo custo, independentemente do que estivesse ‘na frente’? A escuta que quero pensar aqui, como se vê, não é apenas a do som, mas de todo o ambiente, de si mesmo, do outro. A escolha por escutar como ato físico e também como metáfora da escuta com o corpo todo (com a alma e/ou o espírito, se se queira) vem, claro, do aspecto inaudito, incontrolável que é o ato de escutar em si.

---

15 Referindo-me ao fato de que algumas ações foram iniciadas por mim, mas não existiriam sem a presença de quem as visse, contemplasse, escutasse, e também ao fato de que outras foram iniciadas por mais artistas.

Como se diz – e Nancy repete em seu livro – “os ouvidos não têm pálpebras”, ou seja, não é possível não escutar. Ora, foi esse o desafio que o mestre do budismo Zen, Kuroda Roshi, fez em sua visita ao templo do CEBB, em 2014<sup>16</sup>. Ao bater na mesa algumas vezes, ele disse para a plateia: “vocês não podem não escutar”. Deixando de lado, por enquanto, o sentido sutil que esse desafio representa, uma vez que o budismo Zen oferece práticas com base em enigmas, os chamados *koans*, podemos nos deter na questão de uma forma mais superficial, digamos, e perguntar: é possível não escutar um som que soa, se temos o sentido da audição funcionando?

Gostaria de estender essa questão para os outros ‘escutares’: se eu vejo alguém se mover na minha frente, e o faço porque tenho o sentido da visão funcionando, posso ‘desver’? Tenho como não ver algo que vi? Se algo surge na mente, como um pensamento sobre o que comerei depois, há como ‘despensar’ algo que surgiu? Se toco algo e sinto calor ou frio, se queimo ou espeto a pele, há como não sentir? Parecem simplesmente jogos de palavras, ou perguntas retóricas, mas analisemos com mais apuro, e podemos fazer isso também como um exercício espiritual se quisermos, ou como uma tarefa do intelecto, e veremos que é mais profundo do que imaginamos à primeira vista.

Se algo surge no caminho, algo que se interpõe à minha visão, minha audição, meu olfato, meus pensamentos, em princípio não tenho como ignorar. Porém, meu palpite é que ignoramos em boa medida. Ou seja, aquilo surge como um obstáculo e nossa fixação em permanecer no caminho que já havíamos traçado permanece. O que parece que acontece com boa parte de nós é que ou ignoramos o que surge ou lidamos de forma bastante superficial, ora lutando para que o obstáculo em questão desapareça, ora só esperando que ele suma. Porém o que se propõe em boa parte do caminho budista que tomo por base – ao menos o meu entendimento desse caminho – é que tudo deve ser abraçado e

---

16 CEBB é Centro de Estudos Budistas Bodisatva, um centro de estudo e prática do budismo tibetano, que existe desde 1986, atualmente (2018) em várias cidades do Brasil. Um dos templos desse centro localiza-se na cidade de Viamão (RS), que é sustentado espiritualmente e onde reside o mestre Lama Padma Samten, sob cuja orientação busco realizar as práticas que são o treinamento para as ações de rua realizadas nesta pesquisa. Em 22 de dezembro de 2014, o CEBB recebeu a visita deste importante mestre do budismo Zen para a inauguração de uma estátua do Buda construída na sede rural do Via Zen, a Vila Zen, localizada também em Viamão. O Via Zen, por sua vez, é um centro brasileiro do budismo Zen, de origem japonesa, com sede em Porto Alegre (RS).

convidado para o caminho e aí, só aí, estaremos *escutando* completamente o que aparece.

Como dizia, a própria tessitura deste texto lidou com uma série de intercursos, iniciando por um longo bloqueio para iniciá-lo, passando por escapes à internet e a atração por outros trabalhos. Ao longo da construção dele, inclusive, tive um conflito com uma pessoa muito próxima, cuja principal reclamação era justamente que eu não a estava escutando. Ora, várias vezes diante dessa fala, minha reação foi querer me explicar e provar que eu estava escutando, sim, apenas essa pessoa não estava entendendo ‘que tipo de escuta’ eu estava fazendo. Dessa vez, talvez inspirado pelo fato de estar escrevendo este ensaio, resolvi experimentar o silêncio. Sentei-me confortavelmente na almofada e prestei atenção apenas na minha respiração, por um longo tempo. Isso abriu um espaço para observar inclusive a raiva que eu estava sentindo, o desconforto diante da injustiça da afirmação – e dos gritos – daquela pessoa, que chegara a dizer que não queria mais conversar comigo – o que, confesso, também foi um estímulo a me recolher. Conforme eu ia olhando para a natureza da raiva, ou fosse qual fosse o sentimento e desconforto que surgiam em minha mente, tentando determinar sua forma, cor, aparência, realidade, mais eu percebia que esses sentimentos todos não tinham uma natureza inerente, ou seja, precisavam de algo que os sustentasse, nasciam de forma interdependente. Esse ‘algo’ eu poderia dizer que seria o meu desejo de continuar sendo visto como injustiçado, continuar culpando a outra pessoa, para surgir como aquele que deve ser protegido. Conforme eu ia percebendo a natureza vazia desses sentimentos todos, mais espaço eu abria para ver essa pessoa como alguém que também aspira à felicidade, como eu, e também tem qualidades, potencialidades. Renovar meu olhar com relação a essa pessoa foi o método que acessei naquele momento para escutar tanto a mim mesmo quanto essa pessoa. Poderia também acessar o que aprendi na Comunicação Não-Violenta, desenvolvida por Marshall Rosenberg, e aí as perguntas internas poderiam ser: “Quais valores e necessidades estás buscando atender? Quais os valores e as necessidades que essa pessoa busca atender? Vocês aspiram as mesmas coisas? Há um ser humano do outro lado?”, etc. O sucesso de qualquer método

normalmente vem depois de finalizada a prática, ou seja, no encontro com a pessoa em questão. Felizmente, dessa vez, ao menos por algum tempo após a prática, nossa conversa fluiu melhor, de forma mais apreciativa e espaçosa. Mas, claro, nem sempre é assim.

Importante ressaltar que o método que utilizei tive acesso sob orientação do mestre Lama Padma Samten. Igualmente importante ressaltar que são só algumas as vezes as que lembro de praticar essa escuta, que vejo como um cuidado 'de mim' e 'do outro' ao mesmo tempo.

O sociólogo francês Roland Barthes distingue três níveis de escuta, da mais 'primitiva' à mais 'sofisticada'. Essa prática que descrevi poderia se situar entre a segunda forma, que "é, ao mesmo tempo, religiosa e decifradora: intencionaliza, simultaneamente, o sagrado e o segredo", e a terceira. Para explicar essa terceira forma de escuta, o filósofo faz alusão ao trabalho do psicoterapeuta e cita uma passagem do psicanalista austríaco Sigmund Freud, em seu artigo *Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise* (1912). Lá, Freud fala de uma escuta que

consiste apenas em não querer notar nada em especial, e oferecer a tudo o que se ouve a mesma "atenção uniformemente suspensa"<sup>17</sup>, segundo a expressão que usei. Assim evitamos uma fadiga da atenção, que certamente não poderíamos manter por muitas horas ao dia, e escapamos a um perigo que é inseparável do exercício da atenção proposital. Pois, ao intensificar deliberadamente a atenção, começamos também a selecionar em meio ao material que se apresenta; fixamos com particular agudeza um ponto, eliminando assim outro, e nessa escolha seguimos nossas expectativas ou inclinações. Justamente isso não podemos fazer; seguindo nossas expectativas, corremos o perigo de nunca achar senão o que já sabemos; seguindo nossas inclinações, com certeza falsearemos o que é possível perceber. Não devemos esquecer que em geral escutamos coisas cujo significado será conhecido apenas posteriormente. (FREUD, 2010: 112-113)

Para Barthes, essa escuta equivaleria à do terceiro tipo, ou seja, a uma

---

17 Especificamente para esta expressão, optei aqui por utilizar a tradução para o inglês de Joan Riviere, de 1924, enquanto o restante da citação é uma tradução direta para o português, de Paulo César de Souza, de 2010. A razão para isso é que "atenção uniformemente suspensa" parece se manter na noção de atenção plena, que logo abordo no ensaio, diferente de "atenção flutuante", que foi a opção de tradução de Souza, para mim uma atenção que ora está presente, ora não está.

atenção todo-abrangente, que percebe tudo o que surge, mas que não se fixa a nada em especial. Pois é esse tipo de escuta, e parte do que Barthes classifica como segundo tipo, que a prática meditativa a que me proponho como treinamento para a vida busca realizar. Ou seja, tanto um escrutinar interno, do segredo e do insondável, quanto um repousar e aceitar o que vem, sem rejeição e sem fixação.

Esse repouso que tudo abraça é justamente a abordagem do budismo tibetano, orientado por Samten, como uma continuidade do ensinamento daquele que é considerado o fundador dessa abordagem do budismo, Guru Rinpoche, ou Padmasambava:

Não importa o que suceda – doença, dor, angústia ou fadiga intensa -, compreenda que é uma experiência temporária. Não se desanime ou considere o fato um infortúnio. Permita que o objeto percebido e a mente que o percebe ocorram naturalmente e sejam liberados. Não os julgue como falhas ou virtudes, mas deixe-os surgirem espontaneamente e serem liberados por si mesmos. (PADMASAMBAVA, 2009: 117)

Para que essa liberação espontânea aconteça é necessário, em primeiro lugar, uma atitude de escuta. Essa atitude vai permitir que tanto o que surja internamente (que poderá constituir o que chamamos de 'eu') tanto o que surja externamente (que poderá formar o que chamamos de 'os outros' ou 'o mundo') seja percebido igualmente, sem distinções, julgamentos, fixações, tendências ou inclinações de qualquer tipo. Está certo que uma atitude dessas, totalmente livre e desimpedida, é um ideal raramente alcançado, porém permanecendo como um ideal, podemos seguir no caminho, confiantes de que é possível ao menos nos aproximarmos dessa imagem.

Longe de ter me estabelecido nesse ideal, o que posso afirmar é que nas ocasiões em que alguma escuta e espaço se deram, uma terceira margem surgiu, ou seja, um lugar que não é nem aqui (o eu), nem lá (o outro). Algo mais ou menos da ordem que de novo o filósofo Jean-Luc Nancy traz:

Estar à escuta é, então, entrar na tensão e na ronda de uma relação a si: *não*, há que sublinhá-lo, uma relação comigo (sujeito supostamente dado) e também não com o 'si' do outro (o falador, o músico, também ele supostamente dado com a sua



subjectividade), mas a *relação em si*, se assim posso dizer, tal como ela forma um 'si' ou um 'a si' em geral, e se algo de tal chega alguma vez ao termo da sua formação. (NANCY, 2014: 27)



meditAÇÃO em 2010 | Praça XV, Porto Alegre | foto: Felip Giugno Gaiessi

No que concerne à *realização cênica* produzida nos atos do A.U.M., faço referência a duas práticas, uma mais próxima da forma, ou do desenho das ações, e outra mais próxima da disposição interna para se estar presente na escuta. Diversos artistas contemporâneos têm apostado no despojamento, soltura e, digamos, crueza de se colocar à disposição, de se estar aberto e disponível para quem for acessar seu trabalho. A popularização dos *flash mobs*, os *happenings* desde (e antes de) Alan Kaprow, e os *free hugs* pelo mundo de certa forma democratizaram o fazer artístico, retirando a aura do artista e desmistificando o que é ser artista. Mas, para nomear uma referência, que é próxima geograficamente e no tempo, falo da brasileira Eleonora Fabião, que não só realizou ações “tão simples” quanto sentar em diversas praças do país, com roupas cotidianas e um cartaz escrito à mão com dizeres como “converso sobre qualquer assunto” ou “escuto histórias de amor”, como também produziu

diversas reflexões acerca dessas ações. No terceiro caderno deste memorial me debruço um pouco mais sobre sua produção textual, especialmente a que fala do programa performativo que ela propõe, mas aqui interessa esse ato, que tem esse desenho externo de se sentar e convidar as pessoas a sentarem por meio de um cartaz, mas que, sim, exige uma disposição interna de abertura, escuta e entrega que não é tão simples. Para dar uma ideia de como poderia ser esse desenho, transcrevo abaixo uma proposta de prática para esta fase da ação, retirada do blog que alimento/amos com os relatos e convites para os atos performativos na rua<sup>18</sup>:

PROPOSTA (quem está lendo isso pode seguir das suas cidades):

> cada um inicia no horário acima proposto, meditando por 30 minutos (o local pode ser sua própria casa ou a rua)

> o tempo subsequente será ocupado do seguinte modo: cada um escolhe um local da sua própria cidade para escutar. Como se escuta a rua? Cada um vai arrumar o seu modo. Algumas possibilidades:

> instalar uma cadeira, sentar nela e instalar outra diante de si, deixando-a vazia; ao lado, colocar um quadro com os dizeres SENTE-SE, ESTOU TE ESCUTANDO ou qualquer frase que se assemelhe a isso.

> sentar em postura de meditação e apenas escutar a rua.

> meditar (ou continuar meditando) simplesmente.

> no caso de a pessoa sentar na tua frente e começar a falar, tu podes responder normalmente a ela, como numa conversa ou pode somente escutar, sem falar nada, ou podes apenas falar o necessário para que ela se estimule a continuar falando.

A disposição interna para estar à escuta que escolhi foi a Comunicação Não-Violenta, onde tal postura é conhecida como 'escuta ativa'. Essa escuta prima pela abertura e pelo acolhimento de toda manifestação o mais abrangente possível, buscando focar especialmente no que 'serve à vida', ou o que é conhecido por necessidades (aquilo que não cessa), valores (o que mais damos valor) ou princípios (o que vem primeiro). Essa prática foi desenvolvida pelo psicólogo norte-americano Marshall Rosenberg (2003), nos anos 60, e é praticada até hoje em diversas partes do mundo. Trata-se de uma forma de escuta que, assim como o teatro e a meditação, só existe quando é realizada. Esses processos não têm um método pré-determinado para acontecer, mas

---

<sup>18</sup> O endereço eletrônico <acessado em 29 jan. 2019> é [acaourbanameditativa.tumblr.com](http://acaourbanameditativa.tumblr.com)

buscam apontar para um caminho de distinções: distinguimos o que observamos do que sentimos, a fim de não culparmos o outro pelo que sentimos, mas de localizarmos o que sentimos quando observamos o que outro faz, sendo a ação do outro um estímulo, mas não a causa dos nossos sentimentos; distinguimos o que sentimos do que pensamos, para irmos mais fundo no sentimento e não confundirmos pensamento com sensação, sendo o sentimento como a fumaça que aponta para o fogo, que são as necessidades/valores/princípios que servem à vida; distinguimos uma necessidade, que é algo que está vivo em nós e que mantém a nossa vida, como o amor, a compaixão, o bem-estar, a liberdade, o abrigo, o alimento, a clareza, a verdade, etc. de uma estratégia, que é basicamente o meio que desenvolvemos para atender a essas necessidades (ROSENBERG, 2003).



**Priscilla Costa Oliveira, uma das performers que seguiu com a proposta de "Escuta de Rua" em Pelotas, RS | 2014**

Buscava, então, lembrar de praticar essas distinções, ao mesmo tempo em que me posicionava na cadeira, tendo o cartaz como convite, em muitas das ações do A.U.M. Em outras, a forma externa foi diversa. Ainda assim, fui percebendo, aos poucos, a importância de escutar da forma mais livre de

pressupostos possível, ou ao menos sem manifestar externamente esses pressupostos e pensamentos que me ocorriam. Estar livre totalmente poderia ser um ideal de nunca se identificar ou se deixar levar pelos preconceitos e pensamentos/julgamentos sobre o que surge aos sentidos físicos e ao sentido da mente. Porém reconheço que as várias configurações sociais, culturais, biológicas ainda me são muito 'reais', ainda me parecem 'reais' e me constroem. Não basta dizer ou pensar que estou escutando de forma aberta para que tal se suceda. Sendo assim, reconheço que 'estar' homem, branco, heterossexual, nascido em uma família que me ofereceu condições materiais confortáveis, me possibilita circular por essas 'praças' dentro da Praça da Alfândega com certos privilégios e também a partir de um ambiente interno específico, ou seja, por mais que me esforce, ainda escuto a partir dessa 'realidade', que é construída, mas ainda é uma realidade. Não considero tais características como finais e definidoras de um 'eu', mas reconheço que elas operam e fazem certo sentido dentro de uma lógica social e cultural – em outra lógica social e cultural fariam outros sentidos. Levanto essa questão como uma forma de lembrança a mim mesmo enquanto escrevo e releio estas palavras, pois não posso afirmar que estou o tempo todo consciente dessas construções. Como seria se eu fosse mulher, negra, gay? Como eu escutaria, afetaria e seria afetada pelo que surgisse?

Mesmo que tenha escolhido ou tendido naturalmente para a escuta como descrita acima, não havia momento em que o ambiente não me afetasse de algum modo e a retroalimentação entre ambiente e o que entendo por 'eu' não fosse o motor para as ações realizadas. Por exemplo, se estava chovendo – e na época da *meditação* isso ocorreu com uma grande frequência, a ponto de a brincadeira dentre meus colegas do centro budista ter sido a de me chamar de "nuvem parada" – embora eu permanecesse resoluto em seguir na prática, minhas ações internas e externas eram diferentes de quando estava fazendo sol. Se havia muitas pessoas circulando, como em dias de trabalho normal, a disposição interna e as atitudes externas eram bem diversas daquelas ocorridas quando a circulação de pessoas era baixa. Em feriados e dias nublados, chegava a experimentar um desânimo, uma sensação de abandono, e até mesmo medo de que algo violento pudesse acontecer. Houve uma ocasião, por exemplo, que

decidimos fazer uma caminhada, alternando paradas para meditação, por alguns pontos da cidade, como uma forma de manifestação silenciosa, convidando à paz entre Tibete e China – cujos conflitos estavam acirrados na ocasião, em 2010. Fomos em cerca de 6 pessoas. Participou dessa caminhada inclusive o professor Joaquim Monteiro, que é monge ordenado pela tradição budista chamada Verdadeira Escola da Terra Pura e reside em Porto Alegre, sendo bastante ativista de causas sociais. Lembro de ser um dia nublado e ventoso e era fim de semana, o que deixou as ruas bem vazias. A lembrança do meu sentimento, talvez influenciado também pela situação dos tibetanos mortos, era de uma tristeza e um isolamento no meio daquela Porto Alegre vazia, fria e nublada. Ao mesmo tempo, vi nascer em mim uma alegria e um entusiasmo pela prática meditativa, talvez ajudado pela presença das outras pessoas na mesma ação e pela confiança de que o que estávamos fazendo era potente e nos conectava com a causa com a qual aspirávamos engajar. A ação durou cerca de três horas, alternando caminhadas de 15 minutos e sentadas de 30 minutos. Com certeza, houve um afetar-se e deixar-se afetar nesta ocasião muito diferente do que seria se tivéssemos ficado 30 minutos em um só local, com mais pessoas e num dia ensolarado, por exemplo.

Em outras ocasiões, enquanto observava o ambiente como um todo, experimentei outras formas de realizar a escuta. Por exemplo, busquei 'imitar' algumas pessoas, à distância, emulando seus corpos, procurando colocar-me no lugar delas fisicamente. Como seria ver este espaço onde estamos a partir do seu ponto de vista físico? Também procurei observar o todo, mantendo essa 'atenção uniformemente suspensa' de que fala Freud, para ver se encontraria alguém por quem me sentisse convidado a sentar ao lado, para conversar, escutando-a individualmente. Foi durante e após algumas experimentações que percebi a tendência natural em mim, talvez por me sentir mais conectado e desafiado ao mesmo tempo, pela escuta individual com base na Comunicação Não-Violenta.



**Márcia Mariano escutando no A.U.M. em 30 ago. 2018 | foto: Luiz Cancian**

Seja por qual método optarmos, o que rapidamente se nota é que, para *escutar a rua*, uma atitude descuidada ou superficial de atenção não são suficientes. É necessário um estado de *presença*. A respeito da presença necessária para a escuta do som, Nancy fala o seguinte:

Esta presença não é portanto a posição de um ente-presente: justamente não o é. É presença no sentido de um 'em presença de' que, ele mesmo, não é um 'em vista de' nem um 'frente-a-frente'. É um 'em presença de' que não se deixa objectivar nem projectar para primeiro plano. É por isso que ela é primeiramente presença no sentido de um *presente* que não é um ser (pelo menos, não no sentido intransitivo, estável e consistente da palavra), mas antes um *vir* e um *passar*, um *estender-se* e um *penetrar*. (...) [o presente do som] é um presente em vaga numa onda, não em ponto numa linha, é um tempo que se abre, que se escava e que se alarga ou se ramifica, que envolve e que separa, que põe ou que se põe em argola, que se estira ou se contrai, etc. (NANCY, 2014: 29)



A escuta do som serve como metáfora para a escuta como um todo, para destacar o aspecto de presença, no sentido de que, como o filósofo aponta, a emissão e a captação do som acontecem no mesmo espaço-tempo. A qualidade de presença para a escuta, segundo essa análise, seria, portanto, mais exigente. Um objeto visual, supostamente, está presente antes que eu o veja, ao passo que, se não estou presente quando um determinado som se processa, o tempo passa e eu o perco. E Nancy vai além:

Ali onde a presença visível ou tátil se mantém em um 'ao mesmo tempo' imóvel, a presença sonora é um 'ao mesmo tempo' essencialmente móvel, vibrando com o ir-e-vir entre a fonte e o ouvido, através do espaço aberto, presença de presença mais do que pura presença. Poder-se-ia propor dizer: há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível. (NANCY, 2014: 33)

Aqui, a ideia de que o som seja móvel enquanto o visual seja estático parece ser da ordem de uma filosofia natural, de um pensamento com algum pé no cartesianismo ainda. Ora, podemos olhar em volta e ver que o universo inteiro está em movimento, neste exato instante – instante que deixa de sê-lo, que também se move, que é inapreensível por si. Desse modo, mesmo a fotografia de alguém para a qual olho hoje não é a mesma para a qual olharei amanhã ou daqui a um minuto. E mesmo a ideia de que o som reverbera no corpo ao passo que o visual não, como Nancy desenvolve depois, parece-me questionável na medida em que, sim, ao ver algo, experimento sensações, que se movem dentro de mim, que me mobilizam, me organizam ou desorganizam, e costumo afirmar que isso se deve ao que estou vendo, ou seja, eu digo que a imagem é assustadora ou atraente, mas em verdade sou eu que me atraio ou me afasto da imagem. É claro que, dada a plasticidade e mobilidade de tudo, pode ser que no momento seguinte eu olhe novamente para o mesmo objeto visual, e as emoções, sensações, etc. que experimente sejam outras, possivelmente opostas. No momento seguinte, é provável que eu siga afirmando que tais movimentos internos vêm do objeto visual. E aí é que entra o salto, que é o convite a olhar essa presença para além dos objetos visuais, táteis, olfativos,

gustativos, sonoros e mesmo mentais – e também para além dos sentidos correspondentes que experimentam esses objetos.

No caminho da busca de acesso à Presença como entendida no âmbito desta pesquisa, refaço a pergunta feita pela pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte, “por que esta presença haveria de cumprir uma promessa de felicidade?”<sup>19</sup>, porque interessa que a Presença aqui buscada não seja um veículo de destruição ou produção de infelicidade. Digo isso porque mesmo com a aspiração de possibilitar benefícios com o acesso à Presença, somos capazes de nos enredar no que o budismo chama de *emoções perturbadoras*, o que invariavelmente produz sofrimento para nós e para as outras pessoas. Uma dessas emoções, bastante comum, é a raiva. Eis o que o mestre Shantideva (687-763) do budismo tibetano diz a respeito dela:

Por isso [por causa da raiva], amigos e parentes são repelidos;  
Embora atraídos por minha generosidade, não confiarão em mim.  
Em suma, não há ninguém  
Que conviva feliz com a raiva.

Daí que o inimigo, a raiva,  
Cria sofrimentos como esses.  
Mas quem a supera com empenho,  
Encontra a felicidade, aqui e depois.  
(DALAI LAMA, 2001: 52)<sup>20</sup>

É com essas aspirações, portanto, que a busca pela Presença é entendida no contexto desta pesquisa. Tal compreensão aliada à noção da inseparatividade de todos os fenômenos, objetos, coisas, pessoas, seres vivos e não vivos, é que o quarto tipo de Presença, descrito por Fischer-Lichte, interessa:

Na presença do ator, o espectador experimenta, sente o ator e, ao mesmo tempo, a si mesmo como *embodied mind*, como seres em permanente devir; a energia que circula é percebida por ele como

---

19 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: “¿por qué habría esta presencia de poder cumplir una promesa de felicidad?” (FISCHER-LICHTE, 2011: 38)

20 O mestre Dalai Lama comenta o capítulo sobre a Paciência do livro *Bodhicharyavatara* (Guia do Modo de Vida do Bodisatva), de Shantideva em seu livro *A Arte de Lidar com a Raiva*. Optei pela tradução que os próprios editores do Dalai Lama citaram em seu livro em lugar das versões originais do *Bodhicharyavatara* a que tive acesso, por considerá-la bastante precisa e abrangente ao mesmo tempo, enquanto a versão do próprio livro do Shantideva a que tenho acesso pareceu-me mais restrita.



força transformadora e, ao mesmo tempo, como força vital. Chamarei a este *conceito radical de presença*.

Este conceito esclarece imediatamente em que sentido se cumpre na presença do ator a *promesse de bonheur* [promessa de felicidade] do processo de civilização. O processo de civilização ocidental se ergue sobre o antagonismo de corpo e mente. Supostamente avança com tanto mais vigor quanto maior é o êxito do homem na submissão do seu corpo ao controle da sua mente, quanto mais se abstrai de seu corpo e quanto mais se libera das condições que dita sua existência corporal. Ao final desse processo a dicotomia haverá desaparecido e o corpo haverá se dissolvido completamente na "mente". Ora, a presença cumpre essa promessa de maneira efetiva, suprime a dicotomia entre corpo e mente, ainda que de um modo muito diferente do que previa Norbert Elias. Anula a dicotomia ao pôr as condições para que o ator venha [a acessar] a presença como *embodied mind* e, com isso, brinda o espectador com a oportunidade de experimentar tanto ao ator como a si mesmo como *mentes corporificadas*.<sup>21</sup>

Interessa, pois, que a dicotomia entre corpo e mente seja superada, não como um conceito dado, mas como uma prática constante. Estar presente da forma como descreve Fischer-Lichte e fazê-lo de forma frequente, como uma maneira de lembrar ao corpo-mente dessa inseparatividade (corpo-mente-universo) seria ao mesmo tempo uma via de escuta, de conexão, e de Presença (com P maiúsculo), a partir da qual a "energia" e a "força vital" circulam, pulsam, são percebidas e acessadas, no que a própria Fischer-Lichte chama, na tradução para o espanhol, de *bucle de retroalimentación autopoietico*. Importante notar que, para ela, o *conceito radical de presença* não incluiria objetos e ela prefere, fazendo alusão a Gernot Böhme, chamar a atualização dos objetos que "ocorre

---

21 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: "En presencia del actor el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo, a si mismo como *embodied mind*, como seres em permanente devenir; la energía circulante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital. Llamaré a esto *concepto radical de presencia*. / Este concepto aclara inmediatamente en qué sentido se cumple en la presencia del actor la *promesse de bonheur* del proceso de civilización. El proceso de civilización occidental se erige sobre el antagonismo de cuerpo y mente. Supuestamente avanza con tanto más vigor cuanto mayor es el éxito del hombre em el sometimiento de su cuerpo al control de su mente, cuanto más se abstrae de su cuerpo y cuanto más se libera de las condiciones que dicta su existencia corporal. Al final de este proceso la dicotomía habrá desaparecido y el cuerpo se habrá disuelto completamente em la 'mente'. Ahora bien, la presencia cumple esta promesa de manera efectiva, suprime la dicotomía entre cuerpo y mente, aunque de un modo muy distinto al que preveía Norbert Elias. Anula la dicotomía al poner las condiciones para que el actor venga a presencia como *embodied mind* y con ello le brinda al espectador la oportunidad de experimentar tanto al actor como a sí mismo como *mentes corporizadas*." (FISCHER-LICHTE, 2011: 204).

com singular frequência em realizações cênicas teatrais e em performances<sup>22</sup> de *êxtase das coisas*. Ainda assim, minha sugestão é que, mesmo que ocorram em níveis e de formas diferentes, a Presença, como entendida aqui e para a qual se busca praticar no âmbito desta pesquisa, é uma presença indistinta, “nem para ser olhada como um estado elevado, nem para ser olhada como um estado inferior<sup>23</sup>, ou seja, é uma Presença que busca uma *atenção plena e relaxada* para todas as formas, sejam visuais, sonoras, táteis, olfativas, gustativas e mesmo àquelas que surgem à mente comum. Nesse sentido, a reunião corporeamente-universo, ao se processar, se dissolve, como menciona Fischer-Lichte, em *mente*, e aqui podemos entender a mente num sentido para além do comum<sup>24</sup>.

\* \* \*

É possível que tal estado de Presença seja só raramente acessado. Ainda assim, a sugestão e o convite aqui é que esse ideal seja mantido como justamente uma meta e uma aspiração e que, para tal, o caminho passe por escutar o ambiente – na escritura do texto, nas ações performativas de rua e, por que não, nas ações comuns do cotidiano – e repouse nesse estado-para-além-de-um-estado, que é silêncio de onde os sons (auditivos e visuais, táteis e mentais) brotam, mas que não está separado desses mesmos sons, que é comunhão com eles, um não existindo sem o outro. Ou seja, que se mantenha tal Presença como ideal, mas que não esqueçamos que, como experiência de uma verdade para a qual despertamos, não estamos jamais apartados dela, independentemente de estarmos conscientes, acessando-a ou não.

Até o momento não consigo pensar em cuidado de si mais completo e abrangente do que esse.

---

22 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: “ocorre com singular frecuencia em realizaciones escénicas teatrales y em performances.” (FISCHER-LICHTE, 2011: 206)

23 Citação de um texto importante do budismo, chamado *Sutra do Diamante*. Buda Sakyamuni (c. 2600 a.C.) teria dito essas palavras se referindo ao estado de iluminação (*anuttara samyak-sambodhi*). Aqui utilizo como referência a um estado que, embora não signifique a iluminação em si, pode ser caminho para ela.

24 Para uma compreensão mais abrangente do que se entende por *mente* neste trabalho, leia o ensaio da página 108, *A Mente para o Budismo*.



**Momento de escuta em 28 out. 2017. Foto: Luiz Cancian**

## II - 'Escutar a rua'

Esta fase trata de um "reconhecimento de campo", o que corresponde à primeira etapa do Nobre Caminho de Oito Passos e ao primeiro item do Roteiro de 21 Itens. Ela busca estabelecer o que no caminho budista é chamado de fundação, ou seja, a base sobre a qual a ação se desenrolará. Para tal, parece-me importante que se estabeleça uma escuta do ambiente urbano onde a ação está se desenvolvendo. É como se eu pedisse licença para estar aí, ao mesmo tempo em que vou compondo corporalidades com os corpos que ali estão. Por esse motivo, lanço mão de um outro suporte para este momento, a Sabedoria do Espelho, que faz parte de um conjunto de ensinamentos budistas chamado As Cinco Sabedorias, também presentes no Roteiro de 21 Itens.

Para entender como o outro vive a sua experiência de mundo, temos que entender que a mente dele se espelha no mundo; que o mundo é um espelho que reflete a mente dele. Se ele tem raivas, o mundo vai aparecer como a fonte desta raiva que brota nele. (...) Quando nós entendemos o outro a partir do referencial dele, isso significa que nós vemos o mundo do mesmo modo que ele vê, e

por isso nós conseguimos falar dentro do mundo dele e ser entendidos. Se nós guardarmos a nossa experiência de mundo e quisermos impor a nossa experiência de mundo sobre a experiência de mundo do outro, não há linguagem, não há como acolhê-lo. Isso, na verdade, é rejeitá-lo, é não ouvi-lo. (SAMTEN, s/d)

Esse reconhecimento procura, como diz a palavra, 'conhecer de novo', ou como a origem da palavra *respeito*, 'espectar' mais uma vez, ou seja, olhar de novo, com olhares curiosos, mas buscando modificar o mínimo possível (entendendo que a não alteração completa é impossível), apenas estando *presente* para entender o que está *presente* aí. Aqui lanço mão de uma reflexão feita pelo artista norte-americano e fundador do campo Estudos da Performance, Richard Schechner:

Na antropologia, em sua maioria, a "cultura de casa" é o Ocidente, o "outro" é o não-Ocidente. Mas nos estudos da performance, o "outro" pode ser uma parte da cultura da própria pessoa (ocidental ou não), ou ainda um aspecto do comportamento da própria pessoa. Isso posiciona o pesquisador dos estudos da performance no distanciamento brechtiano, permitindo a crítica, a ironia, e o comentário pessoal também como participação compassiva.<sup>25</sup>

Participar compassiva e criticamente, portanto, parece tão necessário para o/a pesquisador/a da performance que se torna estranho supor que é possível uma observação isenta e neutra. Estar presente fisicamente no ambiente da rua influencia diretamente no que lá está acontecendo. Mais do que isso: estar presente, observando e reconhecendo o ambiente onde se dará a manifestação artística 'propriamente dita', já é, por si, a construção mesma daquele ambiente. Nesse sentido, quando 'reconheço' o ambiente, também estou participando com ele, estou construindo esse ambiente ao mesmo tempo em que vivo aí. Estabelecer essa primeira fase da intervenção, com base em uma motivação que busque conectar com as pessoas, também é agir.

O filósofo francês Jacques Rancière (2010) aborda o tema da

---

25 Tradução minha. No original em inglês: In anthropology, for the most part, the "home culture" is Western, the "other" non-Western. But in performance studies, the "other" may be a part of one's own culture (non-Western or Western), or even an aspect of one's own behavior. That positions the performance studies fieldworker at a Brechtian distance, allowing for criticism, irony, and personal commentary as well as sympathetic participation. (SCHECHNER, 2006: 2)

impossibilidade de observar sem agir, mesmo que a ação não seja externa. Para exemplificar tal constatação, trago a descrição que a pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2011) faz de uma performance que presenciou em 24 de outubro de 1975, na galeria Krinzinger, de Innsbruck, Alemanha. A ação foi realizada pela artista sérvia Marina Abramović, e a ação levava o nome de *Lips of Thomas*. Durante a performance, a artista provoca ferimentos no próprio corpo, fazendo, por exemplo, uma estrela de cinco pontas no ventre com uma lâmina de barbear, açoitando as costas, bebendo uma quantidade enorme de vinho e mel, e por fim, colocando-se sobre uma cruz feita de pedras de gelo. Após cerca de 30 minutos deitada sobre a cruz de gelo, tendo um radiador secando seu ventre, o que tornava mais evidente – e provavelmente mais dolorosa – a estrela de cinco pontas, alguns espectadores não resistiram mais e a tiraram de lá. A performance, segundo a própria Abramović, terminou aí. Quando os espectadores de Abramović se moveram para salvá-la, o que era ação interna virou ação externa. Podemos dizer que havia essa imagem imaterial, compartilhada por aqueles que a socorreram, que é a de um ser humano vulnerável, não mais uma artista exibindo seu trabalho, mas de uma pessoa precisando de ajuda. Se eu compartilho isso com outros corpos, nós nos movemos para fazer algo. Se eu treino acessar essa corporalidade de compaixão e ajuda ao outro no mundo dele, torna-se mais ou menos natural agir nessa direção. É assim que, ao mesmo tempo em que contemplo a rua, buscando estabelecer a motivação de me colocar no lugar de cada um(a), mantenho a potencialidade pulsante de me mover a qualquer instante, se me sentir chamado para o movimento.

Escutar o que a cidade está dizendo se torna fundamental, portanto, e passa por 'fazer uma média' do que vejo de forma geral, ou seja, escutar o barulho ou o silêncio geral, observar o fluxo intenso ou baixo de pessoas, perceber o clima, localizar se há um evento acontecendo no local ou não, observar a iluminação, etc., mas também passa por escutar o individual, ou seja, escutar uma pessoa aqui e outra ali, quem se sentir convidado(a) a sentar e conversar ou quem me atrair para eu fazer o mesmo. Entendendo que compomos o ambiente onde vivemos, podemos perceber relações diferentes das

pessoas em diferentes contextos.

Retomando o dispositivo da mimetização dos corpos, quando busquei assumir os corpos que observava como se fossem meus, destaco um exemplo, afim de fazer algumas reflexões. Em uma das saídas em 2016, observando um homem deitado numa calçada, também deitei, na calçada oposta. Fui então abordado por algumas pessoas, que me perguntaram o que estava acontecendo, se eu estava bem, se precisava de ajuda. Observo em primeiro lugar: como que apenas uma mudança de disposição corporal (do vertical para o horizontal) é capaz de despertar tanto interesse e compaixão em outras pessoas? A segunda: por que o mesmo interesse e compaixão não brotaram diante do outro corpo deitado? A pesquisadora espanhola Victoria Royo (2017)<sup>26</sup> traz a hipótese de que um corpo na horizontal em relação a um corpo na vertical estaria invariavelmente em situação de vulnerabilidade. Tal vulnerabilidade pode despertar no corpo que está na vertical compaixão ou violência – sim, eu acrescentaria, pode despertar outras emoções, mas considero interessante o destaque que ela dá para essas duas. Aquele que se encontra deitado é como um corpo sem vontade própria, diz Royo. Aquele que está de pé tem vontade própria e está ativo, é responsável por seus atos, sejam eles motivados por compaixão ou violência. Talvez, então, a resposta da segunda pergunta esteja aqui também: evitaríamos olhar e oferecer ajuda ao ser que está deitado aí, aparentemente vivendo aí – ou mesmo escutá-lo para conhecê-lo como um ser humano – porque temos tarefas mais importantes para fazer. Temos que ir ao trabalho. Temos que ir às compras. Temos que encontrar alguém. E aquele ser aí pode estar arruinando nossos planos, desviando nosso foco. Uma hipótese que podemos levantar é a de que a violência seja o recurso natural que brote como forma de nos defender da vulnerabilidade despertada por um corpo que clama por ser escutado. Apesar de esse corpo clamar, já temos respostas prontas e padrões a seguir. Obedecemos a um sistema sem nem perceber. Entendo 'sistema' aqui como um padrão mental, uma 'paisagem' mental que acessamos, muitas vezes de forma inconsciente. Então, quando vemos uma pessoa que aparentemente rompeu com os padrões de comportamento e vida familiar que

---

26 Referência ao seminário *Corpo, Corpo Coletivo e Corporalidade*, realizado nos dias 5 e 6 de setembro de 2017, no Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

estamos reproduzindo, 'escolhemos' ignorá-la porque do contrário nossos planos de seguir uma vida normal estariam arruinados, jamais chegaríamos ao nosso trabalho, ou estudo, ou lazer. Estaríamos, de uma certa forma, expondo nossa vulnerabilidade à vulnerabilidade da outra pessoa. O geógrafo brasileiro Leonardo Palombini (2015) fez um levantamento das pessoas em situação de rua em Porto Alegre e uma das reflexões que ele tece é justamente esta:

Ora, certamente que as relações entre moradores de rua e espaço urbano não são as relações hegemônicas em nossa sociedade, baseadas no princípio do domicílio, do núcleo familiar, do trabalho, da produção e da propriedade privada. Todas essas relações são rompidas quando um indivíduo deixa de habitar uma casa, de se relacionar com sua família, deixa de trabalhar formalmente e produzir, deixa de ser um consumidor, e estabelece novas relações com o espaço e a sociedade, baseadas na mobilidade permanente, no uso temporalizado do espaço urbano segundo suas características contingenciais e na formação de núcleos familiares alternativos, onde a família são os companheiros de vivência na rua. (PALOMBINI, 2015: 17)



**Cena tornada comum sob o viaduto da Borges de Medeiros, Porto Alegre, 30 mar. 2017 | foto: Guilherme Santos, Sul21**

Não há como saber o que cada indivíduo que estava passando por aquele local sentia ou pensava com relação à pessoa em situação de rua e a mim, mas podemos inferir, por nossa experiência na sociedade em geral, que as reflexões tecidas por Palombini fazem sentido e casam com a concepção de composição de corporalidades feita por Royo. O treinamento de uma corporalidade padrão, que exige que nos comportemos de maneira a produzir bens de consumo e serviços, a constituir um núcleo familiar específico, a habitar a cidade de uma determinada maneira, ou seja, vivendo em uma casa, deslocando-nos para o trabalho, para a escola, para o supermercado em horários específicos, retornando a essa casa para funções específicas, etc. não admite em sua gama de práticas, parar a cada apelo de um corpo vulnerável, deitado ou sentado no chão. Poderíamos imaginar que a corporalidade composta por aqueles corpos transitando naquele momento não admitiria compaixão inclusive. Porém, como ela foi despertada diante do outro corpo, aquele que não parecia pertencer à rua, parecia não ter rompido os padrões de convívio, de núcleo familiar, etc? A hipótese que se levanta aqui é a de que, como no caso da performance de Abramović, a compaixão não deixou de existir em nenhum momento. O desejo por fazer algo pelo outro talvez seja inerente ao ser humano, habitando corporalidades que nos unem – do contrário qualquer sociedade já teria deixado de existir. O pressuposto aqui é que manifestar essa compaixão sempre por meio de uma ação externa nos colocaria em uma posição vulnerável, misteriosa, desafiadora e desestruturadora do fazer usual, do padrão, do 'normal'. O psicólogo francês, que residiu no Brasil a maior parte da sua vida, Pierre Weil (2003) vai dar um nome de doença a esse padrão automatizado: *normose*.

