

TEIXEIRA, Marcelo. **A presença cênica e a “estética da existência”**. Belo Horizonte: UFMG; Doutorando; Mônica Medeiros Ribeiro; Bolsa de doutorado CAPES

## RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo compartilhar uma parte de nossa pesquisa de doutoramento que ainda se encontra em andamento. Para tanto, visamos analisar uma possível *estética da existência* do ator/atriz a partir dos seus próprios estímulos naturais, tentando, para isto, distanciá-lo(a) dos poderes e saberes que o(a) aprisiona. Essa discussão desenvolve-se através de uma investigação tendo como aporte metodológico a observação e análise dos últimos 20 anos de pesquisa 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(a) ator/atriz e, assim, vislumbrar possibilidades de diálogo com a *estética da existência*. Na perspectiva teórica temos como principal interlocutor FOUCAULT (2019) no que concerne aos estudos ontológicos da alma, reduzindo a presença humana à economia austera das evacuações orgânicas. Diante das observações feitas até aqui, apresentamos conclusões parciais que nos levam a crer na possibilidade de o treinamento do ator servir como “trampolim” para uma criação-em-liberdade.

**Palavras Chaves:** Estética de Existência; Método do Corpo Sensível; Carlos Simioni; presença cênica

## ABSTRACT

This communication aims to share a part of our doctoral research that is still in progress. For this purpose, we aim to analyze a possible aesthetics of the actor / actress's existence from his own natural stimuli, trying, for this, to distance him / her from the powers and knowledge that imprisons him / her. This discussion is developed through an investigation with the methodological contribution of observation and analysis of the last 20 years of research by actor-researcher Carlos Simioni (LUME Teatro) through, especially, his participation in the A.P.A. (Actor Research Studio) - which has been promoted by Centro Cultural Sesc / Paraty since 2014. Based on this interest, research can focus on the Sensitive Body Method, in Simioni's perspective, through the systematization of a series of practices for the work of the actor / actress and, thus, to glimpse possibilities of dialogue with the aesthetics of existence. In the theoretical perspective, we have FOUCAULT (2019) as the main interlocutor regarding ontological studies of the soul, reducing the human presence to the austere economy of organic evacuations. In view of the observations made so far, we present partial conclusions that lead us to believe that the training of the actor can serve as a “springboard” for a creation-in-freedom.

**Keywords:** Existence Aesthetics; Sensitive Body Method; Carlos Simioni; scenic presence

O que é presença cênica? A presença do ator<sup>1</sup> seria uma forma de enunciar a “verdade”? O que é a “verdade” na arte da cena? Existe uma “verdade”? Quais são os limites entre o teatro e a vida? Onde inicia e termina o treinamento do ator? Há diferença entre o corpo cênico e o corpo cotidiano? Quais as fronteiras do corpo? O que é corpo?...

São muitas as provocações que alimentam essa pesquisa de doutorado. Rastros, resquícios, perguntas sem respostas que abastecem a minha jornada investigativa e que, por isso, a priori, não tenho a pretensão de respondê-las, mas, sim, de utilizá-las como alavanca, como substância de deslocamento para alcançar e, sobretudo, permanecer em estado de escuridão criativa, farejando possíveis (in)conclusões não determinadas.

Tais perguntas, evidentemente, não são inéditas e tampouco exclusivas deste trabalho. Questionar a presença cênica e a representação dramática se tornou uma necessidade das artes da cena desde as vanguardas do início do século XX, o que acabou incentivando os eixos fundadores da revolução teatral como Bertolt Brecht e Antonin Artaud, para não falar de Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, Bob Wilson e tantos outros criadores da segunda metade desse século. Contraditar a representação significa contraditar o teatro em suas formas tradicionais e, por conseguinte, em sua organização mimética<sup>2</sup>.

