

# ‘UMA CORRIDA TAL QUE SOMOS CAPAZES DE OLHAR CALMAMENTE EM VOLTA’: (RE)PENSANDO A NOÇÃO DE AÇÃO NO TRABALHO DO ATOR/ATRIZ

*Such full stride that we can look quietly around  
us: (Re)Thinking the notion of action in the  
work of the actor/actress*

Tatiana Motta-Lima

Atriz e diretora teatral. Doutora pela UNIRIO. Professora adjunta no Departamento de Interpretação e no PPGAC da UNIRIO.  
tatiana.motta.lima@gmail.com

## RESUMO:

As perguntas que estão na base desse texto são: o que é (ou pode ser) agir? E quem age/atua? O artigo tem, assim, o objetivo de (re) pensar a ação no trabalho do ator/atriz e, junto com ela, a noção de presença, a partir de um diálogo com o pensamento de Grotowski e com algumas noções caras às práticas contemplativas, como o silêncio, a atenção, a percepção e o possível afrouxamento dos hábitos mentais, afetivos e motores com os quais nos identificamos.

Palavras-chave: *atuação; contemplação; ação*

## ABSTRACT:

The questions that are the basis of this text are: What is (or can be) acting? And who acts? This paper is therefore meant to (re)think the action in the work of the actor/ actress – and,

---

MOTTA-LIMA, Tatiana. ‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

with it, the notion of presence – based on a dialogue with the thoughts of Grotowski and some concepts precious to contemplative practices, like silence, attention, perception and possible slackening of mental, emotional and motor habits with which we identify.

Keywords: *acting; contemplation; action*

No conto *Crianças na Rua Principal*, de Kafka (1999, p.12), que se encontra no livro *Contemplação/O Foguista*, lê-se em determinado momento:

Corremos juntos, mais perto uns dos outros, alguns estenderam as mãos aos demais, não se podia manter a cabeça suficientemente alta porque o caminho era uma descida. Alguém deu um brado de guerra de índio, sentimos nas pernas um galope forte como nunca, nos saltos o vento nos suspendia pelos quadris. Nada poderia nos deter; estávamos numa corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta.

Kafka reúne duas ações aparentemente contraditórias: a ação de correr, vivenciada em sua máxima intensidade, que aparece claramente nas expressões “forte como nunca” e “nada poderia nos deter”; e outra ação, que, realizada concomitantemente à primeira, aponta para uma qualidade diferente, de cunho mais contemplativo. Assim, as crianças correm e, no momento mesmo da corrida, se percebem capazes de uma inatividade – capazes de cruzar os braços (mesmo metaforicamente, por exemplo, a frase ‘os trabalhadores cruzaram os braços’ sugere uma não ação; ou talvez, mais do que isso, uma *interrupção*, uma *negação do agir*). Além disso, as crianças que agem se veem capazes de uma tranquila percepção do que se passa no exterior, ao seu redor, pois, enquanto correm, podem “olhar calmamente em volta”.

Kafka não se refere aqui, claro está, a um movimento físico exterior, pois seria impossível realizar literalmente a ação de cruzar os braços ao mesmo tempo em que se corre com a intensidade proposta no texto. Então, se a ação concreta não é realizável, o que estaria em jogo? Se não a experiência mecânica/física do corpo, que outro tipo de experiência, ainda que não plenamente visível, estaria acontecendo? Tratar-se-ia de uma ação que aceita o - e mesmo se realiza no - paradoxo de poder correr e, ao mesmo tempo, tanto ficar quieto quanto olhar calmamente em volta.

