

A.part.tir da Residência de criação Entoar o corpo sensível: diálogo epistolar entre Vitor Lemos e Tiago Porteiro

Vitor Lemos
Tiago Mora Porteiro

Para citar este artigo:

LEMOS, Vitor; PORTEIRO, Tiago Mora. A.part.tir da Residência de criação Entoar o corpo sensível: diálogo epistolar entre Vitor Lemos e Tiago Porteiro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0103>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A.part.tir da Residência de criação Entoar o corpo sensível: diálogo epistolar entre Vitor Lemos e Tiago Porteiro¹

Vitor Lemos²

Tiago Mora Porteiro³

Resumo

Em setembro de 2021, em Lisboa, ocorreu a Residência Artística Internacional -Etoar o corpo sensível - orientada por Carlos Simioni (Lume Teatro) e Stephane Brodt (Amok Teatro). Os pedagogos-investigadores-artistas Tiago Porteiro e Vitor Lemos dela fizeram parte. O primeiro participou nas práticas enquanto o segundo as observou. Foi a partir deste diferente posicionamento que os autores desenvolveram conjuntamente uma reflexão em formato epistolar. Nas cartas abordam-se noções de corpo sensível e suas implicações nos processos de formação, tal como considerações sobre metodologias de investigação-criação do/a ator-atriz. No remate da conversa o tema da “(des)educação” surge através de um diálogo mais direto, associando-o a temáticas disseminadas ao longo das cartas.

Palavras-Chave: Residência. Corpo-sensível. Artes performativas. Diálogo epistolar. Processos de criação do/a ator/atriz.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Maria Tereza Carneiro Lemos. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). [✉ tetelemos6@gmail.com](mailto:tetelemos6@gmail.com)

² Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ -2016) e Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO-2000). Professor auxiliar convidado da Universidade de Évora (UEVORA/Teatro). Investigador do CET/ULISBOA. [✉ vitorlemos66@gmail.com](mailto:vitorlemos66@gmail.com)
[🌐 http://lattes.cnpq.br/7728375569747689](http://lattes.cnpq.br/7728375569747689) [ID https://orcid.org/0000-0003-2842-4027](https://orcid.org/0000-0003-2842-4027)

³ Doutor (2006) e Mestre (1996) em Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle. Percurso que articula atividade acadêmica com a de pedagogia e criação (ator e encenador). Desde 2014 é Prof. Auxiliar com nomeação definitiva na Universidade do Minho (UM)/Teatro. Investigador do CEHUM/NIEP.
[✉ tiagoporteur2@gmail.com](mailto:tiagoporteur2@gmail.com)
[🌐 http://lattes.cnpq.br/1689479632258956](http://lattes.cnpq.br/1689479632258956) [ID https://orcid.org/0000-0001-5052-9787](https://orcid.org/0000-0001-5052-9787)



From residency for creation Toning the sensitive body: epistolary dialogue between Vitor Lemos and Tiago Porteiro

Abstract

In September 2021, in Lisbon, took place the International Artist Residency guided by Carlos Simioni (Lume Teatro/Campinas) and Stephane Brodt (Amok Teatro/Rio de Janeiro), Toning the sensitive body. The pedagogues-researchers-artists Tiago Porteiro and Vitor Lemos were part of it. The first carried out the proposed practices and the second observed them. It was from this different positioning that the authors jointly developed a reflection in epistolary format. In the letters, notions of sensitive body and its implications in the processes of formation are discussed, as well as considerations about methodologies of research-creation of the actor-actress. At the end of the conversation the theme of "(un)education" appears through a more direct dialogue, associating it to themes disseminated throughout the letters.

Keywords: Residency. Sensitive body. Performance art. Epistolary dialogue. Actor/actress creation processes.

