

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES**

**Marcelo Marques Teixeira**

**TREINAMENTO DO ATOR:  
SOBRE *SABERES E PRÁTICAS* DE CARLOS SIMIONI**

**Belo Horizonte - MG  
2023**

Marcelo Marques Teixeira

**TREINAMENTO DO ATOR:  
SOBRE *SABERES E PRÁTICAS* DE CARLOS SIMIONI**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monica Medeiros Ribeiro

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
Versão Final  
2023

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.07  
T266t  
2023  
Teixeira, M., 1989-  
Treinamento do ator [recurso eletrônico] : sobre saberes e práticas de  
Carlos Simioni / Marcelo Marques Teixeira. – 2023.  
1 recurso online.

Orientadora: Mônica Medeiros Ribeiro.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Simioni, Carlos – Teses. 2. Atores – Estudo e ensino – Teses. 3.  
Teatro – Pesquisa – Teses. 4. Representação teatral – Teses. I. Ribeiro,  
Mônica Medeiros, 1970- II. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **MARCELO MARQUES TEIXEIRA**

Número de Registro **2019665608**.

Título: **“Treinamento de ator: sobre *saberes e práticas* de Carlos Simioni”**

Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro - Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Fabrício Trindade Pereira - Titular - UFMG

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Titular - UFOP

Prof. Dr. Gilberto Icle - Titular - UFRGS

Profa. Dra. Valéria Frota de Andrade - Titular - UFPA

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Monica Medeiros Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 04/09/2023, às 08:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Icle, Usuário Externo**, em 04/09/2023, às 09:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Frota de Andrade, Usuário Externo**, em 04/09/2023, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabrício Trindade Pereira, Usuário Externo**, em 05/09/2023, às 08:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, Usuário Externo**, em 07/09/2023, às 10:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Dedico este trabalho a Carlos Roberto Simioni  
que tanto inspirou minha formação artístico,  
acadêmica e humana.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG (PPG Artes), por ter admitido a presente investigação e acreditado em sua relevância.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter investido nesta pesquisa com uma bolsa de doutorado, otimizando o processo investigativo.

Aos integrantes da banca de qualificação, Prof. Dr. Fernando Mencarelli (UFMG) e Prof. Dr. Gilberto Icle (UFRS), por suas imprescindíveis contribuições durante a pesquisa.

Aos integrantes da banca final, Prof. Dr. Fernando Mencarelli (UFMG), Prof. Dr. Gilberto Icle (UFRS), Prof. Dr. Ricardo Gomes (UFOP) e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Andrade (UFPB); à primeira suplente Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscila Duarte e ao segundo suplente Prof. Dr. Fabrício Trindade, pelo aceite em participar do momento de encerramento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Jorge Schroeder (Unicamp) e Prof. Me. Elias Lopes (UFPB), pelas trocas e contribuições teóricas e práticas.

Ao *LUME Teatro*, em especial a secretária Regina Lucas, por ter disponibilizado o acervo artístico-acadêmico do Núcleo, além do permanente apoio a este trabalho.

À Mayra Jeannyse (Analista de Cultura do SESC/Paraty) e a Stephane Brodt (diretor do *Amok Teatro*), por incentivar a pesquisa e terem se colocado a minha disposição durante todo o processo investigativo.

À fotógrafa Marta Viana (SESC/Paraty), por ter autorizado a utilização dos seus registros fotográficos acerca do *treinamento* de Simioni no A.P.A.

Às minhas amigas-irmãs Cecília Retamoza e Suellen Brito pelos conselhos, orientações e acolhimento tão necessários.

Aos amigos Álvaro Borges, Nailanita Prette, Ana Clara Oliveira, Carolina de Pino, Cristiano de Diniz, Maurício Soares, Leonice Lemos, Even Lopes e Geferson Nesta, pelos conselhos e por serem família em todos os momentos.

Às minhas finadas vovós Maria e Nina, por ter me incentivado sempre a ir a diante, apesar dos percausos que pudessem surgir no caminho.

Ao ator-pesquisador Carlos Simioni, porque sem a sua participação, generosidade, carinho e atenção nada disso seria possível.

À minha generosa e paciente orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Medeiros Ribeiro, por confiar no potencial da pesquisa e se fazer presente a todo instante. Isso foi imprescindível.

À minha família, aos meus pais, Lucia de Fátima e Edgar Teixeira, e à minha irmã Mariana Marques, pelo amor, encorajamento, afeto e por sempre estarem a meu lado alimentando a minha fortaleza.

Agradeço a Deus e a minha Virgem Maria, por protegerem todos os dias a minha frente, os meus lados e as minhas costas.

E a tantas outras pessoas que participam da minha vida e que contribuíram direta ou indiretamente para o alargamento do meu pensar.

Sem vocês, não saberia sobre qual si deveria pesquisar.

Obrigado!

## RESUMO

Esta tese de doutorado tem como tema o treinamento de ator no contexto da demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, do ator-pesquisador Carlos Simioni (*LUME Teatro*). Quais *saberes e práticas* operacionalizados na demonstração técnica *Prisão para a Liberdade* podem ser considerados fundamentais para a atualização do *treinamento* de Simioni? Esta foi a pergunta orientadora da pesquisa que assume estreita relação entre o *treinamento* de Simioni e a noção de *cuidado de si* de Foucault (1984), com objetivo de identificar e problematizar os *saberes e práticas* que possibilitam a transformação continuada de seu treinamento. A jornada investigativa foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica, em obras de Foucault (1974; 1983; 1984), Gumbrecht (2010), Icle (2010; 2011; 2013), Quilici (2015) e, principalmente, por meio da análise crítico-interpretativa das entrevistas semiestruturadas concedidas por Carlos Simioni a este pesquisador, bem como da reflexão crítica da demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, decorrente de análise interpretativa do registro audiovisual da mesma. Desse modo, a imersão crítico-reflexiva, proporcionada pela pesquisa, permitiu a compreensão da manifestação cênica de Simioni como parte viva de sua existência, como modo (não cotidiano) de expressão de suas singularidades. O efeito de presença cênica se torna, então, uma consequência possível do seu treinamento.

Palavras Chave: treinamento do ator; cuidado de si; Carlos Simioni; *Prisão para a Liberdade*; presença cênica.



## ABSTRACT

The theme of this doctoral thesis is the actor training in the context of the technical demonstration *Prisão para a Liberdade*, by actor-researcher Carlos Simioni (*LUME Teatro*). What knowledge and practices operationalized in the technical demonstration of *Prisão para a Liberdade* can be considered fundamental for the updating Simioni's training? This was the guiding question of this research which assumes the close relationship between Simioni's training and Foucault's (1984) notion of self-care, aiming at identifying and problematizing the knowledge and the practices enabling the continued transformation of his training. The investigative journey was undertaken through bibliographic research, in works by Foucault (1974; 1983; 1984), Gumbrecht (2010), Icle (2010; 2011; 2013), Quilici (2015) and, mainly, through the critical-interpretative analysis of semi-structured interviews given to this researcher by Carlos Simioni, as well as the critical reflection on the technical demonstration *Prisão para a Liberdade*, resulting from the interpretative analysis of its audiovisual record. That way, the critical-reflexive immersion provided by the research allowed the understanding of Simioni's scenic manifestation as a living part of his existence, as a (not ordinary) way of expressing his singularities. The stage presence effect then becomes a possible consequence of his training.

Keywords: actor training; self-Care; Carlos Simoni; *Prisão para a Liberdade*; scenic presence.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Sobre o treinamento de si .....	20
Imagem 2: Os primeiros passos .....	69
Imagem 3: A nova família de Simioni em Barão Geraldo .....	69
Imagem 4: <i>Treinamento Energético</i> .....	70
Imagem 5: Trecho da <i>Prisão para a Liberdade</i> .....	70
Imagem 6: <i>Prisão para a Liberdade</i> .....	80
Imagem 7: O encontro com o <i>clown</i> .....	116
Imagem 8: O treinamento de se faz <i>clown</i> .....	116
Imagem 9: <i>Dança pessoal</i> .....	136
Imagem 10: Simioni em Ponte dos Ventos .....	136
Imagem 11: Encontro em Ponte dos Ventos .....	137
Imagem 12: Espetáculo com Natsu Nakajima .....	137
Imagem 13: Para mim... o que me inspira .....	152

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1- PARA INÍCIO DE CONVERSA .....	22
1.1 TREINAMENTO DO ATOR COMO UM CULTIVO DE SI.....	23
1.2 TREINAMENTO DE SIMIONI: UM MODO DE <i>DIZER-A-VERDADE?</i> .....	32
1.2.1 Estética da existência e a ideia de <i>liberdade</i> .....	37
1.2.2 A manifestação cínica da verdade .....	40
1.3 PRESENÇA CÊNICA: Um estado de relação .....	43
1.3.1 Campo da hermenêutica .....	43
1.3.2 Campo não hermenêutico .....	46
1.3.3 Em busca da presença cênica.....	47
CAPÍTULO 2 -UM ENCONTRO <i>SUI GENERIS</i> .....	54
I “FALE COM O SEU CORPO 5657	
II “Pronto, Burnier, o que você quer que eu faça?” 63.....	64
III “Qual a regra número um?!” 71 .....	72
PRISÃO PARA A LIBERDADE.....	82
CAPÍTULO 3 -SOBRE ENCONTROS E PRÁTICAS .....	103
3.1 De uma demonstração à construção de um <i>treinamento</i> .....	106
1º Encontro - “110.....	111
2ª Encontro - "NOSSA, O MEU CORPO NÃO É SÓ O MEU CORPO... TEM MUITO MAIS” .	119
CAPÍTULO 4 - PRÁTICAS COMO TRAMPOLIM.....	127
3º Encontro - 127 .....	128
4º Encontro - 139.....	140
5º Encontro - 146.....	147
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	155
REFERÊNCIAS .....	158
ANEXO I - Primeira Entrevista com Carlos Simioni .....	163

ANEXO II - Segunda Entrevista com Carlos Simioni .....	179
ANEXO III - Terceira entrevista com Carlos Simioni .....	196
ANEXO IV - Quarta entrevista com Carlos Simioni .....	209

## INTRODUÇÃO

O processo dessa pesquisa de doutorado teve como tema o treinamento do ator no contexto da demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, do ator-pesquisador Carlos Simioni do *LUME Teatro*<sup>1</sup>. O objetivo desse trabalho foi identificar e problematizar os *saberes* e as *práticas* que parecem auxiliar Simioni a atualizar seu *treinamento* durante sua demonstração técnica. O objeto investigativo dessa tese foi, então, o estudo do treinamento do ator por meio de uma reflexão crítica acerca de *Prisão para a Liberdade*, o que oportunizou uma melhor visualização dos *saberes* e das *práticas* que compõe essa experiência artística.

Conforme o *site*<sup>2</sup> oficial do *LUME*, Carlos Roberto Simioni é ator-pesquisador, diretor e preparador corporal. Natural de Curitiba (PR) e radicado em Campinas (SP), foi o primeiro ator a trabalhar com Luís Otávio Burnier, quando este retornou ao Brasil, em 1983 e com quem fundou o *LUME Teatro* em 1985. A partir de uma intensa e conjunta pesquisa continuada, eles elaboraram e sistematizam técnicas corporais e vocais de representação para a arte do ator. Simioni participou de 08 (oito) espetáculos do *LUME: Kelbilim, Cravo Lírio e Rosa, Shi-Zen - Sete Cuias, Parada de Rua, Sopro, Abre-Alas, Os Bem Intencionados e Prisão para a Liberdade*. Desde 1989, é ator do Grupo Internacional *Vindenes Bro (Ponte dos Ventos)* na Dinamarca, onde cultiva treinamentos para o ator e atua nos espetáculos *Ur-Nat* e *The Voices of The Windows*, sob orientação e direção da atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen do *Odin Teatret*.

Optei por *Prisão para a Liberdade* como recorte analítico desta pesquisa, por considerá-la uma rara oportunidade de testemunhar um artista tentando se desnudar de seus padrões corporais, para, junto com o espectador, buscar fazer de seu treinamento um modo outro de viver em cena. Essa demonstração procura enaltecer o quanto a técnica pode ser tanto uma *prisão* quanto um *trampolim* para a criação da arte do ator. Durante esse experimento cênico, Simioni retoma sua trajetória junto ao *LUME*, lembrando os encontros com seus mestres do teatro e o quanto seus ensinamentos foram determinantes para a atualização do seu *treinamento*. Portanto, são com essas considerações que apresento a introdução desse trabalho e os principais

---

<sup>1</sup> O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (*LUME*), foi fundado em 1985, pelo professor e pesquisador Luís Otávio Burnier (1956-1995). Este Núcleo laboratorial iniciou suas atividades com Burnier e o ator Carlos Simioni. Após alguns anos, Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia também foram convidados para participar do projeto. Atualmente o *LUME* possui sete atores-pesquisadores na ativa, são eles: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Raquel Hirson, Cristina Colla, Renato Ferracini, Naome Silman e Jesser de Souza; além de três linhas de pesquisa que delinham o seu trabalho: *a Dança Pessoal, o clown e o sentido cômico do corpo* e *a Mimesis Corpórea e da Palavra*.

<sup>2</sup> Site oficial do *LUME Teatro* está disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>

caminhos (pessoais e acadêmicos) que me fizeram chegar na construção argumentativa desta tese — que, por sua vez, foi acompanhada, analisada e aprovada por Carlos Simioni.

Procurar e sentir o que há de vivo na expressão cênica do ator sempre foi o que mais me motivou a fazer e a experienciar o teatro. Desde a infância, ainda que eu não conseguisse saber o porquê, via-me encantado, envolvido pelas manifestações populares do meu estado (Paraíba). As danças, os cantos, as cenas de improviso, a arte de rua, o carnaval, a festa de São João. Manifestações culturais que pareciam, por vezes, contrariar os *poderes* e os costumes socioculturais vigentes. Ainda menino, sentia que nesses acontecimentos específicos havia uma vida que no cotidiano se esvaia. O teatro, então, surge na minha trajetória como uma tentativa de despertar essa força vital que existe dentro nós. Procuro em mim (enquanto ator, diretor e admirador das artes da cena) manter o pulsar da vida que vem me seduzindo desde a primeira infância.

Ao longo de minha formação artística (em João Pessoa/PB), manifestar essas qualidades humanas em cena passou a ser um de meus anseios junto ao teatro, muito embora não soubesse exatamente como acessá-las e nem se esse desejo seria passível de ser realizado. Após um longo período de iniciação teatral, por intermédio dos *cursos livres* na capital pessoense, em 2009, iniciei a minha graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba — UFPB. No momento em que a academia cruza a minha formação, todo aquele universo lúdico, fronteiro entre os sonhos e a realidade (próprio de minha infância/adolescência), começa a se materializar em uma série de conceitos, procedimentos e metodologias, enaltecendo muito mais *como* as cenas eram articuladas ao invés de *o que* elas poderiam significar.

Em 2011, já no final da graduação, pude experienciar a disciplina Interpretação IV, ministrada pelo Prof. Me. Elias Lopes<sup>3</sup>. Foi naquele semestre que eu tive o meu primeiro contato teórico-prático com o treinamento do ator, aproximando-me de nomes importantes<sup>4</sup> para a construção do teatro-físico, o que me fez aproximar ainda mais dessa linguagem teatral. Encantado pela artesanaria que ocorria *no* e *para* o corpo do ator, comecei a buscar outras referências para além da UFPB, que pudessem me auxiliar a compreender melhor esse universo,

---

<sup>3</sup> Elias de Lima Lopes é professor assistente da Universidade Federal da Paraíba, é doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra em Portugal e tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes cênicas (Teatro: preparação do ator, encenação, orientação técnica), ensino do teatro e *Butô*.

<sup>4</sup> Nomes como: Vsevolod Emilevitch Meyerhold, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski, Thomas Richards, Eugenio Barba, *Odin Teatret*, Iben Nagel Rasmussen, *Ponte dos Ventos* e *LUME Teatro*.

o que acabou me levando a conhecer os tradicionais *Cursos de Fevereiro*<sup>5</sup> do *LUME Teatro*, *Workcenter*<sup>6</sup> e o *Odin Week Festival*<sup>7</sup> — que até então não passavam de miragens literárias.

Por falta de recursos financeiros na época, a possibilidade de ir para Europa logo foi descartada, o que me fez “apostar todas as fichas” na viagem para Campinas (SP) em busca dos Cursos do *LUME*. Em 2012, tive a felicidade de ser aprovado no meu primeiro *Curso de Fevereiro*, o *Treinamento Técnico do Ator*, que até hoje é ministrado pelo ator-pesquisador, Jesser de Souza. Em fevereiro de 2015, retornei à São Paulo, dessa vez para experienciar a *Mimesis Corpórea* com a atriz-pesquisadora Raquel Scotti Hirson, também atriz-pesquisadora do *LUME*. Encantado por essa prática, em 2017 e 2018, já morando em Campinas e bem mais familiarizado com o *LUME*, aprofundi ainda mais a minha vivência com a *Mimesis Corpórea* e “da Palavra” – que naquele momento era uma novidade nos estudos miméticos de Raquel Hirson. Tanto as orientações de Jesser quanto as de Raquel foram imprescindíveis para o amadurecimento da minha perspectiva artística-acadêmica, o que desestabilizou as “certezas” que insistiam (e ainda insistem) em enrijecer a minha formação humana.

Em paralelo a essa aproximação com o *LUME*, desde a época da minha graduação na UFPB, o trabalho do *Amok Teatro*<sup>8</sup> também sempre foi uma referência para meu fazer artístico. Em 2011 tive a oportunidade de participar do *workshop Treinamento e Improvisação*, ministrado por Stephane Brodt (diretor e ator do *Amok*) em Campina Grande, na Paraíba. Em 2012 e 2015, pela primeira vez, pude conhecer o acervo histórico-artístico do grupo por meio da oficina *Dança das Intenções*, ministrada por Roberta Carreri (atriz-pesquisadora do *Odin Teatret*), que ocorreu na sede do *Amok*, na cidade do Rio de Janeiro/RJ.

Em 2016, minha trajetória se estreitou mais uma vez com a do *Amok Teatro*, por intermédio do curso/residência *Do Ator ao Personagem*, do qual pude participar juntamente com o elenco de um dos seus espetáculos: *Salina - a última vértebra*. Durante essa residência, observando o grupo por intermédio das suas redes sociais, pude notar que Stephane Brodt

---

<sup>5</sup> O *Curso de Fevereiro* do *LUME Teatro* é um momento em que o *Núcleo* abre as portas de sua sede para oferecer uma série de oficinas ministradas pelos os seus próprios atores-pesquisadores.

<sup>6</sup> O *Workcenter* de Jerzy Grotowski foi fundado em 1986 em Pontedera, Itália; nesse espaço laboratorial que, nos últimos treze anos de sua vida, Grotowski desenvolveu uma linha de pesquisa performática conhecida como *Arte como Veículo*, que continuou até sua morte em 1999. Nessa investigação criativa, ele trabalhou em estreita colaboração com Thomas Richards, a quem chamou de seu “colaborador essencial”, eventualmente mudando o nome do *Workcenter* de Jerzy Grotowski para incluir o de Richards.

<sup>7</sup> O *Odin Week Festival* é um festival internacional teórico/prático, realizado uma vez por ano no *Odin Teatret* em Holstebro para pessoas que desejam adquirir melhor conhecimento de suas atividades artísticas.

<sup>8</sup> “Dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, o *Amok Teatro* vem construindo uma sólida trajetória artística, marcada por uma pesquisa contínua sobre a arte do ator e sobre as linguagens da cena. Desde sua fundação em 1998, o grupo tem recebido por seus projetos um grande reconhecimento da crítica e do público. [...] O trabalho do *Amok* caracteriza-se por um rigor formal e pela afirmação de uma intensidade que se manifesta no corpo do ator, como sendo o lugar em que o teatro acontece.” (AMOK TEATRO, 2023).

orientava o *Estudo do Corpo Sensível* pelo projeto *Ateliê de Pesquisa do Ator* (A.P.A.), promovido pelo SESC/Paraty no estado do Rio de Janeiro. Entusiasmado, no fim da residência perguntei a ele sobre o A.P.A. e falei de meu interesse em contribuir com aquele Estudo.

Como o *Ateliê* ainda estava em fase de implementação, até aquele ano não havia edital ou chamada pública. Para se inscrever, aparentemente, o interessado precisaria ser indicado pelo próprio Stephane, o que fez com que esse grupo inicial fosse constituído somente pelos atores do *Amok* e alguns outros artistas da cidade de Paraty-RJ. Foi aí que, surpreendentemente, ele pediu para que eu enviasse uma mensagem por *e-mail* para Maira Jeannyse (Analista de Cultura do Sesc/Paraty) informando que ele estava me convidando para participar do *Ateliê*.

Em março de 2016, chego em Paraty-RJ e percebo que o Estudo não só era provocado/orientado por Stephane Brodt, como também por Carlos Simioni, o que me surpreendeu ainda mais, pois em nenhum momento havia notado que o seu nome estava vinculado ao projeto. Foi de fato um encontro inusitado. Algo totalmente inesperado, porque ao longo de minha experiência com o *LUME*, em nenhum momento tive a oportunidade de me aproximar pessoalmente de seu fazer artístico. Apesar de estar tão próximo de Simioni em Barão Geraldo, via-me distante, pois até então não havia necessidade real que justificasse uma aproximação de minha parte — para além da evidente admiração que sempre tive por sua arte.

Apesar de meu interesse sobre o treinamento do ator existir desde minha graduação, não há como negar que foi o contato com o *LUME* e, sobretudo, com o processo do *Estudo do Corpo Sensível* que implementou essa necessidade em minha pesquisa artístico-acadêmica. Ao experienciar a relação entre os estudos de Brodt e de Simioni, pude notar que, no exercício de convergir as diferenças em uma só arte do ator, as suas singularidades se evidenciavam. Foi, portanto, motivado por essa perspectiva e procurando me reservar apenas ao *treinamento* de Simioni, que adotei para esta pesquisa de doutorado a seguinte pergunta: Quais *saberes e práticas* operacionalizados na demonstração técnica *Prisão para a Liberdade* podem ser considerados fundamentais para a atualização do *treinamento* de Simioni?

Movido por essa pergunta orientadora, comecei a me aproximar do *treinamento* de Simioni e perceber que a sua artesanania sugere uma espécie de experiência fronteira onde o ator-sujeito pode chegar a se distanciar, mesmo que por um pequeno instante, das forças que homogeneízam a sociedade. A partir dessa possível zona de vizinhança, onde “[...] o corpo singular é visto como potência-outro-corpo intensificado nele mesmo” (FERRACINI, 2013, p. 29), parece que o ator consegue se aproximar de suas diferenças, de suas qualidades humanas à medida em que ele tenta se afastar da normatividade social.



Para esse esforço reflexivo, os procedimentos metodológicos da pesquisa consistiram na revisão bibliográfica, tendo como principais fontes teóricas os textos de Foucault (1974; 1983; 1984), Gumbrecht (2010), Icle (2010; 2011; 2013); Quilici (2015); Burnier (2009; Ferracini (2012; 2013), entre outros que foram fundamentais para compor a plataforma teórica desta pesquisa. Foi imprescindível a realização de entrevistas semiestruturadas com Carlos Simioni, somadas ao estudo crítico e reflexivo desse material. Para o estudo da demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, parti da rememoração dessa experiência como fruidor da obra, seguida de análise-reflexiva de seu registro audiovisual — material que está disponível no canal do *YouTube* do *LUME Teatro*<sup>9</sup>. Além disso, o diálogo periódico e informal com Simioni, via rede social, chamadas de vídeo, telefonemas e mensagens de texto foram imprescindíveis para o amadurecimento desta pesquisa. Esse contato direto com o artista provocou ainda mais esta investigação, fazendo com que suas considerações afetassem as leituras artístico-filosóficas que estavam sendo feitas, fomentando conhecimento e novos desdobramentos para o trabalho que estava em pleno desenvolvimento.

Ademais, cabe ressaltar que eu já vinha me aproximando do *LUME Teatro* desde a minha graduação em Licenciatura em Teatro na UFPB, movimento que foi reiterado em minha pesquisa de mestrado<sup>10</sup> no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade de Ouro Preto (UFOP), sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Gomes. Sendo assim, quando inicio este processo de doutoramento, dando continuidade aos meus interesses artístico-acadêmicos, pude contar com o apoio e a generosidade do *LUME* que colocou seus recursos bibliográficos, materiais e humanos a minha disposição. Essa colaboração foi decisiva para a coleta de dados acerca da trajetória de Carlos Simioni, principalmente se levarmos em conta que ele não costuma escrever textos acadêmicos, nem tampouco publicar registros sobre o cultivo de seu *treinamento*.

Sendo assim, buscarei identificar e problematizar alguns possíveis *saberes* e *práticas* no contexto analítico de *Prisão para a Liberdade*, que parecem ser fruto do próprio deslocamento da arte-em-vida de Simioni. *Saberes* que inspiraram a caminhada e a operacionalização de suas *práticas*, de modo que, neste trabalho, *saberes* e *práticas* são partes extensivas do seu *treinamento*. Dessa forma, a fim de tentar materializar essas qualidades no corpo do texto, proponho, no final de algumas construções textuais, o que a Associação Brasileira de Normas

---

<sup>9</sup> O canal do YouTube do LUME Teatro está disponível em: <<https://www.youtube.com/@GrupoLUMEt teatro>>

<sup>10</sup> Na pesquisa de mestrado *O andarilho: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos* (2019), disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/10078>> fui orientado pelo Prof. Dr. Ricardo Gomes.

Técnicas (ABNT) considera como “Páginas de Ilustrações”, nas quais reservo um espaço específico para imagens e citações que possam corroborar e/ou desdobrar as provocações que são cultivadas até então, como também enaltecer alguns registros que parecem reverberar e/ou testemunhar a arte-em-vida de Simioni.

Nesse contexto reflexivo, organizo o texto deste trabalho por meio de 04 (quatro) capítulos. No primeiro, procuro introduzir a ideia de treinamento que vem sendo adotada por Carlos Simioni, fazendo algumas aproximações entre sua artesanaria à noção de *teatro pobre* de Grotowski (1964; 2010), bem como com os estudos da *Antropologia Teatral* de Barba (1994). Como a busca pela *verdade* parece ser uma das premissas de seu *treinamento*, passo a problematizar essa perspectiva a partir da concepção foucaultiana de *parresia*, sugerindo uma semelhança entre a manifestação cínica da verdade com a arte-em-vida que Simioni vem cultivando ao longo dos anos. Finalizo então enaltecendo em quais condições o efeito de presença cênica pode chegar a oscilar em seu trabalho, a partir da ideia de *acontecimento* apresentada em Gumbrecht (2010).

No segundo capítulo, tratei dos *saberes* acima referidos. Premissas éticas que substancializam e são coextensivas às *práticas* de Simioni. Apesar de essas forças serem cumulativas e atualizarem umas às outras, nessa etapa do trabalho, destaquei momentos da arte-em-vida Simioni que evidenciam os 03 (três) *saberes* que considero basilares em seu *treinamento*, são eles: a *busca pela inutilidade do ator*, a *des-atualização e a disciplina de si sobre si*. Falar desses *saberes* foi também falar um pouco da história de Carlos Simioni: seus primeiros contatos com o universo teatral; como ele se encontrou com Luís Otávio Burnier; sua reação a um fazer teatral tão excêntrico a seus padrões cênicos na época; como foi aceitar o inusitado convite de Burnier — pesquisar a arte do ator por no mínimo 20 (vinte) anos seguidos em Barão Geraldo. Considero que os referidos *saberes* emergem justamente dessas memórias, que, por sua vez, são presentificadas nas *práticas* que identifico em *Prisão para a liberdade*.

Após o segundo capítulo, compartilho uma transcrição comentada da demonstração técnica de Carlos Simioni. Uma espécie de *interlúdio* entre os capítulos da tese, que é apresentado na tentativa de provocar uma extensão da experiência cênica assistida. Considero pertinente compartilhar a transcrição de *Prisão para a Liberdade* (sobretudo nesses moldes), pelo fato de suas provocações serem partes integrantes do problema dessa pesquisa. Apresentar a demonstração técnica entre os capítulos foi também um procedimento didático, para que os *saberes* e as *práticas* de Simioni pudessem ser mais bem identificadas e problematizadas na construção argumentativa deste trabalho.

Dessa forma, para além de uma simples transcrição, busquei fazer com que minhas palavras pudessem ser uma espécie de *refração* de *Prisão para a liberdade*, como se a escrita fosse um lugar de passagem que, ao penetrar o leitor, pudesse continuar reverberando, transformando e criando outros modos de existência *com, em e para além* do texto referido. Assim, para a elaboração desse exercício, utilizei-me apenas do registro audiovisual que ocorreu na *Mesa 01: Corpo e intensidade: modos performáticos de existir*, no IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, em 11 de fevereiro de 2020, na Casa do Lago, sediada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

De acordo com as entrevistas concedidas por Simioni a este trabalho, a estrutura metodológica que orientou a construção de *Prisão para a Liberdade* foi, em suma, os 05 (cinco) principais encontros artísticos que teve ao longo da sua arte-em-vida. Foram eles: com o estudo sobre o *clown* (a partir do seu palhaço Carolino), com Luís Otavio Burnier (sua maior referência), com Iben Rasmussen (por intermédio de *Ponte dos Ventos*<sup>11</sup>), com a dançarina de Butô Natsu Nakajima<sup>12</sup> (quando ela veio ao Brasil pela primeira vez para uma parceria com o LUME) e o encontro com as suas próprias descobertas — que seria justamente o instante final da *Prisão para a Liberdade*.

Ao longo desta pesquisa, foi possível compreender que cada um desses encontros sugere uma *prática* específica que implementa a atualização do *treinamento* de Simioni. No terceiro capítulo, procuro então elaborar um estudo analítico-crítico sobre a *prática* do *debochar de si mesmo* (proveniente do seu encontro com o *clown*) e da *dança pessoal* (mediante os estudos com Burnier), por considerar que esses encontros específicos foram basilares para a ideia de *transformação de si* que a sua arte-escena pressupõe — e, por conseguinte, dando continuidade à perspectiva dos *saberes* iniciada no segundo capítulo.

No quarto e último capítulo, identifico e problematizo as outras três *práticas*, que parecem florescer das outras tratadas do capítulo anterior. Nessa perspectiva, a *prática* da *teia de luz* surge por meio do encontro com Iben Rasmussen, o *fantasma* a partir da sua relação com Natsu Nakajima e, por fim, o *portal* mediante o encontro (a fricção) de Simioni com suas

---

<sup>11</sup> O Grupo Internacional *Vindenes Bro* (*Ponte dos Ventos*) na Dinamarca é o grupo do qual, desde 1989, Carlos Simioni é ator, onde desenvolve técnicas de treinamentos para o ator e atua nos espetáculos *Ur-Nat* e *The Voices of The Windows*, sob orientação e direção da atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen - *Odin Teatret*. (LUME, 2023) Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br>>, acesso em: 16 mar. 2023.

<sup>12</sup> De acordo com o *site* oficial do LUME, além do *Odin Teatret*, o Núcleo realiza trabalho com a coreógrafa e dançarina de butô Natsu Nakajima, discípula de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. O resultado da parceria é o espetáculo *Sleep and Reincarnation from Empty Land*, apresentado no extinto *Festival Internacional de Teatro de Campinas* (FIT). A convite do LUME, Natsu voltaria mais duas vezes ao Brasil. (LUME, 2023) Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br>>, acesso em: 16 mar. 2023

próprias inquietações — isto é, o momento final de *Prisão para a Liberdade*. Nessas últimas páginas, também procuro apontar alguns possíveis desdobramentos que o *portal* parece provocar no *treinamento* de Simioni; qualidades de presença corporal que em sua demonstração talvez ainda estejam em processo de germinação.

Por fim, em Considerações Finais, há uma breve retomada dos principais assuntos e problemáticas tratados ao longo de todo o trabalho. São, então, articuladas compreensões acerca dos seguintes termos: *treinamento* de Simioni como cultivo de si, os *saberes* que condicionam a sua arte-em-vida, a importância de suas *práticas* para o seu *treinamento* e o efeito de presença cênica como uma consequência possível da sua arte do ator. Nos Anexos I, II, III e IV estão transcritas, na íntegra, as entrevistas concedidas por Carlos Roberto Simioni a este trabalho e que, por sua vez, foram, em diferentes momentos, citadas na construção argumentativa deste trabalho.

São com essas considerações que lhes convido, finalmente, a conhecer minha perspectiva acerca do *treinamento* de Carlos Simioni no contexto analítico de *Prisão para a Liberdade*. Um possível olhar artístico-acadêmico que não procura estabelecer certezas nem tampouco conclusões, mas sim, provocações, impulsos e suspensões que possam nos deslocar para um permanente *por vir* incerto.

*.. o treinamento em si  
ele só serve para uma coisa,  
para trampolim, para algo mais*

SIMIONI, 2017



## Capítulo 1

# PARA INÍCIO DE CONVERSA

Passei muito tempo pensando em como iniciar este texto. Antes de escrever as primeiras palavras perguntava-me qual seria a melhor forma de abordar a arte do ator-pesquisador Carlos Roberto Simioni, visto que as qualidades corporais que ele trabalha resultam de experiências práticas que expandem o significado das palavras. Tarefa difícil, com certeza, porque estamos falando do exercício de escrever sobre elementos próprios da natureza humana que muitas vezes são difíceis de nomear como: impulsos, sensações, memórias, afetos etc. Então como abster-se do sentimento da presença corporal, uma vez que esta é fundamental para sua experiência? De fato, restringir a infinito *treinamento* de Simioni entre os limites dos códigos semânticos é algo desafiador, no entanto, o que seria de sua arte senão uma permanente tentativa de fazer de seus *saberes e práticas* uma espécie de trampolim para a *liberdade* da arte do ator.

Pensar o *treinamento* de Simioni é também discutir como o ator está sujeito à verdade. Para Icle (2014), desde as primeiras noções de Stanislavski às atuais pretensões da arte da performance, a ideia de verdade parece ter se tornado uma qualidade a ser alcançada. Uma permanente busca por ela mesma. Uma promessa que está intrínseca aos projetos teatrais que nos rodeiam. Assim, para o autor, não se trata de saber se a verdade existe ou como ela pode ser expressa, mas sim, de considerá-la uma construção discursiva, “uma necessidade que nos sujeita e nos subjetiva para nos transformar em sujeitos de verdade.” (ICLE, 2014, p.15). Dessa forma, à medida em que o ator resiste às forças que normatizam sua presença, a verdade parece surgir como um acontecimento no seu discurso, tratando-se, então, de uma permanente atitude responsiva que precisa ser reiterada a cada instante.

Essa perspectiva é a que irá substancializar as próximas páginas, parto do pressuposto de que o *treinamento* de Simioni é a experiência na qual ele constrói seu discurso verdadeiro, podendo culminar (ou não), por conseguinte, nos efêmeros e oscilantes efeitos de presença cênica. Portanto, compreender a ideia de *treinamento* que é adotada por sua arte; o que seria a verdade em sua construção discursiva e em quais condições a presença cênica pode talvez chegar a emergir em seu trabalho, são aspectos imprescindíveis para que possamos nos aproximar do treinamento que vem sendo atualizado em sua demonstração técnica

*Prisão para a Liberdade*

## 1.1 TREINAMENTO DO ATOR COMO UM CULTIVO DE SI

No início do século XX as artes da cena começaram a relativizar as representações sociais que vinham sendo apresentadas. A diluição de como essas referências eram vistas no cotidiano ocorreu por meio de expressões indeterminadas que levaram o fazer teatral a se apoiar “em formas mais abertas, sem origem ou ponto de chegada, apenas como sinais negativos e sentidos ocultos” (RAMOS, 2012, p.46). Na medida em que a cena não era mais totalizada, não só a estética artística foi alterada como o modo de absorvê-la, pois ao romper com os significados pré-estabelecidos, o teatro passou a exigir que o espectador “finalizasse” a obra com a sua própria imaginação.

No que concerne a arte do ator, esse modo de fazer teatro logo afetou as pequenas iniciativas periféricas, como foi o caso dos estúdios de Stanislavski e Meyerhold, a escola do Vieux-Colombier de Copeaux, o laboratório de Jerzy Grotowski, entre outros espaços afastados do grande público. Apesar desses diretores possuírem anseios artísticos distintos, todos pareciam centralizar a criação artística no trabalho do ator, de modo que os efeitos visuais e sonoros produzidos pelos recursos materiais da cena (como o figurino, a iluminação, o cenário, a sonoplastia etc.) passaram a ser secundários. Estabelecer a arte do ator como o principal pilar da construção teatral fez com que esses diretores passassem a ser reconhecidos como *reformadores do teatro*.

O exercício de concentrar a criação cênica na figura do ator, no entanto, parece ter exacerbado ainda mais o *individualismo* — que vem sendo aflorado pela industrialização desde o século XVIII. Essa atitude, que confere cada vez mais espaço aos aspectos “privados” da existência, tornou-se, a meu ver, um dos principais fatores que ainda hoje cerceiam a implementação dessa *reforma teatral*. A dificuldade de romper com as representações sociais e artísticas que o ator atribui a si mesmo parece contribuir para que ele continue reproduzindo seus vícios corporais em cena, o que me fez considerar inevitável a seguinte provocação: como romper com o egocentrismo dos atores, para que seu narcisismo não mine a ritmicidade orgânica de sua própria criação?

Nessa direção, Icle (2009) ressalta que durante o século XX o fazer teatral adotou a autodescoberta e a comunhão/interação entre os agentes da experiência artística (ator/plateia), como um modo de intensificar a mencionada *reforma*. Assim, antes mesmo do espetáculo, a pedagogia do ator se tornou “o *locus* privilegiado para a mudança, para a transformação do humano e para a sua própria constituição.” (ICLE, 2009, p.4). A ideia de *transformação de si* passa então a ser uma premissa pedagógica para a arte do ator moderno,

o que resulta na exigência de uma postura ética e corajosa dele para consigo mesmo e, posteriormente, para com o outro e o meio no qual ele está inserido.

Na medida em que a ação artística adota a perspectiva de *transformação de si*, alterando a sensibilidade do sujeito tanto para ele mesmo quanto para o meio, é gerada uma relação afetiva com todos os corpos que alimentam a experiência teatral. O trabalho do ator se torna uma espécie de *acontecimento* experimental, um lugar de investigação no qual não há um produto ou um resultado pré-estabelecido, o que muito se assemelha às práticas pré-modernas dos antigos *alquimistas* — que, para Quilici (2012), longe de ser o folclore evocado hoje em dia, representam um fenômeno que engendrou o modo de pensar o mundo atual.

Bourriaud (2011) compreende que os antigos alquimistas faziam suas experiências a partir da repetição, na expectativa de provocar um evento químico inerente à purificação extrema da matéria. O autor afirma que o alquimista “encarnou” a mais elaborada forma de vida intelectual, uma espécie de positividade científica e de *ascese* estoica<sup>13</sup>. Ao longo do século XX, essas práticas influenciaram, por conseguinte, uma série de interpretações simbólicas por parte dos artistas europeus, como foi o caso, no que concerne ao teatro, do diretor francês Antonin Artaud.

Entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, pertence *realmente* a produção do outro. Mas entre o teatro e a alquimia há ainda uma semelhança maior e que metafisicamente leva muito mais longe. É que tanto a alquimia quanto o teatro são *artes* por assim dizer visuais e que carregam em si tanto a sua finalidade quanto a sua realidade. (ARTAUD, 2006, p. 49, grifo do autor)

Na medida em que o fazer teatral se aproxima do imaginário ascético do alquimista, a artesanaria do ator também se confunde com a experiência alquímica. Assim, o teatro moderno herda, dessa cultura medieval, o léxico e o objetivo simbólico: fazer brotar o espírito encerrado na matéria. Tal qual o alquimista, vejo que o ator, em seu trabalho, também busca a matéria-prima de sua natureza: a vida do alquímico o conduz à pedra

---

<sup>13</sup> Segundo Abbagnano (2007, p. 83) “essa palavra [*ascese*] significa propriamente exercício e, na origem, indicou o treinamento dos atletas e as suas regras de vida. Com os pitagóricos, os cínicos e os estoicos, essa palavra começou a ser aplicada à vida moral na medida em que a realização da virtude implica limitação dos desejos e renúncia. O sentido de renúncia e de mortificação tornou-se, daí predominante; na Idade Média, A. significou mortificação da carne e purgação dos vínculos com o corpo.”



filosofal<sup>14</sup>, enquanto o ator moderno busca a estética de sua existência. Ambos adotam o *laboratório* como o local de experimentação prática, como força de deslocamento.

Contudo, entre os diferentes legados alquímicos transmitidos ao teatro moderno, o que me chama mais atenção é a relação do fazer artístico com a antiga noção grega de *askesis*, da qual se deriva a palavra *ascese*. Para Olinto e Lampert (2020), dentro da perspectiva antiga, *askesis* significaria uma atitude do sujeito para consigo mesmo e para com o mundo que, a partir de práticas com finalidades pragmáticas que geram uma *transformação de si*, busca o *conhecimento* e a *verdade*.

Fala-se aqui de uma necessidade ética, na contramão da moralidade mediana e dos valores predominantes, cujos princípios conduzem o indivíduo a uma espécie de desidentificação com as atividades que tentam lhe cercear a todo instante (FOUCAULT, 2014). Tal experiência ética faz com que o sujeito nunca coincida completamente com os papéis que representa. Um recuo se faz necessário para que haja uma relação “livre” consigo mesmo, relação essa que precede em importância todas as outras que estabelecemos com o mundo e com o nosso individualismo.

Para Quilici (2015), quando o ator tenta fazer do seu processo de criação uma experiência *ascética* — ou seja, quando adota práticas contemplativas, vigorosas e hábeis que tomam a sua própria vida como um modo de criação — é possível surgir uma dimensão estética sobre o próprio sujeito-artista. Nessa dimensão, manifesta-se tanto a luminosidade do que é verdadeiro (dimensão do conhecimento), quanto a nobreza (dimensão ética) que é latente no ser humano.

Dentro dessa perspectiva e como uma das principais referências do *treinamento* de Simioni, destaco o estudo *Towards a Poor Theatre (Em busca do teatro pobre)* de Grotowski (1964) como uma possível experiência *ascética*-artística voltada para a construção do ator enquanto sujeito. Nesse trabalho, Grotowski parece investir na comunhão entre o ator e o espectador, horizontalizando essa relação por intermédio de uma aceção de teatro *ascético* (*teatro pobre*). Diferente do *ator cortesão* que busca agradar ou impressionar o público, utilizando-se de truques e artifícios técnicos, nesse *teatro*, o diretor defende a ideia de um

---

<sup>14</sup> Entendo que a pedra filosofal é um dos principais símbolos da alquimia, que supostamente poderia transformar qualquer metal em ouro. Esse objeto ou substância, que para muitos teóricos trata-se apenas de uma importante metáfora filosófica, representaria os poderes que estão relacionados com a transmutação e a vontade de criar que existe dentro de cada ser humano. Em termos teóricos, com a pedra filosofal seria possível obter riqueza infinita e o famigerado elixir da juventude.

*ator santo*<sup>15</sup> que, por meio de uma técnica indutiva, sacrifica-se para revelar as suas qualidades mais íntimas e dolorosas.

Não queremos ensinar ao ator um conjunto pré-determinado de habilidades ou dar-lhe uma “bagagem de truques”. O nosso não é um método dedutivo para colecionar técnicas. Aqui tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade: todo sem a mínima marca de egotismo ou de autocomplacência. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do “trase” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de “transiluminação” (GROTOWSKI, 2010, p.106)

Sendo assim, na medida em que o ator se desnuda, entrega-se e sacrifica-se para a experiência artística, as forças que possam resistir a esse processo são suavizadas. Dessa forma, há uma diminuição do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa, fazendo desta o próprio impulso imediato do ator. Assim, para Grotowski (2010), o objetivo principal do *teatro pobre* (e do *ator santo*) não seria acumular habilidades técnicas ou aprimorar uma determinada forma cênica, mas sim eliminar bloqueios psicofísicos pessoais para a realização plena do ato criativo.

Esse processo de eliminar os bloqueios que impedem a livre circulação das forças vitais do sujeito, pode resultar no que Grotowski (2010) identifica como a “via negativa” do trabalho do ator. Nessa zona de intensidade, o ator é movido pelas necessidades mais primitivas que emergem do seu próprio corpo. Esse desnudamento não ocorre de forma voluntária (como se o ator tivesse controle sobre esse processo), visto que esse modo de pensar/agir pressupõe que não é o sujeito que faz algo, mas que há algo que se faz no sujeito. Logo, para Lima (2012, p.141), “a tarefa do praticante era justamente retirar as resistências para que o processo pudesse ocorrer, era dar livre trânsito a uma regulação pertencente ao próprio organismo.”

Em suma, a noção grotowskiana de *ator santo* pressupõe um sacrifício do ator, por meio do qual ele procura se desfazer de suas representações sociais-artísticas, a fim de atingir uma criação que não só se aproxime de suas forças existenciais, como possibilite que ele seja movido por elas mediante a *via negativa* do trabalho do ator. Essa perspectiva se aproxima do *treinamento* de Simioni à medida em que Luís Otávio Burnier, principal mentor da sua arte-em-vida, adota a ideia de *doar-se por completo* como condição primeira para a

---

<sup>15</sup> “O termo *ator santo* é, para Grotowski, tanto uma metáfora relativa à função do ator do T.L. (Teatro Laboratório) — “um homem que, através da arte, entra em uma fogueira, realiza um ato de doação” [GROTOWSKI, 1964, p.105] — quanto um direcionamento das investigações realizadas no campo atoral.” (LIMA, 2012, p. 102)

investigação do *LUME* — muito provavelmente inspirado pela sua experiência na Europa com Rena Mirecka, ex-integrante do *Teatro Laboratório* de Grotowski.

O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar a si mesmo com o seu público, mostrando não apenas o seu movimento corporal e sua mera presença física no palco, mas o seu corpo-em-vida, seu ser, os recantos mais profundos e escondidos da sua alma. E para isso é preciso coragem: coragem para doar esse presente, sem restrições e sem medo. O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dar a sua vida, materializando-a através da técnica. (FERRACINI, 2003, p.35-36)

Com a noção de *doar a si mesmo o treinamento* de Simioni parece dar continuidade a perspectiva do *teatro pobre*, ao tentar potencializar as forças ontológicas que subjazem seu automatismo corporal. Nos dois primeiros anos de pesquisa com Luís Otávio, “[...] fizemos uma busca, mergulho interno, baseado no trabalho de Grotowski, mergulho dentro do próprio corpo. Vasculhar aquilo que está adormecido, trazer à tona, através do corpo, e a partir daí criar os próprios movimentos.” (SIMIONI, 2006, p. 293). Assim, para a artesanaria que Simioni vinha cultivando, *doar-se* significa fazer da formação do ator um terreno a ser cultivado permanentemente, de modo que sua expressão (sua extensão) seria como uma flor (uma segunda natureza) que está sendo maturada no próprio sujeito, podendo se tornar uma versão outra dele mesmo em cena.

Portanto, por influência do *teatro pobre* de Grotowski, a ideia de *doar-se* (FERRACINI, 2003) faz com que o *treinamento* de Simioni ao invés de procurar alcançar/aprimorar uma estética pré-estabelecida, passe a excitar as qualidades da sua dimensão interna<sup>16</sup>, fazendo com que ela se torne uma extensão continuada em sua manifestação cênica. Nesse sentido, a partir da noção de *transformação de si*, a pesquisa de Simioni pressupõe uma construção do ator-sujeito enquanto *corpo uno*, o que contraria o predominante dualismo entre mente e corpo que parece estar intrínseco em nossa formação ocidental.

Assim como o *teatro pobre* de Jerzy Grotowski, a *Antropologia Teatral* do diretor italiano Eugenio Barba<sup>17</sup> também foi imprescindível tanto para a *reformulação teatral*, como para *treinamento* de Simioni. De acordo com Barba (1994), seu estudo procura experienciar o comportamento fisiológico e sociocultural do indivíduo em estado de representação. Por

---

<sup>16</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), um espaço de fluxo de forças.

<sup>17</sup> Eugenio Barba fundou o seu grupo de teatro *Odin Teatret* em 1964 em Oslo, Noruega e, posteriormente transferiu-se para Holstebro, Dinamarca. Além disso, havia sido assistente de Jerzy Grotowski em seu teatro laboratório.

meio de uma pesquisa transcultural, o diretor identificou princípios comuns e recorrentes na corporeidade de atores e bailarinos, mesmo estes sendo de diferentes culturas e tradições.

O diretor e mímico francês Etienne Decroux acreditava que o que tornava as obras parecidas não eram seus resultados, mas os seus princípios. Barba (1994), concordando com esta afirmação, voltou-se, então, para o que ele identifica como o campo *pré-expressivo*<sup>18</sup> que antecede as tais representações, espetáculos ou produtos finais. É nesta *pré-expressividade* que o diretor se debruça: nesse “território no qual todos somos iguais” (BARBA, 1994, p.189), a partir de princípios que se tornam comuns aos atores e bailarinos, ainda que estes tragam consigo as suas tradições, sotaques e identidades próprias.

Ferracini (2003) ainda ressalta que é a partir do rígido comprometimento ético para com o trabalho, que Eugenio Barba faz do treinamento diário e sistemático a base da *Antropologia Teatral*. Assim, os seus atores implementam uma autotransformação (ou, por extensão, a mencionada *transformação de si*), por considerar que somente via autorrevolução o seu trabalho poderia culminar em uma possível revolução teatral e/ou social.

Dessa forma, assim como Grotowski, Barba faz com que cada ator busque, dentro de si, material físico e orgânico para o seu trabalho. Como consequência natural dessa “busca interna”, cada ator acaba encontrando uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, uma *técnica pessoal de representação*. (FERRACINI, 2003, p.83, grifo do autor)

No entanto,

Nosso trabalho é bem mais Grotowski, ele parte do caótico, do buscar lá de dentro de você, a vida, o orgânico, e depois, dentro desse orgânico, encontrar a técnica. Já Eugenio Barba faz o contrário, ele parte da técnica. Ele pega uma técnica, uma sequência de exercícios, uma sequência de ações, os princípios do teatro Nô, como o “koshi”, e do Etienne Decroux, “fora do equilíbrio” ou “equilíbrio de luxo”, e faz que o ator memorize tecnicamente, repetindo fortemente a estrutura física até encontrar o orgânico, o corpo em-vida. (SIMIONI, 2006, p.293-294)

Sendo assim, apesar da forte influência que os estudos de Grotowski exerceram sobre a artesanaria de Simioni, considero que o contato com a *Antropologia Teatral* foi imprescindível para que o seu desnudamento — que provém da acepção do *ator santo* (e da via negativa) — conseguisse ser organizado e sistematizado em um treinamento pessoal. Haja vista, que foi a partir do contato com a *Antropologia Teatral*, que parece ter

---

<sup>18</sup> O nível pré-expressivo é, portanto, um *nível operativo*; não é um nível que possa se separar da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados. (BARBA, 1994, p. 154 - grifo do autor)

intensificado sua relação com às práticas culturais asiáticas<sup>19</sup>, principalmente, com as técnicas e os treinamentos extracotidianos<sup>20</sup> (como o teatro Nô, Kathakali, teatro balinês, ópera de Pequim etc.) que auxiliaram a arte do ator de Simioni a localizar, dentre essas práticas, as qualidades energéticas que vinham sendo desveladas pelo seu *treinamento* com Luís Otávio Burnier.

Para além dessa espécie de sistematização técnica, a *Antropologia Teatral* parece ter incentivado Simioni a olhar para as práticas como experiências “contemplativas” (Quilici, 2015). Atividades que elevam a sensibilidade do ator-sujeito para consigo mesmo, fazendo com que ele se submeta as suas próprias singularidades e, assim, se relacione com o meio a partir de suas necessidades e forças naturais. Desse modo, para além da plasticidade e da precisão que as técnicas exigiam, o interesse da arte de Simioni seria acessar e experienciar os estados intensificados de consciência que essas práticas poderiam provocar, excitando certa qualidade de relação afetiva.

Diante desse contexto, pressuponho, então, que o *treinamento* de Simioni pode ser uma possível continuidade dos estudos de Jerzy Grotowski em relação à pesquisa de Eugenio Barba, sem deixar de levar em consideração outros encontros (que serão abordados nos próximos capítulos) que também contribuíram para a sua artesanaria. Sendo assim, e, levando em consideração essas vozes que ainda hoje reverberam em seu fazer artístico, considero que a arte do ator, que Simioni vem cultivando, aproxima-se da concepção filosófica do pensador japonês Yasuo Yuasa (1987; 1993) — que é abordado neste trabalho por intermédio dos estudos de Ribeiro (2012)<sup>21</sup> e Quilici (2015)<sup>22</sup>.

Para Ribeiro (2012), a composição corporal do ser humano segue uma perspectiva monista, “[...] segundo a qual o corpo contribui com o conteúdo essencial para o funcionamento da mente, cuja natureza é física” (RIBEIRO, 2012, p.63). Tal concepção contraria a antiga e convencional visão dualista cartesiana, mencionada anteriormente, que considera a mente algo não material e independente do corpo humano. Ao desdobrar tal

---

<sup>19</sup> Cabe ressaltar que, para Barba (2010), mais do que a relação, a unidade entre a cultura do teatro Ocidental e Oriental potencializa justamente os órgãos que dão vida à arte do ator. Quando o diretor italiano, no início de sua trajetória artística, teve o seu primeiro contato com a cena Oriental, percebeu que, apesar de não entender o aspecto narrativo dos espetáculos, era fortemente atraído pelo que via. Suas experiências com o teatro Oriental fomentaram uma espécie de gênese da *Antropologia Teatral*.

<sup>20</sup> As técnicas cotidianas do corpo tendem à comunicação, as do virtuosismo tendem a provocar assombro. As técnicas extracotidianas tendem à informação: estas, literalmente, põem-em-forma o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*. Nisto consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que o transformam no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso. (BARBA, 1994, p. 31)

<sup>21</sup> Cujo interesse está na experiência corporal do ritmo no espaço-tempo por meio do movimento expressivo durante o treinamento denominado *Rítmica Corporal* de Ione de Medeiros (RCIM).

<sup>22</sup> A partir do seu estudo sobre *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*.

afirmação, a autora ressalta que Yuasa (1987) não só defende a continuidade entre a unidade mente-corpo, como ressalta que ela pode ser cultivada com exercícios prolongados, ou seja, com *treinamentos*. Portanto, assim como para Ribeiro, posso dizer que a noção de *treinamento* experienciada por Simioni se afina com o que Yuasa propõe.

[...] ao caracterizar o treinamento como prática disciplinada por meio da qual se trabalha um determinado modo de fazer associado ao enriquecimento da própria personalidade. Aqui importa acrescentar que esse treino de si e da prática não tem fim, devendo ser realizado ao longo da vida artística. Ao considerar que a continuidade corpo-mente pode ser cultivada pela prática, Yuasa credita uma dimensão prática ao problema corpo-mente e o coloca como questão de experiência vivida [...] (RIBEIRO, 2012, p. 63).

A partir dessa perspectiva, que olha para *treinamento* como um prolongamento da experiência de si, Yuasa (1987) nos apresenta a noção de *shugyo*, que em Quilici (2015, p. 191) é traduzido como *cultivo*, ou seja, “[...] uma prática multifacetada que visa fazer florescer certas qualidades humanas latentes”. Tais qualidades se manifestam em experiências profundas, transformando não só o sujeito, como também sua percepção do meio. Dessa forma, as proposições técnicas desse *cultivar*, ao transformar o modo de viver, potencializam e expandem a consciência do sujeito a partir de uma relação ética consigo mesmo.

Nesse sentido, Yuasa (1987) considera o *treinamento* como *cultivo* de si próprio a partir de uma espécie de incremento da personalidade. Essa concepção não replica a perspectiva que olha para a ideia de *treinamento* como uma série de práticas instrumentais e dualistas em prol de uma estética fria, pré-determinada e externa à natureza do sujeito — que se assemelham aos *corpos virtuosos* destacados por Barba (1994). Ao contrário, na perspectiva aqui proposta, o *treinamento* envolve certo cultivo com vistas à continuidade e a excitação das forças existenciais do ser humano, fazendo com que ele e o meio não sejam “[...] 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” (FERRACINI, 2012, p. 79, grifo do autor).

Para favorecer a constituição desse “espaço comum” (FERRACINI, 2012), assim como foi visto no *teatro pobre* de Grotowski e na *Antropologia Teatral de Barba*, o *treinamento* de Simioni olha para as práticas que constituem a arte do ator como se fossem válvulas propulsoras para um estado de escuta, de abertura e de *experiência*, ou seja, um estado que permite “[...] a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.” (BONDIA, 2012, p.25, grifo do autor). Logo, para

a pesquisa de Simioni, a noção de *treinamento* (como um *cultivo de si*) passa a ser uma experiência de *estar no fazer* em si mesma, de maneira que o sujeito é afetado pela sua própria ação e vice-versa.

Dessa forma, as práticas podem até ser as mesmas, o que muda é o modo de experienciá-las, de *cultivá-las*. Essa perspectiva se evidencia, por exemplo, quando Simioni nos fala como é repetir por 27 (vinte e sete) anos o mesmo exercício do *samurai* que ele conheceu ainda no início da sua caminhada artística.

Afinal, o que é mesmo treinamento? É uma sequência. Claro que demorou, mas virou uma sequência que começa com a Dança dos Ventos, depois vai para o Verde, depois para o Samurai, depois para o Slow Motion, que é o boneco, e depois vai para fora do equilíbrio, e acaba. Há 27 anos, com a Iben, eu faço Samurai. O mesmo Samurai, certo? Mas olha só o que é que acontece: por ser repetitivo, por você ter que fazer a mesma coisa por 27 anos, você resolve com você mesmo mudar a maneira como você faz esse treinamento. Eu não vou mais descobrir mais coisas como já descobri há 20 anos atrás. O que é fazer um Samurai? O que é que ele me dá? etc... O que vai transformando é a maneira como eu me coloco para fazer Samurai hoje, entende? O que é que o Samurai me deu como força para eu ir além mesmo dentro do Samurai? (SIMIONI, 2017, p. 135-134, grifo nosso)

Nesse sentido, a partir do momento em que o *treinamento* do ator coloca o sujeito da experiência como um “território de passagem” (BONDIA, 2012, p. 26), a ideia de *treinamento* para Carlos Simioni também começa a ser considerada mais do que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios mecânicos ou à busca de uma precisão plástica. As práticas que são experienciadas pela perspectiva do *cultivo de si* acabam por oportunizar uma relação ética tanto do ator para consigo mesmo, como para com os prováveis encontros que surjam a partir dessa experiência artística cultivada ao longo do tempo — vide a relação de Simioni com o exercício o *samurai*. Muito mais do que executar uma forma precisa e exata de um determinado exercício, a experiência ética do *treinar/cultivar* pode levar o ator a um lugar fronteiro onde, talvez, surjam fissuras em seu automatismo cotidiano e nelas hajam uma emergência das suas singularidades existenciais.

Considero, então, que o *treinamento* de Simioni (ou o *cultivo* do seu modo de viver em arte) se refere a uma experiência na qual ele se encontra consigo mesmo, podendo desvelar uma provável estética existencial a partir da manifestação da sua *verdade*.

[Que, por sua vez,] surge como objeto do discurso da Pedagogia do Ator. Ela passa a ser um dos grandes objetivos da Pedagogia do Ator: o ator deve aprender a dizer a verdade, mesmo que esse dizer não signifique pronunciar palavras. Ele deve ser verdadeiro. Ele deve dizer a verdade com o corpo, com a expressão de sentimentos genuínos, com a presentificação de ações reais, entre outras possibilidades. Dizer a verdade, encontrar o exato sentimento, transmitir a realidade verdadeira dos

acontecimentos, imitar e atuar com autenticidade, tornam-se possibilidades muitas vezes enunciadas nesse discurso. (ICLE, 2014, p. 16-17)

Dessa forma, a verdade pode ser um efeito resultante da experiência artística de Simioni. A resistência provocada por sua artesanaria faz com que ele se afaste de si mesmo (do seu individualismo), sacrificando-se em prol desse dizer verdadeiro que surge como uma atitude responsiva do seu próprio *acontecimento* artístico. Para Icle (2014), a manifestação da verdade, pressupõe, então, uma cultura, um modo de existir pelo qual o ator-sujeito se relaciona com o mundo e, assim, profere os seus discursos sejam eles verbais ou não. Logo, a verdade de Simioni surgir como uma consequência, não premeditada, do seu *treinamento* — do seu *cultivo de si*. Como uma possível reação da sua resistência para com as forças cotidianas que normatizam a sua corporeidade.

Portanto, para que possamos compreender melhor o que poderia ser essa verdade no modo no *treinamento* de Simioni, como ela se manifesta, quais as condições para que esse *acontecimento* ocorra, aproximo-me do conceito greco-romano de *parresia*, que é discutido na última fase<sup>23</sup> da obra de Michel Foucault: o estudo das formas *aleiúrgicas* do sujeito — epistemologicamente, pode ser vista como a produção da verdade e modo pelo qual ela se manifesta. Assim, buscarei ampliar minha perspectiva sobre a artesanaria de Simioni, no que tange ao contexto analítico específico de *Prisão para a Liberdade*.

## 1.2 TREINAMENTO DE SIMIONI: UM MODO DE DIZER-A-VERDADE?

Para falar sobre a *verdade*, Foucault (2010 [1984]; 2011 [1984]) recupera e problematiza o antigo conceito greco-romano de *parresia* —em poucas palavras, significa *dizer-a-verdade* ou *fala franca*. Este antigo vocábulo se refere a uma atitude ética pertencente a uma cultura “maior” que é o *cuidado de si*, cuja noção, segundo o próprio filósofo, sempre foi marginal e pouco explorada pela literatura<sup>24</sup>, ainda que estivesse presente em toda a filosofia clássica greco-romana.

---

<sup>23</sup> Segundo Foucault em *Governo de si e dos outros* (2010 [1983]), sua obra pode ser dividida em três fases do pensamento: a formação dos saberes, a normatividade dos comportamentos e a constituição dos modos de ser do sujeito.

<sup>24</sup> Foucault (2010, p. 45) ressalta que a *parresia* é “uma noção utilizada, é uma noção mencionada, não é uma noção diretamente refletida e tematizada como tal. Praticamente, entre os textos que chegaram até nós, só há um texto — e ainda assim em estado fragmentário — que é efetivamente um tratado consagrado à *parresia*. E esse tratado é o mais importante dos epicuristas nos primeiros séculos da nossa era. É o tratado de Filodemo, de que temos restos publicados e que vocês podem encontrar, sem tradução por sinal, no texto grego apenas, na coleção Teubner”.



O *cuidado de si* nasce, de certo modo, do antigo princípio socrático *gnôthi seantón* (conheça a si mesmo) que, frequentemente, é relacionado aos diálogos socráticos por intermédio dos estudos de Platão. Para Foucault (2019 [1984]), o *cuidado de si* seria uma maneira de se comportar, uma forma de viver, podendo ser lido como um procedimento, uma qualidade a ser refletida, aperfeiçoada e passada adiante. Para o filósofo, esse modo de viver seria uma cultura social na qual as relações interindividuais e até mesmo as instituições são convidadas a desenvolver certa elaboração do saber<sup>25</sup>.

Ao longo do tempo o preceito do *ocupar-se consigo mesmo* foi interpretado conforme as necessidades de cada doutrina, tendo em vista a forte influência que o individualismo da vida privada exerceu sobre esta conduta ao longo do tempo. Porém, o interesse de Foucault (2019) está na *arte da existência* que subjaz esse imperativo, ou seja, está na sua função ontológica que antecede quaisquer interesses sociopolíticos — sejam eles interpessoais ou criados por uma determinada organização. Sendo assim, convém reforçar que a cultura do *cuidado de si*, definitivamente, não possui nenhuma relação com o tratamento narcísico que o sujeito possa ter consigo mesmo, ao contrário, essa cultura sugere uma redução do ser humano aos seus *apetites*<sup>26</sup> mais precários e, por conseguinte, distante dos vícios e paixões efêmeras que insistem em normatizar o seu corpo.

Nos últimos cursos de Michel Foucault, o *cuidado de si* se tornou uma de suas principais inquietações filosóficas, uma vez que a capacidade do indivíduo de *dizer-a-verdade* sobre si mesmo passou a ser um fator estrutural para a manifestação *parresiástica* — que, por sua vez, parece ser a expressão do *cuidado de si*. Um modo de manifestar essa arte da existência.

Um dos significados originais da palavra grega *parresía* é o "dizer tudo", mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra etc. Essa noção de *parresía*, que era importante nas práticas da direção de consciência, era, como vocês se lembram, uma noção rica, ambígua, difícil, na medida em que, em particular, designava uma virtude, uma qualidade (há pessoas

---

<sup>25</sup> Essa perspectiva se evidencia quando consideramos as diferentes doutrinas que se apropriaram da ética do *cuidado de si*, a fim de suprir suas necessidades privadas. A *aristocracia militar*, por exemplo, levou o indivíduo a uma autoafirmação que lhe prevalecia sobre os outros sem, necessariamente, atribuir uma importância à vida privada ou a uma relação de si para consigo. A aculturação promovida pela *burguesia ocidental* (a partir do século XVIII) também foi responsável por determinar uma série de padrões socioculturais a partir dos costumes da sua própria vida e das necessidades patrimoniais. Essas são bastante diferentes dos movimentos *acéticos cristãos*, oriundos dos primeiros séculos (como os franciscanos e dominicanos), que cultivavam uma relação sensível do sujeito para consigo sem a pretensão de se submeter à cultura do individualismo pelo cuidado de si — aproximando-se bem mais da premissa defendida por Foucault.

<sup>26</sup> Para *apetite*, adoto a definição de Spinoza (2017, p.106) “Esse esforço, à medida que está referido apenas à mente, chama-se vontade; mas à medida que está referido simultaneamente à mente a ao corpo chama-se apetite, o qual, portanto, nada mais é do que a própria essência do homem, de cuja natureza necessariamente se seguem aquelas coisas que servem para a sua conservação e, as quais o homem está, assim, determinado a realizar”.

que têm a *parresía* e outras que não têm a *parresía*); é um dever também (é preciso, efetivamente, sobretudo em alguns casos e situações, poder dar prova de *parresía*); e enfim é uma técnica, é um procedimento: há pessoas que sabem se servir da *parresía* e outras que não sabem se servir da *parresía* (FOUCAULT, 2010, p. 42-43).

Assim, Foucault (2010; 2011) considera que a *parresía* é uma maneira de *dizer-a-verdade* que subjaz os *modos de discurso*<sup>27</sup>, antecedendo qualquer forma de organização argumentativa, seja ela a *demonstração*, a *retórica*, o *discurso* ou a arte de *ensinar*. Mas se a *parresía* não é nenhuma dessas estruturas discursivas, que “maneira tão especial” justificaria a presença dessa *fala franca*? O que seria a *parresía*, então? Para Foucault (2010, p.55) a *parresía* seria justamente o “[...] efeito de retorno que o *dizer-a-verdade* pode produzir no locutor a partir do efeito que ele produz no interlocutor”. Em outras palavras, o *dizer-verdadeiro* seria uma força dialógica e reativa aos códigos de conduta que normatizam a formação do sujeito e os saberes da sociedade.

Porém, como ressalta o filósofo, essa prática também pressupõe que o sujeito tenha a coragem de correr o risco e o perigo de *dizer-a-verdade*, comprometendo voluntariamente sua própria existência em nome do que é dito. “Para que haja a *parresía* é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar da sua parte algumas condutas que podem ir até a extrema violência” (FOUCAULT, 2011, p. 12). Caso contrário, não existe *parresía*, mas, sim, uma espécie de persuasão, de uma suposta verdade ornamentada, de um ato conveniente e descompromissado com a *fala franca*.

Nesse contexto, no que tange o sentido moral<sup>28</sup> da *parresía*<sup>29</sup> — que é justamente o interesse desta pesquisa —, Foucault (2010) destaca que para o indivíduo fazer do *dizer-*

<sup>27</sup> Os *modos discursivos* foucaultianos podem ser vistos como uma *demonstração*, bem como uma estratégia de *persuasão* (retórica), de *ensino* e de *discussão*. Caso haja mais interesse de se aproximar desses modos de discurso e de como eles se relacionam com a noção de *parresía*, consultar a aula de 12 de janeiro de 1983 em Foucault (2010).

<sup>28</sup> “Por “moral” entende-se igualmente o comportamento real do indivíduo em relação às regras e valores que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores; [...] Chamemos a esse nível de fenômeno a “moralidade dos comportamentos” (FOUCAULT, 1984, p. 26, grifo do autor).

<sup>29</sup> Como podemos notar na citação que segue, para além do sentido moral de *parresía* o filósofo também identifica outras duas perspectivas acerca dessa noção: a política-estatutário e a judiciária. Assim sendo, “a *parresía*, digamos, política ou política-estatutária: é o célebre privilégio estatutário, ligado ao nascimento, que é um certo modo de exercer o poder pelo dizer, e pelo dizer-a-verdade. É isso a *parresía* política. Depois, vê-se uma segunda prática, ligada a uma situação de injustiça e que, longe de ser o direito exercido pelo poderoso sobre seus concidadãos para guiá-los, é ao contrário o grito do impotente contra aquele que abusa da própria força. E, enfim, [...] o que poderíamos chamar de *parresía* moral: a que consiste em confessar a falta que pesa na consciência, e confessá-la a quem pode nos guiar e nos ajudar a sair do desespero ou do sentimento que temos da nossa própria falta. É a *parresía* moral” (FOUCAULT, 2010, p. 148-149).

*verdadeiro* uma virtude em sua formação, ele precisa adotar uma postura ética para consigo mesmo e, por conseguinte, para com os demais encontros afetivos que possam ocorrer a partir dessa postura verdadeira. O sentido moral da *parresia* está na transformação do sujeito enquanto agente público e responsivo, tanto para consigo como para com o lugar e o tempo em que vive, de modo que a consolidação do *cuidado de si* passa a ser uma expansão da sua existência para com o outro e o meio.

Sendo assim, a relação ética com o *outro*, diferente de ser apenas uma consequência possível ou algo que não necessariamente exista, parece fazer parte da prática *parresiástica*. Desse modo, o retorno responsivo do interlocutor se torna imprescindível para a formação moral do *dizer-verdadeiro* — visto que essa formação não se trata de um exercício solitário, mas sim, de uma verdadeira experiência social.

