

ESTUDO SOBRE O CORPO SENSÍVEL: A PARTIR DO TREINAMENTO DE CARLOS SIMIONI

STUDY ON THE SENSITIVE BODY: BASED ON THE TRAINING OF CARLOS SIMIONI

Marcelo Marques Teixeira

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Este artigo é desdobramento de uma tese de doutorado que, a partir do tema “treinamento do ator”, investiga os efeitos da artesanaria de Carlos Simioni (Lume Teatro) no estudo sobre o corpo sensível, além de propor um registro histórico dos modos operacionais que o caracterizam. A metodologia recorre a obras de diversos estudiosos e pensadores, bem como a entrevistas do referido ator e análise da sua demonstração técnica intitulada “Prisão para a Liberdade”. Dessa forma, o texto considera o efeito da presença cênica como um evento que emerge do treinamento enquanto resistência ao corpo dócil do ator.

Palavras-chave: treinamento do ator; Carlos Simioni; Estudo sobre o Corpo Sensível; Prisão para a Liberdade; presença cênica.

Abstract: This article is the result of a doctoral thesis which, based on the theme “actor training”, investigates the effects of the craftsmanship of Carlos Simioni (Lume Teatro) in the study of the sensitive body, in addition to proposing a historical record of the operational modes that characterize it. The methodology uses works by various scholars and thinkers, as well as interviews with the aforementioned actor and analysis of his technical demonstration entitled “Prison for Freedom”. In this way, the text considers the effect of scenic presence as an event that emerges from training as resistance to the actor’s docile body.

Keywords: actor training; Carlos Simioni; Study on the Sensitive Body; Prison for Freedom; scenic presence.

Recebido em: 02/12/2025

Aceito em: 05/02/2026

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-un 2026

Aproximações e territórios

As inquietações que deram origem à construção deste artigo surgiram ao final do meu trabalho de doutorado, que teve como título *Treinamento do ator: sobre saberes e práticas de Carlos Simioni* (Teixeira, 2023). Como continuidade desse processo e buscando decantar ainda mais a artesanaria desse ator-pesquisador, o presente artigo tem como objetivo analisar e registrar o Estudo sobre o Corpo Sensível, destacando a contribuição do treinamento de Carlos Simioni para o cultivo desse Estudo – que, por sua vez, representa uma de suas contribuições mais recentes, na qual ele pode atuar de forma continuada. Como Simioni não costuma escrever textos acadêmicos, nem tampouco publicar relatos sobre o seu treinamento, este escrito adquire relevância ao documentar e atualizar a sua artesanaria – sob sua supervisão e com seu consentimento.

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 Burnier⁷⁰ após seu retorno ao Brasil. Em 1985, ao lado de Burnier e da musicista Denise Garcia, fundou o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Lume Teatro), vinculado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes (IA), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)⁷¹. No Lume, Carlos Simioni participou de 08 (oito) espetáculos: *Kelbilim, Cravo, Lírio e Rosa, Shi-Zen – Sete Cuias, Parada de Rua, Sopra, Abre-Alas, Os Bem Intencionados e Prisão para a Liberdade*. Em 1989, integrou o Grupo Internacional *Vindenes Bro* (Ponte dos Ventos), na Dinamarca, onde até hoje desenvolve treinamento para o ator⁷² 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*.

⁷⁰ Luís Otávio Burnier (1956-1995) teve sua trajetória inteiramente voltada ao teatro. O contato com a Mímica ocorreu ainda na adolescência, aos 13 (treze) anos, a partir dos filmes de Marcel Marceau. Aos 18 (dezoito) anos, seguiu para Paris, onde estudou com Étienne Decroux, criador da mímica corporal dramática, tornando-se seu discípulo e assistente. Depois de oito anos de formação junto a mestres de distintas tradições teatrais do Oriente e do Ocidente, retornou ao Brasil e fundou o Lume, centro de pesquisa da arte do ator, na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (Burnier, 2009).

⁷¹ O Lume está sediado em Barão Geraldo, Campinas-SP, e é composto por sete atores-pesquisadores: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Raquel Hirson, Cristina Colla, Renato Ferracini, Naomi Silman e Jesser de Souza – cultivando três linhas de pesquisa: *Dança Pessoal, Clown e sentido cômico do corpo, e Mimesis Corpórea e da Palavra* (Lume, c2024).

⁷² É importante destacar que, ao usar a palavra “ator” neste texto, incluo todos os profissionais das artes cênicas, com os seus diferentes gêneros. O uso do termo no “masculino” visa apenas facilitar a leitura, sem intenção de discriminação.

Em 2015, Carlos Simioni foi convidado a integrar o projeto Ateliê de Pesquisa do Ator (APA), produzido pelo Sesc Paraty, na cidade de Paraty, no estado do Rio de Janeiro. O APA surge como um espaço experimental no qual diferentes investigações vêm sendo desenvolvidas por meio de laboratórios gratuitos e permanentes. Para o professor-pesquisador, Fernando Mencarelli (*apud* Viana, 2016, introdução):

[O APA trata-se de] um laboratório de pesquisa sobre as densidades das matérias, os materiais do ator e os acessos aos corpos sutis. Entrar, ceder, fazer, através do corpo, pelo corpo. Uma concepção de corpo como território do sensível, que busca, na investigação do sutil, geografias, relevos, bordas, atravessamentos, correntes. Um trabalho com as metáforas, com as palavras que nomeiam e invocam as práticas, as ações. O treinamento como algo aplicado, a pedagogia como um campo em que se entra para refinar a arte do ator, inventar teatros e dar corpo a eles.

Assim, o Ateliê propõe imersões processuais voltadas à criação de tecnologias pedagógicas de caráter investigativo, valorizando o percurso da pesquisa e as diferentes qualidades da arte do ator. Logo, se há um ponto de chegada possível, este reside na própria jornada investigativa, não havendo a exigência de um “produto final” ou de uma “obra acabada”.

