



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Atuando no fluxo da vida (e da cena): uma conversa entre Tatiana Motta Lima e Vitor Lemos

Vitor Lemos  
Tatiana Motta Lima

Para citar este artigo:

LEMOS, Vitor; LIMA, Tatiana Motta. Atuando no fluxo da vida (e da cena): uma conversa entre Tatiana Motta Lima e Vitor Lemos. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 57, abr. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573101572026e0401

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



## Atuando no fluxo da vida (e da cena): uma conversa entre Tatiana Motta Lima e Vitor Lemos<sup>1</sup>

Vitor Lemos<sup>2</sup>  
Tatiana Motta Lima<sup>3</sup>

### Resumo

Em maio de 2024, em Lisboa, foi realizado o laboratório *Para que não esqueçamos nossa descendência de criança: co-movência, co-existência e participação no fluxo da vida (e da cena)*, orientado por Tatiana Motta Lima. O artista-investigador Vitor Lemos participou do laboratório como observador. Dias depois, os dois se reuniram para uma conversa tendo como ponto de partida os exercícios, improvisações e jogos propostos no laboratório. O diálogo abordou principalmente a busca pelo fluxo da vida em cena. Discutiu-se os processos artístico-pedagógicos dos dois pesquisadores, desenvolvendo-se assim novas indagações nas práticas laboratoriais de cada um dos interlocutores.

**Palavras-chave:** Atuação. Escuta. Grotowski. Organicidade. Subjetividade.

## Acting in the Flow of Life (and the Scene): a conversation between TML and VL

### Abstract

In May 2024, in Lisbon, the laboratory *So That We Do Not Forget Our Descendance from the Child: co-movement, co-existence, and participation in the flow of life (and of the scene)* was held, led by Tatiana Motta Lima. The artist-researcher Vitor Lemos took part in the laboratory as an observer. A few days later, the two met for a conversation, taking as their starting point the exercises, improvisations, and games proposed during the laboratory. The dialogue focused mainly on the search for the flow of life on stage. They discussed the artistic-pedagogical processes of both researchers, thereby developing new inquiries within each interlocutor's laboratory practices.

**Keywords:** Acting. Listening. Grotowski. Organicity. Subjectivity.



## Actuando en el flujo de la vida (y de la escena): una conversación entre TML y VL




### Resumen

En mayo de 2024, en Lisboa, se llevó a cabo el laboratorio *Para que no olvidemos nuestra descendencia de niño: co-movencia, coexistencia y particip-acción en el flujo de la vida (y de la escena)*, dirigido por Tatiana Motta Lima. El artista-investigador Vitor Lemos participó en el laboratorio como observador. Días después, ambos se reunieron para una conversación que tomó como punto de partida los ejercicios, improvisaciones y juegos propuestos en el laboratorio. El diálogo abordó principalmente la búsqueda del flujo de la vida en escena. Se discutieron los procesos artístico-pedagógicos de ambos investigadores, desarrollándose así nuevas indagaciones en las prácticas laboratoriales de cada uno de los interlocutores.

**Palabras clave:** Actuación. Escucha. Grotowski. Organicidad. Subjetividad.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Maria Tereza Carneiro Lemos. Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).

<sup>2</sup> Pós-doutoramento em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa. Doutorado em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor convidado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Évora, diretor artístico do estúdio de atuação. Investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/FLUL).  vitorlemos66@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2842-4027>

<sup>3</sup> Pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO. Profa. Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – atuando na graduação em Artes Cênicas e no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.  tatiana.motta.lima@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/6549122750769528>  <https://orcid.org/0000-0003-1081-6890>



Nos dias 02, 04 e 05 de Maio de 2024, em Lisboa, por iniciativa do O Canto do Bode<sup>4</sup>, em parceria com o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/FLUL), foi realizado o laboratório *Para que não esqueçamos nossa descendência de criança: co-existência, co-movência e particip-ação no fluxo da vida (e da cena)*<sup>5</sup>, conduzido por Tatiana Motta Lima.

Desde sua criação, Tatiana Motta Lima tem sido uma referência importante nos trabalhos do O Canto do Bode, tanto por meio de suas publicações quanto pelas contribuições em partilhas realizadas em eventos acadêmicos e em conversas informais. Sua visita à Lisboa para a condução de um laboratório de atuação representou mais um passo para o fortalecimento dessa parceria que contou com uma troca de impressões com Vitor Lemos, diretor artístico do estúdio, a partir do laboratório, ocorrida em dois encontros - nos dias 11 e 13 de maio - em um café da cidade.

O diálogo foi gravado para o acervo documental do O Canto do Bode. Um ano depois, ao consultar o material, verificou-se a troca desarmada de ideias entre os interlocutores ligados a universidades do Brasil e de Portugal, com muitas convergências sobre os processos de criação do ator e da atriz. Fundamentalmente, ambos buscam, na atuação, o que Motta Lima chamou de “fluxo da vida e da cena”. A confiança mútua conduziu a conversa por caminhos sem certezas, abrindo espaço para revisar perspectivas e formular novas perguntas, dirigidas aos próprios trabalhos, a partir das diferenças reconhecidas no trabalho do outro. O pensamento co-movente de Tatiana Motta Lima e Vitor Lemos tornou-se um rico material a ser compartilhado com quem também se move pelas dúvidas diante da complexidade da criação do ator e da atriz, sobretudo quando, por meio dela, se busca dar corpo a fluxos vitais.

Buscou-se realizar uma edição da conversa, eliminando trechos dispersos ou pouco desenvolvidos - o que é natural em um diálogo cuja intenção foi a livre

---

<sup>4</sup> O Canto do Bode ([www.ocantodobode.com](http://www.ocantodobode.com)) é um estúdio sediado em Lisboa, dedicado à elaboração de processos e estudos sobre a atuação, à formação continuada de atores, atrizes e performers, e à realização de projetos artísticos.

<sup>5</sup> Sobre a proposta do laboratório, ver:  
[https://ceteatro.pt/wp-content/uploads/2024/04/PRATICA-DE-ENCONTRO-TATIANA\\_PT\\_ENG.pdf](https://ceteatro.pt/wp-content/uploads/2024/04/PRATICA-DE-ENCONTRO-TATIANA_PT_ENG.pdf)



fruição de ideias sobre a atuação e os desafios enfrentados pelos participantes e condutora ao longo do laboratório. Esclarecimentos para melhor enquadramento, bem como referências mencionadas, foram incluídos em notas de rodapé. Nas considerações finais, respeitando um diálogo que permanece em aberto - e assim quer permanecer-, optou-se por reunir os pontos centrais abordados, cuja relevância justifica o interesse em tornar público um encontro originalmente privado.