Em outras palavras: não se pode cuidar de si mesmo, se preocupar consigo mesmo sem ter relação com outro. E o papel desse outro é precisamente dizer a verdade, dizer toda a verdade, ou em todo caso dizer toda a verdade necessária, e dizê-la de uma certa forma que é precisamente a *parresía*, que mais uma vez é traduzida pela fala franca. [...]. O dizer-a-verdade do outro, como elemento essencial do governo que ele exerce sobre nós, é uma das condições essenciais para que possamos formar a relação adequada conosco mesmos, que nos proporcionará a virtude e a felicidade. (FOUCAULT, 2010, p. 43-44).

No entanto, o filósofo ressalta que essas relações interpessoais, ainda que hierarquizadas, não provêm de uma obrigação, de uma exigência disciplinar ou de qualquer tipo de benefício individual que o sujeito possa chegar a adquirir por isso. Ao contrário, a formação moral do sujeito pela *parresia* sugere um sincero desejo não só de cumprir com o dever de ajudar o outro, bem como o de receber as lições de um outro alguém — que não precisa ser necessariamente uma espécie de “mestre”, mas um indivíduo que se permita experimentar um encontro honesto entre corpos desejantes.

Portanto, essa constituição moral do sujeito parece estar “[...] intrinsecamente ligada a um “serviço de alma” que comporta a possibilidade de um jogo de troca com o outro e de um sistema de obrigações recíprocas [...]” (FOUCAULT, 2019, p. 70, grifo do autor), necessitando que todos que experienciam esta arte de viver possuam uma postura *parresiástica*, ou seja, um modo honesto, ético e verdadeiro de lidar com a vida. O *cuidado de si* pressupõe, nessa acepção moral, a prática contínua e cotidiana<sup>30</sup> da *parresia*,

---

<sup>30</sup> O *cuidado de si* (ou *epimeleia*, de acordo com o vocabulário grego) não pode ser confundido como uma prática pontual, esporádica e difusa. A *epimeleia* não é um tempo vazio, pelo contrário, é preenchido por práticas, exercícios e tarefas diversas, que, definitivamente, não podem ser encarados somente quando convém. “Existem os cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos sem excesso, a satisfação, tão medida quanto possível, das necessidades. Existem as meditações, as leituras, as anotações sobre livros ou conversas ouvidas [...]” (FOUCAULT, 2019, p. 66).

consistindo em uma cultura que forma o sujeito a partir dos seus elementos existenciais às margens da sua *atual*-forma.

Nesse sentido, por considerar que a pedagogia teatral não se reduz a práticas singulares e exclusivas para a formação de atores, “[...], mas estão em articulação com campos diversos que nos ensinam, também, como ser ator, como dizer verdadeiramente o que tem que ser dito” (ICLE, 2014, p. 15-16), este trabalho aproxima a noção de *parresia* à noção de *treinamento* de Simioni. Considero que esse *dizer-verdadeiro* pode surgir como uma consequência da artesanaria de Simioni e, por conseguinte, provocar um possível efeito da presença cênica que talvez chegue a ser produzido durante a sua experiência artística; uma força que existe no desnudamento da sua expressão; um estado de vulnerabilidade no qual Carlos Simioni corre o risco de expor aquilo que lhe é mais precário, autêntico e próximo das suas possíveis verdades existenciais.

É nessa direção que Icle, ao aproximar o *dizer-verdadeiro* da *prática teatral*, parece recolocar o ator no centro do discurso cênico:

[...] lhe impõe uma posição de sujeito, de sujeito de verdade. Ele, o sujeito do teatro, diz, da forma que a pedagogia lhe ensina, uma verdade provisória, uma verdade do processo. A verdade a que se refere a Pedagogia Teatral e que os alunos-atores e professores-diretores são os falantes, por intermédio dos seus corpos e de suas ações, é a verdade que mostra sobre a transformação do processo. (ICLE, 2010, p. 84-85)

Portanto, partindo do pressuposto de que a preocupação do *treinamento* de Simioni sempre foi com “se doar” (FERRACINI, 2003), com “sacrificar-se” (GROTOWSKI, 1964) para que, só assim, a sua natureza pudesse manifestar a sua verdade como expressão cênica (seja ela de forma verbal ou não), considero necessário tratar também da *Apologia* de Sócrates por meio dos diálogos de *Laques* e *Alcibiades*, a fim de tangenciar essa experiência artística para que se aproxime da ideia de “estética da existência” (FOUCAULT, 2011) e da noção de “liberdade” (FOUCAULT, 2004) que esses diálogos pressupõem.

### **1.2.2 Estética da existência e a ideia de liberdade**

Na aula de 29 de fevereiro de 1984, o interesse de Foucault (2011) sobre a *formação moral do sujeito* ganha ainda mais evidência quando o filósofo enaltece que a relação entre o *falar verdadeiro* e a constituição do sujeito ético pressupõem a passagem da *parresia* política à moral. Tal perspectiva é sustentada pelos estudos de Platão à medida em que ele “[...] oscila entre o respeito ante a *parresia* como atitude pessoal ou *ethos* e a recusa da *parresia* democrática” (ORTEGA, 1999, p.111), haja vista que o sentido político concede às

massas apenas o direito a palavra (que nem sempre é verdadeira), o que se difere da *parresia* moral que guia o sujeito pela estilística da existência.

Nesse exercício de tratar a *parresia* moral como um lugar central no discurso filosófico, Foucault (2011), então, destaca o estudo da *Apologia* mediante os diálogos de Sócrates com *Laques* e com *Alcibiades*. Em ambos os diálogos, nota-se uma necessidade de o sujeito se sujeitar a si mesmo, independentemente das consequências desse ato, o que enfatiza não só a importância da coragem da verdade, como também a prática da *parresia* enquanto elemento constituinte do *cuidado de si*. Porém, apesar do *dizer-verdadeiro* compor a natureza de ambos os momentos, Foucault (2011) chama atenção para as suas distintas dramaturgias que implicam em perspectivas sociais e filosóficas distintas.

No que concerne o diálogo de *Alcibiades*, o princípio de que *é preciso dar conta de si (didónai lóngo)* procede graças “[...] à instauração de si mesmo como realidade distinta do corpo. Essa realidade ontologicamente distinta do corpo é o que é designado muito explicitamente como a alma (a *psykhé*)” (FOUCAULT, 2011, p. 139). Sócrates sugere, assim, que *Alcibiades* devia cuidar da sua *psykhé*, uma vez que essa realidade ontológica, distinta do corpo, possui uma forma de contemplação da alma, por si mesma, e do reconhecimento de seu modo de ser por si mesma. Em outras palavras, esse diálogo atribui à contemplação ética da *psykhé* (a alma) o meio necessário para que o sujeito atinja o *dizer-verdadeiro*, pressupondo que a sua natureza possui duas realidades ontológicas: a *psykhé* e o corpo. Sendo assim, a partir do princípio do *cuidado de si*, o diálogo com *Alcibiades*, até certo ponto, circunscreve o que será o lugar do pensamento metafísico, quando esse discurso estiver implícito ao modo de ser, aos códigos de ética e de conduta do sujeito.

Já em *Laques*, a partir da mesma premissa (*dar conta de si mesmo* e do *cuidado de si*), “[...] a instauração de si mesmo não se faz mais no modo da descoberta de uma *psykhé* como realidade ontologicamente distinta do corpo, mas como maneira de ser e maneira de fazer de que se trata [...] de dar conta ao longo de toda sua existência” (FOUCAULT, 2011, p. 139). Em *Laques* as atenções se voltam para a maneira de ser, sobre como se vive ou se viveu. Divergindo de *Alcibiades*, que separa a *psykhé* do corpo, esse diálogo nos conduz ao *bios*, à vida, à existência e à maneira como lidamos com essa existência. Dessa forma, aqui, a instauração de si mesmo não constitui um cuidado ou uma contemplação do sujeito para com a alma, mas “uma harmonia entre seu *logos* e seu *bios*, entre doutrina e existência” (ORTEGA, 1999, p. 113), tornando-se uma espécie de “exame de vida”, uma prática permanente, um modo de viver. Nota-se, assim, que o “dar conta de si” socrático implica

então em duas noções distintas de *parresia*, ainda que estejam relacionadas: a *metafísica da alma* (*Alcibiades*) e a *estética da existência* (*Laques*).

Contudo, o discurso filosófico ocidental dominou a *metafísica da alma*, deslocando a *estilística da existência* para uma posição marginal, de modo que “o projeto de Foucault consiste precisamente em reabilitar esta dimensão tão importante da *parresia*: o dizer verdadeiro como uma arte da existência utilizada pelo sujeito na sua autotransformação” (ORTEGA, 1999, p. 113). Todavia, Foucault (2011) reconhece que ambas as perspectivas não são contraditórias, nem tampouco absolutas por si mesmas. Pode-se dizer, inclusive, ao contrário, que praticamente não há estudo da ontologia da alma (*Alcibiades*) que não esteja associado à forma de vida (*Laques*), e muito menos um estudo da *estética da existência* que não reverbere com a beleza das formas.

Nesse contexto, considero que o *treinamento* de Simioni corrobora com o desejo de Foucault (2011, p. 141) de tratar “o *bios* como uma obra bela”. A construção discursiva do *treinamento* de Simioni parece se aproximar do que o filósofo reconhece em *Laques* como *estética da existência*. Principalmente se levarmos em consideração a seguinte fala de Simioni (2017, p.128):

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.

À medida em que Carlos Simioni, provocado por Burnier, via-se “aprisionado” pelas exigências e especificidades do seu treino, ele se sentia obrigado a se “libertar”, uma vez que para ele “o treinamento é um cárcere. É uma prisão [...]. E você só vai descobrir que você está prisioneiro, quando você já está prisioneiro, para você sair daquilo. Quando você sai você descobre um paraíso.” (SIMIONI, 2017, p. 135). “Paraíso” este que considero ser o processo de desvelamento das qualidades existenciais que estavam adormecidas em sua corporeidade. O *treinamento* de Simioni certamente fragiliza as forças que normatizam o seu corpo, oportunizando uma busca, um tanto às cegas, pela potência criativa da sua própria natureza. Portanto, é a permanente resistência da arteficialidade de Simioni aos *poderes e saberes* da sociedade que parece fazer do seu *treinamento* uma extensão da sua existência — como se fosse uma fuga da prisão para a liberdade.

A *liberdade*, que o título de sua demonstração sugere (*Prisão para a Liberdade*), existe à medida em que Simioni tem a coragem de se comprometer com o seu discurso verdadeiro, com a sua vulnerabilidade existencial. Isto é, “[...] liberdade em pronunciar um enunciado que necessariamente ligará o “sujeito” aos efeitos que sua fala produz. Liberdade

para comprometer-se com a verdade do enunciado e com os resultados práticos que a enunciação da verdade ocasionará” (CORRÊA, 2017, p. 154, grifo do autor). A verdade da presença cênica de Simioni surge na medida em que ele se sujeita a si mesmo por meio de uma postura ética e corajosa de desocultar a sua precariedade, em contraposição às forças socioculturais que insistem em lhe atribuir um significado.

Quando a noção de liberdade é questionada na entrevista *A ética do cuidado de si como Prática da Liberdade*, concedida por Foucault em janeiro de 1984, temos a seguinte resposta:

- O senhor disse que é preciso praticar a liberdade eticamente...
- Sim, pois o que é a ética senão a prática da liberdade, a prática refletida da liberdade?
- Isso significa que o senhor compreende a liberdade como uma realidade já ética em si mesma?
- A liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida e assumida pela liberdade (FOUCAULT, 2004, p. 267).

Uma vez que *a liberdade é a condição ontológica da ética*, Foucault sugere que o ato de *dizer-a-verdade* não pode se submeter aos códigos sociais ou a um juízo moral acerca do seu comportamento frente a esses mesmos códigos sociais. De modo que a “[...] liberdade é uma prática, sua condição são pessoas no exercício de sua liberdade. Liberdade não só como a opção ou escolha “de”, mas como expressão, materialização.” (SAMPAIO, 2011, p. 227). Nesse sentido, a *liberdade* que o *treinamento* de Simioni pressupõe sugere um severo e permanente regime ético de si para consigo mesmo, o que exige dele uma postura honesta que esteja em consonância com a sua natureza.

Sendo assim, quando Simioni procurar fazer de sua própria existência a estética da sua arte, ele provoca um desvio atípico, um fúlgido lapso nos sentidos do cotidiano; uma forma que emerge do seu discurso ético como uma expressão cênica livre que, por sua vez, precisa estar constantemente sendo reiterada mediante os *poderes* (sociais, culturais e artísticos) que lhe cerceiam a todo instante. Logo, a *liberdade* sugerida em sua demonstração técnica, “[...] não é meio para um fim, no sentido de que não haveria um lugar terminal aonde ir, nem um tempo que lhe dispensaria existir.” (SAMPAIO, 2011, p. 227). Pelo contrário, a *liberdade* do *treinamento* de Simioni existe na incessante e permanente ação de cultivá-la; no processo de busca por ela mesma; no contínuo ato de resistir aos códigos de conduta que insistem em “aprisionar” as necessidades ontológicas da sua natureza. A sua *liberdade* e, por conseguinte, a *estética da existência* que desta provém, pressupõe então uma vida ética de constituição de si e do mundo que se materializa em cena.

Em suma, considero que o *treinamento* de Simioni, ao buscar manifestar em cena as suas forças ontológicas (o seu *dizer-verdadeiro*), trata-se de uma tentativa de transformar as suas qualidades existenciais em estética da sua obra — semelhante ao que era proferido em *Laques*. Porém, cabe ressaltar que essa aproximação é feita de forma bastante cautelosa, haja vista que essa associação ocorre *a partir* dos gregos, como uma extensão da leitura foucaultiana.

Assim sendo, essa espécie de “estilística de si” que parece florescer no *treinamento*, ocorre em constante relação com o que Foucault (2011) identifica como *metafísica da alma* (de *Alcibiades*). De modo que o *dizer-verdadeiro* que pode surgir na expressão cênica de Simioni, talvez se torne uma atitude *ética-em-liberdade* que reage tanto contra dualidade corpo/alma, quanto contra os códigos de conduta — que insistem em reforçar os seus padrões e vícios corporais.

A sua expressão cênica se torna, então, uma intervenção no comportamento cotidiano; uma manifestação excêntrica à normatividade, às formas e aos sentidos vigentes da sociedade. Desse modo, os limites entre a vida e a arte começam a se fundir, conduzindo o seu *treinamento* (como uma possível *estética da existência*) a se tornar um modo outro de Carlos Simioni viver em cena; uma espécie de segunda natureza; uma outra versão cênica dele mesmo; uma maneira de *dizer-a-verdade*, na qual o sujeito é aquilo que profere. Aproximando-se do que Foucault (2011) identifica como uma *manifestação cínica da verdade* — a expressão mais autêntica da *parresia*, ou como era denominado por Sócrates: o homem do *dizer verdadeiro*.

### 1.2.3 A manifestação cínica da verdade

A forma cínica de *dizer-a-verdade* é algo tão intrínseco àquele que vive nela, que as leituras foucaultianas chegam a dizer que esta derivação da *parresia* trata-se de uma filosofia de vida, um modo de viver e de existir no mundo. Foucault (2011) reconhece o cinismo (mediante sua insolente *fala franca*) como a verdadeira *parresia*, não ignorando, claro, a ambiguidade e a pluralidade dessa noção. Assim, diante das suas manifestações ao longo da história, a leitura foucaultiana considera que é na modernidade que o cinismo atinge o seu apogeu, principalmente pelo fato da *estética da existência* se tornar cada vez mais uma realidade diante o modo de viver do cínico moderno.

O cinismo levou a arte e o artista moderno a outro patamar. A noção de que “ser moderno é trabalhar para os seus contemporâneos, e não para se medir à ficção de valores eternos e ideais” (BOURRIAUD, 2011, p. 24) já vinha sendo dada e estabelecida pelos



modernistas. O que surge de novo, no fim do século do XIX, é que a vida do artista teria que testemunhar a sua própria obra de arte, ou seja, o artista teria não só de ter uma vida coerente com a sua criação, como também de ser a manifestação da própria arte em sua verdade. Dessa forma, a expressão artística ocasiona o desnudamento do sujeito-artista que, por sua vez, passa a enaltecer as verdadeiras necessidades da vida humana, expondo as suas condições mais rudimentares.

Assim, para Foucault (2011), não há dúvidas que esse modo excêntrico de viver subverte a ideia de separação entre corpo/alma e vida/arte. O cinismo dá vazão a uma atitude reversa aos estudos ontológicos da alma (próprio de *Alcibiades*), reduzindo, assim, como sugere o diálogo com *Laques*, a existência a ela mesma, à sua mais pura e autêntica expressão cínica da vida.

O cinismo não se contenta, portanto, com acoplar ou fazer se corresponderem numa harmonia ou numa homofonia um tipo de discurso e uma vida conforme apenas aos princípios enunciados no discurso. 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, quando experienciada pelo cínico, se faz *por* e *no* corpo, na vestimenta, no comportamento, nas ações e reações do sujeito perante as contradições humanas/sociais<sup>31</sup>. Para o filósofo, esse corpo cínico, esse corpo da verdade, torna-se visível à medida em que ele se desloca da normatividade por meio de outro estilo de vida. “A vida como presença imediata, brilhante e selvagem da verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 152). Portanto, ainda que preso aos inevitáveis significados da corporeidade humana, o cínico faz de si a expressão da sua própria verdade, do seu próprio *bios*, a partir da excitação dos seus mais íntimos instintos, desejos e necessidades orgânicas.

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 nesse sentido que considero que o *treinamento* de Simioni se aproxima da manifestação cínica

---

<sup>31</sup> Por meio do texto de Gregório de Nazianzo (século IV), na homilia 25, Foucault expande a expressão cínica para além da linguagem falada, atribuindo-a também a 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 ascetismo 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 corpo em sua própria vida, em sua própria existência, tomasse corpo em seu corpo”. (FOUCAULT, 2011, p. 151)

moderna, principalmente por considerar que ele evoca o que Quilici denomina “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. Mantém em si os espaços vazios para que a criação possa se manifestar. (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 a pesquisa de Luís Otávio Burnier. Segundo o mentor de Simioni, “[...] se por um lado o ator necessita de técnicas, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida” (BURNIER, 2009, p19), de modo que não há como separar a arte da pessoa-ator. Assim, em consonância com Luís Otávio Burnier, o *treinamento* do ator que Simioni vem cultivando parece considerar que o ator (enquanto sujeito) é constantemente atravessado por sensações, lembranças e afetos que também irão compor a sua manifestação cênica.

Nessa direção, percebo que a arte-em-vida de Simioni busca fazer com que suas práticas não negligenciem a unidade forma-vida, de modo que suas faculdades sempre estejam interligadas. É justamente por essa razão que experimento neste trabalho o termo “arte-em-vida de Simioni”, por considerar que a estética produzida por ele em cena é uma expansão de sua própria vida, um modo outro de existência, uma espécie de variação de sua natureza. Perspectiva esta, que é reforçada pelo próprio Simioni quando ele nos lembra que: “Kelbilim’, 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).

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)

Portanto, aproximando-se dos cínicos modernos, a experiência artística que Carlos Simioni vem cultivando ao longo do tempo não só faz com que sua estética pareça emergir de suas forças existenciais, de sua experiência-em-vida, como se torna um modo outro de ele viver em cena. A “estética da existência” (FOUCAULT, 2011), que associo com o seu

modo de se expressar em cena, parece ser alimentada por um modo cínico de lidar com a vida, de tal maneira que a presença cênica resultante desse processo, parece ser a culminância desse modo *ascético-poiético*<sup>32</sup> de responder tanto a si quanto ao meio que lhe circunda.

Diante desse possível modo *ascético-poiético* de viver em cena e, sobretudo, de produzir atitudes responsivas para consigo, para o outro e para o meio, destaco a seguir a questão que provoca este estudo, assim como tantos outros concernentes à pedagogia do ator: o que poderíamos considerar como presença cênica no *treinamento* de Simioni?

### 1.3 PRESENÇA CÊNICA: Um estado de relação

Início esta etapa com a seguinte pergunta: Como a maneira de manifestar uma expressão cênica pode alterar os sentidos dessa mesma expressão, se estes não podem estar separados do modo como são comunicados? Essa provocação é o principal mobilizador que nos faz pensar sobre a noção da presença cênica que, eventualmente, pode surgir como uma consequência do *treinamento* de Simioni. Para tanto, faz-se necessário problematizar a sobreposição da presença à produção hermenêutica de sentidos, tendo como arcabouço artístico-filosófico a obra *Produção de Presença*, do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010), bem como os estudos sobre a presença do professor-pesquisador Gilberto Icle (2010; 2011; 2013).

#### 1.3.1 Campo da hermenêutica

Gumbrecht (2010) aponta que a prática hermenêutica se inicia na modernidade, quando a afirmação do código sociocultural se faz presente em inúmeras dicotomias (mente e corpo, espírito e matéria, profundidade e superfície etc.), nas quais há sempre uma hierarquia que eleva um polo (da mente, do espírito e da profundidade) sobre o outro (o da matéria, do corpo e da superfície). Por discordar disso, Gumbrecht adota o caminho intelectual na busca de experiências não conceituais e, portanto, evita a redução hermenêutica do significado.

Na tentativa de encontrar uma alternativa tanto à diversidade epistemológica, quanto às inter-relações dos sujeitos, em 1988, Gumbrecht propõe um estudo sobre a *Materialidade*

---

<sup>32</sup>“A *poiêsis* em sua *ousía*, substância, se caracteriza como a unidade entre forma e conteúdo, esta se configura como instrumento pelo qual a *mímesis* se manifesta, como a linguagem nos mitos, como a *eikôn*, imagem nas estátuas. Trata-se da *physis*, em sua representação concreta em produtos da *poiêsis*. Tal leitura considera a *poiêsis* como realizadora de produtos e não confundida com estes, esta é a voz dos poetas” (ARAÚJO, 2011, p. 4, grifo do autor).

*das Comunicações*. Esta análise, além de contrariar a atenção dos estudos literários — naquele momento desejava-se aproximar de noções meta-históricas e transculturais da literatura que também pudessem ser viáveis —, prometia, acima de tudo, uma perspectiva para além da ideia da *interpretação* que vinha sendo associada ao relativismo intelectual<sup>33</sup>.

Essa postura, naturalmente, fez com que Gumbrecht refutasse o que identificou como *campo da hermenêutica* — perspectiva filosófica proferida pela tradição alemã moderna como sinônimo de interpretação — cuja premissa, apesar da tendência modernista, seria, em suma, a sobreposição da cultura do significado à cultura da presença. Nesse sentido, Icle (2011) considera que foi essa perspectiva hermenêutica que fez com que a significação passasse a ser a medida de todas as coisas importantes na era moderna.

Paradigma que se desenvolveu, de fato, pela cisão fundamental da forma de pensar ocidental que tornou opostos sujeito e objeto. A modernização dos sentidos (GUMBRECHT, 1998) consistiria em uma maneira interpretativa de pensar o mundo, hábito de atribuir à significação um valor maior do que à presença. Nessa concepção de mundo, a interpretação se interpõe como o caminho mais seguro para desvendar algo que existiria além, abaixo, dentro, ou seja, numa dimensão escondida das coisas do mundo. (ICLE, 2011, p. 20)

Assim, segundo Icle (2013), quando a hermenêutica incentiva o sujeito a atribuir significados ao mundo, podemos pensar que estes, por sua vez, só existiriam mediante essa atribuição. Por conseguinte, tal compreensão pressupõe também uma separação tanto do sujeito-objeto como do corpo-mente e do corpo-espírito, o que faz do corpo (ou da matéria) um mero obstáculo frente a emergência dos significados que se dariam em profundidade apenas em uma suposta “subjetividade”. De modo que, para o autor, o *campo da hermenêutica* “[...] implica uma valorização da profundidade em detrimento da superfície. Tudo o que é profundo e escondido teria mais valor na nossa cultura do que aquilo que é da dimensão da superfície.” (ICLE, 2011, p. 21). Surge, então, uma lógica binária na qual o corpo humano passa a ser compreendido a partir da dualidade corpo/mente, bem diferente, por exemplo, do pensamento medieval que olhava para o espírito e a matéria como substâncias inseparáveis.

---

<sup>33</sup>Gumbrecht fortalece seu argumento ao encontrar em outras perspectivas considerações que pareciam corroborar seu pensamento. Como foi o caso dos estudos de Walter Benjamin, que, além de adotar os preceitos marxistas, tão valiosos para Gumbrecht, enaltece a relação material com os objetos culturais, em detrimento da convencional linguagem filosófica. Friedrich Kutler também parece contribuir com essa linha de raciocínio, na medida em que propõe um possível domínio do paradigma da Interpretação das Humanidades por meio de sua tese psico-histórica — além de sugerir um outro modo de pesquisa baseado na psicofísica. Não diferente de Kutler, o grande medievalista Paul Zumthor, que abandonara a abordagem semiótica da literatura, também alimentava os interesses de Gumbrecht por desviar as atenções da semiótica em prol da fenomenologia da voz e da escrita como modos de comunicação corporal.

Com essa nova concepção filosófica, inicia-se a era renascentista cujo pensamento fortalece o cientificismo centrado na figura do sujeito, que passa a *ser* e a *se ver* como se fosse um observador externo e excêntrico ao mundo. Esse deslocamento ideológico parece protagonizar um modo intelectualizado de ver o mundo, no qual a cognição se torna o principal meio para que o conhecimento seja adquirido. O mundo passa a ser interpretado, sua materialidade é intensificada e a polaridade entre *corpo* e *mente* é enaltecida. Tal fenômeno, origina, assim, a estrutura epistemológica que a filosofia ocidental se apropriaria e que reproduz até os dias de hoje: o *paradigma sujeito/objeto*.

Segundo Gumbrecht (2010), com o passar do tempo essa perspectiva binária foi se fortalecendo a partir de diferentes movimentos intelectuais que surgiram durante o período renascentista. Desde o início do século XVIII, a ideia de que todo conhecimento acerca do mundo deveria ser produzido por seres humanos havia sido levada tão a sério que parte dessa tradição estava sujeita a rigorosos processos de revisão. Foi então no Iluminismo que essa criticidade intelectual teve o seu apogeu, ao trazer para a perspectiva hermenêutica o que hoje se assemelharia à *visão metafísica do mundo* — ou seja, uma “visão de *mundo* que em sua *etimologia* tenciona ir para além do físico, do tangível, suscitando dessa forma uma representação, uma *afiguração racionalizada* do objeto do conhecimento.” (SILVA, 2017, p. 508, grifo do autor).

Contudo, o mesmo fascínio intelectual que fez do Iluminismo o momento histórico principal do *campo da hermenêutica*, também gerou pequenas fissuras nessa visão da humanidade. A apropriação do mundo pelo corpo humano, pelo que era sensível, reaparecia agora como uma alternativa epistemológica. “Ao investigar os romances do Marquês, Michel Foucault demonstrou como, nessas condições do início de uma “crise da representação”, a atividade de dar nome às coisas do mundo estava se transformando num empreendimento precário e, por isso, obsessivo” (GUMBRECHT, 2010, p. 60). Essas fissuras na perspectiva hermenêutica abrem caminho, então, para um entendimento histórico diferente, no qual textos e obras de artes surgem contrariando a figura do observador intelectual do mundo.

### **1.3.2 Campo não hermenêutico**

Em 1993, diante desse contexto, Gumbrecht escreveu um epílogo para uma edição inglesa dos volumes de *Materialidades e Paradoxos*, no qual pela primeira vez afirma que o seu maior interesse não estava na identificação do significado (na interpretação), mas na emergência dele em nível historicamente específico e meta-histórico. O afastamento da

interpretação pelo autor parece reforçar uma nova perspectiva epistemológica que provisoriamente passou a ser chamada por ele de *campo não hermenêutico* – ainda que saibamos que, em nossa cultura Ocidental (hermenêutica), um modo de comunicação puramente “não hermenêutico” seria impraticável.

Apesar de parecer que essa nova perspectiva estivesse progredindo, tal progresso sempre esbarrava na permanente visão metafísica do mundo, pois a *comunicação* ainda predominava mediante o *sentido* da matéria. Isso pode ser percebido quando Gumbrecht (2010), em diferentes momentos da sua obra, deixa claro que nunca foi anti-hermenêutico, ao contrário, ele reconhece a forte influência da interpretação na construção do sujeito moderno ocidental e o quanto é difícil criar uma relação (uma cultura) totalmente distinta do pensamento cartesiano predominante. Portanto, a sua única pretensão seria apenas tentar fazer da experiência estética uma oscilação (ou ainda uma interferência) entre o que chama de *efeitos de sentido* e os ditos *efeitos de presença*.

Para fundamentar essa perspectiva, Gumbrecht (2010) se aproxima da obra *Ser e tempo* do filósofo Martin Heidegger (1927), principalmente pelo fato desse autor defender a substituição do paradigma *homem/objeto*, pela noção de *ser-no-mundo*. Esse modo de olhar a construção humana, pressupõe um sujeito que está em constante relação com o meio que lhe circunda, reafirmando a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência do indivíduo em prol de uma espécie de *desvelamento do Ser*. Heidegger (1927) atribui ao Ser uma dimensão não metafísica, em explícito contraste a predominância filosófica ocidental.

Se, na interpretação dessa última [ou seja, da metafísica], o ser era apresentado como um conceito abstrato, isto é, como uma realidade meta-histórica, em *Ser e Tempo* Heidegger busca descrever o *ser* por meio da sua relação com o tempo e o humano, mostrando a intensidade relacional e a dependência da condição comum: “o homem se relaciona ao seu *ser* como a sua possibilidade mais própria” [HEIDEGGER, 1967]. Dessa maneira a condição do homem, mais do que como uma realidade e qualidade objetivas e particulares, expressar-se-ia como uma contínua possibilidade de transformar-se e de superar-se. A existência do homem passa, assim, a assumir o significado da etimologia do termo existência (ex-sistere, ou seja, “ultrapassar”), que lhe atribui um significado não existencial, mas mundano e relacional. (DI FELICE, 2020, p. 12-13, grifo do autor)

Assim sendo, o Ser toma o lugar do conteúdo da verdade que havia sido ocupado, desde a filosofia platônica, pelo *campo das ideias*. O Ser, em discordância com a noção ocidental de verdade, não consiste em um conceito, em uma teoria ou em uma definição separada da realidade, mas, sim, em algo que acontece, em um acontecimento em relação com o mundo que emerge da própria existência do sujeito.

Contudo, esse acontecimento não se associa a um fato comum, próprio do cotidiano — sobretudo na formação ocidental. Em Gumbrecht (2010), percebemos que esse fenômeno pressupõe um movimento duplo de *revelação* e *ocultação*, pelo qual o Ser desvela a pura existência da presença, como resultado da fricção permanente desses dois vetores contrários. Assim, o Ser “[...] não é nem espiritual nem conceitual. Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas” (GUMBRECHT, 2010, p. 93) antes mesmo de que protagonizem uma cultura, um contexto específico.

Como o campo hermenêutico compõe a formação ocidental, o desvelamento do Ser pressupõe, dessa forma, uma resistência permanente à nossa própria cultura — uma vez que, inevitavelmente, logo atribuímos um significado à força desvelada, eliminando justamente a sua qualidade ontológica. É “por isso que esse fenômeno, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesmo como um duplo movimento contínuo de vir adiante (em direção ao limiar) e de se retirar (afastando-se do limiar) [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 96), tentando permanecer nesse lugar de desencontro, no qual o significado e a matéria sempre irão tencionar um ao outro.

É a partir dessa perspectiva heideggeriana, que Gumbrecht (2010) propõe a ideia de presença alternativa à hegemonia do sentido. O autor presume ser o momento de tentar formas outras de comunicação, que não sejam por meio da interpretação ou das dimensões metafísicas — embora ele reconheça a dificuldade de colocar em prática essa teoria. Inspirado no contraste entre a cultura medieval e a cultura moderna, Gumbrecht (2010) ilustra, então, o que poderia ser uma cultura diferente do hegemônico campo hermenêutico.

### 1.3.3 Em busca da presença cênica

Até aqui, em suma, Gumbrecht (2010) parece considerar que podem haver outros modos de comunicação na modernidade que não corroborem, necessariamente, com a *cultura do sentido* vigente. Ele procura subverter a “autodefinição hermenêutica, predominante nas ciências humanas, para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ciências o que o significado não pode transmitir” (GUMBRECHT, 2010, p. 10). Para tanto, levando em consideração que a *cultura do sentido* está na concepção do pensamento ocidental, sendo impossível consolidar uma linguagem totalmente não hermenêutica, o filósofo sugere, então, uma inter-relação entre a *cultura do sentido* e a *cultura da presença*, de modo que esta associação surge apenas como uma oscilação, um ruído na linguagem vigente que, da mesma forma que emerge no discurso, logo se esvai em detrimento da

hegemonia do sentido. É a partir dessa acepção filosófica que o autor problematiza, portanto, o que reconhece como *produção de presença*.

A palavra presença não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas — o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (no latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p. 13, grifo do autor)

Para o autor essa *produção de presença* é um desnudamento da matéria mediante suas forças naturais. Trata-se de um desvio ou de uma falha parcial na hegemonia do sentido. Parcial, porque vivemos em um mundo regido pelo significado, então mesmo quando o efeito da presença vem à tona, ele sempre estará em consonância com a linguagem hermenêutica.

Em convergência com os estudos de Niklas Luhman, Gumbrecht (2010, p. 136) sugere que o *sistema da arte* é um dos únicos campos sociais “no qual a percepção (no sentido fenomenológico de uma relação humana com o mundo, mediada pelos sentidos) é não só condição prévia da comunicação sistêmico-intrínseca, mas também, juntamente com o sentido, é parte do que essa comunicação implica”. Em outros termos, o autor propõe que as artes são um dos poucos campos sociais que conseguem existir e se manifestar nas raras fissuras do sentido, produzindo, assim, efeitos de presença.

O *treinamento* de Simioni parece se aproximar dessa perspectiva artístico-filosófica, à medida em que a sua experiência artística não procura uma “ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam ao mundo cotidiano da opinião e das doxas” (FERRACINI, 2013, p. 214). A própria ideia do teatro (como uma forma de representação do real) é posta em xeque ao passo que sua arte do ator procura uma expressão distinta do cotidiano, não necessariamente ligada às formas tradicionais da ficção.

O modo como Carlos Simioni manifesta a sua arte-em-vida em cena procura recuperar os meios que podem transformar o corpo cotidiano. Esta transformação não significa uma espécie de sistema ou técnica para a produção de um corpo destinado à cena (até porque a própria ideia de espetáculo é relativizada) mas significa sim, uma poética de reconstrução do sujeito a partir de uma espécie de “desvelamento do ser” (HEIDEGGER, 1927). Esse modo ascético de experienciar o fazer teatral é corroborado por Quilici, quando sugere que



A arte pode aparecer justamente como um espaço possível em que se sustenta uma abertura para o que não cai nas malhas da representação. Se “o ator é o poeta da ação” (Luís Otávio Burnier), essa abertura tem que ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da “não forma”. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. (QUILICI, 2015, p. 121)

Baseado nesse pensamento e, em relação às proposições de Gumbrecht (2010), considero que o *treinamento* de Simioni pode justamente despertar esses fluxos de sensações, pelos quais há um desprendimento progressivo do sujeito para com as representações que permeiam o seu imaginário. Encontrar modos alternativos de vida em meio às forças normativas, mobiliza, muitas vezes, ansiedades relativas à desconstrução da própria imagem do ator, a partir de uma crescente intimidade com os espaços, forças, corpos informes. Na medida em que o trabalho de Simioni provoca um possível distanciamento das representações sociais, há uma potencialização da ideia de experiência-limite como *treinamento*, tornando-se um dos principais elementos da sua artesanaria.

Contudo, para que o ator não só possa atingir, mas consiga fazer com que a *cultura da presença* oscile cada vez mais com a *cultura do sentido*, ele talvez precise adotar práticas que também o deixem cada vez mais vulnerável, aberto e sensível ao mencionado “fluxo de afetos” (QUILICI, 2015). Uma vez estando com a sensibilidade mais dilatada, tanto para consigo mesmo, como para com o meio, “[...] o impacto dos objetos “presentes” sobre os corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13, grifo do autor) parece se tornar não só expressão inevitável, como também combustível para a desconstrução dos signos que insistem em preconceber a desconstrução do ator-sujeito.

Sendo assim, pressuponho que os atores, enquanto agentes desejantes, não controlem os encontros afetivos que possam emergir durante o seu *treinamento*, visto que esses fluxos de sensações implementam uma relação intensiva que ocorre ao acaso, de forma espontânea e entre matérias (reais ou virtuais) que não precisam ser necessariamente da mesma natureza. Assim, quando o ator busca uma *transformação de si* por meio do seu *treinamento*, ele pode ser afetado por estímulos e memórias corporais que não apenas alteram sua condição existencial, como também modificam a maneira que ele se relaciona com o cotidiano e com a experiência *poiética*.

É justamente na profunda relação entre corpos desejantes, que, talvez, o ator-sujeito possa acessar o que Gumbrecht (2010) vai chamar de *experiência estética*, cujo acontecimento se refere a um estado de relação afetiva no qual o sujeito se encontra extremamente vulnerável e exposto. Um desvio na normatividade que não obedece aos

sentidos do cotidiano em que ocorre, fazendo dessa experiência uma espécie de não-lugar específico, estando sempre a dois passos ou distante do tempo e do lugar comum. Desse modo, para o filósofo, qualquer combinação entre normas éticas e potenciais formas estéticas dessa experiência pode ocasionar uma erosão na intensidade dos seus fluxos afetivos.

Apesar de Gumbrecht (2010) tratar esse conceito a partir da relação entre obra/espectador, aplico (estendo) essa *experiência estética* também para uma ação responsiva ao encontro entre agentes desejantes. Um fenômeno que provoca uma fricção entre corpos que buscam se apropriar de uma força em potencial diferente da sua, no qual aquele que observa se confunde com os limites corpóreos do outro que foi observado. É nessa zona indiscernível, “[...] na qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança comum, “trocando-se” em suas diferenças” (FERRACINI, 2012, p. 139, grifo do autor), que, talvez, a manifestação cênica de Simioni consiga, coexistindo com *a cultura do sentido*, produzir um *efeito de presença cênica* — que germina justamente na instabilidade e no desassossego do campo hermenêutico.

É nessa direção que Icle (2011, p. 18-19) considera que “[...] interpretar, dar significados às coisas do mundo, é tanto uma ordem colocada em suspenso pela crítica à interpretação na filosofia, quanto uma vontade de não interpretação proposta por uma diversidade de artistas da cena contemporânea.” Essa tentativa de anular a *interpretação* no processo de criação artística parece se evidenciar em Ferracini (2013) quando ele enaltece as possíveis relações dinâmicas que o ator pode provocar a partir de suas próprias singularidades ontológicas enquanto sujeito único.

Assim, ao invés de pensarmos em *interpretação* ou em *representação*, como inicialmente foi introduzido por Burnier (2009)<sup>34</sup>, Ferracini (2013, p. 71) defende a ideia de *atuação* como um disparador de “processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea do meio.” Nesse sentido, a ideia de *interpretação* e de *representação* é sobreposta pela capacidade do ator experienciar um processo criativo/*poiético*, independentemente da interferência do texto dramático.

---

<sup>34</sup> No início de sua pesquisa, Luís Otávio Burnier procurava (já naquele período) uma espécie de representação não interpretativa, na qual o ator é visto como alguém que representa, mas que não interpreta, visto que “todo intérprete é um intermediário, alguém que está *entre*. No caso do teatro, ele está *entre* o personagem e o espectador, portanto, entre algo que é ficção e alguém real e material. A noção de intérprete tem suas raízes na literatura dramática. O texto propõe o personagem, que é *interpretado pelo ator*. No entanto, no momento da ação teatral, em que a arte de ator acontece, nós temos, como vimos, um espaço vazio, um ator e um espectador. O personagem ainda não existe, está por vir. O ator age, emite sinais; o espectador, como testemunha, vê, lê e interpreta essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criado entre os dois. Não é o *ator* que está *entre* o personagem e o espectador, mas, o *personagem* que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador. O texto, segundo esse raciocínio, procede da ação teatral” (BURNIER, 2009, p. 22, grifo do autor)

Portanto, a atuação se dá não a partir ou através de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. O ateador (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e se refaz num *continuum* fluxo espiralado. (FERRACINI, 2013, p. 70, grifo do autor)

De acordo com a citação, nesse estado de “rizoma corpóreo” (FERRACINI, 2013), o sujeito não mais interpreta ou representa, mas, atua, age para criar afetos em um território que está constantemente sendo reelaborado. É nessa espécie de “experiência estética” (GUMBRECHT, 2010) que pode haver uma potencialização das sensações ou de afetos microscópicos, por meio da qual a atuação conseguiria criar uma fissura (ou se distanciar ainda que momentaneamente) no espaço-tempo cotidiano, gerando um universo infinito de pequenas percepções que se retroalimentam constantemente. Atuar, assim, seria um estado alterado de presença que — em consonância com Gumbrecht (2010) — conseguiria gerar ao mesmo tempo a *cultura do sentido* e a *cultura da presença*.

Alinhado a essa perspectiva, vejo que o efeito de presença que o *treinamento* de Simioni pode chegar a produzir, por meio da *experiência estética* de sua artesanaria, pode ser entendido como um *acontecimento* que tensiona a ordem do tempo e do espaço cotidiano. Esse efeito (ainda que sempre em tensão/oscilação com a *cultura do sentido*) parece surgir como uma espécie de *epifania*, “que na experiência estética é um evento, pois se desfaz no momento que surge” (GUMBRECHT, 2010, p. 142), criando uma variação dialógica/estética estranha à/na *cultura do sentido*.

Quando o *treinamento* de Simioni consegue produzir um efeito de presença cênica, a partir de uma atitude ética responsiva, no pequeno instante do seu *acontecimento*, parece que suas forças existenciais se estendem de si para o outro, criando, entre eles, um território comum onde ambos parecem afetar e serem afetados por essa manifestação cênica. É como se houvesse uma espécie de expansão intensiva das suas qualidades humanas, fazendo com que o outro e o meio se tornem partes coextensivas da sua presença enquanto ator-sujeito-espaço.

Dessa forma, no momento em o *treinamento* de Simioni consegue produzir um efeito de presença, ele subverteria/transformaria a *cultura do sentido*, gerando um evento cênico que só pode existir *em relação*.

Parafrazeando Deleuze: a presença, como força virtual imanente, não permite reduzir a potência do corpo ao organismo e nem reduzir a potência do pensamento à consciência. A presença, no campo das artes cênicas, é uma força ontogenética

poética imanente que intensifica e potencializa uma relação corpórea com a capacidade de transformar os corpos envolvidos. É uma intensificação, não uma transcendência. É uma ontogênese no acontecimento, não uma relação mediada por uma essência ou verdade. É um ato de inventividade corpórea coletiva, e não uma ação de corpos passivos. (FERRACINI, 2017, p. 115)

Entende-se daí que a presença cênica em si não existe, o que há é apenas seu efêmero efeito. A presença cênica se torna uma reação dialógica entre sujeitos desejantes, de modo que ela não pertence ao ator e nem tampouco a uma suposta “percepção requintada” do espectador. Vejo a presença cênica como uma força coletiva que se cultiva, mas que nunca sabemos ao certo quando ela irá florescer. Podemos, no máximo, preparar um terreno fértil para que o seu efeito possa nos surpreender.

Desse mesmo modo, vejo que a presença de Simioni é constituída por uma força inventiva, que oscila exatamente *entre* os corpos que alimentam e se relacionam com o seu acontecimento. A sua presença cênica se mostra como um lapso no tempo e no espaço comum, por meio de um fluxo de sentido-presença que cria suas próprias dramaturgias corporais. Sua presença cênica não necessariamente significa algo, trata-se de uma força-relacional que surge, existe e se desfaz *da* e *na* relação entre corpos.

Convergindo com esse discurso, resalto que Luís Otávio Burnier sempre procurou, junto ao *LUME*, elaborar “algo que pudesse ser compreendido como uma “técnica-em-vida”, um saber fazer diretamente ligado à pessoa do ator e resultante da dinamização e da articulação de seu potencial de energia” (SCANDOLARA, 2014, p. 2, grifo do autor). Essa premissa, provavelmente, afetou toda a trajetória de Carlos Simioni, seja no seu campo pedagógico, na sua criação/atuação cênica-dramatúrgica e, sobretudo, em sua pesquisa sobre a arte de ator.

Portanto, considero que as leituras iniciadas neste capítulo — acerca do a noção de *treinamento técnico do ator* como cultivo de si em prol de uma possível *verdade* (em aproximação com a noção de *parresia* cínica) que pode ser desvelada pelo seu *efeito de presença cênica* — irão servir como aporte epistemológico para as páginas que seguem; principalmente no que tange os *saberes* que condicionaram a arte-em-vida de Simioni e as *práticas* que constituem seu *treinamento* no contexto analítico de *Prisão para a Liberdade*.

## Capítulo 2

# UM ENCONTRO *SUI GENERIS*

A busca do ator, assim como a de todo artista que quer algo mais do que um simples reconhecimento social e econômico é a incontestável tentativa de reavivar a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador (BURNIER, 2012, p. 11)

Tomo esse pequeno trecho de Luís Otávio Burnier para me referir à maneira como ele olha para a arte do ator. Como um farol, essa premissa ilumina não só a compreensão de sua obra, mas, sobretudo, os posteriores desdobramentos que foram propostos pelos artistas-pesquisadores do *LUME Teatro*, o que me faz pressupor que não há como falar da pesquisa de Carlos Simioni (enquanto cofundador do *LUME Teatro*) sem tratar também da arte de ator de Burnier. É como se estivéssemos diante de uma grande e frondosa árvore, cujas raízes fossem os princípios, os estudos e a formação construída junto a arte de Burnier; seu tronco seria o alicerce, a sedimentação e as bases para a pesquisa que é um eterno amadurecer; enquanto sua copa, as folhas e os frutos representariam as ramificações do *treinamento* de Simioni mediante a transformação dos substratos outrora transmitidos pelas raízes.

Contudo, a imagem da árvore vai ainda mais além. Há de se levar em consideração também os ninhos dos pássaros onde maturam os seus frágeis filhotes; assim como as sementes e os frutos deixados por outros que já não estão mais ali, além dos seres que da mesma forma que chegaram e se foram sem deixar maiores vestígios. Em outros termos, apesar de a pesquisa de Simioni ser substancializada pelas provocações de Burnier, Simioni também foi atravessado por outras vozes (por outros artistas<sup>35</sup>) que o auxiliaram no desdobramento dos estudos de seu mentor rumo ao desenvolvimento de uma perspectiva artística própria.

Falar de Carlos Roberto Simioni é também falar desses importantes artistas e das influências que estes sofreram para constituir as suas obras. De modo que é comum, inclusive neste texto, haver atravessamentos de outros pensadores que influenciam a cena

---

<sup>35</sup> Para além de Luís Otávio Burnier (Campinas/SP), destacam-se: Natsu Nakajima (Japão), Iben Nagel Rasmussen (Dinamarca), Edson Bueno (Curitiba/PR), Anzu Furukawa (Japão/Alemanha), Rafael Pacheco (Curitiba/PR), Kaj Bredholt (Dinamarca), Tadashi Endo (Japão /Alemanha), João Luiz Fiani (Curitiba/PR), Grace Passô (Belo Horizonte/MG), Tage Larsen (Dinamarca), Ricardo Puccetti e os demais atores/atrizes do *LUME Teatro*. Segundo o site oficial do *LUME*, disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>, acesso em: 02 jan. 2023.

moderna<sup>36</sup> e que, por conseguinte, também podem corroborar com a sistematização do *treinamento* de Simioni. Isso é acentuado, se levarmos em consideração que ele não tem o costume de publicar escritos sobre a sua arte-em-vida, cabendo sempre a segundos ou a terceiros fazerem esses registros.

O *treinamento* de Simioni, que está permanentemente sendo atualizado, soma aproximadamente 40 (quarenta) anos de estudo, de treino, de encontros e, sobretudo, de uma vida que foi cultivada no fértil terreno da arte do ator. Assim como uma árvore que não é mais nem a *terra*, nem tampouco a *semente* que lhe germinou, mas um ser distinto que surgiu a partir da relação entre essas duas matérias autônomas, vejo que a arte-em-vida de Simioni é uma reação, uma via paralela, que se fez a partir da fricção entre a vida ordinária e o seu pujante fazer teatral.

Esse excêntrico modo de vida (em arte), que contraria a normatividade social, de forma não premeditada, naturalmente expandiu o campo artístico, coexistindo com outros diferentes territórios (filosóficos, pedagógicos, sociais, para citar alguns) que podem ser decantados conforme as necessidades e as referências daqueles que os veem. Logo, se trago luz para a plurivocidade<sup>37</sup> do *treinamento* de Simioni (no contexto de *Prisão para a Liberdade*) é apenas para evidenciar que este trabalho parte da minha perspectiva, decorrente das provocações que essa peculiar arte-em-vida exerceu sobre a minha trajetória artística-acadêmica.

Assim sendo, ao me aproximar do *treinamento* de Simioni, pude notar que seu *treinamento* procura se afastar das referências externas que reiteram a normatização do ator-sujeito. A partir de uma possível “experiência estética” (GUMBRECHT, 2010) — como visto no capítulo anterior —, seu *treinamento* parece tentar subverter os vícios que automatizam a expressão cênica, alterando não só sua presença como também o modo como o ator se relaciona com o cotidiano. Permitir-se, então, viver/criar a partir das forças que podem surgir nesses espaços/momentos de criação, parece ter se tornado um território comum tanto para o *treinamento* de Simioni como para os seus companheiros de pesquisa do *LUME Teatro*.

[Haja vista que] vamos em busca de singularidades, de multiplicidades, da diferença. E de sermos afetados para possivelmente afetarmos. Estamos em busca

---

<sup>36</sup> Como exemplo: Stanislavski, Meyerhold, Etienne Decroux, Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, entre outros pesquisadores que se dedicaram a entender as tão diversas práticas, sistemas e pedagogias para o ator.

<sup>37</sup> “A plurivocidade (o caráter multissêmico) é a condição de funcionamento dos signos nas sociedades humanas. E isso não porque eles sejam intrinsecamente ambíguos, mas fundamentalmente porque significam deslizando entre múltiplos quadros semânticos-axiológicos (e não com base numa semântica única e universal)” (FARACO, 2009, p. 51).

de um encontro que realiza deslocamentos qualitativos. Acima de tudo um encontro que produza afetos e “buracos”, que produza sensações e “saltos”, que produza impulsos e lugares “vazios”. Pois são justamente nesses buracos, saltos e lugares vazios que nós do Lume trabalhamos, exploramos, reinventamos nosso corpo. (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017, p. 114, grifo do autor)

Se considerarmos que a mencionada *experiência estética*, vista por uma perspectiva sociológica ou histórica, “pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades” (GUMBRECHT, 2010, p. 128), presumo, por extensão, que o *treinamento* de Simioni, ao provocar tal *experiência*, também pode ser condicionado pelos sintomas dos seus *saberes* que constituem sua arte-em-vida. *Saberes* estes que coexistem e se retroalimentam, não havendo, assim, nenhuma forma de hierarquia entre eles. São forças invisíveis que formam o que se *vê* e o que se *diz*, de modo que só são desveladas durante o próprio processo de experiênciação.

Para Foucault (2000 [1969], p. 206) o *saber* é “o campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam.” Desse modo, a sua constituição está entre o que é *visível* e o que é *enunciável*, a partir de uma determinada formação histórica. Logo, se o visível e o enunciável, o ver e o falar, as coisas e as palavras constituem formas/imagens, o *saber*, por condicionar essas expressões, pertence a um plano formal, responsável por inspirar o sujeito (mesmo que de forma pré-consciente) a construir um determinado discurso.

São por esses dizeres que considero ser mais adequado olhar para o *treinamento* de Carlos Simioni (e sobretudo para *Prisão para a Liberdade*) considerando antes dos *saberes* que parecem substancializar o seu discurso. *Saberes* que são identificados neste trabalho como: a *busca pela inutilidade do ator*, a *des-atualização* e a *disciplina de si sobre si*. A partir do momento que *Prisão para a Liberdade* parece se aproximar de uma possível “decapagem geral da existência e das opiniões, para fazer a verdade surgir” (FOUCAULT, 2011, p. 149), pensar sobre os *saberes* que condicionam o discurso dessa demonstração técnica, acaba se tornando parte intrínseca à problematização desse modo outro de viver em cena.

Além disso, se o “passado, espaço e mesmo o futuro imediato coexistem na consciência do corpo presente a um só tempo (FERRACINI, 2012, p. 121), o Simioni que experiencia a demonstração também traz consigo suas memórias e seus *saberes* (ainda que não ditos) — que são coextensivos ao seu discurso. Logo, falar de sua trajetória é também falar de seu presente. Quando problematizo os *saberes* e a trajetória de Carlos Simioni, também estou discutindo *Prisão para a Liberdade*, haja vista que o presente e o passado, o real e o virtual são um só corpo *atual* e indivisível.

Uma vez que essas forças invisíveis coexistem na *arte-em-vida* de Simioni, de modo que uma corrobora a implementação da outra, não há como separá-las enquanto experiência. Se, a seguir, apresento-as em uma determinada ordem, é apenas pelo fato de esses *saberes* se evidenciarem em momentos diferentes na construção discursiva de Simioni, o que também acaba se tornando um recurso didático para facilitar a compreensão deles.

Portanto, a fim de problematizar esses *saberes* e, como eles condicionam a construção discursiva de *Prisão para a Liberdade*, irei retomar agora algumas lembranças da *arte-em-vida* de Simioni, principalmente a partir do “encontro sui generis” (SIMIONI, 2023a<sup>38</sup>) que ele teve com os estudos, as exigências e as então excêntricas propostas do seu principal mentor: Luís Otávio Burnier. Contudo, antes, cabe apenas ressaltar que não busco aqui fazer um relato de sua demonstração técnica, nem tampouco realizar um levantamento biográfico da sua vida. Se destaco algumas passagens (apresentando um pouco da sua trajetória) é com o intuito de desvelar as forças que parecem nutrir a construção do seu discurso.

## I

### “FALE COM O SEU CORPO AQUILO QUE VOCÊ NÃO PODE FALAR COM A VOZ”

Simioni (2023a)

[...] eu também estudava numa escola, colégio de freiras, nesse colégio tinha teatro de verdade com palco, plateia, cortina e eu tinha 6 anos de idade, estava no pré-primário e a professora me escolheu e mais uma menina e mais um outro casal para aprender danças holandesas. Eu nem sabia para que era, eu lembro que a minha avó que fez o figurino, aqueles tamanquinhos holandeses. Foi toda uma sessão. Só que eu ensaiava na escola e não tinha noção para o que era, não tinha noção. E no dia teve apresentação, não lembro se era dia das mães, dos pais, era uma festividade na escola; e de noite a professora falou assim, com a cortina fechada no palco: “agora quando abrir a cortina e a acender as luzes vocês dançam o que nós ensaiamos”. [...] Aí eu me lembro até hoje, que foi definitivo na minha vida, começou a abrir a cortina, quando começou a abrir a cortina e olhei para a plateia, eu tive a sensação assim: “Nossa, este é o lugar que eu quero estar na minha vida toda”. Foi incrível. Aí acendeu a luz e eu comecei a dançar. E essa imagem não sai da minha cabeça (SIMIONI, 2023a)

Depois do segundo ano [participando do grupo de teatro da Escola Técnica], eu participava de um grupo de jovens religioso, né? Coisas de jovem mesmo. E depois o diretor [do grupo de teatro da Escola Técnica] me convidou para uma montagem de um espetáculo Pagador de Promessas e eu ia fazer o Padre. Eu estava super empolgado, mas eu tive uma reunião com o dirigente do grupo de jovens e ele me pegou e falou o seguinte: “Olha Carlos, você vai ter que escolher entre Deus e o teatro”. Aí eu fiquei “meu Deus do céu”, fui lá falar com o diretor e

---

<sup>38</sup> A indicação (SIMIONI, 2023a) se refere a ENTREVISTA I que se encontra no ANEXO I deste trabalho.



desisti realmente da peça para ficar com Deus. Mas ele falou uma coisa muito importante para mim. Ele falou: “é uma pena, é uma grande pena porque você tem tudo para ser ator. Repense mais tarde, pense sobre isso.” E eu lembro que eu fui assistir à estreia da peça onde eu participaria. Eu comecei a chorar muito durante o espetáculo. Eu queria estar lá dentro, eu queria estar lá. “Porque que eu não estou?”. Aí fiquei uns anos sem fazer teatro, mas não teve escapatória, eu tive que fazer. (SIMIONI, 2023a)

Eu lembro que eu queria fazer teatro, nos meus 18 (dezoito)... 19 (dezenove) anos, mas o meu pai não deixava. Teve um dia que meu pai falou: “Se você quiser fazer teatro, você pode fazer, mas saia dessa casa e nunca mais volte”. Aí eu pensei: “Meu Deus”. Aí eu tive a ideia, eu tinha meus 20 (vinte) anos, eu não sabia de nada... que existia escola de teatro, aliás não existia naquela época. Eu resolvi com meu dinheiro, eu trabalhava, ir para Portugal. “Vou fazer teatro lá, ninguém fica sabendo”. Falei para o meu pai que ia tentar fazer engenharia. “Eu vou para Portugal e ninguém sabe. Pronto, faço o que eu quero”. E eu fui. Cheguei lá me deu uma depressão. Aí eu pensei assim: “Nossa se eu consegui com o meu dinheiro vir até Portugal com 20 (vinte) anos, um cara completamente ingênuo, aqui, até eu descobrir tudo isso”. Fui atrás assistir espetáculo, mas era tudo já profissional. Eu decidi voltar, “eu tenho capacidade de viver por mim mesmo” e voltei, voltei para o Brasil, para Curitiba. (SIMIONI, 2023a)

Uma das coisas que mais me marcou quando tive o primeiro contato com o *treinamento* de Simioni foi o fato de suas proposições procurarem subverter a convenção teatral da representação. Tanto sua cena, quanto suas provocações pedagógicas oportunizavam expressões cênicas que tencionavam a estabilidade da “cultura do sentido” (GUMBRECHT, 2010). Expressões estas, que ao invés de representarem imagens totalizadas, passavam a atuar com formas mais abertas, sem estabelecer a origem ou ponto de chegada — como se fossem micro acontecimentos que desorganizassem a normatividade do aqui e agora.

Tal como os mencionados cínicos modernos, o *treinamento* de Simioni parece ser uma vida em arte que se constrói e se desconstrói simultaneamente, “[...] fazendo parte de um mesmo processo, que envolve tanto uma “cênica” quanto um processo de permanente recriação” (CHAVES, 2013, p. 86, grifo do autor). A sua *arte-em-vida* parece, assim, não só escancarar a artificialidade das convenções e as crenças socio-artísticas, como também a vulnerabilidade humana por meio de sua presença cênica. Essa constante tentativa de materializar em cena os seus apetites mais primitivos, talvez seja uma atitude responsiva mediante os *poderes* sociais que insistiram em separar Simioni do universo teatral.

Natural de Curitiba e filho de madeireiros, Carlos Roberto Simioni foi o primeiro membro da sua família que se aproximou do mundo teatral. As brincadeiras de “faz de conta” que ocorriam nos finais de semana em meio a madeiras, máquinas e barracões, lentamente, de forma muito ingênuo e sutil, foram despertando uma necessidade artística da qual, naquela época, nem ele mesmo tinha consciência. Foi esse desejo primitivo que alimentou a sua busca por uma prática teatral que fosse para além das recreações e dos cursos escolares.

Levar a sério a formação de ator era algo muito diverso de seu contexto familiar. Não havia referências, caminhos e, tampouco, quem o orientasse. Então, como se estivesse tateando no escuro, ao se aproximar do teatro, ele entra em um território totalmente desconhecido, turvo e, acima de tudo, marginal ao seu entorno.

Adolescente, Simioni inicia o segundo grau (atual ensino médio) na Escola Técnica de Curitiba através do curso de Eletrotécnica. Entre as possibilidades que aquela escola lhe oferecia, havia um grupo de teatro cujas atividades não compunham a grade curricular obrigatória. Como ele já vinha fazendo alguns cursos de teatro por correspondência (pelo Instituto Universal Brasileiro), sentia-se motivado a verticalizar mais sua experiência junto a esse grupo. Ciente dos dias e horários em que eles se reuniam, Simioni foi em um dos ensaios e demonstrou seu interesse ao diretor, que acabou lhe aceitando e lhe integrando na equipe dos atores-alunos. Ali, ele teve as suas primeiras experiências cênicas mais organizadas, embora se tratasse de um grupo amador. Pôde participar dos seus primeiros espetáculos e sentir o sabor de se relacionar com um público mais abrangente.

A primeira peça que eu fiz mesmo foi, Os Irmãos das Almas. E eu fazia o guarda número 02 (dois), que só entrava no final do espetáculo, para prender algumas pessoas e o meu texto era, eu entrava e dizia: “que gritos são esses?” Só. Mas eu lembro que estava tão empolgado, que eu achava que esse personagem era que resolvia a história, que prendia os ladrões, coisas assim, e chamei a família toda para assistir... imagina a peça inteira e só aparecia nos últimos momentos, mas eu estava super feliz. (SIMIONI, 2023a)

Como citado no início desse texto, em paralelo a essa experiência, Simioni também participava de um grupo de jovens em uma igreja local. Como a sua atividade no grupo da Escola Técnica vinha crescendo e, assim, influenciando a sua formação enquanto sujeito, o coordenador do grupo religioso acabou se sentindo no direito de exigir que ele escolhesse entre Deus e o teatro. Ser colocado nessa condição o fez pressupor que sua espiritualidade não poderia coexistir com seu apetite existencial (o teatro), criando, assim, um conflito no qual Simioni (matéria una: corpo-alma) se viu aprisionado e refém de uma espécie de “recodificação da existência” (FOUCAULT, 2014).

A sua relação com a igreja foi apenas uma das diferentes situações em que os *poderes*<sup>39</sup> normalizadores da sociedade tentaram cercear o protagonismo do teatro em sua

---

<sup>39</sup> Para Foucault (2014), não existe o *poder* em si, mas sim *relações de poder*. O *poder* não pertence somente a um tempo e a um lugar específicos; as *relações de poder* estão distribuídas e agem em toda a sociedade, em todos os lugares e em todas as pessoas. Por intermédio dos seus mecanismos, o *poder* atua como uma força que coage, disciplina e controla os indivíduos. Não é um fenômeno casual, ao contrário, é um movimento inerente a toda e qualquer relação humana. Onde existem pessoas, existe também uma relação de *poder* — mesmo que por muitas vezes isso não seja percebido e aceito como algo natural.

vida. Outro exemplo dessa severa intervenção sociocultural ocorreu quando Simioni, aos dezenove anos, foi ameaçado por seu pai de ser expulso de casa caso continuasse estudando teatro. Isso o fez, aos vinte anos, ir para Portugal em busca da “liberdade” que lhe estava sendo oprimida. Porém, diferente de sua relação com o grupo da igreja, Carlos Simioni, agora, decide continuar com os seus estudos cênicos, ainda que essa atitude contrariasse a vontade e o *poder* de sua família.

Ademais, e ainda conforme as citações supracitadas, enalteço a diferença entre acolhimento entre a família (no papel da avó) que confeccionava os “sapatinhos” para que a criança-Simioni pudesse se apresentar no teatro da escola primária, e a família (na pessoa do pai) que ameaçou expulsá-lo de casa se ele continuasse estudando teatro. Considero que essa mudança de comportamento ocorre à medida que Simioni passa a olhar o fazer teatral como um ofício possível, assim como os demais na sociedade. Como sua família parece não concordar com essa perspectiva, acaba sugerindo que ele se afaste das artes cênicas, haja vista que, para seus familiares, seu compromisso com esse universo poderia comprometer sua formação enquanto sujeito — sem falar, evidentemente, das questões morais que provavelmente estão implícitas nesse cerceamento.

Tal perspectiva é corroborada por Bourriaud (2011), quando o autor não nos deixa esquecer que, de fato, há uma diferença entre o “ofício” do artista e os demais ofícios na sociedade

Diferença esta que reside na natureza dos gestos realizados: enquanto a profissão do padeiro, piloto de avião, operário metalúrgico ou do redator de publicidade requer o aprendizado e o emprego de gestos previamente definidos, o artista moderno deve ele próprio inventar a sucessão e posturas e gestos que lhe permitirão produzir. O ritmo, segundo o qual o artista executa os seus gestos, depende de sua própria decisão, como também dependem do seu campo de aplicação e da distribuição dos produtos do seu trabalho (BOURRAUD, 2011, p. 11-12)

Segundo o autor, essa concepção teve seu apogeu no final do século XIX. Período em que a racionalização do trabalho passou a ser regida por normas draconianas (o taylorismo, o fordismo), possibilitando a produção e a padronização em massa dos bens de uso. Entretanto, na contramão dessa produção industrial, o ofício do artista moderno continuou a ser artesanal e, por isso, sua produção não era feita em série, e tampouco “consumida” com a frequência e na quantidade que o mercado exigia. Assim, considerar a prática do artista um “ofício” como os demais seria, no mínimo, relativizar os modos de trabalho tradicionais, mas também uma forma de denunciar os mecanismos de *poder* que coagem, disciplinam e controlam a subjetivação do sujeito-operário.

Talvez por ainda se sentir coagido pela postura de seu pai mediante o seu interesse pelo “ofício do ator” (BOURRIAUD, 2011), quando Simioni volta de Portugal, em março de 1982, não retorna para a casa dos seus familiares em Curitiba. Prefere morar sozinho e se manter por conta própria. Três meses após o seu retorno, ele se inscreve em um Curso de Inverno no *Centro Cultural do Teatro Guaíra*, que ocorreria todas as noites, durante um mês de trabalho intensivo. Motivado por essa experiência, em março de 1983, após se submeter a uma seleção, Simioni inicia o seu primeiro curso regular de teatro, com duração de 04 (quatro) anos, no próprio *Teatro Guaíra*.

Passado um ano de estudo, em janeiro de 1984, Simioni teve suas primeiras férias, tanto do Centro Cultural, quanto de seu emprego em Curitiba. Nesse período de descanso, ele procurou se inscrever em um curso de 05 (cinco) dias ministrado por Sérgio Britto na *Casa das Artes de Laranjeira (CAL)*, no Rio de Janeiro. Porém, como não cabia no seu orçamento, ele acabou se matriculando em um outro curso, na própria CAL, intitulado *A Linguagem do Corpo* ministrado por “um tal de Luís Otávio Burnier” (SIMIONI, 2023a) que acabara de chegar da França.

Confuso e com a matrícula ainda incerta, lá estava ele entre os 20 (vinte) alunos que compunham a turma. Sem maiores apresentações e com um sotaque estrangeiro, o jovem diretor Burnier, já de início, procurou fazer com que a prática expressasse o que as suas palavras não conseguiriam dizer. “[...] eu lembro que ele só explicou alguma coisa e começou um trabalho energético. Energético você sabe: se mexer, se mexer, se mexer.” (SIMIONI, 2023a). De fato, o *treinamento energético* era extremamente novo para Simioni. Muito diferente do teatro convencional que ele estava acostumado a ver e a fazer em Curitiba. Ainda que ele não soubesse e tampouco fosse dito por Burnier,

Ao diminuir o lapso entre os impulsos mentais e as ações físicas, esse tipo de treinamento permite que cada ação tenha uma íntima relação com a pessoa e seu universo interior. Ele busca atingir energias interiores mais profundas que estão normalmente em estado potencial no indivíduo. Mais do que *fazer ações*, o treinamento energético ocasiona um contato com as *vibrações* e *pulsações* do ator. Além do seu aspecto físico, o ator experimenta diferentes *qualidades*, *nuances*, “*colorações*” de suas ações. Ao terminar uma sessão desse treinamento o ator se apresenta fisicamente cansado, exausto, mas interiormente vibrante, acordado. (BURNIER, 2009, p. 139-141, grifo do autor)

Dessa forma, o *treinamento energético*, para Burnier (2009), procura afastar o ator de seus vícios e das suas formas reconhecidas. Em contato com os seus instintos mais primitivos, suas vibrações e pulsações corporais acabam resultando em ações físicas não premeditadas. Trata-se de uma linha contínua e ininterrupta na qual a distância entre as forças vitais e a expressão do ator é quase inexistente. “A consciência aqui não é mais

entendida como síntese de experiência ou percepção empírica, mas o corpo da experiência como experiência inconsciente, como potência vital e de fluxo ou, ainda, como forma de força”. (FERRACINI, 2013, p. 99). Assim, por meio de uma experimentação constante do tempo-espaço presente, no *treinamento energético* o ator não se preocupa com *o que* vem à tona, mas, sim, em *como* essas forças podem provocar desvios e/ou turbulências nas formas preconcebidas por ele mesmo.

Após o primeiro dia de oficina com Burnier, exausto, Simioni estava decidido a não continuar. “[...] não vou voltar amanhã, porque, uma, eu sei que não vou poder me mexer com dor muscular; outra, esse camarada não falou nem uma vez a palavra ator e nem a palavra teatro” (SIMIONI, 2023a). Mesmo contrariado, ele foi convencido a continuar. Porém, o sentimento de Simioni não passou despercebido. Sua indignação enaltece a excentricidade das práticas de Burnier para aquela época, visto que o diretor procurava uma estética que emanasse da própria existência do ator e que, assim, pudesse ressignificar o sentido das coisas. Tal visão de teatro era, portanto, muito diferente da que Simioni vinha tendo contato em Curitiba. Ele, por sua vez, buscava por cenas *belas* e representações da realidade que pareciam escamotear aquilo de que o sujeito tem medo de *ser* ou de *demonstrar* em público.

Nesse sentido, o fazer teatral que Burnier apresentava para Simioni contrariava os referidos *poderes* normalizadores que tanto cerceavam sua expressividade cênica. A partir da arte do ator, Luís Otávio parecia fazer de sua pedagogia uma resposta à ideologia do trabalho fabril, reivindicando um espaço no qual o ator-sujeito pudesse não só manifestar sua experiência pessoal, como também retardar a intervenção desses *poderes* sobre seu corpo/comportamento. Sendo assim, considero que o *treinamento energético* apresentado para Simioni já carregava consigo a premissa de subverter, despertar e (re)inventar o que Foucault (2014) identifica como *corpo dócil*: aquele que é submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado para atingir a mesma eficiência e previsibilidade das máquinas industriais.

A busca pela manifestação cênica das forças existenciais do ator, por meio da qual ele resiste à normalização dos *poderes*, parece ser corroborada por Simioni (2023a) quando ele nos lembra que Luís Otávio Burnier, durante a imersão do *treinamento energético*, insistia na provocação: “Fale com o seu corpo aquilo que você não pode falar com a voz”.

