

A PRESENÇA CÊNICA DA ARTE-DE-SMIONI: UMA DUPLICAÇÃO DO PRÓPRIO ATOR

Autor (Marcelo Marques Teixeira – Bolsista CAPES – EBA/PPGArtes/UFMG)¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo compartilhar uma parte de minha pesquisa de doutoramento que ainda se encontra em andamento. Para tanto, venho analisando a possibilidade da presença cênica do ator ser um possível “duplicação” do próprio, no qual não há mais limites entre a arte e a vida do artista, restando, apenas, a sua manifestação ontológica e unívoca da verdade. Essa discussão tem como aporte metodológico a observação e análise da presença cênica do ator-pesquisador Carlos Simioni (LUME Teatro) mediante, especialmente, a participação deste no projeto A.P.A. (Ateliê de Pesquisa do Ator) - que é promovido pelo Centro Cultural Sesc/Paraty desde 2014. A partir desse interesse a pesquisa pode debruçar-se sobre o Método do Corpo Sensível, na perspectiva de Simioni, por meio da sistematização de uma série de práticas para o trabalho do ator e, assim, vislumbrar possibilidades de diálogo com a “estética da existência” (FOUCAULT, 2011). Na perspectiva teórica, evidentemente, temos como principal interlocutor o filósofo francês Michel Foucault, principalmente no que concerne a sua terceira e última fase: a constituição dos modos de ser do sujeito. Ademais, apresento, portanto, conclusões parciais que nos levam a crer na possibilidade da arte do ator servir como “trampolim” para uma possível arte-em-vida.

PALAVRAS CHAVES

Duplicação do ator; Método do Corpo Sensível; Carlos Simioni; presença cênica; arte-em-vida.

ABSTRACT

This article aims to share a part of my PhD research that is still ongoing. Therefore, I have been analyzing the possibility of the actor's scenic presence being a possible “duplication” of himself, in which there are no longer limits between art and the artist's life, leaving only his ontological and univocal manifestation of truth. This discussion has as methodological support the observation and analysis of the scenic presence of actor-researcher Carlos Simioni (LUME Teatro) through, especially, his participation in the A.P.A. (Actor Research Workshop) - which has been promoted by the Sesc/Paraty Cultural Center since 2014. Based on this interest, the research can focus on the Sensitive Body Method, from Simioni's perspective, through the systematization of a series of practices for the actor's work and, thus, glimpse possibilities of dialogue with the “aesthetics of existence” (FOUCAULT, 2011). From a theoretical perspective, of course, we have as our main interlocutor the French philosopher Michel Foucault, especially with regard to his third and last phase: the constitution of the subject's ways of being. Furthermore, I present, therefore, partial conclusions that lead us to believe in the possibility of the actor's craftsmanship serving as a “springboard” for a possible art-in-life.

KEYWORDS

Actor duplication; Sensitive Body Method; Carlos Simioni; scenic presence; art-in-life.

¹ Ator, diretor e preparador corporal. Formado em Licenciatura em Teatro pela UFPB. Mestre pela PPGAC/UFOP. Doutorando pela PPGArte/UFMG. Ator-Pesquisador do APA - Ateliê de Pesquisa do Ator.

Passei muito tempo pensando em como iniciar este artigo. Antes de escrever as primeiras palavras me perguntava qual seria a melhor forma de abordar tantos temas que estão para além da nossa compreensão cognitiva. Tarefa difícil, com certeza, porque estamos falando da tentativa de colocar no papel experimentações psicofísicas que muitas vezes são indizíveis: impulsos, sensações, estados corporais, corporificação da memória, enfim, subjetividades; forças invisíveis que não só fazem parte do sujeito como expandem a sua presença para além da sua estrutura orgânica e material.

Em consonância com tamanha complexidade, noções profundas como: corpo, presença, verdade cênica, teatralidade e representação, acabaram se tornando essenciais para o estudo da cena contemporânea. Assim como esses termos, muitos outros impulsionaram esta investigação. Rastros, resquícios, perguntas sem respostas que se tornaram alavancas, substâncias de deslocamento que auxiliaram esse estudo a permanecer em estado de escuridão criativa, farejando possíveis (in)conclusões não determinadas.