Entre 2014 e 2019, o APA dedicou-se à pesquisa do Estudo sobre o Corpo Sensível, sob a orientação/parceria inédita dos atores-pedagogos Stephane Brodt⁷³ (diretor e ator do Amok Teatro⁷⁴) e Carlos Simioni. Entre 2016 e 2019, participei do Ateliê como ator-pesquisador, contribuindo de forma direta para a organização e a sistematização desse Estudo. Desse modo, embora este artigo seja corroborado tanto pelo Sesc Paraty quanto pelos dois orientadores supracitados, a perspectiva aqui apresentada parte da minha experiência e visão particulares, escrita em primeira pessoa, sem desconsiderar que

⁷³ Stephane Brodt é ator, professor, fundador e diretor artístico do Amok Teatro. Na França, formou-se no Teatro - Escola Catherine Brioux, na Escola Internacional de Mimodrama de Paris - Marcel Marceau e na Escola de Mímica Corporal Dramática de Paris (Etienne Decroux). Integrou a Cia Internacional Théâtre de L'Ange Fou, sob a direção de Steve Wasson (EUA), além do Corinne Soun (FR) e o Théâtre du Soleil, sob a direção de Arianne Mnouchkine – conforme Amok Teatro (c2024a).

⁷⁴ O Amok Teatro está sediado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro (RJ), onde desenvolve os seus espetáculos teatrais e promove cursos e ações de formação, ministrados tanto pelo próprio grupo quanto por artistas convidados. “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” (Amok Teatro, c2024a).

essa jornada também foi cultivada por mais de 60 (sessenta) artistas, com os seus diferentes pontos de vistas e contextos socioculturais⁷⁵.

Para desenvolver este escrito recorro à obra “Um Estudo sobre o Corpo Sensível: Ateliê de Pesquisa do Ator” publicada pelo Sesc Paraty em 2021, além das entrevistas que realizei com Mayra Jeannyse (analista de cultura do Sesc Paraty), Stephane Brodt e Carlos Simioni⁷⁶. Porém, dada a escassez de publicações sobre esse Estudo – e levando em consideração que essa investigação teve (no APA) apenas 06 (seis) anos de execução –, minhas anotações e o memorial fornecido pelo Sesc Paraty foram fundamentais para uma análise crítica do Estudo sobre o Corpo Sensível.

É a partir desse horizonte, portanto, que o presente artigo propõe uma análise do Estudo sobre o Corpo Sensível a fim de compreender os efeitos que o treinamento de Carlos Simioni exerceu sobre essa investigação. Para tanto, a experiência vivida no APA é organizada em 03 (três) momentos interligados: o *Treinamento Técnico-Ético*, a *Travessia Limpa* e o *Corpo Sensível* – este último, articulado à demonstração técnica *Prisão para a Liberdade*, com o objetivo de evidenciar as reverberações do trabalho de Simioni no contexto do APA.

Ademais, essa divisão tem um caráter estritamente analítico, com o objetivo de destacar aspectos específicos da pesquisa de Carlos Simioni, a qual se desenvolve em constante diálogo com as propostas de Stephane Brodt. Ainda que este texto concentre sua atenção na prática de Simioni, tal escolha decorre de um recorte investigativo, não implicando qualquer hierarquização entre os dois orientadores.

Estudo sobre o Corpo Sensível: uma perspectiva possível

De 2014 a 2016, o Estudo sobre o Corpo Sensível possuía um caráter formativo, com ênfase na pesquisa e na criação de uma metodologia para o treinamento do ator. Ao

⁷⁵ Em 2020 e 2021, o APA iniciou sua segunda temporada, voltada a outra investigação artística, sob a orientação de Daniela Carmona e Fabianna de Mello e Souza, com atividades realizadas de forma virtual em razão da pandemia. Desde então, o Ateliê mantém-se como um espaço de pesquisa continuada, abrigando diferentes orientações e projetos. Contudo, o recorte deste artigo restringe-se ao primeiro ciclo do APA, com ênfase na participação de Carlos Simioni no Estudo sobre o Corpo Sensível.

⁷⁶ As entrevistas foram publicadas na obra intitulada *Um Estudo sobre o Corpo Sensível: Ateliê de Pesquisa do Ator*, do Sesc Paraty (2021), assim como na minha dissertação de mestrado, intitulada *O andarilho: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos* (Teixeira, 2018), e na minha tese de doutorado (Teixeira, 2023), cujo título já foi mencionado.

longo desse processo, o Ateliê procurou descentralizar conhecimento, integrando intercâmbios com diferentes grupos e artistas nacionais e internacionais como: Enrico Bonavera (Itália – 2014), Grupo Moitará (Brasil – 2014), Patuanú – Núcleo de pesquisa em dança do ator (Brasil – 2016), Ponte dos Ventos (Europa e América Latina – 2016) e Tadashi Endo (Japão – 2017).

Como o primeiro ano do Estudo foi orientado apenas por Stephane Brodt, o projeto partiu das práticas que vinham sendo investigadas pelo Amok Teatro, mais especificamente no âmbito de seu Grupo de Estudo do Trabalho do Ator (GETA). Assim, o início do Estudo sobre o Corpo Sensível, parece ter adotado como arcabouço teórico-prático a articulação entre duas referências artísticas centrais: os “princípios do corpo cênico”, de Étienne Decroux, e o “treinamento ético” do *Théâtre du Soleil*, dirigido por Ariane Mnouchkine (Sesc Paraty, 2021).

Figura 1: Conversas sobre a sistematização do Método do Corpo Sensível.



Fonte: Viana (2016)

A partir dessa base técnico-ética que vinha sendo implementada por Brodt, em 2015 surgiu a necessidade de aprofundar as singularidades da pesquisa. Foi em resposta a essa demanda que o APA convidou Carlos Simioni para contribuir também com o processo, contrapondo, conforme destaca Jeannyse, “[...] métodos e recortes a partir da

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-un 2026

complementaridade nas diferenças. Carlos Simioni e Stephane Brodt são extremamente diferentes em seus percursos como atores-pesquisadores e ao mesmo tempo olham na mesma direção” (Sesc Paraty, 2021, p. 267). Isso intensificou o caráter colaborativo do Ateliê, oportunizando a criação, não premeditada, de um Método inédito de formação para atores-pesquisadores, posteriormente denominado por ambos os coordenadores (e corroborado pelo Sesc Paraty) como Método do Corpo Sensível⁷⁷.