Outra observação importante é que a ação da corrida, embora muito forte e intensa, não é plenamente voluntária, controlada pelo agente, e muito menos envolve um esforço ativo. Ao contrário, desde “não se podia manter a cabeça suficientemente alta porque o caminho era uma descida” tem-se, literária e cineticamente, a impressão de que as crianças eram carregadas pelo declive do caminho, ao invés de correrem apenas por sua própria vontade. Essa ideia, de uma certa passividade na ação de correr, aparece ainda quando Kafka escreve: “sentimos nas pernas um galope forte como nunca” e “nos saltos, o vento nos suspendia pelos quadris”. Na primeira frase, as pernas parecem conduzir a ação e o agente passa a ser apenas aquele que percebe essa condução vinda de outro lugar. Na segunda, o sujeito da ação é o próprio vento: aquele que corre é suspenso pelo vento, pelos quadris. Ainda mais à frente, em “nada poderia nos deter”, é possível ler algo como ‘nada nos impediria’, ou ‘nada nos bloquearia’, no momento da realização da ação. De que tipo de ação Kafka estaria falando? Será que essa ação, essa “tal” corrida, só seria possível porque, de certa forma, o agente estaria um tanto retirado? Só seria possível porque haveria aquele que cruza os braços e olha calmamente em volta? Porque haveria aquele que abre mão de um controle permanentemente ativo? Mas, o que isso teria a ver com o trabalho do ator?

Quando, com o ator, em sala de aula ou na construção de uma cena, me proponho a investigar essa possibilidade de ação que vejo descrita no texto de Kafka, me aproximo de um outro tipo de atuação, de um outro tipo de presença atoral, pois não se trata mais de ratificar pela ação (pelo agir), a presença do indivíduo (daquele que age). Que ação, então, é essa? E, mais do que isso, quem age se não se trata apenas do indivíduo e de sua vontade?

Esse tipo de investigação sobre a presença do ator/atriz já vem me interessando há algum tempo. Nomeei como “*ator-imã*” (Motta-Lima, 2006) o ator que só é capaz de se perceber enquanto agente: ele se vê como produtor de ações e, com a força dessa primeira pessoa ativa, deseja ser (e, muitas vezes, acredita ter se tornado) o centro do acontecimento cênico. Afirma esse eu voluntarista (e, certas vezes, virtuosístico) que tudo possui e controla e que a tudo nomeia, produzindo um tipo de presença que, quando funciona, seduz e ao mesmo tempo limita a visão do espectador. O espectador fica ‘enfeitiçado’ pelo ator e sua atuação, porque também aquele está ‘enfeitiçado’ por seus próprios apetites, afetos, decisões e corporeidades (pelo seu repertório corpóreo/vocal).

Imaginei, em contraponto a esse *ator-imã*, um *ator-vetor*, que se predispuessesse como canal (e seta) para potências outras; que fizesse, utilizando a metáfora de Yoshi Oida (2007), o espectador concentrar-se não no seu dedo que aponta a lua (ou seja, no seu próprio corpo), mas que entrasse em contato com a lua imaginária que estava sendo apontada. Aqui, a ação ocorreria na relação entre o corpo-sujeito do ator e as forças que por ele transitam, a ação estaria num entre (o dedo, a lua, o espectador e tudo o que mais operasse). E, desse modo, a definição de agente da ação ficaria problematizada.

Essas imagens de *ator-imã* e *ator-vetor* ainda me parecem potentes para refletir sobre o processo criativo do ator. Contudo, mais recentemente, tenho experimentado utilizar outra imagem mais afeita àquela possibilidade de agir ao mesmo tempo que se contempla (correr e olhar calmamente em volta): a imagem de um *ator-palco* ou de um *ator-tela*.