Evidentemente que a problematização desses termos não é algo inédito e tampouco exclusivo deste trabalho. Questionar a representação dramática e a presença cênica se tornou uma necessidade desde as vanguardas do início do século XX. A busca por uma cena cada vez menos representacional incentivou os nomes fundadores da revolução teatral como Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, para não falar de Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, Bob Wilson e tantos outros criadores da segunda metade desse século. Logo, procurar vias alternativas à convencional representação teatral, parece que se tornou uma premissa, algo subtendido, um problema em comum entre as investigações teatrais contemporâneas, apesar das suas diferenças e singularidades artísticas.

Frente a isso e tentando contribuir com essa vasta e atual discussão, sugiro através desse artigo a possibilidade da presença cênica contemporânea poder ser uma espécie de “duplicação” do próprio ator-sujeito. O que levaria esse devir cênico a se afastar da representação previamente codificada, aproximando-se de uma presença cada vez mais existencial, na qual o ator-sujeito excita as suas vibrações corporais, anunciando uma possível outra forma de vida - uma linha de força que resiste e se distingue do Saber e do Poder que insiste em disciplinar e docilizar² o sujeito.

² O momento histórico da disciplina é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente.

Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilo de vida (mesmo o suicídio faz parte dela). É o que Nietzsche descobria como a operação artística da vontade de potência, a invenção de novas “possibilidades de vida” (DELEUZE 1992, p.123)

Essa noção filosófica se estende às artes da cena na medida em que essa discussão é colocada num patamar não só ontológico, mas estético: na qual, segundo Quilici (2015), a arte passa a ser vista como parte do processo de humanização do homem, possibilitando, assim, a enunciação poética dos acontecimentos, evitando as representações fixas e a não impermanência dos fenômenos.

Para analisar esse pressuposto, adoto como aporte metodológico a observação e análise da presença cênica do ator-pesquisador Carlos Simioni³ (LUME Teatro⁴) mediante, especialmente, a participação deste no projeto A.P.A. - Ateliê de Pesquisa do Ator - projeto no qual venho contribuindo desde 2016 enquanto ator-pesquisador.

O Ateliê de Pesquisa do Ator – A.P.A.

Fundado em março de 2014, o Ateliê é uma iniciativa do Centro Cultural Sesc Paraty-RJ e é executado em parceria com os atores-pesquisadores Stéphane Brodt (diretor e ator do AMOK Teatro) e Carlos Simioni. O trabalho desenvolvido no Ateliê possui um caráter formativo com ênfase na pesquisa e na criação de uma metodologia própria para o trabalho do ator. Criado e realizado em módulos contínuos, este projeto dialoga com outros núcleos de pesquisa, descentralizando conhecimento e iniciando um polo internacional de intercâmbios.

Até o ano de 2019, o Ateliê de Pesquisa do Ator ocorria na cidade de Paraty-RJ, sediado no Silo Cultural (espaço cultural gerido pelo SESC Paraty), através de

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa máquina de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 2018, p. 135-136)

³ Carlos Simioni: ator, diretor, professor e membro cofundador do LUME Teatro, Campinas – SP.

⁴ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (LUME Teatro), fundado em 1985 pelo ator e diretor Luís Otávio Burnier, no distrito de Barão Geraldo em Campinas – SP. Atualmente o Núcleo é composto pelos seguintes atores e atrizes: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Raquel Scotti Hirson, Cristina Colla, Renato Ferracini, Jessor de Souza e Naome Silman.

encontros mensais e presenciais durante todo um fim de semana, com 8 (oito) horas diárias de trabalho. Desde 2014, as turmas que foram formadas pelo projeto eram constituídas por atores, pedagogos(as), diretores(as), dançarinos(as), performers e artistas circenses das mais diversas regiões do Brasil e da América Latina. Embora a investigação procurasse trabalhar princípios comuns a todos, não ignorou as diferentes culturas que sempre atravessaram a pesquisa mediante a heterogeneidade cultural dos participantes.

Em 2015, surgiu a necessidade de aprofundar ainda mais a alteridade da pesquisa que, até então, vinha sendo orientada somente por Stéphane Brodt. Em resposta a essa demanda, o A.P.A. convidou Carlos Simioni para contribuir também com o processo, o que alterou drasticamente o projeto, uma vez que o Ateliê passou a ser colaborativo, iniciando o desenvolvimento, não premeditado, de uma metodologia inédita de formação para atores-pesquisadores – que posteriormente foi denominado de Método do Corpo Sensível.