Com a entrada de Simioni, surgiu um novo perfil de participantes, que envolvia não só atores e dançarinos, como também pedagogos, diretores e artistas circenses das mais diversas regiões do Brasil e da América Latina, que, por sua vez, comungavam do mesmo interesse: cultivar uma pesquisa, cujo resultado fosse o próprio processo investigativo. Essa realidade fez com que o conhecimento que vinha sendo maturado no Ateliê fosse descentralizado, disseminando e democratizando o Estudo sobre o Corpo Sensível para diferentes públicos e localidades de dentro e fora do Brasil. Para Stephane Brodt (*apud* Sesc Paraty, 2021, p. 97):

[...] a parceria com Simioni é uma coisa que não tem palavras para descrever. Não imaginava o que isso poderia ser, a que ponto isso me fez crescer, porque a gente se fundiu um com o outro. Isso é interessante: nossas particularidades. Gosto sempre de falar disso, é a diferença no outro que me constrói e me alimenta. Não procuro parceiros que são idênticos ao que sou porque eu já sou, se é para ser igual ao que sou não vai me nutrir e não vou poder nutrir também. O que me interessa é o que não sou, que eu encontre no outro o que me modifique, que me interrogue, que me obrigue, que me desafie, isso o tempo todo. Sei que o Simioni também pensa assim, o que é maravilhoso. Nós nos alimentamos, nos desafiamos, nos completamos, e o trabalho se nutre disso.

O equilíbrio entre os coordenadores foi tão evidente, que o processo criativo acabou sendo horizontalizado, exigindo também uma posição responsiva e propositiva de todos os integrantes para com o exercício de organização do Estudo sobre o Corpo Sensível – ainda que estivesse em processo. Foi o cruzamento dessas diferentes sensibilidades, tanto dos coordenadores quanto dos artistas-pesquisadores, que conduziu o trabalho para uma

⁷⁷ Sobre o Método do Corpo Sensível e as suas respectivas práticas (e qualidades de energia), enfoco neste artigo apenas os aspectos que possam corroborar o argumento aqui apresentado acerca do treinamento de Simioni em relação ao APA. Portanto, para melhor compreender sobre esse Método de criação cênica e as suas especificidades, sugere-se consultar a obra Sesc Paraty (2021).

espécie de “escuridão criativa”, fundada na ideia de “experiência” (Bondía, 2012) como força de deslocamento.

O Estudo passa a ser considerado uma “experiência” à medida que seus saberes práticos parecem permitir “[...] a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência, razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘ex-iste’ de uma forma sempre singular, finita, imanente e contingente” (Bondía, 2012, p. 25, grifo do autor). Para o Ateliê, a noção de treinamento (como um provável cultivo de si) torna-se uma experiência de *estar no fazer* em si mesma, na qual o sujeito é afetado por sua própria ação e vice-versa.

Assim, para APA, “o sujeito da experiência é um território de passagem” (Bondía, 2012, p. 26), de modo que a noção de treinamento adotada no projeto ultrapassa a ideia de um espaço-tempo destinado à realização de exercícios mecânicos ou à busca de mera precisão plástica. O treinamento do Ateliê, sendo assim, procurou subverter as *doxas* e os códigos de conduta do ator-sujeito, instaurando um fenômeno que reiterava a ideia de “continuidade”. Nessa direção, o trabalho do Estudo pode ter provocado o ator a submeter-se a si mesmo, estendendo-se, por conseguinte, a um encontro ético com o outro e com o meio, no qual todas essas instâncias se tornam coextensivas em uma relação constante.

Essa noção de “experiência” (Bondía, 2012) como força mobilizadora do trabalho, evidencia-se quando Mayra Jeannyse ressalta que uma das conquistas do Estudo foi justamente conseguir “borrar” as fronteiras entre arte/vida, dentro/fora, corpo/mente, processo/produto, entre tantas outras dualidades que insistem em distanciar o artista da sua criação. Nos termos de Jeannyse:

O APA é um espaço que privilegia o encontro entre técnica e subjetividade, gerando reconhecimento e pertencimento entre pares, onde a troca materializa o que antes existia no campo imaginário, os não lugares existentes entre territórios, o fazer diário sem criar rotinas estagnantes, lugar onde é possível viver-se diferenças como complementaridades, entender-se confronto de métodos como pluralidade de visões, quando intenções são propósitos que guiam as novas perspectivas. E acima de tudo, entende o artista-criador, o ator-pesquisador, em sua plenitude, ou seja, considera o humano como pulsão principal para a criação. Cada passo que se dá individualmente na pesquisa é um passo coletivo, um vértice para as Artes Cênicas e para a existência. (Sesc Paraty, 2021, p. 271)

A partir de 2015, com a entrada de Carlos Simioni no projeto, o Estudo parece relacionar as artes de Decroux e de Ariane Mnouchkine (próprias da pesquisa de Brodt)

com uma das principais práticas de Simioni, a Dança Pessoal – embora ela não tenha sido mencionada explicitamente ao longo do Estudo. De acordo com Burnier (2009), a Dança Pessoal é a culminância de todos os treinamentos técnicos do ator. Nela, há um processo de diluição das formas, que se transformam em uma espécie de “ecos d’outrora”, estimulando a corporeidade (mas não a dominando) para um porvir incerto e não determinado. Essa noção fez com que o Estudo intensificasse o processo de diluição das formas e dos limites entre o *fazer* e o *ser*. A manifestação do potencial de vida do ator passa a ser ainda mais potencializada, sugerindo ações (intenções e impulsos) cada vez mais autênticos e distantes de representações idealizadas.

A ideia da Dança Pessoal contribuiu para uma resistência silenciosa às forças normalizadoras que restringem o poder de (re)criação do Estudo (Spinoza, 2017), além de fortalecer a mencionada ideia de treinamento como uma “experiência” (Bondía, 2012). Surge daí uma “transformação de si” por parte do ator-sujeito do APA, em consonância com o conceito clássico de *askesis* – termo que designa, desde a Antiguidade, um exercício ético de formação de si, como destaca Abbagnano (1998, 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.

Trata-se, em suma, de uma ética que se opõe à moralidade dominante, exigindo do sujeito um distanciamento dos papéis que a sociedade tenta impor. Como corrobora Foucault (2014 [1975]), essa desidentificação abre a possibilidade de uma relação “livre” consigo mesmo – anterior e mais fundamental do que as relações com o mundo ou com o individualismo.