Na prática da meditação sentada, por exemplo, somos muitas vezes convidados pelos condutores - professores, monges - a perceber nossos pensamentos, que em geral vêm acompanhados de afetos, como se tratassem de filmes da nossa mente. Solicitam-nos, ainda, que tentemos fixar nossa atenção na tela onde esses pensamentos são projetados, e não nos próprios filmes. Utilizam também, para se referirem à mente, a metáfora do palco que permaneceria invariável mesmo com a entrada e saída de atores, com as mudanças na iluminação e cenários, com as diferentes tramas das peças que sobre ele se encenam. As variações desse *palco-mente* seriam, para compreendermos melhor a imagem metafórica, os pensamentos, as sensações, os sentimentos e as imagens que por *ele-ela* passariam. A brancura da tela onde os filmes são projetados ou o vazio do palco onde as cenas se sucedem fazem referência, entre outras coisas, a uma espécie de silêncio – falarei disso mais à frente - que estaria o tempo inteiro presente. Um silêncio que não se oporia ao desenrolar das ações, mas que faria parte delas e, se o ator fosse capaz de percebê-lo, mudaria a qualidade das ações realizadas. Como seria se o ator, em sua formação, fizesse essa experiência? E como fazê-lo trabalhar percebendo-se como um palco/tela de suas corporeidades, vocalidades, dos afetos, pensamentos e relações que se desenrolam durante a ação performativa?

Em alguns textos de Grotowski encontro pistas para esta ação que estamos buscando. Por exemplo, no texto *Performer*, o artista diz que “o conhecimento é uma questão de fazer” (2105, p.2). Muitos são os trabalhos acadêmicos que citam essa frase e, em geral, eles enfatizam a oposição

entre o conhecimento que nasce da ação e um conhecimento apoiado na racionalidade, ou em um modelo fixo, anterior à experiência. Embora essa interpretação não esteja equivocada, acredito que ela deixe de lado uma ideia muito importante que só se revela ao nos perguntamos sobre a noção de *fazer* que estaria em jogo na frase de Grotowski. De que qualidade de ação se trata? Que tipo de ação é essa que produziria (ou seria) conhecimento? E quem seria o agente dessa ação, ou melhor, o agente nascido nesta (ou desta) ação/conhecimento?

Para responder essas questões recorro a outras três importantes ideias de Grotowski: a *via negativa*, o *seu homem* e a *objetividade* (o efeito objetivo) de determinadas ações sobre o próprio sujeito que as realiza.

A *via negativa* é um dos termos mais citados de Grotowski (2007, p.106), e talvez mais mal compreendidos, já que, para entendê-lo, tem-se que colocar sob suspeita a noção habitual de sujeito da ação: “O próprio processo [...] não é voluntário. O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se ‘quer fazer aquilo’, mas antes ‘renuncia-se a não fazê-lo’”. Trata-se, então, de um tipo de fazer que nasce em primeiro lugar da desistência de um “querer fazer” e, assim, também de um afrouxamento do indivíduo voluntarista que sustenta esse querer. A ação brota mais de uma permissão, de um desbloqueio, de uma baixa de resistências, do que de qualquer ato impositivo do sujeito. Pode-se dizer que se trata de uma ação que se faria *no* sujeito, mas que não seria uma ação *do* sujeito.

A noção de *seu homem* que aparece no texto *Exercícios*, de 1969, complementa essa ideia:

Se se pede ao ator para fazer o impossível e ele o faz, não é ele-o ator que foi capaz de fazê-lo, porque ele-o ator pode fazer somente aquilo que é possível, que é conhecido. É o seu homem que o faz. Se começamos a fazer coisas difíceis por meio do não resistir, começamos a encontrar a confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos – é essa a semente (GROTOWSKI, 2007,176)

Novamente, trata-se, para a ocorrência da ação, de uma queda do agir voluntário, que dividiria o organismo em dois: uma parte que comanda – o intelecto - e uma outra que executa o comando – o corpo. Quando esta divisão opera, aparece, dentro do próprio indivíduo, um sujeito e um objeto. A ação que interessa a Grotowski, ao contrário, não dividiria o ator, não seria entendida como uma propriedade dele, pois o ator é capaz de fazer apenas o possível, o conhecido. Apenas um *outro* –

que Grotowski nomeia *seu homem* – seria capaz de fazer a ação não previsível, aquela que não é um predicado do sujeito, que não é idêntica a ele, mas que permite que nasça, no próprio ato de realizá-la, uma percepção outra de/do si mesmo. Uma ação (im)possível que possibilitaria, assim, (se) *conhecer*. Desse modo, o conhecimento seria, então, uma questão de *fazer*.