Durante toda a investigação do A.P.A. era nítida a pujante presença cênica que vinha sendo apurada ao longo da pesquisa. Por meio de um conjunto de exercícios, ora propostos por Stéphane, ora por Simioni, os atores do A.P.A. foram adentrando cada vez mais na sua dimensão interna⁵, através de um conjunto de princípios, impulsos e forças que se desdobravam concomitantemente na pesquisa.

A parceria inédita entre Stéphane e Simioni, que somava mais de 50 (cinquenta) anos de experiência cênica, foi imprescindível para a criação do Método do Corpo Sensível. Sem tamanha carga artístico-pedagógica, provavelmente o processo não atingiria o mesmo resultado, uma vez que foi justamente o tangenciamento dessas duas trajetórias que gerou, não só as tão caras “turbulências criativas”, como também as singularidades do Método. Logo, se Simioni é protagonizado neste escrito sobre o A.P.A. é somente por uma questão de recorte investigativo, uma vez que, de fato, não havia hierarquização entre eles.

O equilíbrio entre os coordenadores era tão evidente, que o processo criativo acabou sendo horizontalizado, exigindo também uma posição responsiva de todos os integrantes para com o desenvolvimento da pesquisa e, posteriormente, com a sistematização do Método. Foi o cruzamento dessas diferentes sensibilidades, tanto dos

⁵ Para José Gil, o espaço interior do corpo não é o espaço físico das vísceras e entre as vértebras. Embora dependa deste espaço físico, o espaço interior (e exterior) do corpo é um espaço transcendental (GIL, 2005, p. 139), é um espaço de fluxo de forças.

coordenadores quanto dos participantes, que levou a pesquisa para uma espécie de “escuridão criativa”, fundada no não-lugar, no vazio e na resignificação de subjetividades.

A arte-de-Simioni

Na medida em que nos aproximávamos da arte, da pedagogia, da presença e das práticas de Simioni foi ficando cada vez mais nítido o quanto as suas indicações presumiam uma relação intrínseca entre o fazer artístico e a humanidade de cada ator-sujeito do A.P.A. O que me fez respeitar ainda mais a pesquisa artística de Carlos Simioni, não só por se tratar de um dos principais atores-pedagogos ainda em atividade no Brasil, mas, sobretudo, por ser um dos raros remanecentes que puderam fazer da sua existência uma arte-em-vida.

A sua manifestação da verdade transborda a convencional noção de obra de arte, de modo que não sabemos ao certo onde começa e termina a “arte” e a “vida” do artista-sujeito. Logo, esse modo de vida é uma espécie de redução e de “decapagem geral da existência e das opiniões, para fazer a verdade surgir” (FOUCAULT, 2011, p.149). Através dessa função redutora, Simioni não só escancarava a artificialidade das convenções e crenças sociais, como enaltecia por meio da sua presença cênica a vulnerabilidade do ser humano.

Essa maneira artística e responsiva de se relacionar com as contradições do mundo, aproxima-se bastante do que o professor da UNICAMP Cassiano Quilici vem chamando em seus estudos de “artistas-ascetas” na cena moderna e contemporânea.

Pessoas que em algum momento de suas vidas, voluntária ou involuntariamente, sustentaram uma espécie de reclusão, de retiro em relação as solicitações do mundo artístico e cultural, fazendo disso um mergulho transformador que irradia de múltiplas formas [...]. Não se trata tanto de uma ruptura escandalosa com as formas da vida vigente, no estilo dos cínicos, mas uma espécie de opção pela quase invisibilidade. O artista asceta, o artista da fome (Kafka), não está saciado. Sustenta-se na heroica abstinência das demandas da máquina do mundo. (QUILICI, 2015, p.170)

A ascese artística da arte-em-vida de Simioni provavelmente advém do seu próprio fazer artístico que, por sua vez, teve como principal referência, o então professor da UNICAMP e fundador do LUME Teatro: Luis Otávio Burnier (1956-1995). Segundo o próprio Simioni, Burnier não buscava “criar técnica, ou só técnica, ou treinamento. Ele queria, principalmente, tentar encontrar dentro do trabalho do ator algo

que fosse vivo, que permanecesse vivo, apesar do treinameto” (SIMIONI, 2017, p.128). Logo, Burnier compreendia que não há como separar a arte da pessoa-ator, visto que ele (enquanto sujeito) é constantemente atravessado por sensações, lembranças e afetos que, uma vez somatizados, também irão compor a presença cênica do ator-sujeito.

Tal princípio pode ser observado também nas pesquisas dos outros atores do LUME Teatro, tendo em vista a seguinte análise de Renato Ferracini.