### Dia 11 de Maio de 2024

**Vitor Lemos** – O seu laboratório me fez pensar na minha responsabilidade em relação ao modo “sério”, “pesado”, “solene” com que nós, do O Canto do Bode, enfrentamos os problemas em torno da atuação. Fico me perguntando se esses adjetivos não estariam atribuindo, implicitamente, um valor ao trabalho, enquanto palavras como “irreverência”, “leveza” não acabam sendo, involuntariamente, colocadas como obstáculos à nossa proposta. Valorizar a “seriedade”, pode ser uma armadilha, atrai a atenção do ator e da atriz demasiadamente para si mesmos. A “brincadeira” pode ser séria, enquanto a “seriedade” pode ser irreverente. Início essa conversa partilhando com você esta impressão que chegou a mim ao observar o seu laboratório. E tenho curiosidade em conhecer suas motivações para convidar atrizes e atores à “brincadeira”.

**Tatiana Motta Lima** – Mas você não acha que esse convite nasce desse lugar em que eu me coloco quando conduzo o trabalho? Eu procuro de alguma forma estar com o meu corpo livre para chegar perto, tocar, ganhar distância, falar, sussurrar ao ouvido... Será que não é nessa minha relação com eles que aparece para você como uma “brincadeira”? Porque, por exemplo, teve choro<sup>6</sup>. Mas não um choro no sentido de “*ah, estou triste*”, e sim no sentido de que o participante percebe, em si mesmo, a abertura de uma outra sensibilidade - que talvez a gente não chame normalmente de “brincadeira”. Mas mesmo ali, eu acho que existia “brincadeira”. Talvez, o que você esteja chamando de brincadeira seja esse relembrar que estamos em contato uns com os outros, imersos e participantes nos fluxos vitais. Talvez a “brincadeira” tenha a ver com essa busca - e com essa tentativa, em mim mesma e nos participantes - de uma certa organicidade. Então, o que a gente está chamando de “brincadeira” seria um corpo capaz de responder a partir de sua *organicidade*<sup>7</sup>.

VL - E a *organicidade* nos levaria a muitos lugares.

---

<sup>6</sup> TML refere-se aqui a um momento do laboratório em que uma participante se emocionou durante a realização de um exercício.

<sup>7</sup> Sobre a noção de organicidade em Grotowski, ver: Motta Lima, 2012, p. 245.



TML - Isso.

VL - Eu percebo, no laboratório, as condições para isso acontecer. Porque tem uma dimensão da infância que é, por exemplo, estar no trepa-trepa com o amigo, de repente sair no tapa com ele e, um minuto depois, ambos estarem às gargalhadas em outra brincadeira. Existe um leque muito aberto de possibilidades que foge a uma certa lógica enrijecida, ditada pela nossa...

TML - Adultez.

VL - Exato. Mas essa é uma relação que eu construo enquanto observo o seu laboratório. Ainda tenho curiosidade de te ouvir a respeito: qual é a relação para você? Por que dar esse nome ao seu laboratório?

TML - Os títulos que dou às minhas oficinas são uma espécie de provocação. Dessa vez, eu me perguntei: o que é que as pessoas estariam esperando quando vissem no nome da oficina “*descendência de criança?*” Esse primeiro gesto de nomear vem, na verdade, de um movimento poético - no sentido de já fazer algo em alguém antes de explicar o que vou fazer. Ele já abre um campo perceptivo antes mesmo do trabalho começar. O nome da oficina, acho eu, já faz a pessoa pensar ou sentir: “*Descendência de criança?* Ai, eu quero estar nesse laboratório. Isso me toca.” E que toque num lugar onde ela própria poetizou, imaginou. Ao invés de ser, por exemplo, uma oficina sobre “Ação Física” ou qualquer dos nossos termos técnicos que convocariam as pessoas por outro lugar, aqui o título mobiliza algo diferente. Esse é um primeiro aspecto.

VL - Mas existe, da sua parte, um interesse pelo que “descendência de criança” pode provocar, certo?

TML - Sim. Ainda que eu não saiba de antemão o que isso vai ou deve provocar em quem vai participar. Mas há, sim, uma escolha de não fazer um chamado técnico, e sim um chamado que é anterior à artesanaria, digamos assim. Em “descendência de criança” tem essa ideia: viemos da infância. É não esquecer que nossa descendência não vem apenas do nosso pai e da nossa mãe, mas também de algo que podemos nomear “infância”. E essa infância, pra mim, pede para não ser esquecida, para ser cuidada. Não estou falando da infância literal de cada um. Nem todos tiveram infâncias fáceis, e nem é o caso de entrar isso nesse laboratório. Mas, imagino que todos nós tivemos momentos - acontecimentos, epifanias, lugares de uma vivência mais alargada do “eu” - que se deram na infância. Mesmo nas infâncias difíceis. Penso em algo como um “território infância”. Assim como o Manoel de Barros parece falar de um “lugar natureza” - que a gente pode nunca ter estado. Eu mesma



nunca estive entre “*águas, pedras e sapos*”<sup>8</sup>. Mas é como um estudante me falou ao conhecer a poesia do Manoel: tem alguma coisa naquelas palavras que relembram uma vivência, ainda que essa vivência não tenha acontecido. É algo que se desejaria viver, uma memória do que gostaria de ter sido experienciado, pois, paradoxalmente, ela já se encontra em algum lugar em nós. De algum modo, aquela vivência em infância, aquela descendência de criança acontece com a gente, porque somos humanos, sei lá. O Manoel de Barros traz essa infância da qual estou falando no modo como constrói as palavras e o texto. Ele cria uma linguagem que carrega essa “descendência de infância”. Por isso, trago o Manoel de Barros para o laboratório<sup>9</sup>. A “*descendência de infância*” tem a ver também com a questão da organicidade. Esse acontecimento que é um corpo quando se permite seguir o fluxo da vida. É sempre difícil falar disso. E eu sinto que é o que eu tento também na minha condução. Não é racional. É uma coisa que vai se dando quando eu vou respondendo ao outro, a cada participante, quando vou testemunhando cada trabalho. E talvez esse corpo que conduz os exercícios, esse meu modo de estar, convide os atores e as atrizes a fazerem o mesmo. Mas, não se trata de se mover o tempo todo - tem momentos em que paro, falo algo e, depois fico só observando o que nasce tanto da minha condução quanto de inúmeros outros lugares que desconheço. Então, não estou dizendo que é só a minha corporeidade que chama, no participante, essa outra coisa, essa abertura. São os exercícios, os próprios textos do Manoel de Barros, e também a forma como você mesmo disse que eu trabalho com o texto - aquela coisa da “exposição da palavra”, de colocar-se, ao falar, “diante da palavra”, que foi tão bonito o jeito que você nomeou<sup>10</sup>. Quando falo, também no título, de “co-movência”, tem a ver com mover junto ou mover percebendo-se como participante de algo — mas também com esse outro tipo de afeto - alargado, quase impessoal, fora dos nossos ensimesmamentos, em comunhão, como fala Manoel de Barros<sup>11</sup>. Pra mim, isso é “descendência de criança” também. O Mario Biagini<sup>12</sup> escreveu que, às vezes, enquanto ele cantava, sentia como se uma gaiola se abrisse nele mesmo. Ele dizia que primeiro se via como parte do mundo. Mas, em um segundo momento, ainda se perguntava “eu quem?” Como se a própria noção de

---

<sup>8</sup> Barros, 2018, p.25.

<sup>9</sup> TML pediu aos participantes que escolhessem um poema de Manoel de Barros, entre os selecionados por ela, retirados do livro Barros, 2018.