De la residencia para la creación Tonificación del cuerpo sensible: Diálogo epistolar entre Vitor Lemos y Tiago Porteiro

Resumen

En septiembre de 2021 ocurrió en Lisboa la Residencia Internacional de Artistas "Entonar el cuerpo sensible", conducida por Carlos Simioni (Lume Teatro/Campinas) y Stephane Brodt (Amok Teatro/Rio de Janeiro). Han tomado parte de ella los pedagogos-investigadores-artistas Tiago Porteiro y Vitor Lemos. El primero realizó las prácticas propuestas y el segundo las observó. A partir de este posicionamiento diferente, los autores desarrollaron conjuntamente una reflexión en formato epistolar. En las cartas se discuten nociones de cuerpo sensible y sus implicaciones en los procesos de formación, así como consideraciones sobre metodologías de investigación-creación del actor-actriz. Al final de la conversación aparece el tema de la "(des)educación" a través de un diálogo más directo, asociándolo a los temas diseminados por las cartas.

Palabras clave: Residencia. Cuerpo-sensible. Artes escénicas. Diálogo epistolar. Procesos de creación actor/actriz.



Entoar o corpo sensível foi o título conferido à residência orientada por Carlos Simioni⁴ (Lume Teatro - Campinas) e Stephane Brodt⁵ (Amok Teatro - Rio de Janeiro), ocorrida entre os dias 23 e 30 de Setembro de 2021. Sendo Tiago Porteiro e Vitor Lemos pedagogos-investigadores-artistas interessados nos processos de criação do/a ator-atriz, participaram na residência a partir de diferentes pontos de vista: o primeiro experimentou as práticas propostas enquanto o segundo colocou-se na posição do observador. O que segue é uma escrita processual, realizada através da troca de cartas, em que a reflexão conceitual é articulada à experiência do vivido.

Carta 01: Lisboa, 05/12/21

De Vitor Lemos para Tiago Porteiro

Caro Tiago,

Preciso dizer que esta iniciativa me causa algum medo. Uma *Escrita performativa*, como você mesmo vem chamando, é um grande desafio para mim. Se, por um lado, é uma oportunidade para me desarmar e me lançar em zonas pouco ou nada familiares quando se trata da produção acadêmica - tradicionalmente cercada de regras, exigências de rigor, responsabilidades - por outro, como acontece quando estou diante de uma novidade, resisto. Espero sustentar até o fim a disposição para me expor, para escrever a partir do que não sei, para dar visibilidade às minhas incertezas, enfim, para que esta nossa troca seja um exercício de escuta entre dois pedagogos-investigadores-artistas.

É certo que não sabemos aonde vamos chegar, mas sabemos de onde vamos partir. A nossa conversa terá como pano de fundo as ideias e práticas propostas na residência *Entoar o corpo sensível*. Não foi por acaso que nos reencontramos ali. Além do interesse comum pela criação do/a ator/atriz, sabemos das

⁴ Carlos Simioni, ator-pesquisador-diretor, fundador do Lume junto com Luís Otávio Burnier. <http://www.lumeteatro.com.br/>

⁵ Stephane Brodt, ator-pesquisador-diretor, fundador do Amok Teatro junto com Ana Teixeira. <http://www.amokteatro.com.br/>



convergências dos nossos pontos de vista. Nós nos conhecemos em 2019, num evento em Lisboa organizado pelo *Estudos em Companhia* - coletivo do qual faço parte junto com mais 3 artistas, professores e investigadores: André Paes Leme, Helena Varvaki e Zé Luiz Rinaldi. Estudar em companhia é privilegiar o convívio na formação, na investigação e na criação artísticas. A iniciativa realizada em Lisboa, para a qual você foi convidado a orientar uma das sessões, foi chamada de *Diálogos para o ator* por conta dessa disposição à partilha. Você ofereceu uma sessão que me marcou muito. Por isso, aquele primeiro encontro também representa para mim o início de uma aproximação que espero prosseguir para além desta conversa.

Caro amigo, há 26 anos, comecei a trabalhar num curso profissionalizante de atores e atrizes no Rio de Janeiro.⁶ Ali, comecei a me deparar com questões como: o que e como o/a ator/atriz cria? O que e como o/a professor/a ensina? Quando jovens, nos cercamos de certezas, mas o tempo nos mostra a complexidade das perguntas acima. Pois em 2003, o curso se transformou num bacharelado e eu fui nomeado coordenador e responsável, junto com os demais professores, pela elaboração de um projeto pedagógico. As perguntas acima, até então enfrentadas por mim no universo da sala de aula, agora eram postas na criação de um programa que pretendia formar o/a ator-atriz. Com o passar dos anos, o projeto foi sendo modificado inúmeras vezes. Como enfrentar a complexidade do desafio sem a experimentação permanente?