Por considerar que a Dança Pessoal realiza, em si, uma espécie de *askesis*, é possível supor que ela tenha aproximado o Estudo de uma “experiência ascética” (Quilici, 2015), na qual a vida do sujeito se torna um campo de criação. A estética cultivada ali emergia como uma possível “elaboração de si”⁷⁸ (Foucault, 2011[1984]), expressando uma

⁷⁸ A “elaboração de si”, o “governo de si” e o “cuidado de si” (entre outras nomenclaturas análogas observadas na obra de Michel Foucault), em suma, parece nascer do antigo princípio socrático *gnôthi*

forma coextensiva às forças naturais do ator, movida pelo “vazio” que a ausência de significado ativava no trabalho (Burnier, 2009).

Para sustentar essa possível experiência *ascética*, o Estudo exigia dos atores-pesquisadores uma constante vigilância e resistência, voltadas a uma relação honesta consigo mesmos. Os encontros em Paraty implicavam uma rígida autoindagação, voltada à superação de vícios e vaidades, pois o objetivo não era apenas desvelar uma “verdade” interior, mas fazer dela o ponto de partida do trabalho criativo – como destaca o próprio Simioni.

Quando terminávamos, eu e o Stephane ficávamos alegres de ver que os módulos se completam. Mas isso não aconteceria se não fosse a força de vontade de todos os APAs, se não fosse a entrega, a confiança, a honestidade do trabalho. Foi isso que gerou todo esse desdobramento do trabalho, a energia, a honestidade, o desejo de crescer, não só o seu, mas também dos seus colegas. (Sesc Paraty, 2021, p. 94-95)

Portanto, na busca por um treinamento como experiência *ascética* voltada à transformação de si, Simioni e Brodt, como já mencionado, organizaram o Estudo sobre o Corpo Sensível a partir de três momentos interligados: *Treinamento Técnico-Ético*, a *Travessia Limpa* e o *Corpo Sensível*. Esses momentos, porém, não se sucediam de forma linear, mas coexistiam no tempo e no espaço, compondo um processo contínuo e indissociável. A divisão aqui retomada tem apenas finalidade didática, a fim de facilitar a compreensão dessa experiência artística.

Treinamento Técnico-Ético

Assim como um frágil novelo de lã que se desenrola com o tempo, o *Treinamento Técnico-Ético*⁷⁹ mostrava-se extremamente vulnerável a deslizos ou distrações. Qualquer

seantón (conheça a si mesmo) que, frequentemente, é relacionado aos diálogos socráticos por intermédio dos estudos de Platão. Para Foucault (2011[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 alcançada, aperfeiçoada e passada adiante. Para o filósofo, esse modo de viver constitui uma cultura que parte de si em direção ao social, na qual as relações interindividuais são convidadas a desenvolver uma elaboração do saber, afastando-se de seus vícios, ambições e de qualquer desejo que leve o sujeito a reforçar falsas representações de si mesmo.

⁷⁹ O treinamento era composto por um conjunto de práticas coextensivas, dentre as quais se incluem a *marcha do guerreiro*, as *cordas*, a *dança dos ventos*, os *vetores de energia*, o *koshi*, o *fora do equilíbrio*, a *roda de cantos* e as *danças circulares*. Embora seja pertinente analisar cada uma dessas técnicas e aprofundar sua aplicabilidade no Estudo sobre o Corpo Sensível, tal abordagem extrapola o recorte e os objetivos deste artigo. Desse modo, a análise específica dessas práticas é compreendida como um possível

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-un 2026

interrupção podia romper sua “delicada linha” e comprometer a capacidade de ação do grupo. Por isso, desde o momento em que os atores se deslocavam, se hospedavam em Paraty, chegavam ao Silo Cultural (local onde as atividades aconteciam), cumprimentavam os colegas e trocavam de roupa para entrar na sala de trabalho, o *Treinamento* (como experiência *ascética*) já se iniciava, substanciando toda a experiência continuada do Estudo.

Os orientadores compreendiam que o *Corpo Sensível* era cultivado ao longo de todo o processo, constituindo-se como uma força invisível que emergia da própria natureza do ator-sujeito – ainda que adormecida. O *Treinamento Técnico-Ético* buscava despertar essa qualidade ontológica ao instaurar uma dinâmica corporal que possibilitasse sua manifestação cênica e, sobretudo, disponibilizasse o *Corpo Sensível* para que o ator investigasse suas múltiplas camadas expressivas físico-vocais.

Embora esse momento parecesse, em certa medida, “aprisionar” os atores do APA por meio das exigências corporais de seus exercícios, surgiam pequenas fissuras (ou “fugas”) nessas formas pré-estabelecidas, por onde qualidades energéticas eram reveladas. A partir dessa experiência *ascética*, os estímulos, sensações e potenciais de vida dos atores eram desvelados, tencionando a normatividade corporal e mobilizando diferentes qualidades das suas naturezas. Dessa forma, o rigor técnico (plástico) deixava de ser a prioridade, pois a verdadeira relação do Estudo se dava com as forças potenciais que emergiam do processo.

Essa perspectiva sobre o *Treinamento Técnico-Ético* é reforçada por Brodt e Simioni, ao refletirem sobre sua função no Estudo sobre o Corpo Sensível:

Na pesquisa os termos “começar” e “perseverar” tem um significado forte. Pensar uma nova pedagogia teatral não é algo simples. Trata-se de um esforço obstinado, metódico e paciente. Da busca de uma formação para a construção de um novo ator. Mas nunca podemos esquecer que os exercícios são apenas suportes técnicos. O treinamento desenvolve aquilo que já havia dentro do ator e que só precisava ser cultivado para se revelar. O treinamento faz alforrar a nossa essência verdadeira, forma ao mesmo tempo o ator e o ser humano, ajudando-o a acessar uma outra dimensão de si mesmo, para que ele possa se tornar um porta-voz do nosso mundo e da nossa humanidade. (Sesc Paraty, 2021, p. 21)

desdobramento deste artigo, a ser desenvolvido em trabalhos futuros. Contudo, para se aproximar um pouco mais das práticas mencionadas, recomenda-se consultar a obra *Sesc Paraty* (2021) e/ou acessar os vídeos sobre o tema por meio do QR Code apresentado na Figura 1.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

Nessa direção, considero o “contínuo estado de suspensão” uma das principais qualidades corporais potencializadas ao longo do *Treinamento Técnico-Ético*. Tal suspensão impedia que a artesanaria do Estudo encontrasse um “ponto final”, um momento em que o corpo pudesse relaxar ou retornar ao automatismo cotidiano. As forças que emergiam dos exercícios não apenas transformavam as corporeidades, mas também reverberavam no espaço, gerando a necessidade de uma nova energia – do mesmo exercício ou não – que mantivesse o sujeito e o ambiente em constante mobilização. Sugeria-se, assim, um ciclo infinito de devir em busca de uma estabilidade sempre inalcançável, sendo o treinamento do ator, conforme Simioni (2017, p. 132), “[...] um trampolim, para algo a mais”.