<sup>10</sup> Em uma roda de conversa, após um exercício em que os participantes foram convidados a dizer os poemas previamente escolhidos e memorizados, seguindo a orientação de falar “devagar” e “para fora”, VL, que observava o trabalho, comentou que essa proposta conduziu os participantes a uma maior conexão com as palavras - eles puderam escutar suas próprias palavras vindo de fora - e nomeou essa ação como “estar diante da palavra”.

<sup>11</sup> “Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore.” (Barros, 2018. p.67.)

<sup>12</sup> Mario Biagini é ator e diretor italiano. É o diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e responsável, desde 2007, pela direção, dentro do Workcenter, do Open Program.



“eu”, tal como a gente entende, se dissolvesse. Claro, é importante ter um ego estruturado para poder acessar isso, senão pode beirar a psicose. É uma dissolução com o pé no chão, como diz Grotowski<sup>13</sup>. O Mario Biagini fala dessa possibilidade de vislumbrar esse “eu quem?”<sup>14</sup>. Não é viver o tempo todo nesse lugar. Mas poder vislumbrar essa possibilidade, torná-la mais frequente e fazê-la conversar com o nosso dia-a-dia. Acho que isso também é uma forma política de existir. Nos Hanimais Hestranhos<sup>15</sup>, a gente viu ainda outra coisa, quando fomos observar crianças em parques. Elas não seguem, como você disse no início da nossa conversa, uma lógica cartesiana de finalização das ações, de como uma coisa vai levando à outra de maneira racional. Há saltos, deslocamentos, interrupções. Muita curiosidade. E, em geral, crianças estão sempre com algo do parque nas mãos - um galho, uma pedra. Sempre têm um elemento do ambiente com elas. A gente vê muita coisa quando observa crianças. Mas, é verdade que, por outro lado, tem algo em mim que diz: “Tatiana, você prometeu a “descendência de criança”. O que você vai fazer agora?”. O título é uma convocação para mim também.

**VL** - Você não acha que essa busca demanda aprofundamento nos exercícios? Você acha possível seguir com essa busca variando os exercícios? Claro que eles podem ser diversos, podem e devem ser adaptados àquilo que procuramos, mas, ao mesmo tempo, uma busca como essa, não requer um trabalho mais vertical, aprofundado, no qual seja possível dedicar mais tempo na escavação?

**TML** - Às vezes, me pergunto se a minha sala de aula não exige demais a minha presença. Acreditar, como tendo a fazer, que o fluxo da vida pode ser encontrado em quase qualquer exercício, acaba enfatizando a minha condução no processo. É uma busca conjunta com os atores e atrizes, é claro. Mas, nos exercícios, é a minha presença de “buscadora”, ao lado da presença de “caçador” do ator/atriz, que pode fazer a coisa acontecer, porque eu vou ajustando os exercícios (com novas indicações, por exemplo) a partir do que vou percebendo em cada um ou no grupo. Porém, nos Hanimais Hestranhos, eu me permiti trabalhar com exercícios em que eu dava uma indicação inicial e, depois, ficava quieta, sentada em um canto, só observando.

---

<sup>13</sup> “Mas em tal caso é necessário sentir sob os pés a terra que nos leva. De frente a algo que lembra a loucura é preciso manter todo o nosso bom senso. Só uma loucura lúcida pode nos conduzir à plenitude.” Flaszen e Pollastrelli, 2007, p. 205.

<sup>14</sup> Naquele momento, algo funciona de novo e de novo: “Veja, é um milagre. Esse mundo é leve e eu faço parte disso tudo”. E, depois, talvez ainda mais um pouco: “Esse mundo é um milagre. Eu quem?”. Depois acaba e, às vezes permanece em você e com você como uma ressonância. Não se está melhor do que antes, só se tentou voltar para casa”. (Motta Lima, 2025)

<sup>15</sup> Hanimais Hestranhos é o nome do grupo de pesquisa ligado à UNIRIO no qual TML realizou uma pesquisa prática sobre atuação e subjetividades composto por Bruna Trindade, Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato.



VL - Isso é difícil para você?

TML - Sim, porque eu tenho esse costume de trabalhar mais na interação com os atores/atrizes. Mas, há situações em que eu fico mais quieta, no meu canto, só observando. Muitas coisas acontecem também assim, especialmente quando as atrizes e os atores já têm um certo grau de amadurecimento na pesquisa. Nessas situações, eu me permito deixar certas dúvidas no ar por um tempo maior para ver o que acontece.

VL - Que tipo de dúvidas?

TML - Tipo: “devo permitir que alguém continue a realizar uma coisa que percebo que está morta? Por quanto tempo? Será que é a hora de intervir? E se eu não intervier agora, a própria pessoa perceberá que não está no caminho e encontrará uma saída por si mesma? Que saídas nascerão?” Coisas assim. Às vezes eu peço para os estudantes, atores e atrizes, trazerem as cenas que gostariam de partilhar – as chamo de “cenas-presentes” - e eu trabalho a partir de cada uma delas, buscando pela organicidade, pelo contato. Então, nesse caso, não se trata de um exercício único para todos, são cenas muito diferentes que são trazidas pelos estudantes e que são trabalhadas durante algum tempo. Gosto de me desafiar recebendo materiais diversos. Mas sim, eu gostaria de ter mais tempo, talvez, de vivência em cada um dos exercícios que proponho. Eu consegui isso na pesquisa com os Hanimais Hestranhos, durou muito mais do que os 4 meses de cada turma que recebo em sala de aula de atuação. Acho também que isso tem a ver com a nossa formação. A gente não foi formado numa escola de exercícios eficientes, a gente foi inventando, pegando emprestado, criando os nossos próprios exercícios. Mesmo sendo de uma linhagem grotowskiana, eu não sou de pedir para os estudantes fazerem o *Gato*<sup>16</sup>, eu não sou de fazer os *Motions*<sup>17</sup>. Primeiro, eu acho que eu não tenho a capacitação corporal necessária nesse sentido. Então, um exercício que possa ser aplicado com poucas indicações da condução, eu acho que precisa ser elaborado de forma muito detalhada. Acho que os meus exercícios são proposições mais abertas. Começam com algumas regras fundamentais, mas precisam das minhas indicações no momento, como se eu tivesse que ajustá-los a partir do que ocorre com os participantes. Já no caso dos *Motions*, não, tudo é muito preciso. E o desafio está em realizá-lo.

---

<sup>16</sup> Um registro da prática desse exercício pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=XnAviB7l57c>

<sup>17</sup> Um registro da prática desse exercício pode ser visualizado em [https://www.youtube.com/watch?v=B7K-vpO796M&list=RDB7K-vpO796M&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=B7K-vpO796M&list=RDB7K-vpO796M&start_radio=1)



**VL** - É muito rigoroso.

**TML** - Exato.

**VL** - Essa é outra palavra complicada: “rigor”. O sentido dela é o oposto de “brincadeira”. Penso novamente na excessiva seriedade do meu trabalho: tenho medo da falta de rigor.

