




**SALA DE AULA DE ATUAÇÃO E A NOÇÃO
GROTOWSKIANA DE CONTATO:
vincular-se aos fluxos de vida em um mundo neoliberal**

ACTING CLASSROOM AND THE GROTOWSKIAN NOTION OF CONTACT:
connecting with life flows in a neoliberal world

Tatiana Motta Lima

 <https://orcid.org/0000-0003-1081-6890>

 doi.org/10.70446/ephemera.v7i13.7616

**Sala de aula de atuação e a noção grotowskiana de contato:
vincular-se aos fluxos de vida em um mundo neoliberal**

Resumo: Nesse ensaio, busca-se refletir como, em um “trabalho colaborativo no tempo”, determinadas tradições teatrais têm a possibilidade de nos convidar a experimentar outros modos de viver, diversos daqueles – neoliberais - que nos estão adoecendo. Desenvolve-se essa reflexão apresentando algumas pesquisas realizadas em sala de aula de atuação e em laboratórios, com ênfase na noção grotowskiana de “contato”. Essa noção, vivenciada como uma “palavra praticada”, investigada e inventada em processos de ensino/aprendizagem, oferece uma espécie de antídoto ao “modo indivíduo neoliberal”, permitindo que se refaçam vínculos e se experienciem de maneira corporificada modos de convivência, de coexistência e de co-participação nos fluxos de vida.

Palavras-chave: contato; percepção; processos de ensino-aprendizagem; arte e neoliberalismo; Grotowski.

**Acting classroom and the Grotowskian notion of contact:
connecting with life flows in a neoliberal world**

Abstract: This essay seeks to reflect on how, in a “collaborative work across time”, certain theatrical traditions have the possibility of inviting us to experience other ways of living, different from those—neoliberal ones—that are making us sick. This reflection is developed by presenting some studies carried out in acting classrooms and laboratories, with an emphasis on the Grotowskian notion of “contact”. This notion, experienced as a “practiced word”, investigated and invented in teaching/learning processes, offers a kind of antidote to the “neoliberal individual mode”. It allows us to rebuild bonds and experience in an embodied manner, ways of conviviality, coexistence and co-participation in flows of life.

Keywords: contact; perception; teaching-learning processes; art and neoliberalism; Grotowski.



1 Introdução

Em 2018, terminei um artigo onde refletia sobre o conceito de ação no âmbito do trabalho do ator e da atriz, escrevendo assim: “Será que ainda acreditamos em uma ação individual, forte, ativa, voluntária e nas quais – sujeitos de nosso fazer - operamos sobre os objetos (mesmo que esses objetos sejam outros sujeitos e, muitas vezes, nós mesmos)? Esse tipo de ação já não teria mostrado sua insuficiência ou, mais do que isso, sua violência? É ainda dessa ação que queremos ser atores? É para ela e por ela que ainda queremos atuar?”

Finalizava, assim, o artigo explicitando que as artes da cena e suas artesanias eram – e são – para mim um terreno no qual estão em disputa modos de vida. Mais do que isso, um terreno no qual acredito ser possível inventar e experienciar maneiras de viver outras que não estão previamente delineadas. O que chamamos de teatro e de cena podem ser espaços-tempo permanentemente reinventados, ressignificados – sobretudo em sala de aula, em laboratório - sem as exigências e demandas do mundo profissional –, assim como também pode ser reinventada a vida cotidiana, a partir e através de teatros e de suas cenas.

Nesse escrito, quero dividir algo da minha experiência em laboratórios e salas de aula de atuação, essas pequeníssimas estufas que têm a possibilidade de nunca se cansar de imaginar modos outros – e, por que não dizer, melhores - de fazer mundo.

1.1 Salas de aula de atuação em um mundo neoliberal: pequeno diagnóstico

O contágio entre sala de trabalho de atuação e vida cotidiana sempre me interessou e hoje isso parece mais necessário já que muitos dos estudantes que chegam à Universidade de teatro, estão ‘doentes de neoliberalismo e de mídias digitais’.

Cada vez mais, em sala de aula de atuação, vejo a experiência neoliberal e digital ocupar a corporeidade e os afetos, a subjetivação dos jovens estudantes. Seus sofrimentos são, em grande maioria, causados pelos modos de viver mais frequentados em nossa sociedade, modos que, sem dúvida, se intensificaram desde que comecei a dar aulas, nos anos 1990, também pelo crescimento exponencial da experiência digital. Percebo que sofrem – sofremos - de esgotamento atencional, mental e afetivo, de falta de um tempo que tenha duração, no qual possamos integrar/reelaborar o vivido; sofrem pela competitividade, pela dificuldade de fazer escolhas, sofrem de dificuldade de concentração, entre outras mazelas.

Esses sofrimentos, quando não são reconhecidos pelo sujeito como sofrimentos sociais, gerados no seio do neoliberalismo, acabam por engendrar culpas individuais pelo que julgamos como sendo relativo à nossa impotência, incapacidade, procrastinação, preguiça, lentidão e fraqueza ao responder às demandas do mundo. Essas culpas fazem o indivíduo buscar soluções, também neoliberais, para a angústia: mais exposição, mais atividades, mais *network*, mais produtividade,



mais performance. Além disso, como responder às demandas sociais é um trabalho físico e psíquico massacrante, o mesmo indivíduo busca ajuda através de conselhos, modos de fazer e procedimentos que ofereçam maior eficácia e sejam mais “saúdáveis”. Seria algo como a busca por uma melhor e menos sofrida versão de si mesmo, uma espécie de alta performance “sustentável” em um ciclo que não tem fim.

Creio que uma sala de aula de atuação, um laboratório, um grupo de pesquisa em artes podem oferecer um bom contágio entre as práticas realizadas no âmbito formativo-criativo e a vida cotidiana; práticas que ofereçam possibilidades outras de enxergar e de responder àquelas angústias e ao nosso mundo.