Uma outra situação se colocou, também numa relação de corpo vulnerável | corpo que se comove, mas dessa vez de modo inverso e não na relação horizontal | vertical. Reproduzo aqui o relato feito no blog que alimento com as experiências deste projeto:

*Quero perguntar como as pessoas estão se sentindo e logo localizo as (micro)expressões de uma menina, apoiada sobre sua própria mochila, passando os dedos num celular, sentada num banco. Vejo tristeza?*



*Raiva? Angústia? Sento no banco ao lado do dela. Não sabia que iria abordá-la. Podia ser qualquer outr\_ Tod\_s interessam. Tod\_s sentem. Mas de algum modo, aquela expressão de angústia, tristeza ou sei-lá seguiu me chamando, aí do lado. Cheguei devagar na ponta do meu banco para não assustá-la e falei que estava fazendo uma pesquisa para um trabalho e que me interessava saber o que as pessoas estavam sentindo. Como ela me pareceu triste, quis saber. Então, imediatamente, as lágrimas que ainda estavam guardadas nas pálpebras, rolaram. E a expressão dela mudou. "É raiva mesmo!", ela disse "Vontade de dar um soco na cara dele!" Ela fora demitida, há poucas horas, talvez, poucos minutos, quem sabe.<sup>27</sup>*

Quantas pessoas com quem cruzamos pela rua não estão esperando alguém que as escute? Escutar é dar espaço e deixar que o/a outro/a fale. Podemos notar a importância do escutar não só na vida cotidiana como no trabalho de preparação de performers. Como diz a atriz e professora brasileira Mirna Spritzer, pesquisadora da palavra, do teatro radiofônico e da escuta:

Assim, a escuta é repertório de trabalho para o ator e é, ao mesmo tempo, repercussão desse trabalho. No contraponto da escuta, podemos pensar também na questão do silêncio, não como "não som", mas como o espaço necessário para que o som se concretize. E como acervo de espera, de convivência, de espaço para o outro. Seja o outro com quem contracena, seja o outro a quem fala. (SPRITZER, 2010: 3)

Como mencionei, o dispositivo que utilizei de forma mais sistemática foi a escuta individual, método inspirado pelo trabalho da performer e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião quando ela foi a uma praça do Rio de Janeiro, em 2008, sentada em uma cadeira, diante de outra vazia, levantou uma cartolina com os dizeres "Converso sobre qualquer assunto" e, "por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos" (FABIÃO, 2008: 236). Foi algo parecido o que fizemos em 2013, durante pesquisas de campo realizadas

---

<sup>27</sup> Postagem "General Osório é demitido!" extraída do blog [acaourbanameditativa.tumblr.com](http://acaourbanameditativa.tumblr.com), que alimento com os relatos das intervenções urbanas.

por mediadores e mediadoras da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Na ocasião, as colegas mediadoras e performers Renata Sampaio, Priscila Oliveira e Evelyn Ly estavam presentes e nós denominamos a ação 'Escuta de Rua'. Sentamos em uma cadeira e colocamos outra vazia diante de nós. Escrevemos em um quadro "Sente-se. Escutamos seu silêncio e sua fala". Estávamos no meio da Feira do Livro de Porto Alegre, que acontecia junto à Bienal do Mercosul, onde trabalhávamos na função de mediação. Durante cerca de uma hora e trinta minutos, algumas pessoas sentaram nas cadeiras e cada um(a) de nós escutou do modo como sentiu ser o mais natural – ou necessário – para o momento. Pessoalmente, escolhi um caminho que já vinha trilhando na ocasião, que é a Comunicação Não-Violenta. Para Rosenberg, que desenvolveu essa prática, e para o inglês Dominic Barter, que foi colega e aluno direto de Marshall até sua morte, e com quem fui apresentado a essa prática, escutar sem julgar seria um mito. Para Barter, "sou capaz de parar meus julgamentos na mesma medida que sou capaz de impedir que minhas unhas cresçam"<sup>28</sup>. O que é possível, sim, é escutarmos 'apesar' desses julgamentos, 'apesar' das várias vozes que ouço na mente, dos vários pensamentos que me ocorrem. E naquela ocasião, praticamente não abri a boca, ou seja, não dei vazão externa aos pensamentos que me ocorriam. Ainda assim, parecia estar dando certa vazão interna, pois cansei em alguns momentos, perguntei-me por que aquele menino estava falando tantas coisas, o que eu estava fazendo aí, de quem foi a ideia de fazer essa loucura, etc. Pensamentos que carregam também sentimentos/energias e que podem nos arrastar para um estado – depressivo ou eufórico, feliz ou triste. Paralela a essas observações, o que me chamou a atenção foi o fato de o menino ter verbalizado como estava sendo bom para ele "falar com um estranho". Ele parecia se sentir à vontade para desabafar justo por estar diante de alguém que nem sabia seu nome, não convivia com ele e não iria vê-lo num outro dia para perguntar como estava.

Em outra situação, já na ocasião desta pesquisa, no verão de 2017, sento sozinho e o quadro convida "O que é ser livre? Conte-me uma história de

---

28 Fala proferida na Introdução à Comunicação Não-Violenta realizada no Centro Municipal de Educação do Trabalhador, no dia 19 de maio de 2017, em Porto Alegre, RS. Veja mais sobre a não-violência em: <https://goo.gl/F9CIRG> Acesso em 2 jul. 2018.

liberdade.” Fico encantado em ver que, em menos de uma hora, duas pessoas, uma mulher, que estava com seu namorado, e um menino, que estava com sua família, sentaram para contar suas histórias. O relato do que eles contaram e do movimento da ação estão descritos com detalhes no blog [acaourbanameditativa.tumblr.com](http://acaourbanameditativa.tumblr.com), mas destaco aqui a fala do menino que também verbalizou essa diferença entre sentar e me contar sua história e fazer o mesmo com outra pessoa: “Gostei da experiência. Acho que pra alguém que a gente não conhece assim é mais fácil falar do que pra alguém da família, né? Parece que aqui, no meio das pessoas é mais difícil falar, mas ao mesmo tempo parece um lugar bem protegido, né?”.

Se este primeiro momento do trabalho do A.U.M. pode ser considerado de preparação, também é ação da própria performance, uma vez que percebemos cada vez mais a indissociabilidade entre um 'momento' e outro. Não há a intenção da geração de nenhuma figura, persona ou personagem montados, mas de um olhar disposto a ver, uma consciência da corporalidade constituída, na acepção de Royo (2017)<sup>29</sup>, ou seja, de compartilhamento de corpos. No momento em que estou em relação com outros e outras, não sou mais corpo, mas compartilho da corporalidade, atravessamentos que não podem me deixar imune ao ver uma pessoa chorando ou que podem provocar (mesmo que involuntariamente) o olhar de compaixão ou de violência nos outros corpos, por estar deitado. Também faço referência e me inspiro no trabalho de Dagmar Dornelles, especialmente nas saídas de rua com *o passar em branco | poemas em pausa*. Ela destacava, durante suas aulas, a importância de nos relacionarmos com os objetos da rua, o que incluiria todo o espaço urbano. Nesse sentido é que surgiram os panos brancos que ela utilizava.

*Um instinto de proteção – como se algo em mim já soubesse que minha pele seria sacrificada – me levou a carregar panos na bagagem. Tecidos e mais tecidos de um branco que abraça em pausa. Panos e mais panos que ensaiavam ser peles, e me emprestavam o tato de*

---

29 Ainda segundo anotações a partir do seminário *Corpo, Corpo Coletivo e Corporalidade*, realizado nos dias 5 e 6 de setembro de 2017, no Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

*suas extensões.*<sup>30</sup>

Ou seja, estar exposta, para ela, significaria sacrificar-se, pois que o concreto, as formas retas e duras da cidade afetariam seus movimentos, lentos, leves e redondos. Ao mesmo tempo, há a clareza de que é necessário escutar/expor-se, estar aí, na rua, no mundo. Por isso, os panos – que, como se lerá neste trabalho, também emprestaram “os tatos de suas extensões”. Escutar o mundo, então, tem esse duplo sentido de tocar e ser tocado, de afetar e deixar ser afetado. Inicia na primeira fase da intervenção, mas segue nas fases seguintes. Escutar é essencial, porque quando escuto, me abro para o mundo. Escutar é se abrir e estar disponível. Quando estou disponível, o impulso de querer mudar as aparências, de querer controlar as coisas se reduz drasticamente. Essa escuta, entendida num sentido para além dos sentidos físicos pode ser considerada também como uma das consequências do calmo sentar, ou *shamata*, como descrita pelo Lama Alan Wallace (2015). Existem várias perspectivas para escutar enquanto meditamos. No capítulo dedicado à atenção plena ao corpo, ele vai dizer:

Primeiramente, busque uma clara percepção do seu próprio corpo, vendo aquilo que está presente e não o que está sobreposto. Então – e isso pode ser divertido –, observe os corpos de outras pessoas. Sente-se em um banco de uma calçada movimentada. Aquiete a tagarelice interna. Olhe os corpos das pessoas, observando cuidadosamente a linguagem corporal, expressões e tons de voz. Depois de observar internamente e em seguida externamente, dedique-se a observar o corpo tanto internamente quanto externamente. (...) Ser capaz de experimentar algo desse tipo faz parte da maravilha da mente humana. Imagine-se presente no corpo de outra pessoa. (WALLACE, 2015: 77)

Quando busco, por meio das intervenções propostas neste trabalho, colocar-me fisicamente no lugar das pessoas que vejo na rua, estou buscando escutar com o corpo e ser o corpo do outro. Escutar com o corpo e escutar o próprio corpo são caminhos para me conectar com o mundo. Uma das formas de exercer essa escuta é a meditação, que pode ser um caminho para estar

---

<sup>30</sup> Relato de Dagmar Dornelles a respeito das intervenções “o passar em branco | poemas em pausa”. Vide Anexo C.

presente.

Agora, passe para a atenção plena aos fenômenos. Lembre-se do conselho dado pelo Buda: "No que é visto, há apenas o que é visto; no que é ouvido, há apenas o que é ouvido; no que é sentido, há apenas o que é sentido; no que é percebido, há apenas o que é percebido." Com os olhos ao menos parcialmente abertos, comece direcionando a sua atenção aos fenômenos das formas e cores – tudo aquilo que surge de forma nua à sua percepção visual. Esteja simplesmente presente. (ibidem: 109)

Independentemente de estar sentado ou não, a posição interna nesta fase da ação urbana é essa, a de manter a "atenção uniformemente suspensa" que permite ver, perceber, sentir *apenas*, no sentido de não acrescentar nada ao que é visto, ouvido, experimentado, mas permitindo que o sentido, o objeto e a ação de perceber sejam por si. 'Estar presente' neste caso também significa isto: apesar de julgamentos e pensamentos sobre o que surge aos sentidos, procuro não dar sequência a tais aparências, mantendo-me 'presente'. Essa presença – que pode também ser Presença – permite abrir espaço e é desse espaço que brota o que no budismo é conhecido por compaixão, ou seja, um interesse espontâneo e genuíno pelo bem-estar do outro. Embora todos interessem, parece-me sintomático que as pessoas que estão em situação de rua me interessem mais naturalmente e, ao mesmo tempo, elas se sintam à vontade para interagir comigo. Para exemplificar, transcrevo relato registrado no blog do projeto:

*Caminhando um pouco mais, um outro senhor, sentado em outro banco, me chama a atenção, especialmente porque ele está segurando, por uma corda, uma cadela, que venho a saber se chamar Doninha. O nome dele é João Filho e ele usava um carrinho de supermercado como casa temporária, ali na praça mesmo. Me conta que está esperando um cara que prometeu vender a ele um cachorrinho para que a Doninha possa brincar. "Muito danada!", segundo ele. Não lembro do que conversamos em detalhes. Lembro de ter brincado com sua cadela. Lembro da voz dele, super clara,*

*sugerindo uma lucidez que me encantou. Um ser que compreendia os meandros da vida na rua, ou ao menos que sabia expressar bastante bem como sentia e via, que tinha estratégias para fugir dos ladrões e que dizia ser complicado sempre ter que pagar para alguém ficar cuidando do carrinho enquanto ele ia comprar alguma comida na padaria. Fiquei imaginando e sentindo essa vida na rua, cheia de emoções e riscos. Vida livre pela independência material, mas vida presa, porque ainda cheia de carências, medos, desejos. Fiquei tocado e segui. Ele agradeceu o papo e pediu para eu ir lá "com mais tempo" para conversarmos. Deu uma ponta de dó e de culpa, pois eu não estava deixando de falar com ele porque estava com "pouco tempo", mas porque determinei na minha mente que era hora de circular.<sup>31</sup>*

Outro exemplo ocorreu no dia 21 de junho de 2018. Cerca de 5 minutos após levantar o quadro onde escrevi "Conte-me uma história de liberdade" - o que despertou a curiosidade de algumas pessoas - foi David, um cadeirante em situação de rua quem foi realmente atraído pela proposta. "Deixa eu ver! Vira pra eu ler!", chamou-me num momento em que estava de costas para ele. Ao ler as palavras, ouvi, num tom que me pareceu de protesto e também leveza e brincadeira: "Impossível! Estou preso nesta cadeira." Minha resposta, reconheci na hora, foi menos de escuta e mais uma emissão de opinião: "Mas a gente pode estar livre por dentro, né?". Para minha sorte, ele recebeu com bom humor e aceitou: "É verdade!" "Então, tem alguma história pra me contar? Vamos conversar aí!", falei apontando a cadeira na qual eu sentaria. Ele: "Por que não?"

Então iniciamos uma gostosa - e dolorida - conversa sobre viver na rua (sendo cadeirante), sobre dinheiro, sobre ter uma vida de rico e de pobre, sobre pneu murcho de cadeira de rodas, sobre felicidade, sobre Bíblia, sobre religião, sobre corações partidos, sobre viajar pra Floripa, sobre o Amor. Aprendi - e me senti profundamente tocado - pela presença, pela fala e pelo coração de David. Ele contou, por exemplo, que aos 17 anos fora adotado por alguns anos por uma família abastada, seu pai viajando para os EUA todo ano, ele passeando de Audi.

---

<sup>31</sup> Postagem "AmorA Doninha" extraído do blog [acaourbanameditativa.tumblr.com](http://acaourbanameditativa.tumblr.com), que alimento com os relatos das intervenções urbanas.

Mas que resolvera sair dessa vida, pois que se sentia discriminado em casa – e preferia, portanto, a “liberdade” de fazer as coisas como queria.

Durante a conversa, que durou todos os 10 minutos restantes daquela primeira fase, mantive parcialmente a atenção ao entorno, buscando estar presente para as influências externas, mas de fato me senti bastante envolvido com a vida e o entusiasmo, a fala clara e inteligente de David. Estar “à escuta” foi o que me comoveu e conectou com uma certa presença e também me alimentou para a fase que viria depois, a meditação.



**José e David durante a fase Escuta | Praça da Alfândega | 21.06.18 | foto: Patricia Fagundes**

Mas, claro, justo por se tratar de um desafio, escutar não tem nada de perfeito. Uma abordagem que procuro praticar nesses momentos, como mencionado, é a Comunicação Não-Violenta. Tanto Dominic Barter quanto Marshall Rosenberg tratavam a Comunicação Não-Violenta como um processo artesanal, que só existe quando é praticada. Vejo a meditação sob o mesmo

viés. Ou seja, assim como não existe um modelo ideal de meditação que deveríamos copiar, não existe um modelo de *escuta empática* – um dos nomes que é dado à escuta praticada com base na Comunicação Não-Violenta. Então, sim, durante o processo de escuta há angústias, medos, desejos frustrados, perda de referenciais, desconstrução de identidades, ruína de planos. Durante a escuta com David por exemplo, percebi que gostaria de ter feito diferente, ter falado menos, ou falado de forma mais convidativa. A presença dele me alimentou bastante, e saí em dúvida se foi o mesmo para ele, se se sentiu escutado e inclusive se a meditação que ele presenciou depois fez algum sentido para ele.

Em outra ocasião, semanas antes, enquanto ainda ocorria a 11ª Bienal de Artes do Mercosul, fui realizar a ação junto ao colega da dança, Luiz André Cancian, um dos apoiadores e co-participantes desta pesquisa. Escolhi permanecer diante do “relógio humano”<sup>32</sup>, pensando no paralelo que as pessoas poderiam fazer entre uma instalação que era modificada a cada minuto e uma pessoa parada e também caminhando lentamente. Fantasiei que essa reflexão sobre o tempo, a extensão do tempo, o tempo como uma construção – literalmente, se olharmos as pessoas modificando o relógio a cada minuto – poderia ser uma possibilidade para quem transitasse por aí. Nunca saberei. Durante a fase 2, quando caminhei lentamente diante do relógio e sentei em lótu no chão, ouvi poucos comentários ou reações que pudessem apontar nessa direção, mas como sei se tratar de um momento mais introspectivo, essa percepção fica menos presente. Porém, a frustração maior foi que, durante a fase 1, sentado com um quadro que convidava as pessoas a contarem suas histórias, primeiro num banco da praça com uma cadeira vazia diante de mim e depois no meio, bem em frente ao relógio, sentado em outra cadeira com uma vazia, em 40 minutos, somente uma pessoa sentou, por cerca de 3 minutos, para falar mal da administração pública. Aceitei uma sugestão do Luiz de modificar a frase do quadro de ‘Escuto seu desabafo’ para ‘Escuto histórias de

---

32 Obra do artista alemão Mark Formanek, "Standard Time", presente na Bienal e instalada na Praça da Alfândega. Consistia de números em formato digital, feitos de madeira, cujas retas que os compunham tinham dimensões maiores que uma pessoa adulta. Grupos de cerca de 8 pessoas se revezavam diariamente, das 9h às 17h, para trocar as tábuas a cada minuto, informando com isso a hora exata para quem passasse pela praça.



amor', pois ele imaginou que a conotação negativa de 'desabafo' poderia estar afastando as pessoas, mas tal mudança não surtiu efeito. Algumas pessoas passavam e diziam coisas do tipo "tu vais ficar o dia todo aí pra ouvir tudo o que tenho pra falar" e mesmo eu dizendo que tudo bem, elas não sentavam. Até agora não entendo os fatores todos que se conjugaram para que tal se sucedesse. Lembro que estava um pouco nublado. Sei que permaneci sentado o tempo todo. Lembro de ver as pessoas correndo bastante, poucas sentadas, poucas caminhando devagar. Mas não sei. A memória trai, a mente busca justificativas.



**Standard-Time em Ausschnitt, Alemanha | frame de vídeo capturado em [www.standard-time.com](http://www.standard-time.com) | Acesso em 28 jan. 2019**

Esse aspecto imponderável está sempre presente tanto no processo de escuta quanto no de sentar para meditar. Sim, poderíamos dizer o mesmo para toda a vida, que pulsa e é constantemente fugidia de números exatos. Mas destaco o imponderável aqui especialmente pela busca interna que é proposta no treinamento em pesquisa. Quando sento, faço-o junto com meus medos, anseios, expectativas. Faço porque quero ganhar, quero ser reconhecido, quero escutar totalmente e livre de predisposições, quero vivenciar a beleza da vida, da praça, de cada pessoa que senta, mas quero fazer isso com glória, com louvor, da maneira mais maravilhosa e facilitadora de felicidade possível. Mas não. Demoro a ver que a beleza também está no erro, na frustração, na não-escuta, na aceitação das fraquezas. Porém, ao notar tais intercursos como o caminho em

si, sigo e tomo o que proponho nesta pesquisa como um treinamento, como um processo artesanal de escuta das minhas próprias emoções, ao mesmo tempo que me abro gradativamente para o que vem de fora, mantendo a aspiração de unir o 'fora' e o 'dentro', compreendendo verdadeiramente o sentido da coemergência, tema tratado no Caderno 2 desta pesquisa.

### **III - O que você escuta da rua?**

Escuto quase nada da minha gravação. Fui no terraço, vista para o Guaíba, com verde e céu. No momento em que o alarme toca finalizando 10 min, é justo quando começo a sentir meus batimentos cardíacos e consigo relaxar ouvindo os sons. Vejo um bando de caturritas verdes voando em cima das árvores. Meu jardim eternamente em progresso e parece que nunca saindo do lugar. Já pensei que a natureza também está na cidade e nela pode-se conectar também. Difícil é arrumar um tempo e espaço. Para o meu jardim. Imagino muitas vezes o telhado do terraço verde, meus gatos podendo viver ali e atravessar o telhado encontrando a comunidade dos vizinhos. Pontes entre telhados. Que angústia não parar. Que angústia não ter o tempo do fluxo. Em que o momento diz o que se deve fazer e não a todo tempo o dever de fazer o que se deve. Os sons são um misto de zumbido da cidade, de carros e sons de passarinhos. Um dia vi um navio e tirei uma foto. A foto não mostrava a potência do que era o navio e nunca poderia mostrar aquele momento. Será que tenho de sair da cidade. Sim. E no mais seria já suficiente se fosse mais ao terraço e arrumasse o jardim. No jardim me deito, no jardim respiro, no jardim consigo estar em quietude. Em que lugar eu poderia me sentir segura, se não fora desse mundo? Que parece que é um mundo de ameaça a todo tempo. O timer toca agora, já passou 10 minutos? 10 minutos escrevendo passaram muito mais rápido do que aqueles 10 minutos que passei no terraço!!! Muito menos minutos demorou para fazer isso, do que os minutos que gastei pensando em fazer. E no entanto, já sei disso. E no entanto, se continua! Mais ou menos assim.

**Carla Vendramin**, artista da dança e professora no curso de licenciatura em dança da ESEFID/UFRGS

Barulhão da obra  
Um ventinho passando  
Cansaço  
Sol gostoso  
Mente vagando  
Olhando as pessoas  
Carro estacionado na faixa de segurança  
corpo pesado  
evitar olhar pra ela  
escada cansa  
não sabia que minha pisada na escada era tão alta  
o som da porta abrindo é interessante

**Tiago Pasito**, técnico da Tecnologia da Informação

Ventos uivantes, passos presentes e compassados, contemplando o horizonte permeado de águas naturais e obras humanas.

Gritos, gente, risos, conversas, torcidas emocionadas, de tudo um pouco. Neste ar fresco sob o céu azul, riscado pelo vôo higiênico e atento dos Urubus, que com seu gosto alimentar, vem à natureza limpar.

**Márcia Mariano,** educadora física e professora de Yoga

Raiz contorna a forma  
Paralelepípedos no chão  
É vasto o céu



**Cleyce Colins**

artista da dança, mestranda do PPGAC-UFRGS

Escrever: algo que gosto e tenho facilidade. Mas, não se tratava disso. Era preciso ouvir. A chuva não deu trégua por vários dias e quando veio o sol, veio também a falta de tempo. Até que um dia, lá me fui. Gravar os sons de uma caminhada significava também ter ouvidos atentos. E, no entanto, o que eu escutava era o barulho do passar dos carros. Tinha um riacho, mas eu não conseguia ouvi-lo. Pensei no ruído de todas as coisas. O sol faz barulho. Uma bola enorme de fogo. Não ouvia nada. Nada ficou registrado. Nem o vento que eu podia sentir. Um pouco do barulho das árvores... Os passos de algumas pessoas. Uma conversa na parada de ônibus. E, eu querendo evitar encontrar conhecidos para não ter que parar a gravação ou gravar a nossa conversa. Ora, mas não lemos todo o tempo a frase: "você está sendo filmado"? Estar sendo gravado, qual seria o problema? Enquanto as palavras e seus sons se perdem no ar, gravar as perpetua. Elas podem ser usadas contra mim! Bem, a favor também. Entretanto, em tempos de tantas denúncias há sempre um temor interno, um juiz mais severo do que os da justiça, nossa consciência. Abre o portão de uma garagem. Saio dos meus pensamentos para um estado de alerta, agora externo. Sou jogada pelos sons para o fato de que por onde ando, quase todo o tempo, é o trânsito que chega aos meus ouvidos desde o momento em que acordo justamente com o barulho deles que abafam o som dos pássaros, do rio, das crianças brincando, dos cães que latem, latem para mim, para os carros. Reclamam de tudo que não ouvimos e que não pode ser gravado. Respiro aliviada. Os sons dentro de mim, dos meus pensamentos, estes que me fazem perder o foco, ainda são mais altos do que os que estão lá fora, pelo menos os que ficaram registrados.

**Helena Mello**

jornalista, mestre em Artes Cênicas e algumas coisas mais



## **CADERNO 2**

### **Pausa**

Remetendo às experiências de treinamento anteriores, a pausa e o movimento lento, aprendidos com Dornelles, e a exaustão e a presença cênica, aprendidos com Cardoso, combinam-se aqui na medida em que o tempo é longamente estendido, o silêncio é o espaço de escuta da vida, e a exaustão que 'produz' presença é o corpo exposto ao tempo, à rua, ao (não)movimento de

permanecer onde se propõe. Porém, para evitar o risco de tornar o silêncio, a pausa e o movimento mínimo também 'ferramentas' ou 'técnicas' é importante remeter à noção de experiência, como proposta por Bondía (2002), porque entendo que ele aborda elementos completamente visíveis no âmbito aberto da cidade. Ao trazer a abordagem benjaminiana sobre a pobreza de experiências na atualidade - "Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara." (ibidem: 21) – Bondía atenta para o fato de que essa raridade se dá por quatro motivos: excesso de informação, opinião e trabalho e falta de tempo.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (ibidem: 24)

Foi com a vontade e a necessidade de viver a experiência de estar na rua com essas qualidades que Bondía traz que as ações do A.U.M. foram ganhando forma. O encontro entre os corpos no seio da cidade foi se dando num sentido poético, não convencional, grávido de sentidos múltiplos e não fixos. A abertura e a entrega, o "dar-se tempo e espaço" necessários para a experiência casam com o que a pesquisadora teatral alemã Erika Fischer-Lichte (2011) aponta como a *não referencialidade* dos atos performativos corporais. Ou seja, tais atos não se referenciam a algo que tenha sido apresentado ou sabido de antemão. Também não se referenciam a algo interno ou a alguma essência à qual os atos performativos tenham que servir de expressão. Isso ocorre porque não há identidade fixa, estável, no encontro entre dois corpos, vivos e portanto potentes de toda ação. É essa instabilidade e não referencialidade que interessam uma vez que um dos aspectos trabalhado pela meditação budista, que é base desta pesquisa, é justamente a liberdade em produzir as diversas aparências e

identidades, e não as identidades em si. Uma metáfora possível para o entendimento de liberdade dentro do budismo, e que Lama Samten usa com frequência, é a que coloca o ator como a liberdade de gerar as “identidades” que surgem e cessam.

O ator essencialmente

não é

as identidades que opera,

mas a natureza

livre

de operá-las (SAMTEN, 2010).

Como na fase 2 da intervenção a base da ação é a meditação, o desafio é manter o interesse e a vitalidade durante todo o período desta etapa, cujo tempo nas ações refletidas variou entre 30 minutos e 2 horas. Manter-se com o ‘apenas’ sentar para meditar e/ou mover-se de maneira estendida no tempo, ou seja, sem nenhuma narrativa, interpretação ou personagem, sem querer ser nada nem mostrar nada. É uma busca de um ser-estar, que embora não intencione nada em especial, está aberto a múltiplas visões e interpretações.

Meditação se configura tanto como suporte de preparação do/a ator/atriz/

performer quanto como forma estética que assume no corpo daquele que realiza a intervenção urbana. Uma das formas de fazer tal investigação é através daquilo que tanto na Antropologia Teatral quanto em algumas abordagens do budismo é conhecido por treinamento. Esse treinamento é preparação para a cena, mas também é o que estou chamando de treinamento-em-cena.

Podemos usar o termo 'treinamento' de modo similar a como os balineses usam o termo *agem*, postura. Falam de dois *agem*: *agem* do corpo e *agem* da mente. O mestre I Made Pasek Tempo diz *agem mati* (*agem* morto) para referir-se a um ator que não conseguiu unir os dois *agem*. Deriva da *agama*, lei, religião, a Via, o que une. *Agem*, de fato, tem o sentido duplo que nas línguas europeias tem a expressão "tomar posição", seja do ponto de vista físico, seja do moral. (BARBA, 1994: 158)

Ao mesmo tempo em que treinamento tem um sentido de esforço e de uma caminhada longa que chega a algum destino, podemos entender o sentido de "tomar posição" de uma forma direta. Por exemplo, mudando uma posição interna para ver algo que estava o tempo todo presente, mas que não víamos. O mestre norte-americano do budismo tibetano Lama Alan Wallace fez esse desafio durante o retiro que conduziu no CEBB Caminho do Meio, em fevereiro de 2016: "Você nem precisa mudar de posição [de corpo]. Se você direcionar agora mesmo sua atenção para sua própria consciência, você nota uma clareza, não adormecida? (...) Você tem uma clareza de estar consciente?"<sup>33</sup> Essa clareza, segundo ele – e segundo o budismo como um todo –, já é própria da mente. Basta reconhecê-la. Treinamento, nesse sentido, pode ser entendido não como um exercício de musculação, que nos faz adquirir algo que não tínhamos, mas como uma familiarização com algo que já está presente em nós. Outro mestre do budismo tibetano, este nascido no Tibete mesmo, Dudjom Rinpoche, que foi mestre de outro tibetano, Gyatrul Rinpoche, que o cita, vai falar em "alcançar a estabilidade a partir da familiarização..."<sup>34</sup>. Para que nos familiarizemos com algo, é necessário que estejamos em contato constante com determinado objeto de prática. Muitos mestres budistas vão enfatizar que a meditação nada mais é

---

33 Vídeo completo em: <http://tinyurl.com/ybuggm5b>

34 Tradução de Lama Padma Samten. No original em inglês: "find stability through familiarity..." (RINPOCHE, 1996: 140)

do que uma familiarização com a própria mente. Na conexão com o treinamento pré-expressivo que experimentei, ocorria algo parecido, embora o contato com a prática fosse bem menos frequente do que veio a ser a meditação posteriormente, o que diminui a chance de familiaridade. Ainda assim, quando me dispunha a entrar na

“atlov mes megaiv”<sup>35</sup>

proposta pela professora Tatiana Cardoso, experimentava medo e aflição muitas vezes, mas com o tempo, o treino se convertia em algo gostoso, excitante e que eu tinha vontade de repetir – ainda que o medo seguisse me acompanhando, o que funcionava como um estímulo e um fato de afastamento ao mesmo tempo. Treinamento aqui, então, terá esse sentido de familiarização, de repetidos contatos com o objeto de prática, de modo a torná-lo consciente e vivo. E a familiarização implica essa dupla relação de conhecido e desconhecido, a mesma medida do que é familiar com o que não se sabe ainda, mas que se busca conhecer.

Assim como nos períodos um pouco mais estendidos de permanência na rua – durante as intervenções do A.U.M. refletidas aqui isso significou no máximo duas horas, embora houvesse aspiração por mais tempo – ou então em outras experiências cênicas, que duram muito mais, o que é o caso de algumas *realizações cênicas* – fazendo uso do termo proposto por Fischer-Lichte – como muitas do grupo brasileiro Teat(r)o Oficina ou do diretor inglês Bob Wilson, e aqui eu destacaria as realizações cênicas do teatro oriental, como o Noh, o Kabuki e, mais recentemente, o Butoh, assim também em períodos prolongados de meditação, como nas experiências de retiro que realizei, parece brotar essa mesma questão: o que mantém esses corpos-mentes presentes por tanto tempo? O que sustenta esse tempo estendido nesses espaços sem limites? A proposta de extensão no tempo se torna ainda mais desafiadora nos tempos tão velozes (pra não dizer frenéticos) em que vivemos, quando a atenção que costumamos dedicar a qualquer assunto, pensamento ou emoção, parece ser de

---

35 Para ler em frente ao espelho.

8 segundos<sup>36</sup> em média. Enquanto boa parte da comunidade científica apenas diz que a mente humana é assim mesmo e não há o que ser feito, meditantes de longevas tradições dedicam-se diligentemente ao cultivo da atenção há séculos, e parte do esforço do mestre Alan Wallace (2008) é mostrar que é possível treinar a atenção de modo a sustentá-la por horas, e mesmo dias, de forma ininterrupta.

Uma das questões desta pesquisa é a de não só como treinar essa atenção e mantê-la, mas como manter o estado de presença – ainda que se possam ter muitos nuances para tal noção – no âmbito da cena e para além dela também.

Para se entender com qual presença se busca familiarizar no âmbito desta pesquisa, partindo de um acesso interno e culminando nos atos performativos de intervenção urbana, percebidos externamente, lanço mão dos conceitos de presença propostos pela pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte. Ela circunscreve três possibilidades: a) *Conceito débil de presença*: quando se dá a simples 'atualização' do corpo fenomênico do ator, ou seja, a mera presença do corpo do/a performer traz uma carga emocional, afetiva que atrai ou repele o espectador, o que ela chama de "força de contágio". b) *Conceito forte de presença*: o/a performer domina o espaço de atuação, atraindo para si a atenção da audiência. Aqui surge a noção de *auratização*, que nos trabalhos de Grotowski, Barba e Artaud, para citar três exemplos proeminentes, começa a ganhar força. "A aura se respira, quer dizer, se recebe fisicamente, como quando no caso da presença do espectador sente fisicamente o efeito da força proveniente do ator sobre si."<sup>37</sup> c) *Conceito radical de presença*: aqui, a noção de *auratização* começa a perder o sentido, uma vez que não se trata de um treinamento de um corpo para obter outro, o que Eugenio Barba (1994) chama de "segunda natureza", mas da "supressão da oposição entre corpo e mente ou consciência e a aparição do corpo fenomênico dos atores como *embodied mind*"<sup>38</sup>

36 De acordo com um estudo feito pela Microsoft, no Canadá, com uma amostragem de 2 mil pessoas, nossa atenção média caiu de 12 para 8 segundos com a popularização dos smartphones, tablets e notebooks. Fonte: <https://oglobo.globo.com/economia/tempo-de-concentracao-das-pessoas-na-era-digital-menor-que-de-um-peixe-16153807> <acesso em 10 jan. 2019>

37 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: "El aura se "respira", es decir, se recibe fisicamente, como cuando en el caso de la presencia el espectador siente fisicamente el efecto de la fuerza proveniente del actor sobre sí." (FISCHER-LICHTE, op.cit.: 199)

38 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: "supresión de la oposición entre cuerpo y mente o conciencia y la aparición del cuerpo fenoménico de los actores

(FISCHER-LICHTE, op.cit.: 204). É com esse terceiro conceito que se quer trabalhar nesta pesquisa. Para praticar as ações de rua propostas pelo A.U.M. é necessário realmente experimentar essa terceira forma de presença sobre a qual se debruça Fischer-Lichte.

São equiparáveis a reauratização – no sentido benjaminiano – e a presença (*Präsenz*)? Com 'presença', queremos nos referir à mera 'comparecência' (*Anwesenheit*) do corpo, sem levar em conta os processos de corporização específicos que leva a cabo uma e outra vez em sua condição de constante devir? Ou, com 'presença' aludimos a processos de corporização muito concretos, processos de corporização de ser-corpo, por exemplo? E em qualquer caso, por que haveria esta presença poder cumprir uma promessa de felicidade?<sup>39</sup>

Questões cruciais para o entendimento deste trabalho, cujas respostas nunca são definitivas. Presença poderia cumprir uma promessa de felicidade na medida em que nos permite uma calma atenção a todo e qualquer movimento, externo e interno? A sugestão de recurso pedagógico e estético que é feita aqui concerne à meditação, e justamente por se tratar de um método que abre muitas possibilidades, já que lida diretamente com o mundo interno, intangível e imponderável por si só, não se apoia em formas específicas. A forma do corpo, a posição, o ritmo não necessariamente produzem esse corpo fenomênico presente, mas a indissociabilidade deste corpo com uma mente que experimenta os movimentos internos e externos que emergem podem ser resultado de um treinamento diário meditativo. Essa meditação pode gerar a 'realização' de uma presença, a do terceiro tipo como entendida por Fischer-Lichte, e que ora se manifesta por um corpo sentado em posição de lótus, ora por um corpo se movendo muito lentamente, ora por um corpo agindo cotidianamente.

Com base no entendimento de um treinamento não voltado para a

---

como *embodied mind*" (FISCHER-LICHTE, op.cit.: 204)

39 Tradução minha. Em espanhol, com tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha: Son equiparables la reauratización – en sentido benjaminiano – y la presencia (*Präsenz*)? Nos referimos com 'presencia' a la mera comparecencia (*Anwesenheit*) del cuerpo, sin tener en cuenta los procesos de corporización específicos que lleva a cabo una y otra vez em su condición de ser en constante devenir? O con 'presencia' aludimos a procesos de corporización muy concretos, procesos de corporización del ser-cuerpo, por ejemplo? Y en cualquier caso, por qué habría esta presencia de poder cumplir una promesa de felicidad? (FISCHER-LICHTE, 2011: 191-192)

construção de um corpo 'para a cena', é que o pesquisador brasileiro das artes cênicas Cassiano Quilici diz que:

As técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado por um espectador. Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público. A preparação para tal extrapola o âmbito da aprendizagem de uma profissão, devendo colocar em jogo a existência do artista como um todo. (QUILICI, 2017: 2)

O artista, antes de sê-lo, é humano e como tal, vive medos, vaidades, possessividade, angústias, alegrias, regozijos, desesperos. Todas essas emoções são estudadas de forma profunda pelo budismo – assim como por muitos campos do saber humano – e entendo que também são material e meio de aprofundamento através da arte. Minha aspiração é que os diversos meios de entendimento, estudo e aprofundamento desse 'material humano' que são as emoções se fundam e que, ao entender a vida, entendamos melhor a arte e vice-versa.

Sim, essa parece ser uma tendência de muitos e muitas artistas contemporâneos, a da busca de uma transformação interna, pessoal, geral, para além do aperfeiçoamento de uma profissão. Se é assim, junto-me a essa rede, pois parece-me fundamental que se reconheça, cada vez mais, a indissociabilidade de todo o universo do qual fazemos parte, pois entendo que as separações (corpo e mente, eu e tu, pessoa e universo, artista e pessoa) são construídas, artificiais, apenas um jogo temporário, lúdico, mágico. O entendimento e realização dessa magia, parece-me, é o que nos aproxima da Presença que se pretende com esta pesquisa. E nesse sentido, embora as três "etapas" das ações do A.U.M. possam ser realizadas por meio da Presença – ou se o forem, é que estarão sendo realizadas integralmente – é nesta segunda, na Pausa, que essa experiência se aprofunda. Isso porque, como mencionei anteriormente, a descoberta da Presença no roteiro de meditação oferecido pelo Lama Samten foi e continua sendo uma busca. A meditação formal parece-me ser o laboratório para que tal presença atue, e os efeitos desse laboratório serão experimentados nas outras fases, ou seja, no encontro mais direto com o



mundo.