Isso mexeu tanto comigo, porque eu tinha tantas coisas internas que eu não falava, que eu não sabia, não tinha coragem de falar o que eu pensava, o que eu sentia, e de repente ao ouvir aquela frase eu pensei: “Nossa, é possível” e comecei a me expor fisicamente, me expor trazendo do meu mais íntimo aquilo que eu não podia contar em palavras. Isso foi revelador para mim. (SIMIONI, 2023a)

Assim como parecia ser a tendência do teatro moderno da época, a arte de Burnier contrariava as imagens totalizadas, de modo que as suas proposições resultavam em um conjunto de formas inacabadas, por meio das quais sua principal virtude seria a de não considerar, de modo separado, o produto acabado e a vida a ser vivida. Ou seja, sua expressão artística não só carrega a identidade do ator, como também se torna uma extensão ou uma espécie de continuidade dele mesmo. A ideia de “ofício” se confunde com a vida pessoal do ator, assim como a cena teatral deixa de ser um “produto a ser consumido”, útil e submisso aos *poderes* vigentes, para expressar a natureza, os prazeres e os desejos mais íntimos da natureza humana.

Além disso, quando Burnier (2019, p. 81) afirma que a sua artesanania procurava as “formas resultantes de processos interiores profundos e significativos”, ele não só se aproxima de uma expressão cênica mais “livre” (FOUCAULT, 2004) como também de uma força menos “útil” e “produtiva” (FOUCAULT, 2014). Assim, sua pedagogia procura desconstruir o automatismo corporal que “dociliza” o treinamento e a criação do corpo-sujeito. Dessa forma, seu trabalho não é previsível, não possui resultados pré-estabelecidos e tampouco é limitado a um tempo determinado, não sendo, portanto, utilitário. Há uma adesão à ordem do desnudamento, do desmascaramento, da antirrepresentação, buscando a percepção dos instintos do corpo-sujeito-ator.

Considero, então, que a arte sugerida por Burnier, herdada e desdobrada por Simioni, pressupõe um *treinamento* que permanentemente luta para manter a sua *inutilidade* enquanto “corpo produtivo” (FOUCAULT, 2014). Na medida em que a arte de Burnier procura se distanciar das representações, das paixões e dos vícios que *docilizam* o corpo humano, ele tenta despertar e intensificar a subjetivação criativa que compõe a natureza do sujeito-ator. Aceitar, desejar e procurar uma arte-em-vida a partir dessa potência subversiva e própria da natureza humana, é, também, assumir a busca pela *inutilidade* (foucaultiana) como uma possível atitude ética-em-liberdade da arte do ator.

Esse seria, portanto, um *saber* que identifiquei no *treinamento* de Simioni: a *busca pela inutilidade do ator*. Uma busca incessante e permanente que precisa constantemente ser reiterada mediante a hegemônica normalização dos mecanismos de *poder*. Esse *saber* pressupõe um rigoroso cuidado consigo mesmo (FOUCAULT, 2019), no qual Simioni reitera a postura ética que substancializa o seu *treinamento*. A ideia de *inutilidade* que identifiquei em seu cultivo de si, surge em seu discurso à medida que a estética de sua existência se vê “livre” (FOUCAULT, 2004) das forças que insistem em reduzir seu corpo à um utilitário instrumento de produção.

Portanto, se enalteço alguns episódios da arte-em-vida de Carlos Simioni até o momento em que ele se encontrou com Luís Otávio Burnier, é porque há a necessidade de considerar a *busca pela inutilidade do ator* como uma atitude/força responsiva ao cerceamento aos *poderes* que sempre estiveram (e ainda estão) *docilizando* (FOUCAULT, 2014) seu corpo-em-criação. Então, tanto esse *saber*, como os que ainda serão discutidos nesse capítulo, não são informações que podem ser apenas intelectualmente adquiridas, são antes um conhecimento que surge da própria experiência de corpo em movimento vivida e, como tal, condiciona a construção discursiva desse corpo-em-vida que está em plena experimentação.

## II

**“Pronto, Burnier, o que você quer que eu faça?”  
“NÃO SEI, FAÇA!”**

Simioni (2023b)

De acordo com as entrevistas que Simioni concedeu a este trabalho, foi em janeiro de 1984 que ele teve o primeiro contato com a pesquisa e o *treinamento energético* de Luís Otávio Burnier. Esse encontro, que se perpetuaria por mais dez anos, implementa na arte-em-vida de Simioni a ideia de *transformação de si* como gênese do *treinamento* do ator. Afetado e comprometido com essa nova perspectiva teatral, após finalizar o curso no Rio de Janeiro com Burnier, ele volta para Curitiba pronto para compartilhar o que ainda estava reverberando em seu corpo.

Ao experienciar o *treinamento energético* com o coletivo de atores do qual ele fazia parte, logo sentiu a urgência de convidar Burnier para dar continuidade a essa prática junto ao grupo em Curitiba. E assim se fez. Após dez dias de intenso trabalho, motivado pelos afetos que emergiram daquele encontro, Simioni não teve dúvidas em compartilhar com Burnier o apetite que tanto lhe impulsionava.

Burnier, eu vou falar uma coisa que eu acho que é ridículo, mas eu quero ser o seu discípulo para o resto da minha vida. Eu sei que você acha que esse negócio de discípulo é coisa de Jesus... [...] Aí ele falou assim: “Simioni, não é ridículo. No teatro oriental tem o mestre e os discípulos.” Olha, daí ele falou: “Eu estou no Rio, mas eu quero trabalhar numa Universidade. Eu estou com convite de 03 (três) Universidades. Uma de Campinas, a sua família era de Campinas, uma de Brasília e a outra do Rio de Janeiro. Eu vou ver qual que me autoriza fazer pesquisa, eu quero criar um grupo de pesquisa. Assim que eu tiver uma noção, um contrato, eu te chamo, pode ser?” (SIMIONI, 2023a)

Uma vez residindo em Campinas e ainda sem maiores acordos com Simioni, Burnier o recebia uma vez por mês em Barão Geraldo (distrito de Campinas) a fim de continuar explorando o *treinamento energético*. Até que um dia, antes de Simioni retornar para Curitiba, Burnier o surpreende lhe fazendo a seguinte proposta: “Simioni, se você quer vir trabalhar comigo, você precisa vir, mas para ficar 20 (vinte) anos, porque minha pesquisa vai ser no seu corpo e não dá para daqui 03 (três) anos você ir embora” (SIMIONI, 2023a). Sem saber o que responder, ele precisava de um tempo para pensar. Aquela proposta realmente o surpreendeu, pois se tratava de uma decisão que poderia alterar o curso de sua vida. Após alguns dias, mais calmo, ele compreende que essa era uma oportunidade única. Sem dúvidas era a imersão que ele tanto almejava. Já convicto da sua decisão, Simioni recebe uma ligação de Burnier no dia 24 de dezembro, data em que o diretor aniversariava: “Simi, deu certo. Eu vou poder criar o laboratório de ator, eu preciso que você venha”. Aí eu [Simioni] falei assim: “Tá bom, eu vou””. (SIMIONI, 2023a). Após dois meses de preparo, aos vinte e seis anos, em março de 1985, Simioni se muda definitivamente para Barão Geraldo, sendo recebido com bastante entusiasmo por Burnier: “Nossa, você veio, você é louco”. Aí eu [Simioni] pensei assim: “Como louco, né? Você pediu para eu vir, eu vim.” (SIMIONI, 2023a).

Naquela época, Barão Geraldo era um lugar totalmente oposto aos grandes centros urbanos com os quais Simioni estava acostumado. Por ser um distrito de Campinas e estar afastado dos polos industriais, Barão Geraldo ainda era uma grande zona rural. Principalmente se levarmos em consideração que o processo de urbanização da região sempre teve relação com a vida acadêmica da Unicamp, que em 1985 (ano em que Simioni se muda para Barão) tinha completado apenas vinte anos de fundação, ou seja, tanto o seu centro comercial, quanto a sua vida comunitária ainda estavam no início do seu desenvolvimento.

Apesar de Simioni já ter feito algumas viagens esporádicas a Campinas, até então, ele nunca havia morado de fato naquela região. “Eu lembro que Barão Geraldo naquela época era bem diferente de como é hoje. Era muito mais vazio, não tinha absolutamente nada” (SIMIONI, 2023a), havia apenas muitas árvores e estradas de terra. Sua vida se resumia a ir trabalhar às seis horas da manhã e às treze horas voltar para casa exausto. “Nesse sentido, era casa-trabalho, trabalho-casa. Não tinha locomoção, eu não tinha dinheiro também. Fiquei um ano e meio sem ganhar nada. Não tinha dinheiro para sair” (SIMIONI, 2023a), o que restringiu consideravelmente as suas chances de fazer amizades nos primeiros anos de pesquisa com Burnier.



A mudança de contexto realmente foi bastante drástica para Simioni, o que fica notório quando, bem-humorado, ele lembra que depois de dois meses morando em Barão, ele se pegou irritado com aquelas árvores que tanto lhe sufocavam “eu odeio todas vocês, árvores. Não gosto de vocês!... eu era urbano.” (SIMIONI, 2023a). Esse isolamento social acabou contribuindo ainda mais para aquela espécie de “sacerdócio” (SIMIONI, 2023a) que havia entre Simioni e a arte-em-vida de Luis Otávio Burnier.

Para Quilici (2015, p. 30, grifo do autor), o afastamento da vida comum “permite que o contemporâneo possa parecer também na sua “feia figura””, o que fica evidente quando Simioni (2023a) reconhece que, aos olhos dos outros, ele era considerado como uma espécie de “capacho” de Luís Otávio, mediante o alto nível de dedicação que ele tinha para com as proposições do seu mentor. “Burnier dizia: “Não leia nenhum livro, não vá assistir espetáculo, não se influencie com nada” E eu fazia.... “não saia a noite”, sabe? E eu fazia, eu respeitava. Eu o tinha como um mestre que estava me educando para alguma coisa” (SIMIONI, 2023a).

Em paralelo, talvez motivado pela amizade que fizera com Eugenio Barba e pela identificação que tinha com a *Antropologia Teatral*, Burnier volta da França motivado a estudar a corporeidade do brasileiro, “como as encontradas em manifestações populares de *bumba-meu-boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira, candomblé, umbanda*, entre outras” (BURNIER, 2009, p. 13, grifo do autor). Contudo, logo percebeu que os atores brasileiros (a que ele teve acesso) não eram munidos das técnicas que ele imaginava encontrar. Isso lhe fez redimensionar sua pesquisa, sem perder de vista o seu principal objetivo: buscar uma técnica de representação para a arte do ator.

Por isso, antes mesmo de investigar qualquer tipo de técnica que potencializasse a artificialidade do ator, ele parece focar seu interesse, sua pesquisa, no que ele acredita ser a gênese do fazer teatral.

A vida e arte não se confundem. Uma nos é dada pela natureza, e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na natureza que encontramos em nós, como seus *filhos*, mas que se manifesta no fazer artístico e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar “viva” ou ter “uma determinada vida”, como se ela pudesse tornar as rédeas do próprio destino, agir e existir por si só. A arte nasce, portanto, do âmago da vida. (BURNIER, 2009, p. 18-19, grifo do autor)

É nesse sentido que a arte de Burnier defende que a técnica precisa coexistir com o fluxo de vida do ator-sujeito, de modo que sua corporeidade não pode ser tratada como um instrumento mecânico, mas como um “corpo-em-vida” (BARBA, 1994). Considero que foi justamente na tentativa de desautomatizar o corpo e excitar as qualidades

existenciais/naturais do ator-sujeito (ainda que remotamente), que Burnier acabou recorrendo ao *treinamento energético* (que aprendera na Europa com Rena Mirecka, atriz de Grotowski) para provocar o encontro do ator-sujeito consigo mesmo — principalmente, se lembrarmos que, para Burnier (2009, p. 64), esse *treinamento* provoca uma “[...] limpeza de energias primeiras, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial do indivíduo”.

Talvez tenha sido por essa razão que, diferente de suas aulas na Unicamp, Burnier preferiu não *ensinar* nada para Simioni, apenas *experienciar* (junto com ele) o “desconhecido” por intermédio do *treinamento energético*. “Eu lembro até hoje que no primeiro dia de trabalho eu cheguei para ele e falei assim: “Pronto, Burnier, o que você quer que eu faça?” Aí ele disse: “Não sei, faça!”. Então foi por aí o início, ele não sabia exatamente.” (SIMIONI, 2023b<sup>40</sup>), o que indica o quão incerto eram aqueles passos metodológicos iniciais e, sobretudo, o quanto a *busca pela inutilidade do ator* parecia ser, naquele momento, indispensável para a maturação da pesquisa — ainda que isso ocorresse de forma não premeditada.

Quando eu cheguei a Campinas para criar o LUME junto com Burnier em Barão Geraldo, que era isolado, a gente trabalhava oito, dez horas por dia! Não existia muito teatro em Campinas e o Burnier tinha uma ideia, que eu aceitei, de a gente mergulhar numa pesquisa que nós não sabíamos no que ia dar! Mas era dedicação exclusiva, ele pedia até que a gente não visse nada para não se influenciar, que não assistisse nada. (SIMIONI, 2017, p. 127)

Esse modo de viver afirma a indissociabilidade entre arte e vida. Assim, a “experiência do presente” (QUILICI, 2015) existe como um contínuo modo de viver, que pode ser atualizado e transformado ao longo do tempo. Sendo assim, pressuponho que a sala de trabalho, a localidade/contexto (Barão Geraldo) e o cotidiano/intimidade são momentos coextensivos que se retroalimentam, tendo a imersão intensiva, que ocorre durante o *treinamento*, como um dos instantes de maior fricção entre a *cultura do sentido* e a *cultura da presença*, conforme Gumbrecht (2010).

Como foi relatado em diferentes momentos por Simioni (2023a), sua arte-em-vida, ainda que ele não tenha utilizado esse termo, não se furtou aos incômodos da vida ordinária. Fez-se com uma sensibilidade aguda às condições vividas, com uma capacidade de sofrer e de perceber o próprio tempo e, ao mesmo tempo, de responder a ele com grandeza. Isso só é possível, segundo minha perspectiva, porque Simioni, a partir da total imersão supracitada, coloca-se como estrangeiro em relação ao seu próprio tempo.

---

<sup>40</sup> A indicação (SIMIONI, 2023b), refere-se a ENTREVISTA II que se encontra no ANEXO II deste trabalho.

Fiquei esses 02 (dois) anos só trabalhando e indo para casa. Já era o meu cotidiano. Eu lembro que eu desaprendi a me relacionar com pessoas, de verdade. Isso é de verdade. Eu não sabia me relacionar com pessoas. Fiquei inteiramente ali no trabalho. Sabe, me livrando de maneiras antigas com meu corpo. Eu não sabia me relacionar, conversar. Isso fez parte da minha vida, eu não pensava sobre isso. É como se eu tivesse entrado num mundo que me era delicioso. Mesmo com as transformações, mesmo com as mudanças, mesmo com as dores. (SIMIONI, 2023a)

Diante desse modo contundente de lidar com a realidade, Simioni parece ter feito da sua relação com a arte do ator, uma experiência de inadequação àquilo que se apresentava como a atualidade. Esse modo de ver sua artesanaria, corrobora com a leitura benjaminiana de Quilici, principalmente quando ele critica a noção de progresso que escamoteia a história do sofrimento humano. Perspectiva esta, que enaltece a “sensibilidade contemporânea como um modo agudo e lúcido de sofrer a experiência do próprio tempo, para que possa emergir uma arte capaz de responder, ativamente, aos desafios do presente” (QUICILI, 2015, p. 34). É nessa direção que o *treinamento* de Simioni parecia provocar uma ruptura no aqui e agora, desfazendo (ou pelo menos retardando) o encadeamento histórico da cultura cotidiana que predominava em Barão Geraldo.

Contudo, cabe ressaltar que esse *desencadeamento histórico do tempo* não contraria a ideia de que o sujeito, em sua presença, é o acúmulo do seu passado em seu estado atual. Pelo ao contrário, quando Quilici (2015) sugere que o tempo obscurecido pode irromper no agora, desfazendo o encadeamento que sustenta as representações habituais, ele está apenas reivindicando que a experiência do presente, em seu processo de atualização, não se furte aos supostos incômodos e infelicidades.

É nesse sentido, específico, que a palavra “atualizado” parece sugerir também o sentido daquilo que já está realizado, opondo-se às potências que também poderiam compor o corpo *atual*. Assim sendo, no exercício crítico em relação a historiografia dominante, presumo que o *treinamento* de Simioni pode provocar o que Quilici identifica como uma *des-atualização* no aqui e agora.

[...] 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. Desatualizar-se pode ser, nesse caso, abrir-se para possibilidades humanas que o tempo presente obscureceu e atrofiou. (QUILICI, 2015, p. 29)

Por isso mesmo, o *treinamento* que Simioni cultivara em Barão Geraldo parecia contrariar o contexto em que ele vivia. Ao invés de ele ser filho do seu próprio tempo, ele parece se descobrir apenas como um enteado distante. “Ele perde a vinculação estritamente familiar com a época. Mantendo-se estrangeiro a ela, ele não se instala em uma certa

representação do presente” (QUILICI, 2015, p. 30). A intensa arte-em-vida que Simioni experienciava junto a Burnier, colocava-os à margem do presente histórico, no qual as conexões conhecidas do tempo *atual* eram provocadas a coexistir com a crescente *experiência estética* que eles vinham cultivando.

Portanto, quando Carlos Simioni decide se afastar das grandes metrópoles, mudando-se de fato para o distrito de Barão Geraldo e, assim, comprometendo-se a passar 20 (vinte) anos pesquisando a arte do ator com Burnier, sua relação com o teatro ganha uma profundidade antes não experimentada. Isso fica ainda mais vertical, quando a pesquisa proposta por Luís Otávio presumia também uma postura ética, sem a qual o trabalho não conseguiria ser cultivado. É nesse sentido, então, que a ideia de *des-atualização* acaba se tornando um *saber* intrínseco (e talvez inevitável) à arte do ator que vinha sendo cultivada, principalmente diante da tensão que essa arte-em-vida passou a provocar em seu *corpo dócil*.

Por fim, com o *saber* da *des-atualização* e da *busca pela inutilidade do ator*, procuro agora problematizar o *saber* da *disciplina de si sobre si* que também emerge e condiciona a construção discursiva de Simioni. Para problematizar esse *saber* em sua *arte-em-vida*, contraponho a ideia de *disciplina* (de produção) com a de *moderação* (enquanto domínio de si sobre si mesmo), que são discutidas em fases diferentes na obra de Michel Foucault. A partir da fricção entre essas perspectivas, aproximo-me, então, da maneira pela qual Simioni compreende essa noção e sobretudo como esse *saber* (a *disciplina de si sobre si*) potencializou a sua formação enquanto ator-sujeito.

Imagem 2: os primeiros passos



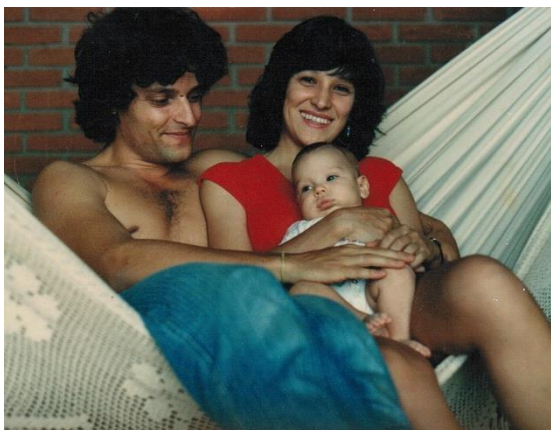
Legenda: Luis Otávio Burnier (esquerda), Carlos Simioni (centro) e Jean Kalerianos (direita) em processo de criação do espetáculo *Disco de Phestós* (uma ilha grega), em 1986 — esse processo não chegou a ser concluído.

Fonte: Tereza Dantas – Acervo do *LUME/2023*

[...] O que sei, e o que vi permitiu-me pensar que Luís tinha-se imposto uma tarefa próxima da que foi empreendida desde o começo do século pelos grandes encenadores e coreógrafos: como cultivar as potencialidades do “homem total”, e fazer com que elas se encarnem em formas que combinem o maior virtuosismo adquirido pacientemente através de milhares de horas de trabalho, com a espontaneidade a mais selvagem que vem do sentimento profundo da liberdade interior. Este trabalho é arriscado. Em verdade, ele pressupõe um envolvimento sem limites, e a harmonia de duas forças contrárias: o total domínio de si, e a liberação total das forças instintivas.

(PRADIER, 2012, p. 27)

Imagem 1: A nova família de Simioni em Barão Geraldo



Legenda: Burnier, a sua companheira Garcia e o seu filho recém-nascido André, em Barão Geraldo/ SP.

Fonte: Acervo do *LUME/2023*

[...]. Me lembro do momento em que o vi [Luís Otávio Burnier] pela primeira vez, chegando esbaforado para a aula, e senti como se o conhecesse havia muitos anos ou vidas. Em oito meses me mudei para Campinas e o casamento implicou também parcerias: amamos, vivemos, trabalhamos juntos por dez anos. O meu amor pelo teatro se realizou na fundação do LUME e nas obras que realizamos juntos. O LUME foi de início a nossa casa e no teatro fazíamos tudo, desde de varrer o chão do palco. Sei que a semente que plantamos foi arduamente cuidada e desenvolvidas pelos maravilhosos atores que continuaram o projeto depois que o seu fundador se foi. Cada sucesso do LUME é uma alegria, confirmando o lindo projeto que é. Vida longa ao LUME!

(GARCIA *apud* SILMAN, 2011, p. 28)

Imagem 4: *Treinamento energético*

Legenda: Improvisação com saltos de Carlos Simioni durante o treinamento energético

Fonte: Burnier (2009)

[...]. Lembro que o primeiro treinamento do LUME era a Mímica Corporal Dramática do Decroux, porque o Burnier trabalhou com ele por 8 anos. Ele tentou me passar a Mímica, mas não deu certo para mim porque não me afinei com essa técnica precisa... precisa, sabe... “TAC”! E foi muito bom, porque daí a gente tentou encontrar uma maneira de fazer com que eu encontrasse um treinamento que me deixasse vivo, alegre, satisfeito e que eu produzisse uma qualidade de presença e de energia. E ali, quando eu conseguia isso, Burnier canalizava para a forma, às vezes, entende? Canalizava para a forma. Isso fez com que a técnica do LUME nascesse assim, entre a técnica e o estado de ser do ator. As duas coisas nunca eram separadas... nunca eram separadas...[...]

(SIMIONI, 2017, p. 128-129)

Imagem 5: Trecho da *Prisão para a Liberdade* em 2006

Quando você está num treinamento energético onde a tua pulsação acelera, onde tuas emoções explodem, onde você faz gestos que nunca fez, mas você está ligado em você, dentro de você mesmo, porque você está acionando toda essa pré-expressividade, todas essas coisas, não tem como não ser orgânico! Dentro de mim tem um pulsar de vida tão forte, tão forte que através da prisão, através da técnica, eu criei esse pulsar que me leva a fazer as coisas. Eu não saberia encontrar esse pulsar no meu cotidiano, esse pulsar orgânico.

(SIMIONI, 2017, p. 136)



Fonte: Acervo do LUME/202

### III

#### “Qual a regra número um?!” “DISCIPLINA!”

Simioni (2017)

De acordo com os estudos de Francisco Ortega (1999), até a obra *A vontade de saber*, Michel Foucault parece reconhecer que não há nada na construção do sujeito que possa resistir às relações de *poder*. Nessa etapa de sua literatura, o filósofo considera que o indivíduo não dispõe dos meios para utilizar o seu corpo e os seus prazeres de forma ativa contra o cerceamento dos códigos de conduta. “Ele é somente objeto de um aparelho de poder constituinte ao mesmo tempo da verdade e da realidade” (ORTEGA, 1999, p. 33). De modo que, até 1976, Foucault se via incapaz de subverter/ultrapassar a linha do *poder* e o seu domínio sobre a formação do sujeito.

Essa opressão do *poder* sobre a formação do sujeito é analisada de forma bastante contundente na obra foucaultiana *Vigiar e Punir*, publicada em 1975. Nesse estudo, o filósofo problematiza a implementação do *poder* e da *disciplina* no mundo moderno e, sobretudo, como essas forças podem acabar constituindo a cultura do sujeito-operário. Para isso, ele pressupõe que o processo de industrialização foi o principal responsável por cercar minuciosamente o sujeito, como se este fosse um equipamento mecânico — ou seja, corpos com movimentos, atitudes e rapidez, tão orquestrados, segregados e previsíveis como a automação industrial. Assim, para Foucault (2014), o corpo-sujeito passa a ser utilizado, conscientemente ou não, como uma importante engrenagem político-econômica para esse mecanismo de *poder*.

Contudo, não basta o corpo ser apenas *dócil*, ele precisa “necessitar” desse mecanismo. Desse modo, foi preciso criar um sistema que pudesse retroalimentar essa coerção e que, assim, o sujeito pudesse a todo momento se submeter ao controle minucioso dos códigos como tal. Esse método ininterrupto e subliminar de doutrinação dos corpos, que realiza sujeição constante das forças e que lhes impõe uma relação de docilidade-idade, é considerado na leitura foucaultiana como o exercício da *disciplina*.

Em outras palavras, ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a relação econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 2014, p. 136, grifo do autor)

Nesse sentido, para Foucault (2014), essa *disciplina* não surgiu para deixar o ser humano mais habilidoso, nem tão somente para aperfeiçoar a sua sujeição. Essa “arte do corpo humano”, termo mencionado pelo próprio filósofo, torna-se única e valiosa pelo fato de, em um mesmo mecanismo, exigir do sujeito uma postura tão mais obediente quanto útil e vice-versa.

À medida que essa *disciplina* era implementada, o comportamento cotidiano também era domesticado, de modo que as forças normalizadoras da era industrial passaram a compor a formação sociocultural do sujeito-operário. Nasce, assim, uma espécie de *máquina de poder* na qual todos são esquadrihados, desarticulados e reconstruídos conforme a técnica, a rapidez e a eficiência exigidas pelo sistema de produção. Assim, para Foucault (2014), na mesma proporção em que essa aumenta a força de utilidade econômica dos corpos, há uma diminuição dela no que concerne ao seu *poder* político emancipatório.

Em outros termos, esse exercício *disciplinar*, ao invés de se apropriar e de diminuir a força de trabalho, adentra o sujeito para que ele possa ser cada vez mais útil e *dócil*. Então, “ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo” (FOUCAULT, 2014, p. 167). Portanto, é como se essa *disciplina* fabricasse indivíduos. Ela é o principal procedimento de um mecanismo complexo de *poder* que olha para os sujeitos somente como objetos de produção e instrumentos do seu exercício.

Ademais, ainda conforme Foucault (2014), cabe ressaltar que dado um rigoroso e onipresente sistema de vigilância<sup>41</sup> que garante incessantemente a permanência desse mecanismo, o exercício *disciplinar* passa a ser visto como algo natural e até mesmo necessário para que o indivíduo possa ter a sensação de ser útil para a sociedade. Coagido por esse aparelho, por esse método de observação que desde a Revolução Industrial ainda vem induzindo, a efeitos de punição, os meios de coerção sobre aqueles que ousam subverter as regras, o corpo-sujeito-operário se encontra isolado e, sobretudo, doutrinado por esse severo mecanismo de *poder*.

Convicto que essas relações de *poder* parecem não deixar espaço para nenhum tipo de resistência ao exercício disciplinar, em 1976, Michel Foucault dá uma pausa em suas publicações, por oito anos em que permanece em silêncio. Após esse tempo, em 1984, ele retoma essa concepção de *poder*, quando são publicadas *O uso dos prazeres* e *O cuidado de*

---

<sup>41</sup> Caso haja interesse, discorro sobre a engenhosa arquitetura do *Panoptismo de Bentham*, que serve até hoje como metáfora para entendermos o método de vigilância que nos cerceia diariamente no Apêndice I deste trabalho.



si como continuidade da *Vontade de saber* (1984). Porém, diferente da noção negativa de *poder*, cuja expressão primeira seria a mencionada hipótese repressiva/disciplinar, Foucault (2019), agora, consegue identificar um sentido positivo para esta noção, que, por sua vez, é ampliada para um tipo determinado de relações entre indivíduos, tornando-se uma forma de relação social junto a outras. O conceito de *poder*, então, é substituído pela ideia de *governo*<sup>42</sup>, o que pressupõe um novo curso na trajetória foucaultiana: a dupla ontologia saber-poder passa a ser tripla de saber-poder-sujeito — ou seja, um novo elemento é acrescido: o si mesmo (*soi*).

Para Ortega (1999), foi somente por causa desse deslocamento teórico no eixo do *poder* (que conduz à questão do *governo*) que a analítica foucaultiana conseguiu passar de o *governo dos outros* para o *governo de si* — visto que por *governo*, entende-se um campo positivo de *poder* móvel, transformável e reversível, diferente da concepção negativa de *poder* dos anos 1970, na qual Foucault reconhece ter sido refém. Portanto, é por considerar os espaços/forças de *liberdade* que podem existir nesse variável *governo de si e dos outros*, que Foucault finalmente, consegue encontrar no estudo do *cuidado* e das *técnicas de si*<sup>43</sup> um modo de resistir aos severo domínio coercitivo da referida *máquina de poder*.

Porém, não mais através da separação entre loucos e não loucos, doentes e não doentes, delinquentes e não delinquentes, não mais na constituição de campos de objetividade científica, dando lugar ao sujeito que vive, que fala e que trabalha. Mas através do empreendimento e das transformações, na nossa cultura, das “relações consigo mesmo”, com seu arcabouço técnico e seus efeitos de saber. Seria possível, assim, retomar num outro aspecto a questão da “governabilidade”: o governo de si por si na sua articulação com as relações com o outro (como é encontrado na pedagogia, nas escolhas de conduta na direção espiritual, na prescrição dos modelos de vida etc.). (FOUCAULT, 1997, p. 111)

A partir do ponto de vista do *governo de si*, nessa última fase<sup>44</sup> (referente a *constituição dos modos de ser do sujeito*), a leitura foucaultiana parece retomar e enaltecer a constituição ética-estética do sujeito. Essa espécie de *autoconstituição*, por meio do

---

<sup>42</sup> De acordo com Ortega (1999, p. 38-39), “no *Uso dos prazeres* e no *Cuidado de si* fala-se do governo, da condução, do domínio de si (*enkruteia*), dos prazeres (no sentido da continência: *sophosine*) etc. Entende-se melhor a continuidade entre ética e política, característica da Antiguidade, operando com os conceitos de governo, condução, direção (de si, dos prazeres, da casa, da polis) que com o conceito de poder. O mesmo poder que constituía nos anos 70 o indivíduo como o seu objeto (na forma de sujeição) é aplicado pelo indivíduo sobre si na sua autoconstituição”.

<sup>43</sup> Para Foucault, as *técnicas de si* são “os procedimentos, que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-lo ou transformá-lo em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si.” (FOUCAULT, 1997, p. 109)

<sup>44</sup> Segundo Foucault em *Governo de si e dos outros* (2010), sua obra pode ser dividida em três fases do pensamento: a formação dos saberes, a normatividade dos comportamentos e a constituição dos modos de ser do sujeito. Nessa mesma direção, Ortega (1999, p. 36) considera que a obra de Foucault, “nos anos 60, concentrou-se mais no eixo da verdade (ou do saber), nos anos 70 no eixo do poder e nos anos 80 no sujeito; porém não se deve esquecer que os três eixos se encontram entrelaçados”.

*cuidado de si*, do trabalho do indivíduo sobre si mesmo, parece representar para o filósofo uma forma de resistir ao *poder* dominante, alheia à analítica da *Vontade de saber*. Com a perspectiva do *governo de si*, no sentido mais amplo da filosofia greco-latina, Foucault (2019) procura retomar e atualizar a ideia de *ascese* como arte de vida, como auto elaboração, afim de provocar uma possível reconstrução moral do sujeito.

É nessa direção que as leituras foucaultianas sugerem, por conseguinte, uma substituição da categoria de *proibição* pela de *problematização* (moral do sujeito). De modo que o indivíduo, ao se submeter as *técnicas de si*, passa a procurar uma estilização do comportamento, contrariando a rígida moral que permanece no nível das *proibições*. Com essa substituição teórica, a referida “estética da existência” (FOUCAULT, 2011) é reiterada, tornando-se o principal modo pelo qual o sujeito-*ascético* manifesta a sua verdade à margem de uma legislação moral, que não só codifica o comportamento humano, como define o que é permitido ou proibido em sua formação.

Portanto, é no exercício da *problematização* moral, por meio de *técnicas de si*, como um modo *ascético* de tentar resistir as *proibições disciplinares*, que Ortega chama atenção para a ideia de “moderação” (*enkráteia*), como um possível *poder* exercido sobre si mesmo mediante o *poder* sobre os outros.

A moderação exercida pelo homem livre não corresponde a uma lei, à qual o indivíduo se submete, nem a um código que se tenta definir, mas à procura de um estilo, de uma estilização do comportamento configurada segundo os critérios de uma estética da existência, ou seja, das formas “por meio das quais o homem se apresenta e se esboça, se esquece ou se desmente ante seu destino de ser vivo e moral” [FOUCAULT, 1994, p. 648]. Moderação é uma questão de escolha, de estilo, de atitude (e não de atos ou de desejos); ela encarna a vontade de dar forma à existência. O indivíduo se constitui como sujeito moral nessa sociedade não mediante a generalização das regras da ação; trata-se antes de uma atitude, um *ethos*, que visa a individualizar as ações e dotá-las de uma beleza e um esplendor únicos. Através da estilização dessa atitude, o indivíduo dota a sua vida de uma forma digna de longa lembrança. (ORTEGA, 1999, p. 75)

Em outras palavras, a ideia de *moderação* surge como manifestação existencial do sujeito apesar das *proibições disciplinares*. Para o autor, a *moderação* seria um relacionamento agonístico consigo, como se o indivíduo adotasse uma postura “guerreira” do tipo dominação/obediência sobre uma parte de si mesmo, de modo que seus vícios, desejos e paixões passariam a ser dominados. O *governo de si* se torna, assim, parte intrínseca desse exercício *moderador*, bem como a ideia de *liberdade*, visto que “somente aquele que cuida de si não será escravo dos seus desejos” (ORTEGA, 1999, p. 77). A *liberdade* se torna uma consequência possível da *moderação*, à medida em que esta sugere que o sujeito *governe* o seu *corpo dócil*, podendo fazer de sua presença (seja ela verbal ou

não) um modo outro de viver e de coexistir com os rígidos códigos morais que normatizam a sociedade.

Sendo assim, vejo a ideia de *moderação* como uma espécie de *autodomínio* no âmbito dos desejos, no qual o indivíduo se sujeita a uma relação de *poder* de si para consigo mesmo. Como se ele estivesse se “autodisciplinando”, porém, não mais na categoria das *proibições* (vide *Vigiar e Punir*) mas, sim, no sentido *ascético* de tentar dominar os seus próprios vícios, desejos e comportamentos que insistem em cercear a sua *liberdade*, reduzindo-lhe a um *corpo-sujeito-operário dócil*, útil e produtivo.

Cabe reforçar, então, que o termo *domínio de si sobre si mesmo* (como sugere a ideia de *moderação*) não pressupõe (por definitivo) uma espécie de dualidade na constituição do sujeito, como se a acepção *si sobre si* pudesse sugerir que há duas dimensões em uma mesma natureza, entre as quais uma sobrepusesse/dominasse a outra. Ao contrário, a *moderação* convida o sujeito a problematizar sua própria formação (moral), a fim de que ele consiga subverter (ou pelo menos retardar) esse *poder disciplinar* que lhe cerceia enquanto corpo uno, indivisível e *dócil*. O *si sobre si* é apenas o modo que Foucault (2011) encontrou de escrever/enaltecer o *poder* das *técnicas de si* que o sujeito *moderador* pode imprimir sobre os outros *poderes* (normalizadores) que também compõe e interferem na sua construção moral.

Diante dessas considerações, sugiro, portanto, uma possível aproximação entre o exercício da *moderação* foucaultiana, com a arte do ator que Burnier vinha cultivando com Simioni em Barão Geraldo. Aproximação esta, que pode ser enaltificada em Burnier (2009, p. 89, grifo nosso) quando ele nos lembra que, ao chegar no Brasil, antes mesmo de iniciar a sua pesquisa, teve que lidar com o confronto “entre a *cultura antiga*, trazida de outras experiências profissionais e de uma formação teatral tradicional, e uma *nova cultura* profissional, ainda não sabida nem conhecida, mas com novos parâmetros, novos conceitos e sobretudo novas práticas.” Para Burnier (2009), esse momento era de “limpeza”, uma espécie de preparação do terreno para que sua semente da arte do ator pudesse germinar — ainda que em relação constante com outras estruturas de pensamento.

Dessa forma, assim como a ideia de *moderação* sugere que o sujeito domine a si mesmo, transformando as forças que lhe *docilizam*, considero que a arte de Burnier também procurou, não só no início, mas ao longo de todo o seu exercício, adotar procedimentos que pudessem fazer com que sua experiência artística resistisse aos *poderes* da “cultura antiga” (BURNIER, 2019), contrariando a normalização do sujeito-sociedade. Isso se evidencia quando Luís Otávio Burnier, inspirado pelos estudos de Étienne Decroux, Jerzy Grotowski

e Eugenio Barba, defende um ator (enquanto sujeito) que procura subverter o seu *corpo dócil*, para tentar desvelar em si um *corpo-em-vida* através do qual o ator não se preocupa mais em *mostrar* uma espécie de “utilidade” cênica, mas sim *revelar*, o que por meio dele, se descobre *ser*.

Pressuponho, então, que a ideia de *moderação* pode substancializar toda a arte-em-vida de Simioni, não se tratando apenas de uma atitude/qualidade isolada. Essa possível postura ética-*ascética* para com o seu modo de viver, parece se evidenciar desde o momento em que Carlos Simioni decide se transferir para Barão Geraldo, sendo recebido por Luís Otávio na rodoviária de Campinas.

Ele estava casado com a Denise Garcia, recém-casado. Eles se casaram em fevereiro e eu fui para lá em março. [...] Aí foi somente nesse dia que ele avisou a Denise Garcia, a esposa, de que viria um cara de Curitiba morar na casa deles. Ela ficou possessa. “Como é que você faz isso? A gente acabou de casar”. Só sei que cheguei. Mas ela me atendeu super bem. Mas a coisa mais incrível é que, após três meses da minha chegada, ele foi defender a dissertação dele em Paris e ficou lá acho que um mês. Então, eu fiquei abandonado em Barão Geraldo, eu e a Denise. [...] chegava o final de semana, a Denise ia para São Paulo onde estava a família dela e eu ficava sozinho, sozinho em Barão Geraldo. (Simoni, 2023a)

Essa passagem nos faz considerar que, para além da sala de trabalho, Carlos Simioni também convivia com Burnier no ambiente doméstico. Segundo Simioni, esse regime durou aproximadamente dois anos. “Para mim foi bastante interessante, porque veja bem... eu tinha ele como um mestre, né? Então, eu o respeitava. Já na casa dele, a Denise, a esposa, não tratava ele como mestre e, sim, como marido e vice-versa. Então, eu pude ver o Burnier dos dois lados [...]” (SIMIONI, 2023a). Essa convivência resultou em uma grande amizade entre os três. Simioni, inclusive, foi convidado a ser padrinho de André, filho de Burnier com Denise.

Porém, manter essa relação doméstica com a investigação que vinha sendo cultivada com Burnier, exigiu dele “[...] mais do que uma ética, uma moralidade, em que o indivíduo deve se submeter à autoridade transcendente, a uma lei que de certa forma lhe é exterior” (QUILICI, 2015, p. 164). Fala-se aqui de um desejo inconsciente de dominar o seu modo de viver. Uma espécie de postura ética-*ascética* que fazia Simioni estar sempre a dois passos de distância do conforto e da *docilidade* que a convivência doméstica lhe oferecia.

Porque veja bem, numa relação pessoal, de casa etc., o cara mostra as fraquezas, mostra os medos, as babaquices às vezes etc. Mas isso nunca levei para sala de trabalho. Também ele nunca levou [...]. Eu lembro até que tinha uma brincadeira, que eles começavam discutindo na hora do almoço... coisas de casal. Aí um deles falou assim: “o que você acha, Simi?”. Aí eu falei: “Nossa, eu estou com uma surdez no meu ouvido, não escutei nada, absolutamente nada”. Eles davam risada. Não me metia em absolutamente nada. Ficava em silêncio ou ia para outro lugar ou saía. (SIMIONI, 2023a)

Essa memória, assim como outras, parece enaltecer a atitude *moderadora* que Simioni procurava implementar em sua arte-em-vida. Durante as entrevistas concedidas por ele a esta pesquisa, nota-se que essa postura ética-*ascética*, não se tratava de um suposto acordo que deveria ser seguido, mas, sim, de uma maneira de lidar e de transformar o seu modo de viver, como uma continuidade (expansão) do seu *treinamento*. Mediante essa possível estilística da existência, considero, então, que o *treinamento* de Simioni se aproxima da noção foucaultiana do *governo de si*, o que exige dele um cuidado maior com a fala, as ações, as escolhas e as intenções que se estendia do *treinamento* à vida pessoal/doméstica (o cotidiano) e vice-versa.

Todos esses elementos me fazem considerar que o exercício da *moderação*, torna-se uma das principais qualidades que fazem do enfrentamento ao *corpo dócil* um trabalho básico e permanente do *treinamento* de Simioni. Desde o momento em que ele decidiu seguir a arte de Burnier, seu embate com os *poderes disciplinares* se intensificou, estendendo-se do seu cotidiano (por ser visto pelos outros, segundo Simioni (2023a), como “capacho” de Luís Otávio) a sua arte-*em-vida* (por ter que resistir permanentemente ao seu *corpo dócil*). O referido *saber* da *des-atualização* se torna, então, emergente, uma vez que Simioni parece sempre buscar um espaço de recuo, que permita “o desenvolvimento de uma relação livre consigo mesmo, relação que precede em importância todas as outras que estabelecemos com o mundo.” (QUILICI, 2015, p. 157).

Portanto, quando Simioni (2023a) afirma que *a disciplina é a sua regra número um*, certamente ele não está se referindo ao que Foucault (2014) identifica como *disciplina* (voltada para a produção), cujo objetivo é apenas automatizar o corpo humano para que ele se torne cada vez mais *dócil*, produtivo e útil; certamente não. Ao contrário, ao enaltecer a disciplina como um dos elementos principais do *treinamento* que ele vinha cultivando com Burnier, Simioni (2023a) parece se referir a uma postura *moderadora* mediante as forças que insistem em *docilizar* a sua *arte-em-vida*.

Por compreender que a *moderação* “encarna a vontade de dar forma à existência” (ORTEGA, 1999, p. 75), presumo também que a disciplina mencionada por Simioni (2023a) seria uma atitude ética-*ascética* de si para consigo mesmo. Uma constante tentativa de dominar os seus próprios vícios morais-corporais, tanto em seu cotidiano quanto em seu *treinamento* — haja vista que um é coextensivo ao outro. Assim sendo, o mencionado *cultivo* de si próprio (YUASA, 1987) se aproxima dessa perspectiva à medida que essa noção considera o “treinamento como prática disciplinada” (RIBEIRO, 2012, p. 63), por meio da

qual o indivíduo adota uma austera postura *ascética* consigo mesmo, implementando um modo outro de viver, de lidar com o cotidiano e, sobretudo, com a sua própria formação enquanto sujeito — que está em constante relação com o *outro* e o *meio* que lhe circunda.

Portanto, quando Simioni procura *cultivar* a si próprio por intermédio de uma atitude moderadora, a *disciplina de si sobre si* se torna não só a *regra número um* de sua artesanaria, como mais um *saber* que identifico na construção da sua *arte-em-vida* — cuja qualidade também parece ser reconhecida por ele:

O rigor ficou porque ele faz parte de você. Você não vai fazer nada meia boca, né? Eu vou ser rigoroso comigo! Eu sei que se eu me empenhar 100% no meu bem fazer quem ganha sou eu! Então eu não vou me enganar, tipo “ah...eu não vou ser tão rigoroso aqui” ... Isso o treinamento te dá. Mas não que “rigoroso”, a palavra também é horrível, né? “Tudo que eu faço é rigoroso!” Não. O rigor é no sentido de eu ser honesto comigo mesmo. No meu treinamento, não vou pular etapas. (SIMIONI, 2017, p. 141)

A *disciplina de si sobre si*, a meu ver, condiciona uma procura permanente pela “estética da existência” (FOUCAULT, 2011), na qual o *treinamento* de Simioni, ao tentar se afastar do seu *corpo dócil*, aproxima-se de suas forças ontológicas, fazendo de sua expressão uma possível manifestação da verdade. A *busca pela sua inutilidade* se torna, assim, parte intrínseca desse exercício, uma vez que ao tentar dominar os seus vícios e automatismos corporais ele também procura implementar a sua *inutilidade* enquanto “corpo produtivo” (FOUCAULT, 2014). Então, à medida em que o *treinamento* de Simioni busca, por meio da *disciplina de si sobre si* a *inutilidade* do seu *corpo dócil*, considero, por conseguinte, que sua artesanaria pode provocar uma possível *des-atualização* na historiografia hegemônica, por criar uma tensão entre a *cultura do sentido* e a intensidade da sua “experiência estética” (GUMBRECHT, 2010).

Portanto, finalizo esse segundo capítulo reiterando que os *saberes* supracitados são, de fato, coextensivos, não havendo nenhum tipo de hierarquia entre eles. Um substancializa e justifica a existência do outro. Separá-los serviu apenas como um procedimento didático, para melhor compreensão. Dessa forma, considero que esses *saberes* emergem da própria arte-em-vida de Simioni, substancializando, finalmente, as *práticas* — que identifico e problematizo no capítulo seguinte.

Por fim, considero os *saberes* e as *práticas* (subsequentes) como partes extensivas de um mesmo modo discursivo (seja ele verbal ou não). Dessa maneira, as *práticas*, que serão identificadas no terceiro capítulo, operam como desdobramento material dos *saberes* que foram discutidos até aqui. Porém, antes disso, proponho uma experiência de transcrição de *Prisão para a Liberdade*, não só para elucidar o recorte analítico deste trabalho, mas,

sobretudo, para problematizar, nos capítulos que seguem, as partes da demonstração que evidenciam as mencionadas *práticas* e como elas podem ter auxiliado Simioni a alcançar seu *treinamento*.

*Acredito que o termo Prisão para a Liberdade surgiu no início de 1987, não lembro direito, Burnier estava lutando para criar esse laboratório e fazer com que a Unicamp o consolidasse. Foi aí que ele disse: “Simi, você precisa escrever um texto sobre o que você estava fazendo”. Aí me pegou porque eu não escrevo uma frase. Até hoje não consigo escrever. Não sou da escrita e não consigo. Eu lembro que não dormi a noite toda pensando no que eu escreveria. No dia seguinte cheguei e falei assim: “Luís, não consigo”, aí ele me deu uma bronca e disse: “Você tem que tentar, você tem que tentar, não importa o que seja”. Eu fiquei a tarde inteira depois em casa pensando. Por sorte eu dividia a casa com uma amiga e perguntei: “Mari, me ajuda”, aí ela falou assim: “O que você quer falar? ”, e eu respondi: “Não sei”, aí ela disse: “O que você faz? ”, respondi: “Eu faço isso, eu faço treinamento energético”. “Você gosta de fazer? ” Eu disse: “Eu gosto, as vezes não”... ela foi me perguntando. Eu dizia “Eu faço isso, respeito as orientações do mestre. Tento me encadear dentro de uma técnica. Tento ser disciplinado. ”... é um texto que foi publicado na revista do Lume... escutar o mestre, escutar o seu corpo, reproduzir para que você encontre uma plenitude, eu dizia: “Técnica, treinamentos*

SIMIONI, 2023e





**Experiência-transcrita da demonstração técnica:****PRISÃO PARA A LIBERDADE<sup>45</sup>**

A demonstração técnica de *Prisão para a Liberdade* foi organizada pelo próprio Carlos Roberto Simioni e vem sendo apresentada por ele desde 2006<sup>46</sup>. Durante uma hora e quarenta minutos, essa experiência procura sublinhar o quanto a técnica pode ser tanto uma *prisão* quanto um *trampolim* para a criação da arte do ator. Ao retomar sua trajetória junto ao *LUME* (desde a sua fundação em 1985), durante a demonstração, Simioni relembra os encontros com seus mestres do teatro e o quanto a sua artesanaria foi sendo cultivada e transformada ao longo do tempo<sup>47</sup>.

*Prisão para a Liberdade* é um momento extremamente particular e próprio do *treinamento* de Simioni, quando ele se desnuda e, desse modo, expõe sua mais íntima vulnerabilidade. Nesse acontecimento artístico, Simioni convida as pessoas, ainda que por um pequeno instante, a experimentar junto com ele o seu modo de viver em cena, o seu modo de ser teatro.

Junto a esta transcrição da demonstração técnica busquei fazer com que minhas palavras pudessem ser uma espécie de *refração* da experiência assistida.

---

<sup>45</sup> Registro audiovisual, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=114Y-zt9rVs&t=479s>>, Acesso em: 03 fev. 2023, às 12 horas e 21 min. Caso haja interesse, o site pode ser acessado utilizando o QR code ao lado.



<sup>46</sup> Site oficial do *LUME Teatro*, disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>

<sup>47</sup> Além do Brasil, *Prisão para a Liberdade* já esteve nos Estados Unidos, na Itália, na Dinamarca, na Bélgica, na Costa Rica, no Peru, na Colômbia e em Portugal.

## INÍCIO DA DEMONSTRAÇÃO

14h 00min. *A prisão para Liberdade* é anunciada. Simioni bebe o seu último gole de água, levanta-se e, de pés descalços, caminha para o centro do espaço que fora reservado para sua experimentação. Com uma roupa leve e clara, ele olha para a plateia em silêncio. Um silêncio sereno, simples e bem-humorado. É como se apenas com a sua presença ele pudesse abraçar e acolher a cada um antes mesmo de dizer...

Boa tarde, eu me chamo Simioni, sou ator, pesquisador e ator do LUME Teatro. O LUME foi criado por Luís Otávio Burnier que ficou conosco por somente dez anos. E essa demonstração é dedicada a ele.

Para confessar para vocês, devo dizer que eu odeio fazer demonstração de trabalho. Porque lá em 1985 quando a gente fundou o LUME, momento em que o Burnier conseguiu colocar pesquisa em uma instituição universitária, não existia, não era muito conhecida naquele tempo, pesquisa em arte de ator. Mas aceitaram, sendo que três meses depois, eu e o Burnier tínhamos que ir para... não tínhamos sede naquela época. Trabalhávamos no salão de uma igreja paroquial, num salão paroquial, lá na Vila Santa Isabel e três meses depois, nós tivemos que fazer uma demonstração numa banca de doutores, para eles dizerem “ok” ou “não ok”. Fizemos uma pequena demonstração. Fizemos não, fiz né. Uma pequena demonstração. Aí eles falaram assim: “ok, vamos dar mais seis meses”. Seis meses depois, fui eu, fazer a demonstração, “ok, vamos dar mais um ano então; tá indo bem a coisa”. Um ano depois, “ok”. E estamos há 35 anos.

A demonstração virou uma tônica, virou um ponto principal no LUME, porque, como nós pesquisávamos, nós tínhamos que transmitir. Então, era importante elaborar demonstrações técnicas. Mas eu sempre me incomodava. Sempre me incomodava porque eu era pago pela universidade para poder pesquisar. Eu tinha um mestre, um doutor, um Burnier que me orientava e etc. E eu achava estranho, eu chegar num palco, para atores, geralmente no começo eram mais alunos-atores, e dizer “olha, técnica é isso. Façam isso porque isso

funciona” . Eu pensava, “mas como? Eles não têm tempo. Mesmo hoje, quem tem tempo de se dedicar oito, dez horas com pesquisa e treinamento?”

Eu lembro que eu estava na UNIRIO uma vez, para fazer a demonstração e eu incomodado, pensei... Era, tinha o que? Umas duzentas pessoas... Eu pensei “ai, vou lá de novo fazer a demonstração” . Aí me veio uma ideia: “e se eu no lugar de mostrar a demonstração, mostrar aquilo como eu estou hoje, onde que eu cheguei?” Eu pensei “talvez os atores e os alunos atores tenham curiosidade para saber onde que um camarada, que dedicou a vida toda em pesquisa, conseguiu chegar” . Mas eu percebi “Meu Deus, eu não tenho coragem de apresentar sem preparar nada” . Me deu aquele frio na barriga e pensei “é isso mesmo, vou mostrar como eu estou hoje” . E a partir de então eu comecei a gostar de fazer demonstração. E é o que eu vou fazer, eu vou mostrar onde eu cheguei, depois desses anos todos, desses anos todos de pesquisa, onde chegou a arte. A minha arte, a arte de ator. É como se vocês fossem olhar pelo buraco da fechadura. Veja só como eu sou antigo, antigamente tinha um buraco na fechadura. E sondar o meu trabalho sozinho ou com os meus colegas. Só que para vocês entenderem, eu preciso passar por uns trinta e poucos anos de trabalho. Eu não sei se o Renato avisou que são mais ou menos umas quinze horas de demonstração. Brincadeira...

No início, o Burnier não queria ensinar nada para mim. Nada. Ele dizia que ele não queria ser um colonizador que chegou da França e dizer “é isso” . A única coisa que nós tínhamos era, que ele tinha, para me ensinar era o treinamento energético. O treinamento energético eu não vou fazer aqui porque demora muito. Você se movimenta por uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete horas sem parar, até você extrapolar os seus limites, transpassar os seus limites físicos e, a partir de então, começa a aparecer coisas que você nunca fez, tanto corporalmente, quanto emocionalmente e sensorialmente. Eu só vou começar trazendo para o meu corpo aquilo que

ficou de tantos anos de trabalho de treinamento energético. Eu preciso de um minuto para me colocar.

Parado no mesmo lugar, Simioni silencia a sua presença como se tentasse ouvir a si mesmo. Eis um corpo no espaço. Lentamente ele vai se desfazendo das forças corporais que lhe aprisionam e, assim, ele ativa uma espécie de concentração alterada. Uma espécie de meditação ativa, uma meditação em deslocamento. Pouco a pouco, o seu corpo vai ganhando forma: o seu pé, em ponta, inclina-se para diagonal direita e seus braços, como não respondessem mais a gravidade, começam a flutuar subindo como se fossem duas grandes asas. São movimentos contínuos, infinitos e que parecem se auto gerar. Não representam nada, nada significam. São apenas a expressão do seu estado atual de presença. Atenção. Um celular toca, toca e toca novamente na plateia. Aparentemente a concentração de Simioni não é interrompida por isso. O fio que conduz a sua presença não é rompido.

... eu pediria que vocês não usassem o celular nem para filmar, nem para fotografar, por favor. Obrigado...

Fala isso sem maiores abalos ou rupturas em sua prática. Ainda dando vazão aos estímulos que o movem pelo espaço, após alguns minutos em silêncio, ele novamente volta a falar enquanto continua o exercício. A sua voz parece ser uma extensão do seu corpo. Cada palavra proferida possui as mesmas qualidades, forças e resistências que a sua corporeidade aparenta ter. Tenho a impressão de que a sua voz poderia ser tão voluntariosa quanto o seu corpo, porém, na tentativa de ser compreendido ele se esforça para transformar em códigos semânticos uma sonoridade que seria tão desforme e primitiva como a força existencial que lhe move pelo espaço.

Eu tinha um grande defeito, com o meu corpo. Tudo que eu fazia, eu tensionava demais. Às vezes algumas partes do corpo, às vezes o corpo inteiro. E o Burnier pegou por aí, “Simi já que você tem essa dificuldade vamos ver o que é essa tensão. Se você puder, você pode exagerar na tensão durante os movimentos. Hiper Tensionar os movimentos” .

As forças corporais que vinham sendo controladas, paulatinamente, passam a diminuir a sua dilatação, concentrando-se no centro abdominal de Simioni — como se estivesse em uma espécie de contra impulso ou criando potenciais para o que está por vir. De forma súbita, mas não explosiva, há uma nova expansão que “habita”, “rasga” e “comprime” o seu corpo por inteiro e ao mesmo tempo.

Nós começamos a perceber que hiper tensionando os movimentos, eu chegava a lugares da musculatura rente aos ossos, onde estava armazenado muitas coisas adormecidas de mim. E foi aqui que começou o desenvolvimento e

elaboração das técnicas do LUME. Trazer à tona o que está escondido, despertar.

Como ele está explicando a prática em plena experiência, a sua voz é contaminada tanto pela respiração ofegante quanto pelos sons guturais que, em alguns momentos, parecem fugir do seu controle.

O primeiro problema que nós encontramos foi que, ao fazer isso, todas as emoções explodiram na face, nos músculos da face. Era como se o rosto roubasse tudo para ele. Nós decidimos que, sim, deixaríamos acontecer, memorizarmos as máscaras faciais e depois devolveríamos ao corpo. A intenção não era a forma corporal, mas sim a qualidade de energia que saía desse trabalho. Manter o rosto neutro... ou deixar... [ele permite que as forças atuem em seu rosto]. Chamamos isso de matriz. A primeira matriz foi a hipertensão corporal.

Simioni diminui a intensidade da experiência ficando bem próximo de uma presença cotidiana. Bem próximo, porque até então ele continua com um estado corporal alterado, ainda que minimamente.

Quando eu já estava acostumado, eu fazia esse trabalho aparecer quando eu quisesse, quando eu queria. Nós começamos a explorar essa hipertensão. Burnier dizia “segura o teu corpo no espaço, diminui no espaço, mas na mesma intensidade da hipertensão”. Mais fundo eu ia.

Ele intensifica novamente a sua hipertensão como se voltasse as forças para o centro do seu corpo. Tudo se contrai. As mãos, os pés, o rosto, o corpo-voz por inteiro. Parece ser mais pesado, duro e difícil de se manter nesse estado hipertensionado.

Depois de oito meses explorando a matriz hipertensão, aconteceu algo novo. De repente, desapareceram minhas tensões automaticamente.

Assim como foi dito, parece que as amarras, que tensionavam sua presença, foram desatadas. Por consequência, os impulsos gerados pela ausência desta tensão colocam o corpo em movimento, que ecoa esta não-força pelo espaço.

Sempre que surgia uma coisa nova, o Burnier me perguntava “que nome damos a essa matriz, Simi?”. O que vinha na cabeça, ficava sendo o nome para a gente poder codificar. E depois desse momento de me libertar das tensões, eu respondi “relação com o divino” ... Aaah, de tão bom que era. Também, depois de acostumar com essa matriz, a gente explorava outras possibilidades...

Ainda movido pelo eco da ausência da hipertensão, Simioni começa a organizar as sensações que surgem espontaneamente, o que resulta em algumas formas passageiras, que logo são atualizadas por outras. Ou seja, é como se emergissem da própria experiência uma série de sensações que, ao atingir um determinado grau de excitação, são materializadas e desmaterializadas logo em seguida; criando uma espécie de dança entre as ações e expressões que surgem em fluxo contínuo.

...mais tarde, outra. Eu vou passar por algumas delas. “Qual é o nome, Simi?” Marcel Proust. Também fazíamos, explorávamos pequeninhos, “Simi, Grande”. “Outra”. “Nome? Chicote, chicotadas”. Depois de explorar essa matriz, ele trabalhava. “Se você chicoteasse e, depois de chicotear, você deixar um eco, um movimento, o que acontece?”. “E se você chicotear somente na parte de baixo? Ou na parte de cima? E se você chicotear o invisível no corpo?”. Outra que para mim até hoje é a mais difícil, chama-se músculo *psaos*.

Enquanto descreve o processo acima ele explora a construção dessas formas, dessas ações. A partir de agora ele não chega a finalizar uma ação. Há distorções desse processo, no qual recortes desse amadurecer são dilatados, diminuídos, comprimidos, retardados e atravessados sucessivamente por outros fragmentos. É como se estivesse ocorrendo uma espécie de ações *in-process* — termo sugerido aqui de forma despretensiosa. Essa presença que lateja imagens não totalizadas pode até representar algo para quem ver, mas para Simioni, certamente não passa de uma turbulência psicofísica que lhe oportuniza uma percepção alterada das coisas.

A gente descobriu, que, num determinado momento, o meu *psaos* (que eu fui descobrir depois o que era *psaos*) sofria espasmos violentos. Impossível segurar a voz. Depois de aprender isso, a gente começou a brincar. Ele dizia “Simi, se é tão forte a ponto de dobrar a coluna, tenta provocar os espasmos e segurar na coluna”. “Tenta, Simioni, também segurar a voz”. Mais tarde, ele provocou, pediu para eu provocar espasmos contínuos para

ver o que acontecia, sem parar. Aí foi que aconteceu algo que eu nunca tinha vivenciado, algo destapou em mim, eu não sei explicar o quê, mas era como se a minha energia transpassasse o meu corpo e ficasse aqui [a dois palmos da sua pele]. E eu pensei “nossa, o meu corpo não é só o meu corpo, é ... tem muito mais. E pode ir muito mais além de mim.”

Sugiram também, o que a gente codificou (tudo isso está no livro A Arte de Ator de Burnier), figuras, estátuas móveis, que a gente chamava...

Nesse momento e de forma simultânea a sua fala, Simioni começa a demonstrar algumas imagens corporais, falando os seus respectivos nomes, que naturalmente surgiram ao longo de seu trabalho, de suas improvisações. Cada imagem é composta de sensações, de intenções, de ritmo-dinâmicas e de memórias bem específicas. Quando ele aciona uma dessas figuras, automaticamente essas qualidades corporais também vêm à tona. Não há como existir imagens corporais sem esses “músculos” que a compõem.

... “boca de leão” ; “muro de Berlim” , isso foi em 89, na queda; “tio Chico” , o problema é que eu perguntava um nome na hora e o que vinha na cabeça era um tio, o tio que piscava o tempo todo, vinha o tio Chico; “o bali” ; “doação dos olhos” ; “tristeza” . Como vocês podem ver, também, desse trabalho, saíram matrizes vocais. E a gente codificava. Vou passar por algumas delas.

Ele escolhe uma das suas imagens e, em um pequeno instante, vivifica ela por meio da sua respectiva matriz.

É importante ressaltar que eu não conseguia em outra época, eu não conseguia fazer som vocal, voz sem o corpo. Porque eles saiam do corpo.

Ele começa a demonstrar uma série de matrizes que possuem, em uma só extensão, ações e vozes bastante específicas, unificadas e condizentes com a expressão total. Isto é, para cada micro movimento há uma microsonoridade — ainda que esta não seja audível.

Nos três primeiros anos, o Burnier trabalhou o seguinte: ele queria tirar o ator do teatro da dramaturgia, dos personagens, do figurino, da luz, de tudo que envolve o teatro. E trabalhar somente a potencialidade desse ator,

para depois voltar ao teatro. E nós voltamos ao teatro depois de 03 (três) anos, usando textos, com todas as vozes que nós já tínhamos codificado. Como essa última, por exemplo

Uma matriz vocal é acionada. Com um texto específico, Simioni ocupa o espaço vivificando as variações e as qualidades que essa matriz oferece. Mesmo que esse momento nos passe a impressão que ele esteja focado no trabalho vocal, percebemos que o corpo está totalmente à disposição e intrínseco a essa sonoridade.

“Honra-me com teus nada. Traduz o meu passo de maneira que eu nunca me perceba. Dá-me pobreza e fealdade e medo. De todas as respostas que dariam luz ao meu eterno entendimento cego”. Após três anos, o Burnier tinha colocado todos os nomes nas matrizes vocais, corporais e faciais. E ele resolveu fazer cada dia um ditado, para mim. Ele dizia “matriz tal, voz tal, face tal”. Aí intercalava com a outra matriz. Passados alguns dias o Burnier falou “nós temos um espetáculo pronto, Simioni. É uma dança de matrizes, é uma dança das tensões e a cada dia eu posso mudar esse espetáculo”. Mas ele gostou de um particularmente, de uma sequência que ele indicou. E nós já tínhamos pronto o espetáculo, mas nós não tínhamos um tema. Estava tudo pronto, mas e o tema? Aí ele disse “vamos buscar um tema”. Como eu sempre estive de dentro, eu não me via de fora. Ele disse “Simi, o que você faz, beira o grotesco, o sublime, o belo, o feio, o mal, o bem. É tudo muito exacerbado, porém muito sincero. Que tal se a gente fosse encontrar alguma coisa na ditadura militar? Nas torturas?”. Confesso que a gente foi atrás, mas foi horrível, horrível. E não quisemos. E ... para encontrar o tema, eu faço uma pequena pausa, e conto uma pequena historinha para vocês.

Quando eu cheguei de Curitiba, em 85, começamos a trabalhar e quando eu fui almoçar na casa dos pais do Burnier, encontrei o doutor Rogério Burnier, pai dele. Filósofo e médico. Ele me recebeu assim: "meu filhinho, você veio para ser ator. Para ser ator, você precisa ler a comédia humana, do



Balzac” . Honoré de Balzac. O Balzac descreve todos os tipos da humanidade. Como que a sobancelha do avarento funciona, como o olhar do ladrão é sutil, como uma donzela se porta, como um mendigo é disfarçado, todos os trejeitos humanos você encontra no Balzac. Li. “Doutor Rogério, terminei Balzac” . Eram muitos volumes. “Agora, meu filhinho, você está pronto para entrar no mundo dos sentimentos: Marcel Proust, em Busca do Tempo Perdido” . E é verdade, o Proust quando ele vai descrever o sentimento, ele começa por uma página e ele leva sete, oito, dez páginas para mostrar o percurso do sentimento, a reação de quem está tendo o sentimento, até esse sentimento desembocar para fora do corpo, e a pessoa ter o sentimento verdadeiro. “Doutor Rogério, terminei Proust.” “Agora, meu filhinho, você está pronto para entrar no mundo dos místicos. Eu não sei se te dou Santa Teresa ou Santo Agostinho. Ok, começa com as confissões de Santo Agostinho.” E era justamente o momento que nós estávamos procurando um tema para o nosso espetáculo que já estava pronto. Quando eu li Santo Agostinho, eu falei para o Burnier: “Burnier, você precisa ler. Eu acho que a gente encontrou o tema.” Das confissões realmente é impressionante o verdadeiro dilacerar de alma dessa criatura. O verdadeiro ranger de espírito de Santo Agostinho. E montamos o primeiro espetáculo, que eu fiz durante vinte e cinco anos e que se chama “Kelbilim, o cão da divindade” . Santo Agostinho era do norte da África e falava-se a língua púnica naquele tempo. E nós fizemos as pesquisas, descobrimos que o apelido dele era Kelbilim, que era o cão da divindade, de tão ferrenho que ele era com a crença dele. Eu vou mostrar uma cena desse espetáculo, para vocês terem uma ideia de como a gente usou as matrizes, como que a gente elaborou as vozes, vocês vão reconhecer algumas delas. Eu vou mostrar a cena das dores. Tem um momento, uma passagem no livro. Santo Agostinho ele era, ele era, ele era conhecido como o santo pecador. Até os quarenta anos ele lutou muito forte contra a divindade, contra a espiritualidade, porque ele era muito mundano, muito carne, muito *bon vivant*. Ele brigou, mas ele tinha

uma ótima retórica que todo mundo acompanhava o Santo Agostinho. E ele lutou muito, muito, muito, muito, para... E, ainda por cima ele era filho da Santa Mônica. E a Santa Mônica também lutou ferrenhamente para converter o filho. E ele sofria, teve um momento que ele estava no jardim da casa dele, que ele chorava, ele chorava porque não conseguia se desapegar das coisas, e pedia para Deus que desse um sinal para ele. Como todo mundo pede aqui né? “Dá um sinal.” Um sinal, etc. Ele presente a presença divina. Presente. E a gente construiu essa cena, desse episódio da vida dele, e nós chamamos “a cena das dores”. O Burnier na época não queria que eu falasse português, então a gente reinventou a língua púnica, que hoje é conhecida como *gramelot*, mas a gente reinventou. Então, momentos de *gramelot* e momentos de língua portuguesa que a gente não pegou os textos de Santo Agostinho. O Santo Agostinho é muito desgastado, é muito desgastado pela igreja católica. E a gente colocou textos de Hilda Hilst. O oposto, né? Não, não sei se é o oposto, não. Porque a Hilda Hilst também é mística.

Simioni fica de costas e se silencia. A cada instante a concentração aumenta e toma conta do seu corpo. Novamente parecia que ele submergia em uma espécie de meditação ativa. À medida que esse estado de presença foi ficando mais forte, ele gira em seu eixo ficando de frente para a plateia. Respira fundo, como se estivesse substancializado a sua presença, que, por sua vez, vai ficando cada vez mais suave, leve e porosa. Paralelos ao corpo, seus braços lentamente se erguem transformando a respiração em um som rouco, agudo e gutural. Isso durou alguns poucos minutos. Como se estivesse se preparando para um novo momento, o som de respiração ressurge, o corpo diminui a sua intensidade e toda a sua estrutura se recolhe no centro abdominal. Até que por um delicado impulso, ele se ergue já vivificando uma matriz. A partir de então, inicia-se a cena referendada com todas as suas marcações e sequência de matrizes corporais, que ora se estende por uma linguagem compreensível, ora por uma comunicação em *gramelot*.

E só para eu terminar essa parte, eu vou fazer uma brincadeira como nós costumávamos fazer. Na troca de matriz. Vou pegar esse pedacinho. Aqui tem a matriz “Marcel Proust”. Uma máscara facial em movimento. E uma máscara vocal. Nós brincamos que nós ficamos com a matriz, a mesma matriz, trocamos a máscara e trocamos a voz. E ficou assim...