Mas, para começar a visualizar a possibilidade desse bom contágio, temos que, em primeiro lugar, nos afastar de qualquer idealização sobre a arte, os/as artistas, as/os professores e a sala de aula de atuação. Estudar teatro, encenar uma peça, ter um grupo, ser artista não “salva” imediatamente nenhum/a de nós de sermos subjugados/as aos – e, às vezes, estarmos submersos/as nos – modos de pensar, sentir e agir neoliberais. A arte não é um espaço mágico ou protegido no qual nos separamos dos mecanismos sociais e dos modos de subjetivação competitivos, velozes, barulhentos e individualistas que nos conformam. Com uma visão minimamente crítica, não é difícil ver como aquilo que (também) chamamos arte pode ser reprodutora de modos aplainados de pensar o sujeito e, assim, reprodutora – e mesmo incentivadora – de um determinado *status quo*.

Quando nos debruçamos sobre o trabalho do ator e da atriz, e pensamos na sua formação como artistas, isso é ainda mais presente porque, no campo da atuação, é o próprio sujeito (seu corpo, voz, afeto, intelecto etc.) que se coloca em posição de poder experienciar (e transformar) a si mesmo e ao mundo enquanto “aprende” a atuar. Isso pode não ser realidade em todos os modos de conceber a experiência atoral, mas é assim que ela é pensada na linhagem Stanislavski-Grotowski à qual estou vinculada.

Tenho conversado com os/as estudantes e, em tom de pilhéria e seriedade, digo que devemos produzir mudanças na maneira de encarar os nossos sofrimentos: ou percebemos que sofremos de neoliberalismo – que esse é o nome da doença – e que nossas respostas têm que ser coletivas ou, outro lado da moeda, começamos a sofrer por – nos importar com/ cuidar de – tantas outras coisas que estão sendo deixadas de lado, como nossos regimes de atenção e afeto, por exemplo. Talvez, assim, possamos encontrar soluções mais criativas, peculiares, rebeldes e coletivas para o mundo no qual coabitamos.

1.2 Salas de aula de atuação e tradições teatrais: um trabalho colaborativo no tempo

Mas se, por um lado, sermos artistas não nos “salva” e pode mesmo nos cegar pelos processos de celebração vinculados à nossa profissão, sem dúvida a arte e o trabalho (e a formação) do ator



e da atriz podem, através de muitas de suas artesanias, ser lugar de experiências sociais, culturais, coletivas e atencionais que inventem tanto cenas (e formações) performativas quanto formas cotidianas de viver; experiências que deem a ver modos de convivência diversos daqueles que estão nos adoecendo.

Muitos desses saberes, dessas artesanias, podem ser encontrados nas tradições teatrais. Podemos empreender um “trabalho colaborativo no tempo” (Quilici, 2015, p. 181), no qual aqueles que vieram antes de nós, com suas pesquisas e experiências, colaborem conosco, por exemplo, na formulação de perguntas diversas daquelas que poderiam estar nos cegando por excesso de atualidade. De qualquer maneira, como a relação com esses saberes está relacionada à investigação de outros modos de perceber e viver a vida, esses saberes devem ser, para sempre, saberes testados e nunca aplicados, em um verdadeiro trabalho de colaboração no tempo.

Esses saberes, nascidos de perguntas, experiências e pesquisas, convidam a uma percepção mais alargada de sujeito e de mundo, e podem ser de auxílio para um afrouxamento das identidades individualistas, autocentradas e, mesmo, antropocentradas com as quais estamos acostumados; são saberes que conduzem nossa atenção – e, com sorte, nossa curiosidade – para uma investigação artística que refaça vínculos, que investigue de maneira corporificada modos de convivência, de coexistência e de co-participação no fluxo da vida.

Voltando às doenças contemporâneas, lembro-me de que o pensador e líder indígena Ailton Krenak (2019, 2022) diz achar pouco crível que alguns de nós possamos nos manter íntegros e saudáveis tendo como ponto de partida o *eu*. E, na 295ª semana das *Fridays for Future*, jovens levantam cartazes onde lemos: “Wake up” e “Stop Burning Our Future”. Tenho pesquisado com meus estudantes - no micro terreno político da sala de aula de atuação e de suas artesanias - o que pode vir a ser uma ação na qual o ponto de partida não seja esse eu que nos desintegra e adoce, uma ação que possa nos acordar dessa quantidade de atividades dispersas, ruidosas e (auto)destrutivas; uma que nos convoque a inventar (ou seria relembrar?) futuros (im)possíveis.

2 Contato: uma palavra praticada

Talvez, a palavra que pratico por mais tempo em minha sala de aula de atuação seja a noção grotowskiana de contato. Dizer que o contato é uma *palavra praticada* (Motta Lima, 2012) significa inúmeras coisas. A primeira é que, no trabalho colaborativo no tempo com Grotowski, não procuro a noção de contato com vistas a explicá-la ou aplicá-la em minhas/meus estudantes. Isso porque minha leitura dos textos de Grotowski, as experiências que tive com seus colaboradores e minha própria investigação de 30 anos em sala de aula, me levaram a: 1) retirar Grotowski de qualquer mitificação, vendo-o como um pesquisador (sem dúvida, genial) e, assim, entender que as noções que aparecem em seus textos estavam vinculadas a diferentes práticas, ganharam diversos acentos



ao longo do tempo e responderam a perguntas diversas; 2) me debruçar com meus estudantes sobre suas noções - no caso, o *contato* - como quem reconhece um determinado campo investigativo, mas desconhece o que dali pode ainda advir. A noção oferece algumas balizas, mas não restringe o espaço investigativo, pelo contrário. A investigação à qual me dedico me interessa no (e para) o tempo em que vivo (e para aquele que virá, se conseguirmos parar de queimar o futuro), e está implicada com aqueles e aquelas estudantes com que trabalho e, justamente para isso, conversa com a tradição grotowskiana, bem como com tantas outras pessoas, vivas ou mortas.

2.1 A noção de contato na investigação de Grotowski

Ainda assim (ou seria melhor dizer, justamente por isso), uma vez que desenvolvo boa parte de minha investigação em sala de aula em torno da noção de contato e de seus possíveis desdobramentos, creio ser necessário apresentar, em linhas gerais e de maneira um tanto dirigida para os fins desse escrito, como a noção de contato apareceu pela primeira vez nos textos de Grotowski da época teatral e a que práticas estava vinculada.