Em “O ator-performer e as poéticas da transformação de si” de Cassiano Quilici (2015), percebe-se que o conceito de “representação” é bastante complexo e profundo ultrapassando os limites da arte teatral propriamente dita. Ela é tratada em diferentes áreas do conhecimento (como, na sociologia, psicologia, semiótica, filosofia etc.), tanto para estudar os fenômenos sociais quanto a subjetividade humana. A sociologia e antropologia, por exemplo, olham para a ideia de representação a fim de analisarem o “jogo social” e as suas múltiplas estratégias, mais ou menos conscientemente, nas relações interpessoais.

Essas duas áreas do conhecimento, segundo Quilici (2015), buscam na antiga metáfora do *Theatrum mundi* (oriunda da Antiguidade) uma outra forma de ver o mundo, na qual ele passa a ser visto como se fosse um “grande teatro”, onde as pessoas representam seus papéis cotidianos sem terem necessariamente os escolhidos. O que nos leva a concluir que, segundo essa perspectiva, o teatro, voluntariamente ou não, no máximo iluminaria e ampliaria toda essa representação social em que estamos inevitavelmente submersos. Então, frente a essa espécie de representação social-estrutural, quando o teatro pós-dramático busca pela “não representação”, ele está se opondo apenas aos cânones e convenções teatrais mais tradicionais, pois, conforme o exposto, ele ainda teria de lidar, em alguma medida, com as referências e o contexto no qual ele está inserido.

---

<sup>1</sup> Toda vez que a palavra “ator” for mencionada nesse texto, também estarei me referindo a atriz, ao dançarino (a) e ao (a) performer.

<sup>2</sup> Palavra oriunda do vocábulo grego, que significa, em linhas gerais, imitação, mímica ou representação.

Na tentativa de negar a representação e a todos os elementos dramáticos que a substancializa, a atual cena teatral, assim como as outras linguagens artísticas, sugere uma nova lógica no relacionamento do leitor/espectador com a obra. Isso é corroborado pelo professor da USP Luiz Fernando Ramos, quando o mesmo nos diz que

É neste lugar e nesse tempo partilhados entre obra e observador, que se trama, cada vez mais intensamente, uma sintaxe lúdica entre eles, um jogo de aproximações e distanciamentos, de deslocamentos enfim, no espaço e no tempo, que não constroem sentidos finais, mas constituem materialidades provisórias. (2012, p. 45)

Essa quebra de paradigma, reconhecida por Ramos como “crise da mimesis”, sugere modelos interpretativos que se afastam dos significados representacionais. Fala-se, aqui, de uma mimesis de possíveis não reconhecíveis, nem a priori nem a posteriori. Estruturas que deixam de recair sobre referentes últimos, para atuar em formas mais abertas, sem origem ou ponto de chegada, apenas com sinais negativos e sentidos vazios.

Dessa forma, o teatro passa a se tornar um objeto não identificável, deixa de se oferecer graciosamente às leituras e se propõe como uma espécie de metáfora, despertando o espectador do seu sono dogmático proveniente da ficção totalizada. A cena se torna polissêmica, abrangendo diferentes interpretações de acordo com as referências de cada um. A verossimilhança não é mais previamente estabelecida e, por conseguinte, perde a função de convencer, cabendo a cada leitor/espectador criar (ou não) a sua própria e particular chave de identificação.

Por outro lado, também é sabido, segundo Ramos (2012), que não há como anular totalmente a mimesis das artes da cena, pois o ator, de fato, acaba sendo o “mal necessário” da revolução modernista contra a mimesis,

[...] já que o corpo humano, destacado sobremaneira na sua insuprimível presença no ato teatral, é o mais imediato e incontornável dos enunciados referenciais em um espetáculo, mesmo quando essa presença é virtual, como em muitos espetáculos contemporâneos”. (p. 43)

Em resposta a essa condição, Quilici (2015) ressalta que para o ator não sucumbir por inteiro às armadilhas da representação, ele pode, como uma via de criação alternativa, acessar horizontes culturais distintos, deixando-se atravessar por outras temporalidades, submetendo-se a um estado de desconformidade ou de inadequação mediante o seu próprio tempo. Logo, para tamanho deslocamento, seria necessário que o ator (enquanto sujeito) se “des-atualizar-se”.