[...] esses polos FORMA/VIDA não são pontos extremos de uma linha que deve ser dobrada, mas de um “espaço” comum, um “ponto de convergência dimensional” no qual cada dimensão se confunde e se funde com a outra. Não são polos distantes e contraditórios entre si, mas são centros, pontos, que podem ser trabalhados, na prática cotidiana, de maneira conjunta [...]. Na verdade, na dimensão prática do trabalho, não há oposição, mas complementariedade. (FERRACINI, 2012, p.79)

A partir dessa premissa, percebo que Simioni buscou ao longo do A.P.A. fazer com que as suas práticas não negligenciassem a unidade forma-vida, de modo que essas faculdades sempre estivessem unívocas. É justamente por essa razão que eu experimento nesse artigo o termo “arte-de-Simioni”, por acreditar que a estética produzida por ele é uma expansão da sua própria vida, um modo outro de existência, uma espécie de variação da sua natureza. Perspectiva esta, que é reforçada pelo próprio Simioni quando ele nos lembra que: “Kelbilin”⁶, por exemplo, é o Simioni. As minhas entranhas que vieram para fora. O clown também é o Simioni, [...]. Minha fragilidade, minha vergonha, minha timidez, mas minha! ” (SIMIONI, 2017, p.131).

O fato da arte-de-Simioni partir do pressuposto que o ator (enquanto unidade subjetivação/sujeito) se trata de uma substância absolutamente infinita é indivisível, elevou a presença cênica que vinha sendo experienciada no A.P.A. para um nível de vibração muito mais sensível, pois a potência corporal trabalhada passou a ser uma espécie de extensão da própria força existencial do ator. Essa perspectiva coaduna com o pensamento de Spinoza (2017), quando este afirma que não há como existir duas substâncias de uma mesma natureza, e caso existisse, apesar de ser um absurdo, uma anularia a outra, tornando-as necessariamente finitas. Toda substância é concebida a

⁶ Kelbilin, o cão da divindade, Cnossos – o último espetáculo dirigido por Bunier antes do seu falecimento em 13 de fevereiro de 1995. HIRSON, COLLA; FERRACINI, 2017)

partir de si mesma, o que faz uma natureza corresponder somente a uma única substância. O que não significa, ainda segundo o filósofo, que uma mesma natureza não possa gerar versões distintas dela mesma, uma vez que ela está permanentemente sendo afetada⁷ por forças externas.

Portanto, partindo da ideia que “existe apenas uma substância de uma mesma natureza” (SPINOZA, 2017, p.18), no que concerne à arte-de-Simioni, arrisco-me a afirmar que também não há separação entre o comportamento “cotidiano” e “extracotidiano”, “expressivo” e “pré-expressivo” (BARBA, 1944), tratando-se, pois, de uma só substância em fluxo contínuo que pode ser excitada (ou não) a partir de um processo de potencialização corporal.

Pensando dessa forma, o corpo-em-arte passa a ser uma espécie de expansão e transbordamento do corpo com comportamento cotidiano, ou seja, o corpo em arte como uma espécie de vetor em expansão dele mesmo para ele mesmo como potência artística de sua época e de seu contexto sociocultural e econômico. (FERRACINI, 2012, p. 85)

Contudo, convém ressaltar que para que os atores do A.P.A. permanecessem nesse lugar de vizinhança - nesse eixo fronteiro entre vida/forma, arte/vida, sujeito/ator – as práticas de Simioni nos levava, ainda que de forma velada e indireta, a se afastar das representações sociais que insistiam em aprisionar e normatizar a nossa subjetivação criativa⁸. Assim, a arte-de-Simioni acabava afetando o Ateliê com uma espécie de “ética de si” (FOUCAULT, 2019), através da qual os atores buscavam se encontrar consigo mesmo, tornando-se soberanos de si; aceitando-se; limitando-se a isso e, finalmente, tendo acesso as suas mais íntimas existências como um objeto de prazer.