A noção começa a surgir nos textos do artista apenas na segunda metade dos anos 1960, sem dúvida relacionada às experiências vinculadas ao espetáculo “O Príncipe constante” e ao trabalho do encenador com o ator Ryszard Cieslak. Grotowski diz que a noção de contato apareceu com base em um problema objetivo e técnico: o ator corria o risco de entender aquele trabalho de autopenetração – noção que aparece nos textos do artista no início dos anos 60, - como uma espécie de concentração na sua individualidade, concentração “no elemento pessoal como um tipo de tesouro” (...), como se estivesse “procurando a riqueza de suas emoções”. Tratar-se-ia, para Grotowski, de “um ator que estimularia artificialmente o processo interno, um ator imerso em uma espécie de narcisismo” (Grotowski, 1987, p. 191). No contato, ao contrário, o trabalho do ator e da atriz sobre si mesmos era um trabalho feito em relação, na relação e para a relação. Grotowski afirmava que o ator, a fim de se realizar, não deveria trabalhar para si mesmo, mas que “penetrando em sua relação com os outros - estudando os elementos de contato -, o ator descobrirá o que está nele” (Grotowski, 1987, p. 202).

Para compreendermos melhor essa afirmação, é necessário saber que a noção de contato esteve estritamente relacionada com outra noção grotowskiana, também vinculada à experiência de Cieslak em “O Príncipe constante”: aquela de organicidade ou de consciência orgânica. A noção de organicidade transformou o estatuto do corpo – e do sujeito - no Teatro Laboratório. Ela vinculou-se a uma experiência na qual o corpo – em sua dimensão instintiva, erótica, biológica, tangível – passa a ser visto como uma possível pista de decolagem para dimensões espirituais, ancestrais, impessoais, mnemônicas, arquetípicas, singulares do ser. Grotowski falava, ao se referir à ação de Cieslak no espetáculo, sobre a realização de uma *prece carnal*. Não vou poder recuperar todo o processo envolvido na transformação da noção de autopenetração naquela de ato total (vinculada ao contato e à organicidade); esse é um dos trabalhos centrais que realizei na primeira parte do livro



Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski. Resumindo, pode-se dizer que, antes de “O Príncipe constante”, o corpo no Teatro Laboratório era visto como uma espécie de empecilho ao processo psíquico-anímico-espiritual, e que, a partir daquele momento, ele é ressignificado: ele é corpo-memória, corpo-vida, corpo da consciência orgânica, local no qual a vida circula, modula-se, vetoriza-se; onde se atualizam tempos/espacos virtuais, ancestrais.

Como podemos ver, não se tratava, de maneira alguma, para Grotowski, de um teatro físico. Ao contrário, a partir da metade dos anos 1960, Grotowski vai fazer uma série de críticas e autocríticas à concentração da atenção do ator/atriz em seu corpo ou sua voz. Essa atenção seria inimiga da organicidade, já que seu interesse estaria em julgar, corrigir ou, antes disso, em controlar o corpo, adestrá-lo para determinadas demandas ou aperfeiçoá-lo continuamente. O corpo, operado a partir desse modelo, perderia seu valor de matéria imersa nos fluxos da vida e se converteria em um instrumento operado pelo sujeito ator/atriz (ou por aquilo que Grotowski chamava de o mental de cada um de nós). Grotowski ia mais longe, dizia que uma ênfase excessiva nas técnicas corporais e vocais revelava uma espécie de desconfiança em relação ao corpo, um não estar à vontade com a própria vida (Grotowski, 2007, p. 175).

Da mesma maneira que não se deveria estimular a psique artificialmente (na busca pelos tesouros psíquicos), não se deveria manipular o corpo/voz no interesse por explorá-lo com vistas a aperfeiçoá-lo, controlá-lo, adestrá-lo. Essa seria uma maneira de pensar/operar sobre o corpo que o afastaria de sua potência vital, mística, erótica, afetuosa, cósmica, ancestral, não domesticada, misteriosa, opaca; que o afastaria de suas potências ainda desconhecidas ou já esquecidas.

O contato aparece, nos textos da segunda metade dos anos 1960, como um par da organicidade: o contato é condição para o surgimento do corpo-vida, da organicidade. Não se tratava, portanto, de uma qualquer decisão voluntária ou bem-intencionada do ator por estabelecer relações, como a palavra contato pode fazer supor. O corpo individual só existe imerso no corpo das relações, no corpo do mundo e, assim, estar em contato é abrir-se para - perceber-se e realizar as ações junto a - essas relações pré-existentes (por isso, corpo-memória, corpo-vida).

A noção grotowskiana de contato está instalada dentro da busca pelos processos criativos que, nesta linhagem, são processos orgânicos, processos baseados em uma confiança na natureza. Mas não devemos confundir essa confiança com facilidade ou conforto. Na maioria das vezes, é necessário um trabalho artesanal contínuo e rigoroso para encorajar os processos orgânicos e acordar as energias adormecidas e bloqueadas pelos nossos modos mais aplainados e mecânicos de viver. É necessário um trabalho refinado para “desistir de não fazer”. Justamente por isso, Grotowski propunha uma via negativa: reconhecer e erradicar os bloqueios do ator/da atriz à organicidade, o que é quase o inverso de fazê-lo/la aprender uma coleção de técnicas.

Durante a trajetória do artista, a noção de contato vai se desdobrar em outras tantas, como encontro e comunhão, por exemplo, que deixarão mais clara essa vertente que estou apresentando aqui. Instaura-se uma noção de corporeidade alargada que nos coloca em relação com o espaço-



corpo do mundo, e de temporalidade alargada, onde podemos lembrar nossa ‘descendência de criança’ e, também, nossa ancestralidade, inclusive com os seres não humanos.

Mas, mesmo sem avançar pelas outras fases do percurso grotowskiano, em um fragmento de texto de 1969, ele dizia: “Se o corpo-vida deseja nos guiar em uma direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida” (Grotowski, 2007, p. 177).

2.2 Impulso, contato e modos de subjetivação

Gostaria de dar um exemplo mais concreto – talvez mais artesanal –, sobre o que venho desenvolvendo até aqui, através da noção de *impulso*. O que é – ou pode ser – a noção de impulso no percurso de Grotowski? Creio que esse pode ser um bom exemplo tanto para nos aproximarmos da organicidade, esse par inseparável do contato, como também para que percebamos os erros de leitura, pensamento e prática nos quais podemos incorrer quando, ao buscar a colaboração de Grotowski, continuamos vinculados a – e identificados com – um determinado modo de subjetivação.