Já passaram 5 anos que migrei para Portugal e deixei a coordenação do curso. Encontro-me, hoje, do outro lado do Atlântico debruçado sobre as mesmas questões. Elas vêm sendo tratadas no estúdio *O Canto do Bode*⁷, um espaço laboratorial da minha investigação no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.⁸ O corpo ali é questão recorrente e o Lume Teatro e o Amok Teatro são dois exemplos do que há de mais consistente no Brasil no que diz respeito à investigação dos processos de criação do/a ator/atriz.

⁶ O Curso de Formação de Atores era oferecido no Centro Universitário da Cidade (UniverCidade), Rio de Janeiro, e foi extinto em 2016 como Curso de Teatro (bacharelado).

⁷ <https://www.ocantodobode.com>

⁸ <https://www.ceteatro.pt>



Eu sabia que a residência seria exigente fisicamente e, portanto, pedi para não fazer as práticas. Na realidade, sempre que possível, participo das formações como observador. Eu não me considero ator, não me sinto ator, não tenho prazer em atuar, o que me fascina é assistir a um/a ator/atriz em ação e, junto dele, experimentar modos que possam facultar a realização de uma ação viva. No entanto, por vezes, me pergunto se posso cumprir este papel sem me experimentar naquilo que proponho. Esta dúvida me inquieta, e me inquietou novamente quando vi você, que tem a mesma idade que a minha, se arriscando, se expondo através das práticas, enquanto eu me preservava na cadeira, por trás da caneta e do caderno de anotações.

Querido Tiago, nesta carta busquei deixar os dedos e o pensamento soltos. Fico ansioso pelo seu retorno a partir do qual, espero, seguirei nessa aventura que já está deixando um saboroso frio na barriga.

Um forte abraço,
Vitor Lemos

Carta 02: Guimarães, 13/12/21

De Tiago Porteiro para Vitor Lemos

Caro Vitor,

Fiquei entusiasmado ao receber a tua carta pois ela representa também o primeiro passo de um diálogo que decidimos encetar. No nosso encontro preliminar (*on-line*) o formato epistolar não terá sido senão equacionado, mas o teu “gesto” concretiza a direção. Em todo o caso, aceito de bom grado a proposta, até porque ela me reenvia para o território da imprevisibilidade e do não saber devido ao desuso. Ao conceito de *Escrita Performativa* associo a permissão para desenvolver uma redação “vivencial” e onde conhecimentos subjetivos e tácitos se podem concatenar com outros mais alicerçados. E isso agrada-me e alivia-me!

O tom receoso que encontrei na tua carta surpreendeu-me. Pareceu-me que te interrogas, na qualidade de investigador-pedagogo-artista, sobre se a linguagem



intimista e dialógica que as cartas demandam será a mais credível e a mais ajustada para elaborar uma reflexão escrita no domínio das artes performativas. Pergunto-te: experimentar a partir da prática não terá consequências no tipo de escrita que elaboramos?

Nos processos de reflexão sobre o campo da atuação cénica, procuro uma escrita que seja mais processual, que dê conta de um pensamento em devir e que possa articular o sensível com a ebulição e o tateamento. Explorar as potencialidades de uma escrita assim formulada torna-se para mim imperativo, até porque no meio académico, onde nós os dois também nos movimentamos, existe, atualmente, abertura suficiente para validar tipos diferenciados de conhecimento, nomeadamente os que advêm da investigação artística. E, para suavizar ainda mais o teu receio, quero ainda lembrar-te que a revista para a qual escrevemos contempla formatos menos “normalizados” (debates, relatos, entrevistas e dramaturgias). Inserindo nessa área este nosso contributo, teremos uma margem mais ampla para arriscar.