**TML** - Eu também. É que sem rigor vira “qualquer coisa”.

**VL** - Eu sempre falo: “podemos fazer tudo, não podemos fazer qualquer coisa.” Há muita diferença entre “tudo” e “qualquer coisa”. Eu acredito que só um exercício rigoroso pode levar o ator e a atriz a “tudo”, enquanto a falta de rigor, como você disse, leva a “qualquer coisa”.

**TML** - Eu acho que o meu rigor, digamos assim, está exatamente no ajustamento, na adaptação que vou fazendo, a partir do que vejo acontecer entre os participantes ou com cada uma, cada um deles, quando estão realizando os exercícios. Em não deixar a coisa cair no “vamos nos divertir” ou “vamos fazer em geral”. Eu coloco determinadas perguntas nos exercícios. E eu conduzo o ator para que ele não perca o rastro de uma possível resposta. Então, o rigor está na condução que estimula o ator/atriz a se dedicar verdadeiramente à questão proposta, ainda que possa não encontrar, imediatamente, respostas. Ainda falando de “brincadeira” e de “rigor”: é mais fácil impregnar um workshop com uma vertente mais lúdica, do que um trabalho continuado. No trabalho de curta duração não há tanto tempo para chegar aos momentos difíceis, de repetição, que aparecem nos trabalhos de longa duração. Porque a matéria que lidamos é fugidia: a resposta encontrada hoje, pode se perder totalmente amanhã. E é preciso sustentar a busca, suportar esses momentos difíceis. Tem uma coisa que vivi nos Hanimais Hestranhos, que até hoje é uma pergunta pra mim. Quero ver se isso faz sentido pra você: nós trabalhamos, tanto eu nos Hanimais Hestranhos quanto você no O Canto do Bode, com a busca pelo movimento da vida e não acreditamos que o espontaneísmo seja esse movimento. Então, trabalhamos com certas ideias de contemplação, de paragem, de abertura perceptiva, de novas canalizações dos fluxos, com a ideia de que os atores e atrizes saiam das respostas imediatas, imediatistas. Eu senti, com os Hanimais Hestranhos, que esse movimento de paragem, de contemplação, às vezes, podia ser um movimento de paralisação dos fluxos da vida. E, talvez, seja essa paralisação que gera a impressão de “seriedade”. Sem dúvida, já vimos nossos exercícios e procedimentos promoverem abertura dos fluxos da vida, mas, por outro lado, em que medida eles também têm o poder de cercear esses fluxos?



**VL** – Isso é muito verdadeiro. Nos exercícios do O Canto do Bode, muitas vezes “parar” se tornou uma atitude fechada e confortável. Alguém pode pensar: “nossa, como ele/ela consegue driblar a ansiedade e ficar parado tanto tempo sem fazer nada?”. Às vezes, de fato, não se fazia nada, porque nada estava acontecendo na pessoa. E “parar” seria uma possível estratégia para que algo pudesse acontecer. Portanto, desacelerar ou parar não garante nada, assim como acelerar também não. O que garante, então? Estamos há anos trabalhando sobre possibilidades, não garantias. Essa é a dureza do trabalho continuado a que você se referiu. É duro sustentar perguntas cujas respostas, quando encontradas, são provisórias. Tudo isso é trabalhoso, mas é belo. A atuação sempre escapa pelos dedos. Acho que falei disso, de certa forma, no seu laboratório, quando tive a impressão de que alguns participantes ouviam a sua condução como se você estivesse apontando um caminho que, uma vez trilhado, os levariam diretamente ao fluxo da vida, como se um caminho existisse de antemão.

**TML** – Concordo. Por exemplo, no exercício da fala, eu indiquei: “vamos falar devagar” – mais lentamente do que o ritmo normal – “e para fora” – se escutando no fora, no eco da palavra. Mas, se você, como um “bom aluno”, só falar “devagar” e “para fora”, muito provavelmente, não vai acontecer nada. Ou seja, você tem que estar em busca do que esse “devagar” e esse “para fora” podem fazer com você. E confiando que, sim, que esse “devagar” e “para fora” podem gerar algo diverso. Confiando no exercício e na condução que diz que isso pode fazer alguma coisa na relação entre você, a palavra, o sentido, o espaço.

**VL** – O que esse “devagar e para fora” está me apresentando? Quais são as resistências que surgem quando eu tento falar “devagar” e “para fora”? Essas são boas perguntas a serem feitas ao exercício.

**TML** – Eu posso até não resistir, mas ser só cumpridor da tarefa.

**VL** – Mas isso também não é uma resistência?

**TML** – Também é uma resistência, claro. Eu entendi “resistência” como a rejeição ao pedido para falar “devagar” e “para fora”. Mas, eu posso falar “devagar” e “para fora” e ainda ser resistente. Sem dúvida. Não me colocando no próprio acontecimento, me apartando do que se passa comigo e no meu entorno.

**VL** – Falar “devagar” e “para fora” não garante que o praticante esteja fazendo perguntas e ajustamentos.

**TML** – Sim. Tipo: “Não é isso que você quer? Então, eu estou fazendo.” Os participantes podem acabar desenvolvendo uma espécie de frieza técnica, de cinismo.

**VL** – É o papel da pergunta: se ela for abandonada, abandona-se o problema. Nada mais cínico do que um ator e uma atriz sem um problema para resolver.

**TML** – Tem uma cena que eu trabalhei nos Hanimais Hestranhos que se chama “*Vestir o Leo*”. Durante 20 minutos, dois atores vestiam um outro, o Leo, que ficava parado, apenas percebendo detalhes da mudança de vestuário, das sensações dos diferentes tecidos na pele, dos diferentes toques dos outros atores. E isso se materializava em mudanças corpóreas mínimas. Quando a gente criou essa cena, tudo era muito delicado, muito novo, tudo era interessante. Os três estavam muito atentos, porosos, curiosos. Mas, depois, o que acontecia era uma espécie de repetição da maneira de fazer a cena. A ideia não era vestir lentamente, mas vestir de modo a ser possível estabelecer relações sutis com cada peça, com cada modo de pegar ou receber o toque do outro, o que justificava uma certa lentidão. Tinha um lugar em que esse “vestir devagar” abria nos atores memórias muito interessantes: de terem sido vestidos por suas mães, de terem vestido suas bonecas... Não eram memórias que o público via, o público não via ninguém “vestindo bonecas”, mas a memória dos atores/atrizes modificava a qualidade da ação de vestir o Leo que, por sua vez, modificava também a qualidade da recepção do Leo. Muito belo. Mas, havia momentos em que não acontecia nada disso, parecia que eles estavam fazendo a ação de maneira muito objetiva, sem deixar que essa ação voltasse para eles.

**VL** - Você vem insistindo em algo que não é tão privilegiado no meu trabalho: o efeito nos atores e atrizes daquilo que elas e eles mesmos fazem. Estamos sempre buscando afetar o outro e ser afetado pelo outro. Talvez eu tenha um receio demasiado dessa atenção sobre si mesmo. Vejo no seu trabalho um chamado aos participantes para encontrarem nos exercícios as ressonâncias em si daquilo que fazem.