**Shikan Taza: "Apenas sentar". Instrução principal do mestre Dogen, fundador do budismo Zen no Japão.**

## **I - Meditação: do conceito à base de treinamento**

O *insight* para a meditação deve ter surgido desde muito cedo em minha vida, pois lembro de, em criança, experimentar momentos de 'vazios' e 'nada' mental e me deliciar, permanecendo aí, absorto e ausente do mundo à volta. Quando, na adolescência, descobri a fotografia, a ansiedade era, entre outras razões, por querer capturar o momento presente. Lembro da sensação de melancolia e impotência ante à fugacidade do tempo e da esperança de que o clique manteria aquele momento ao menos enquanto durasse a mídia. Mais tarde, com a entrada no teatro, descobri um mundo em que viver o momento

presente não só é importante, como vital para o bom desenvolvimento desse trabalho. Estar em cena com o corpo, mas tendo a mente em outros 'lugares', era algo que me desagradava, não condizendo com o que eu entendia por jogo teatral, que eu já imaginava exigir a plena presença. A consciência para a necessidade de um treinamento e de um constante lembrar-se de *estar presente* demoraria um pouco a chegar, mas estava claro para mim desde cedo que fazer teatro é saber que se está lidando com a arte do *agora*.

A percepção da necessidade do treinamento viria no encontro com a Antropologia Teatral, nas mãos da professora e atriz Tatiana Cardoso. A prática orientada por ela, na ocasião, pareceu-me algo grandioso, potente, vital para a cena. Por algum tempo, talvez dois anos, minha mente ficou polarizada a ponto de entender que só seria possível treinar para a cena assim: após longa exaustão, suando e abandonando corpo e mente, eu transcenderia os limites do intelecto e estaria apto a criar movimentos, ações e relações impossíveis antes. Esse *lugar* criativo, de onde todas as ações, mundos, relações, falas surgiram, eu associaria, após ler *A Canoas de Papel*, de Eugenio Barba, com o que ele chama de *bios cênico*, o lugar da pré-expressividade, de onde todas as manifestações cênicas surgiram. Eu entendia esse *lugar* como uma liberdade de criação. Barba fala em "comportamento extra-cotidiano" e, ao associar essa fala com as observações de espetáculos a que assistia – especialmente se sabia que surgiram de um treinamento pré-expressivo – e das mesmas pessoas, incluindo a própria professora Tatiana Cardoso, em situações fora da cena, comecei a suspeitar que esse *lugar criativo* ou *comportamento extra-cotidiano* ou a *pré-expressividade* seria o gerador das expressões não apenas da cena, mas também de fora dela, ou seja, do cotidiano, ao mesmo tempo permanecendo antes e durante as próprias expressões geradas. Aliás, comecei a suspeitar que só faria sentido se assim fosse.

Passados alguns anos, comecei a vislumbrar outras possibilidades de treinamento e a exaustão como método da Antropologia Teatral deixou de ser a única forma. De todo o universo desenvolvido por Barba e seus seguidores, o acesso à Presença, já vislumbrado outrora como uma possibilidade por mim, recebeu mais ênfase na minha busca e foi o que escolhi para seguir procurando.

Foi então que encontrei a meditação de orientação budista, e me encantei com a possibilidade de alcançar essa Presença com menos esforço – ao menos aparentemente. O que encontrei em comum entre essa meditação e o treinamento pré-expressivo foi que a Presença não era tratada como o estar consciente do momento cronológico presente – como imaginava na ansiedade juvenil pela fotografia – mas sim como um 'estado' para além do tempo comum. Logo retornaremos a isso. Antes, um pouco do conceito de *meditação* neste trabalho.

\* \* \*

A origem latina da palavra 'meditação' remete ao verbo *mederi*, que tem o sentido de 'aplicar-se', 'exercitar-se', 'refletir sobre' (MEILLET, 1994: 392). Daí que exista o sentido de 'pensar sobre algo'. Também há ligação com o substantivo *modus*, que remete à 'moderação', 'medida', o que pode nos levar a pensar em equilíbrio, outro sentido possível para essa prática. No budismo, há uma radicalidade maior e a busca não é apenas por um equilíbrio. No Zen Budismo, por exemplo, vai surgir a expressão "esquecer-se de si mesmo" (DOGEN, 2007). O Mestre Dogen é fundador do Zen Budismo, a leitura japonesa do que é conhecido por 'ensinamentos do Buda', ou Darma. O Zen prima pela simplicidade nas roupas e costumes e pela forma direta de praticar, com pouca leitura e muita meditação (SAHN, 2002). A prática principal no Zen Budismo é o *zazen*, a 'meditação sentada'. Apenas sentar, *controlando a si mesmo*, seria o suficiente para atingir a iluminação, a meta final dentro do caminho budista.

Fazer a prática de meditação é soltar corpo e mente. Completar isso, está certo, é a proposta da prática de meditação sentada. "Apenas controle a si mesmo e sente aí!" Você não tem que oferecer incenso, fazer prostrações, recitar o nome do Buda, fazer penitências, ou ler as Escrituras.<sup>40</sup>

---

40 Tradução minha. No original em inglês: Doing the practice of meditation is the dropping off of body and mind. To accomplish this, right off, is the purpose of seated meditation practice. "Just control yourself and sit there!" You don't have to offer incense, do prostrations, chant the name of Buddha, repent of anything, or read Scriptures. (DOGEN, 2007: 779)

A palavra japonesa para a expressão entre aspas acima é *shikan taza*, que também pode ser traduzida para 'apenas sentar'. Esse 'apenas' começa a se tornar um problema quando sentamos e percebemos que não é tão simples assim. Muitas emoções, pensamentos, impulsos, desejos, conceituações surgem. Como nem sempre estamos preparados para 'apenas sentar', prática central no zen budismo, as instruções chamadas 'preliminares', bastante enfatizadas no budismo tibetano, podem ser necessárias para preparar nossa mente para a meditação (RINPOCHE, 2016). Dentre essas instruções preliminares, estão o cultivo de *ações virtuosas*, como generosidade, acolhimento às pessoas, capacidade de não lhes gerar problemas, entendimento delas na sua perspectiva, bem como a capacidade de evitar ações como matar, roubar, mentir, agredir com palavras, etc. Todas essas instruções, dentro do budismo, devem preparar o terreno, criando a fundação, uma base para o cultivo da prática de *shamata*, ou meditação do "calmo sentar" (WALLACE, 2015) bem como para todas as outras práticas que viriam na sequência.

A meditação é um dos pontos centrais do budismo. No entanto, um caminho completo, que abrange outras etapas além da meditação, foi vivenciado por aquele que é considerado o Buda do nosso tempo, o Sakyamuni, que viveu por volta de 600 a.C., chamado Nobre Caminho de Oito Passos, e descrito por seus discípulos. Esse caminho inicia pelo estabelecimento da motivação sincera de superar nossos próprios obstáculos para benefício não só das pessoas como de todos os seres, passa pela prática de ações virtuosas, relativas essencialmente a não causar mal a nenhum ser e à promoção de ações que os beneficiem, demora-se na meditação silenciosa e culmina na compreensão da *realidade tal como ela é*, entendida no budismo como a união entre os aspectos relativo e absoluto (RINPOCHE, 2008).

O caminho budista completo recebe muitas leituras e subdivisões na dependência das várias linhagens que assume, contudo ele invariavelmente remeterá ao Nobre Caminho de Oito Passos. Lama Padma Samten, associando este caminho com um texto chamado *A Iluminação da Sabedoria Primordial*<sup>41</sup> compôs o *Roteiro de 21 Itens*. Ambos se encontram no Anexo B deste memorial.

41 Este texto consta em: RINPOCHE, Gyatrul. *Ancient Wisdom: Nyingma Teachings on Dream Yoga, Meditation and Transformation*. New York: Snow Lion Publications, 1996.

O roteiro proposto nas intervenções do Ação Urbana Meditativa (A.U.M.), que é ao mesmo tempo ação performativa refletida neste memorial e base de treinamento para o/a ator/atriz/performer, se baseiam nos cinco primeiros itens do roteiro oferecido por Samten. Aqui, para o entendimento de meditação, se faz necessária uma explicação sobre esses primeiros itens. O primeiro deles convida a estabelecermos a motivação do caminho, que poderia ser a motivação não apenas para a prática espiritual formal, como a meditação ou a recitação de mantras, mas a motivação para toda e qualquer ação que formos realizar. O ideal Mahayana de motivação, que é uma das abordagens do budismo praticada e ensinada por Samten, é a liberação dos obscurecimentos da mente para benefício de todos os seres.

Quando percebemos que estamos dentro de uma experiência cíclica, ou seja, que as vitórias de hoje estarão perdidas amanhã, que caminhamos e não saímos do lugar, que andamos em círculos apesar de nossos esforços, nos perguntamos: "O que devo fazer? Quem sou? Para onde vou?" Quando nos damos conta disso, vemos que estamos perdendo tempo e que precisamos de outra motivação. Precisamos de uma motivação correta, que não produza aflições, sofrimento e perda de tempo. Devemos evitar as causas que nos prendem à experiência cíclica e ao sofrimento. Entre essas, a crença de que o mais importante é promover nossa identidade. (...) Com a aspiração de não perder tempo na Roda da Vida, entendendo que nossos filhos, nossos pais, nossos amigos também precisam ultrapassar essas dificuldades, decidimos nos dedicar completamente a avançar no caminho da lucidez e a encontrar a superação dos limites impostos pela Roda da Vida. (SAMTEN, 2010: 86)

A motivação para o caminho budista, presente tanto no primeiro passo do Nobre Caminho de Oito Passos quanto no primeiro item dos 21 Itens do Lama Samten, pode ser gerada de diversas formas, desenvolvidas nas diversas abordagens do budismo. Como descrito no Caderno 1, busco vivenciá-la na primeira fase dos atos performativos do A.U.M., por meio da escuta, praticada tanto no sentido de um ambiente sonoro e cinestésico geral quanto no encontro individual com pessoas transeuntes das ruas, por meio da *escuta empática*, praticada na Comunicação Não-Violenta. Essas perguntas e aspirações descritas por Samten nessa citação procuram ser respondidas nesta primeira fase.

Já na segunda fase, o foco tanto pode ser o *zazen* (com a instrução *shikan taza* em mente) quanto o que é conhecido em sânscrito por *shamata*. Essencialmente, *shamata* consiste em tranquilizar e equilibrar a mente e a energia e uma das consequências naturais é um controle maior sobre esses aspectos do nosso ser. Esse controle, de acordo com minha experiência, não vem por uma força ou esforço demasiado. Ao mesmo tempo, não surge espontaneamente, sem esforço algum. Parece necessária uma justa medida, que não pode ser determinada de antemão, mas que precisa de sensibilidade para ser percebida e praticada. Nesse sentido o 'sentar' pode ser um sentar com o corpo, na posição de lótus, e essa foi uma forma adotada em algumas das saídas performativas do A.U.M., como se viu no nascedouro desse projeto, a *meditaÇÃO*, mas o ponto principal é o que poderíamos chamar de um 'sentar interno'.

O mestre do budismo tibetano Gyatrul Rinpoche orienta esse tipo de meditação do seguinte modo:

Em um local solitário e livre de distrações humanas e de ruídos perturbadores, e assim por diante, posicione-se firmemente sobre uma almofada confortável na postura ereta, com as pernas cruzadas, adotando as sete qualidades de Vairocana. Com relação à fala, deixe sua respiração fluir normalmente. Com respeito a sua mente, sem se entregar a quaisquer atividades de permanecer no passado ou ponderar sobre o futuro, etc., corte as elaborações conceituais relativas aos três tempos, e posicione sua atenção em um estado não criativo, livre de distrações.<sup>42</sup>

Uma instrução como essa pertence a uma categoria que é considerada preliminar, uma vez que não há em nenhuma escritura budista a que eu tenha tido acesso – e essa afirmação também foi feita por vários mestres budistas que ouvi – que diga que a culminância do caminho budista é permanecer “em um local solitário e livre de distrações humanas”. Essa solitude, dizem tais mestres, precisa ser cultivada, como uma preparação para o encontro com o mundo. O

42 Tradução de Marcelo Nicolodi. No original em inglês: In a solitary place free of human distractions and without disturbing noise and so on, firmly compose yourself on a comfortable cushion in the erect, straight, cross-legged posture having the seven qualities of Vairocana. With respect to speech, let your breath be normal. With respect to your mind, without letting your mind indulge in any activity of dwelling on the past or pondering the future, etc., cut off conceptual elaborations concerning the three times, and place your attention in a non-creative, undistracted state. (RINPOCHE, 1996: 134)

ponto 'final', portanto, seria esse encontro. Final sem fim, claro, porque esse encontro é sempre vivo, sempre complexo, múltiplo de sentidos e sem receita pronta – o que pode nos levar à aspiração de retornar ao retiro de quando em quando. Encontrar-se com o mundo, tendo se nutrido previamente com a prática de *shamata* tem outra qualidade, na minha experiência. Uma qualidade que pode remeter – ou sugerir – a clareza, a bem-aventurança e a não conceitualidade, três qualidades consideradas culminantes desta prática. Mas estas experiências de novo não são o ponto final, e no caminho budista é necessário ir adiante. Porém, por estar longe de qualquer uma dessas experiências, trago-as aqui como sugestões, possíveis breves *insights*, ou mesmo aspirações para o encontro com a rua a que me proponho.

Podemos entender qualquer caminho como circular, ou seja, é possível passarmos pelas diversas 'fases' de um caminho várias e várias vezes, sem nunca esgotar aquela etapa e sempre aprendendo e descobrindo novas e criativas saídas, universos intensos, vivos, assustadores e sedutores a cada passo, mesmo tendo passado por ele uma centena de vezes. Para os atos performativos do A.U.M., a escolha foi por permanecer nos primeiros itens do caminho orientado por Samten e, desse modo, o encontro com o mundo (rua, praça, calçada, transeuntes: urbe) ainda não é totalmente livre, lúcido, iluminado, mas é uma tentativa de se estar aí, *presente*, de forma mais estável, equilibrada e ampla. Assim que, como suporte teórico e prático e também como ilustração desse encontro, trago uma breve passagem de um texto, pertencente à tradição conhecida por Dzogchen, considerada o pináculo do caminho budista (e para além do budismo portanto):

Em outra noite, em um sonho, um iogue de cor vermelha dizendo ser Vajra da Fala de Orgyen disse:

"Filho, foque sua mente firmemente em mim. Corte todos os pensamentos forçadamente."

Como resultado dessa tentativa, pensamentos brotaram ininterruptamente, assim eu disse a ele que minha mente não era capaz disso.

"Você está consciente do fluxo deles?", ele perguntou. [474]

"Estou," eu respondi.

"Bem, tais pensamentos são chamados de movimento. Aquilo que os compreende é chamado de consciência. Manter-se nessa

compreensão é chamado de quietude. Nunca se afaste desses três!”<sup>43</sup>

Quando sento – em lócus ou só internamente – no encontro com a rua, busco manter esses três pontos. A *quietude* interna precisa ser sustentada para que a *consciência* dos *movimentos* (que se manifestam na forma de pensamentos, pessoas que passam, sons que são produzidos, clima, etc.) seja a mais plena possível. Esses três pontos são inseparáveis e são a base da prática de *shamata* realizada nesta fase dos atos do A.U.M. Manter-se estável, portanto, em meio ao movimento da rua, é necessário para que a prática da *coemergência* e da *corporalidade* entrem em cena.

Antes, ainda, de entrar nesses dois conceitos, parece-me importante ressaltar que esses três pontos, apontados pelo mestre Padmasambava<sup>44</sup>, vão permear grande parte da pesquisa que se desenrola aqui. Isso porque, mesmo que as noções de coemergência e corporalidade, as quais exporei adiante, ainda não estejam totalmente compreendidas – e mesmo algumas vezes nem como uma lembrança fugaz – a manutenção de uma certa *quietude*, que mantém a *consciência* do *movimento* dos pensamentos, ações, imagens, impulsos, que ora surgem apenas internamente, ora se manifestam como corpos que se movem (ou estão também parados) na cidade, torna-se uma prática fundamental para que minimamente haja um espaço interno, que permite a escuta de si e do outro, e o conseqüente movimento em direções que sejam de benefício – para si e para o outro. É assim que entendo o sentido de meditação nessa investigação.

A segunda fase das ações, portanto, implica parar, silenciar, escutar, observar. Como não existem formas externas que necessariamente signifiquem

---

43 Tradução de Marcelo Nicolodi e Jeanne Pilli. No original em inglês: On another night in a dream, a red yogin claiming to be Orgyen Speech Vajra said, “Son, focus your mind firmly on me. Forcefully cut off all heart of the great perfection thoughts.” As a result of doing this, thoughts flowed forth uninterruptedly, so I told him my mind wasn’t capable. “Are you aware of their outflow?” he asked. [474] “I am,” I replied. “Well, such thoughts are called movement. That which understands them is called awareness. Remaining in that understanding is called stillness. Never be separated from these three!” Tradução para o inglês por B. Alan Wallace. (LINGPA, 2016: 147-148)

44 Também chamado de “o segundo Buda”, Padmasambava, ou Guru Rinpoche, é o fundador do budismo tibetano. Em diversos textos, ele aparece com diversos nomes, referentes ao que no budismo é conhecido por “emanações” ou “manifestações”. Nessa passagem, é chamado *Vajra da Fala de Orgyen* pois seria a manifestação específica da fala de Padmasambava. Orgyen era o nome do país onde Guru Rinpoche se manifestou. Corresponde à região atual do Paquistão. O local de sua manifestação e ele próprio se mesclam, por isso a referência a esse mestre como o próprio Orgyen.



essas ações, o ponto aqui é treinar – o que também quer dizer familiarizar-se ou cultivar – os aspectos de *quietude* e *consciência* dos *movimentos* internamente e mantê-los, vez após vez, o máximo de tempo possível. O barulho ou silêncio, o movimento ou a imobilidade, expressos no espaço aberto da urbe ou surgidos no espaço interno da mente, são, desse modo, vistos e experimentados da forma mais equânime possível. Isso é conhecido como *ação de poder*. (SAMTEN, 2010)

### I.a *Coemergência e Corporalidade*

Essas noções surgem como aspectos adicionais, que ajudam a sustentar a prática do performer que se aventura por esse treinamento – e que no caso desta pesquisa, culminam nas ações do A.U.M. Vamos delinear essas práticas...

Entender a COEMERGÊNCIA de forma profunda é entender que nenhum fenômeno, seja um pensamento, um objeto, uma ação humana, um sentimento, um lugar (como os espaços da cidade onde as intervenções acontecem), uma manifestação artística, etc. têm existência inerente, ou seja, existem de forma independente de um observador que se relacione com eles. Para tal abordagem, todos os fenômenos, materiais ou imateriais, *coemergem* com quem os observa. Isso quer dizer que, tanto o entendimento de algo ser performático ou teatral, cênico ou cotidiano, artístico ou trivial, como a própria experiência da rua, dos espaços existentes aí, dos/das transeuntes e suas ações, estão intimamente ligados com quem os experimenta. Isso também serve para as experiências que podem surgir num retiro prolongado. Medo, carência, raiva, rancor, inveja, etc. são vistas como inseparáveis de quem experimenta tais emoções. Embora possamos entender conceitualmente que uma emoção seja inseparável de quem a experimenta, seguimos operando como se houvesse uma essência no “eu” e uma essência no “objeto” experimentado, que pode ser até mesmo uma emoção. Daí uma expressão como ‘Eu (*sujeito*) sinto (*ação*) raiva (*objeto*).’ ser tão natural.

No âmbito do caminho budista, praticar a coemergência como uma lembrança constante da inseparatividade entre sujeito e objeto nos levaria para uma região livre, anterior à concepção e reificação sujeito-objeto ou no mínimo

nos tornaríamos mais conscientes das construções que operamos normalmente sem notar.

Para entender melhor a noção de coemergência, é importante se familiarizar com a noção de vazio:

Sabemos que a carroça é um objeto, uma coisa muito útil. Tem uma função particular com a qual todos concordamos: é usada para transportar coisas de um lugar para outro. Mas, ao examinarmos a carroça, constatamos que "carroça" é uma mera designação, um rótulo mental conveniente. Não existe carroça verdadeiramente existente.

Poderíamos examinar, primeiramente, as suas partes. Veríamos que tem rodas e uma plataforma, uns anteparos laterais, arranjos para tração e etc. Porém, cada uma destas coisas é o que é: as rodas não são a carroça, nem a plataforma é a carroça, nem os anteparos e assim por diante. Se, repentinamente, separarmos tudo, não mais veremos uma carroça. Mas a carroça também não pode ser encontrada além das suas partes agregadas. (...) A identidade "carroça" é apenas uma mera imputação sem qualquer realidade por trás dela, sem nenhuma *substancialidade verdadeira* que conecte a carroça às suas partes. (RIMPOCHÊ, 1997)

O que o mestre budista tibetano Thrangu Rimpochê está apontando é para a noção de vazio dentro do budismo e o faz por meio de uma analogia clássica, usada pelo próprio Buda Sakyamuni, o buda histórico que viveu há 2600 anos. O que tal noção busca elucidar é que nenhum fenômeno, seja um objeto material ou imaterial, uma sensação, uma pessoa, o tempo, a causalidade, etc. tem existência inerente, ou seja, todos os fenômenos são vazios por natureza. Essa vacuidade que é apontada pelo Buda não significa que as coisas não existam. Não é uma vacuidade de tudo, mas de uma existência inerente. O que quer dizer que, ao mesmo tempo que são vazios, os fenômenos operam. Seria estranho dizer, por exemplo, que uma pessoa que falasse conosco ou um objeto que atingisse nossa cabeça ou o lugar que frequentamos não existam totalmente. Eles estão operando, eles são reais, nós os experienciamos, retomando novamente Jorge Larrosa Bondía. Essa operacionalidade, segundo o budismo, deve-se à luminosidade. Essa "dupla realidade" dos fenômenos, ou seja, a vacuidade e a luminosidade unidas é explicitada em um texto clássico do budismo, chamado *Sutra do Coração*, cujas palavras são um diálogo entre dois alunos do Buda Sakyamuni, Shariputra e Avalokitesvara. Esse texto, também

conhecido como *Coração da Perfeição da Sabedoria*, diz que “forma é vazio; vazio é forma”, ou seja, as formas são vazias por natureza, mas ao mesmo tempo, do vazio brotam todas as formas. Esse sutra é explicado em detalhes em *A Essência do Sutra do Coração*, do mestre do budismo tibetano, Dalai Lama (2000).

Na minha limitada experiência como praticante, noto que compreender a noção da coemergência sujeito-objeto é uma ponte natural para a compreensão da coemergência vacuidade-luminosidade. O sujeito corresponderia à luminosidade, ou seja, àquele que cria, o gerador das aparências, enquanto o objeto estaria ligado à vacuidade, ou seja, os objetos explicitariam esse aspecto de ‘vaziez’ ou de ausência de natureza intrínseca. Assim como não há carroça na carroça, não há nada em nenhum objeto, seja material ou imaterial, que seja o objeto em si. A partir dessa noção de coemergência, podemos perceber que tudo o que consideramos real é de fato imputado, é uma construção.

Conceber a construção como uma ‘realidade’ é, portanto, conceber que nada do que em geral consideramos real o é de fato. Contemplar a coemergência, lembrando vez após vez dessa inseparatividade, é portanto estar duvidando constantemente da realidade que nos cerca. O treinamento é entendido, portanto, como um constante não saber. “Os livros têm-me sido úteis menos para instrução do que como treinamento.”<sup>45</sup>, confessa o filósofo francês Michel de Montaigne. Treinar é concebido nesta pesquisa menos como uma repetição de algo sabido, cuja ideia reforçamos e relembramos até firmarmos uma certeza, e mais como um processo de investigação que chega a nada, uma vez que a coemergência sujeito-objeto e vacuidade-luminosidade trata justamente do *entre* e nunca de um fim. Interessa, portanto, o processo em si, o colocar-se em movimento, o estar disponível, *presente*, para o pulsar da vida, que não é fixo e é, portanto, inconcebível.

Treinar a coemergência como uma lembrança constante afeta direta e indiretamente A CORPORALIDADE, como entendida por Victoria Perez Royo, professora de Estética e Teoria das Artes na Universidade de Zaragoza, Espanha.

---

45 MONTAIGNE, Michel. *The Complete Essays*. Trad. e org. de M. A. Screech. Harmondsworth: Penguin, 1991: 1176. apud MANGUEL, Alberto. *Uma História Natural da Curiosidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016: 13.

*Corporalidade* “se refere aos modos aprendidos e construídos do corpo em seu estar, apresentar-se, relacionar-se e mover-se com outros. A corporalidade pode ser mais ou menos consciente, sua aprendizagem e fabricação podem ter sido mais ou menos voluntárias ou automáticas.”<sup>46</sup> Isso quer dizer que, muito mais do que propor uma sequência de movimentos ou práticas específicas que levem a ‘produzir’ ou ‘gerar’ uma presença, a busca do treinamento aqui estudado é pela conscientização de como já estamos treinando o corpo em nossos modos de “estar, apresentar-se, relacionar-se e mover-se com outros” e, a partir dessa conscientização, potencializar e estabilizar esse treinamento. Para que tal se dê, em lugar da exaustão física aprendida no treinamento pré-expressivo, busca-se a pausa, como sugerida por Bondía, e adicionalmente, ‘dentro’ dessa pausa, é proposta a noção de *coemergência*.

No âmbito estético-cênico-performativo, nesta fase, a ênfase é dada à imobilidade do corpo ou ao movimento mínimo. Há uma inspiração na dança japonesa Butoh, embora não haja um treinamento específico de minha parte nesta dança. Um dos diálogos nesta fase é com o trabalho do Coletivo Ecopoética. O performer Rossendo Rodrigues, em sua pesquisa que reflete as performances do coletivo, estuda, por exemplo, o gesto e suas implicações no contexto urbano. Os gestos que ele e sua colega, a performer Marina Mendo, trabalharam na ação *Dilúvio MA*, surgiram de um lugar de silêncio e de pausa. “Para compor as ações, buscamos referência estética na dança Butoh japonesa, habitando as instalações de lixo com micro movimentos e respirações profundas.” (RODRIGUES, 2016: 34).

Micro movimentos e respirações profundas podem ser técnicas que nos fazem acessar a posição interna de “estabilidade em meio ao movimento”. É importante que a postura interna e a movimentação externa estejam integradas de forma fluida. É um desafio falar de um âmbito sem falar do outro, uma vez que não se trata de uma mera repetição de movimentos, respirações ou formas. Ainda assim, um aspecto imprescindível, que se mostrou bastante relevante e nutridor da *Presença* buscada nesta pesquisa é o silêncio. Está certo que tanto a

---

46 Tradução minha. No original em espanhol: “se refiere a los modos aprendidos y construidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacionarse y moverse con otros. La corporalidad puede ser más o menos consciente, su aprendizaje y fabricación pueden haber sido más o menos voluntarios o automáticos.” (ROYO, 2016: 14)

primeira quanto a terceira fase – especialmente a primeira – fazem uso da palavra para chegar às pessoas que acessam o A.U.M., mas mesmo nessas fases e de forma mais intensa na fase intermediária, ou seja, durante a pausa, o silêncio é uma busca que potencializa, acalma, conecta e aprofunda. O ator e pedagogo francês François Kahn (2018) desenvolveu uma pesquisa em torno do silêncio na prática teatral. Ele trabalhou diretamente com Jerzy Grotowski, que, por meio de Barba, é também uma inspiração para as investigações que desenvolvo aqui. Ele discorre sobre os encontros com o grupo de Grotowski, falando da relação das pessoas deste grupo com a palavra, a memória, a escuta do outro.

Estar em silêncio? É um pouco mais complicado. Em polonês, existe uma palavra que significa especificamente não falar – *milczenie* –, e outra – *cisza* – que significa não fazer barulho, estar tranquilo, em paz. Na verdade são dois conceitos bem diferentes, pois o primeiro designa uma decisão voluntária, uma escolha mais ou menos consciente, enquanto o outro é um estado que não depende apenas da nossa vontade, mas também da nossa atenção, da nossa escuta e da nossa tranquilidade corporal e mental. (KAHN, 2018: 2)

É o silêncio do segundo tipo que mais interessa a esta pesquisa. Considero fundamental que não apenas não se fale, como se busque uma calma e tranquilidade integral, corpo-mente-espírito, pois só a partir daí é que as noções de coemergência e corporalidade podem se fazer presentes e serem praticadas como uma lembrança constante, que é o foco do treinamento sugerido neste trabalho. Ao falar dos sons (externos e internos) que escutamos, Kahn fala em uma “música dos sons” e explica que

No início, essa música é ainda muito perturbada, descontínua, mas depois, com o tempo e a fadiga, os sons do exterior tornam-se mais leves e mais precisos e, assim também, os sons interiores. Começamos a distinguir os batimentos do coração, o farfalhar do ar sobre os corpos e o chão torna-se como a pele de um tambor sob os pés. Isso é perceptível em nós mesmos e fora de nós, nos outros, no espaço da sala. É o silêncio vivo. É o silêncio compartilhado. (KAHN, 2018: 4)

Estar em silêncio é compartilhar de um silêncio interno, amplo, coletivo.

Um silêncio que transcende a noção da dualidade ruído/silêncio. A prática de meditação, como a entendo e busco praticar, aguça a sensibilidade para esses mínimos ruídos, movimentos e mesmo ao ritmo sem som, que podemos perceber especialmente em retiros longos de meditação. O coração tem um batimento que podemos sentir, mesmo sem escutar. O corpo vivo, como um todo, está sempre em movimento: o sangue circula, os órgãos trabalham, as sinapses são constantemente ativadas, a respiração flui.

Se formos falar do silêncio como a ausência completa do som, poderíamos remeter à experiência do músico norte-americano John Cage, que, ao entrar em uma câmara anaecóica, constatou que, mesmo na total abstenção de sons externos, os sons do seu próprio corpo ainda podiam ser ouvidos. Assumindo a impossibilidade do silêncio absoluto, mesmo em corpos totalmente imóveis, entendo que não é a esse silêncio que refere nesta pesquisa. Quanto a esse silêncio, poderíamos dizer que ele não existe, de forma alguma, enquanto houver ar, que é o veículo das ondas sonoras. Em termos de 'silêncio visual', também reconheço que as imagens suscitadas pelos corpos parados ou em movimentos e gestuais mínimos durante os atos do A.U.M. não são necessariamente silenciosas, uma vez que 'gritam', chamando a atenção justo pelo rompimento do caminhar e estar cotidiano na cidade.

O silêncio durante a pausa da segunda fase começa, portanto, no mundo interno. Os três pontos levantados por Padmasambava (quietude, consciência e movimento) são permeados pela coemergência, culminando na construção de corpos que, na intersecção com outros corpos, aspiram gerar uma corporalidade do silêncio, autônoma, espaçosa e livre.

Ou não.

## II - Ensaio sobre Nada

“Não me moleste quando estou vendo uma coisa nada importante. Tenho uma sensação boa quando estou vendo uma coisa nada importante.” A prima de minha esposa, de dez anos, Gabriela, interrompeu uma pergunta que fiz a ela – a respeito de estrelas e uma visita ao museu da NASA que ela fizera – com essa fala. Pode ser que minha pergunta estivesse apontando para uma explicação racional sobre um passeio que ela fez ou pode ser que ela simplesmente não quisesse falar sobre o assunto ou ainda estivesse desviando a atenção de uma possível tristeza por se despedir de parentes após ter estado com eles vários dias. São essas possíveis explicações racionais (adultas?) para a espontaneidade de uma criança que queria ser nada por apenas alguns instantes.

*A importância de ser nada* ou de estar para não servir para coisa alguma poderia ser uma das funções da arte, ao menos como concebe a poesia do sulmatogrossense Manoel de Barros:

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento.

(BARROS, 2003: 63)







Importa ser nada na mesma proporção em que cada objeto do mundo contemporâneo ganha uma função, um sentido, uma operacionalidade, uma utilidade, e isso passa a ser tudo. Olhamos para um amontoado de metal e plástico, bits e fótons, chamamos de celular, associamos uma identidade a ele (por exemplo, “meu celular”) e a partir disso, ele é tudo e só isso. Qualquer outra ideia que contrarie essa assertiva é banida – ou nem mesmo cogitada. Fazemos isso o tempo todo, classificando e ordenando o mundo, mesmo que tenhamos uma ideia flexível de nós mesmos. Se esse monte de plástico e metal fosse “algo nada importante”, como quis a Gabriela naqueles poucos instantes de contemplação, talvez pudéssemos fazer uso dele sem fixação ou apego, como enuncia o mesmo poeta: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar (...) elas podem um dia milagrar de flores.” (BARROS, 2003: 57)

A utilidade – ou a ânsia por ela – parece afirmar que a coisa existe mesmo e cujo sentido pode ser objetivamente exprimível por meio de uma linguagem, como por exemplo a escrita ou a fala. A arte – a poesia – nos ajuda a ver que não há apenas uma, ou algumas formas específicas de interpretação de algo. Quando uma criança vê o mundo, podemos dizer que ela tem o olhar menos impregnado e fixado e é possível ver como o poeta. A poesia nos mostra que as palavras, que normalmente apontam para um determinado lugar, podem ser reinventadas e apontadas para outros lugares, como neste exemplo do poeta paulista Arnaldo Antunes:



Ser gente talvez signifique ser terreno ao extremo, mas podemos ter a experiência por um outro ângulo e isso ser, então, extra-terreno. Ser gente em si pode ser que seja ser extra-terreno. Gente pode ser tão estranho que não pareça algo daqui. E por aí vai. A polissemia da poesia nos leva de volta à “infância da língua”, como nos ensina Barros (2010), pois que com ela podemos experimentar a liberdade de sermos vários, de vermos de variadas formas. Nesse sentido é que a poética do letramento, como proposta pela psicopedagoga brasileira Elaine Milmann (2016), possibilita que uma criança seja introduzida ao universo da linguagem escrita a partir do ponto onde ela está, sem imposição. A linguagem escrita é só uma de tantas universas possíveis, um\_ univers\_ que pode ser socializante, que leva em conta x outrx, mas que também pode ser apenas uma forma de eu mesmo me enxergar nas palavras:

um outro eu  
vendo o eu  
que escreveu.

Ver a pessoa a partir do ponto onde ela está torna-se fundamental para nos vermos como gente, abraçando o outro como nós mesmos num outro

mundo<sup>47</sup>. Se a criança é tratada com abertura e entendida no seu mundo, ela poderá fazer o mesmo, uma vez que sua permeabilidade e disponibilidade parecem maiores do que quando vai ficando adulta. Estar atento/a e disponível para a criança é desafio constante para o adulto, que muitas vezes está só interessado em ordenar e definir as coisas por meio de palavras e conceitos – inclusive o de nomear estrelas. Mas é um desafio necessário e gratificante, pois quando nos entregamos para o sempre renovável universo de possibilidades, jogamo-nos para o nada, cuja metáfora do Cosmos, do qual a ínfima parte mal suspeitamos, é uma das mais adequadas, e desse nada muitas e infinitas possibilidades podem surgir.

Impregnado da criancice que esta prima me disponibilizou antes de alçar voo para voltar à Espanha, onde mora, almejo também o nada, das palavras e das coisas, do mundo e do extra-mundo, dos vãos e dos desvãos. É possível que se entenda nada após a leitura deste texto. Ótimo! Porque o entendido poderá ser apreendido e mensurado, comparado e quantificado e aí cairemos novamente no mesmo poço. “Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!” (BARROS, 2003: 57). Agora, se o entendido foi apenas perpassado pelo corpo, se apenas pulsar e transformar, mas sem nada cristalizar, tanto melhor! Então que se faça do nada o infinito, não do Cosmos, que esse quando for todinho escrutinado será um só, mas do não-Cosmos, do extra-Cosmos, do além-de-tudo!

Dessa ânsia de não ter ânsias e simplesmente ser é que “milagra” o ir-se à rua para dançar e sentar, para ser-estar, não para pensar e estudar a rua, mas para pensar *a rua*, assim como “o poeta não trabalha com o signo, *ele trabalha o signo verbal*” (MILMANN, 2017: 491). Vou à rua – sozinho ou acompanhado – porque sim. Sentar para meditar porque a pausa também é o encontro com o nada, o ser o nada. Na rua, os encontros, desencontros, medos e anseios são

---

47 Referência a uma fala do Lama Samten: “O outro sou eu mesmo num outro mundo.”

contingentes e potentes. É a investigação da potência e do aspecto político dessas pausas na rua que me interessa e para a qual tenho apoio nos diversos encontros que tive a felicidade de experimentar neste período de investigação. O desafio de procurar sem fechar o cerco, sem definir de forma inflexível, sem perder a infância das palavras e das coisas é muito grande. O desafio de continuar sendo nada, apesar de tudo! Tomo emprestado outra poesia de Arnaldo Antunes para resumir esse desafio e encerrar estas breves não-reflexões:

NADA  
COM UM VIDRO NA FRENTE  
JÁ É ALGUMA COISA

NADA  
COM UM VENTO BATENDO  
JÁ É ALGUMA COISA

NADA  
COM O TEMPO PASSANDO  
JÁ É ALGUMA COISA

ENÃO É  
NADA



**meditação** ocorrida em abril de 2010 | fotos: Felipe Giugno Gaiessi





Outono se faz  
Em corpos  
Sentados afoitos  
Ou correndo serenos



**A.U.M. em nov. 2017 | FOTO: Daniel Farias<sup>48</sup>**

---

48 Essa foto foi tirada por Daniel Farias sem que ele me conhecesse nem soubesse nada sobre o A.U.M. Era um transeunte passando pela Av. Salgado Filho (atrás se vê a parede do Departamento de Arte Dramática da UFRGS). Ele é amigo de um amigo no Facebook. Daniel postou a foto no seu perfil e este amigo em comum, Arthur Ozelame, me marcou na foto e foi feita a ponte. Coincidência?



No rabo do cavalo  
Também há natureza búdica?  
Vento de outono.

Shiki

### III - A Mente para o Budismo

Gostaria de fazer alguns apontamentos no que se refere às noções de mente, consciência e corpo. Trago este tópico porque considero importante entender a partir de onde se está falando no corpus deste trabalho quando se usa esses termos. O que vou trazer será apenas um sobrevoo sobre as noções e conceitos acerca desses temas, e não é minha intenção aprofundá-los teoricamente no percurso desta pesquisa. Poderia ser um tema para um estudo totalmente dedicado em uma ocasião futura.

#### *Mente*

Essa palavra recebe muitas e diferentes conotações nos vários campos do saber humano. Interessa para esta pesquisa o que o budismo entende por 'mente' e, a partir disso, interessa os desdobramentos e contradições com relação a essa noção budista. Já ouvi mais de uma vez, de mestres brasileiros do budismo, que existe mais de uma dezena de palavras em tibetano, as quais traduzimos todas para 'mente'. Vê-se aí já a complexidade desse tema. Um estudioso brasileiro do budismo, Alexander Berzin, publicou no portal budavirtual.com, um texto com o título *A Mente Segundo o Budismo*. Vejam o que ele fala a respeito:

Ainda mais diferente é o fato de que, no contexto budista, "mente" não se refere a alguma "coisa" que tem como função perceber, pensar e sentir. "Mente" se refere à atividade mental em si. Lembre-se, quando dizemos "mental", aqui, queremos dizer tanto os sentidos como o pensamento. Não há uma "coisa" material ou imaterial dentro de nossas cabeças para a qual podemos apontar e dizer: "isso é a mente". Claro que podemos descrever a atividade mental do ponto de vista da fisiologia do cérebro e do sistema nervoso, mas cérebro não é o mesmo que mente. Mente, no budismo, se refere à atividade mental, do ponto de vista da experiência subjetiva. (BERZIN, 2019)

Então é importante reconhecer que, quando se falar em 'mente' neste trabalho, estaremos nos referindo a uma atividade mental, muito próximo ao que os filósofos chilenos Maturana e Varela falam, ao

desenvolver a *Teoria da Cognição de Santiago*. Segundo essa noção, todo o organismo vivo se relaciona com o meio através de um processo cognitivo. No ensaio *Presença: consciência do agora*, na página 90 deste caderno, retomo essa noção com mais detalhes.