Grotowski diz ser o impulso aquilo que emerge quando se elimina a resistência do organismo – e o lapso de tempo que essa resistência impõe – a um processo orgânico. Nesse caso, impulso e ação seriam concomitantes, já que os bloqueios à vida orgânica cederiam. É nessa medida que ele diz que “nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios”. E também afirma:

O próprio processo, embora dependente até um certo ponto da concentração, da confiança, da entrega e da quase total absorção na técnica teatral, não é voluntário. O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual “queremos fazer aquilo”, mas “desistimos de não fazê-lo” (Grotowski, 1987, p. 15).

Em primeiro lugar, vejamos que estamos face a um modo bastante diverso tanto de conceituar quanto de realizar uma ação: ela, a ação, ocorre quando o sujeito cede, permite; quando ele desiste de não fazer e não quando quer realizar algo. Assim, mesmo que algo seja feito – já que desistir de não fazer é o mesmo que fazer –, trata-se de uma ação que requer (ou faz aparecer) uma subjetividade outra, uma que esteja em conformidade com os processos orgânicos. Poderíamos, assim, pensar o impulso como o nome dessa nova ação que, ao se realizar, inaugura um modo de (des)subjetivação: seu agente se encontra imerso nos processos orgânicos, nos fluxos da vida e responde compreendendo-se a partir dessa imersão, dessa convivência, dessa fraternidade.

Leitores e experimentadores nessa linhagem, somos convocados a perceber que se trata aqui de um outro modo de existência, de outra maneira de perceber a própria corporeidade de maneira expandida, como uma espécie de participação nos – e encarnação dos – fluxos vitais.



Por isso, Grotowski dizia:

Porque não é tanto de ter consciência do nosso corpo que nós temos necessidade, mas de não estarmos separados dele. E não é tanto de *savoir-faire* que nós temos necessidade, mas de saber como não hesitar frente ao chamado, quando se trata de realizar o desconhecido e de realizá-lo deixando o “meio” (o mais possível) à nossa própria natureza (Grotowski, 1973, p. 48).

Por outro lado, já presenciei, inúmeras vezes, a noção de impulso ser apresentada - quer se use ou não essas palavras - com impulsividade, reatividade ou “não pensar”, exatamente porque a leitura ou a prática do conceito não levava em conta tratar-se de outros modos de conceber a própria existência. O impulso se confunde - nessas leituras que creio equivocadas - com a busca por uma reação rápida e impulsiva que é, quase sempre, aquela que está conformada por nossos modos mais habituais de percepção e reação, que acessa circuitos atencionais e afetivos já conhecidos. E, se olharmos à volta, veremos que esses circuitos recorrentes não têm nos conduzido a lugares muito saudáveis do ponto de vista emocional e relacional. Em geral, os circuitos acessados desse modo são projetivos, pouco sutis, pouco conviviais, pouco sensíveis e confundem lucidez com rapidez.

Na realidade, trabalhar em colaboração com Grotowski, sobre impulso, contato, ação, é defrontar-se com uma outra percepção muito mais alargada de sujeito e convidar o ator/atriz em formação a esse outrar-se que sendo singular é, ao mesmo tempo, participante nos fluxos da vida. Nesse sentido, e essa é uma das razões de meu interesse permanente pela trajetória de Grotowski e seus colaboradores, a arte pode ser uma forma de conhecimento diversa daquelas que temos acessado com maior frequência; um modo de investigar que pode abrir caminhos para novos modos de vida, na cena e no cotidiano.

2.3 O contato (grotowskiano) em sala de aula brasileira: investigação e invenção

Gostaria agora de voltar a perguntar como, em uma sala de aula brasileira da segunda década do século XXI, esse processo colaborativo no tempo é vivenciado. De que modo a tradição grotowskiana colabora com essa sala de aula, sala que disputa, de maneira micropolítica, modos de vida; que procura confrontar-se com uma maneira de viver que está queimando - literalmente - nosso futuro.

Não sendo possível falar de todas as etapas de minha pesquisa, me concentrarei em algumas investigações da última década: em como percebo o contato tanto como uma espécie de antídoto às experiências de subjetivação neoliberais, quanto como um lugar de criação de múltiplos – diversos, impensados, selvagens – modos de vida. Além da sala de aula de atuação, a investigação tem ocorrido nos coletivos Hanimais Hestranhos e no Laboratório d’ Inutilidades formados majoritariamente por alunos/as e ex-alunos/as da UNIRIO.



Não consigo datar a partir de que momento compreendi - não apenas teórica, mas praticamente - que era necessário, para o desenrolar da investigação que realizava em sala de aula de atuação, que questões vinculadas aos modos de subjetivação do ator/atriz estivessem em primeiro plano. Tive clareza de que, se não fosse assim, quaisquer noções, artesanias, técnicas ou exercícios que investigava com os/as estudantes corriam o risco de serem lidos - e tragados - pelo “modo indivíduo”, o modo mais habitual e mecânico do ator/da atriz experimentar a si mesmo.

A pergunta “o que bloqueia e o que libera a vida – a organicidade - no interior de uma estrutura?”, questão grotowskiana por excelência, que elegi como fundamental ao buscar processos criativos e não procedimentos produtivos, encontrava, como bloqueio mais evidente, uma armadura produzida pelo “eu-indivíduo”, que dificultava a compreensão, mesmo intelectual, de determinadas noções de trabalho e conformava às práticas e processos a uma experiência limitada.

Perguntarmo-nos sobre o que seria contato, nos fez compreender diferentes modos de existência, tanto do ponto de vista teórico quanto experiencial. Vimos que, ao pensar/praticar o contato a partir da ideia mais comum de indivíduo, a experiência se reduzia a uma espécie de ação e reação, de diálogo, de um dar e receber entre dois indivíduos, de certa maneira já previamente constituídos. Mesmo que esses indivíduos troquem palavras, realizem ações e se ajustem aqui e ali, ou que ainda se emocionem uns com os outros, não deixam de estar recortados em uma experiência subjetiva fraca, ao modo das trocas, dos contratos, onde as transformações e adaptações se dão em um nível superficial ou reativo (ao qual me referi quando analisei a noção de impulso).