Depois disso, nós trouxemos ao LUME e ao Brasil, pela primeira vez, o Eugenio Barba. Eugenio Barba. Eu não conhecia, o Burnier conhecia. Ele veio, eles vieram para alguns espetáculos. E eu fui assistir o primeiro espetáculo. “Matrimônio com Deus” com Iben Nagel Rasmussen e César Brie, com direção do Barba. Era a história sobre Nijinsky, era o espetáculo sobre a vida de Nijinsky. A Iben fazia o papel principal. Eu lembro que eu sentava na plateia, da metade do espetáculo em diante, aquela atriz, começou a me impressionar. O que vinha dela me tocou tanto, tanto, que eu comecei a chorar. Eu comecei a chorar e comecei a ficar incomodado, porque não queria incomodar a plateia. E eu fechei os olhos para não ver mais o que eu estava vendo, porque eu sabia que eu não ia aguentar de tanto que ela me tocou, de tanto que ela mexeu comigo. E nem era pelo texto, era pela presença dela. Eu fechei os olhos, mas não consegui parar de chorar. E é pior quando se quer esconder, né? Aumenta. Eu sei que eu não vi, eu não vi o final do espetáculo. Acabou o espetáculo, todo mundo foi embora e eu fiquei. E eu pensei “eu quero ser como essa atriz.” “Eu quero atingir o espectador da forma como ela me atingiu.” Nesse período, o *Odin Teatret* já tinha seus vinte e cinco, trinta anos de existência. Já tinham viajado pelo mundo todo e eles sempre costumam dar *workshops*. E neste período no *Odin Teatret*, que existe até hoje, ela disse estar cansada, dizia estar cansada de chegar em um país, dar um *workshop* de cinco dias, plantar uma semente e não poder ver o resultado do que ela aplicou nos atores. Então ela tinha decidido não mais dar *workshops* e sim criar um grupo dela, de dez pessoas, que ela pudesse acompanhar uma vez por ano. E ela escolheu dez atores e atrizes, um de cada país. E do Brasil eu fui o escolhido. Pensem, a atriz que eu falei que eu queria ser como ela, me convida para participar. Ela criou, então, o grupo *Ponte dos Ventos* e nós completamos esse ano trinta anos de existência. Uma vez por ano a gente se encontra. Muitas vezes na Dinamarca, mas também muitas vezes em outros países. É “superchato ter que viajar o

mundo.” Hoje já são vinte atores, tem mais dois brasileiros, da Bahia, Rafael Magalhães, e no Rio Grande do Sul, Tatiana Cardoso.

Ok, eu lembro que cheguei na Dinamarca, no *Odin Teatret* pela primeira vez. Os dez escolhidos da Iben. A Iben se sentou em uma cadeira no canto da sala e os dez aqui. Ela disse “muito bem, vocês não se conhecem, mas eu conheço o trabalho de vocês.” “. “Caroline, da Dinamarca, você se importa de mostrar o seu trabalho para os colegas?” . A Caroline fez... “Lina Della Rocca, Itália, pode mostrar?” “Carlos” . Ela me chama de Carlos até hoje. “Carlos, você pode mostrar?” Eu tinha todo o treinamento energético que eu mostrei para vocês, matrizes corporais, vocais e faciais...

Com muito bom humor e um sarcasmo bem apurado, Simioni debocha de si próprio, demonstrando de forma caricaturada os movimentos e as sonoridades animais que ele apresentou para Iben naquele momento. A plateia não aguenta e cai na gargalhada.

“Não, Carlos. Eu estou cansada de ver corpos de atores trabalhando. Eu não quero ver o seu corpo trabalhando. Eu quero ver a luz que sai do seu corpo.” Os colegas todos ali. Os escolhidos. Mas como todo mestre que exige, ele dá as ferramentas...

Simioni vai para o canto esquerdo do espaço cênico e inicia o exercício *fora de equilíbrio*. Em seguida são adicionados os *lançamentos* como desdobramento dessa prática.

... transformar o peso do corpo em energia. Provocar essa queda fora do teu eixo, quando você chega, se segura pelo abdômen e com a força do abdômen você transforma em fluidez. A força do abdômen. “Carlos, eu não vejo você se jogando para trás, você tem medo?”

Provavelmente utilizando os seus recursos de *clown*, ele triangula com a plateia e comenta em silêncio (com expressões de “raiva” e de “cansaço”) as exigências de Iben, quando o mesmo já parecia estar exaurido. A plateia ri da forma que ele reagiu a situação. Depois disso, ele volta a fazer o exercício sendo que agora com as mencionadas sequências para trás.

Depois de assimilada essa técnica, ela pedia para que a gente percebesse a quantidade de energia que a gente criava somente neste exercício. Ele era codificado. Você caía, você segurava e você lançava. Mas se você não lançasse, para ver o quanto que o seu corpo construiu de energia. É isto aqui...

Ele faz um lançamento por meio do *fora do equilíbrio*, mas soltando o seu corpo pelo espaço sem nenhum controle sobre ele, contrariando a precisão que a prática pressupõe. Dessa forma ele bambeava, rodopiava e perdia totalmente o equilíbrio do seu corpo, quase chegando a cair no chão.

Oh, acabou. Acabou. Nós já tínhamos a noção da força e do tamanho da energia. Depois disso ela dizia que nós tínhamos que controlar a energia no espaço. Não se deixar levar pela energia, mas juntar corpo e energia. Acabou. Outra. Acabou. Outra. Ela ensinava a gente, aliás, ela dizia, desculpe, ela dizia que nós tínhamos que criar uma teia de luz entre o ator e o espectador. É lógico que, quando eu voltava para o LUME, eu passava pra eles, e a gente desenvolvia até eu chegar no próximo encontro no seguinte ano. Fazíamos “fora do equilíbrio” em câmera lenta. Isso com os atores do LUME.

Depois a Iben queria que nós tivéssemos um treinamento onde o nosso corpo fosse movimentado, que a gente movimentasse o corpo como uma rocha. Para isso, ela nos deu os três passos já codificados do “Samurai”. Um bastão. O primeiro não era um bastão imaginário como agora. Era um bastão verdadeiro. Primeiro passo, com o peso. Segundo passo. Terceiro passo. Depois de codificado, esses três passos, ela pediu para a gente encontrar várias maneiras de ir ao chão como um *samurai*, ou de girar, ou de saltar. Feito isso, ela pedia para a gente fazer uma improvisação sem inventar nada. Somente em cima daquilo que nós já tínhamos codificado. Só que antes disso tenho que contar uma pequena historinha.

A Iben, há um tempo, ela ganhou um prêmio, não só ela, mas todas as atrizes que já tinham trabalhado com o Grotowski. O prêmio era fazer um filme sobre as técnicas que foram desenvolvidas até hoje. Usamos o Seminário da *Ponte dos Ventos* inteiro para gravar o filme. Todas as técnicas. Passou um ano, a Iben ajudou a fazer a edição, eu cheguei e a primeira coisa que ela falou, foi assim “Carlos, você trabalha há mais de vinte anos comigo e você ainda não sabe fazer o *samurai*?” ... “Eu tive que eliminar quase todas as cenas, as sequências do *samurai* porque você estava com o braço errado. Não é assim que segura o bastão, é assim.”

Nesse momento, após demonstrar as variações do *samurai*, Simioni se coloca de joelho segurando um bastão imaginário. Em uma extremidade do bastão está uma mão virada para baixo e na outra uma mão virada para cima. Depois do “puxão de orelha” de Iben, contrariado, Simioni coloca a mão que está para cima, para baixo, como é exigido pelo exercício. Tudo isso é feito com muito bom humor e por isso a plateia ri novamente.

Na hora eu confesso que tive vontade de voar no pescoço dela e dizer “e que diferença faz se é assim ou assim?!” , mas eu me contive. E não é que ela estava certa? A partir de então eu comecei a segurar o bastão assim [com as duas mãos para baixo]. Antes era assim [com uma mão para cima e a outra para baixo]. Quando eu faço isso, corre uma energia, passa pelo o meu pulso, atravessa, passa por aqui, vem para cá e dá um círculo. E quando eu torcia o punho, trancava a energia. Eu pensei “eu sofri vinte anos fazendo esse *samurai*.” Até hoje eu confesso para vocês que eu sou péssimo em *samurai*. Agora, sabe o que que ela faz comigo? Ela me dá o bastão, de volta. Todos os alunos sem bastão e eu com o bastão.

Ela queria também o oposto do *samurai*, para que a gente lidasse com a sutileza. *samurai* é grotesco, rocha. Gueixa, sensível, redondo. A Gueixa não era tão rígida como o *samurai*. Não tinha passos, mas tinha algumas regras, não abrir demais as pernas, não levantava os braços e sinuosidade no corpo. Um trabalho excelente para atores masculinos, atores homens. Depois de encontrar e assimilada também essa técnica, ela pediu para que a gente

sedimentasse cada movimento. Ombro, cotovelo, joelho, calcanhar, bacia, tronco, perna, joelho. Ela nos colocava numa sala cheia de véus imaginários pendurados, para a gente atravessar, passar por esses véus. Ela levou a gente para a biblioteca, naquela época não tinha *internet*. Para a gente ver livros de gueixas, desenhos de gueixas e improvisá-las. E também exercícios. Gueixa, passeando num bosque. Gueixa preparando um chá.

“Carlos, eu tenho visto que os olhos da tua gueixa não têm vida. A partir de agora, você vai trabalhar. A sua gueixa abrindo e fechando os olhos exageradamente. Para você trabalhar a sua pupila e a sua pálpebra.”

Depois disso ela queria que nós encontrássemos um exercício que foi criado lá, na *Ponte dos Ventos*, onde o ator ficasse mais tempo no ar do que no chão, do que na terra. Para que a gente descobrisse, percebesse que essa qualidade de energia aérea exercitasse e não a lá de baixo o tempo todo. Para isso foi criado a *dança dos ventos*, que está completando trinta anos de existência. Chão, Ar, Ar. Chão, Ar, Ar... “Carlos, é a *dança dos ventos*, e não a dança dos elefantes.” A *dança dos ventos* é a oração do abdômen. Você tem que se segurar pelo abdômen. Assimilada à técnica, ela dava exercícios, como parar dentro do ritmo, ou lançar, ou puxar, ou atacar, ou defesa. E depois de tudo isso codificado, a gente dançava, no espaço, com tudo junto... ou diminuir só fazendo internamente. E é verdade, a gente aqui adquiria uma autonomia, com energia espacial, que me fez recordar aquela vez de anos atrás, onde rompeu algo aqui [a dois palmos da sua pele] e foi para fora. Só que agora, era aqui. [um raio energético bem mais expansivo que circundava toda a sua corporeidade]

Depois disso, trouxemos ao Brasil, também pela primeira vez, a bailarina, dançarina, Natsu Nakajima, dançarina *butô*, lá do Japão, discípula direta, primeira discípula, uma das duas primeiras discípulas, discípulas do criador do *butô*, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Ela veio montar um espetáculo conosco e eu lembro que quando ela chegou, a Natsu Nakajima, ela é um

monstro no palco, mas do meu lado ela tinha esse tamanho [estende a sua mão na altura do seu peito]. Ela sentou e falou “vamos ver com quem eu vou trabalhar. Vocês podem mostrar o trabalho de vocês? Ô Simi, você que é o mais velho, pode mostrar?” Eu tinha todo o treinamento energético, matrizes faciais, corporais e vocais, e ainda por cima, já sabia lançar luz. E comecei a mostrar.

Simioni repete todos os estereótipos que tinha feito para Iben — quando ele foi provocado a demonstrar o que sabia fazer. O bom humor, a caricatura e o deboche para consigo mesmo é ainda mais acentuado dessa vez. Porém, agora, ele acrescenta de forma tipificada as matrizes vocais e os exercícios de *Ponte dos Ventos* que já vinham sendo cultivados há algum tempo. Todos riem do modo que ele lida consigo mesmo.

Estavam os colegas todos aqui, a Natsu “Não. Simi, você parece um amador, um estudante. A gente pede para mostrar, você mostra tudo. Eu não quero ver o seu corpo fazendo, eu quero que o teu fantasma faça. Os colegas. Mas, como todo mestre que exige, ele dá as ferramentas. Primeira coisa da Natsu, teatro japonês, “*Kabuki*”, “*Noh*”, “*koshi*”. Descer o quadril até chegar no abdômen. Dobrar o joelho, andar sem tirar a planta do pé do chão, fazendo com que o abdômen te puxe, não subir, abdômen. Segunda regra, dessa vez você continua com o *koshi*, mas não é o *koshi* que te puxa (aponta para debaixo abdômen), é aqui que te puxa (aponta para o peito). Verdadeiramente aqui. Eu estava acostumado aqui. Verdadeiramente aqui. Puxa, vai te dar uma outra frequência. Terceira regra, ativar o meu terceiro olho. Como? Mexer exageradamente a parte de trás do globo ocular. Ele atingirá a glândula pineal, que por sinal está calcificada. Ao mexer exageradamente atinge a glândula pineal e você abre o terceiro olho – que até hoje eu não sei o que é o terceiro olho, mas eu sei que funciona. E quarta regra, não querer fazer nada, apenas deixar que o terceiro olho te conduza. Que na realidade, eu fui descobrir depois que o terceiro olho, quando ativado, é a transformação desse fantasma que eles falam, que é essa energia que transpassa o seu corpo, mas que está, que também é conduzida, do jeito, da maneira como é conduzido o corpo físico. Só que não só por você, mas sim



por algo mais que está aqui dentro. Assimilada a técnica, “Simi, primeiro exercício do fantasma: o teu fantasma vai escovar os dentes.” Ativa ... pá, ativa ... pá. Terceiro olho, nada. “Simi, eu estou vendo que é você que está conduzindo o teu corpo.” Mudei de canto. “Simi, é você, eu estou vendo. O teu fantasma nunca escovou o dente, você não sabe como é que ele escova. Se abandone à técnica. Se entregue à técnica. Deixa que ele faz.” Foi aí que a primeira vez, no meu trabalho, eu usei as imagens. O meu corpo era preparado e as imagens eram como se derretessem no meu corpo. E se firmasse. Ela tinha o caderno de notas do Hijikata, que dizia as figuras que ele fazia. E ela dava para a gente, às vezes, algumas figuras e outras a gente tinha que adivinhar. O próprio fantasma adivinhava. Como por exemplo, pera aí.. “Das suas têmporas nascem galhos de árvore”, terceiro olho, fantasma e deixa. E é incrível, para quem existe um *butô* verdadeiro, porque aquelas coisas estranhas, não é o corpo, não é só corpo que eles fazem, eles têm muita coisa, além da filosofia deles, todos esses esquemas não saem do nada, aqui tá nascendo galhos de árvores nas minhas têmporas. “Das suas mãos, nascem arandelas de fogo.” “Do seu peito, saem uma revoada de pássaros...” “Quantos pássaros, Simi?” “Sete...” “Que cor?” “Branco” – *para facilitar...* “Para onde eles vão?...” “Das suas costas, nasce um enorme chifre...” “Dos seus olhos, saem borboletas...” “Você está vendo um enorme peixe azul voando no céu...” , o que é bonito no *butô* é isso, porque as perspectivas mudam. “Você é um gigante... e esse gigante vai brincar nas águas da Baía de Guanabara.” Figuras do Hijikata. “Você é um menino observando um ninho de passarinho...” “agora você se torna o ninho do passarinho.” É lógico que no LUME nós não fazemos propriamente o *butô*, mas Nakajima veio para o LUME três vezes e depois Tadashi Endo... muitas coisas a gente adquiriu, colocou, transformou no nosso trabalho. Hoje todas as imagens são muito importantes, por exemplo...

Bom, chegou o momento onde eu queria mostrar para vocês. Eu lembro que depois de tudo isso eu fui para um Congresso, para não dizer assim, um Simpósio... não sei. Era um Congresso. Eu não lembro que lugar que era, eu só lembro que lá na mesa, eu era convidado, o tema era “Técnica”. Dentro da Técnica do ator. E falavam muitíssimas coisas, mas o que mais me marcou foi: “O ator que mostra a técnica está destruindo o teatro...” “O ator que se baseia somente na técnica, é um péssimo ator...” “A técnica quando é do primeiro lugar, está tolhendo o ator...” “A técnica para o ator é isso, a técnica aquilo, a técnica é assim, a técnica destrói.” E eu pensei “meu Deus... eu sou um ator técnico. Inclusive eu elaboro, sistematizo e codifico técnicas corpóreas de representação. O que que eu faço agora?” E o Burnier já tinha morrido. Estava eu e meus colegas, mas eu não queria nem falar para eles o que eu tinha ouvido. Cheguei no LUME, me tranquei na sala de trabalho, sozinho, e disse “eu vou eliminar a técnica do meu corpo. Já que é ruim, o Burnier morreu, vou eliminar a técnica.” Me tranquei e fiquei eliminando a técnica. “Sai, sai, sai...” Duas horas eliminando a técnica, percebi que para eliminar minha técnica, eu estava usando a minha própria técnica. “Não, não é possível. E dessa maneira não está dando certo. Já sei, eu vou debochar da técnica.” Eu sempre fui um ator super sério. Vocês lembram como eu mostrei, tudo que eu fazia era inteiro. Nunca brinquei, nunca brinquei. “E se eu brincar agora? Se eu debochar?” De repente ela vai embora. Eu comecei, trancado na sala. Claro, a mesma coisa. Debochando da minha técnica, percebi que eu usava a minha própria técnica. Não dá. Era a mesma coisa que eu falasse “não quero mais saber andar.” Não tem como, não tem como. Mas eu ainda insistia, alguma coisa eu tenho que fazer com isso.

E pensei. E tive uma ideia. Muito bem, desde o início, vocês lembram quando eu falei que cada musculatura que eu me envolvia, através da hipertensão, em todo o desenrolar do trabalho, eu estava comigo. Eu sabia qual músculo

estava mexendo. Eu ia rente, bem rente a ossatura. Eu sabia onde colocar, sabia onde ativar, tudo, tudo que eu fazia era eu conectado inteiramente. E eu pensei “já que a técnica não sai de mim, eu vou fazer. Porque ela vai fazer sozinha. E eu vou sair de mim, sair de mim. Eu não vou ficar consciente do que eu estou fazendo. Vou pensar em outras coisas.” E era a primeira vez. Nunca, eu tinha saído da minha presença total em tudo que eu fazia.” E comecei, deixei a técnica ir. Comecei a dançar, como, por exemplo, “Hoje, daqui a pouco vai ter, vai ter a continuidade ao Simpósio... aí tu vai ficar aqui, desculpe, vamos conversar etc. E depois, vai acabar tudo isso, e a gente vai tomar uma cervejinha, bater papo etc.” Para a minha surpresa, a maneira antiga de organizar a técnica começou a frear essa maneira nova. A maneira antiga vinha, para que eu entrasse dentro de mim. E eu queria escapar, eu queria escapar, eu queria fugir. “Não.” E foi uma luta feroz entre um e outro, até que... Até que o meu corpo parou. Assim mesmo.

Depois dele ter feito diferentes tipos de ações, gestos e movimentos pelo espaço (tudo referente ao o que ele descreveu anteriormente), ele simplesmente para no espaço enquanto continua se comunicando com a plateia. Parece que realmente o seu corpo se silencia ficando vulnerável a todos os possíveis afetos que possam lhe atravessar naquele instante. Esse estado corporal fica até a sua última palavra. Trata-se de uma presença que lhe habita, que lhe move e que lhe faz existir em cena por meio de um outro modo de vida. Uma versão outra de si mesmo.

E eu tentava me mover, mas não conseguia. Pensei “será? Que eu eliminei tudo do meu corpo?” Mas era uma situação nova para mim, e eu deixei. Claro, um tempo na pesquisa, mais um pouco. Lá no LUME, quem conhece, é uma chácara cheia de árvores. Depois de um tempinho, meia hora nesse estado, eu comecei a perceber que as folhas das árvores, que balançavam com o vento lá fora, era como se balançasse dentro de mim. Os passarinhos que cantavam, era como se eu estivesse cantando dentro deles. Pensei “nossa, expandiu a minha consciência. Agora eu sou um por eles.” “Mas e daí, Simioni? Você não consegue se mexer? Do que adianta fazer teatro sem se mexer?” Mas continuei, era o corpo. Mas mesmo assim eu pensei “eu não vou ter coragem

de mostrar ao público o jeito que eu estou...” Para mim é muita exposição. Consegui codificar, a maneira de entrar nesse estado, e chamei alguns colegas do LUME. A gente sempre se troca. E falei “descobri isso.” Para com eles eu tinha confiança de me mostrar. Mas eu cheguei até aqui, eu ainda não estou me revelando, me mostrando. Estou aqui e fechado. Com eles, com eles eu percebi que eram necessárias duas coisas: alguma coisa no meu peito tinha que se abrir, e eu não sei o que era. Era algo que dilatava, era algo que precisava ser aberto, eu precisava afrouxar algo no meu peito. Para que saísse. A outra, eu tinha que eliminar o ego para esse momento e consequentemente para o meu trabalho depois. E é o que eu vou tentar fazer agora. Confesso que ainda tenho medo, receio de não conseguir. Mas vou tentar.

No meio do espaço cênico, com os olhos cerrados, Simioni silencia. Tenta ouvir a si mesmo. Paralisado e ativo ao mesmo tempo. Parece que emana alguns impulsos para as extremidades do seu corpo. Ele pendula de forma quase imperceptível. Nota-se que há um esforço da sua parte.

Ainda não. Ainda não consegui. Ainda não peguei vocês. Agora, depois de tanto tempo fazendo demonstração, eu tenho uma maneira de enganar vocês, mas eu não quero.

Nesse momento parece que todos aqueles esforços se expandem ao mesmo tempo, dilatando a sua presença. Eis que se presentifica um corpo suave, que parecia se expandir como se pudesse coexistir em todos que estavam presentes.

Eu ainda não consigo me mexer. Mas não importa. Eu tenho isso como uma fonte, e é daqui que eu tiro as novas técnicas. Eu elaboro novas técnicas. Dos meus últimos trabalhos, dos meus últimos ensinamentos. Acabo transmitindo para atores alunos uma maneira de chegar nesse lugar. Eu poderia me mexer, mas eu teria que aprender, como estou aprendendo, movimentar o meu corpo, tudo de novo. Mas não importa. Nem que eu leve dez anos. Eu vou a frente. Mas, para mim, a técnica é sim importante e ela é o trampolim para o ator transcender

Silêncio

Silêncio

Silêncio

Aplausos

### Capítulo 3

## SOBRE ENCONTROS E PRÁTICAS

O exercício de transcrever *Prisão para a Liberdade* foi uma tentativa de dar continuidade à experiência artística que Carlos Simioni apresentou no *IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*, do PPG Artes/UNICAMP, em 2020. Assim como as entrevistas que já vinham sendo concedidas por ele, a elaboração dessa transcrição comentada se tornou um dos principais procedimentos metodológicos deste trabalho. Trata-se, portanto, da tentativa de colocar em palavras não só o que é visto e dito por Simioni, mas, sobretudo, as sensações que emergiram em mim a partir dessa demonstração técnica.

Por considerar que *Prisão para a Liberdade* é um experimento cênico vivo, que está em constante atualização, vejo a demonstração como uma das principais experiências que representam o *treinamento* de Simioni. Sua presença parece “abraçar” os espectadores, Simioni faz desse acontecimento artístico um grande encontro, no qual o protagonismo não parece estar no que ele expressa e nem tampouco nas possíveis impressões que o público tenha, mas, sim, na força relacional que essa experiência pode gerar *entre* aqueles (Simioni/público) que participam desse evento. Portanto, para esta pesquisa, a importância de *Prisão para a Liberdade* está justamente nessa rara oportunidade de testemunhar um artista tentando se desnudar do seu *corpo dócil*, para, junto com o espectador, atualizar o seu treinamento do ator.

Uma vez desvelados os *saberes* (a *busca pela inutilidade do ator*, a *des-atualização* e a *disciplina de si sobre si*) que parecem condicionar o discurso de Simioni, nas páginas que seguem, continuando o exercício, irei identificar as *práticas* (coextensivas aos *saberes*) que contribuem para a atualização do seu *treinamento* — utilizando como contexto analítico *Prisão para a Liberdade*. Para isso, irei retomar alguns trechos da transcrição comentada compartilhada anteriormente, a fim de tentar ser mais preciso e conciso com o objetivo mencionado.

Conforme o registro audiovisual dessa transcrição, nota-se que a demonstração de Simioni ora é comunicada pela linguagem oral verbal, ora pela não verbal, como se fossem modos diferentes de proferir o mesmo discurso. Essa percepção é análoga ao que Burnier aponta, quando ressalta que as ações de Simioni, que reverberavam do seu treinamento, “[...] criavam atritos entre os feixes musculares ao se tencionarem ou relaxarem, e desse atrito surgia a música cantada pelo movimento. Eu pedia a Carlos: “cante a melodia dos seus

músculos”” (BURNIER, 2009, p. 102). Essa espécie de *ação vocal*<sup>48</sup> parecia existir antes mesmo dele murmurar as primeiras sonoridades. A voz, a fala, a palavra, tornavam-se, assim, uma espécie de extensão do seu corpo. Um modo outro de expressar a força existencial que já estava sendo desvelada, manifestada e trabalhada em sua *corporeidade*<sup>49</sup>. Perspectiva esta corroborada pelo próprio Simioni quando o mesmo ressalta que:

Não dá para separar. Nós temos visto na oficina, que existe corpo físico, o corpo energético, o corpo vibratório, o corpo “santo”, eu diria a você que tem o corpo vocal. É outra qualidade de energia, porque é vocal, mas é um corpo. É um corpo que nasce de dentro do corpo físico e que tem a possibilidade de se expandir — por causa do som, pois o som se expande, amplifica —, mas vem do corpo, não tem como separar. [...] o trabalho físico é totalmente enraizado com a pessoa, com a afetividade do ator, portanto a voz também sai com essa característica, voz-corpo-pessoa, voz-corpo-emoção, voz-corpo com os sentimentos, voz-corpo com sua história. (SIMIONI, 2006, p. 297)

Dessa forma, neste trabalho, a voz-corpo-pessoa de Simioni (seja ela verbal ou não) é vista como uma extensão de sua natureza (e vice-versa), da mesma forma que o corpo é o sujeito — e não um suposto instrumento que pudesse ser ornamentado, trabalhado independentemente do sujeito. Não há dualidades. Corpo-voz-sujeito é considerado aqui uma mesma substância absolutamente infinita e indivisível. Para Burnier (2009), a ação pode ser considerada como a menor partícula viva do que ele identifica como *texto do ator*.

Por texto do ator entendo o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir. Nesse sentido vale distinguir, mais uma vez, o texto do ator do texto do autor (entendendo por “autor” o criador da literatura dramática). De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em o que ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em como ele diz. [...] O ator é o poeta da ação, a sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em como ele vive e representa suas ações assim desenhadas e delineadas. [...] sua poesia estará sempre em como ele faz, modela articula, da forma às suas intenções, a seus impulsos interiores, ou, ainda, em como esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas, em informação (racional, perspectiva ou estética). (BURNIER, 2009, p. 35-36, grifo do autor)

---

<sup>48</sup> Conforme Burnier (2009, p. 56, grifo do autor), “a ação vocal é o texto da voz e não das palavras. Os dadaístas em seus poemas fonéticos souberam extinguir essa diferença. Além de o que dizer, eles exploravam o como dizer, criando uma poesia em que o texto desse como era mais relevante do que o das próprias palavras. [...]. A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz. Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria um “braço do corpo”.”

<sup>49</sup> “A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensões. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, é como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo, antecede a fisicidade” (BURNIER, 2009, p. 55, grifo do autor)

Assim sendo, se o *texto de ator* é o modo *como* ele expressa em cena as suas potencialidades corporais, também considero, por conseguinte, que seu *discurso* é a maneira *como* ele organiza e articula essas expressões (o seu *texto*) em relação com o público. Em outras palavras, seria como se o *texto* fosse apenas a materialização de suas intenções, impulsos e sensações, enquanto o *discurso* seria o direcionamento narrativo, o modo como o *texto* é encadeado e transmitido cenicamente.

As práticas discursivas, então, são bem mais do que modos de fabricação de discurso, “[...] ganham corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas, que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm.” (FOUCAULT, 1997, p. 12). Essa transformação epistêmica<sup>50</sup>, no que concerne a formação do discurso, faz com que o *treinamento* de Simioni também possa ser considerado aqui como uma *construção discursiva* mediante o *texto* (corpóreo-vocal) que a sua artesanaria presentifica.

Sendo assim, no que tange a *Prisão para a Liberdade*, nota-se que em sua construção há “momentos de intensidade”<sup>51</sup> (GUMBRECHT, 2010) como se fossem uma espécie de *epifania discursiva*. Isto é, momentos de intensificação corporal-vocal em que Simioni parece ter “a capacidade de se tornar invisível, de criar uma não-presença, uma zona intensiva, uma zona virtual, de turbulência e jogo no qual o ator e espectador se fundem numa zona de vizinhança” (FERRACINI, 2012, p. 207). Zona esta que parece potencializar a materialização do discurso verbal de Simioni, que, por conseguinte, pode ou não chegar a produzir um efeito de presença cênica — haja vista que esse *acontecimento* é espontâneo e indeterminado.

À medida que o *treinamento* de Simioni atinge esses *momentos de intensidade*, ele pode “[...] nos dar coragem para imaginar que o “conhecimento” revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com o seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido.” (GUMBRECHT,

---

<sup>50</sup> Transformações epistêmicas não possuem “[...] a finalidade de reconstituir o sistema de postulados a que obedecem aos conhecimentos de uma época, mas sim proteger um campo indefinido de relações” (FOUCAULT, 2000, p. 217).

<sup>51</sup> Para Gumbrecht (2010, p. 127, grifo do autor) “não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender — por isso, gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado do funcionamento de algumas dessas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de “intensidade” com o sentido de fragmentação temporal da palavra “momentos”, pois sei — por muitos momentos frustrantes de perde e de separação — que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar a sua duração.”



2010, p. 107-108, grifo do autor). Logo, os *saberes* que condicionam a arte-em-vida de Simioni (*a busca pela inutilidade do ator, o des-atualizar-se e a disciplina si sobre si*) não só emergem dessa construção discursiva (de sua experiência artística), como também parecem fazer parte do seu *treinamento* no contexto de *Prisão para a Liberdade*.

Frente a isso, se antes procurei tratar dos *saberes* que condicionam a arte-em-vida de Simioni, agora, irei me debruçar sobre as *práticas* de sua demonstração técnica, que parecem potencializar a atualização do seu *treinamento*. Dessa forma, inspirado nos estudos arqueológicos de Foucault (2000), não procuro fazer uma análise descritiva do que se vê e do que é *dito* em seu trabalho, mas, sim, busco provocar fissuras em seu discurso para que possamos identificar as *práticas* que parecem compor a sua construção discursiva.

### 3.1 De uma demonstração à construção de um *treinamento*

Conforme apontado no capítulo anterior, embora a pesquisa de Burnier com Simioni tenha se aproximado de uma metodologia própria para o trabalho do ator, a formação e as provocações de Luís Otávio Burnier foram imprescindíveis para o cultivo dessa investigação. Simioni nos lembra que desde o início “[...] ele não estava interessado em 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 treinamento” (SIMIONI, 2017, p. 128). Burnier, por meio das suas provocações, procurava experienciar uma nova “cultura corpóreo-artística” (BURNIER, 2009), na qual as práticas fossem apenas meios para desvelar, potencializar e moldar o *ser* do ator pelo espaço.

Propostas como essas, que investigam a arte do ator, eram bastante excêntricas à cena de Campinas-SP no final da década de 1980, período em que Luís Otávio retorna da Europa. Simioni recorda que: “salvo algumas exceções — porque eu não posso dizer que conhecia tudo, né? — não existia um treinamento para o ator<sup>52</sup>! Existia dança, existia esgrima, existia a capoeira, mas especificamente para o ator, não existia.” (SIMIONI, 2017, p. 128). A marginalidade da arte de Burnier era tanta, que o próprio Simioni, em 1984, quase desistiu

---

<sup>52</sup> Apesar de Simioni talvez não se recordar de outros grupos que também estivessem pesquisando o treinamento do ator, cabe ressaltar que, naquele período, assim como Burnier, havia o *Grupo Oficina Multimídia* (GOM) em Minas Gerais, que desde a década de oitenta vinha pesquisando as qualidades de movimento e de variação de intensidade na corporeidade do ator-dançarino. Além do GOM, o *Grupo de Teatro Piolin* da Paraíba, que, na década de noventa era dirigido por Luiz Carlos Vasconcelos, também implementava um treinamento do ator a partir do estudo da *Antropologia Teatral* de Eugênio Barba, o que resultou no premiado espetáculo *Vau da Sarapalha* de Guimarães Rosa. Assim como esses dois exemplos, havia outras iniciativas que auxiliaram a fomentar a arte do ator naquele período. Presumo que Burnier contribuiu com uma tendência teatral (ainda que marginal) que se espalhava pelo Brasil — ainda que essa contribuição fosse feita de forma individual e não premeditada.

da oficina ministrada por ele no Rio de Janeiro, por não ter, *a priori*, identificado naquela experiência o fazer teatral que lhe era convencional. Mesmo com a difícil aceitação de sua artesanaria, Burnier persistiu com a convicção que ele trouxera da Europa: criar um projeto de pesquisa sobre a arte de ator com atores-pesquisadores brasileiros.

Em 1985, Luís Otávio Burnier é convidado pelo diretor de teatro Celso Nunes<sup>53</sup> para lecionar a disciplina *Treinamento do Ator*, no então curso de extensão da Unicamp, que, no ano seguinte, ficaria conhecido como Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes — I.A. Disposto a criar, desde os primeiros anos na Europa, um grupo de estudo do movimento, em 11 (onze) de março daquele mesmo ano, Luís Otávio funda o então Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão (*LUME*) do Instituto de Artes (I.A.) juntamente com o ator-pesquisador Carlos Simioni e a musicista Denise Garcia.<sup>54</sup>

Porém, o processo de reconhecimento do *LUME* pela Unicamp não foi tão simples, principalmente se levarmos em consideração que em 1985 não eram comuns pesquisas voltadas para a arte de ator, sobretudo no âmbito acadêmico. Dessa forma, ainda que o *LUME* já viesse atuando como um núcleo de pesquisa universitário, foi necessário que Simioni, dirigido por Burnier, apresentasse, periodicamente, demonstrações técnicas para a diretoria da Unicamp a fim de legitimar a continuidade da investigação que já vinha sendo cultivada por eles.

[...] desde o início nós precisávamos fazer demonstrações para os diretores da Unicamp, até provar que era possível pesquisar a arte de ator dentro de uma universidade. Não era comum naquela época. Então eu sempre fazia, mas era sempre dirigida por Burnier. Todas as demonstrações, tanto de voz quanto de corpo ou de montagem... trechos do *Kelbilim*. A demonstração na época era feita justamente para valorizar o trabalho do ator e da pesquisa. E como eu digo na demonstração última, era você subir no palco, numa sala de trabalho, com uma audiência, um público e esbanjar técnica, exhibir-se, no sentido de mostrar algo. E eu, Simioni, era contratado pela UNICAMP, eu tinha esse tempo, oito horas por dia de trabalho para poder desenvolver técnica, que era... é o lema do *LUME*, desenvolvimento de técnica, elaboração, sistematização, tudo isso. (SIMIONI, 2023b)<sup>55</sup>

Em meio ao processo de validação do *LUME* pela Unicamp, em 1987, Luís Otávio convida o diretor italiano Eugenio Barba para fazer um intercâmbio entre o *Odin Teatret* e

<sup>53</sup> Celso Nunes é diretor, encenador e professor, graduado em Interpretação Teatral pela Universidade de São Paulo (1972), em Direção Teatral pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1978), é mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (1982) e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (1996). Para mais informações, acessar: <<http://lattes.cnpq.br/2277085134921401>>.

<sup>54</sup> Quatro anos depois, o ator Ricardo Puccetti ingressa no grupo; em 1995, somam-se à equipe os atores-pesquisadores: Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Renato Ferracini e Jesser de Souza. Somente em 1998, o Núcleo tem o seu quadro atual composto com a chegada da atriz inglesa Naome Silman. Para mais informações sobre os referidos atores e atrizes, acessar: <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores#sub-top>>

<sup>55</sup> A indicação (SIMIONI, 2023b) se refere a ENTREVISTA II que se encontra no ANEXO II deste trabalho.

o *LUME Teatro*. Nesse período, Barba, juntamente com os atores do *Odin*, Iben Rasmussen e César Brie, em sua primeira vez no Brasil, estudou a possibilidade de relacionar sua pesquisa cênica com as manifestações culturais brasileiras.

Apesar da importante vinda de Eugenio Barba ao Brasil para a investigação do *LUME*, foram os estudos da *Antropologia Teatral*<sup>56</sup> que fizeram com que a direção da Unicamp acreditasse que seria possível uma pesquisa dessa natureza no âmbito acadêmico. Com essa perspectiva, Luís Otávio Burnier e Simioni conseguem finalmente aprovar o projeto do *LUME* e, ao mesmo tempo, oportunizar aos atores brasileiros o primeiro encontro presencial com o diretor italiano.

Percebe-se, então, que a presença de Barba no Brasil não só consolidou a importância de seus estudos para a pesquisa do *LUME*, como configurou-se como uma ação (artístico-política) determinante para que a demonstração técnica de Simioni passasse de um lugar de exame (frente a Unicamp), para um espaço de comunhão, de experiência e de encontro entre artista e espectador. A partir dessa nova perspectiva, as demonstrações se perpetuaram e se tornaram mais uma linguagem artística, por meio da qual o *LUME* procura até hoje comunicar/expressar as descobertas e dificuldades que surgem ao longo sua investigação.

Em 1995, Burnier passa a chefiar o departamento de Artes Cênicas da Unicamp e a promover um projeto que visava levar o teatro às penitenciárias brasileiras, por meio de uma parceria entre a Unicamp e a Universidade de Manchester, na Inglaterra. Porém, em 13 (treze) de fevereiro, para a surpresa de todos, Luís Otávio Burnier morre aos 38 anos de idade, em decorrência de um quadro agudo de infecção generalizada. Com sua morte prematura, Luís Otávio deixa, entre outros, a companheira Denise, o seu filho André e um grupo de sete jovens atores que teriam que, daí em diante, farejar novos caminhos a partir dos rastros deixados pelo seu mestre.

Após 11 (onze) anos da morte de Burnier, em 2006, Simioni é convidado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima<sup>57</sup> a apresentar a sua demonstração na UNIRIO. Porém, naquele período, Simioni se encontrava bastante incomodado com o formato da sua demonstração. Ele acreditava que não cabia mais ficar “esbanjando” (SIMIONI, 2023b) o que seria uma “técnica”, uma “voz cênica” ou um “treinamento para o ator” — visto que naquele período

---

<sup>56</sup> Estudos da *Antropologia Teatral* são baseados, em especial nas obras *A arte secreta do ator* (2009) e *Além das ilhas flutuantes* (1991), que foram, inclusive, traduzidas para o português, pela primeira vez, pelo *LUME* que.

<sup>57</sup> Tatiana Motta-Lima é professora adjunta do Departamento de Interpretação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO, orientadora de mestrados e doutorados. É também professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Unicamp e no Teatro-Escola Célia Helena. Para mais informações sobre a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana Motta-Lima, acessar: <<http://lattes.cnpq.br/6549122750769528>>.

já era comum que os atores (e os coletivos) já tivessem seus próprios procedimentos de criação. Motivado por essa insatisfação, Simioni (2023), então, chega na seguinte provocação: “mas se eu fizer a demonstração técnica e mostrar como eu estou hoje?”.

A partir dessa nova intenção — que seria o início de *Prisão para a Liberdade* como conhecemos hoje —, Simioni passa a protagonizar muito mais seu *treinamento*, do que a tentativa de mostrar a sua sistematização. Em outros termos, ao invés de apenas descrever as suas técnicas, enaltecendo a importância delas para a arte do ator, agora, Simioni parece procurar fazer com que a sua demonstração produza um “momento de intensidade” (GUMBRECHT, 2010) no aqui-agora, que seria a atualização do seu *treinamento* por meio de *práticas* que parecem potencializar este processo.

Como Simioni (2023e) inicia *Prisão para a Liberdade* anunciando que fará da sua demonstração uma tentativa de “mostrar como eu estou hoje”, presumo que sua construção discursiva (sobretudo aquilo que é ulterior a essa fala) constitui esse seu referido *atual* momento. Sendo assim, todas as experiências praticadas/retomadas por ele ao longo de sua demonstração, independentemente do momento histórico em que ocorreram ao longo da sua arte-em-vida, podem ser considerados como parte constituinte do seu *atual* presente, ou seja, do modo “como eu estou hoje, aonde que eu cheguei?” (SIMIONI, 2023e). Então, mesmo que este instante específico tenha a sua culminância no final da sua demonstração, cabe ressaltar que as *práticas* tratadas neste texto são partes coextensivas desse último momento.

Ademais, segundo Simioni (2023b), a demonstração técnica que ele vinha apresentando anteriormente parecia ser um terreno bastante conhecido e seguro. Então ele se propõe a atualizar seu *treinamento* junto com o espectador. O caráter *demonstrativo*, que aparentemente protegia sua presença<sup>58</sup> já não é mais tão determinante (ou totalizado), aumentando a sua vulnerabilidade diante do público. Apesar do risco, do medo e do “frio na barriga” (SIMIONI, 2023b), ele assume a precariedade do seu *dizer-verdadeiro*, aproximando-se da mencionada perspectiva foucaultiana, uma vez que para o filósofo, *parresia* é “abrir para quem diz a verdade um certo espaço de risco, é abrir um perigo, é abrir um perigo em que a própria existência do locutor vai estar em jogo.” (FOUCAULT, 2010, p. 55).

---

<sup>58</sup> De acordo com Foucault (2010), assim como o *ensino*, a *discussão* e a *persuasão*, a *demonstração* também é uma construção discursiva que pode *proteger* o locutor caso ele utilize desse recurso para não lidar com as consequências da *fala franca*. No entanto, apesar desse recurso linguístico, o *dizer-verdadeiro* ainda pode existir caso o locutor faça desse discurso uma manifestação de sua vida, do que lhe é intrínseco a sua existência, ao invés de distorcer a verdade por meio da *retórica* ou de argumentos turvos que se distanciam da realidade.

Para que o espectador possa compreender como ocorre a construção de seu *treinamento* durante *Prisão para a Liberdade*, ainda que não esteja explicitado em sua demonstração, Simioni (2023b) articula a construção de seu discurso a partir dos 04 (quatro) principais encontros artísticos que substancializaram a sua arte-em-vida. São eles: com Luís Otávio Burnier (sua maior referência), com a atriz-pesquisadora Iben Nagel Rasmussen (em sua participação em *Ponte dos Ventos*<sup>59</sup>), com a dançarina de Butô Natsu Nakajima<sup>60</sup> (quando ela veio ao Brasil pela primeira vez para uma parceria com o *LUME*) e o encontro com as suas próprias descobertas que surgiram a partir dessas experiências supracitadas.

Contudo, Simioni (2023b) faz questão de ressaltar que sua relação com o *clown* (com a experiência adquirida a partir desse estudo) também pode ser considerada um desses importantes encontros. No entanto, o lugar do *clown* é deslocado em *Prisão para a Liberdade*, de modo que, ao invés de citar essa experiência como mais um dos seus encontros, ele se “preenche” do seu palhaço (Carolino) para expor (demonstrar/narrar) o modo como o seu *treinamento* vem sendo atualizado. Dessa forma, fazendo toda a diferença, Simioni reforça ainda mais a ternura, a fragilidade e o desnudamento que a presença de “Carolino” imprime no discurso da sua demonstração.

A partir desse contexto, cabe agora problematizar as *práticas* que auxiliaram a construção de seu *treinamento* em *Prisão para a Liberdade*. Porém, apesar de essas *práticas* serem intrínsecas e impulsionarem umas às outras, considero que o encontro com o estudo do *clown* e os primeiros anos de pesquisa com Luís Otávio Burnier foram basilares para a continuidade dos estudos de Simioni e, sobretudo, para o modo como ele absorveu e transformou as outras *práticas* subsequentes. Por esse motivo, neste capítulo, problematizo esses dois encontros e a intensificação que eles geraram em seu *treinamento*. No capítulo 04 (quatro), darei continuidade a este estudo a partir das provocações que Iben Rasmussen e Natsu Nakajima implementaram em sua artesanaria, culminando, por conseguinte, no encontro com as próprias descobertas e inquietações de Simioni.

Ademais, conforme capítulo anterior, apesar deste texto sugerir uma ordem determinada, esta é só um recurso de organização textual, pois, assim como os *saberes* que

---

<sup>59</sup> Desde 1989, Carlos Simioni é ator do Grupo Internacional *Vindenes Bro* (*Ponte dos Ventos*) na Dinamarca, onde desenvolve técnicas de treinamentos para o ator e atua nos espetáculos *Ur-Nat* e *The Voices of The Windows*, sob orientação e direção da atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen - *Odin Teatret*. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br>>; Acesso em: 16 mar. 2023.

<sup>60</sup> De acordo com o *site* oficial do *LUME*, além do *Odin Teatret*, o *LUME* realizou trabalho com a coreógrafa e dançarina de butô Natsu Nakajima, discípula de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. O resultado da parceria é o espetáculo *Sleep and Reincarnation from Empty Land*, apresentado no extinto *Festival Internacional de Teatro de Campinas* (FIT). A convite do *LUME*, Natsu voltaria mais duas vezes ao Brasil. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br>>; Acesso em 16 mar. 2023.

condicionam a arte-em-vida de Simioni, as *práticas* que seguem são coextensivas e se retroalimentam mutuamente. Assim, qualquer tipo de separação (tanto aqui quanto no discurso da demonstração) possui apenas um caráter estritamente didático, para que possamos oportunizar uma melhor compreensão.

### 1º Encontro

#### “EU BRINCO COM A RIGIDEZ”

Simioni (2023b)

Em 1988, o ator-pesquisador Ricardo Puccetti é convidado por Luís Otávio Burnier a participar do *LUME*. Seu primeiro contato com o Núcleo se deu por meio do *treinamento energético* e, segundo Burnier (2009), durante um ano, ele participou de diversos momentos com o *LUME*, de uma a quatro semanas por encontro. O fato de Puccetti já ter se familiarizado com o *treinamento energético* foi fundamental para que ele pudesse acompanhar e somar-se ao trabalho que já vinha sendo realizado. Dessa forma, Ricardo entra na pesquisa e, junto com ele, também surge a necessidade de experienciar o universo do *clown*.

O *clown* vem de Ric. Ele era apaixonado por palhaço! Apaixonado, apaixonado, apaixonado. E conheceu o Burnier, que o convidou para fazer parte do LUME. E ele tinha uma coisa de dizer assim: “cada ator que vai vir trabalhar no LUME vem com um desejo e nós vamos realizar esse desejo”. E o do Rique era de ser *clown*. Só que não posso abandonar tudo e começar outra coisa. [...] então, ele disse assim: “vamos estudar o palhaço. O que nós estamos estudando? Estamos estudando a organicidade do ator, a vida do ator, os elementos do ator através do corpo. Como que é um *clown* nisso?” (SIMIONI, 2017, p. 129)

Como Burnier já havia tido contato com a metodologia de Philippe Gaulier<sup>61</sup> em Paris (fez curso com ele e foi seu assistente de direção), ele presumia que o estudo do *clown* poderia dar algum direcionamento cênico à vulnerabilidade corporal que o *treinamento energético* provocava. No estudo do *clown*, a ternura é semeada na pesquisa do *LUME*, “acalmando” as expansivas forças internas que vinham sendo despertadas nos atores. Assim, a fragilidade do palhaço incentiva Simioni e Puccetti a reconhecerem as suas precariedades. “Kelbilim<sup>62</sup>”, por exemplo, é o Simioni. As minhas entranhas que vieram para fora. O *clown*

---

<sup>61</sup> “Philippe Gaulier foi professor na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq até a criação da sua própria escola, nos anos 1980. Desde então contribui com a formação de atores de renome internacional, ensinando o seu método de forma vivencial.” (GAULIER, 2016, contracapa)

<sup>62</sup> *Kelbilim, o cão da divindade, Cnossos* – o último espetáculo dirigido por Burnier.

também é o Simioni, e no caso o Rique também. Minha fragilidade, minha vergonha, minha timidez, mas minha!” (SIMIONI, 2017, p. 131).

Segundo Burnier (2009), o estudo do *clown* seria a tentativa de desvelar o que há de mais patético, puro e ingênuo na natureza humana. Porém, o ator precisa ter coragem de submeter-se a si mesmo para que suas singularidades possam sobressair às representações (os códigos de conduta, o narcisismo, os preconceitos) que alimentam e homogeneízam seu *corpo dócil* (FOUCAULT, 2014). Para Luís Otavio, ser ingênuo, pelo menos no contexto do *clown*, significa ser bobo, mostrar a mais pura “estupidez” humana. O *clown* é, por esse motivo, profundamente humano e coextensivo dos apetites<sup>63</sup> do sujeito. É justamente nessa profunda humanidade que o *LUME* encontra fontes potenciais de energia que, se dinamizadas, podem constituir uma rica base de trabalho do ator.

Nesse sentido, o estudo do *clown* no *LUME* não busca a construção de um personagem, mas sim, uma outra possível versão (segunda natureza) do próprio ator. Como se o ator pudesse manifestar um outro modo de ser em cena; uma extensão de suas próprias fragilidades, de suas contradições, do que lhe é inacabado e ridículo. A partir desse olhar para si, o ator *clownesco* reafirma a sua postura ética (como guia da estilística da existência) que, por sua vez, é indispensável para o exercício de sua *liberdade* (FOUCAULT, 2004). Por isso, o *clown* se sente à vontade para zombar, criticar e rebaixar tudo e todos impunemente (inclusive a si mesmo), pois à medida que ele submete a si mesmo, deixa de ser escravo tanto dos seus desejos, como dos *poderes* que regem a sociedade.

Quando o estudo do *clown* passa a compor o *treinamento* de Simioni, a *busca pela sua inutilidade* (um dos *saberes* que parecem condicionar o seu discurso) fica ainda mais evidente, visto que o desnudamento, proveniente desse estudo, relativiza ainda mais o *corpo dócil* e a ideia de utilidade do ator. O estudo do *clown* parece reforçar a vigilância e a criticidade de Simioni para com os seus próprios automatismos, reafirmando a postura ética que faz da sua manifestação artística um modo outro de viver em cena.

Como essa experiência “busca primeiramente o *peçoal*, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial à pessoa” (FERRACINI, 20003, p. 223, grifo do autor), a presença do *clown* no treinamento de Simioni é bem mais do que uma linguagem cênica ou um aglomerado de técnicas para o ator cômico. Trata-se de uma imersiva experiência

---

<sup>63</sup> A noção de *apetite* é utilizada neste trabalho conforme os estudos de Spinoza. Ele percebe aqueles esforços que são movidos pela mente apenas como vontade, diferentes do apetite que se refere simultaneamente à mente e ao corpo; “o qual, portanto, nada mais é do que a própria essência do homem, de cuja a natureza necessariamente se seguem aquelas coisas que servem para a sua conservação, e às quais o homem está, assim, determinado a realizar.” (SPINOZA, 2017, p. 106).

artística que lhe faz aceitar, escancarar e ironizar a sua própria precariedade. Portanto, Simioni não só potencializa suas singularidades (que já vinham sendo acessadas no *treinamento energético*), como faz de sua *inutilidade* uma das “molas propulsoras” de seu *treinamento*.

A partir desse contexto, presume-se então que o desnudamento, a fragilidade e a honestidade do *clown* estão implícitas tanto em sua arte-em-vida como também, e não poderia ser diferente, em sua demonstração *Prisão para a Liberdade*. Diferente das experiências artísticas que não só estão implícitas em seu *treinamento*, como são citadas durante a demonstração, o *clown* existe como uma espécie de *élan* que substancializa toda a construção discursiva de Simioni — apesar de que em alguns momentos, Carolino (a sua construção *clownesca*) se faça mais evidente.

Na filosofia, o *élan* é usado no sentido bergsoniano de *elã vital*, que significa “a consciência que penetra a matéria e a organiza, realizando nela o mundo orgânico” (ABBAGNANO, 1998, p. 308). No entanto, quando essa ideia se aproxima da artesanaria do ator, ela ganha um sentido mais amplo, visto que para Burnier “o *élan* de uma ação pode ser entendido como um “sopro de vida”, ou o seu “impulso vital”, algo de significado, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações” (BURNIER, 2009, p. 40, grifo do autor)

Em outros termos, seria como se o “é” (de *é-lan*) fosse a preparação para o lançamento do impulso, o momento em que as tensões desnecessárias são aliviadas, restando apenas as tensões interiores para que, de forma rápida, e motivado por essas forças internas, o impulso finalmente consiga se deslançar pelo espaço: *lan*. Assim, a força do *élan* (esse “sopro de vida”) precisa ser sempre mais forte do que o discurso do ator. Caso contrário, se a força for menor do que as suas ações, o ator correrá o risco de ocupar o espaço pela inércia, pelo vazio, sem o *élan* que lhe proporciona.

É nesse sentido que vejo uma espécie de “*élan clownesco*” como o “sopro de vida” de *Prisão para a liberdade*. De modo que mesmo em sua imobilidade (parado aos nossos olhos), Simioni continua em ação, continua movendo-se, “ocupado com a respiração, com o *bafo*, o *sopro*” (BURNIER, 2009, p. 42, grifo do autor), com o *élan* que nutre a construção do seu discurso-pessoa.

[Antes da demonstração] Eu sempre entro na sala, no palco, eu quero ficar sozinho, eu limpo com as minhas forças, eu limpo o espaço. Não é “limpo”, eu energizo o espaço. Olho para cada lugar vazio e penso: “Vai ter gente aqui, espero que eu esteja completamente verdadeiro, inteiro, generoso”. Nesse aspecto, eu vou energizando o palco e me colocando em estado, tanto é que quando eu recebo o público eu já estou em estado. (SIMIONI, 2023b)



No início de sua demonstração, talvez por ainda permanecer nesse “estado” supracitado, Simioni passa um bom tempo em silêncio, parado no centro do espaço cênico, como se estivesse acolhendo não só cada um da plateia, mas também tudo que os seus sentidos podem acessar. Para que a demonstração seja iniciada, Simioni parece provocar uma relação íntima com tudo e todos que estão ao seu redor. Uma espécie de troca entre presenças. Uma “relação real” (FERRACINI, 2003), verdadeira e humana, que parece alimentar o seu *élan clownesco* e, por conseguinte, a construção discursiva de *Prisão para a Liberdade*.

A construção desse discurso cênico pressupõe, então, a presença constante desse *élan*, que, por sua vez, alimenta as ações de Simioni, mesmo que, em alguns momentos essa força possa diminuir de intensidade. Por outro lado, há momentos em que esse “sopro de vida” fica bem mais evidente, fazendo com que o *clown* de Simioni participe com mais eminência da demonstração, como parece ser nos instantes em que ele “debocha” de sua própria técnica ao demonstrar como ele reagia mediante as provocações das suas mestras Iben Rasmussen e Natsu Nakajima.

A Iben sentou em uma cadeira no canto da sala e os dez aqui. Ela disse “muito bem, vocês não se conhecem, mas eu conheço o trabalho de vocês. “. “Caroline, da Dinamarca, você se importa de mostrar o seu trabalho para os colegas?”. A Caroline fez. “Lina Della Rocca, Itália, pode mostrar?” “Carlos”. Ela me chama de Carlos até hoje. “Carlos, você pode mostrar?”. Eu tinha todo o treinamento energético que eu mostrei para vocês, matrizes corporais, vocais e faciais...

Com muito bom humor e um sarcasmo bem apurado, Simioni debocha da sua própria ingenuidade, demonstrando de forma caricaturada os movimentos e as sonoridades animais que ele apresentou para Iben naquele momento. A plateia não aguenta e cai na gargalhada.

Depois disso, trouxemos ao Brasil, também pela primeira vez, a bailarina, dançarina, Natsu Nakajima, dançarina butô, lá do Japão, discípula direta, primeira discípula, uma das duas primeiras discípulas, discípulas do criador do butô Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Ela veio montar um espetáculo conosco e eu lembro que quando ela chegou, a Natsu Nakajima, ela é um monstro no palco, mas do meu lado ela tinha esse tamanho. Ela sentou e falou “vamos ver com quem eu vou trabalhar. Vocês podem mostrar o trabalho de vocês? O Simi, você que é o mais velho, pode mostrar?”. Eu tinha todo o treinamento energético, matrizes faciais, corporais e vocais, e ainda por cima, já sabia lançar luz. E comecei a mostrar.

Simioni repete todos os estereótipos que tinha feito para Iben — quando ele foi provocado a demonstrar o que sabia fazer. O bom humor, a caricatura e o deboche para consigo mesmo é ainda mais acentuado dessa vez. Porém, agora, ele acrescenta de forma

tipificada as matrizes vocais e os exercícios de Ponte dos Ventos que já vinham sendo cultivados há algum tempo. Todos riem do modo que ele lida consigo mesmo. (SIMIONI, 2023e)<sup>64</sup>

Com a leitura de Foucault (2010), é possível considerar que a presença do *élan clownesco* na construção discursiva de *Prisão para a Liberdade* (sobretudo nos momentos supracitados em que o seu *clown* fica mais evidente), assemelha-se ao papel do cinismo na sociedade. De acordo com o filósofo, o cínico é comparado aos *kataskópos*, pessoas que vão à frente do batalhão para espiar mais atentamente o que o inimigo está fazendo. Por isso, o cínico, assim como um batedor<sup>65</sup>, não poderia ter um lar, abrigo ou muito menos uma pátria. Ele é um homem errante, que está à frente da humanidade, submetendo-se às hostilidades do desconhecido. Uma vez entendido o que está por vir, ele deve voltar e anunciar a verdade como ela é, sem se deixar paralisar pelo medo.

Tal como o cínico não pode ter vínculo algum com o meio em que vive para não se deixar influenciar pelas crenças, medos e costumes de um determinado povo, vejo que Simioni, apesar de se doar por inteiro ao trabalho, procura não se identificar emocionalmente com o discurso de *Prisão para a Liberdade*. Nos trechos, nos quais esse “olhar frio” sobre si mesmo se evidencia, ele parece ser testemunha de si mesmo, dos seus próprios atos, caricaturando, chamando atenção para um possível excesso de força de vontade, de movimento, de expressividade da sua parte. Simioni não diminuir sua arte e muito menos as dos seus mestres, o que ele parece fazer nesses momentos é debochar do seu então desejo exacerbado (e talvez juvenil) de acertar, de não “decepcionar” os seus tão caros mentores.<sup>66</sup>

Como o cínico que faz de sua existência uma “ruptura escandalosa” com a vida ordinária e comum, Simioni parece questionar suas próprias “verdades” ao rir de si mesmo, de sua própria técnica, de sua própria pesquisa. Porém, de maneira diversa do cínico, ele não

---

<sup>64</sup> A indicação (SIMIONI, 2023e) se refere à transcrição comentada, que antecede o capítulo 3.

<sup>65</sup> No que concerne o significado e a função dos batedores no campo de batalha, destaco a leitura de Torres sobre a *Arte da Guerra de Nicolau Maquiavel*. No quinto livro dessa obra, Maquiavel “volta a volta a tratar da disposição das forças no terreno, do trabalho dos batedores, dos ritmos de marcha, da escolha das linhas de ataque – tanto as frontais quanto as que avançam pelos flancos –, do modo de proteger a intendência, do enfrentamento dos acidentes geográficos, como a travessia dos rios, dos estímulos que as autorizações de saque podem representar para a animação dos soldados, da importância de não perseguir inutilmente inimigos em fuga e, novamente, das inúmeras lições que se pode tirar sobre esses e outros pontos do conhecimento das estratégias de batalha dos generais da Antigüidade, como é o caso, para dar somente um exemplo, da campanha de César contra Vercingetorix, ou ainda da de Marco Antônio contra os partos.” (TORRES, 2005, p. 14, grifo nosso)

<sup>66</sup> Sua preocupação também fica evidente quando Simioni (2023a) nos diz que: “eu lembro até uma vez que eu fiquei tão inseguro, que apareceram umas fragilidades até de não conseguir fazer o trabalho, daí eu parei e falei para ele: “Burnier, você deve ter se decepcionado comigo né?”. Isso tinha uns 08 (oito) meses. “Porque eu não consigo fazer isso”. Aí ele falou assim: “Pelo contrário, Simi. Agora que eu quero trabalhar mais contigo, porque eu estou vendo a tua alma, o teu ser”. Isso foi lindo da parte dele.”

tem o objetivo de desrespeitar ou de desconsiderar a importância dessas forças em sua vida, mas sim, de tentar provocar uma *des-atualização* (*saber* anteriormente mencionado) de sua própria arte-em-vida. Em outras palavras, Simioni parece tentar atualizar seu discurso incluindo também o olhar crítico que ele exerce sobre si mesmo, sobre suas *práticas* e modos de *dizer-a-verdade*. Essa *disciplina de si sobre si* (outro *saber* já identificado) seria um modo de *moderar* sua própria rigidez mediante a arte dos seus mestres. *Moderação* esta, que por estar em relação com o *élan clownesco*, não só é exposta, como caricaturada por Simioni durante *Prisão para a Liberdade*.

Portanto, considero o *debochar de si mesmo* a principal *prática* que o estudo do *clown* proporciona a *Prisão para a Liberdade*. A partir da comicidade do *élan clownesco*, Simioni parece fazer com que o espectador participe de sua experiência artística sem deixar de notar as rígidas especificidades do seu treinamento. “O “rir de si” acrescenta a este movimento uma espécie de gesto libertador. Ser capaz de saltar com leveza e vigor, para além da lógica à qual estávamos presos sem saber.” (QUILICI, 2015, p. 131, grifo do autor)

Ademais, ainda sobre os trechos supracitados, quando Simioni “triangula” com a plateia e comenta em silêncio (com expressões de “raiva” e de “cansaço”) as exigências de Iben Rasmussen, ele incentiva, por intermédio do humor, uma *desmitologização*<sup>67</sup> de seus mestres e, por conseguinte, de suas práticas, de seus treinamentos, de suas origens e de seus discursos. Embora haja desse modo, em nenhum momento Simioni desrespeita ou relativiza a forte influência que essas referências exercem sobre a sua pesquisa. Ao contrário, quando esses mestres são humanizados, além de aproximá-los de si mesmo e do público<sup>68</sup>, Simioni se desnuda diante do que lhe é tão necessário. Ele assume seu processo de construção (de aprendiz) enquanto ator-pesquisador. Trata-se de uma atitude honesta, singela e sobretudo de muita coragem, principalmente quando o mesmo reconhecer o quão “desesperador” (SIMIONI, 2023b) foi apresentar *Prisão para a Liberdade* sabendo que Iben estava na plateia, assistindo à demonstração pela primeira vez.

---

<sup>67</sup> Em sua obra *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 - 1974*, a Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Tatiana Motta Lima, ao problematizar a arte do ator grotowskiano François Kahn, reconhece que ele consegue se “aventurar” entre os seus “pares” consagrados, propondo correções para sua visão e precisão para suas escolhas. O segredo para manter essa postura, segundo o próprio Kahn, seria a “ausência da mitologização”, isto é, o extremo cuidado de rejeitar um “impulso de embelezar palavras e fatos”, “deslizar os sentidos para fazê-los coincidir com a sua própria interpretação” (KAHN *apud* LIMA, 2012, p. XVIII, grifo da autora). Portanto, quando sugiro que o *debochar de si mesmo* provoca, na arte de Simioni, uma espécie de *desmitologização*, considero que ele tenha exatamente a mesma postura de Kahn quando aponta para suas referências: uma posição crítica, mas sem desrespeitar suas fontes.

<sup>68</sup> As referências são encaradas como pessoas comuns, como seres humanos, e não como idealizações etéreas, embelezadas, próprias da nossa imaginação.

Por fim, e uma vez considerando que o *debochar de si mesmo* é uma das *práticas* que compõem o *treinamento* de Simioni, reafirmo que essa *prática*, assim como as demais que serão problematizadas a seguir, são coextensivas umas das outras. Entre elas não há hierarquia, mas uma coexistência. O potencial de cada uma delas parece contribuir com o *treinamento* que é atualizado durante *Prisão para a Liberdade*. Com isso, seguimos, agora, para o encontro com Luís Otávio Burnier.

Imagem 7 - O encontro com o *clown*

Legenda: Ricardo Puccetti (esquerda) e Carlos Simioni (direita)  
 Fonte: Silman (2011)

O clown é profundamente humano. Ele trabalha com energias sutis, reais e não dilatadas. O clown é ingênuo, delicado, puro, inocente, frágil, amável, patético, ridículo: ele é um simples. A técnica de clown faz com que o ator se revele. Clown não é personagem. O clown não representa: ele é. Todo ser humano esconde aspectos de seu ser, para se proteger e para poder conviver na sociedade. O clown não esconde. E sua técnica é a de revelar essas fragilidades. O clown é profundamente humano. Ele trabalha com energias sutis, reais e não dilatadas. O clown é ingênuo, delicado, puro, inocente, frágil, amável, patético, ridículo: ele é um simples. A técnica de clown faz com que o ator se revele. Clown não é personagem. O clown não representa: ele é. Todo ser humano esconde aspectos de seu ser, para se proteger e para poder conviver na sociedade. O clown não esconde. E sua técnica é a de revelar essas fragilidades.

(SIMIONI, 2012, p. 58)

Imagem 8 - O treinamento se faz *clown*

Legenda: Puccetti (à esquerda), Burnier  
 (ao centro) e Simioni (à direita)

Fonte: Acervo LUME 2023

Essas emoções frágeis, sutis do clown, devem aflorar pelo corpo, utilizando o mesmo princípio da dança pessoal e também de elaboração, codificação e sistematização dessa nova técnica. Utilizando esse mesmo princípio chegamos ao clown pessoal. [...]. Da mesma forma, precisávamos colocar esse clown pessoal em situação de representação. Portanto, seguindo o mesmo procedimento da Dança Pessoal, elaboramos montagens de espetáculos de clowns.

(SIMIONI, 2012, p. 58)

## 2º Encontro

### “NOSSA, O MEU CORPO NÃO É SÓ O MEU CORPO... TEM MUITO MAIS”

Simioni (2023e)

Acordar e dominar o leão. Esse era o sonho do menino-homem que viaja para França em busca de técnica e encontra a vida. Quando retoma ao Brasil, oito anos depois, traz na mala de aprendiz duas lições valiosas aprendidas com seu mestre: para que exista arte, é necessário técnica, e a técnica de nada serve se não se trabalhar com energias e vibrações mais profundas do indivíduo, que atravessam suas emoções. E a pergunta: como lograr uma arte que tenha um alto grau de aprimoramento técnico e, ao mesmo tempo, emane “luz”? Surge assim o LUME. (SILMAN, 2011, p. 16)

A *prática* que emerge do encontro de Carlos Simioni com Luis Otávio Burnier, está intrinsecamente relacionada com a premissa que sempre substancializou o *LUME Teatro*: alcançar uma arte com alto grau de aprimoramento técnico que emane “luz”. Dessa forma, não vejo como tratar dessa *prática*, que potencializa *Prisão para a Liberdade* mediante a sua relação com Burnier, sem tratar também das perspectivas artísticas que fundamentam a pesquisa desse Núcleo. Logo, neste texto, parto do pressuposto que discutir a arte de Burnier é também falar das bases artísticas-filosóficas que até hoje sustentam a investigação do *LUME Teatro* e, por conseguinte, da arte-em-vida de Carlos Simioni.

Para Luís Otávio Burnier, seu projeto de doutoramento, que parece problematizar os primeiros anos de trabalho com Simioni e Puccetti, não se trata apenas de um “projeto de pesquisa”, mas de um “projeto de vida” (BURNIER, 2009). Sendo assim, o seu deslocamento-em-formação, tanto no Brasil quanto na Europa, fundamentou sua perspectiva artística, haja vista que, para o *LUME*, o lugar de criação também é um permanente deslocamento-em-resistência ao *corpo dócil*.

Hoje, o *LUME* acumula 38 anos de dedicação à arte do ator. Ao longo dessa caminhada, houve diferentes encontros<sup>69</sup> que contribuíram para que esse estudo alcançasse seu atual arcabouço (teórico-prático) artístico, que, por sua vez, pode ser acessado a partir de três territórios de experiencição: o *clown* — e a utilização cômica do corpo em cena —; a *mimesis*

---

<sup>69</sup> Dentre os encontros do *LUME* destaca-se os que se deram com: Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen e Kai Bredholt (*Odin Teatret*, Dinamarca), Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e Tadashi Endo (Japão), Nani e Leris Colombaioni (Itália), Sue Morrison (Canadá), César Brie (Teatro de Los Andes, Bolívia) e Norberto Presta (Argentina/Itália). Apesar de todos esses terem sido determinantes para a atual pesquisa do *LUME*, o foco deste trabalho será a relação que Carlos Simioni teve com Luís Otávio Burnier, Iben Nagel Rasmussen e Natsu Nakajima. Para uma maior aproximação desses nomes e da relação deles com Núcleo, acessar as obras Burnier (2009), Colla (2013), Ferracini (2003; 2006; 2012), Hirson (2006; 2012) e Silman (2011).

*corpórea e da palavra* — técnica de (re)criação e codificação das ações cotidianas — ; a *dança pessoal* — um encontro consigo mesmo a partir das forças primitivas e ontológicas do ator-sujeito.

Essas frentes de pesquisa se manifestam em todas as formas artísticas do *LUME*<sup>70</sup>, sejam elas acadêmicas ou expressões cênicas outras. Por isso, cabe ressaltar que esses territórios não estão isolados, mas suas fronteiras são borradas, de modo que a existência de um domínio potencializa a manifestação do outro. Então, mesmo que na literatura sejam tratados individualmente, sempre é relevante apontar que esse delineamento não passa de um recurso didático para facilitar a compreensão do leitor.

Apesar dos interesses e procedimentos específicos de criação de cada um desses territórios, todos os três são provocados pela mesma questão supracitada: “Como lograr uma arte que tenha um alto grau de aprimoramento técnico e, ao mesmo tempo, emane “luz”?” Ou ainda, segundo Ferracini: “Seria possível trabalhar esse “leão” no atador (ator, dançarino, performer) sem a necessidade de aprender uma técnica codificada formalizada no tempo-espaço *a priori*?” (FERRACINI, 2013, p. 28, grifo do autor). Desde 1985, o *LUME* vem problematizando essa questão e, com ela, a noção de *técnica*. Se técnica for compreendida como apenas um modo de codificar e formalizar o sujeito, essa definição se parece mais com a expressão do “corpo virtuoso” (BARBA, 1994), do que com o meio pelo qual o âmago da vida consiga se manifestar na arte do ator — como sempre foi o interesse de Burnier (2009).

Para que o ator possa fazer do seu aprimoramento técnico um modo de emanar “luz” (SILMAN, 2011), a ideia que o *LUME* adora de técnica se aproxima à antiga noção grega de *tékhne*, que significa “a fusão conceitual das faculdades formais e artificiais do homem, ou seja, a arte e a técnica não eram pensadas de forma separada, e, portanto, para os gregos essa polaridade era inexistente. A *tékhne* para os gregos era a própria obra de arte.” (FERRACINI, 2012, p. 82). Assim, o ator que possui técnica seria aquele com a capacidade de operacionalizar sua organicidade, ou seja, seria capaz de atualizar e manifestar sua própria vida em arte no tempo e no espaço. Para o *LUME*, técnica pressupõe uma espécie de implosão da dualidade forma/vida, fazendo com que o “fluxo de vida intensivo” (FERRACINI, 2012) potencialize e produza (como uma consequência possível) um efeito de presença cênica do ator.