**TML** – Para que a gente possa ser uma “placa fotográfica” das coisas que também produzimos, não só do que o outro produz. Isso é Fernando Pessoa: “Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente [a] haver um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é-me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço de que sinto.” (Pessoa, 1999, p.452.)



**VL** – Você não acha que, muitas vezes, a ideia de entrar no fluxo da vida acaba se confundindo com um misturar-se consigo mesmo?

**TML** – Você me fez lembrar de uma atriz com quem eu trabalhei, que era muito visceral, totalmente entregue. Ela entrava em um fluxo imagético, mas tomava esse fluxo como algo exclusivamente dela. Então o que acontecia? Ela tinha um caminho, mas estava cega para as outras parcerias. Estávamos trabalhando a partir de uma cena e quando eu a parava, ela travava. Não por falta de vontade, ela estava sempre em pesquisa. Era como se eu fosse um bastão que travava a roda da bicicleta dela. Entendi que tinha algo ali naquela visceralidade que eu precisava respeitar, que era de onde eu deveria começar. Mesmo eu percebendo aquela espécie de cegueira, existia algo próprio naquilo. Tinha algo de belo ali. E isso não era uma questão teórica, era sobre estar ali com ela, lidando com os problemas que surgiam quando ela entrava naquele estado. Quando falo em “cegueira”, não quero dizer que ela não percebia nada do que se passava. O problema era a rapidez com que ela fazia as coisas. Ela via - ou inventava - algo e reagia àquilo. Ninguém estava junto com ela ainda e ela já estava seguindo sozinha. Era como uma criança brincando com as coisas ao redor sem muita consideração por elas. Você não vai dizer: “Fique sentada, menina!” O melhor é propor: vamos brincar, mas percebendo o que está ao nosso redor. Como abrir novas perspectivas para a brincadeira em que haja mais parcerias? A gente buscou encontrar a resposta juntas. Eu chamei isso de “capacidade de ver no meio do furacão.” Tentei ajudá-la a perceber, entrar em contato, sem travar o “furacão de criatividade” que a impulsionava. Essa história fala muito sobre a minha própria pesquisa. Eu estou sempre tentando descobrir no ator e na atriz os pequenos sintomas do fluxo da vida, auxiliá-los em seus percursos que são muito diferentes entre si, muito singulares.

**VL** - E o que você diria para um ator ou atriz que, no privado, diz para você que o seu parceiro ou parceira não está junto, não lhe devolve nada?

**TML** - Eu acho complicado esse tipo de fala. Porque me parece que, ao dizer isso, você já tem uma certeza de que o outro não te dá nada. Isso me parece autoritário: uma projeção de um sobre o outro. Como se você já soubesse tudo sobre o outro. Às vezes, temos pessoas com mais dificuldades, outras com mais facilidades. Mas, muito do trabalho, e eu já vi isso acontecer muitas vezes, nasce da aceitação de que somos diferentes. E é com essa diferença que você está trabalhando.

**VL** - Talvez a pergunta seja: “como isso - que eu vejo em você e que me parece ser um clichê ou mesmo coisa alguma - ressoa em mim?” Seria isso?

**TML** – Sim, e isso é o que a gente faz como professor, na condução de um exercício. Você vê um aluno num dia em que ele pode estar mais fechado. Se você chegar e



simplesmente julgar: "Ah, ele está fechado", e então decidir trabalhar com outro aluno porque está mais aberto, você está fugindo do jogo. O ponto é: "ele está fechado? E agora? O que eu posso fazer com ele? O que podemos fazer juntos?" Isso é um trabalho. Então, a resposta que eu daria a pessoa que se queixa da outra seria: "O que você pode fazer para abrir um caminho de trabalho com o outro?" Claro, que pensar que alguém está fechado já é um julgamento. Mas e aí? O que fazer para abrir caminho? Talvez, durante a improvisação, você possa colocar a sua cabeça no ombro dele e ver o que se passa, respirar junto com ele, observar a respiração dele, sua maneira de olhar. Então, aquilo vira uma certa pesquisa de relação. E, com certeza, vão acontecer pequenas coisas que vão alimentar o processo, que vão fazer você poder continuar o trabalho. Eu me lembro, por exemplo, quando fizemos, no laboratório, o exercício de correr juntos<sup>19</sup>. Isso acontece bastante: alguém que sente que está fluindo no exercício foge de um parceiro que tem mais dificuldade, ou que se cansa mais rápido. Como aceitar o limite do outro e transformar isso em jogo? Às vezes, você não chega aonde imaginou, mas pode chegar em algo novo, justamente por estar junto. O importante é: você está curioso pelo outro? O trabalho não é sobre você, ou sobre o que você está fazendo com o seu trabalho. É sobre o que acontece no contato com aquele outro.

**VL** – E não me parece ser "curiosidade" quando alguém quer que o outro esteja do jeito que ele espera ou deseja. Porque quando alguém diz "ele não me dá nada", a pessoa já partiu do pressuposto de que deveria receber alguma coisa que já está antecipada em algum lugar e que o outro está lhe privando dela. E, muitas vezes, essa coisa diz respeito ao que se entende ser uma relação, uma boa atuação, uma boa parceria... No entanto, o outro é essa coisa sempre desconhecida.

**TML** – Exatamente, é essa abertura para um desconhecido que interessa ser trabalhada. Eu gosto muito da palavra "jubilação" que Manoel de Barros usa. Porque, em tudo isso, mesmo no que te frustra, a vida está operando, é "pura jubilação". Ela está operando nessa pessoa que te olha e parece não te dar o que você necessita, por exemplo. No final, o que eu percebo é que há beleza nisso. Então, para mim, não é tão difícil estar com aquilo que pode parecer não oferecer nada, estar bloqueado. Não é um problema para mim estar com um ator/atriz que, talvez, esteja completamente fora, como se diz. O que realmente importa é a gente conseguir manter um fio de trabalho, um vínculo. E alguma curiosidade. Essa relação não precisa estar sempre amparada em amor, amizade, afetos positivos. Qualquer afeto que sustente o fio de curiosidade, mesmo a raiva, pode ser produtivo. Não se trata de uma curiosidade benevolente, confortável, mas uma curiosidade verdadeira. Como é que conseguimos manter esse fio quando as coisas não estão,

---

<sup>19</sup> TML pediu que o grupo se juntasse em duplas e que elas corressem pela sala unidas com um braço cruzado ao do outro.



aparentemente, bem? E é exatamente isso que eu diria para um ator ou uma atriz que se encontra nessa situação. Como manter o fio de curiosidade pelo outro? E isso é fundamental para mim também na condução dos exercícios. Esse fio de curiosidade pelo aluno está na base do meu trabalho e eu busco mantê-lo mesmo em situações difíceis. Eu acredito que, de algum modo, o trabalho vai desabrochar. Como? Não sei exatamente. Vou fazer tentativas. Mas sei que é passível de desabrochamento. Eu tenho muita confiança de que a vida quer desabrochar, e que isso pode acontecer a qualquer momento. Já vi isso tantas e tantas vezes. O que precisamos fazer é estar sempre lá, de novo, e suportar e sustentar o processo, mesmo quando está difícil. Quero falar um pouco mais da condução. Acho que o ator e a atriz, os e as estudantes, muitas vezes também esperam isso de nós, que a gente tenha sempre algo a falar, explicar, tenha sempre alguma coisa para devolver. Com François<sup>20</sup>, por exemplo, conversei muito sobre isso. Ele é muito diferente de mim. Ele não interfere no meio de uma cena, não corta, ele observa. Isso acaba gerando dificuldade para os atores e atrizes, porque muitos querem uma direção clara, querem que a gente diga o que eles devem fazer. Eles se frustram quando não recebem uma resposta direta.