E que bom que foi teres na tua carta avivado a memória do nosso primeiro encontro! Sinto, como tu, que *Diálogos para o ator* estabeleceu, entre nós, um vínculo. Para o facto terá também contribuído, tanto a qualidade dos participantes como a dimensão afetiva e humana que nesse encontro circulou. O desenho inovador do evento combinou muito bem a experimentação prática com a reflexão, e terá isso tido também influência na qualidade das trocas que realizámos. E não foi por ter estado envolvido um grupo restrito de artistas-investigadores-pedagogos, muitos deles conhecidos entre si, que a confrontação de pontos de vista deixou de existir! São formatos e contextos como estes em que estou interessado investir quando se trata de investigar/partilhar no campo das artes cénicas. Poderemos pensar que estamos perante dispositivos de (des)educação porque ação corpórea e reflexão, conhecimento e partilha de afetos são tratadas enquanto dimensões em simbiose?

Amigo Vítor, entre nós teremos muitos temas para poder desenvolver a nossa conversa. Constato, por exemplo, que *Diálogos para o ator* envolveu a participação de artistas-investigadores-pedagogos, tanto brasileiros como portugueses, tal como a residência artística que nos voltou a juntar. Existem muitos outros



intercâmbios interculturais entre Portugal e o Brasil que, nos últimos anos e no âmbito das artes performativas, têm tido lugar. Como este trânsito de pessoas e saberes – alunos, pedagogos, artistas – está a transformar, tanto o tecido artístico, como a paisagem da investigação e da formação, nestes dois países? Tu que conheces bem as duas realidades, o que pensas sobre esta situação?

Na tua carta referes ainda um outro assunto que poderíamos desfiar, o facto de teres assumido, num determinado momento do teu percurso, a direção de um programa formativo em teatro. Pois digo-te que eu também passei por essa experiência; e curiosamente, dirigi por vários anos o curso de teatro da Universidade de Évora, onde tu agora lecionas! No âmbito da formação levantas na tua carta questões pertinentes e essenciais. Mas, abordá-las, desde já, não me permitiria reagir a interrogações mais íntimas e pessoais que expressas. A determinado momento partilhas o seguinte: “por vezes, me pergunto se posso cumprir este papel (investigar os processos do ator/atriz) sem me experimentar naquilo que proponho”. Encontro em mim ressonâncias desse questionamento. Pergunto-me muitas vezes: ter enveredado por uma carreira académica dificulta a pertinência da investigação que desenvolvo no domínio da arte do ator? Faço um grande esforço para não me “arregimentar” em modelos mais “canónicos” do que é ser professor universitário e por isso, tanto quanto possível, participo nestes laboratórios de experimentação. Ou seja, as nossas obrigações académicas dificultam um fazer artístico continuado e, por isso, é neste tipo de residências que consigo satisfazer, em parte, este meu ímpeto vital de me “reciclar” através da prática. Vivendo estas participações com um modo de resistência, não poderemos aqui falar de uma atitude de (des)educação?

Vitor, temos de saber valorizar as especificidades de um percurso que procura combinar, em diferentes “doses”, a investigação com a pedagogia e estas com a criação. E não nos podemos esquecer ainda de que existem, na realidade, muitos “modelos” de se ser ator/atriz, tal como muitas metodologias possíveis para dar “corpo” ao pedagogo-investigador. Enfim, o teu percurso e os teus contributos têm demonstrado que não é imprescindível colocar-se diretamente em jogo para desenvolver uma reflexão sobre a arte da atuação! Este aspeto a que te referes levanta ainda, a meu ver, uma reflexão sobre o “casamento” entre o



fazer e o analisar, o escrever e o atuar. Não será na interseção dessas esferas, na sua complementaridade e não na sua oposição, que se encontra o nosso desafio de conjugação pedagogo-investigador-criador? Parto do princípio que a prática pela prática não é garante de aprendizagem e que, portanto, os exercícios analíticos da observação, tal como o gesto perspicaz de dissecação dos processos, são imprescindíveis para quem ambicione aceder à consciência crítica do que estamos a fazer. Acho, ainda, que o processo de análise exige algum modo de distanciamento, algum mecanismo de desdobramento no interior da percepção. Muitas áreas do conhecimento poderiam convocar-se para alicerçar o que aqui insinuo, como, por exemplo, o poder que hoje se atribui à visualização da ação como estratégia de aprendizagem – tu, quando estás a observar, não te sentes, muitas vezes, como se estivesses a fazer? – tal como, numa outra dimensão, a experimentação que alguns autores estão a desenvolver no âmbito da formação do intérprete e onde se exploram as relações dinâmicas e profícuas entre escrever e fazer⁹. Tudo isto para te dizer que me parece evidente que observar e escutar, são ações cruciais para quem quer perceber e analisar os processos e os mecanismos do/a ator/atriz. Anseio, sem demoras, conhecer as perspetivas de análise extraídas do teu ato de observação, tal como as notas que foste produzindo ao longo das sessões!