2.3.1 Contato e modo indivíduo: clichê e bloqueio

Na experiência da sala de trabalho, o modo indivíduo pareceu-me como um dos grandes clichês de nossa época e como bloqueador dos processos orgânicos e dos processos criativos. No regime neoliberal, onde o poder se apresenta de maneira produtiva (e não apenas repressiva), onde há menos interditos e mais incitações, esse modo indivíduo passa a se confundir com aquilo que percebemos como nossa intimidade, nossos modos próprios ou naturais de pensar, sentir e agir. Nossas subjetividades se vinculam a esse modo de existência e isso nos torna mais aderentes ao capitalismo e a seus modos de consumir a vida e o planeta.

Nesse modo tanto dominante quanto, para dizer o mínimo, limitado de viver, as relações, as percepções, os afetos e as ações estão conformadas a um determinado imaginário: os espaços - os locais - apresentam-se como pano de fundo para a presença e intervenção humana, as coisas e os outros seres humanos e não humanos são objetificados para utilização ou descarte, e a ação é vista como prerrogativa ou expressão de um sujeito ativo, desbravador e criativo na sua capacidade de desfazer e refazer o mundo com a melhor – ou pior - das intenções. Muitas vezes, o teatro acaba sendo uma espécie de reprodutor desses modos convencionais de vida.



Investigar de modo contínuo a noção de contato em sala de aula de atuação me fez perceber que o ator e a atriz podem encontrar-se com - e dar a ver - modos de subjetivação muito diversos daqueles que operam no modo indivíduo. E foi assim que, junto com meus estudantes e participantes de meus coletivos e laboratórios, fomos percebendo e acreditando que a arte é capaz de inventar, (re) descobrir e relembrar mundos dos quais nós, seres humanos, somos parte, participantes e passantes; nos quais estamos em convivência, em coexistência com outros seres e coisas; nos quais a noção de espaço ganha uma dimensão vibracional, energética e imersiva. Esses foram mundos vislumbrados e habitados justamente a partir da nossa investigação sobre o contato.

2.3.2 Os Hanimais Hestranhos¹: contato, presença e vacância

Um ponto de adensamento dessa investigação foram as pesquisas realizadas entre os anos 2016 e 2019 com o coletivo Hanimais Hestranhos (HH). O coletivo nasceu na continuação de inúmeras oficinas que eu ministrava desde 2012. Na oficina - e também nos HH -, trabalhávamos sobre textos de Samuel Beckett e Fernando Pessoa, retirados principalmente de “O Inominável” e do “Livro do Desassossego”. O nome da oficina reproduzia uma frase do romance de Beckett: “Quanto a mim vai ser alegre que não foi dado estabelecer com o menor grau de precisão o que sou”. Interessava-nos perguntar: quem é este *eu* que atua? Com que *eu* se atua? Para que *eu* se atua? Ou, dito de outro modo, como atuar pode ser deparar-se com diferentes modos de subjetivação? Dedicamo-nos a investigações prático-teóricas em torno da noção de presença. E convocamos, para isso, a noção de vacância, no intuito de problematizar uma dimensão individualista, autocentrada, voluntarista, “de prontidão” que, determinadas vezes, está vinculada a noção de presença. A vacância trazia uma dimensão de vazio e de silêncio e um *quantum* de não saber do sujeito sobre si mesmo (aquele revelado na frase de Beckett) que adensou, em muito, tanto a noção de presença quanto aquela de contato.

Buscamos realizar cruzamentos teórico-práticos entre esses termos da atuação - presença/vacância - e uma determinada vertente filosófica que reflete sobre a produção de diferentes modos de subjetivação, entendendo o trabalho do ator e da atriz e suas escolhas artesanais como processos de (des)subjetivação. Nesse contexto, os textos de Samuel Beckett e Fernando Pessoa foram lidos, trabalhados e encenados como possíveis produtores de um (anti)método para a formação de atores

1 O coletivo, dirigido por Tatiana Motta Lima, é formado por Bruna Trindade, Jefferson Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato. Contou também, no início, com a participação de Matheus Gomes da Costa. O coletivo desenvolve uma pesquisa prática sobre atuação e modos de (des)subjetivação, tendo como referência literária, no primeiro momento, as obras “O Inominável”, de Samuel Beckett, e “Livro do Desassossego”, de Fernando Pessoa. O grupo realizou o experimento cênico “Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos” (2016/17), que participou de inúmeros eventos acadêmicos e festivais, sempre em exercício de pesquisa continuada e aberta. Realizou, ainda, o espetáculo “A Mulher que Virou Planta” (2019), em colaboração com o Lacuna e a Ritornelo e com encenação de Vitá. O coletivo produziu, em 2017, a “Maratona Inominável”, na UNIRIO, uma leitura ininterrupta de “O Inominável”, de Samuel Beckett, e o “Seminário em Cia. de Samuel Beckett”, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto.



e atrizes que levasse em consideração que atuar era imaginar/experimentar não apenas personagens, mas modos outros de existência.

2.3.3 Os Hanimais Hestranhos: alargamento da percepção e do contato

Foram muitos os pontos de trabalho sobre os quais nos dedicamos, mas um dos mais importantes dizia respeito à possibilidade de ampliar nossa percepção para além daquilo que mais rapidamente percebíamos. Além disso, interessava-nos que mesmo o já percebido fosse retirado da tríade que engancha percepção/nomeação/significado. Na investigação dos HH, e, sem dúvida, apoiados pelos textos de “O Inominável” e do “Livro do Desassossego”, apostamos, por exemplo, em evitar quaisquer narrativas que direcionassem nossos organismos por uma história ou um sentido prévios; duvidamos das ações que, de alguma maneira, já corriam na direção de sua realização ou finalização. Pensávamos - e fizemos experiências nesse campo, ao observar crianças brincando em um parque ou imitá-las em suas ações - nas brincadeiras infantis que se transformam a cada momento seja pelo encontro com um novo parceiro ou objeto, seja por seguirem os desejos que se apresentam no (e pelo) corpo/voz ao lidar com os seres em seu entorno.