Dessa maneira, o *Treinamento Técnico-Ético* pode ser considerado como uma experiência-limite (não enrijecida) por meio da qual o ator-sujeito procura subverter suas normatividades, que produz identidades, estratifica a existência e domestica o corpo. Para Almeida (2011), os códigos de conduta são estruturados na sociedade como um organismo que individua o corpo e homogeneíza a sociedade.

Assim, um organismo se torna uma prisão, e o homem, cárcere de sua própria carne, de seu próprio corpo. O corpo pode mais, sempre mais, pede sua liberdade selvagem, mas é o organismo instituído que não deixa, pois precisa e estratifica seu limite com o nome próprio de identidade. Há algo que nos sabota porque nos organiza. Sabota-nos enquanto captura a potência de criação e de produção de novos corpos. (Almeida, 2011, p. 173)

Na tentativa de resistir a esse enrijecimento social, o *Treinamento* do APA, orientado por uma ética própria, não buscava o diferente, mas o diferir – isto é, “o outrar-se, e não um ser identificado com o outro” (Almeida, 2011, p. 169). Nesse percurso, a técnica não se colocava como um conjunto de formas preestabelecidas para o corpo (nem tampouco para o grupo), mesmo quando estranhas ao cotidiano, já que também aí poderia emergir uma expressão idealizada. O trabalho não visava a uma simples desorganização corporal, mas à criação de estados transitórios, produzidos pela suspensão (supracitada) que as práticas operavam no ator.

Ao pressupor que a vida se faz arte por formas e fazeres em constante transformação, o Estudo sobre o Corpo Sensível, por meio do *Treinamento Técnico-Ético*, afirma assim a ética que orienta o seu trabalho. O *Treinamento*, muito em função da Dança Pessoal de Simioni, não é considerado como um fim em si mesmo, mas como um campo

de experiência voltado à criação, à escuta e à reinvenção do ator em relação com o outro e com o meio que o circunda. Portanto, como sintetiza Brodt: “[...] não fazemos uma pesquisa sobre o corpo do ator, ou sobre o jogo do ator, mas sobre o próprio ator. Sobre a ‘humanidade’ do ator e sobre a capacidade que ele tem de revelá-la” (Sesc Paraty, 2021, p. 261).

Travessia Limpa

À medida que o *Treinamento Técnico-Ético* desvelava as qualidades de energia dos atores-pesquisadores do APA, havia uma espécie de combustão em suas presenças, por meio da qual os indivíduos atingiam um grau alterado de sensibilidade. Nesse momento de intensidade, a presença de cada ator se confundia com a do outro e a do espaço, resultando em um grande corpo expandido por meio do qual a relação com o outro e o meio parecia atingir o seu ponto mais alto. A partir dessa percepção ampliada de si em relação ao coletivo, as necessidades individuais eram motivadas pelos impulsos do grupo. Todos pareciam afetar e serem afetados ao mesmo tempo, chegando a um ponto em que não sabíamos ao certo se a força que movia o coletivo partia de determinado ator ou das suas vizinhanças.

Com esse estado de presença relacional extremamente aguçado, o *Corpo Sensível*, que vinha sendo cultivado pelo *Treinamento Técnico-Ético*, concentrava toda a sua suspensão na *Travessia Limpa*, que, por sua vez, era experienciada por meio de uma lenta e coletiva caminhada silenciosa⁸⁰ – de um lado ao outro da sala. Assim, a *Travessia* implementava não só os limites da comunicação (reconhecível), como também a condição essencial para a sua renovação. O seu silêncio não significava a ausência da relação dialética; pelo contrário, sua qualidade energética era tão preenchida de múltiplas relações, que qualquer organização semântica poderia diminuir a emergência de outro tipo de discurso. O silêncio surgia não só como o limite da fala reconhecível, mas, sobretudo,

⁸⁰ Compreende-se *silêncio* e adota-se a perspectiva de que a sua experiência “tem um lugar central tanto na mística cristã quanto nas tradições orientais (taoístas, budistas, sufis e outras), na chamada ‘teologia negativa’ do cristianismo, a conquista do silêncio interior atesta o desprendimento do mundo dos sentidos, dos pensamentos e das formas, criando as condições necessárias para uma experiência do absoluto. Em autores como Mestre Eckhart e São João da Cruz é no silêncio central da alma que ‘Deus opera’. Silenciar é aprender a mergulhar na ‘noite escura’ (São João da Cruz), desapegando-se radicalmente das sensações, pensamentos, imagens mentais (inclusive das próprias representações de Deus)” (Quilici, 2015, p. 52, grifos do autor).

como condição necessária para que ele (o silêncio) se tornasse de fato uma extensão (e não um mero recurso) da presença do ator-em-*Travessia*.

Nesse terreno movediço, os atores do APA começavam a criar um discurso outro, uma nova forma de se comunicar, “[...] trazendo à tona o que não encontra espaço na lógica linear do discurso verbal” (Quilici, 2015, p. 71). Aqueles pequenos passos eram mais que um simples deslocamento silencioso, pareciam uma mobilização energética coletiva, como se fossem uma grande e única “força transparente” que se nutria das mesmas forças que provocavam o deslocamento. Eram os ecos das práticas, das vibrações, dos impulsos, das sensações, dos micros encontros afetivos (oriundos do *Treinamento Técnico-Ético*) que insistiam em gritar, em alargar os limites dessa grande transparência pelo espaço.

Figura 2 – *Travessia Limpa*.