Ao sentir chegar o fim desta carta, apercebo-me de que nela não incluí uma análise mais específica sobre o modo como vivenciei as propostas da residência que decidimos analisar. Para nos aproximar do tema do dossier da revista, te pergunto: relativamente à corporeidade cénica, será possível diferenciar pressupostos e/ou visões entre Carlos Simioni e Stephane Brodt, tendo em conta os exercícios que cada um deles propôs?

É assim que te relanço o jogo.

Com amizade e estima,

Tiago Porteiro

⁹ Veja-se o trabalho de Cassiano Quilici, nomeadamente no âmbito do Laboratório de Dramaturgia e Escritas Performativas – ver: <https://www.iar.unicamp.br/labdrama/>



Carta 3 - Petrópolis, dia 23/12/21

De Vitor Lemos para Tiago Porteiro

Caro Tiago,

Início a retomada desta nossa conversa comentando o que pode ter sido um mal-entendido: eu não tenho a menor dúvida quanto à pertinência e à potência que a “linguagem intimista, dialógica e ‘fluída’ que as cartas, por norma, demandam” - como você tão bem se refere a elas - podem conferir à reflexão escrita em torno das artes performativas. O receio manifesto nasce do desafio que representa essa escrita processual que busca (usando novamente as suas palavras) “dar conta de um pensamento em devir” e que “possa articular o sensível com a ebulição e o tateamento”. Manifestar o meu receio é um modo de aceitá-lo. O “medo” é um aspecto importante da criação: não o “medo” que nos paralisa diante do desafio, mas sim, o “medo” que revela um território novo e desconhecido no qual escolhemos avançar. O exercício a que estamos nos propondo, pensar com a alteridade, nos lança em zonas inseguras e o meu medo não é mais do que a indicação de que seguimos no caminho certo.

Avanço para o final da sua carta, quando você me pergunta sobre uma possível diferença entre as perspectivas de “corpo cênico” presentes nas práticas orientadas por Simioni e por Stephane. Observo uma afinação entre os dois pedagogos. Não quero afirmar que não existam diferenças, mas não sou capaz de apontá-las com clareza. Não quero sugerir também, que a convergência seja um atributo daquela parceria. Divergências podem ser potentes, como temos ressaltado insistentemente. No caso em questão, elas seriam até prováveis. Afinal, Stephane e Simioni são artistas investigadores com longas trajetórias percorridas em diferentes grupos.

No entanto, um primeiro encontro profissional entre os dois já vem ocorrendo há 5 anos, através de um exercício pedagógico bipartido que acontece no APA - *Ateliê de Pesquisa do Ator*¹⁰, iniciativa do SESC/Paraty. Nesse ateliê, eles vêm reunindo artistas de diferentes regiões do Brasil na criação de uma metodologia

¹⁰ <http://ateliator.blogspot.com>



de trabalho inédita para a atuação. Esta investigação metodológica, segundo Simioni, nasce justamente no “corpo cênico” como questão. O interesse é a experimentação de modos de acessar o que Simioni chama de “corpo sutil” do ator-atriz. Possibilidades encontradas no ateliê foram organizadas num conjunto de “técnicas” e “ferramentas” que, segundo Simioni e Stephane, permitem ao ator/atriz uma qualidade psicofísica possível de ser aplicada em qualquer circunstância de criação.¹¹ Uma mostra desse material foi apresentada em Lisboa na residência Entoar o Corpo Sensível, da qual nós participamos, tendo sido você um “fazedor” e eu um “observador”.