Para que não nos tornemos escravos de uma ideia de tempo presente como uma configuração estável e já dada, com a qual devemos nos sintonizar. Des-atualizar-se pode ser, nesse caso, abrir-se para possibilidades humanas que o tempo presente obscureceu e atrofiou. (QUILICI, 2015, p.29)

Sugere-se, assim, um desenraizamento do “aqui e agora”, liberando o ator de uma adesão imediata e automática ao atual. A contemporaneidade, então, não se tornaria um território temporal ao qual o ator deveria aderir e se integrar, pelo contrário, ele se abriria para outros modos de compreender e viver o humano, rompendo com os modismos hegemônicos de se pensar e agir, inclusive na arte.

Em consonância a isso, sabe-se, convencionalmente, que a ação cênica é a menor partícula viva da criação do ator, tratando-se de “um processo que decorre da natureza ou da vontade de um ser, o agente, e de que resulta criação ou modificação da realidade” (BURNIER, 2009. p. 33). Logo, a ação (enquanto potência modificadora) se torna, para QUILICI (2015), um fator preponderante para o processo de “des-atualização” do ator-sujeito, porém, a partir de uma outra lógica operacional, na qual ela passaria a se inspirar nos saberes da Antiguidade cuja vida ativa se encontra de algum modo vinculada a contemplação.

Desse modo, “o agir eficaz e reto somente poderia estar apoiado na faculdade humana de “ver”, que não se confunde exatamente com o processo de pensar através da representação” (QUILICI, 2015, p. 115). Sugerindo, assim, que o ator contemporâneo adote novas práticas que o leve a uma ação/vida contemplativa em detrimento ao pensamento representacional. A ideia de ação, portanto, ampliaria seu suposto território cênico, abrangendo também a vida cotidiana do ator-sujeito através de atitudes contemplativas que o faça reconhecer e aceitar a sua própria humanidade. Levaria, assim, o seu agir no mundo, para um outro grau de potência capaz de modificar e alterar o meio (para além da cena) de forma autêntica, política e pública.

É notório que o des-atualizar-se, apesar do seu ineditismo conceitual, voluntária ou involuntariamente, já vem se tornando uma tentativa recorrente no meio artístico, tendo em vista a busca na cultura Oriental, por parte de diferentes artistas contemporâneos, de práticas que substancializem as suas faculdades como: atenção, concentração, consciência silenciosa (não representacional), sem as quais, por exemplo, o agir (a ação) não atingiria o nível contemplativo supracitado.

### **A arte de Simoni e o Método do Corpo Sensível**

Coadunado com esse contexto acima, hoje, nota-se também a criação de diferentes pedagogias do ator que procuram “des-atualizar” o ator-sujeito para alcançar uma presença cênica menos normativa - que, além de reforçar os códigos cotidianos de relações, a dociliza<sup>3</sup> em sua potência de força. Assim, tais procedimentos pedagógicos não vêm a técnica apenas como meio para produzir um corpo cênico, mas, sim, como potência de reconstrução do sujeito, a partir da abertura para outras possibilidades do ser.

Frente a isso e ciente das importantes e variadas pedagogias que vêm ressignificando a presença do ator, este trabalho adota, como aporte metodológico, os últimos 20 anos de investigação do ator-pesquisador Carlos Simioni<sup>4</sup>, especialmente, no que se refere a sua participação no projeto A.P.A (Ateliê de Pesquisa do Ator) no qual faço parte desde 2016, o que me faz iniciar, através desse artigo, possibilidades de diálogos entre a presença cênica da arte de Simioni (a partir do Ateliê) e a noção de “estética da existência” discutida pelo filósofo Michel Foucault.

O A.P.A. foi fundado em 2014 pelo Centro Cultural Sesc Paraty-RJ e segundo a sua Analista de Cultura, Maira Jeanny Acunha Paiva

---

<sup>3</sup> 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. 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 esquadilha, 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)

<sup>4</sup> Carlos Simioni: ator, diretor, professor e membro fundador do Lume Teatro, Campinas – SP.