Fonte: Viana (2016)

À medida que o grupo se aproximava da outra extremidade da sala, era como se a dimensão interna dos atores fosse se esvaziando e, ao mesmo tempo, expandindo-se para a extensão dessa espécie de “transparência coletiva”. Esse “preencher-se de vazio” conduzia o ator a um estado de plenitude, no qual as técnicas não mais eram vistas, tampouco utilizadas: elas simplesmente ecoavam suas qualidades de energia por intermédio deles. Trata-se de um vazio invisível que ficava para além das formas dadas, que não significava nada e nada representava.

Quando de fato a *Travessia Limpa* era “finalizada” em sua espacialidade (pois todo o processo era concatenado), o corpo coletivo parecia estar entregue a um contínuo fluxo de vida, que reforçava a sua unificação enquanto presença única no tempo e no espaço. A circunstância era como se os corpos entrassem em uma espécie de “queda livre”, na qual não havia mais o domínio das práticas anteriormente trabalhadas (no *Treinamento Técnico-Ético*). Elas pareciam fazer parte do próprio *bios* dos atores-sujeitos, potencializando a sua performance corporal, mas, sobretudo, de maneira orgânica e em sintonia com as suas forças existenciais. O *Corpo Sensível* encontrava-se em sua melhor condição para ser investigado.

Corpo Sensível e a Prisão para a Liberdade

Como foi visto até aqui, em suma, o deslocamento da *Travessia Limpa* seria a culminância do *Treinamento Técnico-Ético*, que, por sua vez, despertara e substancializara o *Corpo Sensível*. Uma vez estando esse *Corpo* disponível para ser ainda mais decantado, o Estudo sobre o *Corpo Sensível* desdobrava-se em outra etapa da sua investigação, na qual pesquisava-se as diferentes camadas de expressão (físico-vocal) que esse sensível estado de presença poderia se manifestar. Para Brodt e Simioni, o *Corpo Sensível* pode ser visto como:

[...] um corpo total, autônomo e dilatado, reagindo por conta própria e não mais por impulsos da mente e do ego. Um corpo conectado com todas as suas possibilidades, expandido e **sensível**, que encontra os seus limites além do corpo muscular e modular. Um corpo sem fronteiras que reformula a ideia que temos de presença em cena. (Sesc Paraty, 2021, p. 21, grifo nosso)

Apesar da Dança Pessoal de Carlos Simioni ter auxiliado indiretamente todo o processo do Estudo, era nesse momento de culminância que a sua pesquisa (o seu treinamento) provocava, ao me ver, o seu efeito mais contundente. Essa perspectiva se torna ainda mais evidente ao analisarmos o momento final de sua demonstração técnica, *Prisão para a Liberdade*. Nesse instante, ele resgata os encontros com seus mestres e os saberes práticos que cada um lhe proporcionou, enaltecendo a relevância dessas experiências para a atualização de seu treinamento. Durante a *Prisão*, Simioni se desnuda,

doa-se para o espectador, fazendo com que o público pareça ser parte coextensiva de sua presença no palco.

Em sua demonstração, Simioni enaltece o quanto a técnica pode deixar de ser uma “prisão” para se tornar um “trampolim” para um possível “eu-outro”⁸¹. Se olharmos para os últimos momentos dessa demonstração, ele parece se exaurir consigo mesmo (com a sua própria artesanaria) até o ponto de se ver “paralisado”, como se todas as práticas que lhe trouxeram até ali tivessem sido “implodidas” (Ferracini, 2012), assim como os limites que ainda poderiam existir entre ele e a sua arte, dando vazão a um contínuo “fluxo de vida” (Burnier, 2009) por toda a sua extensão corporal.

Esse instante específico da sua demonstração parece ser equivalente à intensificação da *Travessia Limpa*, a partir da qual os atores do APA (assim como é visto em *Prisão*) também subvertiam as formas que porventura ainda pudessem estar cerceando as suas qualidades ontológicas. Contudo, essa possível implosão das práticas, também provocava uma abrupta expansão dos sentidos do ator, o que fica evidente em *Prisão para a Liberdade* quando Simioni relata uma passagem que foi determinante nesse estágio específico do seu treinamento:

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, eram como se balançassem 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. (Teixeira, 2023, p. 101, grifo nosso)

Nessa circunstância, ainda que paralisado, Simioni parece expandir a sua consciência, ampliando os limites da sua presença e os seus processos desejan-tes. Assim, ele traz para si os afetos que passou a atribuir como identidade, implicando 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

⁸¹ Esse estado de presença pode se aproximar com o que Ferracini (2012, p. 139) denomina de Campo de Consciência, ou seja, “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”.

referida “implosão” das práticas não só convidasse Simioni a se relacionar com outros corpos (e coisas), mas também conseguisse trazer as forças dessas relações para compor e transformar a sua presença em um eu-outro –como acima mencionado.

À medida em que Simioni foi experienciando esses encontros afetivos em Prisão para a Liberdade, aquilo que era imóvel (paralisado) começou a ganhar expansão pelo espaço, atribuindo formas às suas forças existenciais. Surgia então uma estética não premeditada, mas sim constantemente inacabada, como se o seu corpo executasse as ações por si mesmo, sem a intervenção da sua vontade. Esse estado de presença, que parece ser movido pelas suas forças naturais, ele nomeia de Portal⁸² – nomenclatura que é mencionada no Estudo sobre o Corpo Sensível, mas que não é citada em sua demonstração. Para Simioni (2017, p. 136-137):

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 Mimesis, 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.

Com esse contexto, quando Simioni chega ao APA para relacionar sua pesquisa ao trabalho de Brodt, o Estudo sobre o Corpo Sensível – sobretudo nesse momento em que o corpo se torna mais poroso – parece naturalmente convergir para a intensidade do desfecho de Prisão para a Liberdade. Isso se evidencia na culminância da *Travessia Limpa*, quando o *Corpo Sensível* alcança um estado de plenitude, inerente ao Portal, revelando uma presença sustentada por escuta, disponibilidade e fluxo vital.

⁸² O nome “Portal” está sendo relativizado por Simioni, pois ele entende que a imagem não é construtiva, nem coerente com a qualidade corporal trabalhada. No entanto, até o momento da elaboração deste artigo, não há outra forma para se referir a essa prática que não por meio dessa denominação.