Ainda nessa direção, a partir dos estudos de Heidegger (1927), Quilici (2015) acrescenta o que pode ser identificado como “essência da técnica”:

---

<sup>70</sup> Por exemplo, já mencionado, é possível observar a presença do *élan clownesco* na construção discursiva de *Prisão para a Liberdade*.

O que esse pensador chama de “essência da técnica” diz respeito a algo que a técnica revela, mas que não se oferece imediatamente ao nosso olhar e nem se confunde simplesmente com a produção de artefatos tecnológicos. Nesse sentido, o questionamento da técnica nos conduziria ao problema mais originário. Para Heidegger, o homem é sempre solicitado a realizar o movimento de “desocultamento”, de “desabrigamento” daquilo que não pode se produzir espontaneamente como *physis* (*physis* aqui tem um sentido do brotar espontâneo da natureza). O produzir do homem traz o que está oculto e latente ao espaço do descobrimento. O produzir é um “trazer à luz”. A técnica seria fundamentalmente um modo de “desocultar” (QUILICI, 2015, p. 197-198, grifo do autor)

Como mencionada no início desse texto, a perspectiva artística do *LUME* constitui a base artística-filosófica do *treinamento* de Simioni, de modo que essa noção específica de técnica corrobora com a sua artesanaria, como é demonstrado em *Prisão para a Liberdade* — haja vista que essa concepção, por ser condicionada pelos *saberes* que emergem desse discurso, auxilia na precisão, na eficiência e na qualidade ética-*ascética* da demonstração técnica. Sendo assim, para além de procedimentos mecânicos, que visam apenas a forma *bela*<sup>71</sup> e acabada do ator, o discurso de *Prisão para a Liberdade* parece desocultar as forças vitais da existência de Simioni. De modo que os seus estímulos, sensações e apetites pessoais, ao serem desvelados, tensionam a *cultura dos sentidos*, fazendo do seu treinamento um *momento de intensidade*.

Nessa direção, Simioni (2017) reconhece que o desvelamento das qualidades humanas do ator, tanto no *LUME*, quando em sua arte-em-vida, pressupõe um *treinamento técnico*, uma “experiência de limite” (FERRACINI, 2012), que consiga alterar os padrões corporais do ator. Em busca de uma experiência artística que não negligenciasse a unidade forma-vida, as *práticas* de Simioni sempre buscaram por qualidades que abrissem “caminhos para um universo eminentemente humano e vivo” (BURNIER, 2009, p. 25), permitindo a potencialização da pessoa e, evidentemente, da sua corporeidade — de seu “leão” pessoal.

Portanto, foi justamente a busca por uma via que intensificasse o sujeito, que levou Burnier e Simioni (e posteriormente Ricardo Puccetti) a experimentarem o *treinamento energético*.

O treinamento energético é um espaço no qual o ator passa por uma desautomatização forçada. O trabalho de treinamento energético busca “quebrar” as doxas e os vícios do ator para que ele possa dar, se não um livre curso, a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva, que, dentro do *LUME* chamamos de energias potenciais do ator. (FERRACINI, 2013, p. 95)

---

<sup>71</sup> “[...] uma coisa bela — seja um animal seja toda uma acção - sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno [...], nem demasiado grande [...]. E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais, é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 51-52)



Além disso, segundo Carlos Simioni:

Quando você está num treinamento energético onde a tua pulsação acelera, onde tuas emoções explodem, onde você faz gestos que nunca fez, mas você está ligado em você, dentro de você mesmo, porque você está acionando toda essa pré-expressividade, todas essas coisas, não tem como não ser orgânico! (SIMIONI, 2017, p. 136)

O *treinamento energético* procura afastar o ator de seus vícios e de suas formas conhecidas. Em contato com seus instintos mais primitivos, ele passa a agir conforme as suas vibrações e pulsões corporais, dando vazão a uma linha contínua e ininterrupta de ações não premeditadas. O ator fica extremamente sensível às suas intenções<sup>72</sup> e aos seus impulsos<sup>73</sup> que não só emergem dessa experiência, como preenchem as lacunas, os “vazios” (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017), deixados pelas referidas formas conhecidas, por suas referências externas.

O *treinamento energético* faz com que o ator se entregue por inteiro, desnudando-se e “reduzindo-se a si mesmo” (FOUCAULT, 2019), mantendo consciência do seu ato. Mediante tamanha vulnerabilidade, ele acaba despertando imagens adormecidas pelo tempo, “energias interiores profundas” (BURNIER, 2009), que possuem o importante papel tanto de despertar, quanto de alimentar as vibrações corporais. Saliente-se, no entanto, que essas mesmas imagens, quando interpretadas pelo ator, podem fazer com que ele se identifique emocionalmente, trazendo para o treinamento vícios, paixões e representações externas (ao exercício), que nem sempre emergem de suas necessidades corporais, o que pode comprometer a tão cara fruição criativa. Logo, para o *treinamento energético*, parece não importar *o que* vem à tona, mas, sim, *como* essas forças podem provocar a imersão do ator no específico instante dessa prática.

No momento em que o ator está totalmente imerso nessa experiência, a ponto de desvelar “[...] diferentes *qualidades, nuances, “colorações”* de suas ações”, (BURNIER, 2009, p. 140, grifo do autor), ele precisa dominar essa “explosão” de forças, para que essas qualidades continuem potencializando sua arte, em prol de uma possível presença cênica. Caso contrário,

---

<sup>72</sup> Considerando intenção, adota-se o seguinte pensamento: “Num plano muito sutil podemos aventar uma hipótese: se o *élan* foi retido no nível do movimento, ele acontece, mas o seu movimento é retido, então criamos uma *intenção física*. Nessa hipótese estamos aventando a possibilidade de a *intenção física* ser a “filha” de um *élan* [...] (BURNIER, 2009, p. 43-44, grifo do autor)

<sup>73</sup> Uma vez que a in-tensão existe, que foi criada, ela se configura como uma *energia* que deverá ser *projetada* para fora, visando a sua realização ou o seu alívio (a sua dis-tensão). Do latim *impulsione, impulsu*, é composto do prefixo *in* (em, dentro de) e de *pellere* (empurrar, arremessar, dirigir com força para algum lugar); neste caso, a palavra *impulso* toma o sentido de empurrar ou arremessar para fora com força, a partir do interior. Não confundam este “com força” com algo que seja “forte e vigoroso”, mas que *tem força*, portanto, faz-se músculo. (BURNIER, 2009, p. 40)

há o risco de uma “explosão” de forças não-criativas, ou seja, que o ator seja levado tão-somente a uma exaustão física e emocional, sem haver uma composição cênica das imagens, impulsos e intenções que emergem desse *treinamento*.

Simioni (2017) considera então que não há como separar o *treinamento energético* do que ele, assim como o *LUME*, identifica como *treinamento técnico*. Burnier (2009), inspirado nos estudos da *Antropologia Teatral*, considera que o *treinamento técnico* tem a importante função de interiorizar no corpo do ator, a partir do *energético*, sensações corpóreo-musculares que transformam sua atual corporeidade em uma outra cultura corpóreo-artística. Esse processo de imersão contribui para a elaboração de um rebuscado arcabouço de memórias corpóreo-musculares, nutrindo, assim, as expressões criadas em processo — que cenicamente podem ser transferidas para um outro contexto.

[...] o Treinamento Técnico amplia a expressividade do corpo e dá forma às energias acordadas no Treinamento Energético. Os elementos técnicos correspondem a exercícios elaborados pelos atores do LUME ou aprendidos de outros grupos e mestres aperfeiçoados posteriormente. Com formas e regras de execução bem definidas, os exercícios trabalham com princípios básicos dos ofícios do ator e buscam a precisão, as variações de tamanho e ritmo das ações físicas e vocais, e a construção de um corpo tridimensional. (SILMAN, 2011, p. 36-37)

Assim, apesar de o *treinamento energético-técnico* pressupor uma movimentação corporal improvisada, sem códigos ou formas pré-fixadas, à medida que o ator busca subverter o seu *corpo dócil*, ele cria, aos poucos, uma linguagem singular com um léxico próprio. A apropriação dessa “nova” linguagem culmina em uma espécie de *treinamento pessoal*, no qual o ator propõe dinâmicas, ritmos e modos outros de manifestar sua construção discursiva pelo espaço. Essa construção é constantemente atualizada mediante as relações afetivas que atravessam a criação do ator, eliminando qualquer possibilidade de uma linguagem engessada, totalizada ou refém das suas próprias representações.

O *treinamento pessoal* torna-se, portanto, uma extensão ou variação do *treinamento energético-técnico*. Este último abre caminhos, perspectivas, vias energéticas que o *treinamento pessoal* aprofunda, aprimora, desaguando, finalmente, no discurso de *Prisão para a Liberdade* que o *treinamento* de Simioni parece vir utilizando para manifestar a sua verdade: a *dança pessoal*.

A dança pessoal, como vem sendo delineada, é um trabalho que busca as mesmas qualidades de energia e de vibrações encontradas no *energético*, os mesmos códigos, aprimorados no *treinamento pessoal*, mas com dinâmicas completamente diversas. O *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma

relação ação – reação imediata, quase por reflexo instintivo; o *treinamento pessoal* trabalha as ações recorrentes, codificando-as e aprimorando-as. Já a dança pessoal trabalha com essas ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, por meio do corpo, as energias potências que estão sendo dinamizadas, de ser fazendo e no fazer, de dar forma a vida. (BURNIER, 2009, p. 140, grifo do autor)

Não é por acaso que Burnier (2009) sugere a mudança terminológica da palavra “treinamento” para “dança pessoal”. Essa significativa alteração representa as sensíveis variações que ocorrem tanto na artesanaria, quanto na presença do ator. À medida que o “treinamento” passa a ser uma “dança”, qualquer sentido mecânico, de exercício, que ainda possa estar embutido nessa prática, parece se tornar mais fluido, orgânico e vivo. O *treino pessoal* possibilita a articulação de qualidades que são desabrigadas pelo *treinamento energético-técnico*, a fim de criar um léxico, uma língua, que expresse e dinamize as energias profundas e potências outras do ator. A *dança pessoal*, por sua vez, ao cultivar essa língua, expande as articulações do *treino pessoal*, oportunizando uma “dança” das vibrações e das energias potenciais que subjazem esse *treino*.

A *dança pessoal* é então a culminância de todos os *treinamentos* anteriormente apresentados. Nela, há um processo de diluição das formas, dos limites entre o *fazer* e o *ser*. Durante a *dança*, as práticas que proveem do *treinamento pessoal* se transformam em uma espécie de “ecos d’outrora” que estimulam a corporeidade (mas não a dominam) para um porvir incerto e não determinado. Logo, os exercícios desse *treinamento* passam a ter lacunas em sua composição, atribuindo à *dança pessoal* uma constante sensação de inacabamento. Movido por esse desequilíbrio e pelo estado de suspensão que essas lacunas provocam, o ator então ocupa esses espaços “dançando” conforme a “música” e o “ritmo” de suas próprias qualidades e vibrações pessoais que, por sua vez, foram desveladas por técnicas que já não estão mais evidentes<sup>74</sup>.

Do ponto de vista técnico, compreendo que a *dança pessoal* seria a principal *prática* em que Luís Otávio Burnier contribuiu para o *treinamento* de Simioni — e, por conseguinte, para *Prisão para a Liberdade*. Para Luís Otávio essa *dança* pode ser considerada uma *língua de*

---

<sup>74</sup>Cabe ressaltar que há termos correlatos à *dança pessoal*, como *dança das energias* e *dança das vibrações*, que são variações dessa experiência e, portanto, não significam a mesma coisa. Afinal, “quando uso o termo “dança das energias”, estou me referindo a um momento mais avançado da dança pessoal, quando o ator ultrapassa o código e pode se concentrar na *qualidade das energias* envolvida em suas ações. Já o termo “dança das vibrações” refere-se a um momento ainda mais tardio, quando, dono de suas ações e das diferentes qualidades de energia, o ator pode suprimir aspectos da *fisicidade* das ações, realizar uma *racourci* das ações físicas de maneira que mantenha, quase somente a dança das vibrações. No entanto, todos esses termos nos parecem ainda uma tentativa de aproximação do que de fato é para nós esse trabalho. (BURNIER, 2009, p. 141, grifo do autor)

ator, que, no caso, é pessoal e filha da relação íntima e profunda dele consigo mesmo. A partir dessa *prática*, Simioni constrói o seu discurso, fazendo desse processo uma manifestação do seu “fluxo de vida” (BURNIER, 2009), independentemente da linguagem cênica que ele se propõe a trabalhar.

Ademais, “[...] como a *língua* é algo articulado e articulável, portanto, modelado e modelável” (BURNIER, 2009, p. 162), à medida em que ele experiencia novas experiências artísticas, sua *dança pessoal* também ganha mais vocabulário, modos de existir e de formalizar seu trabalho. Esta formalização fica evidente em *Prisão para a liberdade*, principalmente no momento em que Simioni nos mostra como Burnier sistematizou a sua *dança pessoal* (em forma de *matrizes*<sup>75</sup> corporais-vocais) para a criação do espetáculo *Kelbilim, o cão da divindade* — que estreou em 1988, como resultado de três anos desse estudo.

Após três anos, o Burnier tinha colocado todos os nomes nas matrizes vocais, corporais e faciais. E ele resolveu fazer cada dia um ditado, para mim. Ele dizia “matriz tal, voz tal, face tal”. Aí intercalava com a outra matriz. Passados alguns dias o Burnier falou “nós temos um espetáculo pronto, Simioni. É uma dança de matrizes, é uma dança das tensões e a cada dia eu posso mudar esse espetáculo.” Mas ele gostou de um particularmente, de uma sequência que ele indicou. E nós já tínhamos pronto o espetáculo, mas nós não tínhamos um tema. (SIMIONI, 2023e)

Percebe-se então que essa *prática*, herdada de Burnier, atribui ao *treinamento* de Simioni um aprofundamento na pessoa-ator. Uma via sensível entre a extensão e as vibrações primitivas de Simioni que, ao serem dinamizadas, geram ações físicas precisas, que por sua vez, são memorizadas, codificadas, elaboradas e atualizadas — permanentemente. Assim, essas matrizes, em consonância com a “essência da técnica” (QUILICI, 2015), não podem existir sem a atual vitalidade do ator. Logo, embora seja modelável e trabalhável, essa vitalidade deverá sempre estar *em-vida* e substancializada pela dinâmica da *dança pessoal* (experiência que a produziu), ainda que não se faça visível e aparente nas formas das matrizes.

---

<sup>75</sup> Segundo Raquel Hirson, atriz do *LUME*, a *matriz* “não se trata de uma foto ou um risco no espaço. Ela é infinitamente mais complexa do que isso. Ela é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma **qualidade de energia** inerentes a todas. Esta qualidade acaba sendo também denominada matriz. A matriz, portanto, não tem um tamanho ou um espaço definido. O que a determina como matriz é o fato de poder ser **repetida** e codificada pelo ator, configurando-se como **material vivo** de sua criação. [...] Sendo um **material vivo**, a matriz, mesmo codificada, é repleta de virtualidades, já que carrega memórias, emoções e sensações etc. que não se atualizam de maneira padronizada. Ou seja, a codificação não trata de *crystalização*. Mesmo porque as atualizações se darão de maneira diferente, para cada receptor diferente, graças ao alto grau de virtualidade da matriz. Essas diversas atualizações serão as formas expressivas da matriz” (HIRSON, 2006, p. 44-45, grifo da autora).

Portanto, a partir das provocações de Burnier e do desvelamento de sua *dança pessoal*, essa *dança* continua sendo atualizada constantemente mediante diferentes encontros que Simioni vem experienciando por meio da sua artesanania. De modo que seu encontro com as suas mestras Iben Rasmussen e Natsu Nakajima, quando somado à *prática* do *debochar de si mesmo*, parece tornar o vocabulário de sua *dança pessoal* ainda mais rebuscado e profundo. Próximo de emanar algo parecido com a “luz” (SILMAN, 2011) que o seu mentor Luís Otávio Burnier outrora já vinha farejando na arte do ator.

Nesse sentido, no capítulo seguinte, irei então não só problematizar as *práticas* de Rasmussen e Nakajima, com também observar como esses encontros puderam intensificar a *dança pessoal* de Simioni, resultando nas suas próprias descobertas, que, por sua vez, seria justamente o instante final de *Prisão para a Liberdade*.

## Capítulo 4: PRÁTICAS COMO TRAMPOLIM

Considero o *treinamento* de Carlos Simioni como um uma extensão intensificada de seu cotidiano. Sua postura ética diária parece interferir em sua artesanaria, de modo que não há como isolarmos o seu fazer teatral, sem levar em conta o contexto no qual ele está inserido. Desde o momento em que ele se afastou de Curitiba para se dedicar integralmente à arte de Burnier, em Barão Geraldo, os limites entre a arte do ator e sua vida pessoal se dissolveram, tornando-se um só modo de viver, ou, ainda, uma possível arte-em-vida — como mencionado no primeiro capítulo. Os *saberes*, então, parecem emergir desse modo de viver em arte. *Saberes* que inspiraram a caminhada e a operacionalização de suas *práticas*, de modo que, neste trabalho, *saberes* e *práticas* são partes constituintes do *treinamento* de Simioni — no contexto específico de *Prisão para a Liberdade*.

De acordo com Simioni (2023b), a construção discursiva de sua demonstração técnica foi inspirada nos 05 (cinco) principais encontros artísticos que “presentearam” o seu *treinamento* com *práticas* correspondentes a esses encontros — ainda que essas *práticas* não sejam necessariamente identificadas como tais por ele. No capítulo anterior, tratei de dois desses encontros: um com o estudo do *clown* e outro com a arte de Luís Otávio Burnier. O encontro com o estudo do *clown*, no que lhe concerne, parece ter feito com que o seu *treinamento* exercesse uma maior *disciplina de si sobre si mesmo*, implementando um olhar mais crítico acerca de suas atividades, sem fazer disso uma vigilância punitiva (severa) que, porventura, pudesse chegar a “entristecer” (SPINOZA, 2017) sua experiência artística. A *prática* do *debochar de si mesmo* aprimora, assim, um olhar frio sobre o cultivo do treinamento, incentivando (permanentemente) tanto um *cuidado* para com o *exercício*, como para o *outro* e, sobretudo, para *consigo* mesmo (FOUCAULT, 2019).

Somada a essa *prática*, a *dança pessoal* surge no *treinamento* de Simioni por meio da arte de Burnier. Assim como o estudo do *clown*, essa *dança* procura fazer com que o ator não só acesse as suas qualidades naturais, como também procure manifestá-las e codificá-las cenicamente. A *dança pessoal* é como se fosse uma linguagem própria do ator, através da qual ele tenta expressar as suas forças ontológicas, buscando romper qualquer forma de dualidade que ainda possa existir entre corpo e mente. Tanto o *debochar de si mesmo* quanto a *dança pessoal* parecem auxiliar o *treinamento* de Simioni a resistir a seu *corpo dócil*. São modos

diferentes de tentar romper com seus próprios vícios para que, por conseguinte, a sua artesanaria possa tentar oportunizar uma possível *transformação de si* em cena.

Nesse sentido, considero os encontros que seguem os principais provocadores dessa *transformação de si*. Como se as *práticas* subsequentes pudessem intensificar o *treinamento* de Simioni, fazendo com que os exercícios de *Prisão para a Liberdade* servissem apenas como um “trampolim” para um *por vir* incerto. Os encontros com Iben Rasmussen, Natsu Nakajima e com as suas próprias descobertas parecem procurar fazer da ideia de “liberdade” (FAUCAULT, 2004) o seu principal território de criação. São com essas considerações, portanto, que introduzo agora o importante encontro que Simioni teve com a sua mestra Iben Nagel Rasmussen.

### 3º Encontro

**“Não, Carlos. Eu estou cansada de ver corpos de atores trabalhando.  
EU QUERO VER A LUZ QUE SAI DO SEU CORPO”**

Rasmussen *apud* Simioni (2023e)

Eugenio Barba. Eu não conhecia, o Burnier conhecia. Ele veio, eles vieram para alguns espetáculos. E eu fui assistir o primeiro espetáculo. “Matrimônio com Deus”, com Iben Nagel Rasmussen e César Brie, com direção do Barba. Era a história sobre Nijinsky, era o espetáculo sobre a vida de Nijinsky. A Iben fazia o papel principal. Eu lembro que eu sentava na plateia, da metade do espetáculo em diante, aquela atriz, começou a me impressionar. O que vinha dela me tocou tanto, tanto, que eu comecei a chorar. Eu comecei a chorar e comecei a ficar incomodado, porque não queria incomodar a plateia. E eu fechei os olhos para não ver mais o que eu estava vendo, porque eu sabia que eu não ia aguentar de tanto que ela me tocou, de tanto que ela mexeu comigo. E nem era pelo texto, era pela presença dela. Eu fechei os olhos, mas não consegui parar de chorar. E é pior quando se quer esconder, né? Aumenta. Eu sei que eu não vi, eu não vi o final do espetáculo. Acabou o espetáculo, todo mundo foi embora e eu fiquei. E eu pensei “eu quero ser como essa atriz”. “Eu quero atingir o espectador da forma como ela me atingiu”. (SIMIONI, 2023e)

Iben Nagel Rasmussen nasceu em Copenhague, na Dinamarca, em 1945, é atriz do *Odin Teatret* desde 1966, onde encontrou, pela primeira vez, as provocações de Eugenio Barba. De acordo com os estudos da atriz-pesquisadora Priscila Duarte (2019), a adolescência de Iben foi marcada por diferentes incidentes pessoais que a fizeram buscar diferentes modos de fuga da realidade. Para a autora não é exagero dizer que o teatro salvou a vida da jovem Iben, uma vez

que o *Odin Teatret* lhe proporcionou uma experiência artística que transformou o modo como ela se relacionava com a sua própria existência.

Sufocada pelas aventuras e sofrimentos da vida ordinária, Rasmussen parece ter encontrado no *Odin*, a “ilha flutuante” (RASMUSSEN, 2016) necessária para se manter invisível aos “monstros” do seu cotidiano. Assim como uma planta que, retirada de uma terra improdutiva, cultiva raízes mais fortes quando transplantada, Iben buscou com Eugênio Barba um novo território onde ela pudesse aprimorar a sua formação. Um território no qual ela pudesse ficar “invisível”, “transparente” e afastada de tudo aquilo que socialmente lhe era desconstrutivo. Para a atriz, o *Odin* passava uma impressão de ser uma terra bastante fértil e próspera, um lugar onde ela poderia manifestar suas mais autênticas expressões.

Com os anos, a rebeldia da juventude não se perdeu, mas transmutou-se. Ao invés de firmar-se como caminho de autodestruição, a rebeldia encontrou no teatro outro modo de expressão, de afirmação de espaços e de autonomia com relação ao grupo e ao diretor. Isso se manifesta em diversos âmbitos do trabalho da atriz: “[...] o treinamento tornou-se uma oportunidade de independência, a chave que pode abrir as portas de espaços sempre novos” [Rasmussen, 2016, p. 122]. Essa independência no treinamento transmitia-se também aos processos criativos. Aqui, a *transparência* manifesta-se como recurso para o recolhimento, como se a atriz *pudesse* desaparecer para o que não lhe interessa. (DUARTE, 2019, p. 6-7, grifo do autor)

Essa espécie de *desaparecimento*, de *invisibilidade* do ator-sujeito, logo ficou evidente para Iben quando, recém-chegada no *Odin*, depara-se com o treinamento e a atuação dos atores mais antigos daquele grupo. Para a atriz, o que via não era uma “habilidade”, uma vontade de construir um corpo *belo* ou parecido com alguma referência externa. Era sim algo que emergia dos próprios atores, do próprio fazer artístico. “Era alguma coisa dentro... Era isso que decidia, que fazia com que o corpo se tornasse uma outra coisa: não um corpo bonito ou feio. Mas aquele corpo era, como... sim, era transparente. [...] Uma matéria que se tornava transparente” (RASMUSSEN, 2016, p. 281). Pode-se pensar que a matéria que se torna *transparente* é o próprio corpo do ator que se abre, revela-se, compartilhando suas forças internas. O tornar-se *transparente* é um ato de subversão ao *corpo dócil*, pois potencializa e manifesta singularidades eminentemente humanas, antes mesmo de haver qualquer tipo de organização poética do corpo.

De acordo com os estudos de Duarte (2019), considero a ideia de *transparência* semelhante à metáfora sugerida pelo filósofo Byung-Chul Han (2016) do “tempo com aroma”, no sentido de tempo como duração. “Essa ideia de tempo aromático é um convite a um tipo raro de percepção, a sinestesia, que mistura sensações e suas percepções, como se fosse possível perceber a passagem do tempo como o perfume de um incenso que permanece no espaço”



(DUARTE, 2019, p. 22). Assim, a imagem do *tempo aromático* pressupõe uma percepção outra do cotidiano, por meio da qual poderíamos experimentar um acontecimento em um tempo alterado, conforme a natureza, a urgência e as demandas que podem (ou não) emergir durante essa própria experiência.

Nesse sentido, a *transparência* do ator pode ser por si mesmo um percurso, como um caminho de incenso, que desprende seu aroma enquanto é consumido. Assim como um perfume pode coexistir com o cotidiano (não interferindo nas ações do mesmo), vejo a busca por essa *transparência* (ou o treinamento que a pressupõe) como um tempo e lugar específicos que tensionam a *cultura do sentido*. Uma espécie de desvio da normatividade que não obedece aos sentidos do cotidiano em que ele ocorre, fazendo com que essa experiência artística seja uma espécie de extensão (subversiva) do tempo e do lugar comum.

Sabendo que o *treinamento* Simioni foi bastante influenciada pelas práticas de Iben Rasmussen, pressuponho então que, talvez, tenha sido a partir desse encontro que o *saber* da *des-atualização* (identificado no segundo capítulo) tenha ficado mais pungente em seu treinamento — considerando ainda que esse *saber* provavelmente já estivesse implícito na pesquisa de Burnier. Isso porque, a ideia de *transparência* parece exigir que o ator “desatualize-se” (QUILICI, 2015), a fim de fazer com que o seu corpo *atual* considere também a *transparência* mencionada — ainda que esse movimento contrarie o seu *corpo dócil*.

O incômodo de Iben com o seu cotidiano, a vontade de ser “invisível” mediante suas dores e frustrações, fez com que sua arte se tornasse cada vez mais uma espécie de fuga dos *poderes* normalizadores. Para Rasmussen (2016, p. 122) “o treinamento tornou-se uma oportunidade de independência, a chave que pode abrir as portas de espaços sempre novos”. Movida por essa dimensão-outra de criação e pelo ímpeto de querer cultivar a sua própria linguagem sozinha, a atriz começou a procurar no treinamento do *Odin* um modo próprio de se expressar, uma experiência que potencializasse e partisse das suas próprias singularidades, do seu modo particular de organizar e aplicar as técnicas. Surge, assim, o que Rasmussen denomina de *training*<sup>76</sup> pessoal — terminologia que, posteriormente, passou a ser recorrente no trabalho do *Odin Teatret*.

Acho que eu trabalhava no Odin há pelo menos quatro anos [...] Não havia um só momento em que ensaiássemos ou tentássemos sozinhos. Mas teve uma hora que você [Barba] disse que o treinamento não te interessava mais, que você queria se encontrar

---

<sup>76</sup> Para Duarte, “a palavra *training*, em inglês, é utilizada quando se refere a um tipo de treinamento entendido como um processo pessoal, tal como é utilizada no *Odin Teatret*. Treinamento, em português, é utilizado quando se trata de uma aceção mais abrangente do termo.” (DUARTE, 2019, p.23, grifo do autor),

com outras coisas. Aí você não vinha mais na sala. Eu lembro que estávamos em turnê e eu ficava pensando nisso tudo, porque, para mim, o treinamento do ator sempre foi um momento importantíssimo, e de repente eu comecei a refletir: o que é uma ação dramática? O que é *para mim*? Não em geral: *para mim*. [...] E foi aí que começamos a experimentar todas as maneiras possíveis de sentar, de girar, de ir até o chão e de sair do equilíbrio [...] foi como encontrar, sim uma fênix: eu me jogo, perco completamente o equilíbrio, não sei o que vai acontecer. E depois, eu volto a ficar de pé, como se... renascesse. O próprio treinamento, para mim, tinha renascido. Eu havia encontrado aquele fluir que tinha buscado durante anos e nunca encontrava, porque ele era sempre interrompido por alguma outra coisa: pelo pensamento, pela fadiga, pela descontinuidade do treinamento. [...] e agora, de uma hora para outra, com esses novos exercícios sim, eu havia encontrado. (RASMUSSEN, 2016, p. 282, grifo da autora)

A partir de seu *training* (do seu treinamento pessoal), Iben Rasmussen conseguiu personalizar sua bagagem técnica conhecendo e ultrapassando os seus próprios limites. Ao governar os princípios que subjazem sua arte-em-vida, ela se permitiu *aprender a aprender* e, assim, a “dominar o próprio saber técnico e não ser dominada por ele” (BARBA, 1994, p. 24). A palavra *training* sugere, então, uma distância do sentido reducionista e mecanicista que a palavra *treinamento* carrega, seu objetivo é ir além da execução mecânica dos exercícios, trabalhando e moldando as forças e as energias<sup>77</sup> primitivas que são desveladas do ator.

À medida em que Iben explora e aprofunda o seu treinamento pessoal (seu *training*), ela possibilita uma dimensão dramatúrgica “na qual a *transparência* é o caminho para o desaparecimento do indivíduo, deixando aflorar algo diferente do Eu” (DUARTE, 2019, p. 8). Em outros termos, o processo de *transparência* parece provocar uma construção dramatúrgica em que o sujeito se afasta de seu *corpo dócil*, expondo sua vulnerabilidade e, por conseguinte, a *inutilidade do ator* — conforme o *saber* identificado na arte-em-vida de Simioni. Com esse corpo-presença que subverte a ideia de “produção/utilidade” (FOUCAULT, 2014), Rasmussen parece então construir e codificar<sup>78</sup> o seu discurso sempre como uma extensão às qualidades vitais do ator.

---

<sup>77</sup>Para Barba, “a palavra *energia* deve ser rapidamente repleta de virtualidade operativa. Etimologicamente, significa “estar em trabalho”. [...]. Quem traduzisse em uma língua europeia os princípios dos atores asiáticos, usaria palavras como “energia”, “vida”, “força”, “espírito” para traduzir os termos japoneses *ki-ai*, *kokoro*, *io-in*, *koshi*; os balineses *taksu*, *virasa*, *chikara*, *bayu*; os chineses *kung-fu*, *shug toeng*; os hindus *prana*, *shakti*. A imprecisão das traduções oculta, debaixo das grandes palavras, as indicações práticas dos princípios da vida do ator.” (BARBA, 1994, p. 33, grifo do autor)

<sup>78</sup>“*Codificação*: uma vez transferidas para o corpo do ator as ações observadas, inicia-se um processo de memorização e codificação dessas ações. A memorização não deve, no entanto, ser mecânica. Ela deve decorrer da busca de um melhor aperfeiçoamento da imitação: a busca de se lembrar de detalhes ainda mais precisos. A memorização está embutida no processo anterior de observação-imitação. No entanto, se considerarmos o processo como um todo, ou seja, observação-imitação-memorização-codificação, teremos que no início está mais próximo do modelo observado e, à medida que se avança no sentido da codificação, afasta-se naturalmente do modelo. Nesse momento da codificação, busca-se dar um nome para cada ação imitada, mesmo se advindas de um mesmo

Além da ideia de treinamento pessoal (*training*), que incentivou outros atores do grupo a encontrarem os deles, a busca por sua autonomia também contribuiu com a implementação dos *espetáculos-demonstração* ou das *demonstrações de trabalho* do *Odin*, que quase sempre eram apresentadas por um só ator. Foi justamente por influência desse formato cênico específico, que o *LUME* começou a olhar para suas *demonstrações* (que já existiam no processo de validação do Núcleo pela Unicamp) como um lugar de experiência artística compartilhada, por meio da qual o público passou a testemunhar a produção do efeito de presença cênica como uma possível consequência de *Prisão para a Liberdade*, de Carlos Simioni.

Tanto a ideia de *training*, quanto os *espetáculos-demonstração*, parecem ter sido modos que Iben Rasmussen criou para exercer a sua individualidade dentro do *Odin Teatret*. Nessa direção, a atriz também procurou oportunizar experiências pedagógicas, nas quais ela pudesse não só passar adiante o seu conhecimento como acompanhar o amadurecimento dos alunos-atores a longo prazo. Foi por essa necessidade que, em 1989, Iben então propõe o projeto internacional: o *Vindenes Bro (Ponte dos Ventos)* — que, segundo Tatiana Cardoso Silva, atriz-pesquisadora do coletivo:

[Trata-se de] um grupo internacional de teatro coordenado por Iben Nagel Rasmussen (1945-), atriz do grupo teatral *Odin Teatret*, da Dinamarca. Ligado ao *Nordisk Teatret laboratorium*<sup>79</sup>, *Vindenes Bro* é também um projeto artístico e pedagógico, que tem como principais atividades a prática de treinamento físico e vocal para atores, montagens teatrais, workshops e trocas culturais. Os participantes desse grupo são artistas<sup>80</sup> oriundos de diferentes países, entre eles: Dinamarca, Itália, Brasil, Argentina, Colômbia, Cuba, Finlândia, Polônia, China, Espanha, Holanda e Bélgica. O grupo se reúne sistematicamente, pelo menos uma vez a cada ano, por cerca de 20 dias, para realizar suas atividades. (SILVA, 2019, p. 2)

*Ponte dos Ventos* sempre procurou investigar o que Iben chama de *qualidades de energias* — que subjazem às sessões de treinamento do coletivo. Essas *qualidades*, segundo

---

modelo. O nome serve para o ator identificar rapidamente uma ação, não revela propriamente o conteúdo da ação. Por esse motivo, é um nome fantasia.” (BURNIER, 2009, p. 196)

<sup>79</sup> “Nome dado às ações que extravasam o trabalho do *Odin* em múltiplos projetos dedicados à pesquisa e à formação: residências artísticas, ISTA (*Escola Internacional de Antropologia Teatral*), UET (*Universidade de Teatro Eurasiano*), CTLS (*Centro de Estudos Laboratoriais de Teatro*), OTA (*Arquivos do Odin Teatret*) e outras tantas atividades que acontecem regularmente, tendo como base a sede do grupo, em Holstebro, Dinamarca.” (SILVA, 2019, p. 27)

<sup>80</sup> De acordo com Silva (2019), são os seguintes artistas que integram o coletivo hoje: Tippe Molsted (Dinamarca), Annemarie Waagepetersen (Dinamarca), Signe Gravlund Thomsen (Dinamarca), Emilie Molsted (Dinamarca), Frida Molsted (Dinamarca), Carlos Simioni (Brasil), Tatiana Cardoso (Brasil), Rafael Magalhães (Brasil), Marcos Rangel Koslowski (Brasil), Rodrigo Carinhana (Brasil), Lina Della Roca (Itália), Elena Floris (Itália), Francesco Galli (Itália), Sofia Monsalve Fiori (Colômbia), Guillermo Angelelli (Argentina), Mika Juusela (Finlândia), Miguel Jerez (Espanha), Yteng Ding (China), Iza Vuorio (Polônia/Finlândia), Luis Alonso (Cuba/Brasil), Jori Snell (Holanda/Dinamarca), Antonella Diana (Itália/Dinamarca), Sandra Pasini (Itália/Dinamarca), Adriana La Selva (Brasil/Bélgica) e Katarzyna Kazimierczuk (Polônia).

Silva (2019), potencializam a natureza e as vibrações ontológicas do sujeito, o que gera reverberação na presença e nas proposições cênicas do ator. Como não é o objetivo de *Ponte dos Ventos* produzir apenas espetáculos, o coletivo consegue ir a fundo na arte do ator, decantando cada vez mais essas *qualidades*, ainda que as técnicas<sup>81</sup> que as desvelam possam ter sofrido alterações ao longo do tempo.

Foi justamente no momento de formação de *Ponte dos Ventos*, que Iben Rasmussen convidou Carlos Simioni para participar desse ambicioso projeto com mais outros nove artistas de diferentes lugares do mundo, visto que ela já conhecia o trabalho do *LUME* desde a sua vinda ao Brasil em 1987. Em sua demonstração, Simioni enaltece, com muito bom humor, o quão valioso foi esse convite para a continuidade da sua pesquisa, principalmente se levarmos em consideração que em 1995 o *LUME* iria perder Luís Otávio Burnier, a sua principal referência artístico-acadêmica.

E neste período [...] ela disse estar cansada, dizia estar cansada de chegar em um país, dar um *workshop* de cinco dias, plantar uma semente e não poder ver o resultado do que ela aplicou nos atores. Então ela tinha decidido não mais dar workshops e sim criar um grupo dela, de dez pessoas, que ela pudesse acompanhar uma vez por ano. E ela escolheu dez atores e atrizes, um de cada país. “É do Brasil eu fui o escolhido”. Pensem, a atriz que eu falei que eu queria ser como ela, me convida para participar. Ela criou, então, o grupo Ponte dos Ventos. E que nós completamos esse ano trinta anos de existência e uma vez por ano a gente se encontra. Muitas vezes na Dinamarca, mas também muitas vezes em outros países. “É super chato ter que viajar pelo mundo”. Hoje já são vinte atores, tem mais dois brasileiros, da Bahia, Rafael Magalhães, e no Rio Grande do Sul, Tatiana Cardoso [...] (SIMIONI, 2023e)

Quando Simioni retornava da Dinamarca, dos encontros com *Ponte dos Ventos*, trazia em sua bagagem procedimentos técnicos específicos que eram inseridos, trabalhados e desdobrados pelo *LUME*. Nesse sentido, Ferracini (2003) recorda que as técnicas apresentadas por Simioni, *a priori*, pareciam ser bastante duras e formais, porém, para que os corpos não corressem o risco de ficar mecânicos, movido pelos ensinamentos de Iben, ele buscava contrabalancear a rigidez com a variação de energia dos atores — “entendendo energia, nesse

---

<sup>81</sup>“Entre diversos exercícios experimentados em muitos anos de prática, os que compõem nosso roteiro de treinamento, hoje, são: a *dança dos ventos*; o *verde* ou *resistência*; *fora do equilíbrio*; *slow motion*; *samurai*; e *gueixa*” (SILVA, 2019, p. 10, grifo do autor) — para melhor compreensão desses exercícios, acessar as obras Barba, Savarese (2012) ou Burnier (2009).

caso, como a intensidade de força que o corpo muscular necessita para se deslocar no espaço” (FERRACINI, 2003, p. 84)

O encontro com Rasmussen foi de fundamental importância para o aprimoramento do *treinamento* de Simioni. A partir de sua participação em *Ponte dos Ventos*, ele conseguiu não só acessar as *qualidades de energia*, como Iben Rasmussen propunha, como também direcionar e mover essas forças pelo espaço. “Por onde circula, sai, para onde vai. Tratava-se não somente de “acender uma luz”, mas de direcioná-la como uma lanterna, como feixe de luz, criando corredores de energia”. (BURNIER, 2009, p. 104, grifo do autor). Simioni passa então a desdobrar a experiência adquirida na Dinamarca, enriquecendo e aprofundando ainda mais o léxico da sua *dança pessoal*.

No que concerne à construção discursiva de *Prisão para a Liberdade*, compreende-se que essa “técnica estrangeira” (BURNIER, 2009), as *qualidades* inerentes a *Ponte dos Ventos*, evidencia-se quando Simioni experiencia, sobretudo, o exercício do *fora de equilíbrio* — exercício este, que considero a fonte da *transparência* de Rasmussen no *treinamento* de Simioni

“Não, Carlos. Eu estou cansada de ver corpos de atores trabalhando. Eu não quero ver o seu corpo trabalhando. **Eu quero ver a luz que sai do seu corpo**”. Os colegas todos ali. Os escolhidos. Mas como todo mestre que exige ele dá as ferramentas...

Simioni vai para o canto esquerdo do espaço cênico e inicia o exercício *fora de equilíbrio*. Em seguida são adicionados os lançamentos como desdobramento dessa prática.

... transformar o peso do corpo em energia. Provocar essa queda fora do seu eixo, quando você chega, se segura pelo abdômen e com a força do abdômen você transforma em fluidez. A força do abdômen. “Carlos, eu não vejo você se jogando para trás, você tem medo?”

Provavelmente utilizando os seus recursos de *clown*, ele triangula com a plateia e comenta em silêncio (com expressões de “raiva” e de cansaço) as exigências de Iben, quando o mesmo já parecia estar exaurido. A plateia ri da forma como ele reagiu à situação. Então, ele volta a fazer o exercício sendo que agora com as mencionadas sequências para trás.

Depois de assimilada essa técnica, ela pedia para que a gente percebesse a quantidade de energia que a gente criava somente neste exercício. Ele era codificado. Você caía, você segurava e você lançava. Mas se você não lançasse, para ver o quanto o seu corpo construiu de energia, aconteceria isso aqui...

Ele faz um lançamento por meio do *fora de equilíbrio*, mas soltando o seu corpo pelo espaço sem, aparentemente, nenhum controle sobre ele, contrariando a precisão que a prática pressupõe. Dessa forma ele bambeava, rodopiava e perdia totalmente o equilíbrio do seu corpo, quase chegando a cair no chão. Essa demonstração do exercício serviu para enaltecer a força que esta prática proporciona para o ator, porém, se não controlada, não possui nenhuma funcionalidade para a arte que vinhas sendo cultivada.

[...]. Nós já tínhamos noção da força e do tamanho da energia. Depois disso ela dizia que nós tínhamos que controlar a energia no espaço. Não se deixar levar pela energia, mas juntar corpo e energia. Acabou. Outra. Acabou. Outra. Ela dizia que nós tínhamos que **criar uma teia de luz entre o ator e o espectador**. É lógico que, quando eu voltava para o LUME, eu passava para eles, e a gente desenvolvia até eu chegar no próximo encontro no seguinte ano. Fazíamos “fora do equilíbrio” em câmera lenta. Isso com os atores do LUME. (SIMIONI, 2023e, grifo nosso)

*O fora de equilíbrio*, em suma, é uma maneira de converter o peso do corpo em energia por meio da coluna vertebral. Para que isso ocorra, é necessário que o ator realmente perca o equilíbrio, e, de certo modo, perca o controle do seu peso. Assim, ele se vê obrigado a impedir o impacto com chão (que seria real), ativando e retendo uma força no baixo abdômen que, por sua vez, logo é direcionada para o sentido oposto da queda, de forma equilibrada e precisa — sendo forte e delicada ao mesmo tempo.

O direcionamento dessa força ocorre por meio da coluna vertebral do ator, de modo que qualquer movimento que decorra desse deslocamento brusco, dessa mudança de direção, teria que ser uma espécie de extensão da coluna. Como se esta fosse um fio que conduz a energia do abdômen ao espaço e qualquer movimento que surja dessa condução teria que ser apenas uma reverberação dessa força motriz. Logo, de acordo com Simioni (2023e), essa força retida e concentrada da queda, jamais poderá ser *lançada* por uma extremidade isolada do corpo (pelos braços, pernas, cabeça etc.) sem ser impulsionada pelo abdômen, visto que, assim, o abdômen relaxaria e a força concentrada se esvairia e o lançamento corporal poderia se tornar apenas uma “bela” e “vazia” expressão plástica no espaço. Além disso, como observado em *Prisão para a Liberdade*, quando o ator lança essa força abdominal no espaço, ele não pode se desfazer de toda a energia por completo, considerando que, a meu ver, todos os lançamentos são necessariamente compostos de, no mínimo, dois vetores contrários e simultâneos, um que vai para o *meio* e outro que retorna para o *ator*, gerando, assim, uma “resistência”<sup>82</sup> (BURNIER, 2009) entre essas forças contrárias.

Esse modo de operar (em-resistência) parece servir para todas as ações (corpóreo-vocais) que constituem o discurso de *Prisão para a Liberdade*. Talvez seja por isso que ele parece não ficar “vazio”, parece não perder o controle de seu corpo como exemplificou no trecho supracitado. Conforme mencionado pelo próprio Simioni (2023e), esse *lançamento* é

---

<sup>82</sup> Seguindo essa direção, Burnier ainda vai além, enaltecendo a ideia de *resistência* como força geradora dessa produção dessa energia. “Parece-nos evidente que, para que haja trabalho, faz-se necessário uma resistência que resiste à queda, ou então alguém que empurra (ou puxa) um móvel. A resistência leva ao trabalho e, portanto, a energia”. (BURNIER, 2009, p. 50)

mais do que uma imagem de flecha (dura, assertiva e penetrante), ele seria uma espécie de “teia de luz” que (sendo forte e delicada ao mesmo tempo) cria uma resistência, uma relação de retorno, recíproca, vibrante e responsiva entre o ator e o outro.

Nesse sentido, uma vez que a experiência do *fora de equilíbrio* pressupõe que “[...] o ator já trabalhou, antes, com outros exercícios mais básicos, como a *dança dos ventos* ou o *samurai*” (BURNIER, 2009, p. 132), também é possível presumir que Carlos Simioni, ao experimentar essa técnica, já tenha acessado e codificado as mencionadas *qualidades de energia*. De modo que, ao praticar o *fora de equilíbrio*, essas *qualidades* podem levá-lo a atingir a *transparência* sugerida por Iben Rasmussen. Seria como se a sua força abdominal fosse o centro dessa *transparência* que expande para toda a sua extensão. Seguindo essa perspectiva, o que Simioni (2023e) chama de “teia de luz”, talvez possa ser compreendido como um possível efeito de retorno (entre o ator e o espectador), em decorrência da expansão compartilhada do seu “corpo transparente” (DUARTE, 2019).

Assim sendo, no que se refere ao encontro entre Rasmussen e Simioni (por intermédio de *Ponte dos Ventos*), considero a *teia de luz* como a principal *prática* que contribui para a atualização do seu *treinamento* no contexto de *Prisão para a Liberdade*. *Prática* esta que, ao pressupor um *corpo transparente* expandido e coextensivo entre ator e espectador, parece produzir um território enunciativo, uma espécie de percepção compartilhada que só poderia ser sentida na *relação* entre os corpos envolvidos no ato cênico. Tratando-se, então, de uma força-em-relação e não como um objeto ou campo isolado ou individual.

[Haja vista que] ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico. Tem caráter espectral, experiencial e, portanto, não se reduz à lógica, à organicidade ou a uma síntese de consciência, mas ao mesmo tempo, por ser empírica, experiencial e imanente, não se vincula ao transcendente, ou místico ou a uma certa meta-verdade cênica ou humana. (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 114-115)

A partir dessa espécie de *presença relacional* que a *teia de luz* sugere, considero que não só o espectador, como também o *meio* que circunda o *treinamento* de Simioni passa a compor a construção discursiva de *Prisão para a Liberdade* — e, por conseguinte, sua *dança pessoal*. É como se, a partir do *lançamento* de *fora de equilíbrio*, Simioni produzisse uma “resistência” (BURNIER, 2009), que poderia se configurar como um território comum entre os corpos desejantes — ou seja, entre ele e os espectadores interessados e vinculados à demonstração.

Portanto, a *prática da teia de luz* parece expandir a *dança pessoal* de Simioni, mediante a noção de *transparência* de Iben Rasmussen, implementando uma sensibilidade que parece expandir de si para o outro (e vice-versa). Sensibilidade esta que, posteriormente, pôde ser ainda mais apurada no encontro que ele teve com a coreógrafa e dançarina de butô<sup>83</sup> Natsu Nakajima. Logo, a construção discursiva de *Prisão para a Liberdade* intensifica a *busca pela inutilidade do ator*, uma vez que o butô parece ter desvelado ainda mais a “não presença” da *dança pessoal* de Simioni.

---

<sup>83</sup>“A dança do butô tem sua origem no Japão pós-guerra, criada por Taisumi Hijikata e Kazuo Ohno, tendo se expandido para o ocidente através de seus discípulos. É uma manifestação artística cuja principal característica está no processo de elaboração técnica individual do ator-dançarino, tendo como base uma série de princípios extraídos do teatro nô e Kabuki e da dança ocidental clássica e moderna. O butô, portanto, não propõe uma formalização corpórea fechada, mas metodologias para a busca de uma elaboração técnica pessoal” (COLLA, 2013, p. 28)



Imagem 9 – *Dança pessoal*

Legenda: Imagens da dança pessoal de Simioni na Prisão para a Liberdade

Fonte: acervo LUME/2023

Na Dança Pessoal, ou Técnica Pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um “corpo do avesso”, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele, mas o “de dentro”.

(SIMIONI, 2012, p.56)

Imagem 106 – Simioni em *Ponte dos Ventos*

Legenda: *Dança dos ventos*, Carlos Simioni com Care Tippe Molsted (ao fundo). Dinamarca, 1989.

Fonte: Acervo LUME/2023

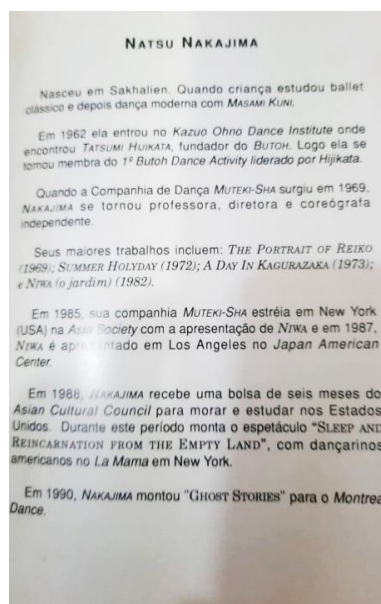
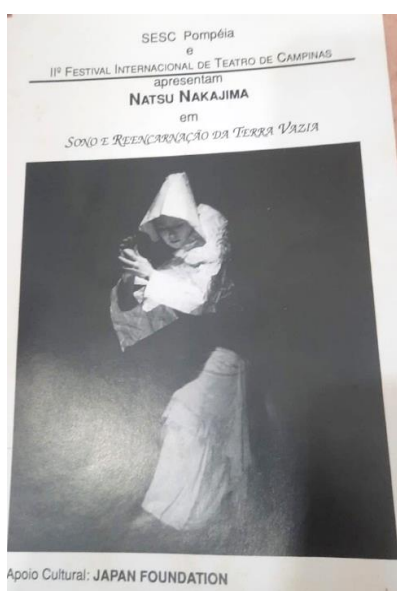
Trabalho desde 1989 com Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret, em seu grupo “Ponte dos Ventos”. Lembro que no primeiro dia de trabalho, ela pediu para cada ator mostrasse o que sabia fazer. Uma atriz mostrou um exercício que aprendeu do ator Cieslak, do Grotowski. Era um passo que pulava e saltava e depois saltava e... E ali, nesse passo, a Iben começou a desenvolver algo novo, junto conosco. Um tinha uma ideia, outro tinha outra ideia, e foi daí que surgiu a “dança dos ventos”. A Iben também é uma pesquisadora, ela não é contenta em somente aprender um passo e reproduzir, mas no que pode se transformar.

(SIMIONI, 2006, p.295)

Imagem 11 – Encontro em *Ponte dos Ventos*Legenda: Sequência do *samurai*. Dinamarca, 1989.

Fonte: Acervo LUME/2023.

Imagem 12 – Espetáculo com Natsu Nakajima



Legenda: Programa do espetáculo que Nakajim dirigiu Puccetti e Simioni (entre outros) em Campinas, 1991.

Fonte: Acervo LUME/2023

Primeiro, eu encontrei Luís Otávio Burnier na Ista/Bolonha... ele estava doente, e eu fiz nele uma massagem... esqueci o ano. No ano seguinte, Luís me convidou para ir a Campinas/Brasil montar um espetáculo com os seus atores e outros professores de destintos lugares do Brasil... esqueci os nomes, com exceção de Simi e Ric... duros exercícios por um mês. No dia da estreia do espetáculo, enquanto fazíamos o ensaio geral no teatro, repentinamente a chuva começou a cair do teto sobre o palco... muitas luzes fortes estavam acesas, eu pensei “isto é perigoso!”, e então a grande força da chuva invadiu o teatro violentamente... o teatro foi ocupado totalmente pela água... nós tivemos que fugir de lá. Esta foi a primeira vez em minha vida que um teatro foi todo ocupado pela água... não pelo público. Então, nossa apresentação foi adiada... jamais esqueci essa memória.

(NAKAJIMA *apud* SILMAN, 2011, p. 208-209)

#### 4º Encontro

**“Eu não quero ver o seu corpo fazendo,  
EU QUERO QUE O TEU FANTASMA FAÇA”.**

Nakajima *apud* Simioni (2023e)

Por volta de 1989, período em que Carlos Simioni começa a participar de *Ponte dos Ventos*, o *LUME* também intensificou as suas participações em eventos nacionais e internacionais relacionados à arte do ator, a fim de compartilhar o treinamento que o *Núcleo* vinha cultivando até então. Esses eventos (essas trocas) foram de fundamental importância para que o *treinamento* de Simioni continuasse procurando outros meios de desvelar e potencializar as *qualidades de energia* que vinham sendo trabalhadas com Iben Rasmussen, em atualização constante com os estudos de Luís Otávio Burnier — que estavam (e ainda estão) em pleno amadurecimento.

Em 1990, na cidade de Bolonha, na Itália, Luís Otávio Burnier participou da sexta sessão do *International School of Theater Anthropology* (ISTA), que teve como tema *Técnica de Representação e Historiografia* (CERASOLI JR., 2010). Foi nessa ocasião que Burnier pôde, pela segunda vez estando no ISTA, apresentar não só os resultados dos 05 (cinco) primeiros anos de pesquisa do *LUME*, como conhecer o trabalho da dançarina de butô Natsu Nakajima.

Por meio dela, entrei em contato mais profundamente com o butô. Quando vemos o trabalho de Kazuo Ohno nos impressionamos, mas conhecer o que alimenta esse trabalho, o que está em suas bases, é outra coisa. Surpreendi-me com a proximidade entre a proposta de Hijikata e aquilo que víamos realizando em Campinas. Decidi conhecer melhor o butô. O conhecimento, em nossa arte, vem sobretudo por meio da prática. Resultado: convidamos Natsu Nakajima para trabalhar conosco por um mês. Desse trabalho resultou a montagem brasileira de *Sleep and reincarnation from the empty land*, dirigida por Natsu. (BURNIER, 2009, p. 148)

A experiência do butô, por intermédio de Natsu Nakajima, agregou muitas qualidades ao *treinamento* de Simioni. Burnier (2009) recorda que foi a partir desse encontro que alguns exercícios básicos do butô passaram a compor o treinamento do *LUME*, dentre os quais destacam-se: *o terceiro olho, o fantasma, os pés que saboreiam o chão, imagens, relação sensação-ação, koshi, jo-ha-kyu*<sup>84</sup>. Contudo, Simioni (2017) não nos deixa esquecer que, para

---

<sup>84</sup>Como o recorte investigativo deste trabalho limita-se às experiências evidenciadas em *Prisão para a Liberdade*, serão problematizadas aquelas práticas que ficaram mais evidentes durante a produção enunciativa de seu discurso.

Burnier, mais importante que os treinamentos, seria o fluxo de vida que é desvelado por eles, de modo que o interesse de Simioni também sempre foi acessar as *qualidades de energia* que pudessem emergir dessas técnicas. Assim sendo, considero que o seu trabalho não procura se apropriar da forma, da estética ou da representação da dança do butô (até porque isso pressupõe a apropriação de uma cultura a qual ele não pertence), mas sim se inspirar no “corpo transparente” (DUARTE, 2016) dessa arte, que, por sua vez, pode potencializar ainda mais a produção da sua presença cênica<sup>85</sup>.

Primeira coisa da Natsu, “Teatro Japonês”, “Kabuki”, “Noh” : *Koshi*. Descer o quadril até chegar no abdômen. Dobrar o joelho, andar sem tirar a planta do pé do chão, fazendo com que o abdômen te puxe, não subir, abdômen. Segunda regra, dessa vez você continua com o *koshi*, mas não é o *koshi* que te puxa (aponta para debaixo abdômen), é aqui que te puxa (aponta para o peito). (SIMIONI, 2023e)

Em Barba (1994) compreendemos que, no teatro japonês, *Koshi* significa a “bacia” (o quadril) do sujeito, que se torna a principal parte do corpo do ator japonês. No Japão, se um ator é considerado bom, é porque ele tem *Koshi*. *Koshi* seria então uma espécie de “cinturão abdominal”, cujo objetivo seria criar uma resistência maior às forças *dóceis* que possam deslocar e acomodar o seu corpo — sejam elas naturais (pela força da gravidade) ou artificiais (sugeridas pelo próprio sujeito). Para exacerbar essa resistência, geralmente o ator flexiona os seus joelhos, abaixa o seu quadril e aumenta a sua base, permanecendo com a coluna leve, solta e em relação constante tanto com o *Koshi*, quanto com as extremidades do ator. Apesar dessa força se concentrar em sua bacia, ela não pode enrijecer o sujeito. Esse “cinturão” precisa ser apenas o núcleo gravitacional dessa presença (que precisa ser fluida), de modo que a coluna consiga reverberar essa *qualidade*, materializando-a em ação e em deslocamento pelo espaço.

Assim, Barba (1994) considera que essa constante resistência às forças *dóceis* — própria do *Koshi* —, faz com que o ator atinja um eminente estado de prontidão, por meio do qual ele pode, a qualquer momento, efetuar ou reagir (a si mesmo ou ao meio) com uma determinada manifestação corporal. Para essa postura de atenção permanente, que é intrínseca à força do *koshi*, o diretor, então, denomina de *Sats*: momento em que as forças são suspensas.

---

Caso haja interesse de acessar a descrição de alguma técnica não abordada neste texto, consultar Barba (1994), Barba; Savarese (2012), Ferracini (2003) e Burnier (2009).

<sup>85</sup> Cabe ressaltar que não é do interesse deste trabalho fazer uma análise da cultura e da experiência do butô nas artes da cena, de modo que será abordada apenas a influência que essa manifestação oriental exerceu sobre o acontecimento enunciativo de *Prisão para a Liberdade*.

O *Sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir. (BARBA, 1994, p. 84-85)

Compreende-se, assim, que *Sats* implica um corpo ativo, disponível e não acomodado. Trata-se do *entre*, do lugar do *equilíbrio precário*<sup>86</sup>, como se fosse um “movimento na imobilidade” da força do *Koshi*, que a qualquer momento pode ser deslocada, lançada ou moldada no espaço. Se olharmos para o exercício do *fora de equilíbrio*, seria como se o *Sats* fosse o momento exato da retenção da *queda*, enquanto o *lançamento* seria o deslocamento do *Koshi* em relação com o outro. Assim, presumo que é por meio do *Koshi* e do *Sats* que a *teia de luz* se propaga, tornando-se um território relacional que faz com que a presença do ator e a do espectador sejam coextensivas e contribuintes para o mesmo efeito de presença cênica. Logo, considero o *Koshi* como se fosse o princípio do *Sats*. Um está intrinsecamente relacionado com o outro. O *Koshi* é a força, o *Sats* é a sua intenção para um porvir incerto.

Com o *Koshi* e o *Sats* (enquanto forças que constituem sua presença), Simioni parece se aproximar de uma espécie de *corpo transparente* no butô — estendendo aqui o pensamento de Iben. De modo que essa possível *transparência* provoca o deslocamento das suas qualidades vitais a partir do ritmo-dinâmica da *dança pessoal*, que, por sua vez, está em plena atualização mediante o encontro com Natsu Nakajima.

A relação entre o butô e a sua *dança pessoal* fica evidente em *Prisão para a Liberdade* quando as duas experiências parecem escancarar o que há de mais vulnerável em Simioni. Tanto em uma, quanto na outra, “[...] o ator não interpreta, ele é. Ele nada expressa, mas simplesmente é com plenitude. A busca por essa plenitude, por esse estado presente, a busca desse *ser*, revela-se algo tão importante quanto difícil e vai ao encontro da nossa dança pessoal” (BURNIER, 2009, p. 149, grifo do autor)<sup>87</sup>. É a partir dessa experiência de limite, que Natsu Nakajima parece desocultar ainda mais qualidades humanas de Simioni.

---

<sup>86</sup>O *equilíbrio precário* (ou *equilíbrio de luxo*) é considerado por Barba, segundo Savarese (2012), um dos *princípios-que-retornam*. Para os autores, ao invés de se pensar em termos de desequilíbrio, seria mais preciso falar em um equilíbrio precário, ou “equilíbrio de luxo” como nomeado em seus estudos, isto é, um corpo que lance mão de um desequilíbrio controlado no qual o ator possa manipular a “tensão” da possibilidade da queda, podendo chegar, se for o caso, a um corpo ereto, aparentemente “equilibrado”, porém, internamente instável e em constante suspensão.

<sup>87</sup>Atriz do *LUME*, Cristina Colla, corroborando Burnier (2009), ainda acrescenta: “O butô tem ligação direta com a dança pessoal no que se refere ao mergulho na própria corporeidade para a criação de uma dança particular: “a

Terceira regra, ativar o meu terceiro olho. Como? Mexer exageradamente a parte de trás do globo ocular. Ele atingirá a glândula pineal, que por sinal está calcificada. Ao mexer exageradamente atinge a glândula pineal e você abre o terceiro olho – que até hoje eu não sei o que é o terceiro olho, mas eu sei que funciona. E quarta regra, não querer fazer nada, apenas deixar que o terceiro olho te conduza. Que na realidade, eu fui descobrir depois que o terceiro olho, quando ativado, **é a transformação desse fantasma que eles falam**, que é essa energia que transpassa o seu corpo, mas que também é conduzida como o corpo físico. Só que não só por você, mas sim por algo mais que está aqui dentro. (SIMIONI, 2023e, grifo nosso)

Pode-se pensar que a partir das forças geradas pelo *Koshi e pelo Sats*, Nakajima provoca Simioni a submergir e escancarar ao máximo sua precariedade. A meu ver, a mestra japonesa parece fazer com que ele se desfaça de toda e qualquer artificialidade cênica que possa ornamentar a verdade do seu discurso. Uma vez vulnerável, Simioni parece se desnudar diante do público e de si mesmo, como se a orientação de Nakajima lhe desse coragem para assumir o risco de sua *inutilidade* — do seu “dizer-verdadeiro” (FOUCAULT, 2010). De modo que a mencionada experiência do *terceiro olho* seria justamente a busca por “[...] uma visão mais interior e uma espécie de relação direta entre esse interior e o exterior.” (BURNIER, 2009, p. 148), resultando em uma estética muito próxima daquilo que é existencial para Simioni. Assim, à medida em que ele se apropria dessa experiência, ele parece conseguir não só olhar, como materializar a sua própria *alma*<sup>88</sup> em cena.

Com a *alma* corporificada, linhas de força se entrelaçam em múltiplas tensões. “É chegado o momento do vazio. Ao invés de conduzir, agora você será conduzido em ressonância com o seu corpo. Uma passagem ao vazio, pelo vazio. Você é convidado a desaparecer ou a nascer para si próprio, metamorfoseando-se” (COLLA, 2013, p. 103), manifestando em cena suas vibrações, impulsos e sensações. Tendo em vista esse contexto, a manifestação cênica de Simioni não parece ser premeditada, mas sim um meio pelo qual a sua natureza se expande, afetando e sendo afetada pelo outro.

---

dança *butô* é incerta, não tem uma “forma” definida, não existe uma ‘técnica *butô*’; cada um deve encontrar por si sua própria dança e sua maneira particular de criar.” (COLLA, 2013, p. 29-30, grifo do autor)

<sup>88</sup>O termo *alma* “pode ser traduzido por universo interior. Por alma deve-se entender o que anima, dá vida e é, portanto, fonte de energia interior e potencial, dinamizada na medida das necessidades do homem”. (ARTAUD, 1984 *apud* BURNIER, 2009, p. 142)

É nesse nível de presença que o *treinamento* de Simioni pode atingir o que Natsu Nakajima chama de *fantasma* — cuja *prática* é o principal presente dessa mestra para a construção de *Prisão para a Liberdade*, de acordo com a perspectiva deste trabalho.

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. O ator é o boneco, e os fios são os fluxos interiores de suas energias. O *fantasma* de Natsu me lembra a *ereção muscular* de Decroux. Para ele tampouco era o ator quem conduzia a ação, mas seus músculos. (BURNIER, 2009, p. 148, grifo do autor).

Segundo Simioni (2023e), após muitas tentativas frustradas, finalmente ele consegue ser conduzido por seu *fantasma*. A partir daí, Natsu Nakajima lhe apresenta uma série de figuras (de um diário pessoal que ela guardara de Hijikata) que parecem animar (provocar) sua presença pelo espaço. “Foi aí que pela primeira vez, no meu trabalho, eu usei as imagens. O meu corpo estava preparado e as imagens eram como se derretessem no meu corpo. E se firmassem.” (SIMIONI, 2023e). À medida em que as imagens eram inseridas na construção discursiva de *Prisão para a Liberdade*, o *fantasma* de Simioni reagia, alterando a sua corporeidade e sendo conduzido pela mesma. A expressão que vai se formando (por parecer estar inacabada e em constante alteração), não se trata de uma representação predeterminada ou da tentativa de imitar (dramatizar) o que acabara de lhe afetar. Até porque, para Simioni

[...] aquelas coisas estranhas [do butô], não é corpo, não é só corpo que eles fazem, eles têm muita coisa, além da filosofia deles, todos esses esquemas não saem do nada, aqui estão nascendo galhos de árvores nas minhas têmporas. (...) “Das suas mãos, nascem arandelas de fogo”. “Do seu peito, saem uma revoada de pássaros.” ... “Quantos pássaros, Simi?” “Sete.” ... “Que cor?” “Branco” — *para facilitar*. ... “Para onde eles vão?” ... “Das suas costas, nasce um enorme chifre.” ... “Dos seus olhos, saem borboletas.” ... “Você está vendo um enorme peixe azul voando no céu”, ... o que é bonito no butô é isso, porque as perspectivas mudam. “Você é um gigante... e esse gigante vai brincar nas águas da Baía de Guanabara”. Figuras do Hijikata. “Você é um menino observando um ninho de passarinho” ... “agora você se torna o ninho do passarinho”. (SIMIONI, 2023e)

Percebe-se então, que a partir da *prática* do *fantasma*, Simioni consegue desvelar em si tanto imagens, quanto ações e matrizes que delas podem decorrer. Como se essas formas oníricas pudessem emergir do seu próprio *ser*, do seu “fluxo de vida” (BURNIER, 2009), implementando ainda mais a sua *dança pessoal*. Assim, essa espécie de *imagem-sujeito*, que

seria uma variação do próprio Simioni, parece manifestar-se pela experiência de um corpo informe que “[...] se mantém em fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las.” (QUILICI, 2015, p. 121). Como se fosse um “corpo nômade”<sup>89</sup> (FERRACINI, 2012), que faz do êxodo o seu lugar, não tendo mais origem nem destino para chegar. Por isso que o encontro com Nakajima, por intermédio de sua noção de *fantasma*, parece ter provocado a *artesanía* de Simioni a materializar a constante metamorfose de seu *corpo transparente* — que, por sua vez, já vinha sendo desvelado e potencializado com Iben Rasmussen e Luis Otávio Burnier.

A *busca pela sua inutilidade* (*saber* inerente ao *treinamento* de Simioni) atinge aqui o seu ponto mais alto. Somada às *práticas* do *debochar de si mesmo*, da *dança pessoal* e da *teia de luz*, o *fantasma* do trabalho de Simioni parece sugerir uma possível “morte do sujeito” (QUILICI, 2015) como experiência fronteira, na qual há uma espécie de desintegração da imagem do ator em relação ao seu treinamento técnico — que se torna um processo intimamente ligado à sua linguagem poética. Assim, a construção discursiva de *Prisão para a Liberdade* se desapega de qualquer expectativa de resultados, suspendendo objetivos e procurando sempre fazer do *treinamento* de Simioni um “momento de intensidade” (GUMBRECHT, 2010).

Contudo, durante o processo de atualização e de amadurecimento dessas *práticas*, o discurso de Simioni também começa a experimentar uma das principais curvas de sua jornada investigativa: *a necessidade de esquecer a técnica*.

Eu lembro que depois de tudo isso eu fui para um Congresso [...]. Eu não lembro que lugar que era, eu só lembro que lá na mesa, eu era convidado, o tema era “Técnica”. Dentro da Técnica do ator. E falavam muitíssimas coisas, mas o que mais me marcou foi: “O ator que mostra a técnica está destruindo o teatro” ... “O ator que se baseia somente na técnica, é um péssimo ator” ... “A técnica quando é do primeiro lugar, está tolhendo o ator” ... “A técnica para o ator é isso, a técnica aquilo, a técnica é assim, a técnica destrói”. E eu pensei “meu Deus... eu sou um ator técnico. Inclusive eu elaboro, sistematizo e codifico técnicas corpóreas de representação. O que que eu faço agora?” (SIMIONI, 2023e)

Inquieto pelas provocações supracitadas, no final de sua demonstração Simioni passa a buscar esquecer da técnica. Como se fosse possível “expurgar” todas as experiências que

---

<sup>89</sup>Isto é, “uma “reterritorialização de um corpo cotidiano desterritorializado, e esse movimento desterritorializado-reterritorializado não acontece de maneira pontual e única, mas acontece em devir, ou seja, em processo dinâmico macro e / ou microscópico, em movimento, em retorno constante, em ziguezague, em transformação.” (FERRACINI 2012. p. 96-97).



substancializam sua presença até então. Evidentemente, ele não conseguiu: “Não dá. Era a mesma coisa que eu falasse “não quero mais saber andar”. Não tem como, não tem como” (SIMIONI, 2023e). Ao se ver encurralado, ele então começa a exercitar algo similar ao *treinamento energético* e, inevitavelmente e de forma espontânea, as forças das suas técnicas também acabavam ecoando em sua corporeidade. Até que, após muita exaustão, depois de “brigar” incessantemente com as suas próprias experiências artísticas, ele nos diz que: “o meu corpo parou. Assim mesmo. E eu tentava me mover, mas não conseguia. Pensei “será?”. (SIMIONI, 2023e).

É a partir desse momento, com esse nível de presença específico, que o discurso de Simioni, em *Prisão para a Liberdade*, finalmente chega na pergunta que mobilizou toda a sua demonstração: “como eu estou hoje” (SIMIONI, 2023e), que compreendo como uma indagação acerca de para onde esses *saberes* e *práticas* levaram seu *treinamento*. Esse redirecionamento não se deu como um instante isolado (como se isso fosse possível), mas como uma consequência (ainda que parcial) de todo esse processo, de todas essas experiências artísticas, de todas esses encontros que lhe levaram até ali.