O nome escolhido para a residência sugere, primeiramente, que o “corpo cênico” é um “corpo sensível” que pode ser resgatado da letargia cotidiana através de estratégias conscientes. Enquanto Simioni demonstrou e orientou a experimentação de algumas estratégias relacionadas ao que ele apresentou como “criação de campos energéticos”, Stephane orientou o entoar do “corpo sensível” dos artistas participantes através de cantos tradicionais. Este trabalho parece ser inspirado naquele desenvolvido por Grotowski e continuado por Thomas Richards e Mario Biagini no Workcenter de Pontedera.¹² Este “corpo sensível” se apresentou à minha observação, tanto nas propostas de Simioni como nas de Stephane, como um composto material (tecidos, órgãos e sistemas) e imaterial (energético). Sua solidez é contraposta à vibratibilidade e seus limites estão expandidos para além da carne. Nestas condições, o corpo sensível é um corpo conectado e atravessado por múltiplos agenciamentos que o constitui e o regenera intermitentemente com a menor intervenção consciente possível do sujeito-ator/atriz. Trata-se de um corpo estranho, pois rejeita identidades e o uso meramente funcional que constrói hábitos e automatismos. O que você pensa a respeito, Tiago? Você, que experimentou na carne as propostas, que mergulhou nos “campos energéticos” e nos cantos, teria alguma consideração a fazer em relação ao que foi observado por mim? Muito me interessaria conhecer um ponto de vista divergente, ou um

¹¹ Todas as informações foram obtidas do material institucional do SESC/Paraty disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sVHPayxErbo>.

¹² <https://www.theworkcenter.org>



aspecto que tenha me escapado e que a sua experiência de “fazedor” possa me revelar.

Devolvo a você outras questões que me parecem interessantes de serem compartilhadas. A primeira: você vislumbra a possibilidade dos exercícios e práticas que você experimentou atenderem a atrizes e atores em qualquer circunstância de criação, como sugere, ao menos, Simioni? Lembro de ele fazer comentários a esse respeito no decorrer da residência, comentários que podem também ser encontrados no documentário institucional do SESC/Paraty disponível na rede. É possível que existam tais práticas? Esta questão, de alguma forma, acaba por voltar à já colocada na carta anterior e que diz respeito aos processos formativos do/a ator/atriz em escolas oficiais.

A outra questão: como você recebe o uso das palavras “técnica” e “ferramenta” para a criação do/a ator/atriz? Confesso que eu não vejo com simpatia o uso destes termos, pois sugerem - ainda que não seja a intenção - que a criação do/a ator/atriz está voltada para resultados antecipados e possíveis de serem assegurados. Depois, se entendemos que a “ferramenta” do/a ator/atriz é o corpo, ou seja, o/a ator/atriz usa o corpo para um determinado fim, não estamos mais uma vez cindindo o corpo, conferindo a ele uma dimensão funcional e utilitária que contraria a perspectiva de “corpo sensível” trabalhada na residência? Ainda que não seja um imperativo e os termos em questão possam ser contextualizados de outros modos, não é perigoso usá-los, uma vez que fazemos parte de uma civilização que tende a otimizar todos os aspectos da vida através de noções como “controle”, “eficiência” “velocidade”, “produtividade”?

Fico no aguardo do seu retorno, curioso em relação à sua perspectiva do que foi aqui tratado e ao próximo passo a ser dado nesta nossa reflexão.

Já de Itaipava, Petrópolis, às vésperas de um Natal estranhamente frio para o padrão brasileiro, desejo a você e à sua família boas festas!

Um forte abraço,
Vitor



Carta 04 - Astúrias, 31/12/21

De Tiago Porteiro para Vitor Lemos

Caríssimo Vitor,

Impõe-se uma justificação pelo meu atraso: o período de festas tem dificultado a escrita, pois encontro-me com a família numa casa na montanha. Esta tem sido também uma oportunidade para estar com a nova sobrinha, a Magnólia. Quando, há dois anos, recebi a informação do seu nascimento estava nesta mesma casa. Estar aqui com ela tem um quê de ritual. Será isto influência do último livro que li – Byung-Chul Han, *Do desaparecimento dos rituais?* Refere o autor que, nos dias de hoje, o tempo é cada vez mais vivido de forma linear e serial (sem o experimentar da duração) e que isso provoca o desaparecimento de momentos simbólicos onde a vivência em comum induz à renovação. Explicita a determinada altura do texto, que “os rituais geram um saber e uma memória corpórea, uma identidade corporalizada, uma ligação corporal” (Han, 2020, p.20-21). Tem sido muito extraordinário conhecer melhor a Magnólia, acompanhar as suas conquistas, descobertas e aprendizagens! Esta convivência faz-me renovar o que refiro várias vezes nas minhas aulas: grandes referências para o/a ator/atriz são as crianças e os animais. Não são mais do que referências simbólicas idealizadas que querem senão evidenciar o facto de elas/eles responderem a quase tudo de forma sensorial e intuitiva. Na realidade, salienta-se a prevalência de uma atenção aguçada, a curiosidade e mesmo o instinto de sobrevivência à flor da pele.