[...] é um espaço que privilegia o encontro entre técnica e subjetividade, gerando reconhecimento e pertencimento entre pares, onde a troca materializa o que antes existia no campo imaginário, os não lugares existentes entre territórios, o fazer diário sem criar rotinas estagnantes, lugar onde é possível viver-se diferenças como complementaridades, entender-se confronto de métodos como pluralidade de visões, quando intenções são propósitos que guiam a novas perspectivas. E acima de tudo, entende o artista-criador, o ator-pesquisador, em sua plenitude, ou seja, considera o humano como pulsão principal para a criação. Cada passo que se dá individualmente na pesquisa é um passo coletivo, um vértice para as Artes Cênicas e para a existência. (TEIXEIRA, 2018, p.169).

Esse espaço de experienciação cênica iniciou seu processo investigativo sob a orientação de Stephane Brodt (ator e diretor do Amok Teatro), através de uma formação continuada com ênfase na pesquisa e na criação de uma metodologia própria para o ofício do ator. Em 2015, com a entrada de Carlos Simioni, a pesquisa aprofundou ainda mais, alterando parcialmente a natureza do projeto, uma vez que o Ateliê passou a ser colaborativo, iniciando o desenvolvimento, não premeditado, de uma metodologia inédita de formação para o atuador – 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-pesquisadores do A.P.A. foram adentrando cada vez mais na sua dimensão interna<sup>5</sup>, 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 expressões que identificam o 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.

Sendo assim, a arte de Simioni nos fez experienciar práticas que promoviam mudanças substanciais nos modos de percepção e de consciência do ator, subvertendo a tradicional noção de “técnica”, enquanto mero mecanismo para representação. A sua pedagogia relacionou todo o arcabouço técnico que vinha sendo aperfeiçoado por Stephane com a sua complexa e subjetiva noção de “liberdade”. Fazendo jus, portanto, a uma das premissas do ator-pesquisador Luiz Otávio Burnier - seu primeiro, e talvez principal, mentor.

Na realidade, a diferença básica, que achei fantástica do Burnier, é que ele não estava interessado em criar técnica, ou só técnica, ou treinamento. Ele queria, principalmente, tentar encontrar dentro no trabalho do ator algo que fosse vivo, que permanecesse vivo, apesar do treinamento. (SIMIONI, 2017, p.128)

---

<sup>5</sup> 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.

Porém, como não somente “ser”, mas, “permanecer” vivo apesar do treinamento? Como tornar viva uma técnica que por natureza é artificial? Seria possível atribuir uma forma a nossa própria existência? Foram essas perguntas que impulsionaram a pesquisa no A.P.A.. Percebemos que toda a presença, a técnica, a cena e, até mesmo, a pedagogia de Carlos Simioni vivia numa eterna busca pela liberdade em relação à própria técnica, o que definitivamente nunca foi uma tarefa fácil.

### **Ética de si e o Método do Corpo Sensível**

Criar-em-liberdade exige do artista um regime ético que tem como premissa uma relação honesta consigo mesmo para, talvez, conseguir acessar o que há de mais ontológico da sua existência. Na medida em que o Método do Corpo Sensível foi sendo aprimorado, ficava cada vez mais evidente que as potências trabalhadas estavam intrinsicamente relacionadas com a vida, as memórias e os afetos de cada um. Logo, submeter-se a uma espécie de “ética de si” (FOUCAULT, 2019), acabou se tornando uma premissa para a continuidade do nosso trabalho.

Esse encontro consigo mesmo, exige práticas outras a partir de uma ética que leva o sujeito a se contentar consigo, aceitar-se, limitar-se a isso e, finalmente, ter acesso a sua mais íntima existência 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)

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 e livre dos desejos incertos, provisórios e violentos (que pode ou não encontrar satisfação), que oportuniza, ainda que de forma estreita e cheia de privações, um verdadeiro encontro entre o sujeito e a sua existência.

Para Foucault (2019), a “ética de si” 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 eventualmente surgir, acentua algumas modificações que potencializam os elementos constitutivos da subjetividade do ser. É através dessa prática que conseguimos, finalmente, preservar a soberania do sujeito mediante os seus vícios e, dessa forma, protegê-lo dos desejos, doenças e perturbações externas.