Após 05 (cinco) anos de trabalho continuado no Estudo, conseguimos implementar o Portal, explorando variações⁸³ que vão além do que é apresentado no desfecho de Prisão para a Liberdade. No Ateliê, o Portal passou a ser mobilizado tanto por forças que emergem das qualidades internas do ator como também por estímulos externos à sua extensão. Essas sensações que surgem da sua dimensão interna (que podem chegar a se transformar em ações concretas) foram nomeadas no APA de “presente”⁸⁴ e os estímulos externos (sons de pássaros, palavras, imagens, ruídos, etc.) foram chamados de “sementes”⁸⁵ (Sesc Paraty, 2021).

Tanto os presentes como as sementes não produziam formas literais, ou seja, representações/imitações/mímicas de algo ou de alguém. O que surgiam eram formas abertas, indiretas e efêmeras provenientes das sensações e dos afetos que as palavras (as sementes) ou as microvibrações (os presentes) provocavam no Portal. De acordo com Simioni (2017, p. 137-138, grifo do autor):

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 é 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. (grifo nosso)

Assim, seja por meio das palavras que eram “semeadas” (ditas pelos orientadores) ou das formas que são desveladas em seu treinamento, a estética inacabada do ator parece ser outro modo de viver e de se metamorfosear em cena. Nesse momento de entrega e de subversão de si mesmo, tanto em Prisão como no Estudo, Simioni era dinamizado, vibrado e estendido tanto para as mencionadas imagens/ações que

⁸³ Como analisar as possíveis variações do Portal (bem como dos procedimentos técnicos do Estudo sobre o Corpo Sensível) expande o recorte analítico que adotei para este trabalho; sugiro, caso haja interesse, consultar a obra Sesc Paraty (2021).

⁸⁴ Segundo a obra Sesc Paraty (2021, p. 70) o “presente” seria: “[...] 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”.

⁸⁵ Para o Estudo as “sementes” seriam “[...] 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).

emergiram dele (por meio dos presentes e das sementes) como para manifestações cênicas que faziam a sua presença oscilar do sublime ao grotesco, do corpo à voz, do individual ao coletivo, implementando ainda mais a fusão entre corpo-sujeito/ sujeito-cena/ vida-arte.

Quando o Portal potencializa a investigação do APA, essa prática sugere um desvio atípico – um fúlgido lapso nos sentidos do cotidiano criativo do Ateliê –, revelando uma forma que emerge da postura ético-ascética do ator-sujeito como expressão cênica “livre”. Essa liberdade, no entanto, precisa ser constantemente reiterada frente aos poderes sociais, culturais e artísticos que tentam cerceá-la a todo instante. Nesse sentido, considero que a busca permanente pela liberdade constitui um elemento essencial tanto do Portal quanto da Dança Pessoal de Simioni, tornando-se o efeito mais contundente que o seu treinamento pode exercer no Estudo sobre o Corpo Sensível – o que nos aproxima do objetivo deste artigo.

A *busca pela liberdade* do ator parecia ser cultivada durante todo o trabalho. Esse efeito era potência mobilizadora da experiência *ascética* do Estudo. À medida que a Dança Pessoal nos convidava a transcender a plasticidade das técnicas, a ideia de “liberdade” era reiterada, assim como a qualidade de “suspensão” que o *Treinamento Técnico-Ético* produzia. Todas as proposições de Simioni nos faziam resistir à normatização corporal, bem como às expressões (vícios e *doxas*) que também surgiam durante Estudo, enrijecendo a (re)criação dos atores – ainda que estivessem com expressões extracotidianas.

Cabe ressaltar que a noção de liberdade “[...] 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 ideia de liberdade que o Portal parece buscar existe na incessante e permanente ação de alcançá-la, na fuga por um devir; no processo de busca por ela mesma; no contínuo ato de resistir aos códigos de conduta que insistem em “aprimorar” as necessidades ontológicas do ator. A sua liberdade e, por conseguinte, a estética da existência que desta provém, pressupõem assim uma postura ética-ascética de transformação de si e do mundo que se materializa em cena.

Assim como a ideia de treinamento, o efeito da *busca pela Liberdade* expandia os limites do Silo – do nosso tempo e espaço de trabalho. Esse efeito, visto como uma qualidade humana, sugeria uma transformação da natureza dos atores – das suas artes-

em-vida. Para além do trabalho corporal, essa *busca* já parecia estar implícita no esforço de cada um ao se deslocar de diferentes lugares do Brasil, assim como na luta para financiar sua permanência no Estudo, enquanto espaço de (re)criação do sujeito.

Figura 3 – Simioni e a subversão de si.



Fonte: Viana (2016)

De acordo com Burnier (2009, p. 19), o principal 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”, de modo que não há como separar a arte da pessoa-ator, assim como do contexto no qual ele está inserido. Nessa direção, o treinamento de Simioni (sobretudo a partir desse efeito da *busca pela liberdade*) também parece despertar (aproximar) o ator-sujeito do APA às suas mais autênticas sensações, memórias e afetos, que compõem a sua manifestação cênica.

Portanto, considero que, de fato, o treinamento de Simioni pressupôs no APA uma luta do ator contra ele mesmo, luta esta que se fez à medida em que os corpos procuravam se distanciar dos seus vícios, vaidades e narcisismos. Não havia receita, procedimentos ou algum tipo de *passo a passo* para intensificar essa *busca pela liberdade* do ator. A influência do treinamento de Simioni ao longo do Estudo sobre o Corpo Sensível apenas oportunizou um potente terreno propício para que o ator tentasse subverter as

suas próprias representações e as suas forças cotidianas – visto que essa ação é individual e variável conforme a capacidade de agir de cada indivíduo.

Considerações Finais

Finalizo este texto considerando que o treinamento de Carlos Simioni, ao se articular com o Estudo sobre o Corpo Sensível, instaurou uma postura ético-ascética mediada pela sua noção de Dança Pessoal. Tal prática convidou os atores do Ateliê a resistirem aos organismos socioculturais que insistem em doutrinar seus corpos, operando como um modo de fuga daquilo que reduz o ator-sujeito a uma representação de si mesmo. Essa “fuga” não se apresenta como negação, mas como um movimento constante de enfrentamento das forças que tendem a aprisionar e normatizar a sua natureza sensível.