A terceira ideia, da objetividade da ação, aparece frequentemente nos textos de Grotowski. Trata-se da experiência de realizar uma ação e ser ao mesmo tempo ‘agido’, movido em determinada direção por ela. Determinadas ações seriam uma espécie de instrumento, teriam um grau de objetividade que operaria sobre o próprio sujeito que (a) age. Por exemplo, diz-se que o ator que canta determinada canção de tradição pode ser, ao mesmo tempo, cantado por ela: o canto cantaria o ator<sup>1</sup>. A canção, ao ser entoada, faria certas demandas, pediria ao cantante uma espécie de adequação, agiria objetivamente sobre o ser do cantador que, ao ajustar-se a ela, ao não resistir a seu chamado, seria transformado: não mais um sujeito que manipula ao seu bel prazer o objeto canção, mas um outro que nasce nesse embate entre um chamado - em si mesmo - e uma resposta - de si mesmo. Também em Kafka (1999) algo semelhante aparece: “Sentíamos nas pernas um galope [...] Nos saltos, o vento nos suspendia pelos quadris”.

Vamos chegando aos poucos no cerne da questão: o ator pode continuar a ser entendido como aquele que faz e a ação pode ser vista como o fundamento do trabalho do ator. Mas, em alguns artistas (justamente naqueles que mais me interessam), parece haver uma noção de ação que vai justamente na contramão do agir, como frequentemente o entendemos quando pensamos no indivíduo que age no mundo, no sujeito que opera sobre os objetos (e, certas vezes, esse objeto é ele mesmo, seu corpo/voz/subjetividade). Estaríamos longe, por exemplo, do “homem de ação”, do qual falava Bernardo Soares (Fernando Pessoa), se referindo ao seu Patrão Vasquez no *Livro do Desassossego*<sup>2</sup>.

Gostaria agora de continuar a apresentar esse outro tipo de ação atoral, mesmo sabendo que não conseguirei defini-la de uma vez por todas, através de sua conexão com o silêncio, com o cansaço, com uma espécie de interrupção/desistência e com certos regimes de percepção/atenção/visibilidade. Claro está que, por se tratar de um artigo, analisarei esses tópicos de modo simplificado.

---

MOTTA-LIMA, Tatiana. ‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

## **1 - Silêncio: libertando-se do “blá-bla-blá” mental pode nascer uma outra qualidade de ação**

Podemos ler no texto de Kafka, no paradoxo entre poder correr intensamente e ao mesmo tempo cruzar os braços, algo desse silêncio ao qual vou me referir. Ele não aparece como uma negação do - ou em oposição ao - ato, como se houvesse nascido por causa de um bloqueio, de um medo ou de uma impossibilidade de falar/agir. Ele aparece como uma espécie de interrupção dentro do próprio ato, e talvez esse silêncio seja o que permita que a ação se realize em toda a sua dimensão: como em Kafka, não se trataria de uma corrida (ação) qualquer, mas de uma corrida *tal*, de uma qualidade outra. Há uma convivência do agir com um tipo determinado de silêncio, que muitas vezes aparece exteriormente pela ausência de ruídos, mas que é, sobretudo, um silêncio mental, uma suspensão temporária, maior ou menor, de nosso “blá-blá-blá” interior. Uma suspensão de nossos comentários ininterruptos sobre nós mesmos e o mundo em que estamos, de nossas interpretações – que nos tiram da percepção do que se passa, trazendo o desconhecido para o terreno do já nomeado -, de nosso julgamento, de nossas ‘preferências e aversões’.

Esse silêncio, que permite uma abertura da percepção e que parece nos livrar dos julgamentos, não é um vazio amorfo e não produz apatia. Nele, há muito de escuta e atenção ao que (já, agora) está ocorrendo. Isso permite que a ação desenvolva-se em direções (já) determinadas, ainda que desconhecidas a priori. Pode-se dizer que, na paragem de certo funcionamento do mental, algumas ações bastante precisas, e geralmente diferentes daquelas mais conhecidas e previsíveis, ganham permissão para se realizarem e se realizam.