Na mediada em que o trabalho do A.P.A foi aderindo cada vez mais a esse outro código moral, os atores e, sobretudo, as práticas trabalhadas começaram a ser soberanas de si mesmas, protagonizando, assim, uma delicada presença cênica que se manifestava enquanto força coletiva, existencial e autêntica. Os olhares se voltavam para as “qualidades de energia”, uma vez que não havia mais formas acabadas, “embelezadas” ou totalizadas em si mesmas. As eventuais ações físicas que emergiam dessa presença cênica, naturalmente subvertiam a estrutura clássica da representação mimética, resultando em uma expressão bem mais profunda, uma espécie de desnudamento, de decapagem, de escavação, de redução a precariedade orgânica de cada ator-sujeito.

Figura 1: Ação Interna

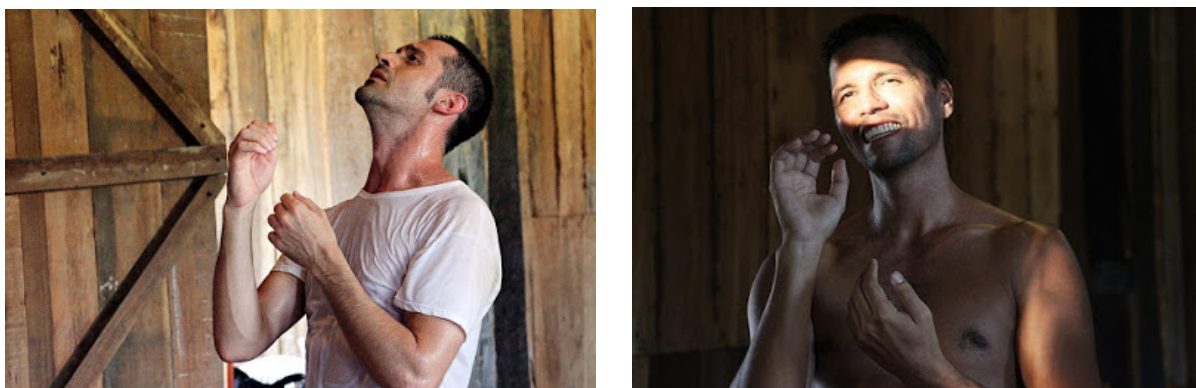


Foto: Marta Viana (Acervo da A.P.A.)

Neste lugar de criação, nessa zona de encontros e vizinhanças, a presença de cada ator se confundia com a do outro e com a do espaço, resultando em um grande corpo expandido – no qual o *eu* é o *outro*, o *outro* é o *meio* e o *meio* somos todos nós. A partir dessa percepção ampliada de si em relação ao coletivo, as necessidades individuais eram motivadas pelos impulsos do grupo. Desse modo, todos afetavam e eram afetados ao mesmo tempo, chegando a um ponto em que não havia clareza se a força que movia o grupo partia de um determinado ator ou das corporeidades vizinhas. Nesse nível de presença na qual não há mais individualidade, somente uma sensibilidade coletiva, atinguia-se o que Ferracini (2012), vem chamando de “Plano de Consciência”:

O Plano de Consciência é uma zona de indeterminação, uma zona indiscernível na qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança comum, “trocando-se” em suas diferenças, em devires moleculares. Uma zona intensiva. Uma zona na qual um homem e um animal, uma vespa e uma orquídea, não se transformam um no outro, mas existe algo que se passa entre eles, de um para o outro: uma zona de sensações (p. 139).

Uma vez nesse lugar de “renúncia do eu”, o trabalho do A.P.A. exigiu do ator uma permanente e árdua resistência para se manter nessa zona de sensações. Imerso nessa presença ética, os atores alcançaram uma espécie de desidentificação das sanções normativas que enredam os apetites do sujeito social, como: o virtuosismo, o prestígio, o poder, a voracidade passional e sensorial. O que é diferente, evidentemente, da sua identidade, da sua cultura e das vozes sociais que sempre irão compor a estrutura da sua atual presentificação. Logo, não podemos confundir a “renúncia do eu” (discutida por Foucault) com uma tentativa (frustrada) de negar, silenciar ou homogeneizar as singulares forças que identificam cada ator-sujeito.

