

SCANDOLARA, Camilo. A noção de presença na trajetória teatral de Carlos Simioni. Campinas: Unicamp. UEL; Professor Assistente. Unicamp; Doutorando; Orientadora Ana Cristina Colla.

## RESUMO

Este texto apresenta o desenvolvimento inicial da pesquisa que tem como eixo a investigação da noção de presença que emerge da prática teatral de Carlos Simioni, ator fundador do Lume, dentro do contexto das experimentações do referido núcleo e do Patuanú – Núcleo de pesquisa em dança de ator, por ele coordenado. O percurso profissional de Carlos Simioni, em seus diversos aspectos e em suas diversas bifurcações aponta para o surgimento de uma particular noção de presença ao incorporar a estas dimensões que a tornam de extrema complexidade e que acabam por envolver todos os planos de experiência do trabalho do ator. Esta ampliação da noção de presença acaba por desestabilizar modos do fazer teatral instituído. Acompanhar o desenvolvimento da noção de presença na trajetória de Carlos Simioni implica em observar os diferentes planos nos quais, e por meio dos quais, ela se estrutura, se bifurca e se transforma. Parece evidente que ela resulta de uma trajetória que imbrica, de modo particular, trabalho sobre si mesmo, experiências pedagógicas e experiências artísticas. Isto impõe uma abordagem transversal destes planos de experiência buscando observar como conceitos, princípios e procedimentos os atravessam e, neste atravessamento, transformam-se e geram possibilidades novas.

**PALAVRAS-CHAVE:** presença: atuação: Carlos Simioni

This paper presents the initial development of the research in which has, as its axis, the investigation of the concept of presence that emerges from the theatrical practice of Carlos Simioni, who is the founding actor of Lume, within the context of experiments from the quoted centre and Patuanú - Center for Research in Dance actor - which he coordinated. In its various aspects and its various bifurcations, the professional path of Carlos Simioni points to the emergence of a particular notion of presence in incorporating these dimensions that make it extremely complex and that end up involving all levels of experience of the actor's work. This broadening of the concept of presence turns to make unstable modes of doing theater already institutionalized. To follow the development of the concept of presence in Carlos Simioni's trajectory means to imply observing the different schemes in which, and through which, it is structured, bifurcated and transformed. It seems clear that it follows a path that overlaps, in particular, work on yourself, learning experiences and artistic experiences. This imposes a transversal approach of these plans of experience in order to observe how concepts, principles and procedures cross them and, on this crossing, transform and generate new possibilities.

**KEYWORDS:** presence: acting: Carlos Simioni

A pesquisa cujas abordagens iniciais são aqui apresentadas surge do contato que mantenho com as práticas desenvolvidas pelo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp e, mais especificamente, com Carlos Simioni. Este contato se efetivou em múltiplas oficinas, demonstrações de trabalho, espetáculos e conversas. Nos últimos cinco anos esta relação de trabalho se consolidou e intensificou por meio de minha participação no Patuanú – Núcleo de pesquisa em dança de ator.

O Patuanú surgiu em 2010. Atualmente o grupo é formado por artistas de teatro, dança, circo, música e performance que pesquisam a dança de ator sob orientação de Carlos Simioni. A proposta lançada por Simioni é a de exploração de desdobramentos da dança pessoal, elaborada por ele e por Luís Otávio Burnier no período inicial do trabalho do Lume.

Este texto apresenta alguns elementos que, neste momento da pesquisa, mostram-se como pistas possíveis para acompanhar a trajetória de uma noção singular de presença derivada dos diferentes planos de experiência que constituem o trabalho de Simioni. Neste, elementos descobertos em um dos planos são experimentados, verificados e reinventados nos outros em um processo que se afasta de qualquer separação estanque entre as dimensões pedagógica, técnica e artística e de qualquer comodismo de uma tecnificação manualística e aplicável de forma cômoda e acrítica.

A noção de bifurcação, proposta por Prigogine e Stengers, é utilizada aqui como um possível auxílio para acompanhar a trajetória de Simioni, observar como uma particular compreensão de presença emerge dela e evitar o risco de planificá-la ou de abordá-la como um processo evolutivo que aponta para desenvolvimentos pré-determinados. A bifurcação é definida pelos autores citados como a produção de um acontecimento novo e imprevisível decorrente de um potencial da mesma ordem (flutuação) (PRIGOGINE e STENGERS, 1997, p.15). A relação com a tradição teatral também é compreendida aqui como uma destas bifurcações. Nesta perspectiva, o confronto com noções de presença, trabalho sobre si mesmo e visões a respeito da relação corpo-mente, bem como as relações com o pensamento a respeito do erotismo apresentam-se como possíveis fundamentos da análise a ser realizada.