Esse prazer para o qual Sênica emprega em geral os termos *gaudium* ou *laetitia* é um estado que não é acompanhado nem seguido por nenhuma perturbação no corpo e na alma; ele é definido pelo fato de não ser provocado por nada que seja independente de nós e que, por conseguinte, escapa ao nosso poder; ele nasce de nós e em nós mesmos. Ele é igualmente caracterizado pelo fato de que não conhece gradação nem mudança, mas que é dado “por inteiro”, que uma vez dado nenhum acontecimento exterior pode atingi-lo. (FOUCAULT, 2019, p.84)

⁷ O *Afecto* é o efeito do encontro entre corpos e, como tal, envolve o aumento e a diminuição da potência de agir e da potência de afetar e ser afetado dos modos por ele implicados. Assim compreendido, o *afecto* não envolve uma interioridade psicológica concebida como substancialmente distinta da exterioridade corpórea. (SILVA, 2013, p. 21-22)

⁸ “O que conta, para Foucault, é que a subjetivação se distingue de toda moral, de todo código moral; ela é ética e estética, por oposição à moral que participa do saber e do Poder.” (DELEUZE, 1992, p.142)

De acordo com o pensamento foucaultiano, converter-se a si mesmo é se afastar das superficialidades externas, das vaidades e ambições, do temor diante do futuro. Poder voltar-se para o próprio passado, compilá-lo, revê-lo com a tranquilidade que nada irá lhe perturbar. É justamente esse prazer precário, puro e livre dos desejos incertos, provisórios e violentos, que oportuniza, ainda que de forma estreita e cheia de privações, um verdadeiro encontro entre o sujeito e a sua mais límpida humanidade.

A “ética de si”, então, não se trata de proibições ou de um sistema de doutrinação, mas, sim, de uma maneira outra pela qual o indivíduo deve se constituir enquanto sujeito moral. Essa filosofia de vida, apesar de não barrar os desejos e vícios que possam naturalmente surgir, acentua algumas modificações que potencializam os elementos constitutivos da subjetividade do ser. É através desse regime ético que conseguimos, finalmente, preservar a soberania do sujeito mediante os seus desvios e, dessa forma, protege-lo dos desejos, doenças e perturbações externas.

Para Foucault (2019), a “ética de si” - que é somente um dos princípios que compõe a noção macro da “cultura de si” – sempre significou um simples ajuste de vida para aqueles que solicitam uma permanente e vigilante atenção para o seu próprio “eu”. A ética da existência busca somente reequilibrar as forças ontológicas do ser humano e não, desqualificar ou promover uma mudança radical do sujeito. Portanto, é justamente a partir dessa ideia global, fortemente marcada pela solicitude do corpo, da saúde, do meio e das circunstâncias, que a arte-de-Simioni parece acentuar a importância da “ética de si” para a arte-em-vida que foi experienciada no A.P.A.

Frente a isso, compreendo, hoje, que o trabalho do A.P.A. parte desses dois pressupostos: que o corpo-sujeito é uma substância indivisível-infinita e que a “ética de si” é o regime que substancializa a resistência dos atores mediante as representações sociais. Foi possível notar tal constatação em diferentes etapas da criação do Método do Corpo Sensível. A seguir, dentre outros, apresento dois momentos que estes princípios se fizeram presentes.

Quando eu começava participar do A.P.A eu morava em Ouro Preto-MG. Para chegar em Paraty-RJ eu tinha que enfrentar 17 (dezessete) horas de viagem, passando por 3 (três) estados e rodoviárias diferentes. Com o passar do tempo, entre as inúmeras idas e vindas, o fazer e desfazer de malas, o entrar e sair de ônibus, comecei a perceber que o meu treinamento, a minha experiência prática, não ocorria somente no Silo Cultural, estendia-se para o antes e o depois do Ateliê. Essa sensação acabou sendo

confirmada pelo próprio Stephane Brodt quando perguntado para ele se o treinamento pode se expandir para além das quatro paredes da sala de trabalho

Pelo fato de propor para todos os participantes uma introspecção profunda, sim, acaba se expandindo para a vida cotidiana. É o tipo de encontro que modifica cada um. Saímos diferentes, fortalecidos e engrandecidos, mais autônomos. Nos modifica como profissionais e como pessoas. (TEIXEIRA, 2017, p. 158)

O treinamento do A.P.A., então, nunca se resumia ao fim de semana, expandia-se para todo o meu cotidiano, de modo que não havia mais separação entre um e outro. O que sempre ocorreu na verdade foi um acúmulo de experiências que me intensificavam constantemente de diferentes formas, ora através de exercícios físicos, ora através da sua relação com as minhas atividades diárias. Tratava-se de uma alimentação mútua. Portanto, aquela convencional ideia de treinamento que se restringia a um tempo, espaço e prática específica, foi logo substituída por uma perspectiva mais ampliada, na qual, segundo Ferracini (2013), o ator-sujeito passa a treinar sempre que se permiti a realizar experiências de limites para uma possível desestruturação de seus padrões corporais e intensificação do seu corpo.