## **2 - Cansaço: libertando-se do controle do “eu” pode nascer uma outra qualidade de ação**

Grotowski chamava à atenção para uma expressão antiga encontrada em muitas tradições: “movimento que é repouso”, que se referia à “estar plenamente acordado, vigilante e ainda assim em repouso” (2006, p.96, tradução minha) ou, em outro momento e de outro modo, ele dizia que o ator deveria ser “passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual)” (2015, p.4). A famosa *exaustão grotowskiana* parece colaborar para essa possibilidade: a fadiga extrema permitiria que se

ultrapassasse certa noção/experiência de sujeito como aquele que age ativamente, ou seja, que controla e realiza suas ações e, justamente por isso, está dividido em mente e corpo (ou, como dizia Grotowski, dividido entre o conceito e a aptidão do corpo).

A atenção exige do agente algum tipo de silêncio, de paragem – ainda que não uma paragem do movimento - que um ator extremamente ativo não pode oferecer, já que não vê/ouve/percebe o que se passa, mas ilude-se com a projeção de suas ideias e vontades sobre o mundo interior e exterior. Esse ator torna-se incapaz, inclusive, de perceber o eco, a ressonância de suas ações (corporais e vocais) em si mesmo, já que, antes mesmo de finalizar uma ação, está preocupado com a produção da seguinte. Grotowski entende que, muitas vezes, é necessário cansar esse ator para que ele possa perceber outras forças (já) operando que não aquelas da interpretação, da representação, da expressão e da atividade (dos seus feitos e dos efeitos já previstos).

O que pode acontecer quando o ator/atriz abandona por cansaço sua produção ininterrupta de produtos – pensamentos, interpretações, ações -, seus mecanismos de pensamento, seus hábitos de sentimentos, seus bloqueios de percepção? Parece-me que isso significa que o ator seria capaz de abandonar, ao menos por algum tempo, aquele que carrega esses modos de existir. Que tipo de ação se produziria nesse novo sujeito? Talvez as suas páginas não ficassem em branco, mas surgissem uns belos “textos para nada”, para brincar com o título de uma das obras de Beckett.

Para que não fiquemos fixados em determinados procedimentos, é preciso que saibamos que nos textos de Grotowski aparecem outras possibilidades, diferentes da exaustão física, para cansar aquele protagonismo do indivíduo. Um trabalho refinado sobre a percepção (o seu alargamento), por exemplo, através de ações muito precisas, pode levar àquele movimento que é repouso, àquela ação que é contemplação, àquela atividade passiva, dos quais viemos falando.

Permito-me fechar essa pequena sessão com uma citação, um tanto longa, feita pela colagem de vários fragmentos do livro de Byung-Chul Han, *Sociedade do Cansaço*. Citando alguns extratos de Handke, Han fala desse cansaço que é visto como chave para abertura de outras possibilidades de si.

O cansaço, enquanto um 'mais do menos eu', abre um entre na medida em que afrouxa as presilhas do eu. [...] o entre é um espaço de amizade como in-diferença, onde "ninguém ou nada 'domina' ou sequer tem o 'predomínio'". No tornar-se menos do eu, desloca-se o peso do ser do eu para o mundo. É um "cansaço que confia no mundo [...]. Ele 'abre' o eu, torna-o 'permeável' para o mundo" [...] O 'cansaço fundamental' é tudo menos um estado de esgotamento no qual estaríamos incapazes de fazer alguma coisa. É apresentado antes como uma capacidade especial. Ele inspira. Faz surgir o espírito [...]. A inspiração do cansaço diz menos o que se deve fazer do que aquilo que pode ser deixado de lado. O 'cansado' habilita o homem para uma serenidade e abandono especial, para um não fazer sereno. Não um estado em que todos os sentidos estariam extenuados. Desperta, ao contrário, uma visibilidade específica [...]. Permite o acesso a uma atenção totalmente distinta, acesso àquelas formas longas e lentas que escapam a hiperatenção curta e rápida [...] O cansaço profundo afrouxa as presilhas da identidade. As coisas pestanejam, cintilam e tremulam em suas margens. Tornam-se mais indeterminadas, mais permeáveis, e perdem certo teor de sua decisibilidade. Essa especial in-diferença concede-lhes uma aura de amizade. (HAN, 2015, p.72 a 76).