Trabalhamos tanto com paragens em meio aos movimentos – para sentir seu sabor – quanto apostamos em uma espécie de hipersensibilização do ator e da atriz ao momento presente: que impressões recebo de cada movimento que realizo? Um corpo se levanta. Um corpo se desloca. Ouço o barulho do sapato ao andar. Um ombro se tensiona sem querer. Um ombro se relaxa propositalmente. Um pensamento passa pela mente. Tudo isto era de interesse para nós. Tudo isso era coisa para se perceber, para se receber, sensibilizar-se, ajustar-se.

Junto a isso, é claro, um interesse agudo pelo que, em cena, não era eu. Então, não apressávamos nunca o tempo dos objetos utilizando-os para nossas intenções prévias. Ao contrário, deixávamos que, em companhia deles, dos objetos, fossem conhecidas outras temporalidades e durações que não aquelas ditas úteis, que fariam - como estávamos acostumados a ouvir e a dizer - a cena ter ritmo; interessar ao/à espectador/a.

O que ocorria no espaço e com os objetos e com os outros seres - humanos ou não - era percebido pelo ator e pela atriz da mesma maneira que o eram as suas ditas emoções, sensações, movimentos e pensamentos. Os outros seres não estavam submetidos à vontade dos sujeitos atores e atrizes. Quando em funcionamento, ou quando em convivência com aquele ator/atriz, os objetos, por exemplo, se mostravam com sua própria vida feita de forma, peso, temporalidade, textura etc.



2.3.4 Contato: afeto e convivência

Perceber era, assim, estar sensível a um ambiente mais alargado, claramente fora de mim. Essa percepção - era a impressão que tínhamos - esgarçava o tempo e produzia uma espécie determinada de silêncio em sala de trabalho. Ela não nos afastava de nós mesmos, apenas parecia se tratar de um outro modo de experienciar-se, um modo também mais largo. E também as maneiras de sentir pareciam alargar-se.

Embora não se trate de uma fala dos atores ou atrizes dos HH, gostaria de exemplificar esse alargamento com algumas palavras enviadas para mim por Pedro Danilo Santos, meu monitor na disciplina Atuação IV, por e-mail, após um encontro em sala de atuação. Aqui, ele fala de uma outra maneira de perceber a emoção, maneira que ele considera “estranha”, que ele desconhecia, e que experienciou durante “momentos, faíscas” em uma improvisação realizada com mais 2 colegas:

Tati, foi realmente muito emocionante. E não digo emoção no sentido de raiva ou tristeza ou alegria ou algo do tipo, mas emocionante no sentido de estar afetivamente engajado. Talvez pela primeira vez tenha sentido na pele o que é a dupla seta². Saí de cena em um outro estado de atenção, de percepção. A sensação era como se alguma parte importante de mim tivesse saído do meu corpo e brincado com os meninos, deixando meu corpo disponível pra brincadeira deles também. Sensação por vezes até estranha, diga-se de passagem, rs. E, é claro que também nem tudo são flores, isso que digo foram momentos, faíscas, não durou a experimentação inteira (arquivo pessoal, grifo nosso).

Acho que Pedro busca encontrar palavras para um determinado tipo de emoção bastante diverso dos mais conhecidos como “raiva, tristeza, alegria ou algo do tipo”. Aliás, creio que ele cita esses estados emocionais exatamente para explicar-me que não se tratava dessas emoções da primeira pessoa do singular já conhecida. Mas, o que será que quer dizer com “afetivamente engajado”? Ele explica que uma parte importante dele saiu do seu corpo para brincar com os outros - e ele não teve receio de oferecê-la à brincadeira - e que seu corpo também estava ofertado - doado - como local para a brincadeira dos colegas. Talvez possamos dizer que Pedro acessou um regime onde o próprio afeto – e sua energia – circula no acontecimento, não pertencendo exatamente a ninguém, mas podendo ser experienciado, se houver uma abertura, por toda a gente. Trabalhávamos, nesse momento, exatamente com um novo alargamento da percepção, colocando na mesma cena, em contato, três experiências que haviam sido previamente investigadas individualmente (ainda que sempre em contato com outros parceiros visíveis e invisíveis). Estamos bem longe das emoções e reações individualizadas, ensimesmadas e, muitas vezes, cegas, passionais e reativas que estamos

2 Dupla seta é uma palavra que utilizo com os/as estudantes em sala de aula e diz respeito a poder perceber a ressonância em nós mesmos daquilo que acabamos de fazer; deixar que o que realizamos volte para nós como um sabor singular ou como um eco. Trata-se de uma mesma seta com dois vértices: um dirigido para fora, para o espaço e outro para o próprio agente (mas, ao final, seriam mesmo dois?). Também diz respeito a poder receber a ressonância daquilo que se acabou de fazer como uma alteridade com a qual continuamos a nos relacionar.



vivenciando, com cada vez mais frequência, nas redes sociais, por exemplo. Há uma determinada distância - que é, claramente, afetuosa entre o eu e o sentimento. Trata-se de afetos nascidos em/ de uma determinada qualidade de atenção e de relação, uma disponibilidade afetiva em estar com. Lembrei-me de Novarina quando dizia que “o teatro só é interessante quando se vê o corpo normal de quem (tenso, estacionado, defendido) se desfazer e o outro corpo sair brincalhão malvado querendo brincar de quê” (Novarina, 1999, p. 23).

Nos HH, ao apostar no alargamento da percepção (alargamento que também dizia respeito às micropercepções), na hipersensibilização e nos atrasos ou paragens em relação àquela dita nomeação, finalização ou significação da ação, aprendemos a durar no tempo, a perceber essa vida que corre em nós/fora de nós quando não estamos, digamos assim, fugindo dela. Abriu-se, para nós, de maneira sensível, corporificada, um mundo de convivências, já presentes e, ao mesmo tempo, esquecidas, veladas; mundo do qual somos parte.

Havia, como nos textos de Beckett, uma possibilidade de humor e de estranhamento: ver-se a si mesmo em funcionamento junto com outros - coisas, espaços, seres humanos e não humanos -, mas fora da tentativa de reunir todos os pedaços em um todo unificado a partir do ponto de vista de um eu; fora, então, do modo indivíduo e de suas projeções.