Ainda assim, a mente, para o budismo, é algo ainda mais amplo do que um processo de cognição, pois ela busca alcançar até mesmo a não separação entre sujeito e meio. Há histórias de mestres que ultrapassam o paradigma da matéria, afundando a mão em pedras, cruzando paredes, fazendo percussão com gravetos no ar, voando e até mesmo se transformando em outros seres. Não pretendo entrar nessa senda no percurso desta pesquisa, por uma questão de impossibilidade até mesmo de eu entender de dentro como tais feitos são realizados. Mas considero importante apontar essa direção pois nesses casos, a própria noção de inseparabilidade entre sujeito e meio nem vem ao caso, uma vez que eles se confundem, um se desdobrando no outro, não sendo possível apontar onde um começa e o outro termina. Para o budismo, tais feitos são possíveis por uma questão de "domínio da mente", ou melhor, de entendimento total do seu funcionamento e usufruto em uma direção específica.

Mas o que é mente para o budismo? Alexander Berzin aponta três características: clareza, consciência e *mera*.

A primeira corresponderia ao surgimento de algo, independente de ser bom (com o que normalmente nos atraímos), ruim (do que normalmente nos afastamos) ou neutro (ao que normalmente somos indiferentes). A clareza é o que dá surgimento a tudo. Essa atividade mental seria, em princípio, impessoal. Clareza, portanto, é a capacidade que a mente, impessoal, tem de 'dar nascimento' às formas, aparências, pensamentos, sons, etc. Quando, por exemplo, um pensamento surge, ou quando vemos algo, cheiramos, tocamos, escutamos, etc., antes mesmo de surgir alguém que experiencie o fenômeno, há essa clareza, qualidade espontânea da mente.

## *Consciência*

Mas aí tem a consciência – que em alguns estudos e abordagens é confundida com mente, e como se verá, também neste estudo é tratada quase como sinônimo. Berzin vai apontar a consciência como o processo de se relacionar com o que surgiu. O surgimento (clareza) e o relacionar-se (consciência) são simultâneos e espontâneos, sendo que ambos não são distintos, mas também não são idênticos. Poderíamos dizer que consciência é um nível minimamente mais complexo que a clareza, mais palpável talvez. Ainda assim, consciência, para o budismo, não está relacionada a tomarmos consciência de algo. A consciência pode acontecer de forma inconsciente, por mais paradoxal que pareça essa afirmação. Pode haver uma relação de agrado ou desagrado com algo que nem mesmo chegamos a tomar consciência, no sentido comum. Consciência seria portanto uma qualidade de relacionamento que surge na mente. Um início da separação entre sujeito e objeto.

Poderíamos imaginar uma sequência temporal, partindo da clareza e indo até *mera*, que é entendida como a característica da individualidade, do experienciador. Poderia ser o gérmen do 'eu' que vai eclodir mais adiante, de acordo com o ensinamento budista da originação dependente. *Mera*, então, surge quando algo surge. A dualidade está posta quando nos sentimos separados do mundo, para o budismo.

Pode parecer estranho aceitarmos a ideia de que não há essa separação porque, de fato, quando 'eu' sinto, 'você' não necessariamente sente. Então a dualidade opera e faz sentido. Se não fosse a separatividade – ou a dualidade – não seria possível duas pessoas se encontrarem, se reconhecerem, se apaixonarem; não seria possível um remédio curar um corpo, uma vez que o remédio e o corpo doente são coisas diferentes. Então tem uma beleza e uma riqueza em as coisas serem diferentes, separadas, duais. Eu não sou o alimento que como, e por isso é gostoso comê-lo, e mesmo que depois ele se transforme no meu corpo, e parte dele retorne ao ambiente, num sentido

de interrelação constante, como nos mostra a Teoria de Santiago, ainda assim essa relação ocorre de forma separativa, dual, ou seja, continuo me sentindo diferente do alimento e dos excrementos. Para o budismo, a noção de *mera*, e mais adiante *avidya* (que é traduzido para *ignorância*), é o que vai operar essa separação, o que será uma questão a ser vivenciada e superada.

### *Corpo*

O ponto que pode ser de controvérsia diz respeito ao corpo e à aparente separação que é feita entre ele e a mente ao longo deste trabalho. Sim, podemos assumir que o corpo sente e pensa, produz discurso e significado. Parece corrente, no atual estado da arte, que tais questões estejam já suficientemente analisadas, estudadas e aprofundadas a ponto de parecer arcaico sugerir tal separação. Porém poderíamos nos questionar por que corpos mortos não sentem nem pensam. Ou porque muitas vezes sentimos de um jeito, pensamos de outro e agimos de outro. A característica *mera* da mente, na análise que Berzin faz, se entendermos até onde chegamos com os estudos das artes cênicas, pode muito bem ser abordada no seu aspecto 'corpo', ou seja, há um 'eu' no corpo, nós nos identificamos com o nosso corpo, a ponto de apontarmos para uma foto do nosso corpo e dizermos "este sou eu". Porém, o que os estudos e práticas com que tive contato dentro do budismo apontam, é que há algo anterior ao corpo, não no sentido de dominá-lo ou ser superior a ele, pois é entendido, sim, como inseparável dele, mas de ser primordial, uma espécie de "princípio vital". E mesmo esse princípio pode ser chamado de *mente*. Na citação da página 37, aponto como Fischer-Lichte aborda o entendimento das artes cênicas e a fusão corpo-mente em *mente*.

Podemos ver também o que o mestre Lama Padma Samten fala a respeito dessa separatividade ou inseparatividade entre esses âmbitos:

As tradições espirituais enfatizam coisas diferentes. Algumas abordagens vão dizer que nós temos uma consciência que independe do corpo. Essa afirmação vem da experiência natural nossa de poder reagir aos estímulos que provêm de olhos, ouvidos, nariz, língua e tato – e mesmo de mente, ou não. Nós percebemos que há uma independência com relação aos estímulos que possam surgir. Isso nos leva a uma sensação que nós não somos o corpo, não somos a mente, não somos nenhum desses aspectos. Outras tradições vão dizer: 'você é o seu corpo, não tem nenhuma separação entre seu corpo e sua mente; quando seu corpo extingui, sua mente extingue junto'. Ainda que isso possa parecer totalmente oposto à primeira, não tem nenhuma diferença. De fato nossa existência depende de todo o aspecto construído que nós portamos. Algumas tradições dizem: 'não resta nada, não há nada, não há alma atrás.' No budismo se diz isso: 'não tem nenhuma alma atrás'. O aspecto da alma seria a continuidade do aspecto cármico. Isso seria uma inteligência dual. Quando a dualidade se extingue, se extingue isso junto. (...) O aspecto primordial é não dual, ele não pode ser apontado como um objeto é apontado. Todas as experiências de meditação correspondem a estados duais, elas são posições de mente construídas, que se sustentam por um tempo e cessam. Há ainda uma terceira abordagem, que aponta algo que está incessantemente presente, além do tempo. (...) E ainda que todas essas palavras possam ser trazidas, elas só fazem sentido quando a pessoa desenvolveu uma estabilidade da mente, ela mergulhou na meditação, dentro disso ela pôde localizar esse aspecto. Senão não faz sentido, serão apenas argumentos. (SAMTEN, 2018)

Entendo que o tratamento que damos aos diferentes aspectos do nosso ser (corpo, mente, ambiente, energia, emoções, espaço, tempo...), apesar de conceitualmente já serem entendidos como inseparáveis, unos, unificados, etc., no âmbito do comportamento continuam sendo tratados como separados.

Para dar um exemplo, eu não posso falar dos meus pés e dizer que isso é mente. Meus pés têm mais relação com o que podemos chamar de corpo do que com o que normalmente chamamos de mente. Ainda assim, se quisermos aprofundar, poderemos ver que, como no exemplo clássico da carroça, usado pelo Buda – uma carroça é feita de partes que não são a carroça, e ela é surgida ao mesmo tempo inseparável de suas partes e autônoma delas – não há pé no pé. Os dedos não são o pé, os tecidos que compõem o pé não são o pé, os ossos do pé não são o pé, e assim



por diante. Então mesmo a noção de 'meus pés' é uma noção construída e, portanto, uma atividade mental. Entendo que tudo pode ser convertido para o entendimento de atividade mental ou *mente*, se entendemos mente como algo mais amplo do que 'algo' que raciocina, que planeja, que pensa.

Podemos entender, com base em estudos mais recentes da física, que a matéria é constituída de uma maior parte de espaço vazio, uma vez que os átomos são prótons com elétrons circulando em volta deles e um imenso espaço vazio entre os dois. Podemos também já aceitar a 'existência' da energia como motor da vida, e como uma 'substância' impalpável, fugidia de categorizações. Ainda assim, o que ainda experimento, e escuto, e observo, é que o nosso comportamento segue sendo 'como se' a matéria e a energia, o corpo e a mente, eu e você fossem entidades separadas.

Do mesmo modo, não podemos nos referir a uma ideia, a um sentimento, a uma sensação e dizer que isso é 'corpo', mesmo que o corpo tenha reações fisiológicas, químicas, neuronais com relação a esses aspectos imateriais. Até mesmo porque muitas dessas reações podem ser provocadas por diferentes estímulos, materiais e imateriais. A liberação de serotonina, e diversos hormônios, pode tanto ser desencadeada por medo, quanto por alegria, por uma picada de agulha, e mesmo por estímulos específicos no cérebro, estando a pessoa adormecida. Tais reações, mesmo a nível de corpo, não são regra imutável. Um exemplo vivo para mim foi quando um aluno com autismo, em uma oficina de teatro, cortou a mão com vidro a ponto de esguichar sangue, e sua expressão facial e reação corporal permaneceram praticamente as mesmas que observei em outros momentos, ou seja, ele nem chorou, nem reclamou de nada. Apenas repetia as últimas palavras das frases que eu usava para perguntar como ele estava, coisa que o via fazer também em outras ocasiões.

Mesmo que aceitemos, a título de pensamento corrente, e do estado da arte – mais especificamente das cênicas – que corpo e mente

não são separados, nesses exemplos podemos ver que a separação continua ocorrendo. Os mestres que ultrapassaram essas barreiras, afundam a mão na pedra, mas eu continuo achando que eu sou eu e a pedra é a pedra.

Eu acredito, sim, que as artes em geral – e em especial as artes cênicas – são um excelente meio para este ‘fim’ que é a (re)união entre corpo, mente, consciência e até mesmo espaço e tempo. Em diversas experiências com o treinamento pré-expressivo me vi ‘sem corpo’, ‘sem mente’, vi-me indivisível com o todo, simplesmente sendo, estando, *presente*. O mesmo se deu em experiências de retiro ou mesmo em sessões mais longas de meditação em casa mesmo. Mais raro – e talvez por isso mais mágico e excitante, encantador – foi operar com tal união e fluidez no dia a dia, sem uma intencionalidade clara, mas talvez justamente pelo acúmulo de práticas formais regulares. Porém, no âmbito do texto, não há a possibilidade de ‘transmitir’ nada disso, apenas, pretensiosamente, apontar para direções possíveis. Por essa razão, as palavras aparecem separadas: *mente, corpo, consciência*.

O convite é: treinamento. E um treinamento só acontece quando o fazemos. A aspiração é que o texto que aqui se desenrola sirva de suporte, de base, de mero apontar de dedo para alguma direção de inseparatividade, mas entendo que a linguagem, as palavras, por mais poéticas e habilidosas que algum(a) mestre(a) (da poesia, do teatro, da dança, do budismo) possam cunhar, nunca alcançarão a experiência mesma.

Trago essas características da mente de acordo com a visão budista para apontar na direção de que é possível ir muito mais fundo do que se está indo com esta pesquisa, que não pretende postular ou ser guia para tal aprofundamento. E também para ressaltar que, quando se usa os termos *corpo, mente e consciência* nos textos que compõem o corpus deste trabalho se está falando a partir dessa perspectiva, que se pretende ampla, mas que está limitada ao meu próprio entendimento da coisa.

## **Corporalidade**

Ainda mantendo as palavras *mente*, *corpo* e *consciência* por entender que elas falam da mesma 'coisa', mas sob vieses diferentes, também optei por tomar emprestada a noção de *corporalidade*, como desenvolvida pela pesquisadora espanhola Victoria Royo. Tal noção me parece apontar para um caminho de movimento, de constante devir. O treinamento, como sugerido nesta pesquisa, visa tomar consciência das imagens ('mentais' e coletivas) que acessamos diariamente e que atravessam nossos corpos, ultrapassando-os, compondo-os, modelando-os e constantemente gerando outros corpos. Por essa razão, *corporalidade* parece adequado na medida em que trata dessa consciência dos corpos que nos atravessam, das mentes que operamos, e dos corpos-mentes que nascem não num lugar físico e ultrapassam eles mesmos.

Como suporte a esse treinamento é que a noção de *coemergência*, como proposta pelo mestre tibetano do budismo Gyatrul Rinpoche (1996), entra em ação. Como mencionei no início deste caderno, tal noção é melhor vivenciada a partir do entendimento do conceito de vazio, que é apontado no exemplo da carroça. De acordo com essa noção, os fenômenos são vazios e, ao mesmo tempo, operam. A coemergência é o que aponta diretamente para a inseparatividade de mente e corpo, de sujeito e objeto, de matéria e energia. E a corporalidade seria a proposta de treinamento a partir da coemergência. Por exemplo, quando as pessoas cruzam pelos corpos em meditação na Praça da Alfândega, algo *coemerge*. Seus corpos cruzam por outros corpos, as mentes co-participam daquele acontecimento e um determinado sentido emerge. Tal sentido é a própria composição de corporalidades, que moldam e remoldam, que criam e recriam corpos. Há um constante devir e reconstruir-se, não ficando nenhum dos corpos - 'performers' ou 'público' - imunes a esse afetar(se).

A pergunta que se poderia fazer seria esta: onde termina o corpo e

começa a mente em uma relação assim? O que chega primeiro nesse cruzamento, o corpo ou a mente/consciência? E como a corporalidade é construída nessa relação? Nesse jogo, é possível fazer as distinções, mas elas sempre serão fugazes e estarão constantemente denunciando uma tendência a determinar os lugares das coisas, o que é tarefa nunca acabada já que estamos imersos na vida.

O som  
de uma palma  
e da outra  
é da outra  
ou é  
**o som?**

#### IV - **Presença: consciência do agora.**

Agora, estas palavras são escritas e lidas. Agora é o tempo que não cessa. Agora e a sensação do agora.

Teatro é a arte do presente e falar de teatro é falar de presença. Teatro é a arte que acontece ao vivo e por isso a recordação, a memória, os registros escritos e audiovisuais nunca serão suficientemente fiéis ao acontecimento mesmo. Por isso que falar de presença no teatro pode parecer redundância, daí a importância em detalhar um pouco mais e apontar a direção para a qual se quer olhar quando se fala de presença.

O primeiro ponto é entender que se considera tão importante quanto estar presente a consciência dessa presença. Vamos delinear primeiro a presença e depois a consciência.

O pesquisador britânico Cormac Power (2006) faz uma distinção interessante entre três tipos de presença: ficcional, aurática e literal. A primeira se referiria à presença da ficção literária, lida ou representada para uma audiência; a segunda, ao potencial de 'aura' que uma pessoa pode ter, afetando outras que entrem em contato com ela, e que em cena se torna evidente, sendo um potencial treinável; e a terceira, a uma presença que simplesmente é/está, e que se manifesta em todas as formas, vivas e não vivas, ou seja, tudo está presente, mas nem tudo se faz presente ou gera uma ficção a partir dessa presença.

a) presença ficcional (*making present*): quando lemos Shakespeare ou assistimos a uma montagem de uma peça do dramaturgo inglês, por exemplo, permitimos que a ficção se torne presente para nós, somos transportados para o mundo que o autor criou. Isso seria a *presença ficcional*. Power traz a afirmação de Robert Edmond Jones na qual ele aponta o drama e o teatro como meios de estarmos conscientes do *agora* (o *agora* do drama, ou o texto literário, e o *agora* do teatro, ou o acontecimento da cena em si). Power retornará à afirmação de Jones diversas vezes ao longo do capítulo, buscando dissecar a qual *agora* Jones está se referindo. Em uma montagem de Hamlet, será que o *agora* do drama,

como quando os personagens inventados se fazem presentes para quem os lê, teria o poder de suplantar o *agora* do teatro, onde a estrutura física, do cenário e figurino e a própria presença dos seres humanos se fazem sentir pela audiência? Para Cormac Power: “na leitura, Shakespeare se torna mais presente para nossa imaginação, enquanto no teatro, há numerosos elementos do mundo 'real' para distrair nossa atenção da (irreal) essência do drama”<sup>49</sup>. Sobre essa questão, é interessante ver como que os textos de Shakespeare com frequência contêm cenas que iniciam no meio de uma ação (*Romeu e Julieta*, Ato III, Cena I; *Hamlet*, Ato II, Cena I; *Macbeth*, Ato III, Cena III; para citar apenas três exemplos), bem como outras características relacionadas não só ao tempo dramático fragmentado e ritmado, como também referências que remetem ao espaço-tempo teatral, ao encontro dos/as atores/atrizes que representarão a peça com a audiência que os assistirá. Quando, por exemplo, o personagem Ricardo III, da peça que leva o seu nome, inicia o drama com a palavra *now*, Shakespeare está justamente querendo nos trazer para este momento, mágico, único e irrepetível. Neste momento, o *agora*, é quando o drama e o teatro se encontram. O tempo, para Shakespeare, é na mesma medida um tema e um suporte. Sua dramaturgia nos lembra que viver no tempo é viver a presença do drama e viver a presença física do teatro sendo montado e desenrolado diante dos nossos olhos.

Muitos anos mais tarde, um outro artista de teatro, o alemão Bertoldt Brecht vai entender a potência do encontro entre atores/atrizes e público de uma forma singular. Escancarando o fazer teatral, ele evidenciou os mecanismos de construção da *mise-en-scène*, questionando justamente a forma como permitimos que a ficção se torne tão presente para nós, especialmente se o fazemos de uma forma não consciente. Assim como para o teatro engajado que ele desenvolveu, a consciência dos processos que vivemos é importante, do mesmo modo o é para a pesquisa que aqui se desenrola.

b) presença aurática (*having of presence*): Importante ressaltar que a presença aurática não tem conotação negativa ou positiva necessariamente, mas

---

49 Tradução minha. No original em inglês: “In reading, the world of Shakespeare becomes more present for us in our imaginations, while in the theatre there are numerous rogue elements from the 'real' world to distract our attention from the (unreal) essence of the drama.” POWER (2006: 24)

ela nos afeta de uma forma pouco controlável. Ao mesmo tempo, a despeito da aparente intangibilidade e incontrolabilidade da presença aurática, diversos praticantes das artes do corpo ao longo do tempo desenvolveram e desenvolvem formas de treiná-la, dentre eles o russo Constantin Stanislavsky, o polonês Jerzy Grotowski e o dinamarquês Eugenio Barba. Se tenho consciência das presenças possíveis, que operam de forma silenciosa, tenho mais chance de treinar em algo para então acessá-las. Elas não ficariam necessariamente mais tangíveis, mas eu estaria mais próximo de produzir ou acessar algo que me conduzisse a elas.

Foi um pouco o que experimentei na condução da professora Tatiana Cardoso, ou seja, o treinamento desenvolvido pela Antropologia Teatral, no meu entendimento, busca trabalhar, em boa medida, esse poder de contágio, de atração, a aura que nos torna mais ou menos interessantes aos olhos das outras pessoas. À medida que mais e mais tomamos consciência dela, mais é possível dirigi-la para cá ou para lá. O treinamento desenvolvido e proposto nesta pesquisa tem uma inspiração no que aprendi com Cardoso na medida em que há uma entrega, um soltar de fixações internas, um abandonar de medos e preconceitos. Por outro lado, não há a mesma proposta de exaustão física ou de um trabalho tão voltado para a presença aurática, embora também seja importante que as pessoas se contagiem por uma presença silenciosa, que remeta às práticas meditativas, num treinamento retroalimentado de corporalidade, como proposto por Royo.

c) presença literal (*being-present*):

Se a noção de 'presença aurática' sugere uma ênfase na autoridade e integridade da produção teatral, então minha investigação de 'ser-presente' propõe explorar uma emergente preocupação 'pós-moderna' em desmistificar a 'aura' e afirmar, ao invés disso, a centralidade da experiência do espectador ou a 'leitura' do evento. Como este capítulo espera demonstrar, o modo 'literal' de presença, longe de ser uma construção simplista ou neutra, tem marcado um ponto de contestação em discussões acerca das noções de teatro e teatralidade na segunda metade do séc. XX.<sup>50</sup>

---

50 Tradução minha. No original em inglês: "If the notion of 'auratic presence' suggests an emphasis on the authority and integrity of theatrical production, then my investigation of 'being-present' proposes to explore an emerging 'postmodern' concern with demystifying 'aura' and asserting instead the centrality of the spectator's experience or 'reading' of the event. As this chapter hopes to demonstrate, the 'literal' mode of presence, far from



Enquanto as presenças anteriores lidavam com um ser que se relacionava com algo externo, neste tipo de presença, Power fala no *ser-estar-presente*, ou seja, na condição de um ser que já é presente por si, ou seja, um ser que não *tem* algo, como na presença aurática, ou *produz* algo, como na presença ficcional. Na acepção do pesquisador britânico, a condição de estar presente é inerente a toda a forma de vida e mesmo de objetos inanimados, como uma pedra. A presença de uma pedra é única e irrepetível – como também o é para todos os seres vivos e não vivos. Isso porque aquele momento no qual a pedra está é diferente do momento anterior, que é diferente do posterior e assim sucessivamente. “Todo evento e todo objeto contém uma referência a todos os outros eventos e objetos; tudo flui dentro de tudo, como um rio não é uma coisa fixa, mas um fluxo em constante mudança.<sup>51</sup>” Está entendido, portanto, que há um fluxo constante, como um rio ou um mar que nunca são o mesmo, porém só saber – ou lembrar – disso não parece suficiente. Daí a importância da consciência e do treinamento, especialmente em se tratando das artes que têm o corpo como suporte, meio de vivência e expressão.

Consciência do quê? Da presença que somos capazes de produzir – gerando um mundo ficcional –, de manter – compreendendo o alcance dos nossos atos, o poder aurático que podemos ter, na vida e no palco – e de ser/estar, sem intenção determinada – entendendo o fluxo constante da vida, que torna cada momento único. Tomar consciência dessas três formas de presença se converte no treinamento sugerido por esta pesquisa.

Treinamento para quê? Porque, uma vez que as artes do corpo são nosso meio de expressão e de vida, precisamos aprender a estabilizar e acessar tantas vezes quantas forem necessárias a consciência dessas presenças.

Apesar dessa noção de treinamento poder remeter à ideia de uma meta a alcançar, o que se propõe aqui, é que a presença é algo muito mais que acontece e é acessível por meio da consciência e da estabilização do que algo que é

---

being a simplistic or neutral construction, has marked a point of contest within debates surrounding notions of theatre and theatricality in the second half of the twentieth century.” (POWER, 2006: 96-97)

51 Tradução minha. No original em inglês: “Every event or every object contains a reference to every other event or object; everything flows into everything else, just as a river isn't a fixed 'thing' but an ever changing flow.” (POWER, 2006: 100)

produzível, mensurável e quantificável. Nesse sentido é que também não podemos dizer que haja uma presença 'ruim' ou 'boa'. O que há, sim, é a sensação que experimentamos na presença de algo ou alguém, que pode ser ruim ou boa, mas a presença em si não cairia nesses extremos.

Para que o treinamento ocorra, podemos assumir a importância da consciência dessa presença, ou da Presença. Como se dá essa consciência? Antes do como, apontar o que esta pesquisa entende por *consciência* parece fundamental. O físico e ambientalista austríaco Fritjof Capra faz um apanhado bem amplo e profundo dos diversos estudos que já foram realizados acerca do surgimento da vida, da mente e da consciência, em seu livro *Conexões Ocultas*. Um dos caminhos que ele trilha é o da teoria de Santiago, desenvolvida pelos biólogos e filósofos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela. Segundo essa abordagem, “a cognição é a atividade que garante a autogeração e a autopropagação das redes vivas” (CAPRA, 2002: 41). Maturana foi um dos cientistas que vislumbrou que a cognição faz parte de todo processo vivo, por sua capacidade de fazer o sistema de que faz parte se auto-gerar e também de gerar novas conexões. Parece-me esse um passo importante para uma ciência que não mais divida mente e matéria, espiritual e material, corpo e energia. Passo que já fora dado pela física quântica, fonte da qual Maturana e Varela bebem, mas que com eles ganha popularidade, especialmente porque sugerem que os princípios de não linearidade e complementariedade não se restringem ao mundo nano, mas também ao macro. Essa teoria aponta para o que Maturana e Varela chamam de *autopoiese*, ou seja, a capacidade e necessidade de todo organismo vivo se ligar estruturalmente ao ambiente onde vive. A célula de um corpo, por exemplo. É sabido que, embora as representações gráficas que normalmente fazemos dela, às quais temos acesso nos livros didáticos escolares, retratem como que um organismo completo, com membranas separando um elemento do outro e a célula toda das outras células e do ambiente onde está inserida, ela se parece muito mais com uma sopa homogênea, cujas organelas se ligam umas às outras de forma simbiótica e em constante fluxo. Se não fosse assim, seria impossível ela se ligar às outras células e produzir o ambiente de um corpo vivo, por exemplo. Por que duvidar que o mesmo aconteça com o corpo

“formado” e o ar que o envolve? Por que imaginar que o bordo da pele é o nosso limite e que da pele para dentro somos “nós mesmos”, enquanto que o mundo está aí, do lado de fora, nos acolhendo ou nos atacando?

Capra acompanha o percurso da teoria da cognição de Santiago, apontando essa descoberta chave de Maturana e Varela. Em sua leitura do trabalho da dupla chilena, a mente (para Capra, uma expansão do conceito de cognição, que eu busco adotar neste trabalho) é um processo regulador da vida, e ela independe de uma estrutura específica.

A atividade organizadora dos sistemas vivos, em todos os níveis de vida, é uma atividade mental. As interações de um organismo vivo - vegetal, animal ou humano - com seu ambiente são interações cognitivas. Assim, a vida e a cognição tornam-se inseparavelmente ligadas. A mente - ou melhor, a atividade mental - é algo imanente à matéria, em todos os níveis de vida. (CAPRA, 2002: 41)

O cérebro é uma estrutura possível, e portanto a relação entre mente e cérebro é mais uma relação entre processo e estrutura, porém não é a única. Seres unicelulares teriam essa capacidade cognitiva, ou seja, de perpetuação, regeneração, manutenção de ligações e criação de ligações novas, tanto quanto seres estruturalmente mais complexos, tais quais os seres humanos. Além do mais, essa relação entre processo e estrutura, nos seres vivos, dar-se-ia de uma forma que eles chamam de “não linear”. O exemplo levantado por Capra (2002) é de alguém chutando uma pedra e chutando um cachorro. No primeiro caso, a reação da pedra seria bastante previsível e linear, enquanto no segundo caso, ela seria imprevisível e não linear. Essa diferença marcaria o bordo entre os seres vivos e os não vivos. Porém, mesmo com a não previsibilidade como marca, ainda seria possível delimitar um certo número de possibilidades de comportamento que cada ser é capaz de desenvolver. Ou seja, para a teoria da cognição de Santiago, os seres vivos seriam fundamentalmente livres e determinados *ao mesmo tempo*.

Essa complementariedade entre duas realidades aparentemente excludentes seria outro dos saltos dados pelos estudiosos chilenos. Claro que, no campo da Física, desde o início do século passado, o dinamarquês Niels Bohr, já

teria postulado o princípio da complementariedade, segundo a qual no nível microestrutural, certos elementos podem ter, por exemplo, comportamento de onda e de partícula ao mesmo tempo. Porém o que os chilenos vão fazer é entender que esse princípio funciona com toda a forma de vida, micro ou macro. Essa convivência entre liberdade e determinismo possibilitaria o nosso aprendizado, ou seja, para que haja o mergulho de um organismo em algo que até o momento lhe é novo, um certo nível de conhecimento prévio é necessário. Para que esse aprendizado se dê, é necessário que algo externo ao organismo o 'perturbe'. Na leitura de Capra, vamos entender que é impossível controlar um organismo vivo, mas apenas perturbá-lo. A aceitação dessa ou daquela perturbação vinda do ambiente aparentemente externo seria determinada pela estrutura do organismo, ou seja, cada organismo aceitaria determinadas 'perturbações' externas de acordo com seu funcionamento usual interno. Para a estrutura interna do organismo, o que viria 'de fora' seria também imprevisível e sua aceitação se daria na medida em que ele estaria disposto a aprender algo novo, a modificar-se.

É aqui que entra o elemento *consciência*. Para Capra (2002), na leitura da teoria de Santiago: "a consciência é um tipo especial de processo cognitivo que surge quando a cognição alcança um certo nível de complexidade." (idem: 44) Em seu livro ele fala da importante contribuição do psicólogo norte-americano William James, que, já no séc. XIX, defendeu a inseparabilidade entre mente e corpo e a noção de consciência como processo. Contudo ressalta que foi só nos anos 1990 que o estudo da consciência começou a ganhar status de ciência séria, inclusive com a inserção de métodos não invasivos de análise. O princípio de todos os métodos não invasivos é o que Capra vai chamar de "consciência reflexiva", ou seja, a auto-consciência ou consciência de si. Ele menciona a dificuldade de estudarmos os estados de experiência consciente devido ao nível de abstração necessário para associar esses estados aos acontecimentos cognitivos. Para o filósofo norte-americano David Chalmers, a consciência precisaria de um elemento extra para ser explicado. Em uma conferência fornecida pelo ciclo de palestras TED<sup>52</sup>, ele vai falar do desafio que é explicar a

---

52 Disponível em <https://tinyurl.com/ycv9aejo>. <Acesso em 3. mar 2018>

consciência através dos métodos convencionais que a ciência utiliza atualmente. Ou seja, embora haja um grande campo de pesquisa nessa área, ainda não chegamos a nada que seja reprodutível, repetível, transmissível ou quantificável em termos de método científico. A necessidade do elemento extra vem da própria natureza da consciência, que por si só é subjetiva, enquanto o método científico lida com elementos objetivos, externos e mensuráveis. Isso quer dizer que a consciência não pode ser explicada somente através dos mecanismos neurais, pois que seria um fenômeno emergente, que surge sem uma ligação de causa e efeito com a matéria que aparentemente lhe dá suporte. Interessante notar que nessa conferência, feita muitos anos depois da publicação de um dos livros mais famosos de Chalmers (*The Conscious Mind*) e também de *Conexões Ocultas*, de Capra, o filósofo norte-americano vai estender a possibilidade da consciência para todas as formas de existência, vivas e não vivas. Ele faz isso como uma tentativa de propor o que ele chama de "ideias malucas" - entendidas assim por não se encaixarem nos padrões que habitualmente aceitamos - o que seria, segundo ele, a forma de caminharmos numa direção mais possível de entendimento da consciência. Uma é a possibilidade de que a consciência seria universal. A outra é a de que, assim como a massa, o peso, a gravidade, o eletromagnetismo, etc. a consciência seria um elemento fundamental no universo. Podemos deixar de lado um pouco a possibilidade de uma consciência universal, ou seja, a ideia de que todos os elementos do universo, vivos e não vivos teriam algum nível de consciência - segundo Chalmers, isso mudaria toda a nossa ética e escolhas de vida em geral - e fiquemos só com a possibilidade de que a consciência seja um elemento fundamental. Se assim o for, e retomando o âmbito das artes cênicas, poderíamos dizer que acessar esse 'estado' de consciência de forma plena seria uma forma de acessar também a Presença? Os treinamentos do corpo propostos pelos grandes fazedores de teatro, citados algumas linhas antes, seriam um meio possível para esse tipo de acesso?

Minhas lembranças com os treinamentos que vivi com base na Antropologia Teatral, de Eugenio Barba<sup>53</sup>, me remetem a algumas possibilidades: diversas vezes, após cerca de 1 hora ininterrupta de prática física, eu me via

53 Entre 2001 e 2003, fui aprendiz da professora Tatiana Cardoso, que foi aluna e colega de Iben Rasmussen, integrante do Odin Teatret, grupo de pesquisa do dinamarquês Eugenio Barba.

tendo que optar entre abandonar o corpo-mente, sem resistência, ou então parar o exercício e desistir, ao menos naquele momento, da prática. Felizmente, e graças aos cuidados da professora Tatiana Cardoso, a escolha por 'pagar para ver o que seria de mim' se não desistisse foi sempre exitosa. Não no sentido de que haja algo para dar certo ou errado e que, após a escolha, houve uma espécie de brilhantismo no trabalho. Êxito porque, tendo optado por não desistir, percebi que, em primeiro lugar, não morri, ao contrário do que pensava. Além disso, ao 'me' entregar, o que estava fazendo na verdade era abandonar a mente racional, a mente que calcula e diagnostica, que avalia se o que está sendo feito é razoável, necessário, importante, se faz algum sentido. Essa mente precisava ser reduzida para que o trabalho fluísse e tivesse efeito. Avaliar e julgar não poderiam ser totalmente abandonados – senão eu poderia me machucar ou aos colegas –, mas seus efeitos precisavam ser reduzidos para que outro tipo de mente tomasse conta do processo – assumindo a separação entre tipos de mente como uma metáfora didática apenas. Esse outro tipo talvez estivesse mais no nível da consciência como abordada por Chalmers – provavelmente fundamental e provavelmente universal. Quando Capra escreveu *As Conexões Ocultas* ainda não considerava os seres não vivos como possivelmente conscientes, daí que a consciência para ele nasceria da “dinâmica não linear” própria da vida – retomando o exemplo de chutar uma pedra e um cachorro como metáfora de separação entre a vida e a não vida.

A experiência consciente é um fenômeno que surge espontaneamente (*emergent phenomenon*), ou seja, não pode ser explicada somente em função dos mecanismos neuronais. A experiência nasce da dinâmica não-linear complexa das redes neurais, e só poderá ser explicada se a nossa compreensão da neurobiologia for combinada a uma compreensão dessa dinâmica. Para chegar a uma compreensão plena da consciência, temos de estudá-la mediante uma análise cuidadosa das experiências conscientes; da física, da bioquímica e da biologia do sistema nervoso; e da dinâmica não-linear das redes neurais. (CAPRA, 2002: 47)

Independentemente de a consciência ser universal e fundamental ou não, o que interessa é sua dinâmica não linear e seu surgimento espontâneo. A

contribuição de Chalmers, Capra, Maturana e Varela para os estudos da consciência é a noção de que a consciência não se encaixa em nenhum padrão linear justo por seu surgimento espontâneo em relação à dinâmica linear dos mecanismos neuronais por exemplo. O modo como esse pensamento casa com os estudos das artes do corpo é no sentido de entender o papel da lógica racional e o que estou chamando de "entrega". Nessas experiências que mencionei ter vivenciado – extensível a boa parte das experiências de treinamento para o/a ator/atriz – ambos os 'lados' da mente – a entrega e a razão, o deixar fazer e o fazer – são igualmente importantes. Para entender melhor esse aspecto, lanço mão novamente da *coemergência*, ou seja, da inseparabilidade entre sujeito e objeto. Ou seja, não haveria nenhuma experiência, desde as que consideramos internas até as que consideramos externas, que não sejam sempre internas e externas ao mesmo tempo. Essa concepção vai ao encontro daquela levantada por Capra ao ler Maturana e Varela, quando ele diz que a consciência seria um fenômeno que surge espontaneamente (*emergent phenomenon*). Se permanecemos na perspectiva racional, ou seja, usando somente 'um lado' da mente, ou 'um tipo' de mente, tenderemos a quantificar e mensurar, apontando o que está dentro e o que está fora, o que é sujeito e o que é objeto, o que é ruim e o que é bom, e nisso incluiremos as experiências de treinamento para a atuação, especialmente se elas forem muito desafiadoras, como foram para mim aquelas vivenciadas sob a orientação da professora Tatiana Cardoso. Se eu abandono a fixação a qualquer um dos extremos e simplesmente me entrego, entendo que a chance de ao menos suspender temporariamente os pressupostos e vivenciar uma realidade mais 'nua', conectada tão somente à experiência espontaneamente emergente (ou coemergente), será muito maior. Ao mesmo tempo, o lado racional, a mente que pensa, que calcula, que mede, permanece necessária, do contrário apenas agiríamos tresloucamente, ignorando os limites dos corpos e entre os corpos, e no nível da criação, poderíamos produzir materiais que até seriam interessantes para a cena, mas cuja conexão, entendimento, lembrança e capacidade de acessar posteriormente, nos escaparia.

O que quero ensaiar aqui é que pode existir uma espécie de zona livre que

acessamos e que muitos desenvolvedores de treinamento para a cena trabalharam – e trabalham – arduamente para gerar meios de acesso a essa zona. Muitos artistas podem acessar essa liberdade intuitivamente, mas não ter os meios para recuperá-la, enquanto outros desenvolvem métodos, que podem ser ensinados, mas nunca apreendidos em sua totalidade, decodificados de forma completa ou reproduzíveis do modo como se ensinaria, por exemplo, a fabricar computadores. A mente que pensa seria a responsável pela geração e transmissão desses métodos, ao mesmo tempo em que quem os vivencia, tem a necessidade – e a responsabilidade, diga-se – de fazê-lo de forma consciente e o mais lúcida que lhe for possível. Ao mesmo tempo – o que sempre vai parecer um paradoxo – a zona de liberdade precisa permanecer desse jeito, livre e acessível a quem quer que tenha sentidos para acessá-la. Esse acesso, estou supondo aqui, se daria através da ativação desse estado 'puro' da consciência, portanto livre de tendências – aqui ou lá, bom ou mau, sujeito ou objeto, agradável ou desagradável.

Na experiência com a Antropologia Teatral, essa ativação se deu para mim por meio do que chamo de excesso, ou seja, bastante movimento, bastante uso da energia, calor, ar, água, exaustão enfim, para o encontro com o simples, o pequeno, a *Presença* através da sutileza. Vejo e sou visto, estando totalmente presente no encontro entre corpos não porque grito, mas porque sussurro. Porém, precisei passar pelo excesso, pelo grito, pela exaustão antes de encontrar o mínimo.

Por outro lado, atualmente minha busca é por um acesso a essa Presença através do não movimento ou do movimento mínimo já de saída. A presença literal de Power interessa na medida em que aponta para o estar presente momento a momento, sem exigência de nenhum *constructo* especial, de nenhuma elaboração específica de método, somente através do qual essa Presença se daria. Ao mesmo tempo, a presença aurática caminha na direção do desenvolvimento de um método – sem especificar qual seria – que possibilite a 'produção' de uma aura, de um corpo que interessa ser visto justo porque está alinhado, sereno, estável, mesmo em meio a muitos movimentos, cujos músculos e articulações não expressam nem tensão nem relaxamento em



excesso, e que ao mesmo tempo é capaz de expressar e fazer sentido em uma cena. Ambas essas formas de tratar da presença me interessam ser combinadas para desenvolver a investigação que pretendo. Adicionalmente a compreensão de uma presença ficcional, ou seja, o entendimento de que somos capazes de atrair, 'produzindo' presença através da ficção, também é importante nesta pesquisa, uma vez que as ações do A.U.M. criam (voluntariamente ou não) um pequeno universo no espaço de sua atuação na rua.