Seguindo esse raciocínio, submerso no Plano de Consciência, o ator-sujeito-ético provoca um recuo, oportunizando uma relação livre consigo mesmo, longe de todas as representações que são estabelecidas com o mundo. Resultando, assim, em uma manifestação corpórea como prática existencial, como uma arte da existência, uma experiência direta, não somente racional, da verdade.

A verdade assim é uma espécie de acontecimento desvelador (*alétheia*) que exige uma espécie de trabalho preparatório, uma ascese, para que possa emergir. A condição de acesso a verdade é a modificação do

modo de viver, a lapidação do caráter, o esforço no sentido de uma modificação de si. A própria vida é tomada como uma obra de arte a ser consumada. (QULICI, 2015, p. 164).

Ao se aproximar dessa ideia de “verdade”, Foucault, nos seus últimos anos de vida, dedicou-se a abordar o conceito secular de *parresia* - termo grego que pode ser traduzido como a “coragem da verdade”, de dizê-la e de manifestá-la através de atos. O ato de dizer-a-verdade se estreita com a arte moderna no momento em que Foucault ilumina uma das vias específicas da *parresia*: a manifestação cínica da verdade. Que significa uma forma direta, corajosa e honesta de manifestar a verdade mediante as contradições humanas, tratando-se assim de um modo de vida, uma manifestação crua, espontânea e autêntica da existência daquele que transgride por meio do cinismo. Logo, segundo Foucault (2011), a expressão cínica não é posta na ordem da ornamentação, da imitação, mas, sim, na ordem do desnudamento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência.

O cinismo vincula o modo de vida e a verdade a um modo muito mais estrito, muito mais preciso. Ele faz da forma da existência uma condição essencial para o dizer-a-verdade. Ele faz da forma da existência a prática redutora que vai abrir espaço para o dizer-a-verdade. Ele faz enfim da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do *bios* o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade. (FOUCAULT, 2011, p. 150)

Essa manifestação da verdade ou estética da existência, quando vivificada através do cínico, se faz por e no corpo, na roupa, no comportamento, nas ações e reações do sujeito para com o mundo. Para Foucault, esse corpo cínico, esse corpo da verdade, torna-se visível na medida em que ele se desloca da normatividade através de um outro estilo de vida, ou seja, um modo de agir conforme as exigências da sua ética de si. Portanto, ainda que preso aos limites da corporeidade humana, o cínico faz da sua forma, do seu enunciado, a materialização da sua mais íntima “inquietação de si”<sup>6</sup>

Segundo o professor Ernani Chaves (2013, p.71), “a arte é assim, aos olhos de Foucault, [...] uma instância privilegiada para que o dizer verdadeiro se expresse. É no âmbito da arte, enfim, que poderíamos ainda reencontrar o gesto, a atitude cínica”. É neste sentido que Foucault, através do texto em Gregório de Nazianzo (século IV) na homilia 25, expande a expressão cínica para além da linguagem falada, atribuindo-a também para uma manifestação corporal

Trata-se de alguém que, em sua própria vida, em sua vida de cão, não cessou, desde o momento em que abraçou o asceticismo até então, de ser em seu corpo, em sua vida, em seus gestos, em sua frugalidade, em suas renúncias, em sua acesse, a testemunha viva da verdade. Ele sofreu, suportou, privou-se para que a verdade, de certo modo tomasse

---

<sup>6</sup> “Uma inquietude que não designa a falta de nada específico, uma inquietude sem objeto, ligada mais à intuição de que nada no mundo pode aplicar nossa “fonte do absoluto” (Antonin Artaud), nosso desejo infinito (Emmanuel Levinas). Penso aqui na arte que não é feita para esconder esse desassossego vital, mas que ajuda a reconhecê-lo, penetrá-lo e transformá-lo.” (QUILICI, 2015, p. 138)



corpo em sua própria vida, em sua própria existência, tomasse corpo em seu copo. (FOUCAULT, 2011, p. 151)