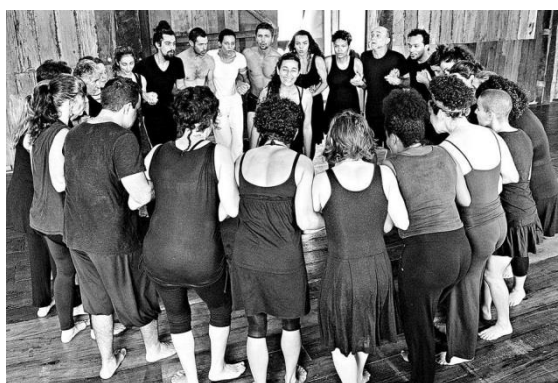
Logo, não seria absurdo pressupor que, assim como a noção supracitada de corpo-sujeito, a ideia de treinameto também pode passar a ser indivisível e infinita, desde que, evidentemente, o ator continue resistindo aos poderes e saberes da sociedade, não só através das práticas do A.P.A. como também provocando encontros afetivos que subverta a constante a docilização do seu corpo-sujeito.

Ainda nessa linha de raciocínio, recordo-me que sempre que entrávamos na sala de trabalho, Stephane nos recebia com um canto improvisado a partir de uma linguagem inventada, ou seja, por um conjunto de sons articulados que não significam nada – semelhança ao que chamamos no teatro de *grammelot*⁹. Esta forma de nos acolher, através de uma comunicação e de um estado de presença outro, inevitavelmente instaurava no ambiente um nível de concentração elevado que, por si só, já deslocava o corpo cotidiano da sua zona de conforto.

⁹ “*Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (FO, 2004, p. 97).

Essa forma de nos acolher instaurava uma atmosfera silenciosa para o alongamento e aquecimento individual. Neste momento ainda cabia cumprimentar os colegas, trocar de roupa, organizar o espaço, entre outras ações comuns, desde que a concentração mencionada não fosse prejudicada. Esse processo de acolhimento levava o ator a se encontrar consigo mesmo, focando em seu corpo, em suas sensações, em seu estado de presença. Gradativamente, os pensamentos se esvaziavam restando somente o aqui-agora – isto é, o sujeito, os outros e a sala de trabalho.

Com o fim desse acolhimento/aquecimento/alongamento, Stephane interrompia o seu canto para darmos início às Danças Circulares. Nesse lugar de transição as particularidades de cada um eram compartilhadas corporalmente e indiretamente em roda: o cansaço, as tristezas, as alegrias, as expectativas. A Dança sugeria um processo de unicidade do grupo. É como se os encontros afetivos que antecediam a chegada ao Silo, independentemente se fossem Alegres ou Tristes (SPINOZA, 2017)¹⁰, passassem por um processo de “cozimento”, onde todos os “ingredientes” (as subjetividades individuais) pudessem contribuir para a potencialização dos nossos corpos, enquanto substância única, infinita e indivisível.



Dança Circular – *Toré*¹¹

A partir dos dois pressupostos supracitados (corpo-sujeito e a “ética de si”) não só as Danças Circulares, mas tudo que envolvia o Método do Corpo Sensível buscava

¹⁰ No que se refere a noção de afetos “tristes” ou “alegres” adoto, por ora, a perspectiva spinoziana, que sugere a seguinte elucidação: Vemos, assim, que a mente pode padecer grandes mudanças, passando ora a uma perfeição maior, ora a uma perfeição menor, paixões essas que nos explicam os afetos da alegria e da tristeza. Assim, por alegria compreenderei, daqui por diante, uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior [aumento da capacidade de agir]. Por tristeza, em troca, compreenderei uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição menor [diminuição da capacidade de agir]. Além disso, chamo o afeto da alegria, quando está referido simultaneamente à mente e ao corpo, de excitação ou contentamento; o da tristeza, em troca, chamo de dor ou melancolia.” (SPINOZA, 2017, p. 107)

¹¹ Foto: Marta Viana (Acervo da A.P.A.)

reconstruir o corpo cotidiano, através de uma experiência que era bem mais do que “uma técnica de produção de um corpo para cena, já que a própria ideia de espetáculo é também colocada em cheque. Trata-se de investir numa poética de reconstrução do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser” (QUILICI, 2015, p. 120).