Essa combinação se dá num aspecto que podemos chamar de 'linear', ou seja, há uma certa causalidade e intencionalidade na medida em que busco treinar diariamente a meditação não só 'para estar em cena' depois, mas também com a motivação de encontrar as pessoas no dia a dia de forma minimamente 'presente', de forma que essa presença as beneficie<sup>54</sup>; mas ao mesmo tempo, ocorre um processo 'não linear' ou não causal, na medida em que estar presente, antes, durante e depois das cenas que são base para este estudo, não demanda um antes, não necessita de um certo acúmulo ou repetição que culmine na tal 'Presença'. Aqui o paralelismo e inspiração com as práticas vivenciadas com base na Antropologia Teatral: há um treinamento e ao mesmo tempo, não há. Há a necessidade de um rigor, de uma disciplina, de uma rotina, de uma paciência e perseverança provavelmente como em tudo o que consideramos treinamento, ou caminho (espiritual ou não). Só que, como a busca é pelo acesso à Presença, e como essa Presença pode surgir desse modo 'não linear', como elucida Capra ao explicar a consciência, não há um número certo de vezes ou algum rigor científico, numérico, disciplinar específico para se alcançar qualquer coisa. Poderíamos dizer que, ao fim, não há nada a ser alcançado e que o treinamento é realizado de forma "destreinada", como fala o mestre Padmasambava<sup>55</sup>, respondendo a uma questão de Yeshe Tsogyal,

---

54 O mesmo mestre, já citado, Gyatrul Rinpoche fala da importância da fundação para a prática, que em última instância, é a motivação de trazer benefício às pessoas com quem encontramos. Uma vez que meu propósito é manter essa prática como método de treinamento, parece coerente que a desenvolva da forma mais completa possível.

55 Também conhecido como Guru Rinpoche (ou o primeiro rinpochê), esse mestre viveu na Idade Média, em uma região conhecida como Ordjen, que corresponderia mais ao menos à região atual do Paquistão. À época, ele teria sido convidado pelo rei do Tibete, chamado Trisong Deutsen, para pôr fim à barbárie que imperava no local. Os métodos de prática oferecidos por ele tinham base no budismo do Buda Sakyamuni, considerado o Buda da nossa era, que viveu há 2600 anos, e ao mesmo tempo, passavam por uma leitura da época e do local, das condições políticas, sociais e culturais. A abordagem budista concernente a todo esse conjunto veio a fundar o

também mestra daquele tempo:

Treine, destreinada, em um estado livre de pensamentos.  
Permita que o treinamento esteja na simplicidade.  
Não há razão aqui para treinar.  
Também não há meditador.  
O ponto essencial do verdadeiro treinamento  
É a realização desta completa ausência. (RINPOCHE, 2016: 47)

Guru Rinpoche é outro mestre de inspiração para o trabalho desenvolvido aqui. Seu papel na difusão do budismo pode fazer crer que a meditação, que é considerada como uma das principais práticas dessa tradição, será a base da pesquisa que aqui se desenha. E em parte é verdade. Ainda assim, o que mais interessa é, independentemente da posição de corpo, como está posicionada a mente e a energia. Será que essa posição interna proporciona a Presença almejada? E como combinar uma meta, que casa com a ideia de treinamento, com uma 'não meta' e, portanto, um 'não treinamento'?

O que me parece mais próximo de responder a essa questão é justamente a noção de coemergência, como elucidada pelo Lama Samten, aliada ao aspecto de 'não treinamento', como abordado por Guru Rinpoche. A coemergência, que aponta para a inseparabilidade entre sujeito e objeto em todas as manifestações, traz a característica de 'emergência não linear' que parece ser o que 'explica' o surgimento da vida, de acordo com Maturana e Varela e na abordagem de Fritjof Capra. Talvez possamos dizer que toda forma de vida só tem vida por causa dessa característica, esse elemento 'extra', sempre imprevisível, mas sempre 'presente'. Ora, se dissermos que toda a vida tem algum nível de consciência – excluindo, *por enquanto*, a hipótese levantada por Chalmers, de que mesmo as microestruturas não vivas teriam consciência – então podemos dizer que toda forma consciente tem esse elemento 'a mais' em sua constituição. Seria possível acessar essa consciência, seu fluxo e sua presença por meio de um treinamento de exaustão do corpo, como almejado pelas práticas da Antropologia Teatral? Provavelmente, sim. Seria possível fazer isso pelo caminho oposto, ou seja, pela imobilidade do corpo, pelo foco da mente

---

budismo tibetano.

e pelo constante treinamento? Se sim, e assumindo que esse fluxo de consciência está acontecendo a todo instante, então seria possível dizer que tal repouso e reconhecimento da 'presença' constante dessa consciência seria a própria Presença?

Isso é algo que está sendo investigado.

Agora mesmo.

Na incerteza  
do presente  
o milagre aconteceu

## CADERNO 3 | Oferta

Esta fase corresponde ao quarto item do Roteiro de 21 Itens. O nome da meditação descrita neste item é *Metabavana*, palavra traduzida para *Meditação do Amor Universal*. Trata-se de uma meditação na qual trazemos à mente determinada pessoa – que pode ser nós mesmos – e fazemos as seguintes aspirações:

- I – Que essa pessoa seja feliz.
- II – Que essa pessoa supere o sofrimento.
- III – Que essa pessoa encontre as verdadeiras causas da felicidade.
- IV – Que essa pessoa supere as verdadeiras causas do sofrimento.

Nos atos do A.U.M. esta meditação se traduziu em movimentos em direção às pessoas que transitavam pelo local onde a performance estava acontecendo, na tentativa de lhes oferecer algo: um abraço, uma felicitação, uma rosa, uma dança. Enquanto na primeira fase o movimento era mais no sentido da espera e da escuta – sentando e esperando quem quisesse sentar também, para escutar suas histórias – nesta fase, o movimento vai em direção às outras pessoas e lhes oferece algo. Tal oferecimento busca integrar as etapas anteriores no sentido do treinamento de uma corporalidade que esteja imbuída da disponibilidade e escuta da primeira fase, e também do silêncio e da percepção de coemergência da segunda. Entendo também como a professora Mirna Spritzer, atriz que trabalha com a questão da escuta e que generosamente me apontou que a escuta em si já tem uma qualidade de oferta, que escutar é doar(se), oferecer, estar presente. Poderíamos, sim, resumir todo o trabalho aqui exposto em uma potência e uma busca pela qualidade integral da escuta, do mesmo modo que poderíamos resumir o caminho budista em meramente estar estabelecido/a na motivação de trazer benefícios a todos os seres – e as ações em decorrência dessa motivação brotariam naturalmente. Assim como uma conexão consigo

mesmo bem feita produz uma escuta integral, uma motivação perfeita, vai em direção ao outro sem amarras, de forma livre e espontânea. Contudo, considero necessário explicitar uma aparente divisão, especialmente nas primeiras experiências do A.U.M. - pois, como se verá neste caderno, elas ganharam outro formato - pois que me ajuda a perceber a necessidade de estar presente para escutar (ou motivado para doar), mesmo que inicialmente não tão presente ou ouvinte, para então se processar o que se escutou e aí, sim, oferecer de forma mais completa. Essa oferta poderá vir novamente na forma de uma escuta, como também se verá.

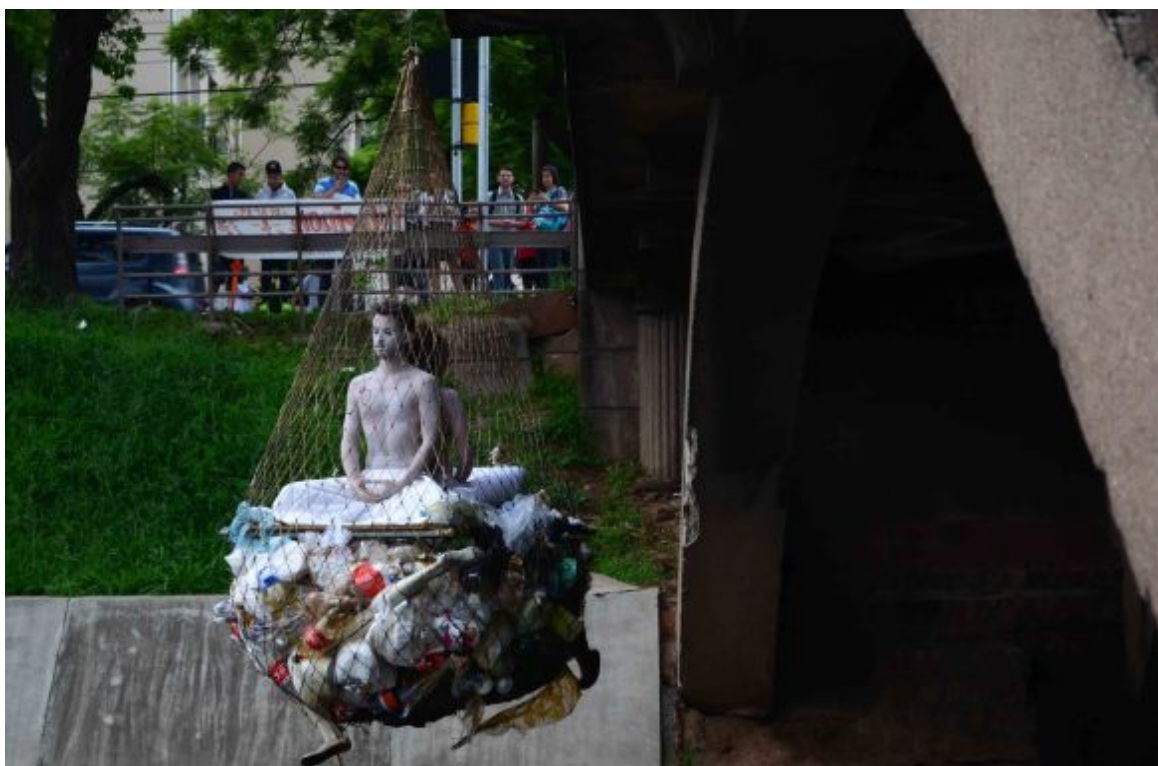
O que importa é que as qualidades desenvolvidas anteriormente devem estar tão integradas no corpo do realizador dos atos performativos como devem estar o espaço externo e o interno, em um movimento totalmente sem "viscosidade", como entendido pelo filósofo português José Gil (2004).

Para que a dança - e já não a possessão - comece, é necessário que já não haja espaço interior disponível para o movimento; é necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento *visto* de fora coincida com o movimento vivido ou visto do interior. (GIL, 2004: 49)

Isso quer dizer que os movimentos que vão em direção às pessoas nesta fase ao menos em tese deveriam partir de uma liberdade e presença grandes, talvez o momento em que tais qualidades deveriam se expressar na maior potência. Na condição de experienciador desta prática, e também escutando os retornos de algumas pessoas que a realizaram, posso dizer que este momento foi o mais gratificante, gostoso e pleno, aquele quando mais quisermos permanecer, aquele de que mais nos alegamos de realizar, mas reconheço que ele não seria assim sem os momentos precedentes. A generosidade é uma das qualidades mais enfatizadas dentro do budismo e estabelecer a motivação no início de cada prática - de trazer benefícios a quem quer que tenha contato conosco - é caminhar nessa direção. Ao mesmo tempo, a fase correspondente no Roteiro de 21 Itens nos conduz a olhar cada pessoa, cada ser, incluindo nós mesmos, e aspirar com toda a sinceridade que sejam(os) felizes. Num contexto artístico, essa aspiração significa recheiar de ética toda prática estética o que, de

acordo com a visão de Rancière, é partilhar o sensível tendo por mediadora a realização artística.

Nesse sentido faço novamente referência ao trabalho do Coletivo Eco-poética, por entender que suas ações performativas, especialmente *Dilúvio MA* e *Ritual de Sobrevivência Urbana*, os quais testemunhei em setembro e novembro de 2015 respectivamente. São ações que generosamente oferecem à cidade, compondo com ela ao mesmo tempo que aspiram à sua felicidade. Considero, portanto, um bom exemplo em que ética e estética se unem, numa partilha do sensível que treina corporalidades que nos atravessam ao mesmo tempo em que a “dança com inspiração butoh” é construída momento a momento aos olhos de quem passa pela cidade.



Rosendo Rodrigues e Marina Mendo em *Dilúvio MA* | foto: Gabriel Dientsmann e Natalia Utz

Também porque esta fase é a que deveria integrar as duas anteriores, num processo fluido, sem viscosidade e de benefício a quem tiver contato com o A.U.M. é que estruturei este caderno de forma a abranger as três fases, entendendo-as como inseparáveis. Portanto neste caderno, ver-se-á uma tentativa mais direta de tratar do roteiro de ações e da forma que elas assumiram, ao menos até o momento da escritura dessa dissertação. Como mencionado, tal processo segue, é vivo, e portanto poderá ser totalmente outro em pouco tempo. Importante ressaltar que a motivação para os atos performativos no contexto urbano do A.U.M. busca casar com a motivação budista de benefício aos seres, porém isso não significa que tal benefício se dê. Isso porque sempre dependemos de como tal ou qual pessoa recebe a ação que realizamos. Sempre depende a partir de que lugar olhamos e experienciamos tal ou qual ação. Em outras palavras, não se trata de salvar ou melhorar nada, pois nada está fundamentalmente errado, mas de escutar o que realmente está presente na urbe, aprofundar na auto-escuta e no recebimento do que foi ofertado pela cidade, para então oferecer de uma forma que busque contemplar o que foi recebido, sempre mantendo a motivação de que tais ações sejam de algum modo de benefício.

Em termos de “programa performativo”, como elaborado pela performer brasileira Eleonora Fabião (2013), noção que retomarei adiante, a iniciativa é produzir silêncio onde normalmente não há, escuta, onde normalmente todos correm, abraços, sorrisos e outras ofertas onde normalmente a correria do trabalho parece oprimir e “endireitar” os trabalhadores e as trabalhadoras numa única direção. De forma clara, direta e objetiva, o programa instrui uma cena, que não é cena, como diz Fabião, de ser-estar de forma aberta. Quando ela fala da importância de preferir verbos no infinitivo e poucos adjetivos para a definição de um programa, podemos dizer que a intenção do A.U.M. é a mesma do seu princípio, a meditação, ou seja, ir para a praça e sentar, focar a respiração, deixar os pensamentos (que também são os movimentos da urbe) irem do mesmo modo que surgiram. É estar estável em meio ao movimento. Por meio desse programa, simples e direto (*shikan taza*), tudo surge e tudo cessa, e a possibilidade de perceber que construo a cidade é progressivamente maior. Ser



direto e simples, como na proposta do programa de Fabião, permite que a complexidade, que o drama, que a sujeira, que o movimento, que a turbulência se manifestem, e ao mesmo tempo, permite perceber que construímos todo esse movimento, que ele só existe na relação com alguém que o observa, o que é o mesmo que vivenciá-lo, no sentido rancièriano.

## **I - Meditar o urbano, construir a cidade**

A motivação de sair à rua para meditar – como fizemos em 2010 através do projeto *meditAÇÃO* – nasce do desejo de nos expormos ao contato social cotidiano e, com isso, contemplarmos o que ocorre internamente. Entendo a meditação como um processo de familiarização com a mente, como já mencionado. Nos períodos em que estive em retiro<sup>56</sup>, notei, em primeiro lugar, que tal familiarização é muito mais desafiadora do que poderia imaginar, uma vez que diversos pensamentos teimam em surgir como que em um padrão e, assim como com pessoas com quem convivemos, ou seja, temos 'familiaridade', há o conforto de nos sentirmos em casa, também há a chateação, a irritação, o medo, pois assim como as pessoas, os pensamentos que estão sempre conosco parecem nos conhecer mais do que gostaríamos, e isso inclui o que não consideramos agradável, o que gostaríamos de esconder. No dia a dia, quando algo desagradável surge, utilizamos os recursos habituais, como mudar de assunto, ligar a TV, acessar a internet, sair para caminhar ou correr, parar de falar com aquela pessoa, desabafar com outra, devorar um pote de sorvete ou uma barra de chocolate, sair para viajar, etc. Em retiro, em princípio determinamo-nos a permanecer em retiro, logo tais distrações não são possíveis. Claro que é possível sair – ninguém nos prende lá dentro –, mas logo nos damos conta de que, mesmo do lado de fora, não há lugar seguro aonde fugir. Ou seja, do lado de fora, eu poderia acessar esses recursos usuais, mas mais cedo ou mais tarde, aqueles pensamentos e sensações desagradáveis, das quais gostaria de escapar tornariam a fazer casa no meu peito. Com isso em mente, decidia

---

<sup>56</sup> Dois períodos de três meses com a proposta de somente meditar e manter o silêncio, em 2009 e 2011, além de outros períodos mais curtos desde 2007 até o presente momento, em 2019.

aproveitar bem o tempo em retiro, familiarizando-me e gerando recursos internos para lidar com tais ocorrências.

Após várias vezes fantasiando sair e percebendo a inutilidade de tal ato, surgiu o *insight* de que literalmente construímos a realidade à nossa volta. Ou seja, todos os dias em retiro são, via de regra, iguais entre si. A rotina de horários é a mesma vez após vez e aí, passado o tédio, percebi o quanto normalmente estamos dependentes das aparências externas para estarmos felizes e o quanto nos chateamos se elas estão de um jeito ou de outro. Porém, se em retiro as aparências externas são invariavelmente as mesmas, ou seja, não tem ninguém nos perturbando diretamente, falando nada agressivo, não tem nenhum noticiário comovente, nenhuma conversa que nos deixe pra baixo, então por que ainda experimentava medo, raiva, depressão, ansiedade? De onde vinha isso? Esse *insight* de que tais emoções vinham todas do mesmo lugar, e esse lugar não era fora, foi fundamental para me manter em retiro e para seguir com a proposta de me familiarizar com a mente.

Senti a necessidade de levar para a rua essa experiência de entender e estabilizar a noção de que construímos a realidade à nossa volta. Afinal, se em retiro isso é um fato, será que seria o mesmo na rua? Lá as pessoas estão caminhando para cá e para lá, as pedras e árvores estão aqui e ali, esse monumento acolá, esse prédio grande lá, essa casa pequena aqui, podemos chamar tudo isso de real, mas será mesmo? Será que esses objetos externos são a fonte da nossa felicidade ou do nosso sofrimento? O filósofo colombiano Armando Silva (2006) faz uma distinção entre real e realidade para expor sua noção de imaginários urbanos:

Se distinguimos entre o real e a realidade, saberemos que a realidade é construída, é um fato da linguagem e da imaginação humanas. Assim que os imaginários sociais seriam precisamente aquelas representações coletivas que regem os processos de identificação social e com os quais interagimos em nossas culturas, fazendo deles meios particulares de comunicarmos e interagirmos socialmente. Desde essa perspectiva os imaginários correspondem a construções coletivas que podem se manifestar em âmbitos tanto locais como globais e é isso o que convém distinguir numa antropologia dos desejos cidadãos como as que pretendem nossos

estudos atualmente em várias cidades do continente.<sup>57</sup>

Podemos desdobrar tal noção, desenvolvida por alguém que estudou os modos de expressão e comunicação de algumas cidades do planeta, e mais do que entender que a realidade é construída, questionar o próprio sentido do real na vida cotidiana da cidade. Em seu livro *Imaginarios Urbanos*, Silva aborda como construímos os espaços da urbe, não só de forma concreta, ou seja, erguendo prédios, muros e casas, mas também – e eu diria, primordialmente – por meio da imaginação. Silva vai fazer um apanhado histórico para apontar o surgimento das cidades como aqueles lugares onde enterrávamos nossos mortos, ou seja, demarcamos um território a partir da nossa relação com os antepassados, ou ainda mais da imaginação que geramos a partir da ritualização da morte. Embora o ritual conte com substratos concretos, ou seja, instrumentos, terra, pedra, vela, etc., ele é um exemplo bem vivo de como somos capazes de criar realidades apenas com o olhar que lançamos sobre os substratos. Podemos atribuir a necessidade de enterrar os mortos neste ou naquele local, realizando para isso tal ou qual cerimônia, ao poder dos deuses, a forças de espíritos, a pedidos do além, mas se entendemos a imaginação como esse aspecto imaterial, compartilhado por todos, podemos também entender que são imagens acessíveis e trabalháveis, passíveis de construção em outras direções, o que nos levaria a praticar *corporalidades* de acordo com essas imagens.

O que constantemente é lembrado dentro do budismo é justamente essa noção, a de que construímos a realidade e de que está nas nossas mãos alterá-la. De acordo com essa visão, culpar os objetos externos da nossa desgraça ou felicidade só faz atrasar a liberação do sofrimento que experimentamos momento a momento por estarmos fixados às imagens, ideias, conceitos, que se transformam em rituais de sepultamento, mas também que geram leis humanas

<sup>57</sup> Tradução minha. No original em espanhol: “Si distinguimos entre lo real de la realidad sabremos que la realidad es construida, es un hecho de lenguaje y de la imaginación humana. Así que los imaginarios sociales serian precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos uns modos particulares de comunicarnos y interactuar socialmente. Desde esta perspectiva los imaginarios corresponden a construcciones colectivas que pueden manifestarse en ámbitos tanto locales como globales y es esto lo que conviene distinguir en una antropología de los deseos ciudadanos como las que pretenden nuestros estudios hoy por hoy en varias ciudades del continente.” (SILVA, 2006: 104)

e constroem prédios seculares. Nessa linha de raciocínio, Silva fala de como a relação com os suportes midiáticos – desde o *grafitti* até a internet – também constrói o nosso imaginário e nossas relações, gerando uma cidade ou outra. É interessante ver como seus estudos, mantidos por uma série de outros pesquisadores, residentes em diversas cidades da América Latina, geram gráficos que mostram, por exemplo, a cor que cada cidadão e cidadã vê em sua própria cidade, ou quais lugares são considerados perigosos ou de lazer. Quatro desses pesquisadores, inclusive, são residentes em Porto Alegre e lecionam na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Valdir Morigi, Nilda Jacks, Miriam Rossini e Lisete Dias. Esses professores iniciaram uma pesquisa chamada *Porto Alegre Imaginada*, que gerou um livro homônimo, relacionando o imaginário dos cidadãos e das cidadãs de Porto Alegre com as versões ‘oficiais’, divulgada pelos órgãos governamentais.

Para Armando Silva:

Os imaginários não são apenas representações abstratas e de natureza mental, como também se ‘encarnam’ e se ‘corporificam’ em objetos cidadãos que encontramos à luz pública e dos quais podemos deduzir sentimentos sociais como o medo, o amor, a ilusão ou a raiva. Tais sentimentos são arquiváveis à maneira de escritos, imagens, sons, produções de arte ou textos de qualquer outra matéria de onde o imaginário impõe seu valor dominante sobre o objeto mesmo. De modo que todo objeto urbano não apenas tenha sua função de utilidade, mas também que possa receber uma valoração imaginária que o dota de outra substância representacional.<sup>58</sup>

Ou seja, o imaginário não só constrói a cidade num sentido abstrato – Silva ressalta como a urbe pareceu ganhar ainda mais força com a crescente permeabilidade de fronteiras e o advento da internet – como também produz “corpo” e “carne” a partir desse imaginário. O imaginário coletivo que produz

---

58 Tradução minha. No original em espanhol: “Los imaginarios no son sólo representaciones en abstracto y de naturaleza mental, sino que se “encarnan” o se “in-corporan” en objetos ciudadanos que encontramos a la luz pública y de los cuales podemos deducir sentimientos sociales como el miedo, el amor, la ilusión o la rabia. Dichos sentimientos son archivables a manera de escritos, imágenes, sonidos, producciones de arte o textos de cualquier otra materia donde lo imaginario impone su valor dominante sobre el objeto mismo. De ahí que todo objeto urbano no sólo tenga su función de utilidad, sino que pueda recibir una valoración imaginaria que lo dota de otra sustancia representacional.” (SILVA, 2018. Disponível em <http://www.imaginariosurbanos.net/en/>. Acesso em 1 jul. 2018)

corpos é a direção apontada pela noção de corporalidade, tal como concebe Victoria Royo.

O que se buscou realizar com as ações urbanas como base de treinamento para esta pesquisa foi justamente entender e operar a partir desse potencial de construção, desconstrução e reconstrução da cidade. Ora, nas experiências de retiro, percebia esse poder construtor da mente e então fui à rua com essa questão: seria possível manter alguma estabilidade e clareza da construção e desconstrução em meio ao caos de um centro movimentado? Na rua, tudo pode parecer literalmente muito concreto, real, palpável, mas a experiência diante desse concreto pode mudar. Nesse sentido entendo a distinção feita por Silva entre o real e a realidade, colocando esta como o que construímos internamente na experiência com o que é considerado real. Perguntaria então: seria possível questionar a realidade do real, alterando a experiência (interna) dessa realidade? Podemos construir, além de realidades diferentes, um real que não seja o que tomamos por real? Onde termina um e começa o outro?

Para ajudar a responder a essas questões, trago mais uma reflexão de Silva sobre o tema:

A cidade não é somente o lugar de parecer, mas também de aparecer, e neste caso ressalto esta condição implícita de teatralidade e da construção cotidiana de uma grande variedade de cenários urbanos. Inclusive pode ser que apareçam contradições evidentes na sua 'atuação', como que aquilo que se chama centro de uma cidade seja ocupado por setores marginais, como ocorre em algumas cidades latinoamericanas.<sup>59</sup>

Interessa, pois, não só a noção da construção da realidade, como esse aspecto teatral que Silva ressalta, ou seja, a capacidade de atuarmos nos vários ambientes da cidade refletindo justamente nosso mundo interno, nossa experiência da realidade daquele local. Para dar suporte às ações performativas feitas na rua, realizando-as no sentido de treinamento, entendido aqui como uma familiarização dessa visão de construção da realidade, lanço mão da noção de

---

59 Tradução minha. No original em espanhol: “La ciudad no sólo es el lugar de parecer, sino del aparecer, y en este caso subrayo esta condición implícita de teatralidad y de la construcción cotidiana de una gran variedad de escenarios urbanos. Incluso puede ser que aparezcan contradicciones evidentes en su “actuación”, como que aquello que se llama centro de una ciudad sea ocupado por sectores marginales, como ocurre en algunas ciudades latinoamericanas.” (SILVA, 2006: 67)

coemergência e busco praticá-la momento a momento, antes, durante e após cada uma das ações do A.U.M.

## II - Onde as ações ocorreram.



Praça da Alfândega, um dos locais favoritos do *footing* da mocidade, onde era cultivado um jardim à moda inglesa. Cartão-postal editado por volta de 1915, com vista do trecho situado entre as ruas 7 de Setembro e dos Andradas.

96

**Praça Senador Florêncio ou Praça da Alfândega | 1915 | fonte: portoimagem.wordpress.com**

Ao longo dos anos de experiências na rua, desde a *meditação* até o momento em que este texto é publicado, alguns espaços de Porto Alegre foram ocupados – e muitos outros foram sonhados – porém aquele que mais esteve presente nessas práticas foi a Praça da Alfândega, localizada no Centro Histórico da cidade. Esse local, como mencionado na introdução, já foi um atracado do lago Guaíba, posteriormente aterrado e convertido em praça. Inicialmente, a rua dos Andradas passava ao longo da praça, nomeada oficialmente de Praça

Senador Florêncio, e posteriormente a rua dos Andradas foi fechada, calçada e incorporada à praça. Essa sequência de ações – aterramento e fechamento da rua – ampliou o espaço e possibilitou que muitas praças se construíssem dentro da mesma praça. Essas construções são, como sugere Armando Silva, imaginadas. Isso quer dizer que mesmo antes de serem ‘realizadas’ de forma concreta, há uma imaginação que leva a essa direção. E mesmo após a construção em pedra, tijolos e árvores, a imaginação segue seu fluxo. Essas imaginações são coletivas e acabam por se configurar como ‘reais’, ou ‘intersubjetivas’, e considero importante que se reconheça esse aspecto de imaginação e de construção. A prática da coemergência nos ajuda nesse reconhecimento e mantê-la da forma mais constante possível parece-me um caminho importante de liberação das fixações e ideias prontas sobre o que um lugar é. Menciono isso também para destacar que o que descrevo sobre a praça neste texto é também construído pelo ‘meu’ olhar, parte de um lugar específico. Do mesmo modo, a escuta que se dá nos diferentes espaços da Praça da Alfândega é feita a partir de um lugar interno. No caderno *Escuta* falo um pouco sobre esse lugar de onde escuto.

**Praça da Alfândega em 1919**



fonte: [portoimagem.wordpress.com](http://portoimagem.wordpress.com)

**Praça da Alfândega em 2017**



foto: Cristine Rochol

A partir dessa noção, descrevo a Praça da Alfândega como um lugar de muito acolhimento para mim. Por alguns anos, morei no Centro Histórico e circulei bastante por ela, seja como local de passagem, de encontro ou mesmo



de estar. Vi e vivenciei essa praça em diversos horários do dia e em diversos dias da semana, desde feriados nublados, passando por carnavais, quando a cidade fica vazia, até dias de trabalho de sol e intenso movimento. Desde domingos quentes, com muitas pessoas circulando relaxadamente, observando e comprando produtos dos artesãos e das lojas, até madrugadas de dias de semana também quentes, quando pessoas em situação de rua, moradores das redondezas e adeptos da boemia, além dos ratos e baratas, apareceram. Nessa praça, grandes eventos da cidade ocorrem, como a Feira do Livro (em 2018 na sua 64ª edição) e a Bienal de Artes do Mercosul (em 2018 na sua 11ª edição). Também é ali onde estão localizados prédios históricos que atualmente abrigam o Memorial do Rio Grande do Sul, o Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), o Santander Cultural, todos de um lado da praça, próximo a onde era o atracadouro; do outro lado há o casario ao longo do trecho que corresponde à rua dos Andradas, também conhecida como Rua da Praia, onde atualmente funcionam lojas variadas, e onde já funcionou por muitos anos os cinemas Imperial e Guarany. Desde 2009, o banco Caixa realiza reformas no prédio do Cine Imperial e há previsão de inauguração da Caixa Cultural em 2019. Mais ao centro da praça, entre um lado e outro, há monumentos, como o em honra ao Marechal Osório, localizado sobre um espelho d'água, ultimamente vazia, e a obra *Pegada Africana*, de autoria de Vinícius Vieira, dedicada ao movimento negro, que fica entre a região central e a ala sul da praça. Na região central, mais próximo à ala oeste, há os prédios centrais dos bancos Caixa e Banrisul. Ao longo do casario das lojas é onde diversos artesãos expõem seus trabalhos para comércio – recentemente a migração de senegaleses e haitianos produziu uma outra fileira de comércio ao longo da Rua da Praia. Nos corredores laterais, engraxates têm tendas de metal cedidas pelo poder público – e é possível ver imagens dessas tendas em fotos antigas da praça.

Existe, portanto, uma efervescência cultural convivendo com uma demanda financeira e comercial. Vale destacar que muitos outros universos convivem aí, inclusive de forma não 'oficial', como a circulação de prostitutas, de pessoas que vivem e dormem por aí, de vendedores de drogas, de senhores que jogam damas nas mesas de pedra.



Em quase todos os locais da praça – e seus arredores – pelos quais circulei, o que mais me ficou foi a sensação de segurança e conforto, mas também vivi momentos de insegurança (em meio à escuridão e vazio das madrugadas) e desconforto (em meio ao excesso de circulação de pessoas).



**Obra *Pegada Africana*, de Vinícius Vieira. Foto: Zezé Carneiro.**

Todas essas características, momentos, eventos, lugares – a partir do que coemerge com o meu olhar – são elementos de atração e repulsão, medo e desejo e há graus variados de afetação e comoção nos diferentes dias em que circulo pela praça. Como em boa parte desses dias tive objetivos de

deslocamento, utilizando a praça como trânsito apenas, provavelmente não tomei consciência da influência do local. Porém, naqueles dias em que resolvi sentar e observar e especialmente a partir das ações do meditação e posteriormente do A.U.M., não pude deixar de ficar maravilhado com cada detalhe que é possível observar em apenas uma hora de contemplação. Tais detalhes, não tenho dúvidas, afetam meu caminhar, meu estar, meu agir nessa praça, mesmo quando não estou consciente deles.

Pássaros que cantam pousados em galhos muito altos de árvores frondosas e centenárias.

Pequenas folhas dessas árvores que sacodem como palhetas de um instrumento musical soprado pelo pulmão do lago Guaíba.

Pequenas amoras que ficam ou caem, vejo-as sendo colhidas por mãos jovens, que ainda desfrutam a praça com deleite.

Pedras irregulares que formam desenhos regulares no calçamento de toda a praça. Ondas de vento ou imitação de Copacabana, Rio de Janeiro? Desejo de ser uma rua de praia mesmo sem praia?

Pessoas apressadas, o objetivo é cruzar.

Pessoas relaxadas, o objetivo é estar.

Pessoas empoderadas, a praça é minha.

Ela é nossa?

Pessoas em pé, paradas, olhando lá longe.

Pessoas deitadas, é um leito, é uma vontade de respeito.

Também vi sorrisos os mais variados e caras as mais fechadas.

Bebês e idosos talvez na mesma proporção.

Vendedores e compradores, idem.

Uma vez uma mulher de programa me pediu um cigarro e perguntou se gostaria de fazer um programa. Foi delicada, sutil, respeitosa. Comovi-me.

Como mencionei – e reforço – essas observações partem de algum lugar interno. Eu só escuto, vejo, sinto – e posteriormente escrevo – o que meu universo mental permite, acessa, filtra. Ainda assim, como tenho observado nesse tempo de pesquisa, e destacado nestes textos, para observar tudo isso, apenas cruzar o local, e cruzar falando, ou gritando, ou emitindo e engessando

ideias, encaixando tudo em conceitos parece insuficiente e quase nada transformador. Parece apenas reforçar esses universos limitados que já temos. Por outro lado, manter-se em silêncio e numa atitude de escuta que tudo – ou o máximo que nos é possível – abrange, considero uma atitude que torna possível esse observar e acolher.

A professora de artes da UFRGS e performer Cláudia Vicari Zanatta fala a respeito dessa atitude de escuta e silêncio no relato e estudo que fez acerca de ações performativas de plantio de mudas pela cidade, gravadas em áudio e constituindo o que ela chama de *Herbário Sonoro*:

Na Porto Alegre de 1,5 milhão de habitantes, as falas não são lineares, elas se interrompem e, principalmente, sobrepõem-se. Muitos corpos acabam habitando o mesmo espaço ao mesmo tempo. Quem sabe, floresta ainda seja o melhor nome para traduzir a acústica dessa cidade. Nesse caso, o Herbário Sonoro seria um extrato. Uma pequena essência de sons que também constituem a floresta feita de concreto, mas não só. Embora o Herbário contenha sons de metais que escavaram em busca de terra e acabaram encontrando concreto, há também sons de mudas que crescem alimentando-se desse mesmo cimento (em silêncio). (ZANATTA, 2019)

Foi a partir desse silêncio, inclusive, que a professora Claudia Zanatta, em uma aula em que foi convidada pela professora Mirna Spritzer, propôs que andássemos pela Rua da Praia até um ponto de encontro no centro da Praça da Alfândega, e escutássemos os sons do ambiente. Cada um de nós, alunos e alunas da disciplina *Tópico Especial: Poéticas da Escuta*, relatou o que ouviu para ela gravar e, então, compor mais uma floresta de sons. Zanatta empresta do músico Murray Schaefer a noção de paisagem sonora para compor seu conceito de herbário sonoro, e é possível repousar nessa paisagem enquanto nos sentamos em algum banco de praça, ou mesmo no chão, e ‘simplesmente’ escutamos o ambiente.

Os assuntos entrecortados das pessoas, uma criança chorando, o vendedor de Mega Sena, os sons dos tacos dos sapatos de salto, as batidas da bengala do cego, os gritos de “fotos, fotoos, foootooooos”, “foto na hora”, “fone com microfone da Samsung”, “compro ouro, vendo ouro, corte de cabelo”.

*No barulho da praça se abre um alto-falante no ouvido e escuto tudo, os barulhos próximos, ruídos, palavras que sobram de conversas, uma rua depois, duas ruas, eu acho. Os passos, tipos de calçados, este é com sola emborrachada, aquele é um salto... Mas eu devo tentar meditar... Sim. Fecho os olhos e... saltos, tênis, buzina, moto. O som diminui se abro os olhos.<sup>60</sup>*

Isso sem falar nos sons dos carros de som na Esquina Democrática – cruzamento da Rua da Praia com a Bento Gonçalves – em dias de protesto. Esses sons – ou sons parecidos com esses – também compõem a Praça da Alfândega, e também me (nos) afetam, mesmo que não tenhamos consciência desse afetar. Ainda assim, considero importante sempre lembrar que eles não são absolutos, ou seja, eles dependem de um ouvido, e de uma mente que tenha consciência, que interprete o som, que o vivencie de um modo ou de outro. Ou seja, o processo de construção coemergente está sempre presente.

Assim, a Praça da Alfândega é composta de muitas praças, internas e externas, feitas de pedras, de sons, de imagens, de histórias, de pessoas, animais e plantas, mas vejo que podemos convergir todos esses elementos para a contemplação da coemergência, ou seja, sempre revertermos o que entendemos por interno *ou* externo como interno e externo de forma inseparável. E é aí que a cidade é construída.

Para pensarmos um pouco sobre essa noção, relato uma das ações do A.U.M. Ela teve lugar na Praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre, no dia 21 de junho de 2018 e contou com a participação dos performers Rossendo Rodrigues e Luiz Cancian, tendo sido também acompanhada pela professora orientadora da pesquisa, Patrícia Fagundes. Podemos ler a descrição das ações na perspectiva sugerida pela performer Eleonora Fabião (2013). Em termos de “enunciado da performance”, havia, no momento dessas ações, a proposta de nos mantermos escutando a rua por 30 minutos, meditando por mais 45 minutos e oferecendo à cidade por 15 minutos. Fabião faz referência aos filósofos Gilles

---

<sup>60</sup> Relato de uma das participantes das ações do A.U.M., a mestre brasileira em teatro, Patrícia Ragazzon, em agosto de 2018.

Deleuze e Félix Guattari, quando tratam da noção do Corpo Sem Órgãos, ao apontar a constatação que eles fazem de que há “três grandes estratos” que nos prendem: o organismo, a significância e a subjetivação. Enquanto, numa abordagem sistêmica tradicional, podemos entender que o desvio de cada um desses estratos nos retira da sociedade, tornando-nos loucos, abjetos, insignificantes, o que coloca uma imensa parcela da sociedade em uma zona de indiferença,

Para um performer, “organismo”, “sentido” e “sujeito” são atos – nem algo, nem dados, nem plenos, nem prontos, nem repetíveis, mas atos, atos performativos – e, como tal, configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir. (FABIÃO, 2013: 6)

Ou seja, num programa performativo, não há nada pré-determinado, apenas um enunciado, um programa. Tomemos como exemplo a descrição das ações que ocorreram no dia 21 de junho de 2018, na Praça da Alfândega, mantendo a abertura para as múltiplas possibilidades de ocorrências:

**O primeiro momento** da intervenção, ou seja, **a escuta**, foi vivenciado pelos três da seguinte forma: Rossendo escolheu ficar parado no meio de um dos corredores da praça, de pé, de olhos fechados, pelos 30 minutos combinados. Luiz escolheu sentar-se em algum dos bancos e observar os transeuntes. Eu escolhi posicionar uma cadeira de praia na ponta mais próxima do corredor onde estava Rossendo, a que faz esquina com outro corredor, próximo ao Santander Cultural. Fiquei de pé e levantei um quadro branco onde se lia “Conte-me uma história de liberdade”. A professora Fagundes permaneceu em um dos bancos da praça nos observando. A escolha dos diferentes lugares, posições do corpo, atitudes e aberturas já possibilita diferentes experiências a cada uma das pessoas – e aqui já atua a escuta, na medida em que há a abertura para que cada participante da ação use um método diferente para escutar. Ao mesmo tempo, a cidade que coemerge para o Rossendo de olhos fechados e ouvidos abertos é diferente da cidade que coemerge para mim, de quadro em mãos e cadeira vazia, e assim por diante. Do mesmo modo cidades diferentes

coemergiriam para cada um de nós, se estivéssemos um na posição do outro. Tal noção, por mais óbvia que pareça, só faz sentido no contexto dessa pesquisa se for experimentada, como uma prática, como um treinamento-em-cena.