VL - Você vê método nisso?

TML - Eu acho que ele tem uma crença muito forte no processo, mais até do que eu. Ele realmente acredita que, dentro de cada pessoa, estão acontecendo processos que podem e precisam ser ativados. E ele convida esses processos com determinadas demandas de ações, com textos, com formas de fazer, com os próprios exercícios que traz para o trabalho. A maioria não são exercícios no sentido que a gente costuma pensar, tipo uma repetição de movimentos ou algo mais técnico. O exercício, para ele, já está vinculado ao material literário. Ele traz algo para o trabalho - pode ser um texto do Walt Whitman, de Kafka, de Ginsberg, por exemplo, e aquilo já começa a operar, a provocar algo. E o silêncio dele, esse silêncio profundo, também faz parte do processo. Ele não fala muito, e não estimula muita reflexão intelectual, embora seja um homem muitíssimo inteligente e culto. O silêncio de François é uma operação em si. O que ele quer evitar, de forma clara, é qualquer tipo de manipulação do processo criativo individual de cada um que trabalha com ele. Tenho uma história para contar que aconteceu em um encontro de trabalho com François e que me marcou muito. Um dia, estávamos fazendo um determinado trabalho, em silêncio, um trabalho, digamos, de movimentação livre, mas muito concreto. E ele, que estava dentro do trabalho, como participante, teve a sensação de que deveria abrir a porta da sala, apesar de saber que não era o momento de terminar o trabalho, momento no qual ele abria, todos os dias, a porta. A gente estava trabalhando em silêncio, dentro de uma sala à noite, mas todo o

---

<sup>20</sup> François Kahn é ator, diretor e pedagogo francês. Foi colaborador de Jerzy Grotowski no Parateatro entre 1973 e 1981. Atualmente, realiza seus projetos artísticos na companhia *TEATROdaCAMERA*.



trabalho do dia estava vinculado a uma relação direta com o ambiente natural, onde há a presença de seres não humanos: plantas, vento, rio, animais. François deixou-se guiar pela intuição e abriu a porta. Imediatamente, um cachorro entrou na sala. Imagine. Estávamos no meio do trabalho. Nesse momento, muitas pessoas começaram a brincar com o cachorro ou a afastar-se dele, por algum receio. François então levou o cachorro para fora da sala e logo terminou a nossa “Ação da Noite”. No dia seguinte, ele falou sobre o que havia acontecido. Ele nunca relacionou o nosso trabalho com experiências xamânicas ou espirituais. Ao contrário, François não gosta de dar um caráter espiritual ao trabalho, para ele as coisas são bastante concretas. Por outro lado, a entrada de um cachorro na sala, naquele momento, naquele trabalho, não poderia ser vista como uma coisa corriqueira. Mas, o que a gente fez? A gente não soube receber aquela entrada, mesmo que estivéssemos o dia inteiro trabalhando em meio à natureza, entre seres humanos e não humanos. A nossa reação foi social, infantil no mal sentido da palavra. O que teria acontecido se deixássemos apenas o cachorro estar conosco no trabalho, sem reduzir essa relação ao já conhecido, como fizemos? O trabalho poderia ter se expandido com aquela presença? Conteí essa história para dividir com você essas perguntas que me parecem também sustentar o nosso trabalho, o meu e o seu: como estar à altura das coisas que nos acontecem, das convocações que nos são feitas, daquilo que se apresenta, seja o que for?

**VL** - Você me lembra algo muito bonito que ouvi de uma aluna. Trabalhávamos a *noção de circunstância* a partir de Stanislávski. Eu propunha improvisações e buscava sensibilizá-los a não fazer qualquer coisa em cena, mas a escutar o que se passa à volta para agir em resposta ao que acontece, não ao que se imagina. No último dia, durante a avaliação, uma aluna disse algo como: “*a circunstância é uma autoridade.*” Isso fez sentido para mim! Mas ela não falava de uma autoridade opressora. Ela é angolana e vivia há pouco tempo em Portugal. A frase veio como a voz de alguém que confia na autoridade do mais velho para guiar pelo melhor caminho. Acredito que a circunstância autoriza o ator e a atriz a fazer certas coisas e desautoriza outras. Cabe ao ator e à atriz se deixarem levar pelo que a circunstância pede<sup>21</sup>. O cachorro naquele trabalho instaurou uma circunstância.

**TML** - E a gente respondeu de forma leviana.

---

<sup>21</sup> Os autores enviaram a François Kahn a descrição sobre a entrada do cachorro em sala de trabalho para solicitar sua autorização para a publicação. Ele respondeu de uma maneira que achamos interessante compartilhar: “La description de l’affaire du chien me semble très juste, ainsi que l’expression de l’autorité utilisée par cette élève originaire d’Angola. Il y a dans l’engagement physique d’une personne qui suit son intuition profonde dans une improvisation une sûreté et une autorité évidente pour elle même et pour les autres.” [A descrição do caso do cachorro me parece muito justa, bem como a expressão de autoridade utilizada pela estudante angolana. Há no engajamento físico de uma pessoa que segue sua intuição profunda, em uma improvisação, uma certeza e uma autoridade evidente tanto para ela mesma quanto para os outros] (Tradução nossa).

VL - Pelo que você conta, arrisco dizer que a leviandade está no modo “em geral” com que vocês responderam. Há uma autoridade na entrada daquele cachorro. Não é um cachorro qualquer que entrou num espaço qualquer, num momento qualquer, durante um exercício qualquer de uma investigação qualquer feita num retiro qualquer, em um dia qualquer... e por aí vai.

Figura 1 - Acervo documental do estúdio O Canto do Bode



### Dia 13 de Maio de 2024

VL - Eu vou pedir para você comentar uma fala sua que eu tomei nota e que me deixou intrigado: o ator/atriz deve “se doar para permanecer, não para sair.”

TML - Não faço ideia do que isso possa ser. Talvez tenha a ver com a ressonância que comentamos no outro encontro, com esse movimento de oferecer algo e, ao mesmo tempo, estar se atualizando sobre o que está acontecendo durante essa entrega. Chamo isso, em sala de aula, de dupla seta; setas que atuam em direções contrárias: uma vai pro espaço e outra, no mesmo momento, na direção do atuante. Nunca tinha pensado nisso: “doar-se para permanecer, não para sair”. Talvez essa permanência seja justamente para permitir que as coisas voltem, para que o ator/atriz não se perca nesse processo de estar com o outro. É preciso se libertar de uma dicotomia: ou o ator/atriz está recebendo, ou está doando, ou está



fechado em si, ou perdido no outro. Às vezes, dou o exemplo do amor: será que diz respeito a uma dependência do outro, a uma fixação na relação? Ou pode ser que minha atenção flutue, mesmo estando com um outro, entre várias percepções e, assim, eu permaneça no acontecimento como um todo, nem fechada em mim mesma, nem dependente do outro, mas com o outro, testemunhado-me como parte de um quadro maior do que o “eu”, e mesmo maior do que o “nós”, enquanto me relaciono.