Nesse sentido, o A.P.A nunca se preocupou em aprender metodologias ou técnicas diversas, mas assimilar por meio delas os seus princípios, buscando um processo de “transmissão condizente com o que é inerente à própria técnica em elaboração, como o que lhe dá “vida”” (BURNIER, 2009, p. 65). Portanto, o interesse do Ateliê, motivado pela arte-de-Simioni, sempre foi tentar excitar o ator-sujeito a se permitir experienciar práticas fronteiriças que desconstruíssem cada vez mais a polaridade vida/forma.

Ao mesmo tempo, a dimensão estética desse processo aparece na proposição de se tornar a própria vida como obra de arte a ser consumada. No momento em que o ator se permite viver experiências de limite ele pode conseguir “dobrar” a sua própria natureza criando um eixo de fuga para além dos Poderes e os Saberes vigentes.

“Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga dos estratos e relações de poder. Criar, gerar e pressionar um espaço de desejo; um modo de existência criativa e o corpo cotidiano possui, virtualmente, na dobra desse Fora, essa força de criação, força de fuga, de reorganização e desautomatização. Essa potência de criação habita a dobra do Fora (não a dobra do exterior histórico estratificado, mas do Fora dos estratos), esse espaço co-extensivo dentro-fora, passado-presente. É na dobra de lado de Fora – além das dobras dos estratos históricos, as dobras de poder e as dobras da Matéria – que reside o passar, é aí que o pensamento reside. E, se pensar é uma forma de criar (Deleuze), então é nesse campo que encontramos, finalmente, o poder de criação em estado virtual. ” (FERRACINI, 2012, p.136 – 137)

Nesse sentido, arrisco-me a afirmar que a arte-de-Simioni conseguiu fazer com que o trabalho do A.P.A. chegasse a “dobrar” o ator a partir da sua própria subjetivação. A presença cênica advinda do Método do Corpo Sensível, talvez tenha conseguido se aproximar da verdade, da existência e dos estímulos mais precários de cada ator. A presença cultivada no A.P.A. não só rompeu com a noção de representação previamente codificada, como alcançou uma espécie de presença “*parresiastica*” (FOUCAULT, 2010) na qual o ator-sujeito intensifica/excita as suas vibrações corporais, acessando uma possível outra forma da vida, uma “outra dimensão, que passa o fio que as costura uma [o Poder] à outra [o Saber] e ocupa o entre-dois” (DELEUZE 1992, p.121).

Essa materialização da existência foi se construindo ao longo de todo o processo do A.P.A., porém, era no estado de presença do *Portal*¹² que conseguíamos atingir o ápice dessa imanência em plenitude. Quando é perguntado para Carlos Simioni se o seu treinamento mudou ao longo dos anos, ele nos responde que “sim”, enaltecendo o *Portal* como um dos seus bens mais preciosos.

O Portal surgiu, para mim, de maneira bruta, há 12 anos. O que significa: meu treinamento até então, todo energético, a Dança do Ventos, o de Mímesis, o de clown, os treinamentos em si, me levaram a um lugar que eu sempre chegava naquele estado. Era um estado quase que de iluminação. [...] Iluminado não é a palavra certa, mas um estado que você vê quando as pessoas chegam no Portal. [...] O Portal é justamente esse entrar no coração, no seu ser. E de você ampliar tuas percepções, tuas imagens, tudo isso. O Portal é isso, é tudo, todos os presentes que vêm. (SIMIONI, 2017, p.136)

O *Portal* é um lugar sublime onde o ator solta as rédeas de suas ações. Um estado de suspensão, de “entre”, onde, a priori, é totalmente distensionado, leve e suave. Toda vez que entrávamos neste lugar, nossa corporeidade se expandia assemelhando-se a profundidade do oceano. Ao mesmo tempo em que o mar possui uma superfície aparentemente estável, equilibrada e una, existe, sob sua superfície, um universo de vidas autônomas, independentes, livres e diversificadas. Quando os atores do AP.A. estavam no *Portal*, os seus corpos pairavam como as águas do mar, no entanto, assim como o oceano, eles estavam passíveis de alterações involuntárias. Nas profundezas do mar existem seres vivos, correntes marinhas, redemoinhos, enfim, fluxos imprevisíveis que o constituem. O corpo em *Portal* também é movido por forças invisíveis, fruto de microimpulsos indeterminados que não são pré-concebidos pelos atores.