Por exemplo, no momento mesmo em que escolhi me posicionar naquele local, notei internamente um certo estado, que já era o estado de jogo, já era a cena começando a se instalar. As mesmas pessoas, o mesmo local que até há poucos segundos eram uma coisa passaram a ser outra com a nova posição interna. De onde estava posicionado, cada pessoa interessava, cada movimento era potencialmente um elemento cênico. Foi incrível notar como que somente o escrever e levantar de um quadro me colocava, aos olhos de muitas pessoas, como um elemento no mínimo de curiosidade, e elas aos meus olhos, como potenciais atores/atrizes prestes a desabafar, a contar qualquer história. Toda essa potência e vulnerabilidade – sobre as quais falo mais no caderno *Escuta* – são produtoras de significado, mas minha experiência é que neste momento da ação, ainda estou em preparação, e isso também quer dizer que a noção de coemergência ainda não funciona totalmente como uma prática – salvo momentos de sorte em que lembro dela.

Rosendo comenta assim sua experiência de escuta:

*Apurar a percepção dos estímulos, aprofundar a capacidade de apreensão sensorial do entorno, seu fluxo, seus corpos. Questionar a supremacia da visão sobre os demais sentidos. Desacelerar o fluxo dos pensamentos. Ouvir. O meu percurso durante a primeira etapa da ação naturalmente diferiu daquele trilhado por José. Ele buscava colocar sua presença a serviço da escuta sobre o que os outros têm/tinham a partilhar, eu busquei escutar o espaço. Fechar os olhos e apurar a escuta sobre aquele recorte de cidade, a praça da Alfândega. Pássaros, buzinas, vozes de vendedores, comentários que atravessavam rápido como a brisa que eu sentia em meu rosto. Rápidas piadas, humor como a resposta inicial de quem se vê atravessado por uma imagem simples, mas pouco comum. Coloquei-me em pé em meio ao fluxo da praça. Escolhi o local para que minha*



*imagem fosse percebida como alguém que interrompeu o fluxo (algo que não procederia da mesma forma se eu estivesse parado à margem, ao lado, no canto). A necessidade daqueles que testemunham de identificar do que se trata, o motivo pelo qual aquele cara está parado, imóvel, com os olhos fechados. "É meditação" eu ouvi em dado momento.<sup>61</sup>*



**Rossendo Rodrigues durante a fase Escuta do A.U.M. | foto: Patricia Fagundes**

---

<sup>61</sup> Leia o relato completo no Anexo E.



**Luiz Cancian escutando a rua | 21.06.18 | foto: Patricia Fagundes**

**Já no segundo momento**, ou seja, quando ocorre **a pausa**, ou o que costumamos chamar de meditação formal, normalmente tenho mais tempo para acalmar a mente e lembrar de contemplar essa noção, e aí ver com mais clareza que estou, sim, construindo a cidade onde estou transitando, momento a momento. Dessa vez, escolhi iniciar esse percurso, que duraria 45 minutos segundo nosso combinado inicial, por uma caminhada lenta. A lentidão aqui significa que cada passo dura cerca de um minuto e meio. Importante notar que o treinamento, como já mencionado, inicia muito antes de estar em cena no momento da intervenção. A meditação como prática diária já me acompanha há alguns anos. Especialmente nos dias que antecedem qualquer dessas ações, considero de grande importância a manutenção regular da prática, assim como se ensaiaria para uma peça. Sendo assim, durante a caminhada, busco me posicionar no mesmo 'espaço interno' onde estive durante as sessões de



meditação formal. Isso quer dizer que, em primeiro lugar, busco praticar a meditação *shamata*, como descrita no Caderno 2, que também é entendida como uma prática de equilíbrio da energia. Como há mais espaço, após algum tempo fazendo essa prática, a noção da coemergência entra com mais presença, suavidade e estabilidade também – e não só como uma lembrança fugaz.



**Rossendo e José meditando na etapa Pausa do A.U.M. | foto: Patricia Fagundes**

Isso se traduz numa posição interna de auto-observação e de contemplação do todo da cidade ao mesmo tempo. Primeiramente, vejo-me presente com as emoções que surgem: sensação de vulnerabilidade (que pode ser entendido como carência), vaidade por estar sendo visto, liberdade de se fazer tal ato, etc. Em segundo lugar, e em paralelo, surge a percepção da cidade como um todo. Sim, surge novamente a lembrança de que essa percepção é condicionada à minha visão, ou seja, ela coemerge com o olhar que lanço a ela.

Não é a cidade de forma absoluta, e também não é a percepção que tenho dela, mas o nascimento conjunto entre uma coisa e outra.

O interessante é que, por se tratar de um ato performativo, tal nascimento geminado vai mudando momento a momento, como aponta Fabião (2013). A proposta de realizar o ato de caminhar de forma extremamente lenta dá a chance de eu observar as identidades que morrem e renascem, durante o ato mesmo que tais nascimentos e mortes se dão. Na etapa anterior, a escuta, tal percepção também é possível – muito mais se treinei previamente para ela – mas é durante esta fase, da pausa, da introspecção, da meditação, que se dá essa consciência de forma mais clara.

A primeira percepção disso que tive foi no início desta fase, quando me vi no corredor onde normalmente os transeuntes passam, mas com uma disposição interna diferente da que teria se estivesse aí também como transeunte, ou seja, eu não estava com pressa, não ia a lugar algum, e por mais que o ato em si fosse o 'meu trabalho', não tinha a sensação de estar fazendo nada em especial, mostrando nada. Era um caminhar lento e nada mais<sup>62</sup>. Ainda assim, por haver a proposição de ser uma cena, pelos combinados com as pessoas envolvidas já feitos, porque esse deslocar-se não cotidiano atrai olhares, o 'simples' caminhar lento é um caminhar cênico e essa dupla realidade me parece conectar com um estado de presença, não me arriscaria a dizer Presença, mas um estado de jogo, de atenção, de equilíbrio, que não acessaria se não tivesse tido um treinamento prévio e não estivesse disposto a estar aí cenicamente. Toda essa configuração já fez com que aquele mesmo lugar, pelo qual transito em outros momentos, se transformasse em palco – e também em outras formas – apenas pelo fato de que me coloquei a disposição interna e a atitude externa de fazê-lo.

Na sequência, os vários mundos que surgiram aos meus olhos foram divertidos e inusitados. Pessoas comentando que não era pra me desconcentrar, pessoas quase esbarrando em mim, pessoas comentando a respeito do Rossendo

---

62 Ao comentar o que observou, a professora orientadora Patricia Fagundes, disse que percebeu uma inclinação no corpo e as mãos um pouco rígidas, o que não seria portanto um caminhar lento “apenas”, mas um caminhar modificado para ser lento. Considero pertinente a observação no sentido de que a busca é por um caminhar o mais próximo do cotidiano, apenas com a alteração do tempo. São processos de construção que seguem, portanto. Ao mesmo tempo, interessa-me o treinamento interno e, se a referência para quem observa é próxima de um caminhar, nesta fase da pesquisa é o suficiente.

sentado em meditação na margem da passarela – ouvi “Me-di-ta-ção!” dito de forma bem articulada. Então, passados 15 minutos, danço a cidade, movimento-me como se bailasse com ela, vejo as árvores de baixo para cima, vejo o céu, sinto o vento, as folhas de um outono ainda teimoso, um sol de fim de tarde banhando a praça, vou ao chão, quase beijo ele, quase me deito, o corpo faz curvas lentas, o olhar permanece ‘para dentro’, as movimentações me lembram um pouco as aulas com a Daggi, e também há uma inspiração no movimento suave do Butoh – na ocasião mesma lembrei-me das instruções do ator Yoshi Oida de que os movimentos partem do dedo mindinho e isso tornou a movimentação ainda mais suave, leve. Vou ao chão, assumo a postura de *seiza*, ou seja, sentado sobre os calcanhares, olho à frente. Sei, pelo canto do olho, que formo um ângulo reto com Rossendo, que agora está sentado em lótus, na margem da passarela, eu virado para uma ponta da passarela, ele virado para mim. O sol nos banha. Mais 15 minutos de silêncio.

Novamente um pouco das palavras de Rossendo sobre sua experiência:

*Entendo a meditação como uma prática de ecologia sobre a minha vida, ecologia sobre a subjetividade humana. Um exercício capaz de filtrar lentamente – ao longo da prática constante – pequenas impurezas que carregamos na forma de impulsos, automatismos e pensamentos limitadores sobre si e sobre o próximo. (...) Me parece que a escolha inicial que fiz do local, para o momento “escuta” poderia render mais espaço para a prática da meditação como um acontecimento cênico. Acredito que a escolha do espaço sobre o qual agir é parte fundamental de uma ação poética urbana. A cidade abriga em si mil universos em seus recortes de espaço, cada qual com sua atmosfera, sua carga estética e experiencial. Havia também o cuidado de não me colocar de costas a ninguém no momento da meditação, em função disso me afastei do meio da passagem.*<sup>63</sup>

É isso!

---

<sup>63</sup> Leia o relato completo no Anexo E.

Levanto-me outro, já nasci e renasci diferente. Volto a dançar e tomo o outro rumo, caminho lentamente na direção de onde parti. Mais 15 minutos. Paro e encaro o busto de uma figura eminente, que outrora eu nem tomara conhecimento de sua existência. Sim, estar aí nesse estado não só nos fazer ver as mesmas coisas com outros olhos, mas também nos faz ver coisas que não víamos. Estou parado. Agora sou só eu e esse busto.

Então vem o **terceiro momento**, ou seja, **a oferta**. A essa altura, conforme combinado, Luiz já se foi. Rossendo escolheu ficar de braços abertos e oferecer o abraço sem palavras. Eu escolhi me dirigir com a fala, pedindo licença e perguntando se a pessoa quer um abraço. Novamente, a coemergência age. Isso porque notei que minha mente estava realmente com poucos pressupostos e o nível de preferências era muito baixo. Isso me deu mais liberdade para oferecer o abraço a toda e qualquer pessoa, mesmo àquelas que eu imaginaria, em outros momentos estando eu com a mente mais fechada, que não o aceitariam. Essa liberdade – e provavelmente minha disponibilidade interna refletida em uma aparência convidativa – me possibilitou gratas surpresas. O resultado foi que, tanto Rossendo quanto eu comentamos como foi importante esse momento, e como era gostoso receber e oferecer esses abraços. A grande maioria das pessoas topou a brincadeira, mesmo que algumas dessem um abraço meio de lado.

Esse momento de encontro, portanto, coemergindo com o meu olhar, foi um importante fechamento, como o encerramento de um ritual, de uma celebração, que sem os abraços talvez ficasse em falta. Era como se estivesse agradecendo e celebrando com cada pessoa pela oportunidade de realizar a prática aí.

### III – **Reprogramando a performance**

Um dos retornos tanto do performer Rossendo Rodrigues quanto da professora Patricia Fagundes foi a necessidade de dar o que eles chamaram de um tratamento estético e poético mais convidativo ao olhar. Faço referência ao trabalho do próprio Rossendo, tanto em *Coletivo MA*, quanto em *Ritual de Sobrevivência Urbana*, nos quais ele e sua colega, Marina Mendo, pintavam o

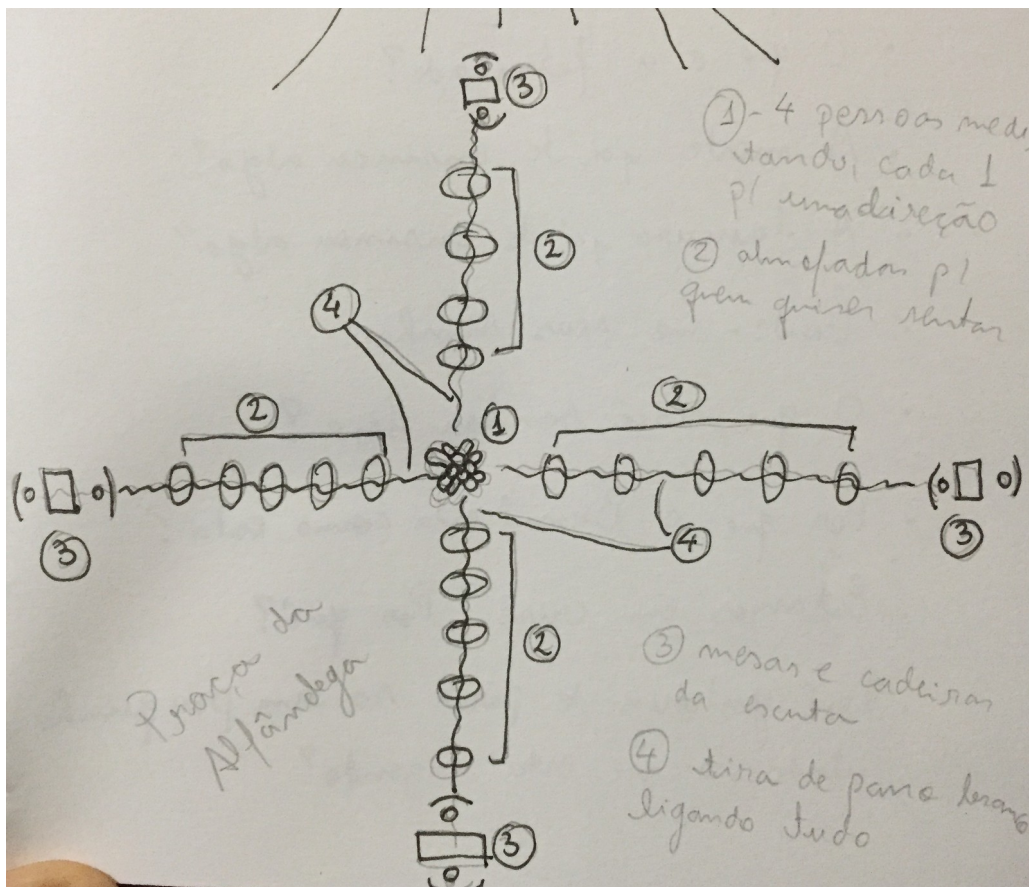
corpo de branco e vestiam figurino que remetia às práticas orientais, além de estarem ambos dentro de uma imensa rede repleta de lixo, pendurados sobre o arroio Dilúvio. Mesmo sabendo que a sugestão de Rossendo não estava sendo de algo nesse nível, concordei com o retorno deles dois e resolvi experimentar a ação seguinte de um modo diferente, modificando portanto também o *programa performativo*. Entendo que faz parte desta pesquisa escutar esses retornos e experimentar novas formas de atuação.

Além do retorno oral, Rossendo também escreveu em seu relato, constante no Anexo E, que “talvez pudéssemos, José e eu, ter composto a mesma imagem (em lótus) com as costas coladas um ao outro. Dessa forma os passantes receberiam sempre a imagem de frente, contemplando o semblante de um meditador. Seríamos então uno, dois indivíduos respirando com o mesmo objetivo, haveria de ser também uma imagem potente.” Deixando tais sugestões descansarem, entrei em retiro no meio mesmo do processo de escrita deste memorial. Foi um retiro um pouco diferente do convencional, mas cujo forma (e sabor) já havia experimentado outras vezes. Isso porque foi um retiro em casa mesmo, durante o tradicional Retiro de Inverno conduzido por Lama Padma Samten no CEBB Caminho do Meio, em Viamão. Uma vez que eu ainda não estaria liberado dos compromissos com a docência no município de Sapucaia do Sul – e ainda não teria finalizado a versão deste texto para envio à orientadora, cujo prazo já estaria se esgotando – e, por isso, não poderia fazer o retiro completo no CEBB, optei por fazê-lo em casa, dedicando-me totalmente à meditação durante o dia, à escritura deste texto durante a noite e ao trabalho em Sapucaia nas duas tardes correspondentes. Comento esses pormenores como forma de ilustração da constante tentativa de praticar em meio aos movimentos comuns do dia a dia, ou seja, relembrando novamente a experiência do mestre Dudjom Lingpa, a busca pela estabilidade em meio ao movimento, e a manutenção da consciência desse movimento. Para se referir a essa prática do dia a dia, Lama Samten usa a expressão “iogues da vida cotidiana”.

Comento essa escolha para dizer que aquelas mesmas sugestões feitas por Rossendo e Patrícia, que estavam descansando em minha mente, de repente brotaram em uma sessão de meditação. Em parte eu poderia dizer que o fato de

elas brotarem seria um sinal de inabilidade na prática – afinal retiro não é para planejar nada – mas em parte alegrei-me pelo modo como elas surgiram, ou seja, não me vi construindo passo a passo as ideias, o que teria ocupado grande parte da meditação, nem mesmo intensamente preocupado ou fixado com a realização delas. Isso não quer dizer que me encontre completamente livre de qualquer resultado, pois percebo níveis sutis de fixação e apego, mas o modo leve como tais ideias brotaram me deixa no mínimo com mais espaço, podendo olhar as situações sob outras perspectivas, ao menos considerando a não ocorrência de tais ideias ou a ocorrência de outras. Atribuo esse nível de leveza e de espaço à prática da coemergência.

Para descortinar como essa operação se daria, exponho primeiramente como a ideia, a partir das sugestões do Rossendo e da Patrícia, surgiu:



Após surgida essa imagem na mente, no tempo dedicado à escrita nesta modalidade de retiro doméstico, sentei para traçá-la e para elaborar um pouco mais o roteiro de ações. De acordo com o “programa performativo” de Fabião (2013), eu estaria deixando mais claras as ações, com verbos de ação mais definidos, o que, começava a suspeitar, me daria mais espaço de liberdade dentro disso.

A partir dos quatro lados da Praça da Alfândega, quatro pessoas começariam a desenrolar uma tira de pano branco e se encontrariam no centro. Aí elas sentariam para meditar em almofadas colocadas no chão, voltadas para as quatro direções. Outras quatro pessoas passariam ao longo da fita branca e distribuiriam almofadas de meditação, deixando-as disponíveis para quem se sentir convidado(a) a sentar. No extremo dessas fitas, essas mesmas quatro pessoas instalariam cada qual uma mesa e duas cadeiras. Sentariam em uma delas de um lado da mesa e, dispondo um cartaz, aguardariam que alguém se sentisse convidado(a) e se sentasse. Algumas possibilidades de frases-convite:

- Escuto histórias.
- Escuto memórias.
- Escuto desabafos.
- Escuto opiniões políticas.
- O que é ser livre?
- O que é o sofrimento?
- O que é a felicidade?
- A morte já te ensinou algo?
- A loucura já te ensinou algo?
- Conte-me sobre seus sonhos.
- O que você sonhou hoje?
- Por que o Brasil está como está?
- Estamos em crise? Por quê?
- Você gostaria de parar só um pouquinho tudo o que está fazendo?



- Aonde você está indo? Senta e me conta.
- Você está com medo? Por quê?
- Você está triste? Por quê?
- Você está feliz? Por quê?
- Você está satisfeito/a com a vida? Por quê?

Para praticar essa ação precisaria de mais seis pessoas no mínimo. Após fazer os contatos e após conversa com a professora orientadora, o desenho da ação ganhou outros contornos, ou seja, nasceu de outros modos para outras pessoas.

Uma das orientações recebida pela professora Fagundes foi a de evitar frases que apontassem muito diretamente para as pessoas, talvez por soarem invasivas, e preferir frases que falem mais de quem está oferecendo a escuta, por parecerem mais convidativas. Outros retornos, vindos das pessoas convidadas para a ação foram, por exemplo, o de retirar as mesas, possibilitando uma proximidade maior entre performer e público, e também o de revezarmos as funções, que entendi como sendo três: escutante, na ponta de cada braço da cruz, correspondendo à primeira fase da ação; meditante, no centro da cruz, correspondendo à segunda fase da ação; e ofertante, entre o centro e as extremidades da cruz, correspondendo à terceira fase da ação.

Agradeço imensamente ao aceite do convite feito a estes e estas performers: Cleyce Collins, Filipe Silveira, Ítalo Cassará, Lolita Goldschmidt, Luiz André Cancian, Márcia Mariano, Patrícia Ragazzon, Rossendo Rodrigues e Saul Sigaran. Os panos foram doados pela própria Daggi Dornelles e as cadeiras, na cor e estilo que buscávamos, foram emprestadas pela bailarina Carlota Albuquerque e seu grupo de dança do Museu do Trabalho. Quadros, canetões e almofadas foram trazidos pelos/as performers. Agradeço a essas doações e empréstimos também!

Descrevo brevemente a ação que se passou no dia 30 de agosto de 2018, uma quinta-feira que iniciou entre ensolarada e nublada e terminou chuvosa, com o intuito de expor o processo de permanente construção do trabalho, ao mesmo tempo em que enfatizo aspectos internos.



**Após os convites feitos** e o grupo do WhatsApp criado, iniciamos as combinações sobre o dia da ação. Entendo que uma quinta-feira é boa para todos e o dia 30 é decidido.

**Ao ser perguntado** se haveria algum tipo de ensaio, proponho que cheguemos um pouco antes e combinemos. 30 minutos de antecedência parece bom para todos.

**Chegado o dia**, dedico-me a cuidar de demandas relacionadas à ação e também a outras, pessoais, e atraso quase 1 hora do combinado. Encontro-os no centro da praça, sorridentes e pacientes, mas sinto a necessidade de me conectar com uma certa frustração em não ter cumprido o combinado e um receio de que talvez não esteja tão bom para todos.

**Iniciamos em roda**, fazemos os combinados todos. Desenrolamos o pano. Sentamos. A escolha de quem vai iniciar por qual função é feita livre e individualmente, num convite a cada qual perceber onde sente maior necessidade de estar. Escolho começar pelo centro, no cruzamento entre os panos.

**Sento e respiro, escuto** minha frustração. Escuto meus medos e ansiedade. Desconfio que o timer pode ter tocado sem que eu ouvisse, pois o tempo pareceu longo nos primeiros 15 minutos. Ao mesmo tempo, escuto o silêncio que se estabeleceu passada a nossa conversa inicial, e os ouvidos se abrem para os sons da praça. Pesco alguns comentários, escuto com o olhar as pessoas desviando ou passando por cima do pano ou rodando suas bicicletas por ele. Escuto as pessoas conversando com ao menos dois dos colegas que estão nas cadeiras. O silêncio se estabelece, a mente acalma, e há espaço para estar presente, ao menos por poucos instantes, num tempo sem tempo e num espaço que não é a praça, nem a almofada, nem a rua. Que lugar é esse? Ah, estamos aqui, combinamos, tem horário, vai terminar. Dão 45 minutos. Saio da postura.

Um cego se aproxima. Vai passar sobre a almofada onde Patricia, uma das performers, esteve sentada. Eu toco em sua perna, pois ela está se alongando e parece não ter percebido a aproximação do homem. Ela não se surpreende com o toque e retira a almofada como se já houvesse percebido e só esperava o momento certo de tirá-la. Como terá sido para o cego passar por aquele lugar? Terá 'percebido' algo? Depois, no café, Patricia me conta que não o havia visto até a aproximação e que o toque veio em uma sincronicidade de perceber-e-retirar, como se os dois fossem um.

**Começo a escrever** em uma das folhas de papel "O que é importante pra você? Escuto histórias.", porque quero sentar em uma das cadeiras e esperar quem venha, mas a história que o céu conta é que há que se molhar quem aí quiser ficar. "Qual o plano para a chuva?", pergunta Filipe, outro dos performers. Todos vão se aproximando. Os pingos engrossam. Recolhemos tudo e corremos ao carro de Luiz.

**No café, durante a conversa sobre** como foi a experiência para cada um/a dos/as performers, evidencia-se mais uma vez para mim a noção da coemergência. Como que uma mesma construção externa, os mesmos panos e cadeiras, as mesmas pedras, árvores e pessoas, o mesmo clima pode suscitar tão diferentes experiências em cada pessoa?

**Para Cleyce**, que escolheu sentar para escutar justo porque considerava isso um desafio, houve a experiência do receio, da angústia, da insegurança. E também a de ver muito além das ruas, sentindo-se mínima no meio de uma vastidão.

**Para Márcia**, foi uma alegria e um deleite. "Gosto muito dessa ideia de parar."

**Para Filipe**, foi estranho que as pessoas que falaram para ele escutar, fizeram isso em sua maioria, de pé.

**Para Luiz**, surgiu o questionamento sobre o sentido de se ir de um lado para o outro. Surgiu-lhe o impulso de perguntar-lhes aonde iam e por quê. Por que seguir trabalhando, seguir fazendo o que se faz. Por quê?

**Rossendo** experimentou caminhar em meditação em algum momento e celebrou a abertura desse espaço, a intervenção silenciosa no cotidiano apressado e ruidoso da cidade.

E também houve os que ofereceram seu silêncio, e a abertura de múltiplas interpretações. E houve muito mais do que isso. Infinitamente mais, diga-se.



**Ítalo Cassará, Filipe Silveira e Rossendo Rodrigues | 30 ago. 2018 | foto: Luiz Cancian**

Tal experiência, justo pelo silêncio e espaço que se abre, possibilita uma multiplicidade de olhares, e também de transformações internas, que reverberam em corpo, em carne e em um treinamento de corporalidade que nos afetou e que, imagino, também afetou quem passava. A performer Patricia Ragazzon reflete o que também experienciei:

*Ao redor, os oito companheiros de escuta também estão ali, cada um na sua busca por permanecer ou ouvir ou atender a alguma necessidade do momento. Efêmeros todos nós e este exercício de estar, de doar-se. Aos poucos, percebo uma relação que se estabelece, algo que é marcante para todos que participam daquele instante e por todos aqueles que também passam pela praça e se deparam com a imagem em cruz de um pano branco, com pessoas, cadeiras e algo que é maior que também se faz presente.*



**Cleyce Collins, Ítalo Cassará, José Benetti, Patricia Ragazzon, Saul Sigaran e Rosendo Rodrigues | A.U.M. em 30.08.18 | foto: Luiz Cancian**





**Rossendo Rodrigues | A.U.M. em 30.08.18 | foto: Luiz Cancian**



**Márcia Mariano, Patricia Ragazzon, Rossendo Rodrigues, José Benetti, Saul Sigaran, Filipe Silveira, Ítalo Cassará, Cleyce Collins | A.U.M. em 30.08.18 | foto: Luiz Cancian**

#### IV - **Treinamento-em-cena como corporalidade**

Para compor com a noção de treinamento-em-cena que proponho aqui, lanço mão da noção de corporalidade, desenvolvida pela pesquisadora espanhola Victoria Perez Royo (2017). Segundo essa noção, a corporalidade corresponderia aos modos pelos quais atualizamos em corpo o universo imaterial que acessamos diariamente com a mente. Esse treinamento se daria de modo geral de forma inconsciente e – eu acrescentaria – seria o que nos permitira viver e construir os vários espaços onde habitamos. Por exemplo, uma pessoa que vive na rua compõe corporalidades diferentes de uma pessoa que vive em um apartamento e cada uma de certa forma produz (atualiza em) um corpo justamente o que é necessário para se viver naquele ambiente. Essa atualização não se dá de forma racional ou premeditada, ainda que:

O corpo não se opõe ao racional, não pertence exclusivamente à esfera do privado ou do íntimo, nem deve ser deixado de lado para entrar na esfera do político. As pessoas não apenas se reúnem e se manifestam coletivamente motivadas por uma convicção racional, ou por meio de uma argumentação convincente. Seus corpos não apenas respondem a razões. Porém isso não quer dizer que o que concerne ao corporal seja irracional, descontrolado, espontâneo ou meramente privado.<sup>64</sup>

O corpo, na esfera individual, compõe com outros corpos, constituindo o que Royo (2017)<sup>65</sup> chama de corporalidade. As imagens imateriais e coletivas, segundo Royo, são acessadas pelos corpos que, no seu encontro, racional e também intuitivo, compõem uma corporalidade. Ela fez referência a uma onda de protestos pacíficos que iniciaram com uma manifestação realizada por um bailarino chamado Erdem Gunduz, em junho de 2013, na Turquia. Ele ficou conhecido como “homem em pé” (*duran adam* em turco)<sup>66</sup>. Segundo Royo, esse corpo parado, em pé, sem verbalizar nem trazer nada escrito, olhando a imagem

64 Tradução minha. No original em espanhol: “El cuerpo no se opone a lo racional, no pertenece exclusivamente a la esfera de lo privado o de lo íntimo, ni ha de ser dejado de lado para entrar en la esfera de lo político. Las personas no sólo se reúnen y se manifiestan colectivamente motivadas por una convicción racional, o por medio de una argumentación convincente. Sus cuerpos no sólo responden a razones. Pero eso no quiere decir que lo que concierne a lo corporal sea irracional, descontrolado, espontáneo o meramente privado.” (ROYO, 2016: 11)

65 Referência ao seminário *Corpo, Corpo Coletivo e Corporalidade*, realizado nos dias 5 e 6 de setembro de 2017, no Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

66 Para mais detalhes leia: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/resistencia-passiva-desafia-o-governo-da-turquia-570.html>

de Mustafa Ataturk, fundador da República da Turquia e considerado um herói para muitos, na praça Taksim, no centro de Istambul, como uma forma de protesto não violento, convoca a outros corpos, que passam a assumir a mesma postura. Uma forma de ler essa convocação, ou *contágio*, é a presença desse imaginário coletivo. Eu vejo o corpo voltado para a imagem de um líder cujos valores me inspiram e, igualmente incomodado com as repressões do governo atual, junto-me a ele. Essa incomodação aliada à imagem do corpo parado, em pé, é o que compõe essa corporalidade, esse corpo compartilhado. O corpo convoca outros corpos. Sou contagiado pelo que o outro provoca e não posso evitar fazer o mesmo. A corporalidade “excede” o corpo, segundo Royo. Diz-se que Gunduz ficou parado por horas e foi acompanhado por cerca de 300 pessoas. Outras cidades da Turquia teriam aderido ao mesmo movimento não violento.



**Erdem Gunduz | Homem em Pé | Istambul, Turquia | foto: REUTERS/Marko Djurica**



Atualizar no corpo, portanto, o caminho que me proponho tem o intuito de evocar as imagens que alimentamos coletivamente, de corpos parados, em movimentos mínimos, em meditação, e com isso, contagiar outros corpos. Se vemos um corpo parado, de pé, como o de Gunduz, ou movendo-se lentamente, como o que eu e as pessoas que se aliaram ao projeto da A.U.M. fizemos, e aqueles da performance *Dilúvio MA* e *Guia de Sobrevivência Urbana* do Coletivo Ecopoética, ou em meditação em lótus, como foram as intervenções *meditaÇÃO*, o que surge na nossa mente? Sentimo-nos convocados e convocadas a imitar esses corpos ou queremos tirá-lo do nosso caminho, bater neles? Brota-nos compaixão ou violência? Pretende-se (e provoca-se) que a presença dos corpos em ação no A.U.M. convoquem a outros corpos, numa espécie de contágio que compõe uma corporalidade que (retro)alimenta uma política de afetos, uma construção que pode ser desviante da rotina retilínea da cidade aberta.

Até ouvir as sugestões de Rossendo e Patrícia com relação à necessidade de um tratamento poético mais visível, confesso que imaginava que estaria sendo suficiente a 'mera' presença dos corpos sentados em meditação, mantendo silêncio em meio ao movimento barulhento da cidade. Contudo, pensei, por que não buscar tocar mais pessoas ainda? A ocupação da praça inteira por meio das fitas brancas (que viraram panos) e do aumento do número de participantes foi uma estratégia com essa intenção. Era como se esse contágio e convocação para a composição de corporalidades mais voltadas ao silêncio, à pausa e à escuta, mostrasse a necessidade de ser mais evidente, clamasse por tocar ainda mais pessoas. A montagem do esquema em quatro direções, cujas pontas estão 'guardadas' por pessoas dispostas a escutar e cujo centro mantém a base na prática meditativa remete a três figuras fundamentais do budismo tibetano. A 'entrada na mandala' se dá por meio da escuta, cuja deidade, já mencionada neste trabalho, é Avalokitesvara. Trata-se de uma inteligência de acolhimento que tod@s nós temos, em alguma medida. Avalokitesvara nos acolhe no ponto onde nós estamos, escuta-nos verdadeiramente, sem ressalvas, sem tendências políticas, partidárias, nem mesmo religiosas. Esse é um ponto fundamental no budismo, que busca ser mais ou menos imitado aqui. No centro, a representação de outra figura, Amitaba.



Diz-se que é de Amitaba que todos os ensinamentos brotam. Enquanto a inteligência compassiva está acolhendo, a inteligência de Amitaba está gerando os meios hábeis que vão fazer sentido para aquela pessoa. Amitaba é representado em pinturas sentado na postura de meditação – daí a escolha por mantermos essa postura na ação. Entre Amitaba e Avalokitesvara, as almofadas poderiam aludir a Manjushri, que é a inteligência da vacuidade. Quando sentamos em meditação, podemos perceber que todo o arcabouço de pensamentos, imagens, sons, impulsos que surgem, não tem substancialidade; nós não somos nossos pensamentos, portanto não deveríamos nos identificar com eles. E a contemplação dessa vacuidade não precisa acontecer na posição sentada, por isso esse espaço é livre, é um espaço de oferta, de dança, de alegria, de uma forma una e interconectada, onde o *eu* não é o centro, mas parte de um todo. Manjushri nos ajuda a ver que, se construímos corporalidades – corpos que treinam – em uma direção podemos muito bem construir em outra.

Victoria Royo (2017) entende que estamos treinando este corpo o tempo todo, mesmo que de forma inconsciente. Nosso trabalho como artistas da cena, segundo ela, deveria ser o de tornar esses processos conscientes, também desenvolvendo treinamentos organizados a fim de que os corpos estejam cada vez mais conscientes da sua presença e do seu poder de contágio. Partindo da noção de que o gérmen para o treinamento do corpo se encontra na capacidade de ver esse processo acontecendo a todo instante, ou seja, tomar consciência do que já acontece, podemos nos apropriar da prática da meditação a fim de direcionar esse treinamento, se entendemos a meditação como uma familiarização com o que já temos disponível. Permanecer estável com os sentimentos e emoções, pensamentos e fluxos da mente, sem rejeitá-los ou se fixar a eles é uma abordagem possível para a meditação. Isso poderia equivaler a abraçar toda as experiências, de forma integral e, ao mesmo tempo, estar livre delas mesmas (TRUNGPA, 1996).

O filósofo francês Jacques Rancière (2010), ao desenvolver a noção do espectador emancipado, nos mostra que o encontro entre aquele que vê e aquele que é visto já é ativo. A presença já é viva porque só vivo se tenho alguma relação com o que está sendo visto, ou seja, na medida em que sujeito e objeto

*coemergem*. O que se estabelece entre espectador e obra/artista nada mais é que uma relação de “corpos vivos diante de corpos vivos” (RANCIÈRE, 2010: 109).

## V - **Compor o plural<sup>67</sup>: espaço de muitos**

Ao ser perguntado sobre no que a arte poderia ser uma exceção às outras práticas, Rancière responde que:

O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda do que no perigo dos simulacros que amolecem as almas. Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha deslocada do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. (RANCIÈRE, 2009: 64-65)

Podemos interpretar esse “tirar do lugar” como a ideia de que o lugar do artesão não é predeterminado, mas construído. Nesse sentido, não apenas o artista ou artesão vai à rua, constrói-se como cidadão que discute, mas também poderia ele convocar a outros corpos, numa expansão do seu próprio corpo, compondo, portanto, corporalidades que convidem a olhar para alguma direção. Em algumas experiências vividas no A.U.M. pude notar bem esses momentos em que o/a trabalhador/a é capturado do seu caminhar cotidiano, da sua linha reta em direção ao local de trabalho (ou na volta dele), é capturado da sua expressão fechada e se abre, sorri, ou então se perturba, mas é fisgado de algum modo por conta daquela estética tão estranha que se está montando na praça justo no caminho que essa pessoa costuma fazer. Cada trabalhador/a, como diz Rancière, tem o “seu” lugar no sentido que lhes atribuímos tais lugares, mas cada pessoa é

---

67 Expressão traduzida do livro organizado por Royo (2016): *Componer el Plural*.

livre – no budismo vai se falar em natureza de buda como sendo essa liberdade – e um indício dessa liberdade é que nem mesmo a determinação de ir de um ponto a outro é totalmente inabalável sempre. Claro que muitos foram/são indiferentes ao que se monta aí na praça com o A.U.M., mas muitas pessoas são, sim, tocadas, nesse vai e vem de corpos.



**MeditAÇÃO** ocorrida em 2009 e noticiada no jornal **Correio do Povo**

**foto: Emmanuel Denau**

***Trabalhador tem sua atenção capturada?***

O convívio dos corpos na zona urbana compõe corporalidades, e isso retroalimenta os espaços, ou compõe os “imaginários urbanos”. Isso nos levaria a constituir determinadas zonas como 'perigosas' ou 'calmas', 'masculinas' ou 'femininas', 'agradáveis' ou 'desagradáveis', etc. Um exemplo dessa reconstrução em outro sentido que não o já construído e estabelecido é a intervenção-espetáculo *Cidade Proibida*, da Cia. Rústica, sediada em Porto Alegre. Ela questiona o uso dos espaços que são considerados 'proibidos', seja pela incidência de violência, seja pelo pouco acesso de uma parcela da população a eles. A proposta do grupo é ocupar esses espaços com intervenções cênicas festivas, entendendo “a festa como uma forma de negociar com a morte e reinventar o mundo.” (FAGUNDES, 2014: 2). Essa noção de reinvenção pode ser relacionada à coemergência, ou seja, podemos coemergir com determinado espaço e inventá-lo como violento ou perigoso ou proibido, mas podemos também inventá-lo noutra direção. Isso é o mesmo que dizer que o espaço *não é* violento, mas se constrói assim, ou seja, pode ser reinventado. No mesmo sentido, durante o encontro dos corpos nas intervenções propostas pelo A.U.M., a busca é por localizar de que modo esses espaços públicos estão inventados, ou seja, que corporalidades estão sendo compostas aí, e por onde eles podem ser reinventados.

## VI - **Cidade Íntima e Cidade Pública**

Ainda, entendendo que “vivemos em cidades que não podem ser abordadas em sua totalidade” e que as “múltiplas cidades são definidas pelo repertório de uso dos habitantes, e pelos limites da percepção dos mesmos” (CARREIRA, 2009: 2), quero propor dois conceitos para compreender a cidade: *cidade íntima* e *cidade pública*. A primeira se refere às ações individuais que fazemos, num âmbito privado. Relacionamo-nos com o edifício ou casa onde moramos – ou seja qual espaço consideramos um lar – e o que fazemos ou deixamos de fazer constrói esse espaço e o transforma constantemente. Mas também podemos nos relacionar com a rua de uma forma similar à que usamos ‘dentro de casa’. Em Porto Alegre mesmo, 3 casos de mulheres andando peladas – coisa que ‘normalmente’ só fazemos ‘em casa’ – pelas ruas foram noticiados no

espaço de 11 dias<sup>68</sup>. Por motivações variadas, claro, mas poderíamos dizer que todas romperam – voluntariamente ou não – com o usual, com o estabelecido como normal, que é andar somente vestida na rua.

Um outro fato que já era observado por mim se tornou ainda mais evidente no decorrer desta pesquisa: pessoas em situação de rua desenvolvem uma *intimidade* com a rua de uma forma que muitas pessoas que moram em apartamento jamais imaginariam possível. Cantos de prédios viram locais para dormir, carrinhos de supermercado viram despensas para guardar todo tipo de quinquilharia, além do alimento do dia a dia, tijolos e lata viram fogão, árvores nativas viram árvores de Natal. E por aí vai.

Chamou-me a atenção em especial uma mulher, Izabel, que viveu por muitos anos sob o viaduto Tiradentes da rua Silva Só, na esquina com a Protásio Alves. Quem tivesse tempo de parar e conversar com ela veria como ela tratava o espaço que, em geral, consideramos público. Ela varria a calçada. Dispunha colchões ao lado de um criado-mudo. Mantinha um guarda-roupa e uma mesa. Por um tempo chegou a montar uma espécie de cabana com pedaços de madeira e compensado no canto da Praça Moranense, ao lado do viaduto, dentro da qual conseguiu instalar uma geladeira e uma TV. Durante algumas conversas que tive com ela, soube da sua relação com as pessoas que moravam em torno e o modo como ela se referia a elas me remeteu às relações familiares de que tenho conhecimento. Aos meus olhos, ela parecia uma cuidadora dessas pessoas, ao mesmo tempo que se incomodava com a atitude de algumas, coisa que muitas pessoas experimentam com quem convivem no dia a dia. Por alguns anos também foi tradicional na Praça Moranense a instalação de uma mesa de ceia para o Ano Novo e de uma Árvore de Natal, durante o período correspondente no fim do ano. Essas relações e comportamentos constituem o que chamo aqui de *olhar íntimo*.