VL - Outro momento do seu laboratório que me remete ao trabalho no O Canto do Bode foi quando você pediu aos participantes que se movessem pelo espaço em diferentes níveis e direções:, o “Jogo das sete possibilidades”. Eles corriam, paravam, iam ao chão, saltavam, rolavam, andavam... Tinham que parar sempre que você tocava um sino. A cada parada, um “fotograma” da improvisação que acontecia: um corpo numa postura ou atitude específica, em diferentes relações com o espaço, com os outros corpos, etc. Os fotogramas me fizeram lembrar do que, no nosso trabalho, chamamos de *Território*: uma paragem para investigar conexões que expandem a relação entre o praticante e o meio. Voltando ao seu exercício: no momento em que os participantes paravam, você os convidava a observar o que se apresentava ali. Deveriam perceber a atitude com que paravam, as imagens mentais, sensações, relações com o espaço, com os outros, onde estava sua atenção naquele instante, etc. Ao mesmo tempo, você parecia evitar que isso se tornasse uma análise intelectual. A indicação era para que observassem os efeitos que tudo isso provocava neles. Você dizia: “sintam o gosto da paragem.” Em seguida, o sino tocava de novo e eles voltavam à improvisação, até o próximo toque, quando paravam outra vez. Observei tudo aquilo como se, a cada toque, os participantes estivessem explorando diferentes Territórios. Por que digo tudo isso? Penso que, para buscarmos o fluxo da vida, é preciso estratégias. Passamos a imaginar o fluxo da vida como uma contínua sequência de *Territórios*. E se o fluxo se dá numa sequência de Territórios, parar em um deles pode interromper nossa relação desatenta com o mundo, permitindo conexões mais sutis. Parar em um *Território* é um exercício de abertura perceptiva e reconhecimento de uma realidade mais rica em possibilidades, onde o praticante experimenta um modo de estar que borra os limites que o organizam como um universo separado do meio. No seu laboratório, quando eles paravam ao toque do sino, você indicou elementos de atenção que concretizaram as presenças a se investigar num *Território*. Por exemplo: imagens, lembranças, sensações, luz e sombra, sons, temperatura, sabor, estranhamento de um objeto... Vou roubar tudo isso.

TML - O que achei interessante é que você encontra nomes e estratégias para lidar com algo tão... É uma estratégia para expandir nossa possibilidade de “estar” durante essa travessia no fluxo da vida, percebendo os *Territórios* sem cair na cegueira. Se a gente pudesse atravessar esses *Territórios* com essa qualidade sem



precisar parar... A gente força a parada, mas a ideia é que, durante a própria travessia seja possível uma abertura para observar, dar, receber, refletir... São estratégias para uma certa percepção dos processos.

**VL** - Não consigo imaginar como fazer isso sem elas, ainda que não sejam garantia de nada.

**TML** – Um dia, eu estava conversando com o Mario Biagini sobre o trabalho que estava fazendo sobre “percepção”. E ele me disse: “percepção não se trabalha”. Primeiro, fiquei um tanto impactada. Mas, depois, eu acho que entendi o que ele quis dizer. O ator e a atriz não devem se interessar pela percepção, mas abrir-se para o “percebido”. Mais desbloqueio do que ativação. Por exemplo, a cena do “Vestir o Leo”, que te contei. Algo ali estava sendo bloqueado. Vimos que esse tipo de trabalho sobre a percepção poderia gerar um ensimesmamento. Eu posso estar super atenta a tudo, mas, se as coisas que me chamam a atenção, não me mobilizam, se eu não me ajusto a elas, corre-se o risco de ver tudo e ainda assim estar fechada. São dificuldades que a gente encontra, especialmente num trabalho como o nosso, que tenta fugir da “produção”, da “psicologização”, da “expressão”, e trabalhar com mais sutileza. Sabe uma coisa que estou achando muito interessante no seu trabalho? É algo que vou levar para o meu a partir dessa conversa. Como eu te disse, meus exercícios não têm nome. Sempre achei que não devia nomeá-los, porque depois eu iria querer escrever sobre eles, e isso me soava mal, como se, com isso, tomasse posse deles. Mais ainda, esses nomes não dariam conta, para o leitor, dos ajustamentos e adaptações necessárias, ou seja, do cerne dos exercícios. São críticas minhas, claro. Mas, te ouvindo, percebo algo completamente diferente. Ao nomear os exercícios junto com seus atores e atrizes, você está oferecendo a eles, de alguma forma - algo que eu senti falta de oferecer ao Hanimais Hestranhos: uma certa plataforma. Porque estamos mesmo falando de coisas muito sutis. E, quando você nomeia os exercícios, eles se tornam lugares de indagação, de atualização. Acho que isso também pode ser pedagógico, no melhor sentido da palavra, porque cria uma linguagem comum. Estou sendo um pouco maldosa comigo mesma, porque nos Hanimais Hestranhos não era tudo solto assim. Mas a linguagem no seu trabalho não fica só na condução, ela se torna mais partilhável. Lá, a gente partilhava fortemente algumas perguntas, mas as perguntas têm uma dimensão e os exercícios têm outra. A gente fazia exercícios, mas os seus estão mais voltados a compreender o próprio território do exercício. Então, dar nome às coisas, aos exercícios, cria a possibilidade de uma fala mais consciente, não só para a gente que conduz, mas para quem está junto com a gente nessa pesquisa. Como eu trabalho com a via *negativa*<sup>22</sup>, acabo lidando muito

---

<sup>22</sup> “Nosso caminho é a *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios. [...] 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.)



com o que acontece com aquela pessoa naquele momento. É a partir dela e do que acontece com ela que eu vou criando as estratégias.

VL – Esse caminho também é muito interessante.

TML – As duas coisas são boas.

VL – Por outro lado, fico aqui me perguntando se não deveria ser mais participativo, jogar mais com a singularidade da atriz e do ator no momento do exercício. Eu não interfiro. Você falou que o François também não. Eu devo ser parecido com ele nesse sentido. Minha tendência é apresentar os problemas comuns que um exercício convida para que - ao seu modo e dentro das regras - cada um possa os enfrentar.

TML – Esse meu modo de agir tem a ver com coisas que eu vivenciei como atriz, creio. Está na minha vida. Percebo no trabalho de quem está comigo uma parte do corpo que precisa se abrir, outra que precisa fechar. Percebo momentos de pequenas aberturas que podem ser estimuladas e opto por estar quase junto em cena, às vezes. [...] Eu acho que posso ajudar as pessoas nesse sentido. O corpo nos dá pistas que nos ajudam a entender para onde a vida quer ir, se está brotando ou está bloqueada. Mas, trabalho, claro, testando essas minhas percepções na relação com os estudantes, com acertos e erros.