Esse estado de presença no qual o ator não premedita ou organiza as suas ações, assemelha-se ao que Burnier identificou como *fantasma* do ator

O fantasma consiste em deixar que o corpo execute as ações por si mesmo, sem a intervenção da vontade do ator ou dançarino. Consiste em abandonar-se a um fluxo interior de energia que leva o corpo ao movimento. O ator deve ser passivo e não ativo. O nome *fantasma* sugere a imagem de que não é o ator quem conduz a ação, mas seu *fantasma*, como se o ator fosse uma marionete manipulada por fios. (BURNIER, 2009, p. 148, grifos do autor).

¹² Atualmente este nome está sendo relativizado por Simioni (o criador do exercício), pois ele entende que a imagem de um “portal” não é construtiva, nem muito menos coerente com a qualidade corporal trabalhada. No entanto, neste momento não temos outra forma de me referir a esta prática se não for através desta denominação.

É exatamente isso. A única diferença é que os fios (ou estímulos) da marionete ora surgem do interior dos atores, ora são forças vindas de fora. Podem ser turbulências que surgem nas “profundezas do mar” ou “chuvas e trovoadas que vêm do céu”. Essas sensações que partem de dentro para fora e que podem chegar a se transformar em ações concretas foram chamadas no A.P.A. de “presentes”, já os estímulos externos que eram “jogados sobre” os atores, através apenas de palavras, foram nomeados de “sementes”. Tanto os “presentes” como as “sementes” não resultam em formas literais, ou seja, representações de algo ou de alguém. O que surge são formas subjetivas provenientes das sensações e dos afetos que as palavras (as sementes) ou as microtensões (os presentes) provocam na corporeidade dos atores.

Quando Carlos Simoni, apresenta ao A.P.A. o estado de presença do *Portal*, finalmente podemos compreender o que é ser ocupado pelo “vazio”. É como se o nosso corpo entrasse em uma espécie de “queda livre” na qual não temos mais o domínio das técnicas anteriormente trabalhadas. De modo que as práticas vividas durante o processo do Método do Corpo Sensível passavam a fazer parte do *bios* do ator, potencializando, assim, a sua performance corporal, mas, sobretudo, de forma orgânica e em enquanto extensão da sua potência de vida.

Portanto, por ora, posso concluir que o A.P.A. levou a arte-de-Simioni (e vice-versa) para um corpo não estratificado, cuja expressão era diretamente afetada pelos seus estímulos mais espontâneos. Contudo, para alcançar tamanho conhecimento de sua arte-em-vida, Simoni desenvolveu uma “ética de si” (FOUCAULT, 2019), investigando a si mesmo, inquirindo-se sempre sobre as superficialidades representacionais, suas vaidades e ambições, para, talvez, conseguir acessar a sua mais íntima natureza enquanto força criadora, fazendo dela a sua própria estética da existência.

Por fim, convém finalizar ressaltando que as nomenclaturas utilizadas nesse texto podem, nesse exato momento, estarem sendo alteradas assim como as suas práticas correspondentes – tendo em vista a efemeridade que é a arte-de-Simioni. Um outro detalhe é que esse texto não passa de um recorte; narrativas que ainda estão surgindo a partir da participação de Simoni no Ateliê de Pesquisa do Ator – A.P.A. Então, tudo que foi tratado é somente um modo particular de olhar e escrever sobre as forças, princípios e qualidades que subjazem o processo criativo desse ator-pesquisador.

REFERÊNCIA

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de antropologia teatral. (tradução Patrícia Alves Braga). Brasília: Teatro Caleidoscópio, 1994. 243 p.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 312 p. (2ª ed.).
- DELEUZI, Guilles. **Conversações**, São Paulo, Ed. 34. 1992
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo**: corpos em criação. São Paulo, Hucitec, 2012.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac SP, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A Coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: Curso dado no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2011
- FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**: Curso dado no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2010
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3**: O cuidado de si, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. – 6ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- Hirson, Raquel Sotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. *O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume*. **Urdimento**, v.2, n.29, out., 2017. p. 112-127
- QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**, São Paulo, Annablume, (2015)
- SIMIONI, Carlos. *O Treinamento como Trampolim* (entrevista concedida a TEIXEIRA, Marcelo Marques Teixeira; revisão Cláudia Müller Sachs). **Revista Cena**, n.21, 2017. p. 126-142.
- SILVA, Cíntia. **Corpo e pensamento**: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007 (2ª ed.).
- TEIXEIRA, Marcelo Marques. **O andarilho**: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos. 2018. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.