Carlos Simioni afirma que, dentro das diversas linhas de pesquisa derivadas das inquietações e investigações pessoais dos atores-pesquisadores do Lume, seu interesse principal e suas pesquisas atuais dirigem-se, radicalmente, à presença. Este é um dos aspectos geradores da pesquisa do Lume e continua a se desdobrar nos diferentes âmbitos de pesquisa e criação artística gerados pelo núcleo.

Luís Otávio Burnier afirmava que a busca inicial do seu trabalho junto ao Lume foi a de 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. Por meio disto, Burnier e seus atores chegam às noções de “treinamento pessoal” e “dança pessoal”. Ambas se referem a um modo de abordar a pesquisa da atuação que não admite uma codificação técnica que não considere a experiência individual. Segundo Burnier (2001, p. 62), este foi um dos alicerces da pesquisa realizada com o Lume.

Na base das noções de dança pessoal e de técnica pessoal está, portanto, uma compreensão profunda da indissociabilidade entre processos interiores e exteriores no trabalho do ator. Este aspecto interior, que Burnier compreende como um “fluxo de energia” é determinante para o modo como é gerada a presença. Aqui surge um dos diferenciais das pesquisas de Simioni e do Lume: a afirmação radical desta indissociabilidade, que determina até mesmo o início dos procedimentos criados, impede de se pensar a presença em seus aspectos exclusivamente técnicos, ou físicos, ou de vincular a análise da mesma a aspectos de fundo estrutural, quantificados quase que exclusivamente em função de seu impacto sobre a percepção.

Cabe ressaltar que este é um dos fundamentos de uma das grandes linhas mestras da tradição teatral ocidental do século XX e da atualidade, aquela que encontra sua origem no trabalho de Stanislávski e seus contemporâneos e que se firma no trabalho sobre si mesmo e sobre as ações físicas. Uma das constatações fundamentais de Stanislávski diz respeito, justamente, à impossibilidade de, no trabalho do ator, pensar-se em técnica exterior e técnica interior como dimensões separadas.

Esta atenção inédita dada à corporeidade que caracterizou as experimentações teatrais das primeiras décadas do século XX surgiu vinculada a um amplo contexto sociocultural de revalorização da experiência corpórea, conforme observa Marco de Marinis (2000, p.132). Contudo, esta afirmação de uma redescoberta do corpo, de uma liberação deste em relação às restrições de movimentação, choca-se com o que vários autores definem como um dos mecanismos mais característicos do funcionamento da economia capitalista industrial: a formatação de corpos e subjetividades segundo critérios de eficiência e lucro.

A partir da Segunda Guerra ocorrem mudanças profundas que alteram o quadro da sociedade industrial. Hoje estaríamos na transição para outro tipo de formação social, caracterizada por um novo regime de poder e por tecnologias inovadoras de formatação dos corpos e das subjetividades. Neste contexto a hiper-realidade e o simulacro aparecem como manifestações destacadas da tendência à abstração em relação ao mundo concreto. Eles têm a capacidade de se sobrepor ao mundo real e nos fazer reagir de forma mais intensa do que o fazemos em relação à experiência imediata. (DUARTE Jr, 2003, p.110).

Portanto, se a modernidade resultou num afastamento progressivo do homem em relação ao seu próprio corpo, a modernidade tardia transformou o corpo em mais uma de suas mercadorias, em mais um produto de consumo. Ele é colocado em primeiro plano, mas, transformado em mercadoria, mantém poucas características verdadeiramente humanas (DUARTE JR., 2003, p.115-16).

No entanto, conforme afirma Baudrillard, o corpo tem uma especificidade, ele não é

nada mais que os modelos nos quais diferentes sistemas o fecharam e, ao mesmo tempo, é algo totalmente diferente: suas alternativas radicais, a irredutível diferença que os nega. [...] Para o corpo como material de troca simbólica não existe modelo algum, nenhum código, nenhum tipo ideal, nenhum fantasma controlador (BAUDRILLARD, 1996, p.114).

Cada sistema que propõe uma idealização do corpo simultaneamente está propondo uma redução dele a um modelo ideal e controlável, mas não consegue eliminar completamente suas possibilidades de desvio e fuga.