2.3.5 Contato: silêncio e convivência

O silêncio foi um dos elementos que descobrimos fundamental para a nossa pesquisa. Ao encontrar modos de perceber que nos auxiliassem em um afastamento do fluxo rápido dos pensamentos/julgamentos, da fala mental do sujeito com ele mesmo que tantos sintomas gera nas relações, fala que é, na realidade, um dos fatores impeditivos para o contato, encontramos o silêncio. Ou teria sido o contrário? Teria sido o silêncio que nos ajudou a encontrar esses outros modos de perceber?

O que é mais importante é que, depois que o silêncio se apresentou, começamos a apreciá-lo. Buscávamos silenciar a avidez por agir ou reagir imediatamente, a avidez por manipular o instante e os outros. Mais do que isto: aprendemos, nesse silenciar, algo sobre o *como ser* com os seres não humanos: sua capacidade de permanecer e/ou de ajustar-se ao ambiente, por exemplo. Nessa cena que estávamos inventando - ou rememorando - o ator era como o participante de uma paisagem sempre movente - da qual sua dita interioridade também movente fazia parte. Perceber-se como - e na - paisagem era, mais uma vez, renunciar às projeções, às narrativas individuais que correm para um dado objetivo, transformando o entorno pelas suas intenções; era evitar as ações ditas úteis, utilitárias.

Numa tal percepção, as ações dos atores e atrizes do HH apareciam menos como fazeres voluntários e mais como presentificações de “visões” ou “audições”: era como se ao se perceber



como parte de uma “cena” ampliada, fosse o próprio acontecimento que convidasse o ator/ a atriz a agir, dessa maneira ou de outra, nessa ou naquela direção.

E quando conseguíamos, pela ampliação/deslocamento de nossa percepção, esse silêncio em cena, percebíamos que, muitas vezes, a atenção daqueles que eram os espectadores, sem que se tratasse de um ato de vontade, começava também a se dilatar. A própria cena poderia conduzi-los a deixar que dela participassem - sem nenhum tipo de acentuação para isso - os sons de fora, da natureza, das pessoas, dos carros.

O alargamento da percepção atoral fornecia ao espectador, nesses momentos, um regime de visibilidade, de sensibilidade, mais alargado - no tempo e no espaço. Uma espécie de contemplação do que quase nunca se contempla, uma “perda de tempo” no interesse por miudezas e insignificâncias. Uma cena “para nada”, como talvez Beckett gostasse de dizer. Não havia algo para interpretar na cena e ela mesma não facilitava sua captura em um significado único ou principal.

Nesse palco das micropercepções e da hipersensibilização, o contato acabou por ganhar o nome de convivência ou coexistência. O contato tomou uma dimensão imersiva, como se estivéssemos todos dentro de um mesmo mar - e o ar não é um mar invisível? - e as coisas se transformassem umas às outras porque mergulhadas em um mesmo elemento e não por conta de ações voluntaristas. Cada pequena transformação em um corpo impactava aquele mar/ar que, por sua vez, impactava os corpos ali mergulhados. A cena que fazíamos era, primeiramente, um lugar de contemplação desse espaço de convivência - que fica, muitas vezes, esquecido - e desse tempo que tem duração, justamente porque sua passagem não é vivenciada como uma corrida para frente em busca de resoluções.

Talvez seja necessário dizer que trabalhávamos, muitas vezes, resistindo, a uma espécie de “tempo cênico” convencional que, como profissionais que somos, parecia constituir-se quase como uma segunda pele. Percebemos claramente que possuíamos um metrônomo teatral que não tinha nenhuma relação com os acontecimentos, mas sim com o ritmo da vida produtiva contemporânea, que fazia com que nos preocupássemos com um possível cansaço ou tédio do espectador. Percebíamos esse movimento com certo humor e buscávamos nos apoiar em um metrônomo cada vez mais vinculado ao orgânico, no sentido daquilo que é uma corporeidade participante nos fluxos da vida.

Um dos outros cuidados que tínhamos era o de não transformar em uma estética ou linguagem o que tinha que permanecer em pesquisa, mesmo depois que a cena era trabalhada inúmeras vezes. Pois quando, ao retomarem uma cena, os atores e atrizes reproduziam os sintomas daquela convivência experimentada, tudo se perdia. Aí sim, ao imitarem os processos, acabavam por segurar o tempo, ralentando-o; acabavam por produzir um silêncio sacralizado; acabavam por demonstrar a sua percepção, ao invés de estarem atentos às micro diferenças que aparecem sempre e a cada momento.

A extensão do contato mostrou-se, nessa investigação, como dependente da extensão de nossa capacidade perceptiva e afetiva, pois só podemos estar em contato - no sentido do desbloqueio



da corrente de impulsos - com aquilo que podemos perceber, com aquilo que pode nos afetar (digo, perceber/afetar e não nomear, calcular ou identificar separadamente). Além disso, ao colocarmos a ênfase na percepção, retiramos do comando da experiência - e do corpo-vida como *locus* da experiência - o que Grotowski nomeava de nosso “computador mental”, aquele que “é tão preparado para nos cortar da experiência que na verdade nós já estamos percebendo ideias e não fatos, percebendo pensamentos e não fatos” (Grotowski, p. 3).

2.3.6 Contato: percepção e forças de vida

A percepção - ampliá-la, utilizá-la, entrar em seus possíveis fluxos e qualidades - oferece-nos a possibilidade de caminhar em espaços e tempos diferentes daqueles mais habituados, abrir fendas para outras maneiras de viver (outros mundos?).

Desde a metade dos anos 2000, tenho me dedicado a leituras e estudos sobre o Teatro das Fontes, uma das fases de trabalho de Grotowski. E um fragmento de um texto desse período me acompanha particularmente nessa investigação sobre a relação entre percepção, contato e vida criativa. O artista polonês falava de dois muros que oprimiriam o ser humano: um muro colocado às percepções, aos sentidos humanos - incapazes de perceber outra coisa senão aquilo a que já estavam acostumados - e um muro colocado às forças, às energias que habitam natureza e homens e das quais estaríamos afastados. Grotowski, depois de separá-los didaticamente, dizia tratar-se de um só e mesmo muro (Grotowski, 2016, p. 228).