As mulheres que saíram nuas pelas ruas de Porto Alegre chocaram porque não esperamos esse tipo de comportamento de alguém que ande pelas ruas. Ao mesmo tempo, a relação que Izabel tinha com a rua surpreendia e também cativava as pessoas que por aí passavam. A surpresa vinha justamente desse

---

68 Veja em: <https://tinyurl.com/yddcdlxb>. Acesso em 10 jul. 2018.

incômodo – literalmente, tirando-nos de um cômodo – que era ver alguém praticando ações ‘do lar’ num ambiente que consideramos público. A comoção que nos capturava vinha do mesmo lugar e também pelo fato – acredito eu – de ela parecer realizar aquelas ações de modo tão dedicado e amoroso. Quem não se encantaria com um árvore de Natal e uma mesa de Ano Novo em plena praça? Claro, junto com o encantamento e a surpresa, a tristeza e a preocupação. Era como se Izabel – e as outras pessoas, em geral homens e rapazes – estivesse, de forma involuntária, conquistando os passantes para que, ao menos por algum tempo, pensassem na situação dela e deles. Digo isso também porque, durante o período de conversas com Izabel – cerca de dois anos -, vi várias pessoas levando doações, cumprimentando-a, conversando e fazendo orações com ela. Comovia-me uma certa serenidade que eu sentia nela, ao mesmo tempo que algumas histórias que me contou foram realmente doloridas, e o conflito entre permanecer na rua e voltar a morar com a mãe e a filha, com quem não suportava muito tempo conviver, seguia até a última vez em que a encontrei, durante uma ceia de Natal oferecida por um grupo de voluntários sob o mesmo viaduto, meses depois de ela ter sumido da rua para morar em uma casa que ela ganhara pelo programa de governo “Minha Casa, Minha Vida”.





**Izabel, montando uma árvore de Natal já menos pomposa, em dez. 2017.**

Trago aqui a história de Izabel para ilustrar justamente essa tensão entre *cidade pública* e *cidade íntima*. Também para recorrer novamente à noção da coemergência. Ora, o fogão, a mesa, a festa, o afeto, os conflitos não estão nos objetos, mas podemos dizer que são como que ideias, características que imputamos às formas. Olhar para tijolos, lata e querosene e ver um fogão pode

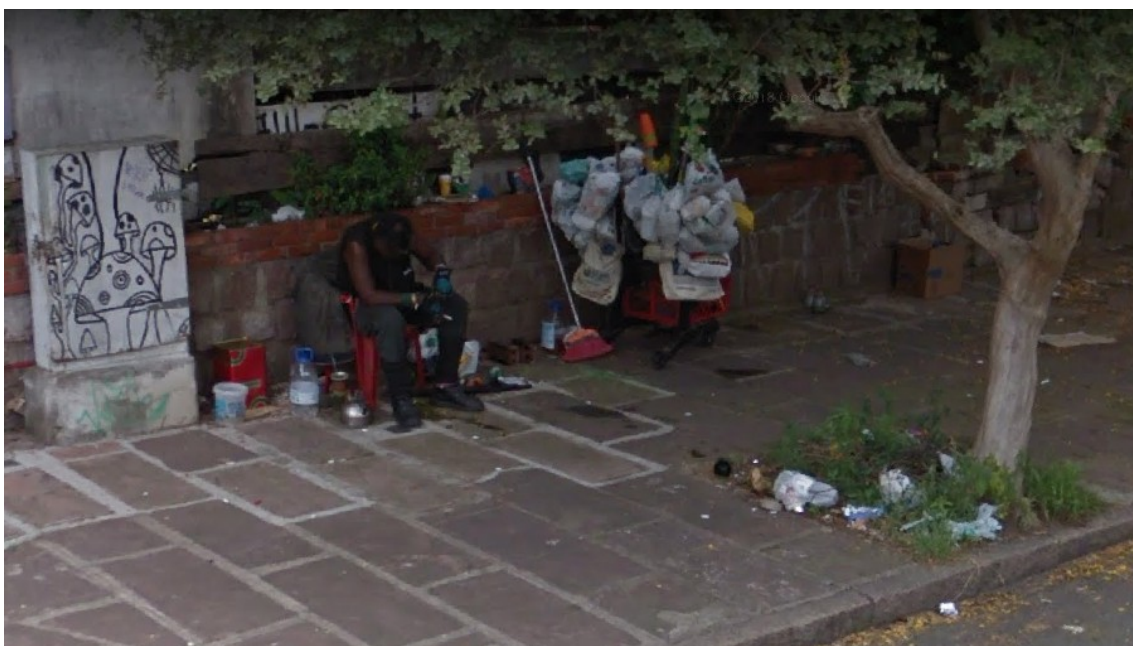
parecer até um ato banal, sem importância, mas se torna extremamente profundo quando investigamos na mente onde nasce esse olhar de fogão, de mesa, de lar. Nasceria ele do mesmo lugar de onde nasce o olhar de público, de sem-dono, de ninguém? – que é muitas vezes a relação que temos com as coisas públicas; não sendo de ninguém, não assumo responsabilidade sobre ela? Viria deste espaço de liberdade, que cria locais perigosos ou seguros, íntimos ou privados?

Daí decorre a questão do *público*, esta palavra com tantos significados. Em espanhol, o artigo diante dela muda bastante seu significado. *Lo público* trata da 'coisa pública', enquanto *el público* se refere às pessoas que acessam algum evento ou serviço. A escolha por *íntimo* ao invés de *privado* – uma sugestão da orientadora – vem justo da percepção de que o segundo denotaria, pela carga já construída sobre tal termo, a questão da propriedade privada, ou seja, o que pertence a quem. E aí esse debate seguiria – e segue em outros textos e trabalhos. Porém o que quero destacar é a noção do que nós é próximo, íntimo, individual, numa dança constante com o que vemos como coletivo, do público, de tod@s.

Nesse sentido, *público* aqui busca resgatar a noção do que é de todas as pessoas, ou do que faríamos normalmente diante de outras pessoas. Nas situações de contraste citadas acima já podemos notar o sentido dessa palavra. Não costumamos andar pelados ou peladas em público nem fazemos nossas necessidades fisiológicas ou cozinhamos e dormimos em público. Mas na medida em que nos sentimos à vontade para fazê-lo, não estaríamos convocando a que o *público* realmente o seja, justo porque imprimimos comportamentos *íntimos* em seu ambiente? Pessoas como Izabel, Jorge, um senhor grande e forte, que vive com seu carrinho de supermercado cheio de quinquilharias, Paulo, um senhor barbudo que morou por anos em uma pracinha perto da minha casa, no bairro Santa Cecília, dentro de uma barraquinha iglu, que passava os dias lendo jornal, essas pessoas fazem essas coisas todas e muitas mais, as quais em geral reservamos para lugares específicos, ali mesmo em locais que a 'maioria' de nós chama de *público*. A *cidade pública*, nesse sentido, é o imaginário urbano construído coletivamente – e praticado sistematicamente – que atribui



significado de público a determinados locais, e não a outros. A tensão que surge em parte parece vir justamente da deturpação desse sentido, que passou a entender *público* como algo que pertence 'ao governo'. Por um lado, é possível entender a necessidade de preservação do patrimônio que é considerado público e tentativas de controle de depredações podem ser justificadas nesse sentido. Porém gostaria de questionar o quanto não podemos – e devemos – ocupar os lugares públicos, de forma rica, alegre, e também contemplativa e profunda. Ocupar o que já é de fato, nosso.



**Seu Jorge, em imagem capturada pelo Google Street View em outubro de 2017  
Rua D. Eugênia, bairro Santa Cecília, Porto Alegre.**

Nesse sentido, especialmente após realizada a ação do dia 30 de agosto, relatada acima, percebi essa potência. Éramos 10 pessoas ocupando silenciosamente o centro de uma das praças mais frequentadas, significativas e *públicas* da cidade de Porto Alegre. Ocupamos sem solicitar autorização nenhuma, pois consideramos o local como nosso também. Ocupamos e escutamos histórias (íntimas), e também entramos em contato (íntimo) com nossos medos, anseios, desejos. Claro, não estávamos realizando as mesmas ações que essas pessoas em situação de rua realizam – e nem se trata de uma equiparação entre esses tipos de “ocupação” (essas pessoas em geral, por

necessidade; nós, por escolha e por tempo determinado) –, mas o que observei, e também escutei nas falas de quem fez parte da ação, é que se abriu um espaço-tempo diferente do cotidiano naquele espaço-tempo “de sempre”. Houve uma intervenção *íntima* – porque introspectiva, embora cênica – em um espaço *público*. Houve um convite ao silêncio, à escuta, ao caminhar lento, feito para quem corria, falava e trabalhava. Como foi uma tendência perceber, no percurso desta pesquisa, a vida pulsando nessas pessoas em situação de rua, será que essa forma de intervenção poderia se configurar futuramente como um caminho de atenção a elas, ou ao menos a outras formas de ser-estar na praça, que não só o trabalho? Uma das pistas, para mim, por já haver conversado com diversas dessas pessoas é que elas parecem dispor de tempo para práticas como a que realizamos, o que já seria um grande passo nessa direção.

Considero o caminho contemplativo, trilhado pela pausa, pelo silêncio, pelo movimento estendido no tempo, no mínimo um bom começo para uma ocupação, pois que pode ir tomando forma de maneira lenta e silenciosa, porém consistente e firme. Falo, claro, a partir das experiências que vivi. Estar na praça, na rua, em locais que normalmente frequento – ou que poderia frequentar – fazendo o uso que o imaginário urbano comum criou, mas em um outro estado interno, com outra presença, com certa Presença, com atenção para detalhes não notados antes, e me relacionando com os objetos e pessoas aí através desse aspecto sutil, através do coração, pareceu-me algo muito potente, vital, uma semente real de transformação – meu corpo excedendo meu corpo, o imaginário coletivo de corpos parados, em silêncio, talvez tocando minimamente a outros, que agora compõem essa corporalidade potente e silenciosa.

## VII - **Estar em silêncio como ato político**

Como é possível haver comoção por meio dessas ações? A comoção que transforma e possibilita reflexão parece ser possível num âmbito de poder. Não necessariamente de um poder impositivo, mas de um poder de influência e transformação. Nesse sentido, o filósofo Peter Pál Pelbart resume bem essa noção, tratando das micropolíticas, em uma entrevista concedida à crítica de

arte brasileira Kátia Canton:

Pois o exercício de poder está por toda parte, seja dos pais em relação aos filhos, seja dos médicos em relação aos pacientes, dos psiquiatras em relação aos loucos, da tecnologia em relação a todos, enfim, há exercício de poder por toda parte, mesmo naqueles campos considerados neutros ou científicos. Talvez seja isso que alguns chamam de microfísica do poder, ou dimensão molecular da política, ou, então, da micropolítica. (CANTON, 2011: 25)

Nesse sentido, se aqueles que têm certo poder sobre outros forem capazes de silenciar e escutar, de pausar a força diretiva, objetiva e objetificante, talvez possamos construir uma corporalidade mais feliz, porque rica e integrativa, porque não excluiria nem um tipo de movimento. Antes, claro, de esperar que outros silenciem e escutem, considero importante que nós, que cada um que se sente tocado por esse convite, faça isso, comece por si. Se eu escuto, tenho mais chance de ser escutado. Se eu silencio e dou espaço, como o outro pode me atacar?

Gostaria, ainda assim, de estender a noção de poder para além do sentido hierárquico e socialmente estabelecido. Para isso retomo a Presença abordada no Caderno 2 e conecto com um ensinamento budista que trata sobre as quatro formas de ação. Uma dessas ações é justamente a ação de poder. "Ação de poder não é agarrar o outro pelo pescoço, mas não se perturbar se o outro nos agarrar pelo pescoço" (SAMTEN, 2015). A partir da noção de presença aurática, desenvolvida por Cormac Power, podemos entender que somos capazes de desenvolver certa atração – ou aura – em relação a outras pessoas. No âmbito dos ensinamentos budistas, poderíamos entender que é possível treinar a corporalidade a ponto de influenciar outros – conscientemente ou não –, mas especialmente não nos perturbarmos, mantendo um 'poder' interno, uma estabilidade diante de tudo o que ocorre à volta. Internamente a busca é pela manutenção de uma estabilidade e calma mental, muitas vezes abalada, e constantemente rearranjada. Externamente, percebo alguns indícios da influência de um corpo: pessoas fotografam, desviam, param, observam, silenciam, e também comentam: "não vai chegar nunca", "tem cada louco nessa

praça”, “isso é ioga”, “isso é meditação”, “vou voltar do meu intervalo e não vou saber o que vai acontecer”. O encontro desses mundos – interno e externo – é que dá o sentido de Presença, como uma prática de *ação de poder*, segundo o que entendo por isso.

Caminhando lentamente aí na praça não imagino que tal transformação vá se dar de forma direta e fácil, mas aspiro que algum coração seja tocado. A questão da potencialidade política do caminhar precisa ser abordada, portanto, em sua ação no espaço público, onde variadas formas de caminhar se processam, como atos corriqueiros e muitas vezes automatizados – o que pode significar também ‘normatizados’. Para destacar esse ato – e desconstruí-lo –, a lente de aumento escolhida foi a extensão temporal. Por exemplo, coloquei-me o desafio de percorrer a distância de cerca de 5 metros mais ou menos da forma mais lenta que pude. Normalmente levei de 30 a 40 minutos para percorrer essa distância. Os diversos desafios brotaram internamente como perguntas - “será que é assim mesmo?”, “este braço foi à frente antes ou deve ir agora?”, “quando isso pode acabar?”, “como faço para minimizar essa dor?”, “isso está fazendo sentido para as pessoas?” - e também como impulsos de ação não realizada – algumas vezes como a vontade de acelerar ou diminuir o ritmo, outras como o anseio de ser visto (e fotografado), outras como a ansiedade por terminar e enfim fazer um lanche, outras como uma certa competitividade por andar realmente muito devagar e, com isso, mostrar que sou capaz. Desafios que, de acordo com ensinamentos budistas, podem estar ligados à manutenção de um *eu* e que correspondem a seis estados mentais que experimentamos no dia a dia (raiva/medo, carência, desejo/apego, inveja/competitividade e orgulho) e que são agrupados em um ensinamento chamado Roda da Vida (SAMTEN, 2010). O desafio se coloca como a aspiração de permanecer no mesmo foco, na mesma direção, no mesmo caminho, apesar das várias vozes e impulsos que brotam na nossa mente, apesar dessas várias emoções estarem passeando e me convidando a fazer outra coisa. Em momentos assim, entendo que a noção de que corpo e mente são um todo indivisível pode ser uma verdade, mas precisa ser vivenciada e não apenas pensada.



**Caminhar lento do A.U.M. na Praça da Alfândega | foto: Luiz Cancian**

O crítico e professor de teatro alemão Hans-Thyges Lehmann, em *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, ressalta como o tripé tempo-espaco-ação da forma dramática tradicional “se explodiu, se esfacelou” (LEHMANN, 2003: 10) desde o final dos anos 60. O tempo deixou de ser algo do qual a plateia esqueceria por se encontrar absorta na narrativa e passou a ser ele mesmo um tema das manifestações cênicas. Segundo Lehmann, ao alongarmos ou comprimirmos o tempo, estamos dando visibilidade a ele, transformando-o num tema. O autor aponta que o potencial político de uma manifestação cênica está em suas formas e interrupções, que também compõem discurso. Vejamos o exemplo que ele traz para explicar esse ponto:

Quero começar com um exemplo de como a política entra na arte, o exemplo da interrupção. A interrupção, a pausa, ou a cesura, como Holderlin dizia. Esse movimento da pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é esse elemento. (...) Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso. E com isso eu chego ao ponto, que é o fato desse conceito do teatro pós-dramático e das

várias formas do teatro pós-dramático serem respostas, de maneiras muito diferenciadas, a uma mesma questão. E essa questão comum é: como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de interrupção? (LEHMANN, 2003: 11).

O sociólogo francês David Le Breton enfatiza a importância do caminhar e do silêncio como ações políticas:

O silêncio implica uma forma de resistência, uma maneira de manter a salvo uma dimensão interior frente às agressões externas. O silêncio permite-nos ser conscientes da conexão que mantemos com esse espaço interior, o silêncio a visibiliza, enquanto o ruído a esconde. Outra maneira de nos conectarmos com o nosso interior é o caminhar, que transcorre no mesmo silêncio. O maior problema, provavelmente, é que a comunicação eliminou os mecanismos próprios da conversação e se tornou altamente utilitarista com base nos dispositivos portáteis. E a pressão psicológica que suportamos para os armazenarmos é enorme. (BRETON, 2017)<sup>69</sup>

A cesura do ato de caminhar funciona como uma lente de aumento. Não há intenção de constituição de nenhum personagem, persona ou máscara que se interponha entre o performer e a audiência. Externamente, trata-se da diminuição da velocidade do caminhar, praticado da forma mais fiel possível a um caminhar cotidiano. Como uma forma de ilustrar essa interrupção, transcrevo relato do blog:

*Luiz dança uma sequência inspirada nas histórias das pessoas, enquanto eu faço a caminhada em linha reta, de forma extremamente lenta. Os movimentos dele afetam os meus, a caminhada não é a mesma de sempre. Em algum momento, sento em lótus no chão. Diante de mim, a árvore de Natal à venda nas Lojas Americanas e, atrás dela, barras de chocolate na promoção. Caminhar para não comprar. Apenas estar. Presente.<sup>70</sup>*

---

69 Trecho de entrevista publicada em BRETON, David Le. Guardar silencio y caminar son hoy día dos formas de resistencia política. *Diario de Sevilla*, Málaga, 19 out. 2017. Cultura. Tradução: Silvio Diogo (blog Desenhares)

70 Trecho extraído do blog [acaourbanameditativa.tumblr.com](http://acaourbanameditativa.tumblr.com) <Acesso em 22.nov 2017>. Título: “Voa, minha gente!”

Podemos ver como o ser-estar presente, nesta fase da intervenção, é ao mesmo tempo ação da performance e treinamento de quem realiza a ação e, na mesma medida, ato político transformador. O período de tempo proposto nas saídas urbanas se aproxima do tempo que eu dedicava aos treinamentos pré-expressivos e, embora sejam muito diferentes daqueles dedicados ao retiros de meditação, foram vivenciados como espécies de pequenos retiros em meio à urbe movimentada, e de certa forma foi o que escutei nas falas daqueles que realizaram a ação do dia 30 de agosto, ou seja, essas pessoas performers perceberam um espaço de abertura e silêncio, que não só se configura como treinamento ou pedagogia, como também como ruptura do espaço vertical, linear, movimentado e barulhento da cidade. Um retiro, na vida de uma pessoa, não deixa de ser um recolhimento temporário de todo o movimento usual que a pessoa experimenta no cotidiano.

Após o estabelecimento da fundação da prática na fase anterior, o segundo momento, o mais longo da intervenção, testa os limites do corporemente. Nesse sentido, é que as performances como as de Marina Abramović são inspiração para as ações do A.U.M. A performer sérvia realizou diversos trabalhos em que o corpo foi testado à exaustão, à custa de cortes, mutilações e risco real de vida. Porém o que mais interessa aqui são *Casa com Vista para o Mar* e *The Artist is Present*, nos quais o principal 'teste' imposto ao corpo é o silêncio, a presença e o jejum, práticas bastante comuns em retiros de meditação. Abramović transforma tais práticas em atos artísticos, ao realizá-los em uma galeria de arte, convidando o público a testemunhá-los e estar presente com ela. Em *The Artist is Present*, realizada em 2010, no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), pelo tempo de três meses, por oito horas ininterruptas por dia ela sentava em uma cadeira e aguardava que uma por uma das pessoas sentassem diante dela, em outra cadeira, para 'estar presente' para cada uma. Quem determinava o tempo de duração do encontro era quem sentava diante da artista. Também na outra performance, realizada em 2002, a proposta de 'treinamento de si' poderia ser observada. A artista declara em seu site oficial que buscava, com essa performance, "purificar a si mesma" (ABRAMOVIĆ, s/d),



o que pode fazer sentido para quem faz um retiro de meditação. Ela se propôs a permanecer 12 dias morando na galeria Sean Kelly, em Nova Iorque, sem nenhuma comida, apenas bebendo água, dormindo sete horas por dia e tomando banho três vezes ao dia. Percebe-se a radicalidade da fusão entre arte e vida em trabalhos como os de Abramović, nos quais mesmo o que poderia ser uma preparação, um treinamento, é exposto e vivenciado *in loco* pela audiência. Pode parecer contraditório para muitas pessoas que tais performances sejam realizadas de forma tão espetacular e com o aporte de dinheiro tão grande a que atualmente Marina tem acesso. Ainda assim, considero inspirações as performances citadas por conta da proposta e da entrega – elementos importantes ao treinamento sugerido nesta pesquisa.

Como outra inspiração trago o performer Rossendo Rodrigues, que fez uso de técnicas meditativas como preparação para suas intervenções junto ao Coletivo Eco-poética. Nas intervenções do coletivo, houve o desafio de permanecer cerca de 5 horas, no caso de *Dilúvio MA*, realizado também pela performer Marina Mendo, no qual, ambos suspensos por uma corda, dentro de uma rede repleta de lixo, realizam gestos inspirados na dança Butoh e meditam; e 6 horas, no caso de *Ritual de Sobrevivência Urbana*, no qual ele navega em uma jangada de lixo pelo córrego da cidade onde realizam a ação (no caso de Porto Alegre foi também o arroio Dilúvio, que dá nome à outra performance). Em todos os períodos da ação, os movimentos são como um fluxo, realizados com um propósito semelhante a uma instalação permanente. O desafio da permanência no tempo, apesar dos clamores e gritos que a mente do performer pode dar, convidando-o a sair, a fazer outra coisa, a desistir, também provoca cesuras no tempo e no espaço da cidade, instigando transeuntes, podendo provocar reflexões e transformações, embora sem garantias de tais reações.

Embora não seja o propósito deste trabalho analisar a recepção das ações do A.U.M., relato brevemente algumas das reações que coletei ao longo desses anos. Uma que me chamou especial atenção foi durante a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, quando atuava como mediador. Como tínhamos um 'dia de pesquisa' por semana, resolvi usar tal período para pesquisar a rua. Saía para escutá-la em silêncio e também para meditar. Como uma das obras sonoras fazia



relação com o movimento da água sobre a pedra, cujo ditado popular fala sobre a dureza que amolece com a constância de um movimento, meditei certa vez com uma pedra sobre a mão, elevando-a à altura dos olhos e tomando-a por objeto de meditação. Qual não foi minha surpresa quando uma mulher, talvez por imaginar se tratar de alguém pedindo algo, depositou 50 reais sob a pedra! Imediatamente entrei em conflito interno, pensando se desmontava o ato de meditar para dizer a ela que aquilo era 'teatro', mas apenas estendi de volta o dinheiro. Ela insistiu, enfiando a nota no meu bolso. Nem mesmo levantei a cabeça para agradecer ou insistir – e isso também me colocou em conflito: quebrarei o encanto? Não será mais ação performativa se o fizer? Estou enganando essa pessoa? O que me tranquilizou foi lembrar que o CEBB, centro budista que frequento, mencionado anteriormente, estava precisando imprimir um banner e o valor era exatamente esse!

Um outro momento desses mesmos dias de pesquisa foi relatado por uma colega mediadora, Camila Mozzini, desta forma:

*Nesta sexta, dia 11, fiquei de longe observando o Zé em sua performance meditativa com a pedra na Praça da Alfândega. Sentei em um banco e observei as reações das pessoas - e isso foi incrível! Como um simples rapaz sentado no meio de um caminho olhando uma pedra pode mobilizar tanto!*

*Poucas pessoas passaram sem torcer o pescoço ou pelo menos olhar fixamente. Muitos comentavam com as pessoas que estavam junto, outros paravam para olhar... Alguns simulavam o movimento de chutar a pedra, de dar um soco na mão para que ela voasse... Um grupo de adolescentes recém saídos de uma visita à Bienal parou e resolveu tirar fotos com o Zé como se ele fosse uma estátua. E de certa forma, era - ele não reagiu, o que impressionava ainda mais os os jovens. Os trabalhadores que estavam atrás, construindo a estrutura da Feira do Livro, também estavam estupefatos. Eles incitavam os jovens: "incomoda ele! Incomoda ele!". Um chegou a bater com uma viga de ferro em uma outra estrutura de metal bem atrás do Zé, produzindo um som muito forte na tentativa de desestabilizá-lo. Foi incrível ver isso! Havia uma onda de mobilizações em torno desta presença tão forte e sutil...*

*Os jovens ficaram uns 10 minutos em torno do Zé, e, quando estavam saindo, os interpelei para conversar. (...) Perguntei o que eles acharam, o que os mobilizou tanto. Eles disseram com os olhos cheios daquela vida que exala espontaneidade: "ele tá muito parado, é muito diferente... "Chamou nossa atenção. Na verdade, acho que ele é louco". "Isto é uma arte dele. Uma coisa que ninguém vai ter esse pensamento. Achei legal!". Entre tantas outras opiniões. Mas o que pude observar é que o Zé exerceu sobre eles um fascínio intrigante, eles realmente estavam ali, provocados em seus sentidos.*

*Ao ouvir minha conversa com os jovens, duas senhoras que estavam sentadas no banco ao lado disseram: "como ele não se mexe? Ele não cansa?" - também intrigadas... Depois, um trabalhador que montava a Feira do Livro chegou mais perto... acanhado. Se encostou em uma viga, depois em outra mais perto, até que falou comigo: "o que ele quer fazer aqui, com essa pedra?" "Eu não sei, disse. Talvez ele também não saiba. Pergunta pra ele depois... mas o que tu achou?" Rafael, 33 anos, disse que ele estava "fora do corpo. Ficar parado aí é negócio espírita". "Ele tá fora de si! Achei loucura mesmo! A bunda sentada no asfalto quente... não é local! Não presta sentar em um local quente, pode torrar a bunda. Se ele quer ficar nos espiritismo dele, ele tem que ir prum centro budista e ficar ali um ou dois anos...". Nesse momento, um outro trabalhador interpelou a conversa: "Cada um cada um... tem louco pra tudo nesse mundo!". O Zé terminou sua prática e eles foram imediatamente questioná-lo... Saí discretamente para não ter minha presença ligada à do Zé, mas do que pude ver, ouvir e escutar, aquele pedaço da Praça se transformou.*



**Pesquisa de campo durante a Bienal de Artes do Mercosul, em setembro de 2013 | foto: Priscilla Costa Oliveira**

Nota-se, em parte dessas reações, novamente a tensão entre *público* e *íntimo*, ou seja, há coisas que 'devemos' fazer somente em um local fechado e outras que 'podemos' fazer em locais abertos. Quando Abramović expõe seu retiro na galeria, quando expõe sua vulnerabilidade diante do público – mesmo que a presença de seguranças no local diminua tal exposição – ela está realizando ações que normalmente se fariam de modo restrito e fechado, em

locais abertos. Um dos sinais de que tal imaginário está construído e estabelecido foram algumas falas das pessoas, como a que sugeria que eu deveria ir para outro lugar meditar, ou as reações de se fazer barulho talvez na tentativa de ver se eu reagiria. Leio isso da seguinte forma: local externo é local para reações e não para não reações, é local para fazer e trabalhar e não para não fazer nada, é local para sanidade e não para loucura.

Na intersecção entre *público* e *íntimo* é onde a loucura é evidenciada, é onde separamos o 'certo' do 'errado'. Reservamos um lugar na mente para praticar certas ações em âmbito privado e outro para praticar certas ações em âmbito público. O que notei no encontro com pessoas em situação de rua durante o trajeto do A.U.M. é que esse lugares se confundem e se interpenetram. Provavelmente daí também decorra parte do sofrimento que eles e elas experimentam, uma vez que não está sendo possível praticar ações *íntimas* em um local que normalmente reservamos para isso, e aí as reações das outras pessoas também evidenciam esse problema. Ao mesmo tempo, notei em boa parte das pessoas em situação de rua uma naturalidade e até um sentir-se à vontade com estar aí, morando, dormindo e praticando ações que normalmente reservamos para o âmbito privado ou íntimo.

Essa observação busca destacar o que o ensinamento sobre a coemergência nos mostra, ou seja, que o sofrimento ou a felicidade não estão nas aparências externas e que, por mais que normalmente pratiquemos tal ou qual ação, por mais que a motivação parta de um lugar interno que consideramos *íntimo* ou *público*, tal relação não tem base sólida, imutável e necessariamente fonte de sofrimento ou felicidade. Ou seja, mesmo em situações que a maior parte de nós considera problemáticas social e politicamente, como é o caso das pessoas que vivem na rua, o que nos leva a lutar para que essas vozes sejam ouvidas e medidas sejam tomadas, parece-me fundamental abrir a possibilidade do silêncio, da escuta e do rompimento com o usual, pois sempre parece possível experimentar menos sofrimento do que normalmente julgaríamos num julgamento mais apressado. Tudo vai depender do olhar – *coemergente* – que se lançar sobre a própria experiência.

O caso de Izabel para mim é um dos que evidenciam o poder da rede de

relações, da generosidade e do cuidado mútuo que pode operar mesmo em uma situação em que ela vive. As muitas pessoas que a ajudavam e o cuidado que ela mesma tinha com essas pessoas e com as que viviam próximo a ela, para mim, são sinais dessa potência. Um outro sinal de uma busca interna possível para além das aparências externas foi a vez em que fiz uma *meditação* sob o viaduto, próximo ao local onde ela vivia e, após ela ter comentado como foi impressionante que houvesse uma permanência mesmo com barulhos e carros passando e espirrando água em mim, sugeri que fizéssemos a prática juntos. Ela topou e foi capaz de permanecer 10 minutos em silêncio e total imobilidade mesmo com seus cães latindo e passando perto de nós.

Em outra ocasião das intervenções do A.U.M. - à época ainda *meditação* - fui aparentemente sozinho para a rua, parando em um trecho da Rua da Praia, no Centro de Porto Alegre. Estava chovendo muito e eu permaneci 30 minutos sentado em lótus. Durante talvez cinco minutos desse tempo, um rapaz ficou segurando um guarda-chuva para que eu me molhasse menos. Invariavelmente, neste período, sentando para a *meditação*, sozinho ou com colegas de prática, havia uma comoção entre as pessoas que circulavam, seja para tirarem fotos, para comentarem entre si e mesmo para se dirigirem a nós, interessadas, curiosas, inspiradas. Recebi ao menos dois bilhetes de pessoas que, ao ver alguém sentado em meditação, diziam querer fazer o mesmo. Em outra ocasião, fiz contato com várias pessoas e pedi a elas que escrevessem em pequenos pedaços de papel aspirações elevadas que elas gostariam de fazer a outras pessoas, conhecidas ou não, explicando que eu ofereceria esses bilhetes a transeuntes na rua.

Destaco uma das ações, na qual retomei a proposta de oferecimento dos bilhetes com bons desejos:

*E mais amigos surgiram nessa teia. Uma senhora, na porta de um prédio, pegou um papel. Saí distribuindo para outr@s. Aí ela aparece de novo, agora acompanhada de uma senhora mais velha, que ela provavelmente cuida, levando para passear, e essa outra senhora também quis pegar um papel. O desejo para a primeira era sobre o*

*amor - "um sinal pra ti!", disse a mais velha - e o da segunda era sobre a generosidade. "Mas isso eu sou. Adoro ajudar as pessoas. Estou indo na casa de uma amiga, que pra mim é como uma irmã. Quando eu estive mal, ela sempre me ajudou. Agora estou indo lá levar essa torta, que é aniversário dela." Elas chegaram enquanto eu falava com dois homens, um que pegou o desejo sobre os amigos ("Isso não me falta! Tenho muitos amigos.") e outro, que parecia mais abatido e desconfiado, cujo papel eu não lembro. Uma outra mulher pegou o papel do "não ter nada a temer". Aí disse ela: "Não consigo. E o nosso presidente?" Eu só ri. "Não tinha pensado nisso", disse.<sup>71</sup>*

Na ocasião em que interagi com as mulheres citadas acima, uma delas também falou que chegara a pensar que aquela pessoa parada aí seria um louco. Tanto nessa ocasião quanto em outras, foi comum ouvir o comentário desgostoso "vai trabalhar!", numa referência óbvia ao andamento normal relacionado ao trabalho com fins de produção de bens e serviços.

Tais acontecimentos são relatados aqui no intuito de evidenciar o potencial de transformação e de liberdade que todos temos. Estamos presos em constructos sociais, sim, e como lembra Augusto Boal, já mencionado neste trabalho, existem situações de opressão, sim, nas quais uns ganham e uns perdem. Mas meu palpite é que tais constructos são isso mesmo, construídos, são como "bolhas de realidade", como em diversas falas o Lama Samten aponta, e que por serem construções podem ser desconstruídas.

Ao caminhar de forma lenta, ao sentar silenciosamente, ao nos colocarmos no seio da cidade com um estado - treinado - de Presença, nessas várias experiências do A.U.M., o que me saltou aos olhos foi a possibilidade de sujeito e objeto coemergirem de forma diferente da que normalmente acontece comigo ao estar aí. Árvores dançaram, postes se curvaram, pessoas que não conhecia surgiram, pessoas que conhecia foram revisitadas, amoras e cães se uniram para celebrar a vida, gestos comuns foram revistos, refeitos, reexperienciados, a viscosidade entre o interno e o externo diminuiu, a familiarização com o processo

---

<sup>71</sup> Extraído do blog [acaourbanameditativa.tumblr.com](http://acaourbanameditativa.tumblr.com) <Acesso em 11 de fev. de 2017>

construtor de mente-corpo, que enfim são um só, seguiu e segue.

O silêncio se estabeleceu.

E tudo isso, entendo assim, poderia ser apenas o início do início de uma mudança sistêmica, se como Boal sugere referindo-se ao Teatro Invisível, fizéssemos ações como essa com muito mais regularidade, alcance, número, Presença e treinamento. O que pude vivenciar e oferecer no lastro desta pesquisa foi apenas uma ideia, uma parte muito experimental, laboratorial de algo que pode ganhar outro corpo, na medida em que mais e mais pessoas aderem a movimentos de não-violência, silêncio e pausa em meio ao caos conturbado de qualquer cidade, *íntima e/ou pública*.

## **VIII - Brevíssimo relato de um possível treinamento para a Presença na construção de uma cena urbana**

Ao convidar as pessoas que participaram da ação do dia 30 de agosto, as únicas orientações que ofereci foram referentes à composição da cena. Em parte porque me interessa a diversidade de vivências, experiências e treinamentos. Não faria sentido para mim, dizer como cada um deveria posicionar sua mente ao sentar para meditar, ao dançar ou ao estar à escuta nas cadeiras. Essa liberdade me parece, por si, uma pedagogia de acolhimento e celebração da diversidade.

Ao mesmo tempo, considero interessante expor neste texto o treinamento que desenvolvi pessoalmente para estar na rua naquele momento, e que é também uma metodologia vivenciada em outros momentos. Esse treinamento poderá ser útil tanto para quem quiser compor uma cena ou não.

### **1. Motivação**

Já foi mencionado neste texto a importância que o budismo atribui à motivação para o caminho. Tal importância é refletida na minha prática e, conseqüentemente, nas ações realizadas na rua no escopo do A.U.M. Quando sento, quando dou o primeiro passo, quando inicio qualquer caminhada, desde comer, iniciar o dia, realizar uma ação artística, encontrar pessoas, dar aulas, escrever este texto, considero de extrema importância o estabelecimento de uma motivação sincera de que essa ação seja para benefício de quem quer que entre em contato com ela.

Tradicionalmente no budismo existem muitos métodos para o estabelecimento dessa motivação, alguns dos quais envolvem certa visualização de um contexto e um esforço deliberado de interesse pelos seres envolvidos no contexto. Por exemplo, no caso da rua, eu poderia imaginar a situação da rua, as pessoas transitando, e observar que emoções brotam em mim ao contemplar esse cenário. Se as emoções forem raiva, desejo, apego, carência, orgulho, etc. eu simplesmente as observo, sem julgá-las como boas ou ruins, mas meramente me familiarizando com seu surgimento. Ao mesmo tempo, procuro localizar



internamente qualquer semente de compaixão ou bondade amorosa que possa existir. Mesmo que inicialmente num âmbito apenas imagético, se eu visualizar que me interesse por cada pessoa, de uma forma equânime, não preferindo uma à outra, mas entendendo seus contextos de vida, seu modo de agir habitual, e ao invés de lamentar ou me apegar, me orgulhar ou ter raiva, mas dirigir-me – ainda que inicialmente só de forma interna – a cada pessoa e aspirar verdadeiramente à sua felicidade, percebo em mim uma mente progressivamente mais ampla e um conseqüente relaxamento.

Nas intervenções cênicas urbanas, converti essa etapa em ações de corpo, seja sentando-me para esperar que sentassem e falassem, seja observando cada pessoa, seja buscando imitá-las, colocando-me fisicamente nos seus lugares. Reconheço, claro, que tais ações não dão conta do entendimento profundo dessas pessoas, mas é um passo nessa direção e o que experimento é realmente uma abertura, que me dá muito mais espaço e tempo de ação do que se eu estivesse somente voltado para interesses próprios.

Em outros contextos de pesquisa de grupo para montagem de qualquer cena, considero tal exercício interno essencial a ser realizado por todas as pessoas da equipe, pois imagino que direcionaria as mentes-corpos de cada um(a) em direção a uma interconexão profunda e espaçosa. Essa poderia ser a primeira etapa de qualquer treinamento para a cena.

Diariamente, independentemente de se estar preparando para uma cena ou não, busco fazer essa prática por cerca de 15 minutos por dia.

## 2. Silêncio

Após estabelecida essa motivação, a busca é pelo silêncio. Enquanto nos treinamentos pré-expressivos, havia um trabalho que abrangia o movimento intenso de todo o corpo, afim de exauri-lo e abrir espaço interno para a criatividade, no treinamento com o silêncio, a busca é pela imobilidade por um tempo prolongado ou por movimentos longamente estendidos no tempo, o que também abre espaço criativo, mas por uma outra via. Há, portanto, uma nova forma de exaustão, mas diria que mais sustentável – por não haver um estresse do corpo – e abrangente – por incluir expressões cênicas e não cênicas – do que

o que vivi nos treinamentos da Pré-Expressividade.

O silêncio aqui não seria apenas a ausência de fala, mas um silêncio interno, um espaço de abertura e de acolhimento a todas as expressões que possam surgir. Silenciar é também não julgar, mas mais que isso, é permitir o julgamento, mas não lhe dar muita importância, e repousar no espaço amplo da mente, que pode ser entendido como uma fonte pré-expressiva também. Isso quer dizer que eu posso estar falando e me movimentando de forma intensa, e ao mesmo tempo ter esse espaço silencioso interno. Nas experiências em que me aproximei minimamente desse ideal, é esse silêncio interno o que possibilita surgimentos os mais variados.

Aqui busco combinar duas práticas. Uma, já descrita e referenciada neste texto, leva o nome de *shamata*, ou *calmo sentar*, quando acalmo a mente por posicioná-la em um ponto específico, seja a respiração, seja a energia, e o faço por um longo período de tempo. O ideal que busco é o de no mínimo 30 minutos por dia. Como já mencionei, essa prática, mais do que cessar os pensamentos ou buscar 'não pensar em nada', é uma familiarização com meu mundo interno, ou seja, um entendimento dos movimentos da mente e um natural repouso em um espaço amplo. A segunda prática, que leva outros 15 ou 30 minutos diários, é a contemplação, momento a momento, da *coemergência*, como já foi descrita e referenciada neste texto também. Ou seja, não basta eu me familiarizar com o movimento da mente, é preciso ver que tudo o que surge e cessa, tem seu surgimento e cessação de forma geminada sujeito-objeto.