Alguns pontos nesta citação são bastante importantes para meu argumento: a possibilidade que o cansaço oferece de perceber não aquilo que se deve fazer, mas aquilo que pode/deve ser deixado de lado; a ideia de uma amizade entre as coisas em oposição à centralidade do sujeito; e, questão à qual vou me dedicar no final deste artigo, a possibilidade do despertar de uma 'visibilidade específica'.

Antes disso, gostaria de apresentar essa ação *outra* como sendo experimentada tanto através de interrupções quanto de desistências: o sujeito interromperia certos processos – não permitindo que ocorressem – e, desse modo, acabaria desistindo de impedir que outros processos se realizassem através da (sua?) ação.

### **3 - Entre a Interrupção e a desistência: libertando-se das reações mecânicas pode nascer uma outra qualidade de ação**

Nietzsche, que segundo Attisani (2006) teria tido uma influência importante e pouco estudada na obra de Grotowski, diz: "Os ativos rolam como rola a pedra segundo a estupidez da mecânica" (Nietzsche apud Han, 2015, p.53).

Na maioria dos casos, nosso assujeitamento contemporâneo não é, como dizia Foucault (2006), feito através de violência e de impedimentos vindos de um poder localizado e exterior. Ao contrário, ele é rizomático, ativo e produtivo. E dele, muitas vezes, participamos com afinco. Há aí

uma espécie de mecânica cruel e inercial – ou estúpida, como fala Nietzsche - que parece nos oferecer a impressão de uma vida (a nossa) que está em busca de produzir e afirmar-se, quando, em realidade, caminha no terreno da normatividade, da auto-opressão e do autoconsumo. Essa mecânica não se transforma, necessariamente, porque entramos em uma sala de aula de atuação. O mesmo desejo de produzir (produzir-se), de instrumentalizar-se, estará lá e também lá estarão os mesmos regimes de percepção. Para produzir uma ação *outra*, o ator tem que poder conhecer e interromper essa mecânica. A busca por “estar no aqui e agora”, tão importante para a criação de uma cena viva, não deve se confundir com uma produtividade exacerbada, com uma atividade ininterrupta, com uma reação instantânea.

Segundo Larrosa (2015), a experiência, essa possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer justamente um gesto de interrupção, de corte com nossas ações naturais porque, muitas vezes, o que acreditamos ser nossa reação ou ação mais espontâneas não se separa de um pensamento/sentimento/movimento habitual, mecânico e subjugado. Uma resposta rápida, primeira, aos estímulos, não é, necessariamente, uma resposta livre. Ela pode ser, ao contrário, uma resposta padronizada e, muitas vezes, romantizada do estar (no momento) presente. Deveríamos, então, ser capazes de interromper essa mecanicidade (já a própria percepção de que ela opera em nós é uma espécie de interrupção) e esse corte seria, ao mesmo tempo, uma abertura para outra qualidade de ação: aquela da amizade com as coisas, da qual falamos mais acima, de estar no fluxo da vida, de ser partícipe de um momento que, se me inclui, sempre me ultrapassa.

Abro um pequeno parênteses para lembrar que, quando Grotowski pede ao ator que “siga os seus impulsos”, não está sugerindo que este responda a qualquer estímulo exterior ou interior que venha a surgir. Embora não vá analisar agora a noção de impulso, a ideia de uma determinada escolha do agente não está afastada. O que ocorre é que essa escolha, que muitas vezes os alunos-atores nomeiam como “fazer o que era evidente”, não é voluntarista. Ela parece nascer daquele silêncio, daquele cansaço com as velhas formas de agir e de outros regimes de sensibilidade e percepção.