O *debochar de si mesmo*, de seu *treinamento*, e de momentos cruciais da sua formação fizeram com que Simioni “governasse” (FOUCAULT, 2010) sua arte-em-vida com mais “moderação” (ORTEGA, 1999). De modo que o cultivo de sua *dança pessoal* passa a ser implementada pelo *saber ético-ascético* da *disciplina de si sobre si*, o que exacerba a *inutilidade* de sua presença enquanto sujeito *produtivo* e *dócil* (FOUCAULT, 2014). A partir desse desnudamento, no qual o sujeito se aproxima das suas forças naturais (em detrimento da automatização cotidiana), Simioni parece expandir seu discurso fazendo com que sua *dança pessoal* se estenda ao espectador, criando, assim, uma espécie de território coextensivo onde o ator e o outro compartilham e nutrem uma mesma força, ou seja, uma *teia de luz* que entrelaça e afeta os corpos desejantes (envolvidos) mutuamente.

Com essa espécie de presença relacional, proveniente da *teia de luz*, Simioni então experiencia o seu *fantasma. Prática* que parece coadunar todas as *práticas* e *saberes* supracitados, haja vista que essa experiência pressupõe um constante “abandonar das técnicas” na qual o ator passa a ser conduzido apenas pelos “ecos remanescentes” dessas forças em seu corpo. Eis um corpo inacabado, informe, “livre” (FOUCAULT, 2014) e sobretudo “resistente” (BURNIER, 2019) das amarras socioartísticas que insistem em lhe reduzir a um corpo-em-vida normatizado.

Então, é o acúmulo, o cultivo e a atualização dessas *práticas* (o *debochar de si mesmo*, a *dança pessoal*, a *teia de luz e o fantasma*) que parece fazer com que ele alcance o *treinamento* que é experienciado no instante final de *Prisão para a Liberdade*. Assim, a demonstração é finalizada mediante o encontro dele com suas próprias inquietações. Seu *treinamento* é atualizado com a sua quinta *prática*, como se ela fosse um efeito responsivo para com as outras que lhe trouxeram até aqui. Portanto, tratar destes instantes finais, é tentar decantar o último suspiro dessa experiência artística. É tentar problematizar uma força que ainda está sendo experienciada pelo próprio Simioni. De modo que este último momento de *Prisão para a Liberdade* ainda é uma experiência aberta, que está em pleno processo de investigação.

## 5º Encontro

### AGORA EU SOU UM POR ELES

Simioni (2023e)

No contexto analítico de *Prisão para a Liberdade*, Simioni parece experienciar e atualizar seu *treinamento* a partir das *práticas* que reverberam dos cinco principais encontros que teve ao longo de sua arte-em-vida. Foram eles: o encontro com o estudo do seu *clown*, com Luís Otávio Burnier, com Iben Rasmussen, com Natsu Nakajima e, por fim, com suas próprias descobertas. Retomar a arte dos seus mestres juntamente com o público, parece ser um modo de atualizar (junto) a sua artesanaria — ou ainda, segundo Simioni (2023e), compartilhar: “onde eu cheguei, desses anos todos de pesquisa, onde chegou à arte. A minha arte, a arte de ator”.

Com essa perspectiva, ao final da sua demonstração, ele parece provocar uma “implosão” (FERRACINI, 2012) de todas essas *práticas* que lhe fizeram chegar até seu momento contemporâneo. Ao produzir uma possível “experiência estética” (GUMBRECHT, 2010) — cujo acontecimento gera um estado de relação afetiva no qual o sujeito se encontra extremamente vulnerável e resistente ao tempo e lugar comum —, o *treinamento* de Simioni sugere um modo outro de viver em cena, tensionando ainda mais a *cultura do sentido*.

A “implosão” mencionada, surge, então, como uma “epifania” (GUMBRECHT, 2010) que transforma toda a construção discursiva que vinha sendo cultivada até então — durante *Prisão para a Liberdade*. Paralisado, inerte diante da violenta<sup>90</sup> expansão de seus sentidos,

---

<sup>90</sup> Por *violência* compreende-se uma atitude repentina, brusca, que pode ser internalizada e/ou externalizada pelo ator. Trata-se de uma supressão de *poder* sobre um outro *poder* que perde a sua vigência, apenas no instante dessa

Simioni, nesse caro momento de sua pesquisa, parece expor toda sua vulnerabilidade, manifestando a sua mais autêntica natureza humana.

Lá no LUME, quem conhece, é uma chácara cheia de árvores. Depois de um tempinho, meia hora nesse estado, eu comecei a perceber que as folhas das árvores, que balançavam com o vento lá fora, era como se balançasse dentro de mim. Os passarinhos cantavam, era como se eu estivesse cantando dentro deles. Pensei “nossa, expandiu a minha consciência. **Agora eu sou um por eles**”. “Mas e daí, Simioni? Você não consegue se mexer. Do que adianta fazer teatro sem se mexer?”. Mas continuei, era o corpo. (SIMIONI, 2023e, grifo nosso)

Nesse momento específico de *Prisão para a Liberdade*, considero que Simioni faz de toda sua extensão um contínuo fluxo de vida e, sobretudo, coloca em questão os limites de sua presença que está em pleno processo desejante. Desse modo, ele traz para si os afetos que atribui agora como identidade, implicando em uma “[...] apreensão das coisas (e “pessoas”) como peças que são extraídas de um conjunto para entrar em outro.” (SILVA, 2013, p. 98, grifo do autor). Em outros termos, seria como se a *prática da teia de luz* não só lhe colocasse em relação com outros corpos (e coisas), mas também conseguisse trazer as forças dessas relações para compor e transformar sua presença numa espécie de *eu-outro*.

Com esse nível de percepção, na qual não há mais individualidade, somente uma espécie de *corpo transparente coletivo*, o *treinamento* de Simioni consegue desvelar algo semelhante ao que Ferracini identifica em seus estudos como “Plano de Consciência”<sup>91</sup>

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. (FERRACINI, 2012, p. 139)

Uma vez tendo se apropriado dessa *zona intensiva*, como era costume no *LUME*, Simioni (2023e) nos diz que compartilhou sua descoberta com seus colegas de trabalho, apesar de ainda não ter conseguido romper com a imobilidade dessa presença. Porém, nesse exercício,

---

violenta *epifania*. Nesse sentido, “havia proposto definir “poder” como o potencial para ocupar ou bloquear espaços com corpos, e “violência” como a concentração desse poder, ou seja, como atuação ou evento.” (GUMBRECHT, 2010, p.144, grifo do autor)

<sup>91</sup> Ferracini (2012) parece se apropriar do pensamento de José Gil (2005) que nomeia como “zona” o espaço paradoxal de sentir cinestésico. Nesse espaço, confundem-se e misturam-se a percepção sensorial interna e externa do corpo, fazendo o sentido na dança. Para que isso ocorra, o segredo está na consciência do corpo que contagia o corpo (não o controlando) tornando-o “corpo de consciência” e criando assim a zona de contágio.

ele afirma ter notado duas necessidades que seriam imprescindíveis para aquele momento: a liberação de uma força que emanava do seu peito e a eliminação total do seu ego, do seu *eu* narcísico.

A partir dessa compreensão, à medida em que Simioni foi trabalhando essas inquietações, aquilo que era imóvel (“fechado”) começou a ganhar expansão pelo espaço. A força que expandia de seu peito, somada à *busca pela sua inutilidade*, começou a dar forma a sua existência. Surgia então uma estética não premeditada, constantemente inacabada, como se estivesse substancializada pela *prática* do seu *fantasma*. Esse estado de presença parece ser movido pelos seus próprios apetites. Em Simioni (2017), esta força é denominada de *portal*<sup>92</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. [...]. Então, se o meu treinamento mudou? Mudou muito, mudou muito, muito, muito, muito, muito! Mas para melhor! [...]. Eu sempre tive essa preocupação de que técnica pela técnica não serve para nada. 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. Então, meu treinamento muda e espero que mude bastante. (SIMIONI, 2017, p. 136-137)

Contudo, no exercício de alcançar o *portal*, Simioni (2017, p.137) se pergunta: “como consigo encontrar uma maneira para que os atores cheguem nesse estado sem passar pelos 15, 18 anos que eu fiz?” Movido por essa inquietação, ele parece agregar ao *portal* o procedimento das 04 (quatro) *camadas de energia*, como se este procedimento conseguisse fazer com que o ator acessasse o estado corporal em que ele se encontra no instante final de sua demonstração (que seria o *portal*). Em outros termos, por intermédio das *camadas de energia*, ele presume que os atores em formação podem conseguir desvelar o *portal* sem necessariamente passar por todos os seus treinamentos, encontros e anos de pesquisa, visto que para Simioni (2017, p.137) “[agora] eu consigo alcançar estados mais altos do ser, e com uma metodologia, uma técnica que funciona para outros atores que não precisam passar dez anos [treinando] [...]”.

**Formação da camada frontal:** avança o peso na primeira camada para frente/parar... continuar até a segunda camada para frente/parar... continuar até a camada para frente/parar... quarta camada para frente/parar... Ir até a quarta camada. Pegar a força e as tensões despertadas no corpo pela quarta camada e voltar com elas, trazendo o corpo para a terceira camada. Empurra novamente o corpo para a quarta camada e

---

<sup>92</sup> O nome “portal” está sendo relativizado por Simioni nos últimos anos, pois ele entende que a imagem não é construtiva, nem coerente com a qualidade corporal trabalhada. No entanto, neste momento não há outra forma para se referir a essa prática se não através desta denominação.

voltar para a segunda, continuando com a força da quarta camada. Mas uma vez empurrar o corpo físico para a quarta. Pegar a força e as tensões despertadas no corpo pela quarta camada e voltar com elas até a primeira. Por último, empurrar o corpo para a quarta camada e trazer tudo para o eixo. O campo magnético da frente está criado. Explorar improvisando com o campo ativado. Fazer esse mesmo trabalho nas camadas laterais, camadas traseiras, camadas para baixo e para cima (soltar as forças a cada vez para preparar cada nova camada). Despertar as camadas de frente e trazer juntos (voltando das camadas de frente, no lugar de parar no eixo, continuar indo para trás, aumentando as forças das camadas frontais). Improvisar/experimentar dentro do campo. Fazer as duas laterais juntas e depois baixo/cima juntos. Enfim, ativar todos os lados juntos, criando/ascendendo o campo de energia por inteiro. Improvisar/experimentar no campo ativado. Encerrar parado, com o corpo de energia aberto. Imóvel, experimentar abrir e fechar esse corpo energético. (SESC/Paraty, 2021, p. 54, grifo do autor)

Foi possível observar ao final de *Prisão para a Liberdade*, que o *portal* parece ser afetado tanto por forças que emergem da *transparência* de Simioni — em analogia ao que Duarte (2016) sugere em relação ao trabalho de Iben Rasmussen —, como também por estímulos externos à sua extensão. Essas sensações, que surgem de sua dimensão interna (que podem chegar a se transformar em ações concretas), foram posteriormente<sup>93</sup> reconhecidas por ele como *presentes*.

Improvisar pequenas ações sem pensar que se encadeiam, uma imagem levando a outra. Imagens simples e constantes. Não pensar, deixar as imagens chegarem. Um gesto termina e já está construindo uma outra imagem. Desembrulhar um presente: prolongar um presente, construir e desenvolver a imagem que aparece. (SESC/Paraty, 2021, p. 70)

Já os estímulos externos (sons de pássaros, palavras, imagens, ruídos etc.) foram chamados de *sementes*.

Imagens que formam o corpo num movimento contínuo sem intervenção do pensamento. Sem pressa, deixar o corpo pegar uma posição e formar uma imagem, de pé ou no chão. Ficar nessa posição e falar em voz alta o que essa imagem sugerir. Falar a imagem que vem sem preocupação de ela ser interessante ou não. Deixar o corpo trazer a imagem e abrir o imaginário. (SESC/Paraty, 2021, p. 72)

Tanto os *presentes*, como as *sementes* não produziam formas literais, ou seja, representações/imitações de algo ou de alguém. O que surgiam eram formas abertas, indiretas,

---

<sup>93</sup> De 2016 a 2019, tive a oportunidade de participar da construção do *Estudo do Corpo Sensível*, no projeto *Ateliê de Pesquisa do Ator* (A.P.A.), realizado pelo polo sociocultural do SESC/Paraty-RJ. Esse Estudo foi orientado pelos atores-pesquisadores Stephane Brodt (*Amok Teatro*) e Calos Simioni, no qual foi possível cultivar o que identificamos, no final desse processo, como *Método do Corpo Sensível*. Assim, a partir das provocações de Brodt, ao longo dessa investigação, o *treinamento* de Simioni parece ter sido potencializado ainda mais, de modo que suas *práticas* ganharam outras variações, modos outros de ser operacionalizadas e, por conseguinte, nomenclaturas que parecem dar continuidade aos instantes finais de *Prisão para a Liberdade* — como foi o caso dos mencionados *presentes* e *sementes* no trabalho do *portal*.

provenientes das sensações e dos afetos que as palavras (as *sementes*) ou as microvibrações (os *presentes*) provocavam no *portal*.

No Portal, por exemplo, ele amplia de uma tal forma a sua consciência, não só a consciência daqui mas a consciência do todo, que você, quando recebe um presente, por exemplo, nada mais do que **você ampliado!** Você com a percepção mais aguçada. E isso é fantástico com o ator porque abre um lugar para o ator, porque é o trabalho dele. Então ele colhe, ele tem capacidade de ler a ele mesmo com mais vivacidade, com mais percepção. (SIMIONI, 2017, p. 137-138, grifo do autor)

Em consonância com a *prática do fantasma*, tanto os *presentes* como as *sementes* emergiram da própria existência de Simioni no *portal*. Seja por meio dos afetos semeados, ou das formas desveladas do seu *corpo transparente*, sua forma inacabada parecia ser um outro modo de viver e de se metamorfosear em cena. Como essa manifestação cênica é formada por diversas imagens/ações concatenadas e não premeditadas, em que uma causa a emergência da outra, o *portal* não só é afetado pela *dança pessoal* de Simioni, como parece se tornar mais um possível léxico de sua *prática*.

Assim, seu *treinamento* parece ficar mais sensível às *qualidades de energia* que são descortinadas pelas técnicas. Conforme visto no final de *Prisão para a Liberdade*, no momento de total entrega e de submissão à experiência artística, o *portal* parece ser dinamizado, vibrado e estendido tanto para as mencionadas imagens/ações, que emergem da *transparência* de Simioni (por meio dos *presentes* e das *sementes*), como para *manifestações cênicas* que fazem com que sua presença oscile do sublime ao grotesco, do corpo à voz, do individual ao coletivo, sem diminuir, com isso, a unicidade do corpo-sujeito.

Portanto, assim como a *dança pessoal*, o *debochar de si mesmo*, a *teia de luz* e o *fantasma*, o *portal* se torna, por ora, a principal *prática do treinamento* de Simioni, ou seja, de seu último encontro experienciado em *Prisão para a Liberdade*: o encontro com suas próprias descobertas. Nessa relação íntima consigo mesmo, é possível notar uma atualização de todas as *práticas* e *saberes* que constituem a construção de seu discurso. O *portal* se torna a manifestação da arte-em-vida de Simioni, que não necessariamente produz um *efeito de presença cênica* (GUMBRECHT, 2010).

Essa perspectiva parece ser corroborada pelo próprio Simioni (2023b) quando ele nos diz que é possível ludibriar a plateia com supostos momentos de intensidade (ou efeitos de presença cênica), principalmente quando esses momentos são produzidos em um contexto tão verossímil quanto o de *Prisão Para a Liberdade*. Essa consideração surgiu a partir de uma situação que marcou a sua passagem pelo *Teatro Paulo Pontes*, na cidade de João Pessoa - PB.

[...] Só que naquela semana, em João Pessoa, eu trabalhei muito, eu tinha ministrado dois cursos por dia, dois. Era muita gente, então eu estava afiadíssimo, afiadíssimo. E, tá, no final, demonstração; com os grandes de João Pessoa, não vou dizer os nomes agora porque vou esquecer alguns, mas era com os grandes nomes, com os seus alunos, os seus atores. Era quase umas 200 pessoas. E eu estava afiadíssimo. E quando chegou o momento de eu explodir, de eu ativar esse momento final, foi a primeira vez que eu tive medo, que eu enganei a plateia. Eu enganei, sabe por que? Quando eu fui ativar eu estava tão no estado, de tanto trabalho. Não estava nem cansado, já estava em êxtase durante os dias todos. Quando eu fui acionar para ligar, eu percebi que se eu continuasse eu ia desaparecer, ia desaparecer no palco. Eu ia chegar num lugar onde eu não conhecia. Me deu medo, me deu muito medo. Foi daí que eu resolvi: Não, então eu vou ligar aquilo que eu sei, eu já controlo. Mas a sensação era como se eu fosse explodir em pedaços, não corporal, mas era próximo. Me deu medo, medo de “Meu Deus do céu e se eu não voltar mais”, como se eu fosse desaparecer. Me segurei. (SIMIONI, 2023b)

Quando Simioni recorre a uma prática discursiva (a um procedimento técnico) que lhe traz mais segurança, diminuindo seu risco perante a plateia, talvez também diminui as condições necessárias para a produção de um “efeito de presença cênica” — conforme os estudos de Gumbrecht (2010). Nessas circunstâncias, sua expressão parece apenas simular esse efeito (ornamento do que seria a verdade), fazendo com que o público, por acreditar em sua arte-em-vida, não consiga, naquele momento exato, discernir o pequeno desvio que ele fez naquela manifestação cênica específica.

O que chama a atenção é que, de fato, a luta de Simioni parece ser contra ele mesmo. Luta esta, que exige dele uma ética de si cada vez mais apurada, principalmente quando o seu *treinamento* coexiste com seu *status* social e, por isso, protegido pela crença do público em seu trabalho. Não há receita, procedimentos ou algum tipo de *passo a passo* para se alcançar um efeito de presença cênica. O *treinamento* de Simioni, que observamos em *Prisão para a Liberdade* (e sobretudo a *prática do portal*), é apenas um potente terreno propício para que o *acontecimento* da presença cênica ocorra como uma possível consequência. Porém, como visto na citação acima, esse efeito continua sendo incerto e indeterminado para a arte do ator.

Finalizo então esse quarto capítulo considerando que o *treinamento* de Simioni sugere uma permanente resistência frente aos *poderes* que insistem em doutrinar o seu corpo, a sua presença. *Prisão para a Liberdade*, a meu ver, é a terminologia que melhor traduz a sua arte-em-vida. A sua arte, a sua pedagogia, o seu modo de viver-atuar pode ser visto como uma permanente *fuga* das forças que oprimem a sua natureza. É nesse sentido que o *treinamento* de Simioni procura implementar uma postura *moderadora* dele para consigo mesmo. Uma atitude ética-ascética que o faz resistir aos vícios e vaidades que só alimentam os discursos de falsas verdades. A *liberdade*, que a sua arte tanto busca, só existe, portanto, no exercício de alcançá-

la. De modo que a sua expressão cênica não parece procurar uma forma acabada, um território a ser habitado, mas um modo de permanecer subvertendo a si mesmo e a tudo que alimente a *prisão* que lhe cerceia.



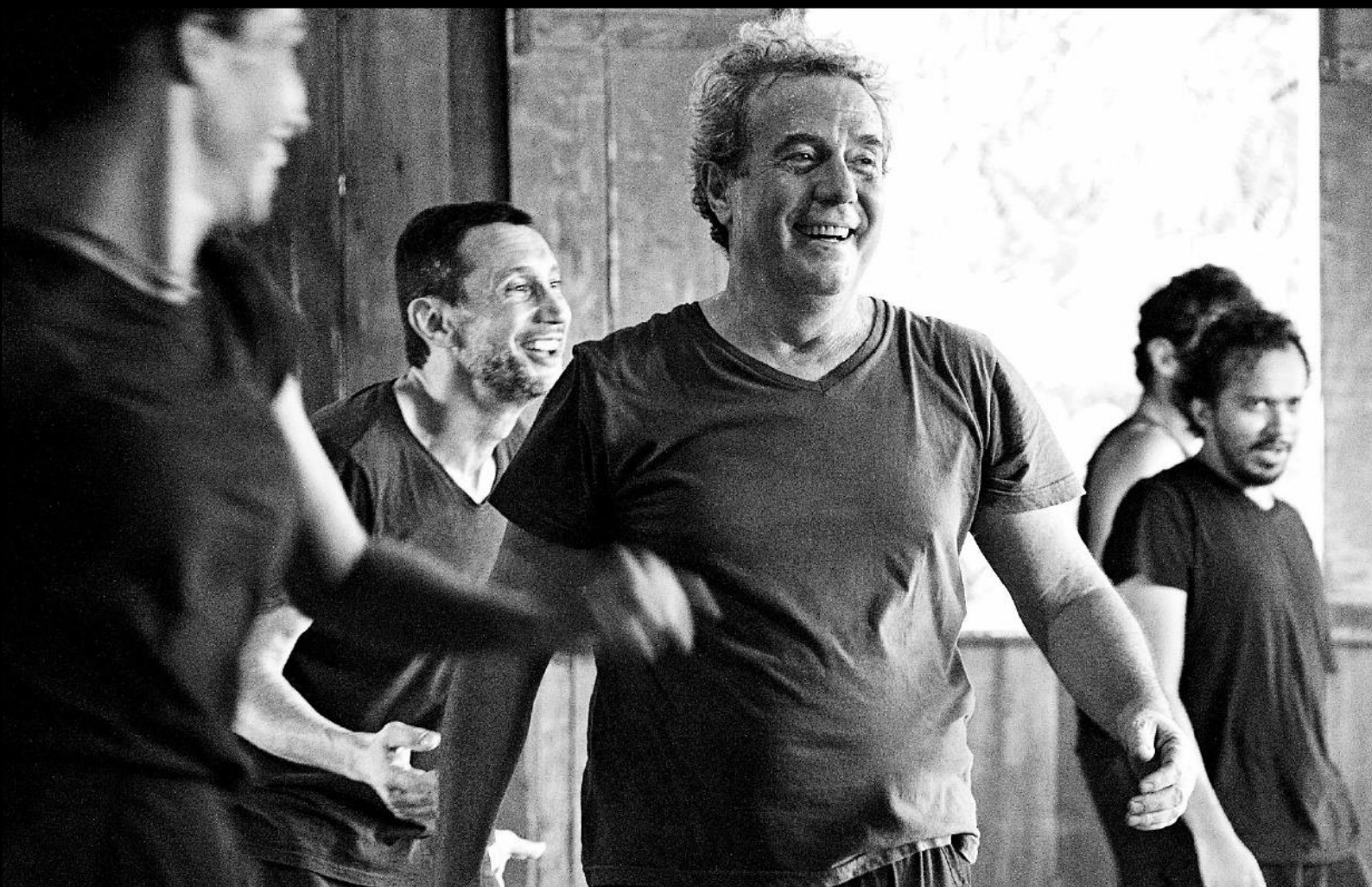


Foto: Marta Viana

*Para mim, no teatro hoje, o que me inspira  
é justamente essa possibilidade  
de o ser humano mostrar a sua beleza total. [...].  
O teatro tira esse ser humano da casinha.  
Coloca-o num lugar ampliado de percepções, de emoções e amplitude  
e sempre você vê a beleza do ser humano,  
mesmo que ele seja ruim, ou mesmo que ele seja mau,  
mas dentro da expressividade do ser humano ele pode ser belo.  
Ser humano é belo.  
O que eu vejo que me inspira para fazer teatro hoje  
é de colocar o ser humano no seu real valor, que é uma beleza, a potência.  
Muito mais do que a gente está acostumado,  
do que a gente aceita.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa realizada, identifiquei e problematizei *saberes e práticas* operacionalizados na demonstração técnica *Prisão para a Liberdade* que foram considerados fundamentais para a atualização do *treinamento* do ator-pesquisador Carlos Simioni. Em *Prisão para a Liberdade*, Simioni retomou sua trajetória artística, atualizando *práticas* que contribuíram para a reelaboração de seu *treinamento*. Considero que essa experiência artística foi uma rara oportunidade para que eu pudesse testemunhar um artista fazendo de sua manifestação cênica, um processo de desnudamento de si mesmo.

A *liberdade* (FOUCAULT, 2004) que a demonstração sugere pressupõe uma postura ético-ascética do ator para consigo mesmo, resultando em um permanente processo de *transformação de si*, e existe como ato de resistência ao *corpo dócil* (FOUCAULT, 2019). Nesse sentido, afirmo que *saberes e práticas* identificados ao longo desta pesquisa subsidiam a atualização do *treinamento* de Simioni ao potencializar suas qualidades existenciais, provocando uma espécie de “implosão” da dualidade forma/vida. Simioni, no exercício de *cultivar a si* mesmo, faz com que o *outro* e o *meio* também sejam partes intrínsecas de sua artefania.

Assim sendo, considero que o *treinamento* de Simioni ultrapassa os limites da sala de trabalho e constitui-se como experiência continuada de arte-vida. Sua atitude ética cotidiana parece, assim, ser uma extensão de sua criação artística. É nesse sentido que as *práticas* de Simioni são substancializadas por *saberes*, que ao mesmo tempo que emergem do *treinamento* parecem poder alimentar sua atualização. *Saberes e práticas* são partes co-extensivas do *treinamento* de Simioni.

Nesse contexto, esta pesquisa destacou três *saberes*. A *busca pela inutilidade do ator*, que aparece como uma permanente atitude de resistência do *treinamento* de Simioni ao automatismo e à ideia de produtividade do *corpo dócil*; a *des-atualização*, que surge à medida que a sua artefania desestabiliza a ideia de tempo presente como uma configuração estável e já dada, com a qual devemos nos sujeitar; e a *disciplina de si sobre si*, que, por fim, sugere que Simioni possui uma permanente postura “moderadora” (ORTEGA, 1999) sobre si mesmo, fazendo com que o cultivo de seu *treinamento* faça frente aos automatismos do cotidiano. Assim sendo, esses *saberes* operam como propulsores de um exercício de resistência a seu *corpo dócil*, de modo que, cada um, ao seu modo, reforça o caráter ético-ascético do *treinamento* de Simioni.

As cinco *práticas* identificadas foram imprescindíveis para o exercício contínuo de transformação de seu treinamento. O *debochar de si mesmo* (a partir da sua experiência com o *clown*) provoca um olhar crítico-sarcástico sobre sua própria artesanania, fazendo da comicidade um modo suave de enaltecer a *disciplina de si sobre si* mesmo. A *dança pessoal* (fruto da experiência com Luís Otávio Burnier) é considerada a língua pessoal de Simioni, filha da relação íntima e profunda dele consigo mesmo. A *teia de luz* (que advém de sua relação com Iben Rasmussen) é aqui compreendida como expansão da sua manifestação cênica, que, ao envolver o espectador, parece provocar uma espécie de território coextensivo e sensível a encontros afetivos. O *fantasma* (que provém do seu contato com Natsu Nakajima) pressupõe que o ator se entregue a seus estímulos mais precários, de modo que suas ações passem a surgir como uma reverberação de sua força existencial. O *fantasma* seria, portanto, a tentativa de “abandonar” as *práticas* que lhe antecederam, o que, ao meu ver, se desdobra na quinta e última *prática* identificada no *treinamento* de Simioni: o *portal*.

A *prática* do *portal* dá continuidade ao encontro que Simioni teve com Nakajima. O *portal* é a expansão de si mesmo; a “implosão” de qualquer dualidade que ainda possa existir entre forma/vida, tratando-se da tentativa de se desnudar por completo do seu *corpo dócil*. Diferentemente da *teia de luz*, que se constitui na relação entre ator e espectador, o *portal* traz para a demonstração, para o treinamento, o *outro* e o *meio* em coexistência — assim como foi observado no final de *Prisão para a Liberdade*.

Considero que a *prática* do *portal*, por ser uma espécie de atualização de todas as outras que lhe antecederam, tensiona a *cultura do sentido* (GUMBRECHT, 2010) e provoca uma espécie de *acontecimento no aqui e agora*. De modo que uma das consequências possíveis do *treinamento* de Carlos Simioni pode ser a produção do *efeito de presença* (GUMBRECHT, 2010) cênica que parece emergir do *portal*. Esse efeito de presença pode ser considerado como um modo *outro* de viver em cena — ainda que por um pequeno instante.

Durante as entrevistas, Simioni não nos deixa esquecer de sua necessidade de experienciar o *portal* no que ele denomina de *corpo cênico*. Talvez seja para onde seu *treinamento* esteja lhe levando. Pensar como a *prática* do *portal* poderia ser experienciada em um possível espetáculo, sem sucumbir à representação dela mesma, parece ser um desdobramento possível de sua artesanania e de próximas pesquisas a serem realizadas por mim e demais interessados no treinamento do ator. Com bom humor, Simioni (2023b) brinca ao dizer que pretende fazer *Prisão para a Liberdade 2*, na qual ele iria, justamente, se debruçar sobre a relação entre seu *treinamento* e a formalização cênica da sua artesanania.

A partir desta pesquisa pretendo dar continuidade aos estudos sobre treinamento de ator e desejo que colegas, professores e artistas afins, sintam-se, em alguma medida, motivados a repensar, problematizar e enriquecer as suas formações continuadas a partir das considerações que procurei cultivar ao longo deste texto. Minha jornada como ator-pesquisador continua. O próximo passo é conseguir permitir que esta investigação ecoe em meu corpo, em meus espetáculos, em minhas aulas, e, sobretudo, em minha vida.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bossi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5.ed. rev.ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMOK TEATRO. Site do Amok Teatro. Disponível em: <<https://www.amokteatro.com.br/home>>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ARAÚJO, Patrício Câmara. Aristóteles: Poiêsis, Mimética e o Aparecimento da Physis. *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*, Maranhão, ano 4, v. 4, n. 4, p. 33 - 40, jul. 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2014 [1975].
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 1994. 243 p.
- BARBA, Eugenio. *Teatro: solidão, ofício e revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2010.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Supervisão de tradução Luís Otávio Burnier. São Paulo: É Realizações, 2012. 335 p.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes).
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 312 p.
- CARDOSO JR., Hélio Rebelo. Para que serve uma subjetividade? Foucault, Tempo, Corpo. *Psicologia Reflexão e Crítica*, v. 18, n. 3, p. 343-349, 2005.
- CHAVES, Ernani. *Michel Foucault e a verdade cínica*. Campinas-SP: Editora PHI, 2013.
- COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- CORRÊA, Sergio. A coragem de um “sujeito ético”: o uso da parresía e da virtude da probidade intelectual em M. Foucault e F. Nietzsche. *PERI*, v. 9, n. 2, p. 149-165, 2017.

DA SILVA, Amâncio. Hans Ulrich Gumbrecht Leitor de Martin Heidegger: concepção de produção de presença. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 505-522, 2017.

DUARTE, Priscilla de Queiroz. *Maturidade do Ator: ofício e cultivo de si*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DI FELICE, M. (Org.). *Martin Heidegger: a questão técnica*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Paulus, 2020. Coleção Clássicos para comunicação.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideais linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 168 p.

FERRACINI, 2003, p. 35-36).

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes da cena, *Ouvirouver*. Uberlândia. V.13 n. 1 p.106-118 jan.- jun., 2017

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Resumo dos cursos de Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zabar Ed., 1997.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas*. Editora Gallimard, 2000 [1969].

FOUCAULT, Michel. A Ética do cuidado de Si como prática de liberdade. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos V. Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2004, p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1982]. 680 p.

FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. Curso dado no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1983].

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 [1984].

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FRANÇA DE VILHENA, D.C. Ariane Mnouchkine ou a eterna busca pela estética de uma ética. *Repertório Teatro & Dança*, v. 13, p. 104-112, 2009.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. 1. reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 236 p.

GAULIER, Philippe. *O atormentador: minhas ideias sobre o teatro*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2016.

GIL, José. *Movimento total*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

GROTOWSKI, Jerzy. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUMBRECHT, H.U. (2004) *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2010. 206 p.

HAN, Byung-Chul. *O aroma do tempo*. Um ensaio filosófico sobre a Arte da Demora. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

Heidegger, Martins. *Ser e Tempo*. Vol. 1 e 2. Petrópolis: Vozes, 1989 [1927].

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Aderaldo e Rotchschild Editores; Fapesp, 2006. 206 p.

HIRSON, Raquel Scotti. *Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo*. (Tese de doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. 175 p.

HIRSON, Raquel Sotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume. *Urdimento*, v. 2, n. 29, p. 112-127, out., 2017.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. *O Percevejo Online*, v. 1, p. 1-9, 2009.V.01- F. 02 – jul. -dez. 2009

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

ICLE, Gilberto. Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Rev. Bras. Est. Pres.*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 9-27, jan./jun. 2011.

ICLE, Gilberto. Vontade de presença, vontade de corpo: para pensar o teatro brasileiro contemporâneo. *Sala Preta*, v. 13, p. 180-192, 2013.

ICLE, Gilberto. O Dizer Verdadeiro como Prática Discursiva na Pedagogia do Ator. *Moringa - Artes do Espetáculo*. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], (UFPB), v. 5, p. 13-27, 2014.

LIMA, Tatiana. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. *Revista do LUME Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, Unicamp. n. 2, nov., 2012.

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

LUME. Site do LUME Teatro. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>. Acesso em: 02 jan. 2023.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

QUILICI, Cassiano. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Espetacular: a margem de invenção possível*. São Paulo: USP, 2012.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *O Cavalo Cego: diálogos com Eugênio Barba e outros escritos*. São Paulo: É Realizações, 2016.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros* [Manuscrito]: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas, 2012.

SAMPAIO, Simone. A liberdade como condição das relações de poder em Michel Foucault. *R. Katál.*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 222-229, jul./dez. 2011.

SESC/Paraty (Org.). *Um estudo sobre o corpo sensível: Ateliê de Pesquisa do Ator*. 1. ed. Paraty/ RJ: Polo Sociocultural Sesc Paraty, 2021.

SCANDOLARA, C. COLLA A. C. A noção de presença na trajetória teatral de Carlos Simioni. In: VIII CNGRESSO DA ABRACE - Associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 2014, Belo Horizonte. *Memória ABRACE - Anais VIII Congresso*, 2014.

SILMAN, Naomi (Org.). *Lume Teatro 25 anos*. 248p. Campinas. Editora da Unicamp, 2011.

SILVA, Cardoso. Vindenes Bro: um acontecimento diante do tempo *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 3, 2019.

SILVA, Cíntia. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SIMIONI, Carlos. *Entrevistas com Carlos Simioni*. In: FERRACINI, Renato (org.); *Corpo em Folga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild. Editora: FAPESP, 2006.

SIMIONI, Carlos. O Treinamento como Trampolim (entrevista concedida a TEIXEIRA, Marcelo Marques Teixeira; revisão Cláudia Müller Sachs). *Revista Cena*, n. 21, p. 126-142, 2017.

SIMIONI, Carlos Roberto. Prisão para Liberdade: demonstração técnica. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 9., fev. 2020, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp: 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=114Y-zt9rVs>>. Acesso em: 24 out. 2020.



SPINOZA, B. *Ética*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

STELZER, Andréa, *A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil*. 1. ed., Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2021.

TEIXEIRA, Marcelo Marques. *O andarilho: a recriação de um terceiro corpo ...* 2018. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/10078>> Acesso em: 25 mai. 2023.

TORRES, J. C. B. Maquiavel e a arte da guerra. In: MAQUIAVEL, N. *A arte da guerra*. Porto Alegre: L&PM, 2008, v. 1, p. 7-18.

YUASA, Y. *The body: toward an eastern mind-body theory*. Tradução de Shigenori Nagamoto; Thomas P. Kasulis. New York: State University of New York Press, 1987.

## ANEXO I - Primeira Entrevista com Carlos Simioni

*Marcelo: Olá, bom dia. Estou aqui com Carlos Simioni, ator e pesquisador do Lume Teatro. Hoje é 14/01/2022 às 10h aproximadamente. Essa é uma entrevista que precede talvez mais outras 2 ou mais outras 3, referente à minha pesquisa de doutorado no PPGArtes na UFMG, sob a orientação da Professora Mônica Ribeiro. Simioni, seja bem-vindo. Muito feliz por estar com você, uma das minhas maravilhosas referências nessa minha caminhada que eu ainda tenho tanto a andar.*

Simioni: Que bom, que bom. Obrigado, Marcelo.

*Marcelo: Sim, eu queria começar essa conversa com você sabendo um pouquinho da sua infância, um pouquinho da sua infância, do seu primeiro contato com teatro. Porque teatro e não outra prática. Se o teatro atravessou sua escola, sua família, quais foram esses afetos que antecederam tudo lá.*

Simioni: Na realidade na família não tem artistas, sou o único artista. Então, eu não tenho referência familiar artística. No teatro eu também estudava numa escola, colégio de freiras, nesse colégio tinha teatro de verdade com palco, plateia, cortina e eu tinha 6 anos de idade, estava no pré-primário e a professora me escolheu e mais uma menina e mais um outro casal para aprender danças holandesas. Eu nem sabia para que era, eu lembro que a minha avó que fez o figurino, aqueles tamanquinhos holandeses. Foi toda uma sessão. Só que eu ensaiava na escola e não tinha noção para o que era, não tinha noção. E no dia teve apresentação, não lembro se era dia das mães, dos pais, era uma festividade na escola; e de noite a professora falou assim, com a cortina fechada no palco: “agora quando abrir a cortina e a acender as luzes vocês dançam o que nós ensaiamos”. E eu estava ali no palco com cortina fechada, escutando aquele bochecho, aquele barulho do público, estava lotado e eu falei assim: “Nossa que estranho”. Aí eu me lembro até hoje, que foi definitivo na minha vida, começou a abrir a cortina, quando começou a abrir a cortina e olhei para a plateia, eu tive a sensação assim: “Nossa, este é o lugar que eu quero estar na minha vida toda”. Foi incrível. Aí acendeu a luz e eu comecei a dançar. E essa imagem não sai da minha cabeça. No ano seguinte, no primeiro ano eu também fiz apresentação. Ai eu não sabia direito que na minha casa, na minha família, sou filho de madeireiros e nós tínhamos atrás era a madeireira, muito grande, um pátio enorme, cheio de madeira, barracões e maquinas e todos os primos moravam nessa vila. Eu lembro que a gente brincava nos finais de

semana, quando a madeira estava parada e eu inventava histórias, dirigia, encenava, sem saber e aí foi, aí foi, aí eu pensei: Nossa que gostoso... e até que aos 14 (quatorze), 13 (treze) anos, na realidade, eu fui numa escola, já no segundo grau, fui fazer química... na verdade foi técnico em eletricidade, química foi depois. Descobri que tinha um grupo de teatro na escola, na Escola Técnica e que..., mas antes disso, Marcelo, eu li nos jornais um anúncio: “Faça teatro e cinema e televisão por correspondência, no Instituto Universal Brasileiro”. Eu chamei, pedi e vieram todos os catálogos marcados, cheio de exercícios teatrais, cheio de histórias de teatro e eu li tudo e fazia os exercícios. Era muito engraçado, você tinha que ficar na frente do espelho e fazer cara de triste, cara de alegre, sabe, essas coisas de máscaras, tudo mais. E eu lembro que fiquei sabendo desse grupo [na Escola Técnica] e fui na reunião, eles estavam fazendo um trabalho de mesa, lá no palco a noite e eu entrei e fiquei sentado na plateia, e o diretor falou: “O que é que é?”. Aí eu falei: “Eu preciso falar com você”. “Venha.” Eu cheguei já todo soberbo: “Eu faço teatro por correspondência e gostaria de participar do grupo. Daí, ele falou: “teatro por correspondência, é? Tá bom, então se senta aí e espera que no final a gente conversa”. Aí ele me aceitou no grupo e eu fiz a peça. A primeira peça que eu fiz mesmo foi *Os Irmãos das Almas*. E eu fazia o guarda número 02 (dois), que só entrava no final do espetáculo, para prender algumas pessoas e o meu texto era, eu entrava e dizia: “que gritos são esses?” Só. Mas eu lembro que estava tão empolgado, que eu achava que esse personagem era que resolvia a história, que prendia os ladrões, coisa assim e chamei a família toda para assistir... imagina a peça inteira e só aparecia nos últimos momentos, mas para mim eu estava super feliz. Aí teve uma nova montagem, aí o diretor me deu o segundo papel principal, *Dagoberto* se eu não me engano e aí foi, e aí foi. Foi lindo, foi lindo.

*Marcelo: E essas peças eram nesse curso técnico de eletricidade?*

Simioni: A Escola Técnica tinha vários cursos e também não era curso. Teatro não era curso. Era um grupo à parte. Mas era um diretor convidado. Eu fazia trabalhos, exercícios psicodrama. Era muito interessante, muito interessante.

*Marcelo: Muito bom, Sim. Então foi nesse grupo que houve seu grande começo, pelo menos o mais organizado, né?*

Simioni: Sim, na realidade também tem um fator que é o seguinte: depois do segundo ano, eu participava de um grupo de jovens religioso, né? Coisas de jovem mesmo. E depois o diretor me convidou para uma montagem de um espetáculo *Pagador de Promessas* e eu ia fazer o padre. Eu estava super empolgado, mas eu tive uma reunião com o dirigente do grupo de jovens e ele me pegou e falou o seguinte: “Olha Carlos, você vai ter que escolher entre Deus e o teatro”. Aí eu fiquei “meu Deus do céu”, fui lá falar com o diretor e desisti realmente da peça para ficar com Deus. Mas ele falou uma coisa muito importante para mim. Ele falou. É uma pena, é uma grande pena porque você tem tudo para ser um ator. Repense mais tarde, pense sobre isso. E eu lembro que eu fui, assisti a estreia da peça onde eu participaria. Eu comecei a chorar muito durante o espetáculo. Eu queria estar lá dentro, eu queria estar lá. “Porque que eu não estou?” Aí foi, aí fiquei uns anos sem fazer teatro, aí não teve escapatória, tive que fazer.

*Marcelo: Você falou que os seus pais não eram artistas, atores, não eram do teatro. Uma pergunta...você é filho único, Simi?*

Simioni: Não, eu sou o mais velho de 05 (cinco), 05 (cinco) filhos. Eu lembro que eu queria fazer teatro, nos meus 18 (dezoito)... 19 (dezenove) anos, mas o meu pai não deixava. Teve um dia que meu pai falou: “Se você quiser fazer teatro, você pode fazer, mas saia dessa casa e nunca mais volte”. Aí eu pensei: “Meu Deus”. Aí eu tive a ideia, eu tinha meus 20 (vinte) anos, eu não sabia de nada... que existia escola de teatro, aliás não existia naquela época. Eu resolvi, com meu dinheiro, eu trabalhava, ir para Portugal. “Vou fazer teatro lá, ninguém fica sabendo”. Falei pro meu pai que ia tentar fazer engenharia lá, lá, lá. “Eu vou para Portugal e ninguém sabe. Pronto, faço o que eu quero”. E eu fui. Cheguei lá me deu uma depressão. Aí eu pensei assim: “Nossa se eu consegui com o meu dinheiro vir até Portugal com 20 anos, um cara completamente ingênuo, aqui, até eu descobrir tudo isso”. Fui atrás de assistir espetáculo, mas era tudo já profissional. Eu decidi voltar, “eu tenho capacidade de viver por mim mesmo” e voltei, voltei para o Brasil para Curitiba. Nesse meio, eu estava passeando pela cidade, passei pelo *Teatro Guaíra* e estava uma placa dizendo: “Curso de Inverno de Teatro, 01 (um) mês”. Aí eu fui fazer. Eu já estava morando sozinho, já tinha alugado meu apartamento. Fui fazer esse curso de inverno de 1 mês. Ali foi a derrocada. Ali foi incrível porque eu me encontrei com as aulas, com tudo que tinha ali, num mês intensivo, toda noite e o mais incrível que os professores disseram “você tem tudo a ver com o teatro, você tem tudo a ver com o ator, você tem que fazer”, aí me inscrevi e fiz vestibular. No ano seguinte, aí cursei o ano todo, daí acabou... aí, só

para completar... Nesse curso do *Teatro Guáira*, eram 04 (quatro) anos. No segundo, acabou o, o ano e eu ia ter férias em janeiro, até do meu emprego, e perguntei para a professora Evandra Hoffman (12:15)... eu queria fazer um curso no Rio de Janeiro e tinha um do Sérgio Brito. Era o que eu mais conhecia. Só que eram 5 (cinco) dias e era caríssimo. Aí a professora falou assim: “Olha Simioni, tem também, nesse da CAL, tem também um tal de Luís Otávio Burnier, curso *A Linguagem do Corpo*, que está chegando agora na França, que está bombando lá, mas é um curso de 1 mês, 4 horas por dia e era super barato, eu te aconselho porque eu não sei o que mais fazer com você, com teu corpo, você tem o teu corpo muito travado. Talvez isso te ajude. Aí eu fui, foi daí que tudo aconteceu. Só para você ter uma ideia. Não adianta, não adiantava eu desistir do teatro, não querer. O teatro sempre perseguiu, sempre, sempre.

*Marcelo: Realmente a sua relação com o teatro foi algo muito forte em sua vida, desde a sua apresentação lá no primário até o primeiro encontro com Burnier. Além do fato de muitas forças terem tentado lhe desviar desse caminho... teve Deus, teve seu pai...*

Simioni: Até Deus não conseguiu Ha, ha, ha...

*Marcelo: Teve seu pai que foi determinante. Eu não sabia que você foi para Portugal não, que teve esse período em Portugal.*

Simioni: Mas fiquei só 01(um) mês lá, fiquei só 01 (um) mês e desisti.

*Marcelo: Agora falando mais dessa ponte entre a infância/adolescência/juventude e o encontro com Burnier. Como é que foi? O Burnier trouxe uma carga que talvez tenha sido nova para você, não foi?*

Simioni: Sim, foi completamente nova. A história com Burnier é bem *sui generis*, porque, claro, ingênuo, cheguei no Rio de Janeiro e não fiz matrícula, pensa. Cheguei um dia antes, fui lá na CAL para fazer a matrícula. A secretária falou assim: “já está lotado”. Aí eu disse: “Como? Eu vim de Curitiba para...”. Aí ela disse: “A não ser que você fale com o professor”. Ela me deu o telefone do Burnier. Aí eu falei com ele, ele disse: “Olha, eu não sei. Vai amanhã e se faltar alguém, você entra”. Só isso. Só que no dia seguinte eu fui, mas nem perguntei se faltou alguém, já entrei na sala. Já entrei na sala. E eu não tinha ideia de quem era esse Burnier. Não sabia se

era jovem, velho, nada disso. E na sala tinha um senhor francês *Je Marie* que estava se aquecendo. E eu pensei: “Deve ser ele”. Ele falou algumas coisas, sotaque francês, eu falei “deve ser ele...” Aí fiquei ali esperando. Tinham várias pessoas sentadas, tinha um rapaz do meu lado. Só sei que, quando deu o horário do curso, esse rapaz do lado falou: “Bom, agora pessoal é melhor a gente começar”. Eu pensei comigo: “Pow, o que é que esse cara está se metendo. O professor já está lá, né?” Não, esse rapaz era o Burnier. Ele tinha sotaque. Ele tinha sotaque francês. “Ah, então é ele... ótimo”. Eu lembro que tinha umas 20 pessoas e eu lembro que ele só explicou alguma coisa e começou com a gente um trabalho energético. Energético você sabe: se mexer, se mexer, se mexer. E a única coisa que ele dizia: “quando você ver um colega teu perdendo a força ou cansado, vai em cima e dá energia para ele, dá energia”. Então era esquisito, podemos assim dizer, só se mexer, só se mexer, só se mexer. Aí, quando você estava com os bofes para fora, por exemplo, tinha turma em cima de você, eu estava odiando, odiando, odiando. “Ai não, não quero nem saber”. Acabou, deu 04 (quatro) horas, todo mundo exausto, eu exausto, foi horrível. Eu pensei: “Não quero fazer nada, não vou voltar amanhã, porque: uma, que eu sei que não vou poder me mexer com dor muscular. Outra, que esse camarada não falou nem uma vez a palavra ator e nem a palavra teatro”. Só que no dia seguinte... inclusive, eu tinha um amigo de Curitiba que veio. E eu estava hospedado na casa da minha avó e era caminho para ele fazer o curso. Eu já tinha decidido que eu não ia, mas ele passou lá em casa, na casa da minha avó, para me pegar. Aí eu falei assim: “Eu não vou, João Paulo, João Paulo Leão”, aí ele falou: “Dá mais uma chance”, aí levantei todo dolorido, sem poder me mexer e fui. Dito e feito, foi a mesmíssima coisa, o cara não falou nada e mandou a gente se mexer, se mexer... “Eu sabia que não devia ter vindo”. Não tinha comando. Ele dizia: “Cansaço é psicológico”. Ele não deixava você parar, ele pedia pra turma ir em cima de você... Eu lembro que não conseguia me mexer de tanta dor, mas aí passaram 02 (duas) horas e eu fazendo, não tinha intervalo... e eu fazendo... de repente depois de 02 (duas) horas eu estava saltando pelas paredes, pulando, dando força para os outros. Eu pensei: “Nossa, que coisa interessante, nunca passei por isso”. Era o tal do extrapolar dos limites. “Gente, que eu consegui”. Aí foi, aí foi, aí eu me empolguei, achei maravilhoso. A única coisa que me fez ir em frente, teve um momento que ele falou assim: “Fale com o seu corpo aquilo que você não pode falar com a voz”. Isso mexeu tanto comigo, porque eu tinha tantas coisas internas que eu não falava, que eu não sabia, não tinha coragem de falar o que eu pensava, o que eu sentia, e de repente ao ouvir aquela frase eu pensei: “Nossa, é possível!” e comecei a me expor fisicamente, me expor, trazendo do meu mais íntimo, aquilo que eu não podia contar em palavras. Isso foi

revelador para mim. “Ahh, isso é muito bom, eu quero fazer assim”. E foi, foi. Tanto é que depois de 01 (um) mês de curso, ele fez 01 (uma) semana lá na Aldeia Arcozelo. Fomos para lá. Só que ele fazia o *Rei Elias*, no Rio de Janeiro, com Sergio Brito, então ele ia de noite. Aí, chegava lá pelas 02 (duas) da manhã. E eu não sei porque, ele me deixou responsável pra cuidar da turma enquanto eles faziam os exercícios, a gente trabalhava com bastão naquela época... e lembro que numa madrugada ele resolveu fazer todo mundo entrar nos lugares dos escravos... Estava fechado etc. Ele pediu para todo mundo ficar de olho fechado e me colocou no primeiro da fila para conduzir as pessoas. Eu não fecharia os olhos. Para eu levar lá para dentro tinha que pular a janela. Então, foi uma coisa tão engraçada porque desde a primeira vez ele já me colocou como... sei lá... um assistente dele ou ... um seguidor.

*Marcelo: Entendi... Simi, depois de um mês de curso no Rio de Janeiro, como é que foi essa transição de finalizar essa para seguir esse rapaz? Você já conhecia Campinas?*

Simioni: Não, não conhecia. Ele morava no Rio de Janeiro, o Burnier... ele tinha recém-chegado da França e ele morava no Rio. Aí, é o seguinte: eu voltei para Curitiba tão empolgado, super modificado. Nós tínhamos um grupo, participava de um grupo de teatro lá, do curso mesmo [Curso de teatro que Simioni estava fazendo no *Teatro Guaíra*] ... e fiquei tão empolgado que eu resolvi passar para eles. Eles falaram: “nossa senhora, você veio modificado, você é outra pessoa”. Aí, eu falei assim: “oh, os exercícios são esses, esse, esse”. Passei os energéticos para eles e fazíamos. E eles falavam: “que legal, nunca tinha feito isso...”. Aí eu tive a ideia, não sei se fui eu, alguém teve a ideia... “porque a gente não chama o Burnier para vir para Curitiba?” Aí, eu escrevi uma carta pro Burnier. Aí, ele falou assim: “olha, eu posso, data tal, vocês me arrumam passagem de avião, hospedagem e alimentação, eu não vou cobrar cachê”. Aí, fizemos aquela coisa de grupo mesmo, fizemos, conseguimos uma passagem, conseguimos uma hospedagem e alimentação a gente levou as comidas das casas das mães. A irmã de uma atriz cozinhava. E ele veio e ele ficou acho que 10 (dez) dias. E ali foi realmente fortíssimo, foi muito forte, porque nós estávamos montando uma peça do Edson Bueno de Curitiba, *Um Rato em Família*... e ele conseguiu dar uma alavancada no espetáculo através do energético. A gente fazia 04 (quatro) horas de energético e quando a gente estava em ponto de bala, a gente já tinha os figurinos dos personagens para fazer as cenas que já estavam montadas, mas [agora] com uma outra carga energética, sabe? Então, sabe, o espetáculo virou, virou uma coisa maravilhosa e eu lembro que eu falei pro Burnier nesses dias. Eu falei assim “Burnier, eu vou falar uma

coisa que eu acho que é ridículo, mas eu quero ser o seu discípulo pro resto da minha vida. Eu sei que você acha que esse negócio de discípulo é coisa de Jesus”, imagina eu e Deus, agora Jesus... Já que eu não quis o pai, vou ficar com o filho. Aí, ele falou assim: “Simioni, não é ridículo. No teatro oriental tem o mestre e os discípulos.”. Olha, daí que ele falou: “Eu estou no Rio, mas eu quero trabalhar numa Universidade. Eu estou com convite de 03 (três) Universidades. Uma de Campinas (ele era de Campinas, a família), uma de Brasília e a outra do Rio de Janeiro. Eu vou ver qual que me autoriza fazer pesquisa, eu quero criar um grupo de pesquisa. Assim que eu tiver uma noção, um contrato, eu te chamo, pode ser?” Só que daí, foi para Campinas e no primeiro tempo ele ainda estava em acordo e tal... e ele dizia “venha para cá passar o fim de semana para gente trabalhar” e eu ia para Campinas no final de semana. Eu trabalhava também numa empresa. Trabalhávamos lá. Ele tinha alguns alunos lá. Fazíamos energético, sempre energético. Até que um dia ele falou: “Simioni, se você quer vir trabalhar comigo, você precisa vir, mas para ficar 20 (vinte) anos, porque minha pesquisa vai ser no seu corpo e não dá pra daqui 3 (três) anos você ir embora”. Aí, eu disse: “Bom, eu preciso pensar”. Que eu não sabia direito o que era, imagine. Depois, Barão Geraldo, aquele lugar, isolado.

*Marcelo: Você já conhecia aquele lugar?*

Simioni: Não, não conhecia. Aí eu lembro que eu viajei de volta para Curitiba. Não dormi a noite toda. Eram 6 (seis) horas de viagem pensando se aceitava ou não aceitava, se ia ou não ia. Aí eu aceitei. “Vou, vou embora para 20 (vinte) anos, quando ele me chamar”. E aí eu lembro que na noite de Natal (ele fazia aniversário dia 24 de dezembro), ele me ligou e disse: “Simi, deu certo. Eu vou poder criar o laboratório de Ator, eu preciso que você venha”. Aí eu falei assim: “Tá bom, eu vou”. Aí levei 02 (dois) meses para acertar tudo, pedir as contas, me arrumar e cheguei lá em março definitivamente. Em março de 1985. Eu lembro também que se passaram 03 (três) meses. Nós trabalhamos direto e eu sem ganhar nada. Não deu certo de criar o laboratório. Daí ele me disse: “Poxa, Simioni, tem que ver se você quer ficar ou não, porque está emperrada a coisa”. Aí eu disse: “Bom, Burnier, eu vim para ficar 20 (vinte) anos, não é para depois de 3 meses que eu vou desistir. Os empecilhos é para serem transpassados”. Isso realmente foi... agora pensando nesse tempo todo, isso era uma tônica muito forte para mim, para nós do *LUME*. Não existe barreira. A barreira entra, você tem que ultrapassar, não pode desistir, sempre é assim, sempre foi assim. Desde inclusive com a morte dele, 10 (dez) anos



depois, ele morre e para nós podia acabar tudo, né? Não, tem mais uma barreira: estamos sem o Burnier, temos que continuar.

*Marcelo: Entendi, Simi. E você tinha quantos anos quando foi em 1985?*

Simioni: Eu tinha 26.

*Marcelo: ... e ele passou quanto tempo com vocês lá em Curitiba?*

Simioni: Ele ficou... era a semana da Páscoa, acho que foram 7 (sete) dias ou 8 (oito) dias.

*Marcelo: Ah, foram 8 dias bem intensos.*

Simioni: Muito intensos. Nós tínhamos sala no *Teatro Guaíra*. Foi superintenso, foi maravilhoso.

*Marcelo: E seus amigos de grupo não quiseram, não foi uma decisão do grupo, foi uma decisão sua? Eles não quiseram acompanhar o Burnier?*

Simioni: Sim, foi uma decisão minha. Era muito forte para mim. Que daí eu abandonei o grupo, fui para Campinas, abandonei o grupo. Mas mesmo assim, 02 (dois) desse grupo, 02 (dois) anos depois, foram para Campinas para trabalhar com a gente, mas os meninos não deram certo. Eles não quiseram ficar e voltaram para Curitiba.

*Marcelo: Simi, falando agora um pouco de Barão Geraldo. Você disse que não conhecia Barão. Como é que foi essa saída para Barão? Houve outros estímulos para além do teatro, para além do Burnier, algo pessoal que também lhe querer sair de Curitiba?*

Simioni: Não, não. Só o trabalho realmente. Só por causa do trabalho. Eu lembro que Barão Geraldo naquela época era bem diferente de como é hoje. Era muito mais vazio, não tinha absolutamente nada, não tinha... para tomar café... por exemplo, eu sou de Curitiba e Curitiba tem café em qualquer esquina. Lá não tinha, lá não tinha nada. E eram muitas árvores. Eu lembro uma das vezes, depois de dois meses, eu estava caminhando, indo para o trabalho, para

a sala do trabalho, eu parei numa área de terra, rodeado de árvores. Eu parei e falei para elas: “eu odeio todas vocês, árvores. Não gosto de vocês!”... eu era urbano. Mas foi muito interessante porque não tinha nada em Barão Geraldo. Era só trabalho. A gente começava às 06 (seis) horas da manhã, trabalhava até 01(uma) hora da tarde, depois ficava exausto, exausto. Mas foi, me entreguei absurdamente... me entreguei. Era como se um sacerdócio, entende? É isso que vou fazer e acabou. É claro que o trabalho foi me empolgando. As coisas que a gente ia descobrindo, tudo isso era... eu era muito difícil também. Burnier tentou me ensinar mímica do Decroux, depois de 01 (um) mês ele falou assim: “Vamos desistir Simioni, você é péssimo, você é péssimo na precisão”. Uma que eu também não gostava muito, não era o que eu queria fazer. O que eu mais queria era me expressar da minha maneira, entende? Da minha maneira. Não queria copiar ninguém, uma mímica, por exemplo. Eu sei que era uma bobagem da minha parte, mas eu não queria. Queria ser autêntico, sabe? E foi onde começou a sair a *Dança Pessoal*. Burnier viu que não tinha jeito de eu... nada, inclusive capoeira, ele começou a se empolgar pela cultura popular, capoeira também eu não gostava. Não queria fazer nada que não fosse me expressar, da minha maneira. Incrível isso, né?

*Marcelo: Sim, sim*

Simioni: Aí que surgiu a tal da *Dança Pessoal*. Eu fui teimoso.

*Marcelo: E falando um pouquinho da sua estadia em Barão. Quando você chegou, ele lhe hospedou ou você ficou em outro lugar? Como é que foi isso?*

Simioni: Ele estava casado com a Denise Garcia, recém-casado. Eles se casaram em fevereiro e eu fui para lá em março. Ele me hospedou na casa dele com comida, tudo isso e foi. Eu lembro que ele avisou a Denise. Bom, Burnier era um louco também. Sabe, depois de prometer 20 (vinte) anos lá, me mudei para Barão Geraldo, ele foi me buscar na rodoviária de Campinas. Aí ele disse, quando ele me viu falou assim: “Nossa você veio, você é louco”. Aí eu pensei assim: “Como louco, né? Você pediu pra eu vir, eu vim”. Aí, foi somente nesse dia, que ele avisou a Denise Garcia, a esposa, de que viria um cara de Curitiba morar na casa deles. Ela ficou possessa. “Como é que você faz isso? A gente acabou de casar”. Só sei que cheguei. Mas ela me atendeu super bem e foi. Mas a coisa mais incrível é que, após três meses da minha chegada, ele foi defender a dissertação dele em Paris e ficou lá, acho que, um mês. Então, eu fiquei

abandonado em Barão Geraldo, eu e a Denise. Na época não tinha internet, não tinha telefone. Só telefone, mas era... aí, eu trabalhando sozinho, sozinho, trabalhava. Tinha as alunas do curso do *Instituto de Artes* da época que também faziam energética, a gente se encontrava, era bem legal. Foi uma coisa que me ajudou muito, aí foi muito lindo. Foi difícil ficar sem ele, mas eu estava tão convicto de que era isso que eu queria fazer, que foi. Eu era considerado uma pessoa pelos outros, uma espécie... vamos assim dizer, de capacho do Luís Otávio, porque as pessoas ficavam impressionadas como eu me dedicava. O Burnier dizia: “Não leia nenhum livro, não vá assistir espetáculo, não se influencie com nada.” E eu fazia.... “não saia a noite”, sabe? E eu fazia, eu respeitava. Eu tinha como um mestre que estava me educando para alguma coisa. Nesse sentido, era casa-trabalho, trabalho, casa. Não tinha locomoção, eu não tinha dinheiro também. Fiquei 01 (um) ano e meio sem ganhar nada. Não tinha dinheiro para sair, nada. E chegava o final de semana, a Denise ia para São Paulo, onde estava a família dela, e eu ficava sozinho, sozinho em Barão Geraldo.

*Marcelo: Você não fez amizade por lá não?*

Simioni: Eu quase não fiz amizade. Aí, tem uma história muito louca, que eu fiz uma amiga, uma amiga. Aí passado 01 (um) ano de Barão Geraldo, eu perguntei para essa amiga. Aí eu falei assim: “Fulana, eu acho muito esquisito aqui em Barão Geraldo ninguém quer ser meu amigo, não consigo fazer amizade com ninguém”. Aí ela falou assim: “Simi, eu vou te dizer porquê... as pessoas falam que você é muito antipático”. Então resolvi mudar. Esse antipático, não é antipático. Para quem é curitibano entende. Curitibano tem essa fama de antipático, é fechado, não se abre, não sei como é que tá agora, mas na época era isso. E eu lembro que quando eu me mudei para Barão Geraldo, eu pensei “eu tenho que ser simpático, conquistar pessoas, fazer amizades”. E no meu entender, eu estava sendo super simpático. Então, foi ao contrário. E aí mudou, aí eu tentei, aí eu comecei a rever algumas coisas e foi. Mas mesmo assim era difícil fazer amizade, porque era muito trabalho, estava muito envolvido. E não saía a noite e não tinha nem dinheiro para sair, então foi absurdamente planejado parece pelo Universo, podemos assim dizer.

*Marcelo: Entendi... Simi, como você já disse, você tem uma relação urbana muito grande e de repente se deparou entre as árvores. Hoje, mais distante desse lugar e desse tempo, como é que*

*você acha que isso pode ter influenciado o trabalho, a pesquisa, a sua relação com a arte naquele período? Se tudo estivesse ocorrido em outro lugar teria sido da mesma forma ou não?*

Simioni: Não, não seria da mesma forma não, porque, veja bem. Tinha até uma possibilidade de o Burnier ir para a USP lá em São Paulo, isso depois de dois ou três anos de *LUME*. E a gente, mesmo Burnier, mas eu também dizia que não valia a pena, que as tardes em São Paulo são tão dispersas, tem mil atividades, mil coisas para fazer, que a gente não ia se concentrar como a gente se concentrava em Barão Geraldo. Sim, eu acredito que foi fundamental estar em Barão Geraldo. Eu acho que com relação à arte, em vez de pensar, não sei te dizer, se isso influenciou. Mas o fato de não ter nada para fazer em Barão Geraldo influenciou muito a gente se aprofundar no trabalho, se dedicar em tudo. Isso sim, mas logo em seguida, por exemplo, 02 (dois) anos depois eu conheci o *Odin Teatret* pessoalmente, e ali mudou muita coisa também, muita, muita coisa. Foi onde eu conheci a Iben, o espetáculo do *Odin Teatret* me fez muito bem porque eu sabia que eu estava consumindo uma coisa, mas não sabia para quê. O que consolidou foi que 04 (quatro) anos depois a gente estreitou o espetáculo *Kelbilim*, que era o solo da minha dança pessoal. E ali não teve mais dúvida, entende? Eu não tinha mais dúvida, tanto pra mim, em matéria de espetáculo, como para a quem assistiu. Foi realmente uma, uma, uma revolução em matéria de trabalho de atores, todas as críticas dos principais jornais de São Paulo, foi impressionante dizendo que era um trabalho absurdamente novo. Que era impressionante, tudo isso. Mas aí, pronto, eu já estava convicto que era isso mesmo e que a gente ia descobrir uma coisa nova e foi.

*Marcelo: Olhando agora para o seu contato com a pesquisa do Burnier, como é que foi o início dessa pesquisa? Como é que foi acompanhar o ritmo dele, a pedagogia dele?*

Simioni: Como era só eu, ele me deixava trabalhando, ele ficava sentado e eu fazendo energético, energético, energético, energético. Aí, às vezes, os alunos dele, do *Instituto de Artes*, ele chamava. Ele achava interessante eu não ficar sozinho ou eu ia pra lá. Era muito gostoso, só que eram alunos. Eles acabavam o curso. Não era um curso oficializado ainda, tipo uns 03 (três) meses e eles iam embora e saiam. Não eram alguém que decidiu ficar. Então, era muito envolvente, mesmo conhecer pessoas novas através do trabalho, não pessoas assim de você sair, conversar, mas dentro do trabalho, na sala. Era... o que o Burnier dizia era uma coisa muito interessante. Ele não sabe o que está acontecendo, o que ele está fazendo. Por exemplo, quando

surgiu os primeiros lances da dança pessoal minha, ele dizia: “Eu não sei o que o Simioni está fazendo, mas eu vou atrás disso, não sei o que é que isso vai dar”. Eu sabia que eu era uma cobaia. Mas aquilo estava me fazendo bem. Eu sabia que eu estava crescendo, que eu estava extrapolando todos os meus limites. Eu lembro que era muito forte. O mais incrível que eu poderia ficar sozinho, isolado, trabalho fortíssimo que mexia muito profundamente comigo, porque o Burnier dizia que temos que despertar o que está adormecido dentro de você e, claro, despertava e vinha com carga muito forte de emoções, de sentimentos, de lembranças. Mas eu lembro que ele dizia: “Nunca deixe isso te envolver. Isso é do trabalho. Você quem está provocando isso. Acabou o trabalho, esquece isso. Não leva para casa as descobertas”. Isso me ajudava muito. Eu não ficava pensando: “Ai, meu Deus, o que foi aquilo?” Claro, completamente mexido, passava o dia mexido, mas não ficava elucubrando essas coisas, “Ai, o que aconteceu?” Era realmente um mergulho profundo. Ele dizia: “Simi, você está mergulhando e eu estou com uma corda te segurando, qualquer coisa eu te puxo para fora”.

*Marcelo: Simi, apesar de você já ter falado algumas coisas sobre isso, mas em relação ao treinamento, aos momentos de imersão que vocês ficavam juntos, como é que aconteciam esses encontros? Como era o dia o dia, o trabalho? Como é que vocês se organizavam? Ele falou qual era o objetivo dele com isso tudo?*

Simioni: Não, nunca falou nada do objetivo que ele tinha. A gente... era o energético, era aquela coisa de despertar de manhã, espreguiçar, ele fazia junto comigo, era nós 02 (dois). Claro que tinha também... Veja bem, tinham algumas pessoas que ele também convidava para fazer parte do *LUME*, mas as pessoas não ficavam, entende? O único que ficou, que está até hoje, é o Rique, Ricardo Puccetti. Que veio também 02 (dois) anos depois e que está até hoje. Então, era o treinamento energético mesmo. E voz. Muita voz. Fazíamos voz. Claro que ele tinha também coisas de relação, porque você tem muita relação dentro do energético. Só que energético não é uma coisa que você fica 06 (seis), 07 (sete) horas pulando feito um louco. Chega um momento que o seu corpo está num estado energético tal que não é necessário você ficar saltitando. Você pode fazer até lento, você pode se comunicar, se relacionar com seu colega. Ele tinha um trabalho de toque, sabe que você dá toque na pessoa para a pessoa reagir e ele também inventava coisas. Era muito interessante.

*Marcelo: Uma questão que para mim fica muito clara desde a primeira vez que eu conheci o LUME é a ideia da disciplina, dessa entrega que você teve de realmente seguir o Burnier. Como é que é essa relação da disciplina com o trabalho? Como é que isso funciona? A importância...*

Simioni: Fundamental, é a regra número 01 (um). “Qual é a regra número 01 (um)?” Disciplina. Pensa bem, eu morando com o Burnier ali em Barão Geraldo. A sala de trabalho era no salão da igreja, tipo 15 (quinze) minutos caminhando. Chovia, a gente poderia por exemplo acordar de manhã cedo, estávamos na mesma casa e dizer: “Ah, não vamos hoje, vamos mais tarde”. Nunca isso aconteceu, nunca. Mesmo com tudo, a gente tinha essa disciplina, vai trabalhar. Vai trabalhar. A não ser quando aconteciam alguns problemas que realmente era impossível. Então a disciplina... 02 (duas) coisas: a disciplina é fundamental, era um risco, um perigo muito grande. Porque sair da disciplina era fácil, cansaço, não querer trabalhar, às vezes tinha muita dúvida. No meu caso ficava inseguro, muito inseguro, mexia demais comigo. Falava assim: “Ah, não quero”. O Burnier mexia realmente, puxava. Em todo trabalho ele puxava, ele queria que você fosse até o máximo. Quando ele percebia alguma fragilidade, etc. Aí, é que ele aticava para que saísse mais. E eu me lembro até uma vez que eu fiquei tão inseguro, que apareceram umas fragilidades, até de não conseguir fazer o trabalho, daí, eu parei e falei para ele: “Burnier, você deve ter se decepcionado comigo né?”. Isso tinha uns 08 (oito) meses. “Porque eu não consigo fazer isso”. Aí ele falou assim: “Pelo contrário, Simi. Agora que eu quero trabalhar mais contigo, porque eu estou vendo a tua alma, o teu ser”. Isso foi lindo da parte dele. Então a disciplina, a dedicação e a confiança eram as 03 (três) regras.