## Considerações finais

Uma qualidade de ação capaz de instaurar uma circunstância de coexistência, co-movência e participação no fluxo da vida (e da cena), buscada por TML e VL em seus distintos percursos artísticos e pedagógicos, foi estimulada no laboratório em Lisboa - orientado pela primeira - por meio da evocação de “nossa descendência de criança”. Os exercícios propostos não se relacionavam diretamente com o resgate de jogos da infância. A expectativa de que a “infância” se manifestasse dizia respeito a uma certa atitude diante de problemas sugeridos pelas práticas, cujo enfrentamento possibilita - ainda que por instantes - a experiência de alargamento das noções de quem somos, enrijecidas na subjetividade competitiva, controladora, autocentrada e individualizada de nossa “adulterez”.

A evocação, já no título do laboratório, de “nossa descendência de criança” teve a intenção de atrair os participantes por meio de um recurso poético, capaz



de abrir um campo perceptivo dificilmente alcançado com termos técnicos da artefaria grotowskiana, com a qual TML reconhece dialogar fortemente. Caso contrário, o laboratório poderia, já em seu título, apresentar o termo *organicidade*, pois, embora não tenha sido o seu interesse explicitá-lo, esse conceito grotowskiano está inteiramente ligado ao que Motta Lima buscou no laboratório por meio da ideia de “brincadeira”.

A noção de *organicidade*, no legado grotowskiano, ganha densidade e nuances em Motta Lima (2012). Para o alcance deste diálogo, talvez baste compreender que a organicidade “não dissocia mais consciência e corpo” (Motta Lima, 2012, p.246). Assim como, para Grotowski, “na organicidade, não operava um desapegar-se em relação ao corpo, em relação ao outro, em relação ao mundo. Ao contrário, o organismo era em-comum, participante do anima mundi” (Motta Lima, 2012, p.249). O caminho para a *organicidade* seria então, “encontrar situações, ações, exercícios que desobstruíssem ou que destruíssem as causas que impediam o acesso a esses processos; essas causas eram necessariamente diferentes para cada indivíduo” (Motta Lima, 2012, p.249).

A presença de TML na condução dos exercícios, ora com a atenção expandida para o coletivo, ora dedicada, pelo tempo necessário, a um único participante, revelava o seu interesse em localizar aberturas e obstruções do fluxo dentro de certas estruturas. Na sala de trabalho, essas estruturas são muitas: do grupo, numa perspectiva mais ampla, até configurações mais recortadas, como um corpo-em-trabalho. Um obstáculo à *organicidade*, reconhecido não apenas naquele laboratório, mas também em outras circunstâncias, é a tendência ao autocentramento da atriz e do ator: um estado de introspecção que estabelece um contato com “si mesmo” demasiadamente “manipulado - e, portanto, restrito - pelo intelecto” (Motta Lima, 2012, p.250). O intelecto, no entanto, mostra-se saudável à organicidade quando “reinventado a partir e por intermédio da consciência orgânica” (Motta Lima, 2012, p.250). Outras obstruções incluem o ímpeto de controle sobre os próprios processos psicofísicos, o utilitarismo do corpo e da voz como meros instrumentos de criação, e a auto-observação com finalidades previamente imaginadas (Motta Lima, 2012, p.250).



Um trabalho de tamanha complexidade, embora tratado sob a chave da “brincadeira”, não pode prescindir do rigor. Nessa direção, a conversa bifurcou em duas possibilidades, verificadas nos diferentes encaminhamentos adotados pelos interlocutores em seus respectivos espaços de investigação. TML reconhece, em suas buscas, a aposta em exercícios mais abertos, nos quais intervém como condutora para auxiliar atrizes e atores na busca da organicidade. Essa abordagem se justifica por sua perspectiva de que quase qualquer exercício pode ser um dispositivo para essa busca. O rigor, nesse caso, fundamenta-se na relação de ajustamento e de adaptação entre condutora e praticante: a condução sustenta o foco do exercício, evita dispersões e colabora para desbloqueios do corpo-vida, a partir da consciência gerada pela observação atenta e parceira. Nessa perspectiva, há uma orientação importante no percurso de Motta Lima: a *via negativa* de Grotowski, que privilegia a singularidade radical do ator e da atriz, reconhecendo, nas diferenças, os bloqueios a serem enfrentados e suas estratégias de erradicação.

Numa outra direção, encontramos a perspectiva que orienta VL na elaboração de exercícios baseados em perguntas objetivas, regras claras e estratégias comuns, oferecendo aos praticantes maior autonomia em seus processos de pesquisa. Nessa abordagem, o condutor assume um papel mais passivo, partilhando impressões apenas após a prática. O rigor, aqui, está na criação de um vocabulário comum que, por meio da linguagem, permite tratar questões sutis que precisam ser compartilhadas. Ele também se manifesta na autoridade das regras: desobedecê-las é, de certo modo, reafirmar o desejo de controlar a situação. Os exercícios tornam-se, assim, circunstâncias propícias para expandir possibilidades diante do desconhecido. Se alguma habilidade é adquirida nesse processo, ela está em não se antecipar ao novo, escutar o que se apresenta, desprogramar hábitos, reconhecer tensões e automatismos, e manter viva a curiosidade pelo inesperado. De certo modo, ambos os processos vinculam-se ao que afirma Grotowski: “Não é necessário saber como fazer mas como não hesitar frente ao desconhecido e fazê-lo deixando o “modo” (tanto quanto possível) para a nossa natureza” (Flaszen; Pollastrelli, 2007, p.201).

Perguntas importantes trazidas por TML para o laboratório convergem com interesses de VL no estúdio O Canto do Bode: como proporcionar a co-existência, co-movência, co-presenças - humanas e não humanas; vivas e não vivas; materiais e imateriais - de modo a nos reconhecer como parte de um sistema integrado pela circulação dos fluxos vitais? Como sustentar a curiosidade pelo que esses fluxos podem fazer com os nossos modos prontos de pensar, sentir, perceber? Como ações, pensamentos, sensações e percepções no fluxo reverberam em determinadas atrizes e atores numa dada circunstância? Quais são os obstáculos - e como eliminá-los, ou ao menos aplacá-los - para que o trabalho ganhe maior alcance? Os exercícios devem privilegiar a relação condução-participação? Devem apostar na condução passiva de exercícios que oferecem maior autonomia ao praticante? Qual a medida, se entendermos esses encaminhamentos como extremos de uma polaridade? As respostas, quando surgem, podem caducar. O desafio é sustentar o processo, voltar sempre para a sala de trabalho e seguir com as perguntas.

Figura 2 - Acervo documental do estúdio O Canto do Bode.





## Referências

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

FLASZEN, Ludwik. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. Trad. Berenice Raulino. Prefácio de Carla Pollastrelli. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro; Edições SESC SP; Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 - 1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOTTA LIMA, Tatiana. Cantem, pode acontecer alguma coisa: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 3(1), 220–240, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38593>  
Acesso: 01 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2. ed. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 03/11/2025

Aprovado em: 01/04/2026