#### **4 - A atenção: um outro regime de percepção pode fazer nascer uma outra qualidade de ação**

A atenção é uma noção/prática irmã dos silêncios, dos cansaços e das interrupções e desistências. Ao falarmos sobre a atenção no trabalho do ator, estamos imaginando certas linhas de fuga com relação aos regimes de visibilidade, ou melhor, aos regimes *mainstream* de percepção e sensibilidade contemporâneos que nos conformam a todos, professores e atores.

Talvez, a sala de aula de atuação possa ser um lugar-piloto para estudarmos juntos, professores e estudantes, ética, política e artesanalmente, os regimes de percepção aos quais estamos vinculados, e que têm feito de nós os sujeitos que somos. Ao mesmo tempo, também através da atenção, talvez possamos encontrar experiências nas quais outros regimes de visibilidade, de “audibilidade” e de “tactabilidade” se façam presentes. Urge uma pedagogia específica das sensibilidades e sensações, uma pedagogia que teria a intenção de “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-se aproximar-se-de-si, isso é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento” (Hun, 2015, p. 51).

Segundo Hun, a vida contemplativa - e percebo uma relação direta entre essa vida e o ato criativo - favorece essa atenção já que “[...] o oscilante, o inaparente ou o fugidio só se abrem a uma atenção profunda, contemplativa. Só o demorar-se contemplativo tem acesso também ao longo fôlego, ao lento” (Hun, 2015, p.36).

A contemplação traria, se seguirmos a noção de contemplação com a qual trabalha Byung-Chul Han, tanto a possibilidade de ver o que foge da percepção mais habitual, o que é opaco, o que não fomos acostumados a (ou fugimos de) olhar, quanto nos tornaria aptos à lentidão, qualidade que, em nosso mundo ocidental contemporâneo, tem se confundido com a preguiça, o desleixo ou a falta de energia, mas que, longe disso, poderia se constituir como um antídoto à hiperaceleração/excitação que consome nossos dias (e noites!).

O problema é que, muitas vezes, a própria noção de atenção em sala de aula de atuação se afasta da contemplação e ganha um caráter bastante afeito à rapidez e produtividade cotidianas. Escrevi sobre isso, em um artigo de 2012, a propósito da noção de escuta no trabalho do ator<sup>3</sup>. Retomo aqui algumas conclusões às quais cheguei naquele momento. A escuta/atenção teria se tornado

---

MOTTA-LIMA, Tatiana. ‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

“objetivante”, na medida em que se acredita haver um espaço exterior - no qual estão os objetos, os outros - a ser rapidamente interpretado pelos atores, eles sim, sujeitos. Eles deveriam, então, seguindo essa lógica, produzir uma resposta corporal e vocal condizente com aquilo que interpretaram. A atenção tenderia aqui à “hiperatividade” de um sujeito que a tudo interpreta e a tudo reage. Produzir-se-ia, assim, aquele *corpo-imã* ao qual me referi anteriormente. Há ainda, nesse modo de atuar, uma confusão entre a noção de escuta/atenção e uma excitação/prontidão ligada à volúpia pela produção de acontecimentos. A passividade, a abertura, a espera e a lentidão, aspectos fundamentais para a escuta, estariam se perdendo por acreditarmos que algo deva acontecer, e agora. Para concluir, permito-me uma pequena citação de meu antigo texto:

A escuta/atenção teria se transformado assim em espécie de luz ofuscante? Ela que, a princípio, estava na contramão dos afazeres e da atividade do mundo contemporâneo – que instaurava uma linha de fuga - não estaria sucumbindo a nosso medo da inadequação, da impermanência, da instabilidade da própria experiência e se transformando em seu avesso? (MOTTA-LIMA, 2012, p.5)