*Marcelo: Entendi. Mas como é que essa disciplina atuava na pesquisa? Apesar dessa disciplina, você tinha a liberdade de propor ou não? Como é que ficava?*

Simioni: Tinha a liberdade de propor. Isso foi muito importante também, porque o Burnier ele foi muito esperto. Ele dizia que não era pesquisa dele, era pesquisa nossa, entende? Nós estávamos pesquisando e ele só poderia desenvolver mais conforme as coisas que eu dava. Conforme as minhas inquietudes. Às vezes, eu chegava assim: “Burnier, eu não estou conseguindo fazer isso... e se fizesse aquilo?” Por exemplo. Daí ele fazia assim: “Vamos embora Simioni, vamos tentar” Você entende? Essa era a tônica do Burnier, ele nunca impunha. Não, tem que ser assim. Nunca impunha. Tanto é que nesse período de 10 (dez) anos que nós

ficamos com ele, quando ele foi embora nós estávamos tão fortes, tão convictos com relação a pesquisa, que não era pesquisa dele, era nossa. Entende? Nisso ele foi ímpar, ele sempre dizia: “Se não fosse o Simioni, se não fosse o Ricardo, nós nunca chegaríamos a isso”. Entende? Então ele deixava muito, a gente muito à vontade, muito à vontade.

*Marcelo: Já caminhando para o fim dessa nossa primeira conversam, queria lhe fazer 02 (duas) últimas perguntas. A primeira seria uma curiosidade minha, pessoal. Até que quando você ficou morando com Burnier? Foi só no primeiro momento ou durante toda a pesquisa?*

Simione: 02 (dois) anos, 02 (dois) anos

*Marcelo: ... 02 (dois) anos. Acho que isso potencializou muito a imersão, né? Porque você sempre se encontrava com ele, não só na sala de trabalho, como no dia a dia. Como se deu essa convivência cotidiana/pessoal em relação ao trabalho de vocês? Como é que foi isso?*

Simioni: Pra mim foi bastante interessante, porque veja bem...eu tinha ele como um mestre, né? Então, eu o respeitava. Já na casa dele, a Denise, a esposa, não tratava ele como mestre e, sim, como marido e vice-versa. Então, eu pude ver o Burnier dos dois lados, você entende? Como mestre e como pessoa, como pessoa normal. Aí, é lógico, que eu morando junto, a nossa amizade, dos três, ficou muito forte, muito forte. Era... tanto é que quando nasceu o filho deles, eu fui padrinho. Sou padrinho... era muito forte. Ficamos muito amigos, muito. Mas eu nunca consegui, nunca misturei, entende? Porque, veja bem, numa relação pessoal, de casa, etc., o cara mostra as fraquezas, mostra os medos, as babaquices, às vezes. Mas isso, nunca levei para a sala de trabalho. Também ele nunca levou. E também, da minha parte, como eu estava morando de favor, não era bem favor, porque eu estava trabalhando, né? Mas eu soube respeitá-los muito, muito, muito, muito, muito... a intimidade do casal. Às vezes aconteciam algumas coisas. Eu lembro até que tinha uma brincadeira que eles começavam discutindo na hora do almoço, coisas de casal. Aí, um deles falou assim: “o que você acha, Simi?”. Aí eu falei: “Nossa, eu estou com uma surdez no meu ouvido, não escutei nada, absolutamente nada”. Eles davam risada. Não me metia em absolutamente nada. Ficava em silêncio ou ia para outro lugar ou saía. Nossa, ficou uma amizade linda, amizade, amizade. Tanto é que a gente não parava de falar. Quando eu saía para viajar ou com Burnier, o assunto era só trabalho. Era impressionantemente ótimo.

*Marcelo: Falando agora desse estado que o treinamento proporcionava, apesar de você não ficar ruminando as emoções, isso de alguma forma alterava o dia a dia de vocês? Você sentia que o treinamento reverberava para a casa? Não diretamente, claro, como você falou o trabalho não interferia, mas essa força um pouco invisível....*

Simioni: Eu tinha mais ou menos um pouco o exemplo do Burnier, porque ele saía do trabalho conosco, de manhã, almoçava e ia dar aula na Unicamp. Então pra ele... tipo assim... eu pensava assim: “Bom, o cara consegue fazer isso, nada perturba ele, nada interfere nas emoções, continua trabalhando normalmente”. Eu não sei, Marcelo. Eu não saberia responder, porque a gente não pensava sobre isso. Era... a gente não pensava se mexia com o meu emocional, se mexia com o corporal, depois do treino em casa. Eu não tinha essa consciência, porque cada dia era uma mudança, cada dia era uma descoberta. Eu acho que eu fazia, mesmo que eu estava evoluindo, evoluindo, evoluindo. Se tivesse mexendo demais comigo, já era o meu cotidiano. Fiquei esses 02 (dois) anos só trabalhando e indo para casa. Já era o meu cotidiano. Eu lembro que eu desaprendi a me relacionar com pessoas, de verdade. Isso é de verdade. Eu não sabia me relacionar com pessoas. Fiquei inteiramente ali no trabalho. Sabe, me livrando de maneiras antigas com meu corpo. Eu não sabia me relacionar, conversar. Isso fez parte da minha vida, eu não pensava sobre isso. É como se eu tivesse entrando num mundo que me era delicioso. Mesmo com as transformações, mesmo com as mudanças, mesmo com as dores. Eu achava, eu já sabia disso, que como ator era necessário você passar fortemente por essas emoções, você entende? Se aquilo que o Burnier queria era que o ator fosse verdadeiro com as suas emoções, com o seu Ser, para mim, aquilo era normal, bem normal. Fazia parte. Uma vez eu tive uma crise, eu me lembrei agora. Eu estava... conversei, num jantar, eu a Denise e ele. Eu disse: “Eu estou me sentindo triste”. Daí a Denise falou: “Simi, sabe o que é que é? É o fato de você ter mudado de cidade, de você não ter amigos, isso é normal”. Ai eu: “Ok, tá normal Ok”, entende. Me jogava no trabalho

*Marcelo: Sim, para a gente finalizar a conversa de hoje, eu queria lhe perguntar: quais foram os principais presentes que Burnier deixou para você? Quais foram as principais lembranças?*

Simioni: É uma pergunta difícil. Eu teria que pensar pra lembrar de tudo. Mas eu posso dizer as coisas mais fortes que ficaram do Burnier, os presentes que ele me deu. São muitos, muitos,



muitos, muitos. Mas o primeiro que vem à cabeça é generosidade. De você ser generoso com o seu trabalho, você não faz para você, você faz para doar. E generosidade até enquanto ensina. Isso ele me deixou de presente. Você tem que ser absolutamente sincero e honesto com o trabalho. Isso é um ótimo presente. Honesto, honestidade. Generosidade, sinceridade, sincero, honesto no seguinte sentido: “não, se eu estou enganando para... não é comigo isso”. Se eu estou enganando, eu tenho que ver o que está acontecendo para eu não enganar, porque eu preciso ser profundamente humano. Profundamente humano. Nesse aspecto, ele me dava exemplo, inclusive de vida dele. Ele era impressionante, a maneira como ele se dedicava às pessoas. Conversava horas com alguém para conversar para ajudar a pessoa, desde faxineiro até doutores. Então, nesse aspecto é a honestidade, sinceridade, claro que a disciplina. Isso são as coisas que me veem, mas ele me deu muita coisa. Me deu esse mundo do teatro. O fato dele ter sido... morava no estrangeiro, conhecido grupos de lá, ele me deu essa abrangência, sabe?... do teatro internacional, dos mestres, dos mestres asiáticos, dos mestres europeus, esse foi um grande presente. Da *Antropologia Teatral*. São presentes maravilhosos, mas pensando no objetivo assim, é isso: honestidade, generosidade, profundamente humano e não tem empecilho. Não existe empecilho, vamos em frente. Não sei se consegui responder, mas tem muita coisa.

*Marcelo: Claro, claro, é uma pergunta bem vasta também. Bem, é isso, Sim. Acho que meu grande objetivo era mais conhecer esse começo de tudo, Simioni criança que vai crescendo que vai chegando em Barão Geraldo e como é que esse lugar diferente que lhe afeta e afeta o trabalho. Trabalho um pouco do Burnier. E a ideia da nossa próxima é compreender como é que foi a chegada na Prisão para a Liberdade. E a construção do LUME, a entrada no LUME. e a Prisão para a Liberdade. Chegar na Prisão para Liberdade, para gente tentar entender um pouquinho de como se deu essa etapa maravilhosa aí. Mas acho que por hoje é isso. Obrigado demais pelo seu tempo, pela sua generosidade.*

## ANEXO II - Segunda Entrevista com Carlos Simioni

*Marcelo: Estamos aqui, começando o segundo encontro com Carlos Simioni para poder compreender um pouco mais da sua história, da sua pesquisa, da sua caminhada. No encontro passado tratamos especialmente da sua infância e de como foi o primeiro contato com Burnier. Agora, seria interessante saber como ocorreu a pesquisa com Burnier até chegar na ideia do LUME.*

Simioni: Bom, Burnier já tinha essa ideia desde que ele voltou da França, ele já tinha essa ideia de criar um grupo de pesquisa. Laboratório de pesquisa, era o que falava na época. Eu lembro que ele estava no Rio de Janeiro esperando os convites das universidades. Ele escolheu a Unicamp e veio para cá. Aí existia, existe até hoje, somente um Instituto de Artes na Unicamp, o pessoal do Victor juntamente com o Celso Lume, convidou o Luis Otávio para ir para a Unicamp. E ele dava aulas de teatro, com um grupo de alunos, e foi aí onde ele me chamou. Nós já estávamos em conversa, eu já estava indo para Barão Geraldo um fim de semana por mês. Até que deu certo. Confirmou a possibilidade de ele criar esse laboratório. E aí, ele quis começar diferente dos alunos, o que ele fazia com os alunos. Para os alunos ele estava ensinando. No meu caso, ele não queria ensinar, ele queria pesquisar. Eu lembro até hoje que no primeiro dia de trabalho eu cheguei para ele e falei assim: “Pronto, Burnier, o que é que você quer que eu faça?” Aí ele disse: “Não sei, faça.” Então foi por aí o início, ele não sabia exatamente. Naquela época era o energético, o trabalho energético. Então era muito mais fácil fazer com um grupo de pessoas, não sozinho. Porque no caso eu estava sozinho. E eu lembro que ele começava comigo. Nós dois (02) fazíamos o aquecimento, o espreguiçar, todas as vertentes do energético, o bêbado, que é cambaleiar a coluna, sair do equilíbrio, os lançamentos, precisão de lançamentos, toda essa parte, todo esse trabalho. E era sempre muito cansativo, muito exaustivo e chegava na metade ele saía e ficava me observando. Assim foi acontecendo, às vezes ele chamava alguns alunos para ir trabalhar comigo. Ou às vezes fazia, tipo assim, condensados... pegava a turma toda e levava para o salão da igreja onde fazíamos as sessões. Assim foi crescendo no seguinte sentido: no meu trabalho, eu tinha uma coisa muito forte e horrível, aliás, mas também era muito boa. Era que eu odiava fazer o energético, já falei desde o começo. Eu não vou mudar mais, não quero ser atleta. Eu odiava, mas eu pensava: “Poxa, Simioni, você odeia fazer isso, mas aceitou ficar 20 (vinte) anos, né?” Para mim, o treinamento energético seria como se fosse uma montanha russa: Você vai subindo, subindo, subindo, e

quando chega lá em cima você não tem mais como se arrepender, você vai ter que descer essa montanha russa e os calafrios e todas as coisas que ela proporciona. Eu lembro que eu entrava em trabalho mesmo sem vontade. Mas passava uns 20 (vinte) minutos, já estava aceso. Aí, teve todo esse período que Burnier voltou pra França para defender o mestrado dele, que eu fiquei sozinho junto com esse grupo de alunos, não todos, mas umas 03 (três) ou 04 (quatro) pessoas que ele escolheu. A gente continuava a treinar. Lembro uma vez, quando Burnier voltou, e nós estávamos lá no Instituto de Artes da Unicamp nesse dia e estava a Denise Garcia, a esposa dele. A Denise participou desde o começo também. Não como atriz, mas como conselheira e como musicista e ela estava tocando clarineta. O Burnier teve que sair não sei porque, deu uma saidinha. A Denise estava no experimento da clarineta. E como eu estava com o corpo completamente aceso, ela estava tocando uma nota que vibrava muito baixo. E esse som entrou muito forte no meu corpo e eu comecei a fazer as coisas com uma atenção, com uma vibração baixa, baixa que eu digo densa, mais por esse sentido. E no lugar de eu ficar pulando, saltando, o meu corpo travou não no sentido de não mexer mais. Ele começou a ficar lento, porém uma densidade que eu não conhecia. Como eu estava nessa fase de experimento, não sabia o que é que era, me deixei levar. Eu sabia que eu estava completamente diferente, que era uma coisa nova. Passados uns 10 (dez) minutos, o Burnier entrou na sala. Eu me lembro até hoje quando ele entrou na sala, ele arregalou os olhos para o que eu estava fazendo. Ele falou assim: “Continua, Simi, continua”. E eu ali, era muito denso. Foi ali que surgiu a primeira hipertensão muscular. Era ali que surgiu, era denso demais, porém o Burnier era de uma presença absurda, de uma emanção absurda e a gente começou a desenvolver isso. Quando ficávamos sozinhos, a gente desenvolvia isso. Mas com essa descoberta também veio uma preocupação: “Meu Deus como é que eu vou conseguir reproduzir isso no dia seguinte?” Não sabia, não sabia. Até que aos poucos o Burnier foi me orientando, ele percebia, ele dizia: “Que tal se você fizesse isso? Que tal se você explorasse mais a tensão? Hipertensionasse.” Foi aí que passados alguns dias eu entrava na sala de trabalho e notava que já estava enraizado no meu corpo. Era só eu ligar algumas coisas para fazer o aquecimento. Era só ligar alguma coisa e já vinha essa hipertensão e esse estado de tensão com emanção muito forte.

*Marcelo: Mas vocês não associaram a esse estímulo externo, essa sonoridade que veio de fora, será que isso não poderia ser o gatilho também?*

Simioni: Sim, sim, eu cheguei a pensar. Nós pensávamos nisso. Mas Burnier tinha uma coisa: ele falou que ele não queria que estímulos de fora viessem do trabalho. Se aconteceu isso com a clarineta da Denise foi ótimo, foi um estopim, mas ele não queria que eu ficasse, dependesse desse estímulo de fora. Por isso, a necessidade de ir descobrindo dentro de mim o que é que gerava aquela tensão.

*Marcelo: Sim.*

Simioni: Eu estava pensando também ontem sobre tudo isso e eu já queria pular. Pular para o hoje, para 10 (dez) anos atrás até onde surgiu a demonstração de *Prisão para a Liberdade*. É uma coisa que eu fico pensando. Deixa eu tentar... eu nunca falei isso. Quando Burnier dizia: “Vamos tentar retomar a hipertensão” e chegava depois de uns dias e eu só retomava, pensava assim: “Eu quero a hipertensão” e acontecia isso porque era tudo através do corpo. Se eu não tivesse a experiência do corpo, eu não poderia chegar e dizer “Eu quero a hipertensão”, entende? Naquele tempo, foi bastante forte a junção mental com o corporal, mesmo sem eu saber direito. Era “eu queria”, “eu pensava” e imediatamente descia para o meu corpo o que eu queria em matéria de trabalho. Dentro da demonstração, quando eu naquele estado final, depois de todo trabalho, eu encontro um lugar que definiu todo o meu trabalho. Eu lembro quando eu cheguei nesse estado, eu estava dando um curso lá em Porto Alegre. E sempre quando eu dava curso eu também pesquisava. Eu nunca dava um curso como se ele estivesse pronto. Eu estava sempre me pesquisando. Isso foi em 2003... 2004. Eu lembro que surgiu um estado corporal que era completamente novo. Até então eu tinha que fazer, fazer, fazer e ir acumulando até atingir a presença, o estado dilacerado. Mas eu percebi naquele dia que este acúmulo fez com que o meu corpo trabalhasse energeticamente, eu sentia a energia, de uma maneira nova. Era como se tudo que eu fizesse dentro do meu corpo, naquele dia, também fizesse na minha pele, da minha pele para fora. Então era como: “Nossa, esses arrepios, esses fluidos, faíscas, que acontecem dentro do meu corpo, agora eu posso ficar parado que essas faíscas saem do meu corpo.” Isso foi bastante interessante, porque eu senti que estava num estado de lugar, de presença, que era novo, mas que também atingia os alunos. Tinha uma aluna que estava assistindo e depois que eu falei assim: “Olha, a gente descobriu uma coisa nova”, ela falou: “Olha, Simi, eu também nunca vi isso. Eu estava sentada, mas fui atingida e meu corpo começou a arrepiar e os alunos disseram a mesma coisa”. Aí eu pensei: “Mas que estranho, como é que não fazer e mesmo assim a coisa está sendo feita?” Eu pensei “Ok”. Como eu estava acostumado sempre com

coisas novas que surgiam e eu sempre retomava. Depois daquele dia, quando eu parei, eu tentei retomar e consegui, só que dessa vez era diferente. Eu pensava, “Eu quero as faíscas.” Claro, já estava com o corpo acesso, “eu quero as faíscas, eu quero passar por aquilo”, como se fosse uma corrente que corre pelo meu corpo fora do corpo. Fora que eu digo rente. Não sei o que é isso que emana. Eu estava pensando ontem: “Que incrível”, porque mesmo hoje que estou parado por causa da pandemia, só o fato de eu querer fazer alguma coisa de trabalho, de acender o corpo, que logo o pensamento aciona o corpo de trabalho, não só o de dentro como o de fora. Isso eu acho impressionante.

*Marcelo: É uma conexão muito rápida e direta, né, Simi?*

Simioni: Exatamente. Agora, eu estive na Dinamarca, estive uns 20 (vinte) dias. E lá o treinamento é o treinamento que a gente fazia há 30 (trinta) anos atrás, quando eu tinha 30 (trinta) anos a menos. E eu pensei “Ok, eu vou fazer isso.” Não sei se tenho condições de fazer um treinamento forte, pesado. Com o corpo e a idade que eu tenho. Mas eu fazia... enquanto eu me aquecia, me alongava para começar o treinamento, eu ia ajeitando a cabeça, o mental, para ir ascendendo este corpo e era impressionante. Conseguia e conseguia fazer o treinamento numa boa. Por que estou falando disso mesmo?

*Marcelo: Simi, voltando um pouquinho: Como surgiu a Prisão para a Liberdade, a vontade, a necessidade? Como é que foi o surgimento disso? Foi com Burnier já?*

Simioni: Quando você diz a *Prisão para a Liberdade* você fala o quê?

*Marcelo: A demonstração, a demonstração*

Simioni: Ok, 02 (duas) coisas: uma é o título *Prisão para a Liberdade*. E outra: as demonstrações que nós fazíamos. A *Prisão para a Liberdade* foi a última que eu criei: Acredito que o termo *Prisão para a Liberdade* surgiu no início de 1987, não lembro direito, Burnier estava lutando para criar esse laboratório e fazer com que a Unicamp o consolidasse. Foi aí que ele disse: “Simi, você precisa escrever um texto sobre o que você estava fazendo.” Aí, me pegou, porque eu não escrevo uma frase. Até hoje não consigo escrever. Não sou da escrita e não consigo. Eu lembro que não dormi a noite toda pensando no que eu escreveria. No dia

seguinte cheguei e falei assim: “Luís, não consigo.” Aí, ele me deu uma bronca e disse: “Você tem que tentar, você tem que tentar, não importa o que seja”. Eu fiquei a tarde inteira depois em casa pensando. Por sorte, eu dividia a casa com uma amiga e perguntei: “Mari, me ajuda”, aí ela falou assim: “O que você quer falar?”, e eu respondi: “Não sei”, aí ela disse: “O que você faz?”, respondi: “Eu faço isso, eu faço treinamento energético.” “Você gosta de fazer?” Eu disse: “Eu gosto, às vezes não”... ela foi me perguntando. Eu dizia “Eu faço isso, respeito as orientações do mestre. Tento me encadear dentro de uma técnica. Tento ser disciplinado.”... É um texto que foi publicado na revista do *LUME*... escutar o mestre, escutar o seu corpo, reproduzir para que você encontre uma plenitude, eu dizia: “Técnica, treinamentos, escutar, obedecer.” Finalizei colocando o título *Prisão para Liberdade*. E eu lembro que eu acordei, eu não dormi aquela noite para escrever aquele pedacinho, foi uma página. Aí, levei para o Burnier, ele leu e falou assim: “Agora sim, é isso mesmo”. Ponto. Foi a única coisa que eu escrevi. Então ficou *Prisão para a Liberdade* na minha cabeça. Sobre as demonstrações, eu falo inclusive nessa demonstração *Prisão para a Liberdade*, que desde o início nós precisávamos fazer demonstrações para a Unicamp, até provar que era possível pesquisar a arte do ator dentro da universidade. Não era comum naquela época. Então eu sempre fazia, mas era sempre dividida por mim e Burnier. Todas as demonstrações, tanto de voz, quanto de corpo ou de montagem. Trechos do *Kelbilim*. Sempre foi. Era sempre claro, a demonstração na época, ela era feita justamente para valorizar o trabalho do ator da pesquisa. E, como eu digo na demonstração última, era você subir no palco, numa sala de trabalho com uma audiência público e esbanjar técnica, exhibir-se, no sentido de mostrar algo e eu Simioni era contratado pela Unicamp. Tinha esse tempo 08 (oito) horas por dia de trabalho para poder desenvolver técnica, elaborações, sistematizações, sempre foi o tema do *LUME*. E é lógico... veja bem, o que eu fazia impactava. Não se mostrava isso, de demonstração técnica. Então, foi crescendo. O *LUME* também foi crescendo no sentido de público, atores, buscando o *LUME*. Isso já está nos 10 (dez) anos de *LUME*. Foi crescendo, sempre a tônica do *LUME* fazer demonstração técnica. Aí, foi quando morreu Burnier, passaram-se vários anos. Foi em 2003 que fiz a primeira demonstração. A primeira essa que é atual. Mas antes de fazer, de elaborar, eu tinha uma outra demonstração. Na realidade, na época, eu já estava bastante incomodado de chegar num palco e dizer: “Olha o trabalho de ator é isso”; “técnica é isso, presença é isso”, né? Pensava, porque no começo era muito importante, no começo era muito importante. Foi muito importante para o *LUME*. Mas depois, as coisas se desenvolveram, vários outros artistas, vários outros atores já tinham. Já virou uma coisa de técnica, de treino, etc. Aí, eu falei assim: “Eu não estou mais com vontade

de chegar e esbanjar.” Foi quando, eu pensei... isso, estava na UniRio, era 2003, não sei se 2004. Estava na UniRio e ia fazer a demonstração que eu tinha, não a atual. Uma demonstração. Mas eu dizia: “Não quero, eu não acho graça.” Tinha umas 200 pessoas, estava cheio, mas eu estava insatisfeito, aí, eu pensei comigo mesmo. Eu já estava descobrindo as coisas da energia para fora, correnteza, corrente, que me fazia ficar parado emanando. Eu pensei assim: “Mas e se eu...” comigo mesmo, eu pensei: “E se eu fizer a demonstração técnica e mostrar como eu estou hoje”, aí me deu alegria, um frio na barriga, “não tenho coragem, vai mostrar o que? Só isso?” Aí, na hora eu estava indo para o palco, na hora eu pensei: “Ahh, mas eu acho que vou fazer isso, mas vou dizer como é que eu cheguei nisso, que é justamente a minha demonstração técnica, que eu já tinha”, certo? Só que daí, na hora, eu mudei muitas coisas, então assim, eu tenho essas técnicas, certo? Uma delas a maior de todas foi o Burnier que descobriu, que descobrimos juntos. A outra era da Iben, muito forte da minha vida e a outra era da Natsu Nakajima, também muito forte e a minha que eu poderia dizer: “Essa fui eu quem encontrei”, certo? Foi de onde eu falei pra plateia, eu falei: “Oh, não vou fazer a demonstração, porque eu quero mostrar para vocês como eu estou hoje.” Com um frio na barriga. “Só que para vocês entenderem, eu tenho que fazer isso, tenho que mostrar como é que eu cheguei e dividi por mestres, certo?” Peguei o Burnier, a Iben e a Natsu. Antes, até tinha o palhaço, tinha o *clown*, que eu também considero um grande mestre na minha vida o trabalho de *clown*, depois eu tirei, ficou muito longa, aí eu coloquei o meu palhaço narrando. Hoje, o meu palhaço narra em certos momentos e deu certo. No final, eu cheguei naquele estado que eu chegava antes do treino.... sozinho, com alunos, aí foi. Aí, a primeira vez que eu mostro, lembro que o público ficou bastante extasiado. Eu fiquei extasiado. O público ficou bastante tocado, bastante tocado. Eu lembro a primeira vez que eu fiz isso. Quando eu ativei essas correntezas externas, quando eu ativei essa corrente, eu estava com o público na minha frente. Era como se essa corrente elétrica atravessasse o público, o sentir o público dentro de mim. Era impressionante, eu via cada cara, cada rosto e eles não se mexiam, eu os via. E eu ali. Não é que eu sentia, não tinha condições de sentir, nem de pensar, mas de experimentar aquele estado junto com as pessoas dentro de mim. Nunca tinha visto isso e eu percebi que eu só ia poder modificar se eu parasse, mas como a sessão era completamente nova para mim, assim mesmo eu fiquei mais um tempo.... segurando isso, até que eu soltei... quando eu soltei, eu relaxei, lógico, e vi o público fazer isso, também soltar o respiro. Aí, depois, logo em seguida, nos comentários, teve bate papo, foi lindo o bate papo, o que as pessoas me diziam que sentiam era impressionante. Aí eu falei assim: “Yes, eu estou certo. Sim, funciona. Vou atrás disso”, e fui.

*Marcelo: Mas aí, eu fico pensando nesse caso específico do Rio de Janeiro, será que a gente poderia chamar essa experiência de “demonstração”. Porque a impressão que me passou foi que você estava lutando, era algo muito novo para você também.*

Simioni: Era absurdamente novo, totalmente novo. Não tinha, não tinha. Foi ali na hora do espaço do camarim para o palco que eu elaborei tudo. Foi uma experimentação, tanto é que depois eu comecei a filmar.

*Marcelo: E você acha que o exercício de se colocar em experimentação na frente do público se perdurou a partir desse dia ou não?*

Simioni: São 2 coisas aí... tem o lado que é consolidado, que é técnica, então eu posso estar em frente ao público, mas posso estar reproduzindo uma técnica. E tem esse lado que é sempre no final. Eu sempre me coloco num lugar inseguro, que é onde eu me coloco. “Tá ok, vou experimentar aqui, com o público para ver se funciona ou não funciona.” Sempre é experimentando com o público, sempre. Não dá para fazer isso nos espetáculos. Espetáculo não dá. É tudo amarradinho, muito certinho. Mas em demonstração técnica, sim. Mas o que é mais incrível é que eu pensava: “não vou conseguir fazer todas as demonstrações técnicas chegarem nesse estado pleno que é o final”, né? E olha, eu fiz muitas, muitas, muitas não só aqui no Brasil, mas em vários outros países, e sempre chegava. Sempre chegava, mais ainda no final. No final que eu digo, mais ainda nesses últimos tempos porque daí já estava consolidado esses dados.

*Marcelo: Pelo que você está me dizendo, não está muito no lugar de entendimento, de significado, porque o brasileiro tem uma série de referências culturais, sociais. Você vai apresentar para uma outra cultura é uma outra referência. Mas pelo que você diz, independente disso, chega...*

Simioni: Sim, com certeza. Fiz nos Estados Unidos, várias vezes. Dinamarca, Bélgica, Itália, Portugal. Não vou lembrar mais. Aqui na América Latina fiz não vou lembrar, acho que Bolívia, Equador. E sempre, sempre, não tem como, tanto é que na Bélgica. A Iben, estava junto. Era um simpósio universitário e deixaram por último a minha demonstração, fechar o simpósio... teve entrevista com Iben, teve outras coisas. E depois a demonstração teria o fechamento, as



peessoas iriam perguntar e falar. Só que foi tão forte esse estado final que abrangeu e atingiu todos, que decidiram não falar nada e encerrar com que eles estavam. Você entende, não colocar palavras em cima. Sabe? Cada um ia falar, estava muito claro. É muito louco isso, é realmente. E o mais incrível é que agora eu estou pensando em fazer: Prisão para Liberdade 2 – o Retorno. Não, brincadeira... Ok, como é que foi o desenvolvimento desse lugar, dessa técnica, das correntezas. Como é que está hoje, né? Tudo o que eu passei. Daí entra o APA. Mas não estou muito entusiasmado. Então, só penso.

*Marcelo: Simi, teria como você falar um pouco de como foi apresentar a Prisão para a Liberdade para essas pessoas tão importantes para você? Como, por exemplo, os seus companheiros do LUME, para Iben.... O que você sentiu?*

Simioni: A primeira vez que os atores do *LUME* viram, eu estava muito inseguro. Tem uma coisa é que tudo que a gente faz lá no *LUME*, um sabe, um vê, o outro conhece, entende? E esta minha descoberta foi sozinha, este estado, entende? E eu morria de vergonha. Primeiramente, porque uma: toda a parte técnica, eles conheciam. Como é que eu vou fazer tudo de novo. E se eu não conseguir chegar aquele estado final, o que eles vão pensar? Só que tem uma coisa no *LUME* que é a gente não comenta sobre o trabalho do outro. A gente não comenta, a gente só diz: “Ok, legal, obrigado, que lindo.” A gente não diz: “Olha, se você pudesse fazer isso, fazer aquilo.” A gente respeita o que a pessoa faz. Não existe essas críticas, não tem. Primeira vez mesmo que eu fiquei desesperado foi quando a Iben assistiu. Tem um grande trecho que eu falo dela, que eu debocho um pouco, mas eu brinco com a rigidez e doçura dela no trabalho e é necessário, super necessário. Até hoje, ela é assim dócil e enérgica. E eu cheguei a pensar: “Meu Deus, meu Deus do céu, eu acho que vou tirar essa parte. Não tenho coragem.” Me veio assim: “Mas, Simi...” quando eu mostrei pra Iben eu já tinha apresentado uns 10, 8 anos talvez. “Mas, Simi, você sabe que dá certo. Sabe inclusive que as pessoas te falam com coisas lindas, isso que você fala da Iben.” Assim, ó, com a cara e coragem. E ela ali na plateia, foi, foi, foi. Nem pensei quando eu falei dela etc., nem olhava para ela nada, no teatro *Poeira* no Rio de Janeiro. No final, quando eu estou no estado ali que eu chamo de *plenitude*, eu falo algumas coisinhas. E hoje é muito importante para mim, porque a Iben, a minha grande mestra, está na minha frente assistindo. A plateia ficou em estado de sei lá o quê. Foi tão forte, tão forte, que não conseguiu levantar e eu também quando daí eu falei isso. Quando eu olhei para ela, primeira vez que eu olho para a Iben é como se a atmosfera fizesse: *Tchum, tchum...* eu ia e voltava, eu ia e voltava,

meu Deus, nossa, que coisa incrível. Isso tem uma partezinha... Marcelo, se me você permite. Uma das coisas que mais me impressionava na Iben, quando ela fazia espetáculo, era a quantidade de pessoas que se emocionavam e estavam esperando-a no camarim chorando, abraçando, chorando, eu achava isso quase impressionante. Só tinha visto com Kazuo Ohno pessoas chorando. Nesse dia do *Poeira*, eu não sei porquê, eu sei porque foi forte, foi forte pra mim, foi uma das maiores demonstrações, porque eu estava completamente sei lá o quê. Nesse dia, as pessoas que conseguiram levantar, que depois me falaram que ficaram tão paralisadas, foram para o camarim e fizeram fila, só que chorando. Meu Deus do céu. Nisso, passa a Iben, entra no camarim, fura fila. Entra e dá um beijo. “*Gracias, Carlos*”, só isso. “Vamos, vamos”, eu falei assim: “Meu Deus, como assim, vamos? Vamos, vamos”, eu tive que me arrumar etc. Só dei “oi”, não fiquei conversando com cada um, entende? Aí sai do *Teatro Poeira*, no pátio ali fora, já estavam as pessoas me esperando para cumprimentar. “Vamos, vamos.” E fomos num jantar. Ela vai querer falar para mim alguma coisa, né? Se ela está fazendo isso, não tocou no assunto. Aí eu fiquei pensando: “O que será que a mestra quis me ensinar com isso?” Uma delas foi: O meu ego, o meu ego. O que eu queria: eu queria dar atenção para cada um etc. e, ela não deixou. Isso foi meu aprendizado. E a outra coisa é que, pra ela, é o ofício, é o nosso trabalho. Ela é acostumada a fazer isso, por exemplo. Então para ela...foi o que eu entendi. Mas passado, sei lá, nesse mesmo, ano acho que 08 (oito) meses, eu fui para *Ponte dos Ventos* na Dinamarca. Nunca se tocou no assunto mais. Aí, para minha surpresa, na *Ponte dos Ventos*, atores, a Iben chega e fala: “O Carlos tem uma demonstração muito boa sobre o trabalho, você quer fazer para nós hoje?” Ali foi, para mim foi, putz, olha aqui o que ela falou que é muito boa. Aí eu lembro que assim mesmo eu já estava nervoso porque ia fazer de novo e ela junto, que aquele primeiro dia foi uma coisa que foi única. Tanto é que cheguei para ela e falei assim: “Iben, tu já viste, se não quiser ver não precisa.” Ela deu uma risadinha e falou assim: “Claro que eu quero ouvir” Agora mais incrível que eu me lembrei agora é que pra fazer a demonstração, tinha que colocar uma rotunda na sala branca, porque eu estava de branco e precisava de uma rotunda preta. A Iben pegou a escada, ela mesmo segurou a rotunda. Aí o outro foi o Tadashi. Não era só ele na plateia etc. Inclusive foi lá no *LUME*. Tinha uma pessoa traduzindo para ele enquanto eu fazia, que era pra o público brasileiro. Tadashi, quando acabou ele veio com um sorriso e falou assim: “Simi, agora você é um mestre” Falou isso, né? “Passou por tudo e agora você é um mestre.” Só isso que ele falou. Só isso.

*Marcelo: Nossa, Simi. Mas essa apresentação que a Iben pediu para você apresentar lá, nesse momento tinha combinado com você ou pegou de surpresa?*

Simioni: Surpresa, de surpresa. Para fazer no mesmo dia, né? Ela falou à tarde, “mas você faz hoje à noite? Hoje à noite não, no final do treino, às 17h, umas 18h”, foi de surpresa. Foi lindo, foi lindo.

*Marcelo: E essa demonstração, ela vem sendo atualizada com o tempo, Simi? Sempre que surge uma ideia, uma inquietação, você vai colocando lá? Como é que foi?*

Simioni: Eu acho que as pessoas falam: “Nossa, como modificou.” Eu não acho, sabe? Eu acho que eu vou limpando as arestas. Mas modificar, não. Ou talvez o que modifica é o meu modo de fazer. Ela tem uma estrutura. Eu gosto de ter uma estrutura onde eu trabalho. Eu experimento algumas coisas no final. Eu lembro uma vez em João Pessoa. Na tua terra. Em João Pessoa, eu fiz uma demonstração no *Paulo Pontes*, no teatro, né? Só que eu não fiz com plateia. Plateia veio até o palco, pertinho. Só que naquela semana em João Pessoa, eu trabalhei muito, eu dei 02 (dois) cursos por dia, 02 (dois). Que era muita gente etc. Então, eu estava afiadíssimo. E, tá, final, demonstração com os grandes de João Pessoa, com os grandes de João Pessoa, de todos os alunos, de todos os atores, era tipo umas 200 pessoas. E eu estava afiadíssimo. E quando chegou o momento de eu explodir, de eu ativar esse momento final, foi a primeira vez que eu tive medo, que eu enganei a plateia. Eu enganei, sabe por quê? Quando eu fui ativar, eu estava tão afiado de tanto trabalho, não estava nem cansado, já estava em êxtase durante os dias todos. Quando eu fui acionar para ligar, eu percebi que se eu continuasse. eu ia desaparecer, ia desaparecer do palco. Eu ia chegar num lugar onde eu não conhecia. Me deu medo, me deu muito medo. Foi daí eu resolvi: “Não, então eu vou ligar aquilo que eu sei, eu já controlo.” Mas a sensação era como se eu fosse explodir em pedaços, não corporal, mas era próximo. Me deu um medo, medo de “meu Deus, eu não volto mais”, como se eu fosse desaparecer. Me segurei. Então tem esses experimentos que eu faço, algumas coisas eu faço, mas eu procuro seguir a estrutura.

*Marcelo: Simi, você fala dessa presença muito intensa, né? Que é a culminância da demonstração, como é que fica a relação, que é uma coisa extremamente forte na sua pesquisa... como é que é a relação com a palavra? Eu às vezes fico pensando se a palavra não*

*aprimona, que vem com significado, com forma, com preconceito. Eu tenho impressão de que essa presença ela é muito grande. A palavra às vezes parece ser pequena, comparada ao tamanho da presença ou estou errado?*

Simioni: Eu não sei, Marcelo. Eu também tenho grandes dificuldades com palavras. Mas o que pra mim, a palavra enquanto eu faço ou enquanto eu ensino, eu não penso em como dizer ou que palavra usar. Eu escuto o que o meu corpo solta, meu corpo também é voz, meu corpo também é palavra. O que o meu corpo solta. Então, eu nunca consigo. Jamais conseguiria dar uma aula sentado, por exemplo. Eu tenho que me ativar e deixar o meu corpo falar. Coisa mais antiga isso, né? O corpo fala, né? Mas, literalmente, pra mim, é. Tanto é que você conhece, você já viu ne lá no APA. Às vezes, surgem termos que surgem na hora, não vou lembrar agora. Termos que surgem. E isso para mim me ajuda, me ajuda porque eu deixo juntar tudo, o que sai de palavras dentro do trabalho, de imaginação, que tem, isso sai em palavras, certo? Agora eu sei que quem está ouvindo, o receptor está prisioneiro a palavras, entende? A significados. Por exemplo, a palavra *portal*. A palavra *portal* foi quando eu estava ensinando e, de repente, percebi, para ajudá-los, quando eles entravam num lugar. Como se você estivesse entrando num *portal*, muda tudo. Foi o que eu falei. Ponto. Isso era um curso. Aí, no final do curso, a pessoa veio falar comigo: “Simi, quando você falou ‘entrar no portal’, eu vi um portal lindo, maravilhoso e entrei no portal”. Aí eu disse: “Não, errou tudo. Não é isso.” Pode imaginar. Eu sei que às vezes as palavras... fantasma, antigamente era fantasma. Quando eu estava descobrindo essas camadas de energias internas que fazem o corpo passar e daí, no final do curso, uma pessoa me falou: “Simi, quando você falou fantasma, eu senti o meu corpo arrepiar, senti um frio e eu percebia fantasmas na sala.” Não, não é isso. Você entende? Então só para responder à questão da palavra: não tem outra possibilidade para eu fazer sem a palavra, de eu ensinar sem a palavra. A não ser que eu fosse a minha mestra Iben, a Iben ela é sucinta em palavras. Ela diz em uma palavra uma coisa que ela quer de você, entende? Mas aí, é Iben, né? Aí, é outra coisa...

*Marcelo: E quando a palavra é colocada no trabalho através de um texto por exemplo?*

Simioni: Odeio

*Marcelo: Por quê, Simi?*

Simioni: Eu não sei, eu não sei. Bom, depende Marcelo, depende, depende, depende. Quando eu peguei a Hilda Hilst no *Kelbilim* era completamente diferente. Porque não tinha significado na época. Se eu falasse... era porque a gente usava o trabalho vocal codificado e colocava as frases e o Burnier dizia: “Não interprete, não queira dizer o que a frase diz.” Então, por exemplo, se eu tinha um texto. Meu Deus, agora me fugiu, deu um branco total. “Olha na minha cara, não vêes que dia a dia estou. Teu corno nos meus pulmões, curas-me todo.” “Corno nos meus pulmões” é o coração. Curas-me todo. A Hilda Hilst falando com Deus. Se eu fosse dar um significado a “teu corno nos meus pulmões curas-me todo”, parecia que eu ia estar matando a energia da voz que está pura, só se transformando em palavras, entende? Então isso foi diferente. Decorei texto, mas ela saía pelo exercício vocal, mas já o espetáculo que era *Os Bem Intencionados*, com direção da Gleyce Passô, eu tinha que decorar texto e era um trabalho completamente diferente que a gente nunca tinha feito. Era quase novidade. Não era novidade para mim. Para decorar 03 (três) frases eu levava uns 04 (quatro) dias. Eu não achava um sentido, eu nunca trabalhei com um sentido de fala, de frase, de palavra. Quando eu achava um sentido, sempre eu não gostava... Ah não, esse eu não gosto, esse eu não gosto, esse eu não gosto. Aí, até que um dia, quando a Gleyce ia... “e o texto pessoal? E o texto pessoal?”

*Marcelo: Não tem para onde correr*

Simioni: Exatamente. Aí, eu comecei a falar o texto e na hora me deu uma ideia: “Ahh, vou dar risada.” Era um texto trágico. O texto era mais ou menos assim: “Eu lembro que eu estava na minha casa e comecei a rir. Aí, de repente, me dava rir, me dava rir, ria, ria. Você não sabe o que aconteceu. Eu tive um AVC e fiquei paralisado.” Aí, fiquei pensando: “Que coisa louca, que coisa mais idiota, né?” E a Gleyce gostou e deixou. Mas foi pela minha dificuldade. A risada era de nervoso. Para dizer uma frase de três frases. Então, eu tinha dificuldade sim para falar. A única coisa que me salva é: quando não dou intenção, aí a palavra vem que é uma beleza. Tem o texto que dou em italiano, dou em português. Eu não penso, eu decoro. Como a Iben faz. Adoro como ela faz. Dá entonação, muda a musicalidade, mas não penso no que está falando, entende? Então é ótimo. Tem até um texto em inglês também, nem penso no que eu estou falando. Assim eu gosto, entende? Porque a palavra tem milhões de possibilidades, ela já disse muito. Mas não posso dizer: “não é você ator que dá”, mas tem atores maravilhosos que interpretam. Então, não posso falar isso. Do meu jeito então prefiro assim. Não dar significado

as falas. A Iben diz uma coisa importante sobre a palavra. Se você falar uma frase e der significado a esta frase, por exemplo: “Eu te amo.” Se você diz: “Eu te amo.” Ainda sente amor, sente profundamente “eu te amo”, você está passando margarina na manteiga, né? Porque é a mesma coisa. Para quê? Se a frase “eu te amo” já diz tudo.

*Marcelo: Simi, existe alguma relação da sua demonstração com a ideia de ritual?*

Simioni: Não, não vejo nada como ritual. O que é ritual? Se o fato de me preparar para fazer a demonstração, me preparar, preparar a sala. Eu sempre entro na sala, no palco, eu quero ficar sozinho, eu limpo com as minhas forças, eu limpo o espaço. Não é limpo, eu energizo o espaço, por assim dizer. Olho para cada lugar vazio e penso: “Vai ter gente aqui, espero que eu esteja completamente verdadeiro, inteiro, generoso.” Nesse aspecto, eu vou energizando o palco e me colocando em estado, tanto é que, quando eu recebo o público, eu já estou em estado. Se isso for um ritual, é um ritual. Agora, mas eu não penso, não acho que é ritual, não acho que é. Meu trabalho é um ritual que também. Ritual, eu poderia dizer... nós fizemos uma pesquisa bastante, bem profunda, no Candomblé, eu, Burnier e o Ric, bem profunda. Ali sim, era ritual. Lá no Candomblé era ritual. Ritual tem regras. Ritual tem regras, tem hierarquia, tem misticismo, tem divindade, tem espiritualidade. Tem... não é só você. Você está à mercê de uma força maior. Nesse sentido... então, é necessário esse ritual para que as coisas aconteçam. Em grau bem menor, bem menor, o que a gente faz no teatro, eu acho que é um ritual. Nesse sentido é um ritual mundano, por assim dizer, mas eu não me preocupo com ritual... não me preocupo com isso. Me preocupo em fazer a coisa certa.

*Marcelo: Porque eu me lembro que no A.P.A., a pesar de não fazermos alusão a nenhuma “força sobrenatural”, valorizávamos o silêncio, a concentração, a gente chegava pra se alongar, era um lugar de seriedade, tinha dança circular, tinham vários elementos que nos colocavam em um outro estado de percepção cotidiana...*

Simioni: Hum rum, eu acho que... eu acho que sim... nesse aspecto você prepara o ambiente, né? Você não vai chegar numa sala de trabalho e vai ficar falando de outras coisas. Você já se prepara para trabalhar... ainda mais com pesquisa que foi o APA, você vai se entregar. Você precisa se preparar, precisa se energizar, se colocar centrado. É mais por esse aspecto. Tanto é que, às vezes, acontecia no A.P.A. Quando fazíamos a *travessia limpa*. Você lembra, né? Que

estava todo mundo no *portal* e a *travessia limpa*, aí teve uma pessoa que veio falar comigo... naquele momento eu queria desistir porque eu comecei a ver vultos na sala. Aí a gente falou: “Não, isso não existe. Isso é problema seu. Não traga para o trabalho isso, porque não dá, né?” Nem dá, e nem temos condições de... agora se existir, é claro que deve existir... não somos só nós nesse mundo, não acha? Deve existir vultos, fantasmas, deve existir sei lá o quê, cada um é cada um... pessoas videntes, mas, claramente..., mas não dá para colocar no trabalho, nesse aspecto, não dá. Não é a tônica do trabalho. Marcelo, você que conhece o estado de *portal*, nós ficamos completamente, vulneráveis. Você está ali... vulnerável não é a palavra certa, você fica tão aberto, tão expansivo, tão expansivo mesmo que é um raio de energia, sai para a atmosfera, né? Com certeza, outros raios de outras coisas também te atingem. Então, você não está sozinho. Mas eu não posso trabalhar isso, nem eu sei também... “percebam agora a energia que está vindo para vocês quando vocês estão expandindo.” Não, porque a tônica do trabalho é você quem constrói, é de você que sai, você quem comanda. Mas, é claro. Estou aqui nessa floresta, tenho certeza que essas energias da floresta me atingem, tenho certeza. Assim como eu também atinjo. Mas isso não é o trabalho, entende? Isso é uma outra coisa... poderia até inventar um curso.

*Marcelo: ...mas você fala na sua demonstração que chega um momento que você é o pássaro, o pássaro é você, você é o outro, o outro é você...*

Simioni: Exato

*Marcelo: Mas e aí, não é isso? Como é que fica?*

Simioni: É, mas é aquilo que eu falei. É claro que as coisas interferem e vêm para você. Naquele dia, lá na sala do *LUME* onde eu percebia as folhas, que estavam batendo, era como se eu estivesse. Sim... ou mesmo os pássaros que cantavam dentro de mim. Sim, era uma expansão da consciência corporal, expansão, união, certo? Isso sim, eu estava naquele estágio, estado de descoberta de coisas novas. Tá, eu percebi, eu pensei: “Isso é muito importante, eu nunca vi isso.” Só que o fato de eu ter percebido isso não me levou a ir atrás disso. Ah, agora o próximo trabalho, quero ir perto de um riacho para ver se eu me transformo num riacho ou etc. O que aconteceu lá foi uma confirmação que eu deveria seguir em frente, desenvolvendo essa técnica, entende? Mas você está certo, eu poderia ter continuado ou poderia dizer para os alunos: “Entra

num portal, agora vocês percebam o que está acontecendo, vê se tem algum passarinho cantando.” Eu poderia induzir para eles, mas não era minha ideia. Minha ideia não era essa. O meu trabalho era de ator, de atuação. Mas eu tenho certeza que cada um que entrou no portal, cada deve ter sentido coisas similares. Então...

*Marcelo: O que eu acho bonito na sua pesquisa, pelo que você diz, tudo, que as principais descobertas que você teve na sua trajetória, todas elas, foram por acaso... elas mesmas que surgiram. Você pega e fala: “Eu poderia induzir”. Mas aí eu acho que você estaria contradizendo a sua própria metodologia, né? Porque se você chegou a ser o pássaro, o pássaro chegou a ser você, foi algo muito natural, foi a expansão de você mesmo. Acho que a partir do momento que você levasse a pessoa a supostamente chegar nesse lugar já estaria estranho, né? Já estaria estranho... talvez ela nem chegasse, estaria fingindo, sei lá...*

Simioni: É o tal do *portal* né? Eu vi o *portal*.

*Marcelo: É, o tal do portal, né. Sim, chegando já no final do nosso bate papo. Uma coisa que é muito importante na sua pesquisa, um trabalho lá do APA também. que são os cantos, os cantos. A gente falou um pouco da palavra, né? Que a palavra tem um significado que às vezes atrapalha um pouco e... como é que os cantos, qual é a importância deles, um grande efeito deles, a contribuição que eles podem dar para o trabalho. Na sua demonstração mesmo, você não canta, né?*

Simioni: Não, na realidade, dentro do *LUME*, nós não trabalhamos muito o canto, numa certa época, junto com Burnier nunca. Burnier, coitado, era péssimo em cantar, não tinha nada. Ele era péssimo, péssimo. E a gente só usava o canto para trabalhar voz, né? Falava textos tipo, textos sem intenção e depois cantava. Tanto é que não tinha muita música. Burnier não conhecia nada de música, cantava o *Trem das Onze*, pensa bem: “Não posso ficar, nem mais um minuto com você.” Era nosso, era... então pra mim foi isso. Depois sim veio o Cae, da Dinamarca, que trabalhou mais com os meninos do *LUME*, aí criaram a palavra de rua que reunia cantos com música. Aí foi diferente. No primeiro dia, primeiro encontro, foi canto, canto, canto, canto, cantava, cantava, amava cantar. Fizemos um espetáculo cheio de canto e até criamos um concerto: *Cantos do Mundo*.



*Marcelo: Eu assisti*

Simioni: Para mim é difícil, para mim canto não sei te dizer, pensa... é uma coisa como se fosse comum para mim trabalhar o corpo, como trabalhar a voz, como trabalhar o canto. Só é bonito porque justamente agora esse concerto que nós temos, já tem uns bons 30 anos. Claro que sempre estamos colocando músicas novas. Para mim é quando eu entro, tem um solo que eu faço. É como se eu ligo o corpo e no corpo está o canto e o canto sai sem o pensar e sem nada, não sei, eu não saberia falar sobre o canto no sentido de: “Ah, acabou de passar um beija-flor aqui.” “Ei, bonito.” Simioni não fala mal do canto. Eu nunca trabalhei o canto na verdade, nunca trabalhei. Quando teve *Os Bem Intencionados*, tive que fazer aula de canto, porque eu trabalhava o canto através do trabalho da voz. Então, não tinha tom, não tinha, não segurava a nota. Tive que aprender a fazer tudo isso e nem sei se aprendi. E lá na Dinamarca a gente canta em Finlandês, a gente canta em Turco, a gente canta em Dinamarquês, então eu decorei e sem saber o significado, não sei o que estou cantando. Quando apresentaram a canção há 25 anos atrás, falaram o que é que era, mas eu nem guardei. Eu não me lembro o que é que era. Até esse último seminário foi que aprendi que estava cantando uma música errada, uma letra errada, a palavra errada de uma música italiana. Então para mim o canto, ele está dentro do trabalho corporal, está dentro do... agora estou lembrando de uma coisa... então, eu não trabalho esse canto como um desenvolvimento do que significa, o que é que traz o canto para o autor, a melodia, para ter mais um trabalho técnico. Mas eu lembro que no começo... eu não sei porque a gente não desenvolveu... era eu, o Burnier que a gente começou a encontrar, tentar a encontrar o canto pessoal. Estava desenvolvendo a *dança pessoal*, conseqüentemente a voz pessoal, mas o canto pessoal estava e, eu lembro que sim, saía o canto lá do íntimo e eu até me emocionava. Cantos sem palavras, mas melodia, eu até me emocionava. Nossa, isso é tão eu. Isso é tão profundo meu, mas a gente não desenvolveu. Engraçado, né?

*Marcelo: Nossa, isso é bonito, Sim. Isso é bonito. Fiquei imaginando agora da mesma forma da dança pessoal, tem um canto pessoal, deve ser muito. Que estaria tudo misturado. O canto iria surgir na própria dança pessoal, né? Porque uma coisa não separa da outra, né?*

Simioni: Exato..., mas engraçado, mas não desenvolvemos. Eu achava lindo, eu achava lindo. E sempre era a mesma coisa quando queria retomar, eu só lembrava: “Tá no corpo já esse

canto.” Ele ficava no meu corpo, ele entoava, ele embalava no meu corpo. Era triste, era um canto triste, uma melodia triste.

*Marcelo: Uma das coisas que faz referência de canto, que eu me lembro no nosso trabalho, é na dança dos ventos. Que a dança dos ventos tem toda uma força, claro, mas ela cansa um pouco, ela tem um trabalho físico grande. E o que eu acho mais engraçado é que a priori, quem olha de fora, na hora que você vai cantar, vai ser mais um ponto exaustivo... “nossa, já não basta eu fazer o que eu estou fazendo, você ainda quer que eu cante.” Sendo que é incrível... na hora que você começa a cantar, pelo contrário, é totalmente inverso, parece que dá uma sobrevida, né? Dá uma sobrevida e isso eu acho bonito.*

Simioni: É lindo, né?

*Marcelo: Do canto na dança dos ventos.*

Simioni: Pois é.

*Marcelo: Mas é isso, Sim. Eu acho que a gente pode retomar esse tema um pouquinho, se for necessário. Falar mais um pouco da Prisão da a Liberdade, a demonstração. Mas acho que por hoje, está maravilhoso. Eu gostaria de agradecer demais a sua disponibilidade. Você não sabe o quanto está ajudando a pesquisa.*

Simioni: Sim, Marcelo. você também vai me perguntando, porque às vezes eu vou falando naquilo que você está interessado. Você tem que me puxar.

*Marcelo: Claro, mas de qualquer forma, muito obrigado, Simi. Sem a sua generosidade, isso aqui não existiria nunca. Obrigado.*

### ANEXO III - Terceira entrevista com Carlos Simioni

*Marcelo: Estamos no nosso terceiro encontro, 11 de fevereiro de 2022. Continuando a nossa conversa um pouco sobre a sua trajetória, um pouco sobre a sua pesquisa. Sempre é bom reforçar e deixar claro a gratidão que eu tenho à sua pessoa, à sua disponibilidade, à sua generosidade, porque sem isso, essa pesquisa não conseguiria se materializar. Então, é sempre bom reforçar e deixar registrado o carinho que a gente tem pela sua disponibilidade. É muito legal, é muito importante. Simi, continuando um pouco o que a gente já vinha conversando antes. Eu queria retomar a construção da Prisão para Liberdade, a demonstração que você vem construindo no início de 2006, ali você começou a organizar uma estrutura e o que queria entender um pouquinho melhor.*

Simioni: 2006

*Marcelo: Qual é a concepção que você teve a partir dessa ideia, a partir dessa organização desse processo, em relação a treinamento, por exemplo?*

Simioni: Não entendi.

*Marcelo: Sim, sabemos que você teve toda uma trajetória que foi cultivada junto com Burnier, até que você chega na Prisão para a Liberdade. Eu fico curioso pra saber qual é a ideia de treinamento que você teve e que você tem hoje. Se essa ideia mudou, o que é que você tinha antes, o que é que você tem hoje, com essa palavra treinamento.*

Simioni: Bom, é uma pergunta beeeeeem profunda. Exige uma resposta longa, um pouco longa. Na realidade, para mim, um treinamento, quando eu conheci o Luís Otavio o fato de você treinar. O treinamento é criar habilidades corporais, certo? Então, no caso na primeira fase, é onde você tentava extrapolar os seus limites corporais, tentava a primeira fase do treinamento criar energia e lançar a energia no espaço, ensinar o corpo a criar energia e a lançar e a expandir a atingir o espectador, por exemplo, atingir com a sua força corporal, né? Em primeira instância, é isso.... habilidades corporais. Agora eu posso até dar um salto para hoje e pensar como eu me entendo hoje. Tudo que eu treinei, tudo que eu desenvolvi, tudo que eu pesquisei, tudo que eu ensinei. Existe uma etapa que é necessário você usar o seu corpo com técnicas, você treinar mesmo que você não obtenha resultados tão rápidos, né? É quase que, é uma criação de um

segundo corpo, o corpo de trabalho, entende? E essa passagem daquilo como você se move naturalmente e como que você se move de uma forma cênica. Nesse sentido, você vai criando, você vai construindo esse corpo. Chega um momento, 10, 15 anos depois, você começa a ver o que você adquiriu, isso, o que você adquiriu durante essa fase de treinamento. Hoje, por exemplo, eu não treino mais, cotidianamente, faz tempo já que eu não treino. Eu treino quando eu dou cursos ou quando eu pesquiso ou quando vou para Dinamarca, na *Ponte dos Ventos*, junto com a Iben. Mesmo agora, eu estive lá em dezembro, né? Eu cheguei lá na Dinamarca e tinha um corpo que não estava tão preparado. Nessa pandemia fiquei parado, mas fui assim mesmo. A coisa mais importante é: eu sei que se eu ligar esse corpo de trabalho que eu adquiri durante esses anos todos, se eu ligar... o que significa ligar, significa você ter um tempo para você aquecer esse corpo, para rebuscar aquilo que está construindo você.

*Marcelo: Hum rum...*

Simioni: Eu tinha até medo de não conseguir treinar com a idade que eu estou, 63 anos, parado, um tempo sem treinar, não tenho feito atividade nenhuma. Mas o que eu percebi, Marcelo, é que lá na Dinamarca eu percebi que “Ok, eu não vou ser um cara que vai chegar num treinamento que começa às nove horas, eu vou chegar lá dez para as nove e se atirar.” Então, eu chegava sempre uma hora antes para eu me aquecer, para eu reativar o corpo de trabalho, como eu faço sempre, quando vou trabalhar, quando vou ensinar... eu me acordo nesse sentido e o mais interessante era, ok. E depois dessa 1 hora, que eu estava pronto preparado, com voz, tudo aquecido, a gente começava o treinamento que era uma sequência que já estava estabelecida, que é *dança dos ventos*, que é o *samurai*, que é o *slow motion*, que é vários, agora não me lembro todos, o *verde*, as *forças que puxam* e era impressionante, primeiro que esse corpo fazia. É claro que está muito ligado ao mental, por exemplo, eu já me preparei antes, e durante o exercício, tenho uma bombada do mental: “Você vai fazer, você vai conseguir, você sabe, o teu corpo aguenta”, entende? Existe uma confluência entre o querer e fazer. Porém, eu pensava enquanto fazia ou logo depois que era “Meu, que coisa incrível. Eu tenho todas as coisas do treinamento só que com o corpo mais velho.” Então, não é um corpo que se joga, que se machuca, não é um corpo que vai ao máximo. Eu já fiz isso por muito tempo e o corpo que vai ao máximo, por exemplo, *fora do equilíbrio*. Eu tenho hoje um domínio *fora do equilíbrio*, mas o que ele me deu, não o exercício em si. Vou dar um exemplo que aconteceu agora na Dinamarca, que é o seguinte: A gente fez. Fizemos o treinamento. Aí, acabou o treinamento

depois de uma, uma hora e pouca. Aí a gente se senta e a Iben começa a falar para cada um de nós: “Fulano, fulana, tenta isso, pa, pa, pa...” As dificuldades que cada um tem. Ela falou: “Carlos, você pode fazer cinco minutos do teu fora do equilíbrio?” Eu pensei: “Claro”, até fiquei espantado porque ela vai pedir pra fazer, pra dizer: “Tá vendo como é isso?” Aí, para minha surpresa eu fiz. Ela falou dos outros: “Olha, é isso. Fora do equilíbrio, o Carlos não vai muito para fora do equilíbrio. Ele não deixa o corpo dele quase cair ao chão. Mas ao se jogar fora do equilíbrio, mesmo diante da limitação da idade dele, ele consegue criar a energia, controlar a energia, manipular a energia. Manipular a energia e desenhar a energia no espaço, sem perder. Não tem nenhum momento que ele perde a energia. É uma energia criada.” Eu fiquei muito feliz quando ela fala isso, porque é a mestra que fala. Mas daí, eu pensei assim: “Claro, claro, foi o treinamento, foi o treinamento que me deu todos esses anos, que me deu essa sabedoria corporal”, entende? “Observe o Carlos quando ele fica *fora do equilíbrio*.” Teve um ator que estava fazendo como eu, que era o quê. O *fora de equilíbrio* não totalmente caído, porque o início do *fora do equilíbrio*, para quem está começando, você tem que ir ao máximo, quase cair de boca até o chão, reto. De você pegar as forças e transformá-la. Aí, ela para esse ator, falou assim: “Fulano, você não tem 70 anos, você tem que se jogar mais. É só depois que você se joga que você pode reduzir.” Mas você tem que passar por uma fase grande, grande de grande tempo para se jogar para adquirir aquilo que o próprio *fora do equilíbrio* dá. É também mais interessante, a Iben que tem 75 anos, e ela faz o equilíbrio, ela demonstra para a gente às vezes. Eu vejo que ela é muito mais, o domínio dela é muito mais do que eu tenho. Ela consegue brincar em cima do *fora do equilíbrio*, ela não se exauri, você entende? Então, Marcelo, o treinamento segue para mim essa linha. Se eu for olhar todos os exercícios técnicos segue esta linha, desde o treinamento energético até todos os treinamentos que são mais ricos, mais sistematizados, como o *samurai*, todos, *gueixa*, *fora do equilíbrio*, *slow motion*. Eu fico pensando o ganho que eu tive na minha vida de ator e poder ter tido essa oportunidade de treinar e desenvolver o treino e não ficar sempre no mesmo treino. Se eu ficasse sempre no mesmo treino, eu não conseguiria fazer nada hoje, ser transformado para o melhor, para o mais apurado. A ponto de você poder, inclusive em cena. É lógico que eu não penso em cena nenhum exercício, nenhum treinamento, nada. Meu corpo, quando está em cena, que já é o corpo segundo, o corpo de trabalho, ele automaticamente ele se responsabiliza em aplicar tudo o que o treinamento me dá, me deu. E o que o treinamento me deu: precisão, controle, dosagem, força, me deu precisão, o discernimento, me deu a capacidade de segurar, de soltar, me deu a capacidade de expandir, me deu a capacidade de eu entrar em mim mesmo, isso é muito

importante para o treinamento, você tem que entrar em você mesmo, mesmo que você passa no treinamento que seja somente técnica, qualquer tipo de técnica. Vamos pegar uma mímica de Decroux já elaborada... mesmo assim, o treinamento para ser válido, na minha opinião, ele tem que te atingir, ele tem que despertar algo em você, não pode ficar mecanicamente reproduzindo uma técnica. Existem pessoas que fazem isso, mas a minha ideia de treinamento, não minha, mas que eu aprendi no treinamento, é exatamente isso, tocar a si mesmo, abrir, perfurar você mesmo, perfurar a ponto de que você está envolvido numa técnica e, dependendo do tema, dependendo de uma improvisação que você faça pela técnica, essa técnica faz você se emocionar, ela faz você se emocionar ou a técnica faz você se emocionar ou a técnica abre possibilidades dentro de você para que você seja inteiro, para que você seja afetado emocionalmente com aquilo que você faz. Nada de psicológico. Entende, a própria técnica. A própria técnica abre lugares, abre lugares. Então, eu falo dessa técnica, do treinamento nesse sentido. Outra coisa, você pode perguntar: “Por que Simioni você não parou de pesquisar, de encontrar treinamentos como você sabe, né?” Eu encontrei um lugar... uma, porque é um prazer para mim, o meu ofício, eu nasci como ator pesquisando, como pesquisador. Foi o caso do Burnier e encontrei mestres que me ajudaram a pesquisar, a encontrar novas coisas. Então, já faz parte da minha natureza de continuar, não tem como parar. Se eu estiver fazendo teatro, posso parar e fazer outras coisas e claro, posso até parar e fazer outras coisas e usar tudo o que o treinamento me deu para um outro tipo de vida. Uma vida mais mística, mais espiritual, por exemplo, mais em contato comigo mesmo etc. Porém, eu não paro de pesquisar por isso e também porque eu tenho um sentimento de que o trabalho que eu desenvolvo não só eu, mas quando eu entro com outras pessoas, mesmo com o *LUME*, mesmo com o Stephane, é um trabalho que auxilia atores e atrizes, você entende? Eu sei que esse trabalho, que o treinamento, é uma ferramenta importantíssima e necessária para os atores. Olha, se eu tive a chance de me dedicar em pesquisar técnicas, vários tipos de treinamento, pesquisar, desenvolver, aprimorar e encontrar novos caminhos decorrentes do que eu fazia antes, eu sinto, “bom, se eu tenho esse privilégio, eu tenho essa oportunidade, é lógico que eu vou continuar desenvolvendo para encontrar, sempre encontrando coisas, mas não mais para mim,” porque para mim é como se não sei, pra mim não sei. Mas não é só para mim, é porque eu penso no trabalho do teatro, eu penso nos atores, nas atrizes, eu penso em desenvolver lugares, para que eles também cheguem em lugares que façam, não só eles cresçam, mas também, o teatro. Também o teatro já potente. Não sei se... já viajei, né?

*Marcelo: Não, você está ótimo. Simi, até que ponto o seu treinamento também influencia no seu cotidiano. você acha que ele consegue interferir no seu cotidiano, no seu dia a dia ou é algo que acontece ali, na sala de trabalho e, pronto?*

Simioni: Outra pergunta difícil e longa. Vou tentar... No início, confesso para você que não preocupava com minha vida pessoal, com meu estado de ser pessoal. Estava tão envolvido, tão apaixonado... tudo que eu estava descobrindo enquanto ator, enquanto possibilidades. Eu tinha 25 anos... até os meus 35, 40 eu estava nesse mundo... eu não prestava atenção no que acontecia comigo, no meu cotidiano, não conseguia linkar as duas coisas. Chegava a pensar: “Nossa eu estou sentindo isso no meu cotidiano por causa daquilo, porque eu descobri algo forte no treino...” nunca... nesse período não. Porém, passando um tempo... vamos assim dizer... tem várias fases, várias possibilidades... passando um tempo, eu comecei a ter noção de que o jeito que eu levava a vida primeiramente só está sendo possível por causa do todo trabalho que eu tenho, físico e ao mesmo tempo emocional... tudo que engloba o treinamento e uma pesquisa e o trabalho o dia todo... mesmo até o trabalho de *clown*, que mexe muito com a pessoa, buscar as feridas internas, não só a ferida, mas tudo aquilo que você esconde. Eu percebi “Nossa, eu sou assim, porque o teatro me deu isso”, certo? Mas assim, um cara, como assim, eu sou assim. Por exemplo, eu comecei a ter um respeito profundo por todas as pessoas, porque eu vendo o que é o ser humano, a beleza do ser humano, através do trabalho mesmo, ou eu ensinando, eu via que todo mundo é lindo, todo mundo tem uma essência, todo mundo tem uma vontade, todo mundo expande, todo mundo está aberto e eu comecei a me relacionar com qualquer tipo de pessoa desta maneira, você entende? Sabendo que aquele ser humano ali tem grandes potencialidades. Isso me ajudou. A outra coisa, a honestidade de ser honesto primeiramente consigo mesmo, né? Honesto, vivendo a sua vida cotidiana, honesto com as coisas que acontecem. Mas, assim mesmo, eu nunca me preocupei com isso, do cotidiano, de saber, nunca fiz essa comparação. Olhando agora, e de fora, no sentido de fora. Olhando com essa amplitude, eu sei que o treinamento me deu minha vida pessoal, meu cotidiano, muitíssima coisa. Eu acho que eu sou hoje que sou hoje por tudo que aprendi no treinamento, no sentido de que eu sei quando eu não estou no trabalho, quando eu quero me colocar como numa reunião ou com pessoas ou em ir em algum lugar, eu sei que existe dentro de mim essa força, entende? E por exemplo... Eu só fui perceber que também eu trazia pra minha vida cotidiana uma vez, um dos cursos que eu estava dando lá em Barão Geraldo, e uma das alunas ela era de Barão Geraldo. Aí ela falou assim: “Simi, eu sempre quis te conhecer porque a minha mãe que também mora

aqui um dia ela me apontou: ‘Tá vendo quem é aquele cara lá, ele é um cara que tá, o jeito que ele anda’, eu às vezes indo para a padaria ou às vezes no centro de Barão, no cotidiano, ela falou assim: ‘Percebe como ele é diferente, a maneira como ele caminha, quando ele passa parece que ele transborda alguma coisa, parece que ele exala algo, parece que ele tem uma certa energia’”, o meu corpo cotidiano ficou um corpo que emana, está entendendo? E isso para mim é fantástico, mesmo que eu não queira, mesmo que eu não pense nisso. Você tem um corpo que emana algo é bom, porque transmite confiança nas pessoas; é bom porque lhe dá confiança de eu ser quem eu sou, entende? Mas é nesse aspecto.

*Marcelo: Entendo. E você acha que isso é fruto de uma vida, Sim? Isso não é algo que se consiga num pequeno experimento ou não? Isso é fruto de uma caminhada?*

Simioni: Ah, não. E ao mesmo tempo fruto de observação de outras pessoas, pessoas que são grandes. Então eu conheço vários mestres que eu percebo que a sabedoria deles deu uma simplicidade na vida deles. Eles são complexos no palco, mas uma simplicidade na vida, uma humildade e isso é o que mais aprendi.

*Marcelo: Entendi, Sim. Me tira uma dúvida, Simi. Uma coisa que eu achei muito interessante na sua demonstração da Prisão para a Liberdade...você faz todo um relato, evidentemente, do começo, é algo muito intenso, né? Inclusive para quem vê. E chega àquela hora, que é um lugar muito sensível, que é bem o que a gente vinha trabalhando no APA, que é o lugar da... eu não vou usar suas palavras, porque não me lembro agora no momento, mas aquele lugar de imobilidade, imobilidade externa, mas internamente extremamente ampliado e eu fico sentindo, principalmente agora que você falou. Até que ponto a gente consegue relacionar isso com a representação de algum personagem? Porque eu sinto isso tão intenso, né? Porque acho que qualquer coisa que a gente mexa pode artificializar essa pureza ou eu estou enganado?*

Simioni: Sim, você não está enganado. Porque aí, Marcelo, esse lugar que eu chego, que requer mobilidade latente, primeiramente tem uma coisa que é pra mim, foi até uma grande descoberta, por isso eu fui atrás disso, que era quando eu chegava no final da demonstração, nesse lugar, era imobilidade fora, mas também imobilidade dentro e isso que era mais louco... porque estar imóvel fora com uma mobilidade 100% interna, isso estava acostumado já, estava bem acostumado a fazer isso, né? De você estar fervendo, porque segurar teu corpo e exalar energia.