Henry-Pierre Jeudy vê a dança como um “retorno ao próprio nascimento do simbólico pela desconceitualização do corpo”. (2002, p.68) Para ele a dança é um momento único de desconstrução de uma concepção contemporânea do corpo. Jeudy afirma que o corpo dançante recusa os critérios determinantes dos modelos de representação:

A dança coloca o Outro em situação de negação de suas próprias maneiras de representar o corpo, rompendo a relação especular que está na origem do espetáculo. Mesmo que se fale de espetáculo de dança, o corpo dançante recusa a apresentação espetacular do corpo, expondo ao mundo as alucinações ou a propagação dos movimentos corporais. Querendo ou não, o corpo dançante me faz dançar, mesmo que eu permaneça imóvel [...] O corpo dançante é uma

abertura ao Outro, pois representa o ato erótico. Faz-se advento de uma estética contagiosa de erotização. A dança como diálogo erótico com o Outro conduz a uma equivalência paradoxal entre doação e posse ( 2002, p.69)

Esta aproximação entre o pensamento sobre as artes do corpo, a noção de presença e a noção de erotismo parece, no contexto desta pesquisa, apontar para possíveis problematizações a respeito das noções de presença e de trabalho sobre si mesmo, principalmente no que concerne a uma experiência profunda e integrada do ser gerada, diretamente, pela experiência limite da concretude da carne. Também parece se relacionar diretamente a aspectos fundamentais das pesquisas de Simioni.

Bataille define o erotismo como a vida intensificada por meio do gasto inútil de energia; como a experiência interior da transgressão do humano (portanto, transgressão do interdito, da lógica do trabalho e da lógica da linguagem) gerada pelos excessos do corpo:

No limite, o movimento do erotismo tem sempre o mesmo fim, implicando uma convulsão interior, não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa [e aqui talvez pudéssemos inserir também o trabalho sobre si mesmo]. Trata-se de violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas (BATAILLE, 2013, p. 311).

Portanto, o erotismo parece poder ser compreendido como produção de efeitos, ou momentos de presença de extrema potência transformadora. Trata-se sempre da experiência de uma violência que desestrutura categorias de corpo, presença e percepção excessivamente fixadas.

Gumbrecht afirma a necessidade de produção de efeitos de presença dessa ordem: “vivemos cada vez mais em uma cultura do cotidiano que, mais do que nunca, se aproximou do polo de tipo ideal da cultura do sentido. [...] assim surge uma necessidade de compensação, de recuperação da dimensão da presença”. (GUMBRECHT, 2012, p. 123). Afirma ainda, que a possibilidade de uma experiência pré-conceitual das coisas poderia reativar uma sensação da dimensão corpórea e espacial da nossa existência.

Kuniichi Uno também insiste neste rompimento com uma experiência do mundo mediada unicamente pela linguagem: “Mas nós precisamos da dança, de qualquer coisa como a dança, porque precisamos nos desvencilhar, de tempos em tempos, da linguagem e estarmos mais próximos da presença do corpo” (2012, p. 70).

Neste contexto, o teatro, a dança, a performance, enfim, o espetáculo cênico do corpo, reveste-se de um valor único por proporcionar o contato intensificado e não mediado entre seres humanos. Para Jeudy, esta idéia de expressão imediata do corpo “baseia-se na crença no poder da afecção, que surge mais rapidamente que a idéia, que só mais tarde se manifesta nas modalidades de interpretação” (2002, p.109). O autor vê neste tipo de experiência a possibilidade de fuga da banalização cultural e da mediatização universal. As artes do corpo se colocam, portanto, como espaço possível de rompimento da relação mediatizada e espetacularizada.

É nesta perspectiva que se busca aqui observar o percurso profissional de Carlos Simioni em seus diversos aspectos (artístico, pedagógico e voltados ao trabalho sobre si mesmo) e em suas diversas bifurcações. Deles emerge uma particular e complexa noção de presença que incorpora todos os planos de experiência do trabalho do ator (físico, muscular, afetivo, associativo, sensorial,

imagético...)). Esta ampliação da noção de presença acaba por desestabilizar modos do fazer teatral instituído e criar possibilidades de deslizamentos para outros campos relacionados aos estudos da presença.

#### Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BAUDRILLARD. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- DUARTE Jr., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2ªed. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. - Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUU- Rio, 2012.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