Tendo falado sobre silêncio, cansaço, interrupção, desistência e atenção, creio que me aproximei, ainda que de modo impressionista, de uma outra noção de ação mais contemplativa, sem que com isso busque-se a imobilidade. Aproximei-me daquela ação das crianças de Kafka, na qual ser suspenso pelo vento numa corrida tal é consequência e causa (o que estaria em primeiro lugar, enfim?) de poder cruzar os braços e olhar calmamente em volta. A ação que proponho aqui *se faria, se realizaria* no atuante (e creio que, frente ao que disse acima, fica claro o uso da voz passiva). Kafka vai mais longe, e também isso podemos buscar em sala de trabalho com nossos alunos, quando afirma que não há nenhum bloqueio que impeça essa ação de *se lhes* fazer: “nada poderia nos deter”.

Para finalizar, gostaria ainda de ressaltar que, no texto de Kafka, essa corrida tal é partilhada (corremos juntos), intensa (sentimos nas pernas um galope forte como nunca) e sustentada pela vida (o vento nos suspendia pelo quadril). Nada aqui fala de frieza ou de distanciamento com relação à existência. Perceber o silêncio por trás do burburinho da mente, retirar-se do centro, interromper mecanismos que nos subjagam, mesmo que estejam fortemente ligados às nossas formas frequentes de agir, pensar e sentir, não se confunde com um desinteresse pela vida. Deveria parecer óbvio, mas parece que não o é, já que as práticas contemplativas são muitas vezes vistas

como desligadas, desapegadas, desinteressadas do viver e de suas ações. Acredita-se que ao ganhar alguma distância nas ações realizadas, ao perceber-se como participante de algo que nos engloba e ultrapassa, ao olhar e reconhecer os padrões mecânicos – mentais, sensoriais, motores e afetivos - aos quais estamos vinculados/identificados, poderíamos ficar menos presentes. Não seria, porém, justamente o contrário? Senão, o que estaríamos chamando de presença? 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?

## REFERÊNCIAS:

ATTISANI, Antonio. Um teatro apócrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcneteter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Milano: Edizioni Medusa, 2006.

FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos V. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Org. Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro e Inês Aufran Dourado Barbosa).

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Tradução Berenice Raulino).

GROTOWSKI, Jerzy. Perfomer. eRevista Performartus. Trad. Patrícia Furtado. Inhumas, ano 3, n. 14, jul., p.1 a 7, Jul. 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. Holiday e Teatro delle Fonti. Florença: La Casa Usher, 2006

HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KAFKA, Franz. Contemplação/O Foguista. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LARROSA, Jorge. A Experiência e o saber da experiência. In: LARROSA, Jorge. Tremores, Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

MOTTA-LIMA, Tatiana. A Noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. Ilinx. Revista do Lume, Campinas, N.2, nov, p.1 a 19, 2012. Disponível em: <<https://www.cocem.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>> Acesso em 28/01/2108".

MOTTA-LIMA, Tatiana. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? Revista Subtexto, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, n.6, p. 28 a 36, 2006. Disponível em: <<https://issuu.com/galpaocinehorto/docs/subtexto6>> Acesso em 28/01/2018.

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

PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2006

## NOTAS

---

1 “Quando se começa a captar as qualidades vibratórias [dos cantos] isso encontra sua radicação nos impulsos e nas ações. E então, de repente, aquele canto começa a cantar-nos. Aquela canto antigo me canta: não sei mais se descobro aquele canto ou se sou aquele canto” (GROTOWSKI, 2007:237).

2 “O homem de ação considera o mundo externo como composto exclusivamente de matéria inerte – ou inerte em si mesma, como uma pedra sobre que passa ou que afasta do caminho; ou inerte como um ente humano que, porque não lhe pôde resistir, tanto faz que fosse homem como pedra, pois, como à pedra, ou se afastou ou se passou por cima” (PESSOA, 2006).

3 Ver nas referências.