Nesse sentido, o treinamento de Simioni buscou incentivar os atores do APA a moderar e tensionar seus próprios padrões corporais, assumindo uma atitude ético-ascética frente aos vícios e vaidades que sustentam discursos de falsas verdades. O efeito da *busca pela liberdade* na investigação do APA não se deu como conquista definitiva, mas no próprio exercício de persegui-la. Assim, a expressão cênica – materializada, por exemplo, no Portal – não se orienta pela fixação de uma forma acabada ou de um território estável a ser habitado, mas pela necessidade contínua de subversão de si e de tudo aquilo que alimenta a “prisão” que cerceia o ator.

Segundo Simioni (2017), o Estudo sobre o Corpo Sensível sugere um caminho bem mais pedagógico – uma espécie de atalho – para alcançar fins cênicos que, anteriormente, lhe exigiram anos de pesquisa. O modo como o Portal e suas variações foram sistematizadas e desdobradas no Estudo parece ter atualizado a sua Dança Pessoal, constituindo-se como mais um possível léxico dessa sua prática, ao mesmo tempo em que passa a integrar a própria linguagem do Estudo sobre o Corpo Sensível.

Para o ator-pesquisador do LUME, o exercício de mobilizar o *Corpo Sensível* por meio do Portal poderia marcar o início da constituição do que ele denomina de “corpo cênico”. Contudo, os 05 (cinco) anos de investigação realizados no âmbito do APA (2014-2019) não foram suficientes para que esse procedimento fosse plenamente experienciado. Nos meses finais do Estudo, quando já se cogitava sua continuidade fora do contexto do

Sesc Paraty, Simioni já demonstrava pouco interesse em continuar investigando apenas as diferentes camadas do *Corpo Sensível*, quando agora o seu maior interesse seria: como o Portal poderia ser experienciado em um possível corpo cênico, sem sucumbir à representação dele mesmo.

Com essa inquietação, e já sem vínculo institucional com o Sesc Paraty, o Estudo sobre o Corpo Sensível seguiu sendo desenvolvido tanto nas pesquisas individuais de alguns artistas do APA quanto nas iniciativas investigativas conduzidas pelos próprios coordenadores. Exemplo significativo desse desdobramento é o projeto *O Riso como Essência – A Energia do Palhaço como Ferramenta Viva no Laboratório do Ator*, atualmente realizado no Sesc Quitandinha, em Petrópolis, sob a coordenação de Simioni e Brodt. Mais do que construir um “personagem de palhaço”, o projeto busca despertar no ator-sujeito uma sensibilidade cômica, entendendo o risível como uma possibilidade cênica da própria natureza humana, e não como uma forma fixa ou idealizada da tradição artística.

A existência e a continuidade desse projeto reafirmam o caráter vivo, processual e multifacetado do Estudo sobre o Corpo Sensível, evidenciando sua capacidade de se atualizar em diferentes contextos, linguagens e investigações artísticas. Assim, o material apresentado neste artigo, ainda que de forma sumária, busca contribuir para a ampliação desse campo de reflexão, podendo auxiliar, provocar e despertar inquietações estéticas não apenas no âmbito teatral, mas também em outras linguagens artísticas que reconhecem a potência da vida como matéria primeira de criação.

Por fim, cabe reiterar que o Estudo sobre o Corpo Sensível desvelou práticas e camadas que extrapolam o recorte analítico deste artigo, como é possível observar em Sesc Paraty (2021). A participação de Carlos Simioni nessa investigação, o diálogo estabelecido com a pesquisa de Stephane Brodt e o efeito da *busca pela liberdade* que esse encontro provocou no processo criativo do Ateliê fazem com que este texto se configure apenas como uma perspectiva parcial de uma experiência artística profunda e complexa. Assim, considero este escrito como o início de uma longa conversa, ainda aberta a múltiplas problematizações, sobretudo se considerarmos que falar desse Estudo é também tentar nos aproximar da nossa precariedade e das qualidades mais autênticas da construção humana e artística.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bossi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. **A selvagem dança do corpo**. 1. ed. Curitiba: CRV, 2011.
- AMOK TEATRO. [Sobre o] **Amok Teatro**, Rio de Janeiro, c2024a. Disponível em: <https://www.amokteatro.com.br/amok-teatro> . Acesso em: 22 maio. 2025.
- AMOK TEATRO. [Oficinas. **Amok Teatro**, Rio de Janeiro, c2024b]. Disponível em: <https://www.amokteatro.com.br/oficinas> . Acesso em: 22 maio. 2025.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de antropologia teatral. (tradução Patrícia Alves Braga). Brasília: Teatro Caleidoscópio, 1994. 243 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. 2012.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator da técnica à representação**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 312 p.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo**: corpos em criação. São Paulo, Hucitec, 2012.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FRANÇA DE VILHENA, D.C. Ariane Mnouchkine ou a eterna busca pela estética de uma ética. **Repertório Teatro & Dança**, [S. l.], v. 13, p. 104-112, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2014[1975].
- 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].
- GIL, José. **Movimento total**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GUMBRECHT, H.U. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2010[2004]. 206 p.
- LUME Teatro. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. **Lume Teatro**, Campinas, SP, c2024. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/> . Acesso em: 23 maio 2024.
- QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- 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. **Depoimentos APA – 2017**. Sesc Paraty, Ateliê de Pesquisa do Ator, Paraty, 30 nov. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/qozhTS93Yc4?si=aT9uwEmyQ9C8cGUk> . Acesso em: 12 maio 2023.
- SESC PARATY (org.). **Um estudo sobre o corpo sensível**: Ateliê de Pesquisa do Ator. 1. ed. Paraty, RJ: Polo Sociocultural Sesc Paraty, 2021.

SILVA, Cíntia. **Corpo e pensamento**: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SIMIONI, Carlos. **O Treinamento como Trampolim** (entrevista concedida a TEIXEIRA, Marcelo Marques Teixeira; revisão Cláudia Müller Sachs). *Revista Cena*, [S. l.], n. 21, p. 126-142, 2017.

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.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TEIXEIRA, Marcelo Marques. **O andarilho: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

TEIXEIRA, Marcelo Marques. **Treinamento do ator: sobre saberes e práticas de Carlos Simioni**. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

VIANA, Marta. **APA: Revelação**: exposição fotográfica de Marta Viana. Paraty: LSesc, 2016.