Em vista disso, fica claro o quanto a existência se faz presente não só através da linguagem verbal do cínico, como também por meio de todos os outros aspectos reais (adereços, roupas e afins) e “virtuais” (desejos, anseios e recordações) que constituem a sua imagem enquanto enunciado *parresiástico*<sup>7</sup> - seja ele falado ou não. Desta forma, não seria um absurdo aproximar esta manifestação cínica e corpórea da verdade com a presença cênica cultivada no Ateliê de Pesquisa do Ator.

Ao longo dos últimos vinte anos da pesquisa de Carlos Simioni, o ator-pesquisador veio decantando um procedimento técnico que resultou em uma qualidade de presença na qual a ator, de forma consciente, é guiado pelos seus próprios estímulos corporais, negando, assim, qualquer imagem pré-concebida fruto de uma representação externa. Para isso Simioni vem denominando de *Portal*<sup>8</sup>.

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.

Diante desse estado no qual o sujeito não premedita ou racionaliza as suas ações, associamos também este estado de presença (que no A.P.A. foi nomeada de *Portal*) a o que Burnier identificou como *fantasma* do ator

---

<sup>7</sup> Segundo Foucault (2010), ao contrário da enunciação performativa, a “enunciação *parresiástica*” não define o estatuto do seu locutor, de modo que qualquer cidadão pode realizar a *parresia*, visto que o protagonismo não está no sujeito falante e sim, na palavra proferida. Logo, esse enunciado pressupõe duas relações com o *parresiasta*, as quais precisam coexistir mutuamente: a profunda ligação do falante com aquilo que ele diz e com seu pacto com a verdade, assumindo o risco de sofrer as consequências pelo que foi dito.

<sup>8</sup> 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.

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).

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 APA de “presentes”, já os estímulos externos que eram “jogados sobre” os atores, através apenas de palavras, foram nomeados de “sementes” (como por exemplo, cores, imagens diversas, sensações, etc.).

Tanto os “presentes” como as “sementes” não desenvolvem 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.

No momento em que Simioni apresentou o *Portal* aos atores e estes o foram experimentando, revisitando esse lugar, ficou claro para eles que era possível, sim, criar a partir da substância existencial do ator. A arte de Simioni, através do Método do Corpo Sensível, evidenciou uma presença que transcendia a técnica e o treinamento, alcançando assim, uma criação-em-liberdade. No entanto, para isso, sempre foi necessário manter uma constante resistência e vigilância contra os poderes e saberes que insistiam em normatizar os pesquisadores do A.P.A.

A liberdade sugerida pela arte de Simioni pressupõe, então, uma austera ética de si para consigo mesmo, resultando em um inesgotável processo de investigação de si. A sua verdade cênica é fruto de uma vida dedicada ao treinamento técnico do ator, o que aumenta a responsabilidade e o compromisso daqueles que se submetem às suas práticas.

A busca pela liberdade é individual, cabe a cada ator farejar os seus próprios caminhos para atingir esse lugar. As fisicidades resultantes (ainda que sempre parciais), apesar de apresentarem as mesmas qualidades do *Portal*, são indeterminadas e singulares, pois cada uma tem uma forma específica de reagir a sua própria existência. Portanto, não há como enfrentar a nossa própria precariedade, se antes não tivermos o que Stephane repetiu ao longo dos cinco anos de trabalho: coragem, coragem e coragem!

### Referência Bibliográfica

- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de Ator**, da técnica à representação. 2 ed. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2009.
- CHAVES, Ernani. **Michel Foucault e a verdade cínica**. Campinas-SP: Editora PHI, 2013
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: corpos em criação**. São Paulo, Hucitec, 2012.
- 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. **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
- GIL, José. **Movimento Total**. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**, São Paulo, Annablune, (2015)

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Espetacular: a margem de invenção possível**. Tese – Universidade de São Paulo (USP), 2012.

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.

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.