Já escutei algumas vezes do mestre Lama Samten que não há nenhum canto do universo que não nasça dessa dupla sujeito-objeto. Ainda assim, podemos dizer que culturalmente ainda acreditamos em boa medida na filosofia natural ou na ciência tradicional, que acredita poder avaliar o mundo, as partículas, os tecidos, os comportamentos, a cidade, os habitantes, como se fossem externos a quem avalia. Mesmo que conceitualmente possamos aceitar tal inseparabilidade, ao menos na minha experiência, o comportamento continua sendo como se as coisas estivessem do lado de fora e eu fosse um sujeito agindo sobre elas.

Portanto, o silenciar da mente, a familiarização com seu movimento e a

consequente contemplação dos elementos todos, um a um, no seu aspecto de nascimento conjunto sujeito-objeto, me ajuda imensamente com o repouso nesse silêncio, espaçoso e acolhedor. Tal sequência de prática pode ser realizada tanto com o corpo imóvel como com o corpo em movimento mínimo. A passagem para o movimento 'natural' e mesmo para o movimento intenso pode se dar na medida em que há uma certa 'acumulação' dessa prática, ou seja, um repouso na clareza de que toda manifestação é uma manifestação coemergente.

Percebo, portanto, a necessidade de combinar os momentos de recolhimento – sentado em lótus ou em retiro – com os momentos de movimento – no dia a dia da vida e na cena, uma prática alimentando a outra mutuamente.

### 3. Metabavana

Após a geração da motivação e o estabelecimento em um silêncio interno espaçoso, vem o momento de reconectar com o mundo de forma livre e acolhedora. Como mencionado no Caderno 3, este momento, nas ações do A.U.M., correspondem ao encontro direto, aberto e normalmente alegre com as pessoas da rua. É quando abraços, sorrisos, bons desejos, danças ocorrem.

É um momento de festa, de celebração pela vida e pele (re)encontro.

De forma recolhida, é possível treinar nessa prática, na medida em que, despido de pré-conceitos e sectarismos, aspiro que toda e qualquer pessoa (bem como animais e plantas) sejam felizes e superem todas as suas dificuldades. Se, por um lado, isso pode parecer apenas uma frase motivacional, por outro pode se converter em prática que realmente nutre e nos conecta, se a tomarmos como tal.

Não gosto dessa pessoa? Metabavana nela!

Gosto muito dessa outra pessoa? Metabavana nela!

Esse tanto de pessoas aqui, que eu nunca vi, que eu normalmente ignoro no dia a dia e, portanto, nem gosto nem desgosto? Metabavana nelas todas!

Essa prática, de acordo com meu limitado entendimento dela, é extremamente poderosa, acolhedora, transformadora e libertadora. Se eu aspiro a isso de verdade, as ações que o corpo for fazer estarão de acordo com essa

aspiração. No caso das ações do A.U.M., torna-se fundamental fazê-la diariamente – cerca de 15 minutos diários –, uma vez que a terceira etapa corresponde ao momento do encontro e dos abraços e realizar isso sem tal desprendimento e liberdade não me pareceria coerente.

\* \* \*

Penso que essas três práticas, se tomadas como um caminho de conhecimento e aprimoramento interno, auto-conexão e conexão com as outras pessoas, apenas acrescentará a qualquer caminho de preparação de atores/atrizes para o palco. Se os tempos parecerem muito longos, pode-se reduzi-los a um terço ou menos. Considero a regularidade mais importante do que a permanência.

Paralelamente a essas práticas 'formais', considero fundamental a busca por um estilo de vida saudável, com hábitos alimentares que prezem tanto pelo corpo como pelo cuidado com o meio ambiente como um todo, manutenção regular de atividades físicas, seja por meio da ioga, de corridas, bicicleta ou academia. Também observo que é importante lembrar das mesmas práticas, como já foi mencionado, no dia a dia, ou seja, mesmo fora da posição em lótu. Isso torna a fluidez entre um momento em outro mais natural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando uma pessoa senta em meditação, pode ser produzida uma série de pensamentos, pré-conceitos, sensações, medos, deleites; tanto nas pessoas que veem como nas que produzem o ato. Se essas pessoas se unem em torno de uma mesma ação, suas reações podem ser as mais variadas, o que transforma essa reunião de pessoas em possíveis zonas de conflito, mas também de apoio, de trocas inevitáveis e mesmo deliberadas entre todos. Quando produz uma ação, toda uma série de reações é possível.

Percebo a necessidade de uma sensibilidade para esse processo, para essa rede de ações e reações. Fui aprendendo tanto com as professoras Tatiana Cardoso e Dagmar Dornelles, quanto com o mestre Lama Padma Samten, a treinar essa sensibilidade. O que notei nas experiências vividas nos treinamentos pré-expressivos foi que a exaustão do corpo em uma sessão completa de prática se constituía em um dispositivo para abandoná-lo e a seus conceitos, ao mesmo tempo conectando-me com ele, e, então, poder agir de uma forma mais livre, porque antes de toda a expressão cênica. Provavelmente por já estar imbuído de uma sensibilidade nascida desse encontro com Cardoso foi que as práticas silenciosas, pausadas, ao mesmo tempo que totalmente conectadas politicamente, oferecidas por Dornelles, fizeram muito sentido para mim. Então, encontrei um treinamento que me completou, por envolver ética, cuidado com as outras pessoas, consciência da rede, pausa, silêncio, entrega, e a sabedoria oferecida pelo mestre Lama Padma Samten, cuja abordagem envolve não só as práticas de retiro como o encontro direto com a vida cotidiana. Percebi nesse treinamento um caminho que poderia compreender e completar tanto a trajetória como artista, como minha existência como ser humano. Com Samten, e os retiros conduzidos sob sua orientação, senti que a sensibilidade de que precisava (e preciso) para a auto-conexão e a conexão com o a rede se aguçou.

Logo após o encantamento com a descoberta desses ensinamentos, afastar-me da vida acadêmica, artística, e também amorosa, me pareceu necessário, uma vez que via em mim uma aspiração pelo isolamento como forma de busca interna e cuidado de mim, na aspiração que isso cuidasse dos outros

também. Posteriormente, e até por indicações que notava nas falas do próprio Lama Samten (sim, novamente na coemergência com meu escutar), fui intuindo que o simples isolamento não produziria as transformações internas e sociais a que estava aspirando. Seria necessário me encontrar com o mundo, relacionar-me, e isso incluiria a ação de mundo que mais tive prazer de fazer até hoje, que é o teatro. Viver mundos inteiros no palco, transportar-nos para outros universos, abrir a possibilidade de discussões políticas e sociais, compreender o surgimento das emoções e a possibilidade de vivê-las no cena para liberá-las na vida, parecem ser caminhos possíveis da arte do teatro, que me interessam especialmente. Por isso que encontrar o mundo externo através dessa arte, agora um pouco mais amparado internamente pela prática meditativa me pareceu algo necessário e que está recém iniciando.

Devo a essas mestras e mestre, o pouco que posso oferecer de estratégias para quem sabe dialogar com o mundo de forma mais ética, mais poética e mais livre. Mas também devo a toda a rede de cuidados que pode remeter a toda a história da humanidade e do planeta, que está acontecendo neste exato instante, de forma invisível, apoiando-me nesta escrita e apoiando a ti na leitura. Essa rede é o que treina nossa corporalidade diariamente, mesmo de forma inaudita. Quando lemos uma notícia, assistimos a um comercial, encontramos pessoas, dormimos, comemos, fazemos atividade física (ou não), dançamos (ou não), etc. estamos produzindo nosso próprio corpo. E isso não é algo mecânico, porque nosso corpo não é uma máquina. Nosso corpo é vivo e se retroalimenta do que pensamos, sentimos, imaginamos. O que observo/intuo é que a maior parte do que treina nossa corporalidade é inconsciente para nós. Os vários treinamentos que vivenciei, cuja breve súmula expus neste trabalho, me parecem apropriados para a geração de um olhar apurado para essa corporalidade. Especialmente a meditação sob orientação de Samten, cuja estrutura de treinamento intensivo são os retiros, facilitam em mim uma visão no dia a dia para essa rede que está me/nos treinando a todo instante. Mas se nenhuma dessas práticas fizer sentido para ti, gere uma outra, descubra, faça. Ou simplesmente olhe e veja.

Ir para as ruas e agir do modo como foi estruturado pelo projeto Ação Urbana Meditativa, além de ter o objetivo de uma composição cênica, com um

treinamento adequado, foi um movimento pessoal de encontro com o mundo, de retiro espiritual em meio à urbe, de construção coletiva de uma realidade outra que não a usual do centro da cidade, um dos lugares onde a comunidade se manifesta. Podemos entender como um fato a interdependência, a característica por excelência da comunidade. Quer estejamos conscientes ou não, vivemos numa rede intrincada de pensamentos, de ideias, de vontades, de projetos, e também de concretudes desses sonhos, em que casas são construídas por pessoas para sustentar, abrigar e alimentar pessoas. Casas são empilhadas, e chamadas edifícios, para que mais pessoas vivam num mesmo local, sem que precisemos alugar outro planeta. Redes de tratamento de água potável e de esgoto, de fornecimento de alimentos e de cuidado com os resíduos são monitoradas 24 horas por dia, num processo invisível, de que raramente suspeitamos. Imagine-se (ou lembre-se) decolando em um avião, num dia de céu limpo. Vista do alto, a rede funciona tão bem que parece uma colmeia. Quando somos abelha, nem lembramos do voo.

A arte teatral tem uma compreensão que nos escapa - ou uma potência que nos assusta - mas é fato que ela evidencia essas redes todas. Constantemente, nesse tipo de trabalho, deparamo-nos com a impossibilidade de realizar qualquer coisa de forma isolada. O coletivo nos alimenta, nos nutre e nos torna mais indivíduos ao mesmo tempo, num "ciclo de retroalimentação autopoiético". A evidência dessa rede ficou clara para mim quando nos reunimos as dez pessoas no dia 30 de agosto de 2018 e realizamos a Ação Urbana Meditativa na Praça da Alfândega. Essa rede se evidencia a todo momento e nesse percurso todo do A.U.M. ela se fez notar em diversos momentos e de diversas formas. As ocasiões do rapaz me estendendo um guarda-chuva no dia em que meditei sob forte torrente ou da moça que me deixou um bilhete e uma barrinha de cereal quando meditei no aeroporto são duas que me ocorrem agora, dentre muitas. Reforço esse encontro do dia 30, em parte porque a proximidade temporal do seu acontecimento com o momento em que escrevo este texto é maior, mas também em parte porque houve o nascimento de um grupo naquele momento, ou ainda porque não só a rede se manifestou entre alguém que fazia a

ação do A.U.M. e pessoas que a testemunhavam como também no encontro entre os/as agentes do A.U.M.

Sim, um encontro que evidencia a rede pode ocorrer em toda reunião de elenco para a montagem de um espetáculo, porém notei aí um potencial agregador com base no silêncio, na pausa, na introspecção, na busca interna pela liberdade, caminho que sigo pesquisando. Esse encontro, além disso tudo, estaria voltado para a construção de uma manifestação cênica, com o intuito de alcançar outras e mais pessoas. O encontro com um caminho de busca interna (e cuidado de si/outros) aliado à produção estética, animou-me sobremaneira com a possibilidade de um treinamento em Presença para a cena, por uma via silenciosa e introspectiva. Não à toa, no café após o encontro, fomos unânimes no desejo de seguir com as ações, de um jeito ou de outro.

A congregação das pessoas que se juntaram e fizeram parte dessa cena – de ‘performers’ a ‘transeuntes’ - me ofereceu de forma viva e potente a noção da impessoalidade de um ato como esse. E eu ficaria bem feliz que tais ações pudessem se repetir em tantos lugares quantos fossem possíveis, com tantas pessoas quantas se sentissem chamadas. Parafraseando Boal, se ações como a ocorrida em 30 de agosto de 2018 acontecessem em 150 pontos de qualquer cidade ao mesmo tempo, e repetíssemos isso por 50 dias, talvez criássemos um espaço de escuta, silêncio, pausa e entrega tão potente que uma transformação política seria possível.



## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. **An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection | TED Talks** <Vídeo disponível em: <http://tinyurl.com/yaude7en> Acesso em 14.set 2017>

ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. Disponível em: [www.arnaldoantunes.com.br](http://www.arnaldoantunes.com.br). Acesso em: 24 jun. 2018.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BARRENTO, João. **O Gênero Intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Record: Rio de Janeiro, 2004.

BERZIN, Alexander. **A Mente Segundo o Budismo**. Disponível em: <[www.budavirtual.com.br](http://www.budavirtual.com.br)> Acesso em 30 jan. 2019.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, 7ª edição.

BRETON, David Le. Guardar silencio y caminar son hoy día dos formas de resistencia política. **Diario de Sevilla**, Málaga, 19 out. 2017. Cultura.

CANTON, Kátia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAPRA, Fritjof. **As Conexões Ocultas**. São Paulo: Cultrix, 2002.

CARDOSO, Tatiana. **Treinamento do ator: plano para a reinvenção de si**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: 2009.

CARLSON, Marvin. **O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia**. *R.bras.est.pres.*, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 164-188, jan./jun., 2011. <Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 17 jun. 2017>

CARREIRA, André. **Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão**. Revista O Percevejo Online, v. 1., f. 1, jan./jun., 2009.

DALAI LAMA, Sua Santidade O. **A Essência do Sutra do Coração**. São Paulo: Global, 2000.

DIEGUEZ, Ileana. Práticas e Poéticas do Político. In: RAMOS, Luiz Fernando. **Arte e Ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012.

DINIZ, Alexandre M. A. Surgimento e Dispersão do Budismo no Mundo. In: **Espaço e Cultura**. (p.89-105) Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

DOGEN, Eihei. **Shobogenzo**. California: Shasta Abbey, 2007.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta, Brasil*, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 29 sep. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>.

\_\_\_\_\_. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX: Revista do Lume*, Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>> Acesso em: 16 jan. 2019.

FAGUNDES, Patricia. **Dramaturgia de Corpos e Espaço em Cidade Proibida**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014

\_\_\_\_\_. **O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

\_\_\_\_\_. Teatro como Estado de Encontro. **Revista Cena**. n. 7, p. 31-41, 2009. ISSN 1519-275X. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11156>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas, vol. 10**. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** (p. 5-17). São Paulo: ECA/USP, 2015.

KAHN, François. **A prática do silêncio no trabalho teatral e parateatral**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018 Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>> Acesso em 29 jan. 2019.

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, Brasil, v. 3, p. 9-19, nov. 2003. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114/60102>>. Acesso em: 25 aug. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19>.

**LIBERDADE: como sonhar um futuro amplo e positivo.** Palestra com Lama Padma Samten em Joinville, em 30 de julho de 2015. Vídeo disponível em: <http://tinyurl.com/ycrctkjg>. Acesso em 20 nov. 2017.

MATURANA R., Humberto; VARELA G., Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano.** Campinas: Psy II, 1995. 281p.

MEILLET, Antoine; ERNOUT, Alfred. **Dictionnaire Étymologique de langue latine: histoire des mots.** Paris: Klincksieck, 1994.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta.** Chão de Feira: Belo Horizonte, 2014.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível.** Via Lettera: São Paulo, 2007.

PADMASAMBAVA. **Ensinos do Mestre Que Nasceu do Lótus.** Makara: Três Coroas, 2009.

PALOMBINI, Leonardo Lahm. **Dos subespaços ao território descontínuo paradoxal: os moradores de rua e sua relação com o espaço urbano em Porto Alegre/RS - Brasil.** Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre: 2015.

PLÁ, Daniel Reis. **Sobre cavalgar o vento: contribuições da meditação budista no processo de formação do ator.** Tese de Doutorado. UNICAMP. Campinas: 2012.

POWER, Cormac. **Presence in play: a critique of theories of presence in theatre.** Tese de doutorado. Universidade de Glasgow: Londres, 2006.

QUILICI, Sydow Cassiano. **O treinamento do ator/performer e a "inquietação de si".** Portal ABRACE. <Disponível em: <http://tinyurl.com/y6wg9kk8> Acesso em 6.out 2017>

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. **Urdimento**, n. 15, p. 107-122, out. 2010.

**RETIRO COM ALAN WALLACE #6.** B. Alan Wallace. Vídeo disponível em: <http://tinyurl.com/ybuggm5b>. Acesso em: 15 out. 2017

**RETIRO COM ALAN WALLACE #8.** B. Alan Wallace. Vídeo disponível em: <https://tinyurl.com/zckahuc>. Acesso em: 14 fev. 2017

**RETIRO DE VERÃO 2015 #3.** Lama Padma Samten. Vídeo disponível em: <https://tinyurl.com/jfo3ow2>

RICHARDS, Mary. **Marina Abramović.** New York: Routledge, 2010.

RIMPOCHÊ, Venerável Kenchen Thrangu. **A Porta Aberta para a Vacuidade.** Porto Alegre: Bodigaya, 1997.

RINPOCHE, Dzongsar Khyentse Rinpoche. **Não é para a felicidade.** Teresópolis: Lúcida Letra, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Caminho do Bodisatva: um comentário oral sobre o Capítulo 8 do**

**Bodhicharyavatara de Shantideva.** Três Coroas: Dakini Music, 2008.

RINPOCHE, Gyatrul. **Ancient Wisdom: Nyingma Teachings on Dream Yoga, Meditation and Transformation.** New York: Snow Lion Publications, 1996.

RINPOCHE, Patrul. **As Palavras do Meu Professor Perfeito.** Três Coroas: Makara, 2008.

RODRIGUES, Rossendo. **Ecopoética : o performer e a busca por poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

ROSENBERG, Marshall B. **Comunicação não-violenta : técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais** / Marshall B. Rosenberg ; [tradução Mário Vilela]. – São Paulo: Ágora, 2006.

ROYO, Victoria Perez. **Componer el plural.** Barcelona: Polígrafa, 2016.

SAHN, Seung. **A Bússola do Zen.** Porto Alegre: Bodigaya, 2002.

SAMTEN, Lama Padma. **A Roda da Vida como caminho de lucidez.** São Paulo: Peirópolis, 2010.

\_\_\_\_\_. **As Cinco Sabedorias.** Disponível em <<http://www.cebb.org.br/as-cinco-sabedorias/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. **Mandala do Lótus.** São Paulo: Peirópolis, 2006.

\_\_\_\_\_. **Meditando a Vida.** São Paulo: Peirópolis, 2008.

SCHAEFER, Murray. **O Ouvido Pensante.** São Paulo: Unesp, 1992.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoría y prácticas interculturales.** Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 2000.

\_\_\_\_\_. **Performance studies: an introduction.** Cornwall: Routledge, 2006.

SCHULTE, Brigid. Harvard neuroscientist: Meditation not only reduces stress, here's how it changes your brain. **Washington Post**, Washington, 26 mai. 2015. Inspired Life. <Disponível em: <http://tinyurl.com/ydz3v9ab>. Acesso em 7 ago. 2017>

SILVA, Armando. **Imagínarios Urbanos.** Bogotá: Arango, 2006.

SPRITZER, Mirna. **Ator e Palavra: práticas da vocalidade.** São Paulo: Portal ABRACE, 2010.

TRUNGPA, Chögyam. **Além do Materialismo Espiritual.** São Paulo: Cultrix, 2.ed., 1996.

VILELA, Gabriela. **Fala sobre o Nada.** Campo Grande: jan. 2018.

WALLACE, B. Alan. **Felicidade Genuína: meditação como o caminho para a realização.** Teresópolis: Lúcida Letra, 2015.

ZANATTA, Claudia Vicari. **Herbário Sonoro: a escuta de um plantio em arte contemporânea.** Disponível em <<https://tinyurl.com/yb6g9ogf>> Acesso em 30 jan. 2019.

## Anexo A

Email recebido pela bailarina Dagmar Dornelles em 15 out. 2017

Zezinho, acabei de ler esta introdução. Está bastante redonda, apesar de eu ter lido sem me deter em coisas que acenavam. Mas, deu uma vontade imensa de voltar pra rua.

Há algo sobre as referências - que inclui Sônia Mota e alguns outros - na área prática - e Merleau-Ponty e vários outros, no aporte literário, mas que precisaria esclarecer, e que só foi possível pela forma completamente aberta que fui recebida na FHS Essen. Lembra que eu não forne cia bibliografia e dizia que prestassem atenção ao que era oferecido pelo cotidiano, pelo curso da vida? Pois é, as referências bibliográficas eram encontros posteriores, ou simultâneos, ao trabalho. Merleau-Ponty foi uma coisa linda: estava com um amigo e ele tinha uma estante imensa cheia de livros, em Essen. Eu estava iniciando o período da residência. Olhei a estante e, entre centenas, perguntei se poderia levar O OLHAR para ler. É uma compilação de textos que me levou a saber sobre Ponty e serviu para a residência, do princípio ao fim. Depois, em minha primeira volta a Berlin, vi um documentário de um grupo de pesquisas em Princeton que estudava o acaso e, assim, os parceiros foram chegando, por obra da vida. Foram muitos, de coisas encontradas nos dias, até visitas precisas de professores e workshops, na FHS. E, neste sentido, a academia ainda me parece restrita, prisioneira de uma sistema que aborta muitas coisas: ela nos ocupa excessivamente com suas regras e a vida escapa.

Sobre as perguntas lá do FACE:

a bolsa na Alemanha é uma estória longa, que já inclui o tal "acaso" como agente construtor - mas não posso entrar nisto, agora.

ela foi concedida em 1999, por um ano, pelo Ministério da Cultura do Brasil - Bolsa Virtuose de Artes; em verdade - por outra obra do acaso e acordos fora das regras com o MINC, desenvolveu-se de setembro de 1999 a dezembro de 2000, no Departamento de Artes Cênicas da Folkwang Hochschule-Essen, com colaboração dos Departamentos de Música e Dança, além de outros voluntários preciosos como uma terapeuta, em Berlin.

a base dos exercícios foi um trabalho individual intenso, ocorrido entre meados dos anos 80 e este ano de 1999; a partir de 1988, a proposta foi aplicada a diversos grupos de atores, bailarinos, professores da escola primária e outras pessoas, no Brasil, Alemanha, Itália, Espanha e Portugal, em workshops, onde observava os resultados. foi isto que deu estofa ao pedido da bolsa. os exercícios buscavam o movimento a partir de um universo compartilhado entre sujeito e objeto, em um estado comum de "corpo", sem possibilidade de manipulação, ou poder do sujeito. Pina era uma coisa paralela; um lugar onde eu já havia estado para estudar em 1992. De minha parte, eu fazia conexões, mas eram coisas paralelas.

bom, o passar em branco tem um material de quase 300 páginas escrito. não vem ao caso, de imediato. podemos falar a respeito.

durante o período da Folkwang, nas idas a Berlin, eu investia em ações urbanas solitárias que chamava de "corpo sobre tela urbana". eram cenas que o corpo pintava sobre a cidade. acabado o período da bolsa - e enquanto escrevia o relatório (de janeiro a março de 2001), resolvi seguir com as ações urbanas. eu tinha em casa quantidades enormes de pano branco, de um espetáculo solo. então, pensei: se visto branco e levo estes

panos para o lugar, dou uma pele ao corpo da cidade e nos tocamos em igualdade de condições epidérmicas. e foi isto. em pouco tempo, consegui a parceria de um espaço cultural próximo a minha casa (um lugar imenso e linda, quase um bairro) e fiz isto, por um ano. o projeto chamava-se BdK - Begegnung des Körpers, por aqui "encontros do corpo".

daí, em 2001, vim para o POA em Cena com uma oficina e, em 2002, o FIT, em BH, levou pra lá a mesma proposta, já mais amadurecida.

pensando em voltar para o Brasil e seguir a pesquisa por aqui, enviei a proposta "o passar em branco - movimentos de um mediador de corpos", para o programa VITAE de Artes. A proposta era gigantesca - incluía workshops, estudos de performance, registros de imagem. outra bolsa de um ano que fiz render 18 meses. aqui, os tecidos eram os mediadores, tomados como pele mediadora do encontro. daí, ocorreu de viajar muito, no Brasil e fora, com o que surgiu do estudo que foi "o passar em branco - poemas urbanos" e suas variações. juntando tudo, fiquei de 2001 a 2007 longe do palco, orque a cidade gritava e eu precisava ir; voltei ao palco em 2007 pra comemorar os 30 anos de trabalho, e com uma coreografia que desisti de dançar, em 2001, num festival organizado pelo Alain Platel, em Leipzig. portanto, rosa dos ventres ficou encubada por 7 anos, por conta da atenção dedicada à pele urbana.

Buenas, Zé, vou seguir lendo, mais tarde. Não creio que dê conta de tudo, ainda hoje.

Qualquer coisa, liga aqui: XXXXXXXX. Estou em casa por um bom tempo.

beijo e sorte! daggi

## **Anexo B**

### Nobre Caminho de Oito Passos

1. Motivação de superação da ignorância, da carência e da raiva, para benefício de todos os seres.
2. Evitar produzir sofrimento aos outros por meio da fala.
3. Evitar produzir sofrimento aos outros por meio da mente.
4. Evitar produzir sofrimento aos outros por meio do corpo.
5. Produzir benefícios aos outros por meio do corpo, da fala e da mente.
6. Meditação: acalmar a mente.
7. Sabedoria da atenção: investigação da mente.
8. Sabedoria de perfeição não criada: realização completa.

### Roteiro de 21 Itens

1. Motivação de superação da ignorância, da carência e da raiva, para benefício de todos os seres.
2. Meditação Shamata Impura: meditação unifocada.
3. Meditação Shamata Pura: meditação com foco aberto.
4. Metabavana ou Meditação do Amor Universal: 8 aspirações de felicidade e liberação, trazendo à mente pessoas com quem convivemos.
5. Prática de investigação da mente: 8 pontos de análise e contemplação do Prajnaparamita (perfeição da sabedoria).
6. Presença: culminância da prática anterior.
7. Nascimento do Bodisatva<sup>72</sup>: brilho do elemento éter.

---

<sup>72</sup> Ser que faz o voto de beneficiar a todos os seres.



8. Expansão do elemento ar.
9. Calor do elemento fogo.
10. Flexibilidade do elemento água.
11. Estabilidade do elemento terra.
12. Sabedoria do Espelho: olhar o outro na perspectiva dele. Ação: acolher.
13. Sabedoria da Igualdade: alegrar-se com as qualidades do outro. Ação: sustentar.
14. Sabedoria Discriminativa: oferecer um suporte de prática ao outro. Ação: estruturar.
15. Sabedoria da Causalidade: impedir que a negatividade do outro prospere. Ação: cortar.
16. Sabedoria de Darmata: ver-se e ao outro além das identidades. Ação: liberar.
17. Sabedoria de Vajrasatva: perfeição de todas as coisas.
18. Verdade: assumir que tudo o que foi ensinado é verdade.
19. Coragem: destemor para assumir essa verdade.
20. Paciência: consigo mesmo e com os outros.
21. Perseverança: capacidade de não desistir diante dos obstáculos.

## **Anexo C**

Reflexões da bailarina Dagmar Dornelles sobre seu processo criativo

breve trajetória dos encontros, até que o branco se fez passagem

Foi em São Paulo, nos anos 80, que adotei objetos como parceiros de movimento, sem que nada justificasse o ato, ainda que para mim mesma.

A prática se instalou em minha vida, e as coisas me ensinaram de uma dança aliada ao movimento do mundo, em dimensões mais amplas do que as ilusões dimensionadas pelos corpos isolados.

Coisas pequenas me levaram a outras maiores, até não cabermos mais na geometria dos estúdios. Portas abertas, lá se foi meu corpo acanhado encontrar o mundo: corpos de todas as coisas, falência de hierarquias e ascensão tardia de uma coexistência que, desde o princípio, teria sido o verbo.

Em 1999, o estudo passou a chamar-se “encontros do corpo”, durante o desenvolvimento da Bolsa Virtuose, do Ministério da Cultura Brasileiro, no Departamento de Artes Cênicas da Folkwang Hochschule - Essen, na Alemanha.

“BdK Projekt, pequenos poemas entre corpos” foi a primeira experiência de longa duração em um espaço público: a Kulturbrauerei, em Berlin. De setembro a dezembro de 2002, vivi o movimento a partir do corpo daquele lugar: céu aberto, proteção entre muros caídos... partituras coreográficas de entrelaçamentos com o mundo. Ali, ainda um mundo ameno: nada que se comparasse ao bélico cenário que me aguardaria no ano seguinte, na cidade de Porto Alegre, nos confins debaixo de um Brasil atordoado e em guerra.

Chegado 2003, rompi os limites da proteção e fui ter com o corpo da cidade, pleno de homens armados, salvo uns poucos refugiados ainda amados.

No início, não sabia que me entregava a limites extremos da resistência humana, numa jornada que dissecaria ilusões e poderes. Esgarçamentos de minha carnal fragilidade na busca de algum acordo que pudesse traçar os horizontes amanhecendo do reconhecimento de um corpo-mundo.

Peles e mais peles foram escorregando de meu corpo e o vestiram de uma nudez desumana, uma nudez de morte. Só a morte pode ser assim, uma total ausência de epiderme, um rompimento completo dos limites do corpo em um processo que o entrelaça a tudo e num movimento que não mais lhe cabe, embora com ele e em sua mais ampla plenitude de ser carne.

Um instinto de proteção – como se algo em mim já soubesse que minha pele seria sacrificada – me levou a carregar panos na bagagem. Tecidos e mais tecidos de um branco que abraça em pausa. Panos e mais panos que ensaiavam ser peles, e me emprestavam o tato de suas extensões.

“O tecido branco – movimentos de um mediador de corpos”, foi um dos projetos do Programa Bolsa VITAE de Artes, desenvolvido em Porto Alegre, de março de 2003 a abril de 2004.

Dos encontros de meu corpo, o tecido confeccionou uma teia e tramou-se “o passar em branco”, delicada poesia do transitório a me segredar da brutalidade de caducas ambições de permanência.

## Anexo D

Relato de Patricia Ragazzon acerca da ação ocorrida em 30 de agosto de 2018

Espera. Dor de cabeça e estômago por conta da noite anterior com pouco espaço para o sono. Gentes, pressas, trânsito urbano, medos cotidianos da insegurança. Momentos de aguardar o que vem. Passa o amigo que dá beijo na boca. Eu lhe dou o rosto. Detesto intimidades forçadas. Sento, abraço o momento.

No barulho da praça se abre um autofalante no ouvido e escuto tudo, os barulhos próximos, ruídos, palavras que sobram de conversas, uma rua depois, duas ruas, eu acho. Os passos, tipos de calçados, este é com sola emborrachada, aquele é um salto... Mas eu devo tentar meditar... Sim. Fecho os olhos e... saltos, tênis, buzina, moto.

O som diminui se abro os olhos. Sim... que lindos são os prédios do MARGS e Memorial, lindos, a arquitetura, o encontro com a praça, suas linhas e cores, o que significam para este espaço. Acho que nunca tinha olhado tanto para eles, para as janelas, o terraço, um homem andando no terraço. Mas eu estou aqui para meditar.

Me reorganizo, abro espaço para o corpo, percebo cada parte, onde a pele toca as roupas, o vento, os cabelos, o estômago e o fígado que estão cansados. Irradio amor e cura para meus órgãos internos, do topo da cabeça à sola dos pés. Pés. Sempre formigam meus pés nestas almofadinhas de meditação. Tenho que lembrar de usar algo mais baixo para isso não acontecer. Será porque a perna fica num ângulo errado para o meu corpo? No chão é mais fácil, mas sentar nas pedras é muito duro. Preciso de outra coisa, enquanto isso vou trocando a posição das pernas quando o pé de baixo formigar.

Ao redor, os oito companheiros de escuta também estão ali, cada um na sua busca por permanecer ou ouvir ou atender a alguma necessidade do momento. Efêmeros todos nós e este exercício de estar, de doar-se. Aos poucos, percebo uma relação que se estabelece algo que é marcante para todos que participam daquele instante e por todos aqueles que também passam pela praça e se deparam com a imagem em cruz de um pano branco, com pessoas, cadeiras e algo que é maior que também se faz presente.

Nas falas dos passantes, há curiosidade, nos olhares surpresa, em algum comentário, talvez, desdém. Mas há algo ali. Algo que interrompe e (des)

equilibra a paisagem, uma imagem, uma escuta, um silêncio que perturba o barulho, um motim de pacificação.

Respiramos juntos e a cidade se revela, tempo para alongar os pés formigáveis. Tudo está conectado e sentimos a reverberação da praça com seus cavalos, ambulantes, cegos, senhoras, é um pequeno e grande movimento sentido num ping... de chuva. Começa a chover, corremos, juntamos tudo e ainda está conectado. Não quero falar, só guardar um pouco mais deste, ou melhor, daquele instante.

## ANEXO E

Relato de Rossendo Rodrigues a partir da sua experiência com o A.U.M. dia 21.06.18

O relato que segue procura expressar um pouco da experiência de partilhar a ação performativa urbana intitulada A.U.M, proposta por José Benetti como prática e *corpus* de análise no âmbito de sua pesquisa de mestrado. Identifico-me com as premissas da pesquisa, com seu arcabouço conceitual, experiencial e estético. Busco compreender seus rumos e contribuir na medida que me for possível.

### ESCUITA

Apurar a percepção dos estímulos, aprofundar a capacidade de apreensão sensorial do entorno, seu fluxo, seus corpos. Questionar a supremacia da visão sobre os demais sentidos. Desacelerar o fluxo dos pensamentos. Ouvir. O meu percurso durante a primeira etapa da ação naturalmente diferiu daquele trilhado por José. Ele buscava colocar sua presença a serviço da escuta sobre o que os outros têm/tinham a partilhar, eu busquei escutar o espaço. Fechar os olhos e apurar a escuta sobre aquele recorte de cidade, a praça da Alfândega. Pássaros, buzinas, vozes de vendedores, comentários que atravessavam rápido como a brisa que eu sentia em meu rosto. Rápidas piadas, humor como a resposta inicial de quem se vê atravessado por uma imagem simples, mas pouco comum. Coloquei-me em pé em meio ao fluxo da praça. Escolhi o local para que minha imagem fosse percebida como alguém que interrompeu o fluxo (algo que não procederia da mesma forma se eu estivesse parado à margem, ao lado, no canto). A necessidade daqueles que testemunham de identificar do que se trata, o motivo pelo qual aquele cara está parado, imóvel, com os olhos fechados. "É meditação" eu ouvi em dado momento. Não era meditação propriamente dita. Mas era também uma prática meditativa. Após um período inicial, em que sentia-

me vulnerável por estar com os olhos fechado - potente essa sensação de vulnerabilidade, um estado que costuma me encantar em um acontecimento cênico. Partilhar a vulnerabilidade de um(a) artista é partilhar sua verdadeira presença, sua humanidade. Oferecer sua vulnerabilidade é um gesto de muita beleza e grandeza, o qual busco um dia tornar-me capaz, cada vez mais – passei a encontrar e perceber o fluxo de pensamentos que iam e vinham. A prática tornou-se um exercício como a meditação: identificava o surgimento dos pensamentos, observava a que lugares eles me levavam, e logo em seguida voltava minha atenção à escuta do espaço. Assim como busco voltar minha atenção à respiração na prática da meditação, fazia da paisagem sonora minha âncora. Também os cheiros da praça tornavam-se mais nítidos, acreditava sentir até mesmo o cheiro da poeira que levantava dos sapatos dos transeuntes. Parar e escutar. Um potente exercício.

## PAUSA

Agora sim, o espaço da meditação, prática que venho entendendo como um dos pilares da pesquisa de José. Estendo um pano claro no chão. Parecia-me interessante sentar diretamente no chão da praça, mas havia algo que me impelia a delimitar um certo espaço. E não que o fizesse como medida de proteção física, não que o fizesse esperando afastar aqueles que passavam e minimizar a possibilidade de uma intervenção. O fiz mais como uma atitude de respeito à prática, enquanto uma prática que exige uma certa “limpeza”. Entendo a meditação como uma prática de ecologia sobre a minha vida, ecologia sobre a subjetividade humana. Um exercício capaz de filtrar lentamente – ao longo da prática constante – pequenas impurezas que carregamos na forma de impulsos, automatismos e pensamentos limitadores sobre si e sobre o próximo. Precisei então carregar comigo um tecido e estendê-lo para poder ali me sentar. Utilizei a mochila e os tênis que carregava como almofada para sentar. Escolhi nesse momento colocar-me ao lado, à margem do fluxo de transeuntes. O fiz porque senti que a imagem poderia ser impositiva: alguém sentado frente ao fluxo.

Talvez suscita-se até uma certa resistência por parte das pessoas, o que não era o objetivo. Essa escolha entretanto, parece ter diminuído o potencial da imagem. Diante de tantos acontecimentos na praça, ambulantes, camelôs, engraxates, pessoas pedindo dinheiro.. eu apenas integrei essa ordem de presenças diversas. Me parece que a escolha inicial que fiz do local, para o momento "escuta" poderia render mais espaço para a prática da meditação como um acontecimento cênico. Acredito que a escolha do espaço sobre o qual agir é parte fundamental de uma ação poética urbana. A cidade abriga em si mil universos em seus recortes de espaço, cada qual com sua atmosfera, sua carga estética e experiencial. Havia também o cuidado de não colocar-me de costas a ninguém no momento da meditação, em função disso me afastei do meio da passagem. Hoje imagino que talvez pudéssemos, José e eu, ter composto a mesma imagem (em lótus) com as costas coladas um ao outro. Dessa forma os passantes receberiam sempre a imagem de frente, contemplando o semblante de um meditador. Seríamos então uno, dois indivíduos respirando com o mesmo objetivo, haveria de ser também uma imagem potente. Uma vez estendido o tecido sentei-me em semi-lótus e respirei. Foi agradável. Não é nova essa experiência para mim: a nítida impressão de que a prática nessas situações e locais se aprofunda, mesmo minha capacidade de concentração e presença se amplia e parece superar em muito minha capacidade durante a prática que mantenho diariamente. A prática transcorreu tranquila, o sonhou banhou suavemente meu rosto. Mesmo sem olhar diretamente eu sabia que José meditava em frente a mim, alguns poucos metros adiante. Eu acreditava que a imagem de nossos corpos no contrafluxo da pressa urbana haveria de guardar beleza.

## OFERTA

Quando encerrei a meditação eu não estava certo se seguiríamos a ação. Havia questões sobre o horário de encerramento, assim que sentei e esperei para ver se José daria continuidade. Uma vez que ele começou a procurar as pessoas e oferecer o abraço, me juntei à iniciativa. Escolhi trabalhar em silêncio nessa



etapa, busquei que apenas o simples gesto de manter os braços abertos e um sorriso no rosto pudesse trazer às pessoas meu objetivo. Partilhar um abraço, um breve contato humano, breve troca de calor e vida. Busquei manter uma atitude receptiva através do sorriso, mas sem escorregar para a vaidade de quem tem o conhecimento sobre a situação. Há que se considerar aqui que quem propõe a ação tem algo, que não podemos nominar como “domínio” pois nunca há pleno domínio sobre as circunstâncias e fenômenos quando se trabalha na rua – sempre podemos e haveremos de ser surpreendidos pelo outro, pela cidade, pelo clima, etc – mas algo que podemos conceber como um conhecimento prévio sobre o que se desenrola ali. O transeunte não tem esse conhecimento prévio. É ele que vai trabalhar com a surpresa e o inesperado de ter alguém de braços abertos em meio ao seu caminho. Creio ser necessário trabalhar com sensibilidade sobre essa diferença de lugar de fala e ação, entre performer e público. Para a minha grata surpresa a maioria das pessoas aceitou o abraço. Me encantou capturar os breves instantes de dúvida nos seus semblantes, aqueles instantes em que a decisão de entregar-se ou não ao abraço está sendo tomada. Me encantou sobretudo o quanto as pessoas soltavam seu condicionamento defensivo quando entendiam o quão aberto e desprovido de interesses materiais era aquele gesto. Simplesmente abraçar e ser abraçado. Foi um momento maravilhoso. Eu e José também nos abraçamos, como que celebrando aquele encontro e aquela partilha. Comentei com ele que se suspeitasse que esse momento seria tão bom, haveria de ter guardado mais tempo para esta última etapa. Ofertar um pouco de carinho e calor do meu corpo. Creio ser uma oferta de primeira ordem, das mais sinceras.