Assim, ampliar a nossa percepção - para que percebamos além do que temos percebido, para que saíamos do nosso pequeno círculo perceptivo - é, para Grotowski, poder entrar em *contato* com as forças e energias da vida, reaproximarmos-nos - retirando os muros - dessas forças que correm em tudo (e também em nós).

Nos HH, ao colocar o foco da investigação nessa qualidade de percepção, nessas vivências relacionais, essa experiência se apresentou e convocou a minha atenção de professora-pesquisadora: quando o contato se estabelecia, digamos, em sua plenitude - vindo junto com uma atenção flutuante, um ajustamento contínuo e delicado das ações, uma liberação dos bloqueios corpóreo-afetivos-relacionais dos/das estudantes envolvidos/as - , o que prevalecia eram menos as individualidades e mais um fluxo rítmico, vibracional, quase sonoro e, de certa maneira, impessoal que nomeei, fiel à linhagem grotowskiana, de fluxo da vida. Nessa espécie de imersão (Coccia, 2018) em que os atores e atrizes pareciam mover-se, as relações, ações e afetos apresentavam-se como modificados com relação aos modos mais frequentes de vivenciarmos nossas individualidades, tanto no teatro quanto na vida.



3 Conclusão

Nos HH, experimentamos outras maneiras de nos compreendermos, de estarmos em relação e, assim, investigamos, mais uma vez, a partir desse alargamento perceptivo/atencional, o que poderia ser a noção de contato. A investigação sobre o contato, portanto, esteve e está atrelada a uma dimensão de (re)descoberta/invenção daquilo que somos ou poderíamos ser. Trabalhar sobre o contato tem sido encontrar uma alegria fundadora de - e fundada em - transformações (inter)(des) subjetivas.

Nos últimos anos de pesquisa, não estou partindo apenas das perguntas vinculadas aos modos de se (des)fazer sujeito que experimentamos no início dos HH, embora, é claro, ali esteja nossa gênese. Minha pesquisa - tanto com os HH quanto com um outro coletivo, o Laboratório d' Inutilizas³ - deslocou-se de uma investigação mais centrada no trabalho do ator e da atriz, nas questões ligadas aos seus modos de subjetivação, para um interesse por investigações que já partem de uma visão mais convivial e talvez menos antropocêntrica.

Ao manter a noção de contato como uma pergunta, como um campo de investigação, cheguei às noções de ambiente atencional, convivência, coexistência e imersão. Aqui, se revelou uma dimensão da arte, digamos, ecológica, que começa a me interessar sobremaneira: o ser humano e, portanto, o ator/a atriz como um ser imerso em um mundo que o atravessa.

Nesse momento de máxima captura de nossas subjetividades pelo modelo neoliberal - individualista, competitivo, produtivista - e de crise climática - nascida da objetificação e consumo da natureza -, experiências artísticas, mesmo circunscritas e frágeis, podem nos aproximar daquele “mais do menos eu” que Byung-Chul Han (2015, p. 72) localiza em um determinado tipo de cansaço que, afrouxando as presilhas da identidade, cria uma amizade profunda entre os seres. Que cenas e que mundos poderíamos inventar (ou relembrar) a partir daí?

Há momentos-acontecimentos nos quais o movimento, o afeto e a ação não são nem propriedades, nem expressões, nem sentimentos de um dado indivíduo, mas dão notícia de nossa participação no fluxo da vida (e da cena); momentos em que nós nos percebemos envolvidos em relações de amizade, de fraternidade, conosco mesmos, com os outros seres e com as coisas; momentos em que retomamos àquela relação fraterna com o mundo, em que relembramos a nossa “descendência de criança”.

Essa convocação artística e subjetiva foi - e é - exigente de uma maneira bastante diferente das exigências cotidianas: ela convida a que nos movamos como participantes das e nas forças da vida e entende a cena como um espaço-tempo de coexistência entre diferentes seres - o ator/a atriz entre eles -, todos participantes de várias temporalidades e espacialidades que só aparecem como (e na) experiência.

3 O Laboratório d'Inutilizas é um coletivo coordenado por Tatiana Motta Lima que trabalha preferencialmente ao ar livre, sobre questões vinculadas à percepção e à coexistência entre seres vivos e não vivos, pesquisando-as como forças de criação cênica. O trabalho do Laboratório d'Inutilizas inspira-se nos poemas do livro “Memórias Inventadas” de Manoel de Barros.



Esse modo de investigar requer tempo, silêncio, duração, paragem, ruminação, abertura e vulnerabilidade. Demanda uma espécie de amadurecimento para o vazio, um rigor vinculado àquele sair de si ou, como vimos em Grotowski, vinculado àquele “desistir de não fazer” ao invés de “fazer” (Grotowski, 1987, p. 15).

Ao atrelarmos nossa subjetividade à ideia de indivíduos, estamos aceitando, como disse Ailton Krenak (2019, 2022), uma redução em termos ontológicos, uma redução do sentido da vida, quando haveria muitos mundos para experimentar, quando há uma abundância de vida. A sala de aula de atuação pode ser mais um dos espaços de investigação - e, quem sabe, de contágio - na direção dessa abundância. E a palavra (grotowskiana) contato, quando praticada, pode ser de auxílio aqui.



Referências

- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.
- FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.
- FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. 'Jour saint' et autres textes. Paris: Gallimard, 1973.
- GROTOWSKI, Jerzy. Testi (1954-1998). *Oltre il teatro*. v. 3 (1970-1984). La Casa Usher: Firenze/ Lucca, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MOTTA LIMA, Tatiana. Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta, PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 8, n. 15, maio 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>. Acesso em: 26 set. 2024.
- MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. Perspectiva, São Paulo, 2012.
- NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- QUILICI, Cassiano. *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de si*. AnnaBlume, 2015.



Biografia acadêmica

Tatiana Motta Lima - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, CLA, Escola de Teatro,
Departamento de Interpretação, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: tatiana.motta.lima@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Tatiana Motta Lima

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autora Convidada

Editor responsável

Marcelo Rocco
André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 16 de setembro de 2024
Data de aprovação: 16 de setembro de 2024