Não lembro se era assim: 70% dentro e 30% fora, isso foi uma coisa que sempre me perseguiu. Mas naquele momento, eu via que não nem um, nem outro. Era o parado e ao mesmo tempo eu percebia eu inteiro, expandindo mais do que as outras vezes e eu pensei: “Eu falo aquela demonstração, mas como é que vou fazer isso...” aquele parado me completava tanto, tanto, me satisfazia tanto, me preenchia tanto, não só a mim, mas a quem estava assistindo, que poderia ser um teatro parado, né? Eu lembro uma vez eu estava lá no *Pedro Lima*, não lembro que eu fiz a demonstração e o Mairo Delgado, que é de um grupo que já tem 50 anos, ele assistiu e, no finalzinho, ele me falou, quando ele viu, ele falou sobre o final: “Ali quando você estava imóvel, você não estava imóvel, o teatro inteiro estava dentro de você.” E isso me ajudou, ouvir isso me ajudou. Bom, aí o que é que eu fiz... eu não posso fazer um teatro parado, né? Mas a essência desse lugar imóvel e transbordando e expandindo fez com que eu tentasse encontrar uma maneira, sem machucar, sem ferir e sem apagar esse estado de começar a reaprender a se movimentar dentro deste lugar, que daí eu pensei: “Nossa, vai levar mais uns 10 anos, eu vou ter que recomeçar tudo de novo.” Aquilo que eu já conhecia enquanto movimento, enquanto ações, enquanto deslocar meu corpo não parecia dar certo, né? Tanto é que... posso pegar o exemplo bem claro quando eu ensino o aluno a entrar nesse *portal*, eu digo: “Esse portal é um nome fictício.. Nesse lugar, a primeira coisa que eu faço com eles é deixá-los sem, aliás, o próprio *portal* já te deixa sem vontade de fazer nada, certo? Mas deixar o corpo se manifestar, mesmo que seja lentamente, para que a gente comece a perceber que existe essa possibilidade de manusear o corpo físico quando você está dentro de uma grande bolha energética sustentada ou sustentável para que você comece a perceber que a maneira como você mexe ou movimenta seu corpo não é a maneira antiga, porque a maneira você querendo fazer, você fazendo e assimilando as duas coisas. Ali no *portal* não é você querendo fazer, por isso que eu digo: “Deixa que o portal faça.” O que é isso “deixa que o portal faça?” Se perceba neste corpo, neste lugar sensível, veja como você não tem muita necessidade de tagarelice corporal, veja que, às vezes, um pequeno gesto que você faz já te completa ou já diz muita coisa, porque ele está carregado de uma outra qualidade de energia. Por isso que passou um tempo muito grande, você sabe disso Marcelo, onde eram sempre os exercícios, pois quando a gente entrava no *portal* e o desenvolvimento sempre muito lento, você sabe disso. Se você tentar fazer alguma coisa pré-estabelecida ou “Ah, vou fazer rápido agora”, entram uma vontade que não é a vontade do *portal*, tá me entendendo? Então, nesse caso é um trabalho longo, muito longo, que foi e está sendo ainda para que você comece a perceber que é possível, até você criar gestos, criar figuras, criar movimentos, criar danças dentro desse lugar que não condiz com o estabelecido, que eu

posso fazer outras coisas e que não me dá, eu não sei explicar, te juro que eu não sei explicar. É um novo, é um descobrir novo, certo? Então, várias tentativas, você sabe disso. A ponto, se você lembra, chegava num *portal* reduzido, um *portal* de trabalho que daí depois de um longo período, um ano, dois anos, ou três anos que... aonde você já tinha um domínio sobre esse outro *portal*, um domínio, você não machucou, você não feriu esse *portal*, você não destruiu, você não maculou, aí sim era possível unir as duas coisas: o eu pessoal, vamos assim dizer, o eu vontade junto com esse eu superior, esse eu grande, que é o *portal*, entende? Mas foi preciso grande tempo. Então era possível até, por exemplo, nós esperamos isso, fazer *fora do equilíbrio* no *portal*, fazer a *corda* com bastante dificuldade, fazer a *corda*, a *dança dos ventos* dentro do *portal*, mas era preciso uma passagem, um período de atravessar para encontrar algo. Eu não terminei essa pesquisa ainda, eu quero mais, mas acho que consegui responder, né?

*Marcelo: Sim, sim. O que... completando a pergunta e, a partir disso que você me falou, e claro cheio de lembranças do APA. O APA ele... cada vez que fala do APA, vem vários flashes, né? Existe um conceito clássico, né Simi, do que é o tal do corpo cênico. O corpo cênico e você vem falar do portal, desse estado o que eu vou chamar de Não Presença, desse Não Lugar. Então, o que seria, na sua ideia, o corpo cênico? Agora com essa descoberta do portal, tal...*

Simioni: Bom, o corpo cênico. O que é o corpo cênico para mim... é um corpo preparado, técnico, profissional, o corpo que trabalha, que expressa, o corpo que diz, não só corpo físico, mas as emoções, sentimentos, tudo isso, para mim, é corpo. Então, esse corpo cênico é você ter o domínio de todas essas coisas, principalmente o ator e atriz que trabalham com emoções, sentimentos, imagens, muitas imagens. Até então, as imagens você tem que transformar elas em corpo, corpo cênico. Não posso imaginar que eu estou fazendo uma coisa. Imagine o cara fazendo uma coisa e, não faz. É todo um aprisionamento, eu acho que é um aprisionamento mesmo as técnicas para que você construa. Aprisionamento no bom sentido. A minha imagem, a minha imaginação, ela fica só na imaginação, ela não é nada. Eu tenho que aprisionar, eu tenho que colocar ela dentro do corpo para que a minha imaginação se manifeste, senão seria só imaginação. Então, é este corpo cênico que tem regras, né? Regras... eu não tenho um corpo cotidiano. Mesmo que eu faça algo cotidiano em cena, personagens cotidianos, eu tenho que estar com o corpo cênico. Impossível você ser você mesmo, sem uma técnica, sem um corpo cênico. Com a descoberta do *portal*, eu vejo a mesma coisa, a mesma coisa, eu tenho a base do que é o corpo cênico, tudo que eu falei, principalmente o corpo preciso no espaço, o corpo que

diz algo preciso, o corpo que fala, o corpo que exprime. No *portal*, que é esse não lugar, que é o não ser, certo? Eu me baseio para seguir em frente e descobrir no corpo cênico que eu conheço, você entende? Mesmo que às vezes o *portal* te dê... vou pegar um exemplo: eu quero só levantar uma mão, etc. Esta levantada de mão dentro do *portal*, eu sei que não sou eu que estou querendo levantar a mão, que é o *portal*, essas energias que movem o meu corpo. Só que eu fico prestando atenção na beleza da possibilidade de que corpo cênico, o corpo preparado, arrumado mesmo dentro do *portal*, mesmo que sabemos que o *portal* são as energias que te fazem movimentar. Eu fico pensando: “Como assim as energias que te fazem movimentar?”. Claro, mesmo que eu não tenha o *portal*, são as energias que fazem eu movimentar. Os meus músculos e tudo mais. Eu acredito que o *portal*... como o *portal* é uma expansão de consciência, uma expansão de você perceber o seu corpo mais sensível, o corpo mais profundo, é como se mesmo... o *portal* dá a possibilidade de esse teu corpo sensível, esse corpo profundo, que não está mais ligado ao resultado muscular e sim a algo mais. Eu também não sei explicar direito, mas a possibilidade dessas energias movimentarem o que é impossível você pensar que: “Ah, então é uma energia fora de mim...” fui eu quem construí o *portal*, então partiu de mim. O fato de eu ter que expandir ou de eu ter expandido, só é como se tivesse expandido para fora, muito grande, mas ao mesmo tempo expandido para dentro, muito profundamente e ali eu encontro um motor que eu não conhecia, um motor mais sensível, um motor que eu poderia até dizer que, não dá pra dizer espiritual, porque a palavra espiritual é muito forte, muito cheio de coisas, né? Mas algo mais sutil, mais elevado, dentro da possibilidade do ser humano ou então da possibilidade do ator ou da atriz, mais sutil, mais elevado, mais puro. Mais puro a ser descoberto, a ser desenvolvido ainda mais, você entende?

*Marcelo: Entendo, entendo. Simi, já caminhando um pouquinho para o final... eu tenho duas perguntas... e eu acho que você vai dizer que elas são profundas também...*

Simioni: Ai, ai, ha ha ha...

*Marcelo: São duas perguntas... uma que surgiu durante a sua fala que, pra mim ficou uma curiosidade que eu vou falar agora. Teve um momento, teve um momento durante a nossa conversa, que não hoje, mas durante a nossa convivência, que você falou que as camadas para chegar no portal podem ser um caminho para se atingir uma presença que você só atingiu depois de muito treinamento e muita dança dos ventos, de muita... e que talvez, os atores que*

*estão iniciando consigam chegar naquele estado sem precisar mais passar por todo o treinamento que você passou. Se eu estou certo, né... a técnica ainda se faz necessária, então? Porque...*

Simioni: Sim

*Marcelo: por essa fala, por essa fala, é como se você tivesse dado um passo largo em cima das técnicas. A técnica ainda é necessária?*

Simioni: Ai, Marcelo.

*Marcelo: Chega ele pegou um cigarro agora.*

Simioni: É, agora vamos ver. Sim, sim, a técnica é necessária, agora, depende de que técnica você está falando. Vamos supor... o desenvolvimento do *portal* ou das camadas é uma técnica. Eu só cheguei nisso por causa da técnica anterior, dos anos anteriores de técnica. Aí, quando você fala não precisa mais usar técnica... como eu falo, né? Eu não falo isso. Mas eu não acho que preciso usar técnica. Vamos pegar o exemplo do APA. No APA a gente desenvolvia todo o *portal*, mas a primeira parte era técnica, treinamento, treinamento. O que eu acho e o que tentei desenvolver quando criei as camadas era que todo o trabalho de técnica e treinamento era tirar você do teu eixo, eixo que eu digo, prumo. Você tem que desnivelar o teu corpo, você tem que sair do teu eixo, você tem que trabalhar até quase uma quarta camada, o máximo que você pode atingir do teu desequilíbrio, certo? E isso é a técnica, isso também. Você poder se mover fora do equilíbrio, fora do equilíbrio estabelecido, fora do eixo. E eu pensei: “Nossa, mas como que... só que para o ator atingir isso, ele leva tempo, muito tempo, muito tempo.” No meu caso, muito tempo e horas e horas por dia, aí eu pensei assim: “Mas então se existe eu descobrindo isso, né?” Uma possibilidade de o ator treinar, a atriz treinar fora do eixo que ele tem a capacidade de se movimentar numa quarta camada, que depois chamei quarta camada... se movimentar, mantendo o esforço, mantendo o esforço e as tensões para se segurar o que gera energia. Então, o seu começo. Por aí eu já estou fazendo um avanço dentro do trabalho de técnicas, técnicas eu digo não, mas mais de treinamento. Que te leva a um lugar. Eu acho que é um avanço por menos tempo que a gente consegue. Aí, em cima disso, tem você se movimentar na terceira camada e você começar a ver as dosagens de tensão e esforço que você

usa no seu trabalho a ponto de você poder estar no eixo, porém com forças que estão na quarta camada, com forças que estão na terceira camada, educando, ensinando, aprimorando o seu corpo para poder ele estar em atividade, em atividade de tensões, de dosagens... você está me entendendo? Isso, nesse caso, ele é um para mim... ele é um avanço, realmente um avanço. Avanço da minha parte, da minha técnica para poder colocar os atores nesse lugar mais rapidamente e eu sei também que todo treinamento que antes eu fazia me davam estados, estados de consciência, estados de percepção, estados de níveis de percepção em todos os aspectos do treino e sei também que as camadas também me dão isso, é um trabalho físico de camadas que me dá em menos tempo esses níveis de consciência, mas vai de cada um.

*Marcelo: Entendi. Agora a última provocação que lhe faço agora. Fica mais no campo filosófico e aberto. Você na Prisão para Liberdade, você tem toda uma trajetória que a gente percebe foi um longo tempo de amadurecimento. Nada daquilo ali foi rápido. Você faz um resgate lá atrás até chegar nos dias de hoje. Não fala diretamente do APA, mas da tecnologia que a gente foi desenvolvendo lá, né?*

Simioni: Sim

*Marcelo: Eu, no início da conversa de hoje, falei sobre treinamento, mas quais outras palavras dentro dessa sua caminhada na Prisão para Liberdade, nesses últimos seus 12, 11 anos, que você acha que são mais recorrentes no trabalho do ator? E se você pudesse falar um pouquinho sobre elas também.*

Simioni: Na realidade, não sei. Bom, primeiramente a palavra treinamento, ela precisa ser só um pouco explicada do que eu penso o que é treinamento. Poderia pensar... você pode treinar um cachorro, você pode treinar qualquer coisa. Treinar significa adestrar, né? Então, adestrar para mim, treinamento é adestrar o corpo... você adestrar o seu corpo para ter um corpo cênico... é isso. Englobando tudo aquilo que falei do corpo cênico, você precisa adestrar o seu corpo, certo? Deixa-me pensar alto aqui... ora, se eu não faço mais treinamento, eu não faço mais treinamento como eu fazia antes, então aquilo que eu faço é o quê? É uma teimosia, é uma teimosia. Eu acho que... eu, por exemplo, quando desenvolvo toda essa técnica, eu não penso mais em treinamento, mesmo quando eu ensino os alunos. Eu não vejo isso como um treinamento. Eu vejo isso como exercícios, exercícios de expansão, exercícios de controle,

exercícios de controle de si mesmo, controle das energias, porque o treinamento te deu tudo isso. E o agora o que faço com tudo isso? Vou treinar de novo? Exercitar, eu acho que é a palavra certa. Exercitar com as coisas que você descobriu através do treinamento. Por exemplo... pegando o exemplo do cachorro. Pegar o cachorro mais selvagem, que é o que eu tenho aqui. É um pastor alemão que vive solto na mata, quase solto na mata. Ele teve que ser adestrado para fazer as coisas que tem que fazer, pra comer em tal lugar. Conseguido isso, ele vai usufruir, você entende? Ele só vai usufruir do bem-estar dele, do bom viver dele. Ele tem mais segurança naquilo que ele é. Ele sabe o que ele é. Ele entrou numa prisão, que é o treinamento e se libertou. Agora ele sabe até onde ele vai, ele vai encontrar tal coisa. Ele pode ir por aqui. Então eu acho que é exercitar a sabedoria que o treinamento te deu. Não dá para pensar se vai ser treinamento a vida inteira. Você é um burro? No sentido de você é um imbecil, você tem que ser treinado o tempo todo? Eu acho que não. Você tem que usufruir e ir além, você entende? Encontrar algo mais agora com todas as ferramentas. Nem mais ferramentas. As ferramentas de treino me desembocaram até aqui. O que é que eu faço? Ah, mas se você faz o *portal*, você está treinando. Eu não sinto que eu estou treinando, eu sinto que estou usando. Usando o que o treino me deu, entende? Estou aprimorando. Não é um treinamento. Eu estou aprimorando, usufruindo o que tudo me deu. Não sei se consigo te responder, Marcelo. Realmente foi uma pergunta bem interessante, eu tenho que pensar mais. Mas eu acho que é isso sim.

*Marcelo: Não, ótimo. E, para gente finalizar, Simi. você fala muito durante o APA, fala muito nas suas oficinas... a ideia de liberdade, da ideia de liberdade, a demonstração se chama inclusive Prisão para Liberdade. Que lugar é esse que você fala?*

Simioni: Eu acho que eu nunca encontrei. Sabe por quê? Porque escapa de uma prisão. Vamos pegar ideias do que pra mim é prisão, do tipo de prisão que a gente está falando. Quando você escapa, você encontra uma liberdade. Imediatamente essa liberdade te joga dentro de uma outra prisão. Mas eu estava pensando exatamente esses dias. Mas é claro que é isso, porque o que é a gente, o que somos nós? Nós seres humanos estamos presos dentro de um corpo físico, matéria. Se você pensar mais espiritualmente, se pensar que tem uma alma, um espírito. Eu não posso pensar que a partir de mim que as coisas surgem. Eu, na realidade, eu penso que existe uma alma. Algo que é maior ou mais poderoso que eu não conheço, mas que me rege, que me rege, que me faz ser. Não é só o corpo que, não é só isso. Sempre eu caio. Puxa, mas eu estou

prisioneiro do corpo de novo. Mesmo dentro do *portal*, Marcelo. A *Prisão pra Liberdade* que cheguei no *portal*, o *portal* se transformou uma grande prisão, entende? Uma grande prisão, porque eu ainda estou dentro do corpo. Mesmo que o *portal* expanda as vibrações, o corpo ou as energias se liquefazem, rarefeitas, elas vão além etc., mas ainda estou prisioneiro do corpo. Isso é até para a vida, para a vida cotidiana. Eu posso também achar que me libertei de algo, de passado, de crenças, mas eu nunca vou me sentir livre, eu nunca vou, eu não sou sozinho, primeiramente. Vivo numa sociedade, num planeta, eu nunca vou me sentir livre. A *Prisão para Liberdade* que eu falo na demonstração é no sentido estritamente do trabalho, de você encontrar algo mais, de você conhecer onde você está preso e encontrar brechas para sair através da técnica, do treinamento, da prisão, para sair, mas imediatamente você desemboca numa nova prisão. Ótimo, pelo menos saí daquela ou para uma prisão mais ampla, quarto, sala e banheiro e eu vou lutar de novo para poder sair dessa prisão. Então, a vida pra mim é sair dessas prisões.

*Marcelo: Eu acho isso muito bonito, Simi. E extremamente esclarecedor, porque por muitas vezes as pessoas romantizam muito a palavra liberdade. Ah, agora eu estou livre... e uma coisa que eu venho aprendendo em uns estudos do doutorado, que tem totalmente a ver com o que você acabou de dizer, que venho entendendo que a liberdade é um ato de resistência contínuo. Se existe liberdade, porque acredito que não existe, porque a gente está eternamente se aprisionando, mas talvez, talvez a liberdade, a gente se aproxime da tal liberdade nesses lapsos de fuga, no entre uma prisão e outra, entre uma cela e outra, num corredor da delegacia, você tem ali tem um lapso de liberdade... então, novamente você... então, eu acho que a brincadeira é tentar ficar ao máximo que você consegue nesse corredor. Mas é difícil. Enfim é uma eterna luta, acho que o trabalho está na resistência da prisão, né?*

Simioni: Exato. E não existe liberdade

*Marcelo: É, isso é ótimo, Simi. Simi, então com essa fala maravilhosa que finalizamos por hoje. Obrigado!*

#### ANEXO IV - Quarta entrevista com Carlos Simioni

*Marcelo: Bom dia, Simioni!*

Simioni: Bom dia, Marcelo!

*Marcelo: Estamos aqui, no nosso quarto encontro, nossa quarta conversa, fechando quase um mês de diálogo. São conversas semiestruturadas, então a gente vai conversando um pouco de uma forma livre e sempre tentando ser o mais espontâneo possível. Hoje é dia 18 de março de 2022. E essas entrevistas elas são vinculadas à minha pesquisa de doutorado pelo PPG Artes da UFMG. Então, vamos lá, Simi. Só fazendo uma recapitulação das últimas conversas que a gente teve. A gente meio que foi fazendo uma caminhada. A gente começou primeiro falando um pouco da sua infância, do seu primeiro contato com o teatro, como é que foi essa primeira relação, esse primeiro... Depois a gente começou a chegar um pouco no seu contato com Burnier, a sua relação, com a ida para Barão. E depois já chegando nesses últimos 12 (doze) anos que foi..., que é o momento da organização do seu treinamento, da sua pesquisa, junto com a Prisão para a Liberdade, com a demonstração técnica. E hoje eu queria que a gente conversasse um pouco, falasse um pouco sobre os seus espetáculos, falasse um pouco sobre seu processo, sobre como é que foi. Se a gente pudesse falar um pouco Kelbilim, o cão da divindade, ele foi estreado em 1988, não foi?*

Simioni: Sim, o *Kelbilin* foi a primeira pesquisa, experiência, que nós fizemos com as técnicas desenvolvidas no *LUME* e que era técnica da dança pessoal, certo? A gente tinha era todo o trabalho de treinamento e todo o trabalho vocal até que apareceu o que a gente chamou de princípios da *dança pessoal*. Então, no meu caso, foi quando apareceu a hipertensão muscular e com a hipertensão muscular eu trazia à tona o corpo sensações, emoções, sentimentos fortes adormecidos e essas emoções se tornavam corpo e davam uma forma ao corpo. O que o Luís Otavio chamou de matriz, mas a princípio, eu, pelo menos não sabia, pode ser que o Luís Otavio tinha, claro, tinha essa expectativa de criar um espetáculo. Mas a gente não falava nisso. Nós íamos desbravando a *dança pessoal*. O que significava isso? Significava que se tinha uma matriz, e essa matriz, no começo, veio através da hipertensão muscular e já acoplávamos voz, não texto, mas voz. Então, por exemplo, através de uma força muscular hipertensa, é claro que se eu respirasse sairia sons, sons nos plurais, sons. E o Burnier tinha essa ideia de memorizar tudo. Eu ficava pouco impressionado, assim como um jovem, eu pensei: “nossa, saiu essa matriz



aqui. Será que vou conseguir retomar?” E o mais engraçado que no dia seguinte do treinamento, a gente se aquecia, fazia todo o treinamento e depois entrava nessas matrizes e era impressionante que o meu corpo era só eu acionar com uma vontade, o meu corpo já entrava em estado corpóreo, em estado de emanção, em estado de expressão daquelas matrizes, mesmo as emoções, as mesmas emoções surgiam lá e que tem uma grande pergunta: “Como é que podem surgir as mesmas emoções?” Claro que através do acionamento dos músculos, acionamento muscular. Foram surgindo então outras matrizes. A gente desenvolvia uma média de cinco (5) meses uma matriz, explorava ao máximo. Assim como eu falo na demonstração, a gente explorava no sentido de fazê-la mais enxuta, mais larga, contida, experimentava vozes dentro de uma matriz, então era explorar mesmo a ponto dessa matriz ficar completamente enraizada. E foram surgindo outras matrizes, como por exemplo, a relação com o divino, que foi o meu escape, o escape da hipertensão, do sofrimento e por isso que dei o nome... O Burnier sempre dizia “Que nome você dá para essa aceitação, que nome você dá para esse estado ou para essa matriz?” Para mim, depois de escapar do sofrimento que era a hipertensão, sair dessa hipertensão é uma relação igual com a relação com o divino, de tão gostoso e agradável que era o meu corpo sem as tensões e este corpo desenhava no espaço, e a gente brincava, fazia maior, menor, reduzido. Nunca a gente... nessa fase a gente misturava as matrizes. Aí, foi sempre com nomes e sempre cada matriz tinha voz, tinha vozes. Então, neste caso, passaram-se quase dois (2) anos e meio e nós tínhamos uma gama grande de matrizes codificadas, vocais, corporais e faciais. Foi daí quando o Burnier falou: “Tá na hora da gente montar um espetáculo”. Eu, na realidade, não tinha ideia. De novo, repito, eu estava completamente inocente e ingênuo e à mercê do mestre.

*Marcelo: Quanto tempo, Simi? Quanto tempo de treinamento para chegar nessa montagem?*

Simioni: Ah, sim. Se a estreia foi no dia 13 de novembro de 1988, então, pensa bem, teve o ano de 85 inteiro, 86 inteiro, 87 inteiro e quase 88 inteiro. Quando ele falou, foi a primeira versão de 13 de novembro, coincidentemente foi o aniversário de Santo Agostinho... era o tema que a gente tratava. A estreia foi justamente no domingo, onde Santo Agostinho nasceu no domingo. Para montagem foi rápido, três meses, dois meses. Então, fora esse período todo de 85 até mais ou menos setembro de 88, três anos e meio. Tá, aí, quando ele falou, ele testava... como ele tinha a lista de todas as matrizes e eu já estava tão apto, quando ele dizia matriz tal, o meu corpo já encarnava e já fazia, ele começou a brincar de cada dia ele fazia um ditado diferente. Ainda

assim mesmo a gente explorava, às vezes, ele dizia “faz a matriz X, com a voz Y e com a facial Z”, entende? Ele brincava um pouco nessa, como ele estava formulando técnicas, construindo técnicas, era muito importante. Só que daí ele disse: “Nós temos um espetáculo pronto, inclusive um espetáculo diferente a cada dia se a gente quiser.” Aliás, isso foi uma coisa que nós não fizemos, poderia ter feito, né? Mas daí depois veio o tema. Mas cada dia poderia ser um espetáculo diferente. Só que ele ditando, ele ditava em voz alta. Ok, agora vamos encontrar um tema para que encaixe nessa dança, né? Poderia não ter tema, eu pensando hoje... poderia não ter tema, poderia ser aquilo, o espetáculo. Mas como ao lançar era primeira vez que o Burnier e o *LUME* iam lançar a técnica desenvolvida, pesquisada. Então, eu acho que ele pensava que poderia ser dentro dos conformes, tema, pai. Talvez até para dar um norte nesse ditado das ações. Até foi interessante, que daí dava um norte. você poderia... Eu sei que daí surgiu o tema “As confissões de Santo Agostinho.” A gente procurou antes outros temas. Para mim, era muito difícil procurar o tema, porque eu estava dentro e via de dentro. Então, era como se, como era uma *dança pessoal*, então eu não sabia me olhar de fora. Foi até que o Burnier falou o seguinte: “Vamos procurar um tema que se relacione com o que você faz.” Foi a primeira que fiquei sabendo o que eu faço, visto de fora. Ele falou assim: “O que eu vejo, Simioni, é extremamente belo e extremamente grotesco, é extremamente sofrido e sublime.” Então, ele começou a dizer o que era a minha técnica. Ele falou assim: “Nossa, que legal, né?” Porque significa que, quando ele fala que é pleno, é pleno o que você faz, você fala assim: “Então, pra mim está certo, porque eu me sinto pleno, inteiro, presente em tudo que eu faço e é verdadeiro.” Eu sei que ele falou assim: “É grotesco, é cruel, muitas coisas cruéis, vamos procurar alguma coisa...” ele que deu o tema: ditadura militar... da gente procurar. Eu não gostei muito, entende? Eu não gostei muito, comecei a ler, não gostei, desistimos. Aí, tem aquela história que eu falo na demonstração técnica, não em todas, mas geralmente falo, a do pai dele, Dr. Rogério Burnier, o filósofo. Que ele que me apresentou Santo Agostinho. Que ele falou: “Simioni, você veio de Curitiba para trabalhar com meu filho, para ser ator. Para ser um ator, o ator tem que ler a *Comédia Humana* de Balzac. Ele me deu uns livros, alguns livros e eu comecei a ler. Ele explicou por que, porque tem todos os trejeitos. Ele descreve a corporeidade do ser humano, que realmente é muito interessante. Passado o Balzac, ele falou assim: “Agora você está pronto.” Ah, não. “Agora, você tem que entrar no mundo dos sentimentos.” Passado isso, na época justamente, na época que a gente estava procurando o tema, eu não sabia, óbvio... eu falei: “Doutor Rogério, terminei.” “Agora você está pronto para entrar no mundo místico. Eu não sei se te coloco Santo Agostinho nas suas funções ou Santa Tereza. Tá bom, eu começo

por Santo Agostinho.” Quando eu li Santo Agostinho, eu falei para o Burnier, “acho que nós achamos o tema”, porque o Santo Agostinho nas suas funções era um verdadeiro dilacerar de almas, um ranger de espinhos. Todo o sofrimento dele, toda a sublimação, toda a ascensão dele. Então era o que o Burnier tinha me dito: “Você faz isso, isso, isso e isso.” E o Burnier leu e gostamos do Santo Agostinho. Para montar foi super-rápido, foi super-rápido. Nós tínhamos o tema, que Santo Agostinho levava chicotada do pai, porque ele não obedecia, né? Aí, tinha uma matriz que era quase alguém sendo chicoteado, como uma pisada de dor muito grande. A vida de Santo Agostinho com as matrizes que a gente tinha. Eu lembro que a gente estreou aqui em Campinas. Ele quis fazer somente para 21 pessoas e não queria fazer num teatro. Foi feito num porão de um convento, de um antigo convento, só para 21 pessoas, porque a sala que tinha só cabia 21 pessoas. Então, ele falou assim: “Ok.” Aí, logo em seguida, mesmo, ao mesmo tempo, a gente foi para o encontro no Peru, lá em Lima, junto com Barba e ali todos os grupos apresentaram e eu apresentei o *Kelbilim*. Aí, foi onde a gente recebeu críticas construtivas sobre o que a gente tinha montado. Por exemplo, César um argentino que era do *Odin*, ele disse: “Olha, o espetáculo de vocês, que é fortíssimo, está faltando, só tem palavras maiúsculas, não tem frase feita, falta..., falta o artigo, falta a preposição, falta..., só tem blocos, par, par, par, acaba um começa outro, falta uma ligação.” E quando a gente voltou, aí a gente fez assim, muda a versão, uma ligação, a gente queria colocar objetos e tinha um momento no livro do Santo Agostinho, que ele lidava muito com mendigo que bebia com ele, conversava com esse mendigo, muitas coisas ele tirou dessa conversa e o Burnier achou interessante a ligação do espetáculo, dos objetos, tudo era o mendigo que fazia. Só que o mendigo nós não tínhamos nenhuma, nenhuma matriz. Era meio animalesca. Ele queria que fosse alguma coisa mais animalesca. E através do treinamento energético ele conseguiu entrar num estado onde eu era meio animalesco, entre homem animalesco e homem bruto etc., com sons, ruídos e tudo mais e era esse... cada vez que a gente queria mudar alguma coisa do espetáculo, cena, ele entrava para fazer a costura, certo? Aí, também teve essa outra fase, essa mesma fase que ele resolveu tirar todos os refletores e fazer tudo a luz de vela, tudo a luz de vela. Aí foi também uma nova fase, uma nova fase, como construir esse espetáculo, já estava pronto, o espetáculo, mas assim tenho que acender a vela, tenho que, porque resolveu que ele dava vela pro público, a vela apagada, e aí, tem um momento que ele explicava: “Quando ele fizer isso, quando ele chegar na frente de vocês...” Ah não, “ele vai chegar com uma vela e vai colocar no primeiro da fila.” Não tinha fila, era... não tinha ninguém na frente ou atrás. “Quando ele acendeu um, vão passando para o outro, vão passando para o outro, pra iluminar a cena.” E aí, foi lindo, era lindo. E onde

introduziu o texto, pela primeira vez o texto, que a gente não escolheu os textos. Santo Agostinho era muito batido. A gente pegou o texto da Hilda Hilst. A Hilda Hilst nos deu o texto que ela não tinha editado ainda. O primeiro texto pornográfico dela. Inclusive assim: “Eu vou porque não estou vendendo mesmo.” O texto místico dela... meu Deus, maravilhosa... “não estou vendendo mesmo, estou escrevendo esse daqui, dê uma olhadinha. Se quiserem usar, podem usar.” Maravilhosos, maravilhosos, maravilhosos, por exemplo, “cuida-vos adolescentes, machos, fêmeas, uma leoa está solta e persegue tudo aquilo que é vil, molha, incha e cresce.” É impressionante.... por causa do texto que a gente colocou texto e é lógico que ela queria assistir ao espetáculo, mas ele tinha vela e ela tinha pavor de vela, pavor, pavor, pavor... e quando teve a coisa de ela ter que segurar a vela, ela se desconcentrou, ela não gostou, ela queria que acabasse logo. Esses detalhes... então primeira parte não teve texto, era só grunhidos e sons e a segunda parte teve as velas e o texto. Acho que era isso. Bom.

*Marcelo: Simi, só para você adicionar na sua fala também. Não querendo interromper seu fluxo, claro. Mas se você puder falar um pouco mais sobre essa relação com a divindade, que eu acho muito interessante é uma coisa que... neste processo parece que foi bem recorrente, né? Foi algo místico, né... foi algo eu queria saber como é que é essa relação com o sagrado? Como é que vocês lidavam com isso? Vocês apresentavam num porão de uma igreja, relação com vela, tinha toda uma estética, toda um algo meio ritualístico, como é que era isso assim?*

Simioni: Na realidade eu tenho várias respostas. Uma, é coisa do Burnier. Ele não tinha nada de místico, ele via... o fato de ser Santo Agostinho, que ele teve um amigo em um colégio, foi um antigo convento, e que tinha uma sala lá embaixo, um porão, ele era assim, entende... aí, quando as pessoas assistiram a primeira peça, que era impactante, realmente impactante, dentro daquele porão, holofotes, as pessoas falavam: “Não tem nada a ver, não tem nada a ver”, aí ele já passou... “Vamos fazer com vela, já que é místico, já que é século 4, etc.” Agora eu não tinha essa relação. Agora é lógico que lendo o Santo Agostinho, você vai mexendo contigo, o cara era foda, quando ele descobre Deus por exemplo, ele fala: “Oh, beleza, tão nova e tão antiga, tarde te ameí, tu estavas dentro de mim e eu fui buscá-la fora de mim.” Isso mexe... isso mexe espiritualmente com a gente nesse sentido. Então, o fato de a gente estar trabalhando com este tema... ele foi inteiramente ensaiado dentro de um salão de igreja em Barão Geraldo, onde era nosso treino, nossa sala de treino, salão de igreja e também lá por 87, 87, nós encontramos o Candomblé, o Candomblé mexeu muito com a gente. Ficamos 7 anos depois. Então, também,

todos os rituais do Candomblé eram muito bem-vindos. Não que a gente fizesse nada de Candomblé, mas o fato da gente ver o Candomblé e ver a seriedade do ritual, então tudo isso era agido para essa montagem. O que eu poderia dizer, Marcelo? Sem a gente saber, sem a gente querer, mexeu com um lado místico, um lado espiritual, sem a gente querer, nem saber, nem falar o lado espiritual. Então, toda a minha concentração para entrar no espetáculo, agora tão ritualística, tão forte, tão para mim, tão pensando em doar, já que eu conseguia essa energia, já que ela estava estruturada dentro do espetáculo, já que ali o que estava sendo mostrado era eu na potencialidade teatral, era verdadeiro, então era como se eu fosse um sacrifício, eu entrasse em sacrifício. Esse lado místico era muito forte, entraram em sacrifício como se fosse uma oferenda. Então, depois eu via a reação do público, das pessoas, dizendo o quanto elas foram mexidas e algumas até diziam: “Parece que fui curada.” Mas a gente não queria saber nada disso e nunca quis saber nada disso, entende? Mas só para dizer então esse lado místico, esse lado ritualístico entrou muito forte, muito forte. Foi aonde na realidade nos deu o respeito pela arte de atuar, o respeito e a sinceridade. Isso foi o que nos deu e, já existia, mas ela se ampliou. Voltando um pouco, Marcelo, só para finalizar a parte. É muito longa... eu fiz por 25 anos, 25 anos eu fiz... nunca, nunca foi mecânico, nunca. Sempre era ali inteiro, pleno e pronto para o sacrifício. Aí, eu dizia para o Burnier. Além de tudo na época, a Denise Garcia a esposa do Burnier ela também fazia parte do *LUME* e é musicista e compositora. Ela fez questão de fazer a música do espetáculo, né? Criou músicas baseadas nos cantos ambrosianos, antes do gregoriano. Ela compôs músicas lindíssimas. Só que ela queria que fosse com um coro, um coro ao vivo. E esse coro não podia aparecer. Era o povo ouvindo e o coro que se deslocava. Sempre começou a se exigir. Na estreia não foi. Era muito engraçado porque tinha um som e um aluno nosso estava passeando pelo pátio lá atrás para a música ir lá longe e a música voltar, mas aí foi aprimorando, aprimorando, teve doze vozes. Até o público pensava, no começo, “meu Deus do céu, que acústica perfeita! De onde que está vindo esta acústica?” E, às vezes, esta acústica vinha lá longe. E, às vezes estava atrás deles e eles não viam. Realmente era impressionante. Tudo isso dava esse misticismo também. Mas daí eu falei pro Burnier: “Burnier, pensa bem, tanto trabalho, tanto trabalho para fazer esse espetáculo, porque é montagem, ensaiar em cada cidade, o coro, porque não dá pra levar o coro, ensaiar o coro, distribuir no espaço, que ela não distribuía, tinha toda uma lógica lá para 21 pessoas.”

*Marcelo: Tinha mais gente no palco do que na plateia, né?*

Simioni: Pois é, aí eu pensava assim: “Vamos tentar fazer.” Aí ele falou assim: “Não, Simioni, perde o caráter ritual”, porque ele pegava um por um que entrava na plateia, ele levava até a cadeira, depois ele pegava outro, ia buscar outro, um por um, um por um. Ele pedia lá para o público não aplaudir. Vocês vão assistir ao espetáculo, mas por favor não aplaudam. Aí, eu digo “então, tá bom, ok.” Mas era muito difícil, muito difícil, muito caro, muito caro e era pouco que a gente apresentava, apresentava assim, mas era bem difícil... aí eu falei pra ele aí ele falou: “Não.” Então, está bom. Agora vou ter que conversar que o que eu fiz. Aí, o Burnier morreu. O Burnier faleceu, aí eu fiquei acho que um ano assim.

*Marcelo: Ele faleceu em pleno processo, eu digo assim, em pleno percurso do espetáculo né, Simi?*

Simioni: Sim, o espetáculo nasceu em 88 e ele faleceu em 95

*Marcelo: Vocês estavam em pleno vapor, né?*

Simioni: Pleno, tudo. Já com viagens marcadas e tudo mais. Ai, tá, eu fiz as que estavam marcadas e parei. Queria repetir. E resolvi dar o bote. Desculpas e justificativas tem muitas. *Kelbilim* era um sucesso, uma coisa absurda. Depois da morte do Burnier, difícil na Unicamp, não tinha dinheiro... e eu resolvi, mas isso é uma justificativa, eu queria. Independente da justificativa, eu queria fazer com mais gente, e resolvi fazer. Abri para 100 (cem) pessoas. Ou para 60 (sessenta) pessoas, aí, no começo, foram 60 (sessenta). Para quem tinha assistido o ritualístico falou: “Ai, Simioni, perdeu tudo, aquele povo entrando como se fosse gado, entrando para assistir, sentando ali, etc. Não tinha uma preparação. O Burnier fazia toda a entrada, explicava Santo Agostinho, explicava o espetáculo e pedia para não aplaudir.” Aí eu tinha que fazer isso. Então, eu percebi o público numa sala. Só que enquanto o público entrava, eu tinha que me trocar para fazer o espetáculo, aí perdeu segundo... quem assistiu, mas para mim, não. Eu pegava o público durante o espetáculo. Eu sabia que eu pegava. Se eles entravam agitados, aquela coisa assim, eu pegava já na primeira. Eu sabia que era forte e pegava. Aí foi com 60 (sessenta), mas no máximo, no máximo apresentei para 100 (cem). Sempre lugares próximos, pequenos. Nunca num palco italiano, nunca. Sempre semiarena e com coro ao vivo e aplauso no final.

*Marcelo: Simi, você falou que teve um momento em que você apresentou pra os atores do Odin, apresentou para outras pessoas fora do Brasil. Como é que foi essa recepção desta presença cênica? Quando eu falo dessa presença, engloba esse ritual, toda a estética do espetáculo. Até que ponto a gente pode achar que isso é algo universal, essa presença ou depende muito de uma cultura para poder sentir algo? Dependendo de uma determinada pessoa que vem de uma região, ela irá sentir ou outra ela não irá sentir ou não é uma sensação que subjaz tudo isso, que enfim... O que você acha disso?*

Simioni: Pela minha experiência, o que eu vivenciei. Por exemplo, eu fiz na Grécia, *Kelbilim*. A Grécia é um povo grego, né? Era um festival e impressionante como se identificaram. Eles iam falar pra gente, era impressionante. Parecia que eles estavam vendo eu estava dentro deles, fazendo coisas deles, né? Por exemplo, eu fiz lá na Dinamarca, lá no *Odin Teatret* e tinha muita gente da Rússia, muita gente não, uns 3 ou 4 pessoas da Rússia, que assistiram. Aí eles falaram assim: “Isso daqui que eu vi me remete imediatamente ao meu passado, meu passado católico, ortodoxo de minha infância, de eu viver essas coisas e tudo mais.” Então, eu acho sim que esse tipo de presença... matrizes, *dança pessoal*, tipo de atuação, pega todo mundo. A própria Itália então foi um escândalo, porque na Itália as pessoas se identificaram demais uma por ser Santo Agostinho e outra, por ser essas imagens todas. Eu digo isso porque no final todo mundo vinha falar comigo no camarim. Como eram 21 pessoas nessa época, aí depois na América Latina teve. Tudo igual, era tudo igual. A reação era a mesma.

*Marcelo: Então, o texto você apresentava em inglês ou como é que fazia essa relação com o texto? Porque assim, a voz a gente sabe que é voz, corpo, é tudo junto, né?*

Simioni: Ah não, eu nunca traduzi. Nunca quis traduzir o texto. Eu falava, meu *speech* inicial, colocação inicial eu falava na língua, não na língua, ou espanhol ou inglês, isso sim. Agora nunca quis transformar o texto, porque eu não me sentia capaz, porque o texto era tão cultural, vinha lá de dentro e estava tão enraizado vocalmente, né? Se eu mudasse, eu poderia ter feito, mas eu não quis. Porque eu achava que o texto não era o relevante da história, você entende?

*Marcelo: Sim.*

Simioni: O texto, inclusive eu achava que o Burnier achava da primeira versão: “Não quero que o público entenda nada intelectualmente. Ele vai ter que sentir por aqui, pela tua energia, pelo que você emana, pela tua voz, o que sai de você.” Só que depois, ele colocou texto. Mas o texto era só para dar uma alegoria. Para dar uma alegoria. Quem não entendesse o texto não importa. Nunca traduzi. Foi isso. Mas só pra encerrar, pode ser?

*Marcelo: Claro, não, claro.*

Simioni: Não sei se já te falei como eu encerrei a última apresentação.

*Marcelo: Não, não falou.*

Simioni: Eu já tinha 25 anos, quase... 24 para 25. Eu já estava desgostoso, uma, porque já tinha 25 anos e outra, mas isso poderia continuar, outra, porque a situação do coro, como se viajava internacionalmente, com o mesmo, em lugares carentes aqui no Brasil, era muito comprometedor. Teve uma cidade, que eu não vou dizer qual. Quando eu cheguei lá, o texto, o canto era tão diferente, tão diferente do que tinha e nós tínhamos mandado a partitura que eu ficava às vezes com vergonha de ler aquele texto, aquele cântico e culminou lá no Equador que eu ia fazer igual aquilo. Já tínhamos mandado a partitura três (3) meses antes. Inclusive tinha um CD. Fiz em Quito, foi lindo, lindo, lindo. Em Guaiaquil. Quando eu cheguei, falou, o maestro falou: “Eu não vou fazer em 12 vozes não, eu vou fazer em 4 só. Eu vou usar microfone.” Putz, aí eu digo: “Ah, não.” Aí deu um problema na igreja que nós íamos apresentar. Era um festival. Aí ele falou assim: “A igreja cancelou, mas nós já conseguimos outra, que é a igreja de Santo Agostinho.” Aí eu falei assim: “Vejo que está vigente que está na ativa.” Mas como assim? “Eu vou fazer no altar, depois da missa.” “Ai meu Deus do céu, eu não acredito, eu não acredito.” Mas escute: “O padre sabe o que é que é a história? Não é uma peça que é tipo assim, fale assim, como se fossem peças cristãs. Tem todas as partes sexuais e tal...” o padre falou que sim... não, mas qualquer coisa eu tenho DVD... não, mas ele não quer ver. Aí, passamos o dia montando. O dia é aquela merda que são 4 vozes só. Não tinha como mudar. Aí, pronto, ok. Fui fazer no altar. E, Marcelo, é tudo partitura, é tudo certinho, não tem improvisação. E eu faço a Santa Mônica, que é a mãe de Santo Agostinho. Eu, no altar, na igreja de Santo Agostinho, fazendo o Santo Agostinho. Tinha horas que eu olhava e era a estátua da Santa Mônica no alto. E tinha outra coisa, era a imagem do Santo Agostinho. Eu, enquanto eu



estava fazendo, eu dizia: “É aqui o encerramento.” Não tem outro lugar pra eu encerrar. Eu já estava querendo encerrar. “É aqui, é aqui.” Foi ótimo, foi lindo. Pra mim foi um dos espetáculos mais lindos, foi uma comunhão direta.

*Marcelo: E o que o padre achou?*

Simioni: O padre adorou, o padre ficou encantado, encantado. Ele falou assim: “Ah, é Santo Agostinho, era isso mesmo.” Porque tem o lado místico, a conversão mística dele do espetáculo. Toda dor dele também.

*Marcelo: Nossa, Simi, mas não podia ter sido melhor, né? Foi um fim muito simbólico, né? É como você tivesse ido dar um abraço no Santo Agostinho, né?*

Simioni: É, um agradecimento.

*Marcelo: Um agradecimento, né? Por ele ter cedido a história dele.*

Simioni: E a coincidência de terem cancelado a igreja...

*Marcelo: Algo que não estava na sua posse, foi o acaso, o universo que lhe colocou nesse lugar. Nossa, Simi. Aí, indo um pouquinho para a frente como é que você chega no Sopro?*

Simioni: Aí. Fora isso, temos outros espetáculos, né? Temos espetáculos de *clown*, teve o espetáculo de motor com o Tadashi. Teve a *Parada de Rua* que é um espetáculo caro e ok, aí ok. Eu continuei com as minhas pesquisas. Já tinha conhecido o Tadashi e tinha visto a sensibilidade dele, na direção e na condução do espetáculo, na condução dos atores. Eu já não tinha mais o *Kelbilim* e eu estava pesquisando, já estava... foi em 2006, já tinha descoberto o *portal*. Aí, no *portal*... o *portal* bruto vamos assim dizer. Aí, eu pensei, primeiramente eu pensei: “Nossa, eu gostaria de montar um espetáculo pelo novo sol. Só que eu não quero fazer tudo que já fiz.” Já tinha o *butô*, já tinha o *Kelbilim*, palhaço, já tinha a rua. Eu falei assim: “Eu vou chamar o Tadashi e vou mostrar essa técnica nova”, que resultou no *portal* de hoje, bem mais elaborado hoje. Já era um início, uma presença muito forte, muito diferente, tanto é que, quando o Tadashi viu, eu falei para o Tadashi: “Tadashi, olha, o que eu não quero fazer.” Cantei, fiz

muita voz. “Eu tenho isso, eu quero que você me conduza os meus passos” e mostrei essa técnica nova do *portal*. E fiquei uns 20 minutos. Aí, ele me disse uma coisa que me entusiasmou: “Simi, se você fosse para o Japão, eu não sei o que iria acontecer, porque o que você faz é da absoluta tradição *Nô*, do teatro *Nô*. Mas eles só passam, só transmitem de família para família, ninguém tem essa técnica.” Olha que coisa incrível! “E você faz isso, você faz.” “Tadashi, você me dirige?” É, ok, que tema, ao tema de novo. Que tema. Eu para mim não importo tema. Eu sei que o tema é só para costurar. Eu tinha um sonho, o texto do *O idiota*. Eu acho lindo, lindo, lindo. “Faz assim, Tadashi, eu quero montar um idiota para essa peça.” “Ahh, Simioni, é muito difícil, não, não, imagina, tem muitos personagens.” Ele falou assim: “Vamos montar um labirinto.” Labirinto do grego lá, né, do Minotauro. Aí, ele falou assim: “Ah, não, não quero Minotauro, não quero Minotauro.” Aí está bom. Aí, ele veio, aí a gente discutia isso depois. Aí, ele veio para dirigir. Eu acredito, ele não falou nada, mas acho que ele começou a desenhar no espaço, aí pra baixo, ali foi uma coisa tão que eu tinha 2 (dois) assistentes que estavam me ajudando. Uma delas perguntou assim: “Nossa senhora, você aceita tudo que o Tadashi faz? Onde está a participação do ator?” Tadashi dizia: “Vira pra cá, agora faz uma careta, agora fica girando, fica girando, agora vai pra lá.” Tipo assim, aquele ator que é submisso ao diretor. Ela ficou assustada, porque ela era minha aluna. Aí, eu falei assim: “Não, pelo contrário, eu vim com a técnica. Toda essa técnica é minha, eu que trouxe. Eu pedi pro Tadashi desenhar no espaço. E através da técnica, se ele me pede uma coisa, eu faço pela técnica. Não, Simioni.”

*Marcelo: Sim.*

Simioni: Você sabe que no *portal*, por exemplo, quando pedem pra você fazer uma careta, essa careta não vai ser superficial. Vai vir lá de dentro, até ela explodir. E é assim mesmo, vem acontecendo as coisas. Tadashi vem ficando impressionado. Tinha uma cena que eu me curvava, me curvava e ficava. E como aquela técnica estava muito nova para mim ainda, eu não conseguia engolir a saliva e começava a escorrer a saliva, escorrer no chão e ele deixava, ele ficava impressionado: “Nossa que isso, isso é impressionante.” Foi lindo o encontro, ele que decidiu o vestido de papel, ele que deu o nome, tudo isso. Eu só fui, só entrei com a essência, pode-se assim dizer. Mas daí o seguinte: um sopro era um trabalho, um trabalho, um trabalho que Tadashi pensou. Ele falou assim: “Simi, não vamos dar nada, nada, nada. Não vamos dar nada esmiuçado, deixa o público se perder. Para que, pra que, pra que fazer um agrado, fazer

uma poesia. Vamos fazer ele seco, seco, seco, seco, seco.” Só força da energia, né? E de novo, de novo, ficou tão difícil... cara, eu adorava fazer o personagem... eu faço até hoje. A figura de papel, a Iben ela usa, ela tirou do contexto do *Sopro*.

*Marcelo: Você usou essa figura no cortejo lá em Paraty, não foi?*

Simioni: No espetáculo de rua, sim, sim

*Marcelo: No espetáculo de rua.*

Simioni: Então, todas as partituras, eu tendo *O Sopro*, eu faço nessa figura lá na Dinamarca. Todas, só que não na ordem. Aí também, Marcelo, começou a ficar muito difícil o sopro, de apresentar. Porque a luz era absurdamente, o Tadashi não queria dar nada, mas ele queria sofisticadíssimo. Absurdamente complicadíssimo, levava um dia para voltar. Aquele cenário branco, aquela. Você assistiu *O Sopro* ou não? Eu posso te mandar. E as ampuhetas de areia eram complicadíssimas também, que às vezes falhava, dava uma raiva, sempre na cena tinha um momento que fazia isso e caía uma ampuheta e não caía, sabe? Eu comecei a falar assim: “Ah, não, não quero isso, não quero, não.” Fiz uns bons 4 anos, 5 anos. “Não, não quero, ah, não. Quero coisas mais simples”. Aí também tira *O Sopro*, mas ficou na figura, ficou na essência. Aliás, eu queria montar *O Sopro* justamente, que estava descobrindo, Marcelo, essa coisa nova que estava surgindo aqui. Que o que a gente vem falando dentro da tua tese. Esse algo novo. Eu queria montar o espetáculo para não perder isso. Tinha medo de perder. E no espetáculo eu queria isso justificado. Foi um grande engano, porque ao codificar ele começou a corroer a técnica, corroer que eu digo, a cristalizar a técnica, você entende? Eu fazia um sacrifício enorme para manter aquela técnica em cena, porque eu tinha que prestar atenção em muitas outras coisas, muitas outras e não tinha... a música também da nossa querida. Ela queria que a música fosse em 6 caixas. Umas atrás do palco, uma na frente do palco e uma atrás do público.

*Marcelo: Nossa, um mega espetáculo!*

Simioni: Super, super, imagina. E essa música ela ia também circulando. Era uma música sensorial, lindíssima. Mas era tudo muito complicado. E eu percebi que era muito nova a

técnica, sabe? Hoje com certeza seguraria numa boa... muito nova a técnica então. Então, o fato de ter que, como é que fala, o fato de eu ter que...

*Marcelo: Codificar...*

Simioni: Codificar, codificar tudo perdia a força. Então eu prefiro. Agora já está, agora já está a técnica... já está bem codificado tudo já está, está tranquilo. Tanto é que lá na Dinamarca, eu entro de cara, só com o vestido, já entro com a figura e com a essência.

*Marcelo: Agora você fala de vários elementos né, Simi? E eu sei que foram justamente esses elementos que na época foram o motivo para tremer um pouco as coisas. Eu conheço o portal, a gente trabalhou com o portal lá no APA e eu sei que o portal, ele é um desnudamento do ator, né? Muito grande. É um desnudamento, ele realmente se reduz a quase a sua essência e fica extremamente vulnerável, ele fica vulnerável para com ele mesmo, para com... Aí você pega e me diz toda essa estrutura: 6 caixas, areia. Como é que tudo isso lhe afetava? Porque, bom, eu posso estar totalmente errado aí, me... claro, que me corrija. Eu quero acreditar que numa vez num portal, qualquer elemento que está em relação com a gente ele também é portal, porque ele nos afeta. A gente está num estado tão vulnerável que se cai uma areia, tudo isso acaba afetando o nosso... Como se fossem presentes, sementes, quer dizer, ou não?*

Simioni: Eu estou aqui pensando, para ser bem honesto contigo. Eu tenho que ser honesto comigo também. Se me afetava, eu não saberia te dizer, acho que não. Acho que não... deixa eu só dizer, por exemplo, a música era tudo tão partiturizado, com relação à música, que quando eu fazia isto daqui tinha que ser exatamente na música que estava chegando ali. Entende? Inclusive a música era o meu guia de tempo. Entende? Porque você está num *portal*, você não tem noção do tempo. Pode ser que demore, pode ser. Você tem o tempo presente, mas não as horas. Então, a música não me influenciou em nada. Ela só me ajudava. Não me afetava. As areinhas também não me afetavam. Por exemplo: vamos supor... nos ensaios, pela primeira vez, eu via a areinha caindo, você pergunta exatamente isso. No momento que a areinha cai pela primeira vez, se isso me afeta e modifica um pouco do trabalho, é isso?

*Marcelo: Isso, isso. Até que ponto toda... esses elementos cênicos também faziam parte da sua presença?*

Simioni: Não, não sei se eu entendi a sua pergunta. Não me afetava em nada. Pelo contrário, só me colaborava. Colaborava. É como se fosse um objeto de cena. Não me afetava em nada.

*Marcelo: Não, é porque... quando eu pergunto isso, a gente... ai, desculpa pelo barulho, Simi. Quando eu pergunto isso é porque, claro, a gente trabalhou bastante no APA, também tive a oportunidade de fazer algumas oficinas lá no LUME e a gente sabe que tudo parte muito do corpo, né? Do corpo, do trabalho corporal e, toda essa espetacularidade, ela primeiramente sai da presença do ator. Assim, pelo menos é o que eu venho entendendo ao longo do tempo. Com a necessidade, a gente vai atribuindo outros elementos, a parte da necessidade a gente vai atribuindo outros elementos. Aí, quando eu lhe faço essa pergunta, é porque o portal para mim é um lugar tão puro. Eu sei que essa palavra ela tem um outro significado, mas ela às vezes é um lugar tão limpo e, de repente, você me fala desses instrumentos e eu fico querendo acreditar que se tem esses instrumentos, é porque eu achei que era porque o portal pediu, entende? O portal pediu.*

Simioni: Aonde? O diretor pediu?

*Marcelo: Então, era uma questão estética, não era? Era uma questão estética?*

Simioni: Questão estética do Tadashi.

*Marcelo: Entendi, entendi.*

Simioni: E a música da Denise. Ela quem queria assim.

*Marcelo: Entendi, entendi. Porque eu fico lembrando da Mari cantando lá no APA, aquele lírico lindo que ela canta...*

Simioni: Sim.

*Marcelo: E eu sinto. Claro, a estética, óbvio, a estética, ela sempre existe. Para mim ficava muito evidente que era uma consequência do nosso trabalho. A gente meio que sentia*

*necessidade de ela cantar ali. Não foi uma coisa assim muito premeditada: “Ah, vamos colocar agora uma musiquinha aqui pra ficar.” Não, eu senti que aquele canto dela era algo que vinha do trabalho. A gente tinha uma menina potente na voz e que surgia aquilo ali. É claro, a gente foi trabalhando, lapidando, deixando melhor, tal.*

Simioni: Sei, é completamente diferente.

*Marcelo: Entendi, entendi.*

Simioni: Isso que você falou é exatamente o *portal* que dá, entende? É uma necessidade. Lá não, lá não. Lá era estética, pura estética do Tadashi.

*Marcelo: Entendi, entendi.*

Simioni: A única vez... não dava para mexer comigo, tipo assim, como ator, ser afetado por essas coisas durante a cena. Por exemplo, quando você fazia a travessia limpa lá no APA, com a Mariana cantando, vamos juntos. Você está no *portal*, você está no escuro, você está aberto, você está... claro que a voz dela, o canto dela afetava você, entrava em você. Entrava, não entrava?

*Marcelo: Sim, sim, sim.*

Simioni: Mas você não vai modificar o *portal* por causa dessa entrada, você vai ter que seguir, você vai ter que seguir. Claro que vai te dar umas emoções etc. É um momento muito forte do *Sopro*. É a estreia. Só para o pessoal do *LUME*, só para nós. Que nós não tínhamos música. O ensaio geral... Nós não tínhamos música e a Denise pegou uma música que ela gravou com a voz do Luis Otavio. Linda, linda, linda, linda. Um pote que se quebra. É linda. Uma música completamente acústica. E a gente usou essa. Aí, quando colocou a música em estado de sopro e a voz do Burnier, me afetou. Nesse sentido, me afetou, mas, mas, como eu estou acostumado a trabalhar com emoção, eu não deixo essa emoção desviar o trabalho, entende? Ela só fica ali, mas o que tem que ser feito tem que ser feito, está entendendo? Como é a Mariana cantando.

*Marcelo: Claro que ajuda, Simi, claro que ajuda. Simi, eu toquei nesses dois tópicos porque uma grande questão. E aí eu trago também é uma questão que eu também pensava no APA, na época do APA. E eu acredito que a gente conversou sobre isso no APA. Que pra mim, uma grande questão é a chegada no corpo cênico. Como estruturar todo esse trabalho, que é potente por natureza, em algo como é que eu posso falar, teatral? Como transformar isso em uma peça de teatro? Algo que você mesmo diz que, quando a gente fala de texto, mas não precisava. Eu sentia que não precisava de texto, era aquilo. Por isso que eu pensei em trazer para vocês esses dois solos. É uma inquietação desta transição, até que ponto se perde. Teve um momento da sua fala que você disse, né? Que na hora que você começou a codificar o portal, você sentiu que ele começou a roer, né?*

Simioni: É!

*Marcelo: Como é que é isso, Simi? Só para finalizar... no APA a gente teve pequenas cenas, né? Como a Claudinha, a própria Vanda que você acompanhou. Como é que você vê essa presença deste trabalho em cena, Simi, como um espetáculo?*

Simioni: É bem difícil responder, porque eu ainda estou em processo. Minha próxima pesquisa vai ser isso. Colocar em cena, só que não posso, não posso fazer como fez o Tadashi, pegou a minha técnica e usou a maneira antiga dele, que é estético... que é lindo, maravilhoso. Não posso fazer isso. Então, eu já tenho vários princípios aqui que eu vou começar. Agora, por exemplo... e com a Vanda. A Vanda teve uma coisa gratificante que a Vanda é bailarina. Então, ela já tem uma facilidade em codificar. Então, por exemplo, as coisas que saíram do *portal* e estão no espetáculo, foi feito à maneira antiga, entende? Ok, pego, ponho o texto ali, seguro esse *portal*, repete várias vezes e consegue repetir o mesmo *portal*, com a mesma estrutura vocal e estrutura física, então isso já me deu um alento. Opa, é possível, é possível. Sem perder. Mas é para uma pessoa que já tem, por exemplo, anos também com o *portal*, experiência com o *portal*. Não posso fazer uma montagem: “Gente, vou passar o portal para vocês.” Não tem como, não tem como. A não ser que saia uma outra maneira, não é codificada, nem nada, entende? Aí é o espetáculo sem ser codificado. Mas isso tem que ser experimentado. Eu e o Stephane, a gente só falou. Que a gente acha que a nossa pesquisa no APA, ela finalizou. Ela acabou, foi riquíssima, riquíssima, riquíssima, em todos os sentidos. Agora, para pesquisar de novo teria que ser isso. Como pesquisar a cena com essa técnica.

*Marcelo: Mas essas oficinas que vocês estão fazendo, antes da pandemia, claro, elas não seriam um desdobramento do APA, não?*

Simioni: À princípio não, seria a transmissão da técnica. Claro que quando eu e Stephane estamos juntos, quando surge uma coisa, pegamos. É inevitável. Que tal acertar isso? Mas a gente procura seguir o programa, porque é diferente do curso. Tem um programa. Porque lá no APA a pesquisa era... tinha pesquisa ali nesse sentido. Claro que surgem algumas coisinhas. Por exemplo, agora em Portugal, logo depois, outubro ano passado, 2021, fomos para Portugal entoar o corpo sensível. Já era uma nova experiência, uma nova pesquisa. Como entoar o corpo sensível, é diferente de... Não é que você tem que ascender esse corpo sensível, como que você entoa. Não significa cantar somente, mas como que você dá entonação, entoa o corpo sensível. Como que a voz vem para esse corpo sensível entoada, cantada entende? Então, foi uma pesquisa que a gente fez e que a gente chegou a alguns resultados bem interessantes. Já tenho elaborado na minha cabeça a parte 2 da demonstração. Já está tudo bolado.

*Marcelo: É isso, porque eu queria tocar nesse assunto, justamente porque eu sei que eram os últimos momentos da gente no APA. Foi chegando nesse lugar e também teve o experimento das meninas e que, pra mim, é uma questão também. Estou lhe acompanhando com muito afinho para poder ver o seu pensamento sobre isso.*

Simioni: É, por exemplo, tem as meninas, a Joana e a Claudia. Tem o próprio Marcos, Rodrigo e o Davi. Se bem que lá eles misturam um pouco técnica, usar outra técnica. Sim, Marcelo, eu ainda... eu já fico satisfeito de acontecer o que acontece com essa cena. A Joana, a Vanda e a Joana e a Claudia, de usar a técnica do *portal*, não só *portal*, mas as camadas, tudo isso, as camadas, tudo que é no espetáculo convencional. O que é um espetáculo convencional? A cena que tem que ser dirigida assim, tem que ser entendível ou não, mas tem que ser, ter uma narrativa, sei lá, convencional. O que eu acho é que não dá pra gente pesquisar, por isso que eu não dei ao certo o nome. Pesquisar este *portal* ditando uma maneira de fazer certo. Você tem que se livrar das cenas que você conhece, assim como eu acho que o *portal* se livra da parte antiga de manifestação do corpo do ator, o *portal* vai ter que dar uma cena, vai ter que dar a maneira de fazer a cena, que pode que não seja nada, nada que é o que eu desconfio, nada, nada do que já existe.



*Marcelo: E eu acho muito bonito você falar isso. Teve um momento que eu tive muito próximo da Raquel. A Raquel pra mim também é uma grande referência pra mim, tenho um carinho enorme por ela. Enfim, vou carregar Raquel no meu coração. Só fazendo um parêntese, eu estou fazendo uma oficina dela da Mimesis, a última, e eu lá, fazendo o exercício e ela falou: “Esquece o Simioni. Esquece o Simioni. Aqui não é o APA”. Porque ela estava tentando propor outra coisa e eu fazendo o APA... “Esquece, esquece.” E eu conversando com ela em um momento, falando sobre processo criativo, né... como era o processo criativo do LUME e tal. Ela falou um pouco e ela falou de você: “Só o Simioni que é diferente, porque ele entra na sala sem nada. O Simioni é bem diferente, porque ele entra no espaço criativo para montar um espetáculo sem nenhuma referência, sem texto.” Ela disse que geralmente no LUME eles entram com o texto ou entram com mote, entram com tema, com alguma coisa, no mínimo um impulso. Ela falou: “Simioni é o diferente porque ele entra só. Isso que é o mágico do Simioni, porque ele entra na sala vazia e a coisa vai surgindo por ela. O texto vem depois, as coisas vêm chegando depois.” E ela lembrou disso, ela falou para mim. Eu falei: “Nossa, realmente.” E eu não sei nem se eu estava no APA nesse período, por isso que foi legal depois eu participar do APA, porque eu comecei a entender... assim, nossa, realmente, pelo contrário, o texto atrapalha. O texto tem que vir depois.*

*Simioni: Sim.*

*Marcelo: Eu acho muito, muito legal. Simi, eu acho que é isso. A gente conversou bastante. Queria muito conversar com você sobre esses 2 solos, principalmente. Sei demais que você teve muitas outras participações no LUME, como você falou: Paralelo de Rua, do Clown, e o quanto tudo isso interferiu nesses solos. você é um só e todas essas vozes elas são acumulativas e você... sei demais que Paralelo de Rua, o Clown interfere no seu estado presente nesses lugares. E aí eu queria...*

*Simioni: Os Bem Intencionados também.*

*Marcelo: Os Bem Intencionados. Simi, para finalizar, eu lhe peço desculpas se essa pergunta for um pouco difícil. Mas eu carrego essa pergunta desde o APA, desde aquela nossa última entrevista. Eu acho que eu perguntei pra você, mas ela continua em dúvida comigo e pra mim*

*é importante, agora que o tempo vai passando, às vezes a gente amadurece. Você teria como, sei que pode ser meio técnica a pergunta, me falar onde é que se encontra o corpo sensível, o corpo de trabalho e o corpo cênico? No início de tudo, só para contextualizar, eu fazia de uma forma errada, você mesmo me corrigiu durante o APA, porque eu falava de forma errada que a gente começava com corpo de trabalho, o corpo, ele ia se excitando, atingiu o corpo cênico, ou, o corpo sensível e aí a gente ia chegando no corpo cênico. E aí houve um momento que você falou: “Não, não é assim que eu vejo.” O corpo sensível, ele está desde o início. E aí eu fiquei confuso assim nesse desenho, nesse desenho. Como é que você vê isso?*

Simioni: Eu acho que a confusão que você faz, que você está colocando o treinamento como um corpo de trabalho. Eu não coloco treinamento como corpo de trabalho.

*Marcelo: Ahh...*

Simioni: O treinamento *Dança dos Ventos*, o *Fora de Equilíbrio* mesmo a corda, ali são exercícios de treinamento.

*Marcelo: Entendi.*

Simioni: Para deixar o teu corpo pronto para trabalhar, entende? Mas não é um corpo de trabalho. Agora, então, o fato é que o corpo sensível, que é o *portal*, ele parte das camadas, certo? As camadas, você tem que fazer as camadas primeiro, para você entrar no *portal*, certo? Aí, quando você já está familiarizado com o portal, como estava no APA, que a gente não perdia aquele *portal*, nunca, poderia fazer tudo que quisesse que, daí a gente lembra que, a gente começou a treinar coisas com o *portal* reduzido, o *portal* diminuído. Não aquele *portal* que não deixa se mexer etc. Não aquele *portal*. Mas para você fazer coisas mais rápidas, saltar. Isso para mim é um corpo de trabalho. Corpo de trabalho. Através do *portal*, eu uso o portal para poder trabalhar. Eu posso fazer até a *Dança dos Ventos* se quiser, mas eu estou com o *portal* reduzido. E o corpo cênico é o que nós não chegamos. Como que eu consigo... O corpo cênico, aliás, ele se divide em duas coisas: Uma, como moldar o *portal*. O *portal* ele, se você deixar, você sabe disso... moldar o *portal* é o corpo cênico.

*Marcelo: Entendi, entendi. Então o corpo sensível é o macro, né? O corpo sensível é o macro, aí vem o corpo de trabalho e depois a gente tenta organizar pra transformar ele cênico, com muito cuidado pra não enferrujar, né? Para não enferrujar...*

Simioni: Para não matar o grande corpo.

*Marcelo: E você acha, Simi, que teria como a gente, assim começar o trabalho aplicando as camadas e fazer o treinamento com o portal, todo aquele procedimento que a gente fazia?*

Simioni: Antes.

*Marcelo: Assim, colocar o treinamento pra dentro do portal?*

Simioni: Nós fizemos uma poesia assim, não foi?

*Marcelo: Fez, fez...*

Simioni: A gente fez, só que o que não funcionou... é porque o *portal*, ele é tão intenso, tão grande, tão que você faz uma *dança dos ventos* com o *portal*, a *dança dos ventos* se potencializa 5 vezes e você não aguenta. Lembrei, a gente fazia isso, a gente não aguenta.

*Marcelo: Hum rum. E acaba que sai, né?*

Simioni: Exatamente. Em se tratando da *dança dos ventos*. Já o *fora do equilíbrio* é possível. Eu faço até hoje na Dinamarca. Eu faço o *fora de equilíbrio* agora em dezembro que a gente teve lá.

*Marcelo: Sim.*

Simioni: *Fora de equilíbrio* eu entro no *portal*, *portal* do trabalho. Vai, vai, vai numa boa, quando perco alguma coisa, ligo o *portal* e vai. O *portal* dá para ajudar os dois, né? Mas não que eu possa fazer o treinamento em *portal*. E não tem necessidade também, né?

*Marcelo: Era isso que eu estava pensando. Qual é o propósito, né? Qual é o propósito... São lugares diferentes.*

Simioni: Senão seria tipo assim... voltar, voltar para onde surgiu. Tudo isso aqui do *portal* surgiu do treinamento.

*Marcelo: Sim.*

Simioni: Foi desenvolvendo, foi desenvolvendo, foi desenvolvendo e chegou no *portal*. Agora você querer fazer o treinamento dentro do *portal* é como se quisesse colocar um barril de água dentro de uma garrafa d'água.

*Marcelo: Simi, acho que por hoje está maravilhoso. Muito obrigado. Esclareceu muito. Eu acho que com essas 4 conversas, eu agora vou revisar as 4 conversas. Meu grande objetivo com esses nossos encontros é saber mais ou menos quais são os pontos que se repetem nessa sua fala, nessas minhas perguntas, para que eu possa agora explorar elas através de alguns conceitos, através de algumas ideias, ver o que a filosofia pode nos ajudar e tentar ir colocando no papel. Óbvio que a gente vai fazer isso sempre juntos. Foi bom!*

Simioni: Obrigado também, Marcelo.

*Marcelo: Grande beijo, Simi. Tchauzinho.*

Simioni: Qualquer coisa você sabe, né? Eu estou aqui.

*Marcelo: Lhe procuro, lhe procuro. Obrigado!*

Simioni: Tchau.

*Marcelo: Tchau.*