Espero que possas perceber a dificuldade que tenho tido para me sentar em frente do computador para contigo conversar.

A partir do momento em que recebi a tua carta surgiram-me muitas ideias, e isso criou-me uma certa ansiedade. Até porque as questões que estamos a abordar são complexas e demandam uma acuidade no trato. Talvez seja esse o medo a que fazes referência! A imprevisibilidade não será o “ingrediente” que condimenta também o prazer da superação? Parece-me acutilante repetir aqui a



tua “máxima”: “Manifestar o meu receio é um modo de aceitá-lo”. E de superá-lo, acrescentaria eu!

Volto ainda ao nosso posicionamento diferenciado em *Entoar o corpo sensível* – eu o “fazedor” e tu o “observador” – para partilhar contigo outras dimensões da questão que, entretanto, me surgiram: interessam mais as interseções entre dois “estatutos” do que, propriamente, entendê-los enquanto entidades opostas. As diferentes posturas não serão mais, em termos de conhecimento, do que pontos de vista que se devem articular, pois observar não é um ato passivo e distanciado, relativamente a um objeto fixo e estável. Observar com acutilância não é, além disso, um processo que se cinge à modalidade visual, implicando igualmente o envolvimento de outros sentidos, como o escutar e o sentir. Enfim, para que o pedagogo consiga partilhar um conhecimento “incarnado” é fundamental que seja afetado pela experiência; e isso não se opõe ao que referi na carta anterior: a necessidade de existir uma certa distância para podermos verbalizar e tornar consciente aquilo que fazemos. Existem, portanto, diferentes modalidades de conhecimento, e é essa pluralidade que me parece importante salientar. E será, justamente, na interseção dessas diferentes modalidades que alicerçamos a especificidade do nosso percurso – equilíbrismo instável entre o pedagogo, o investigador e, em alguns momentos, o/a ator/atriz-criador/a.

Vitor, nesta carta, e de forma mais incisiva, vou procurar direcionar a minha atenção para aspetos mais específicos da residência Entoar o corpo sensível – por exemplo, eventuais diferenças entre Simioni e Brodt em termos de modelos de “corpo cénico”. Mas há sempre questões de procedimento e colaterais que se atravessam no caminho e que me parecem também interessantes para partilhar.

Por exemplo, quando começo a pensar na Residência surge-me como imagem no lugar habitual que ocupavas, junto a uma das janelas, ora sentado numa cadeira ora diretamente no chão, como que dissimulado por entre os sacos que trazíamos para a sala e que ali colocávamos para deixar todo o restante espaço desprovido de qualquer outro “ruído”. Por que terás escolhido aquele posicionamento? Para mim eras, naquela sala, uma presença-ausência, e sendo o teatro o lugar de onde se vê, tu jogavas o papel do observador/espectador. Quando, por instantes, entravas no meu campo de atenção, ativava-se em mim uma



tomada de consciência de um “olhar” exterior, ou seja, em mim produzia-se um qualquer “distanciamento” onde uma reflexão incorporada tinha lugar. Tudo isto me lembra de uma outra também uma “máxima”: na sala de ensaios deveremos sempre integrar a presença do público, mesmo que de forma imaginária.

Sendo esta nossa conversa igualmente um relato, às informações de enquadramento que avanças na tua anterior carta quero acrescentar outros dados. Começo por sinalizar algumas características do espaço da residência, pois penso que essa dimensão é relevante na qualidade do trabalho que efetuamos. Ao entrar no Palácio Pancas Palhas senti um cuidado especial no modo como tudo se apresentava, apesar da “patine” que sobressai devido ao estado de conservação da casa. Depreende-se uma dinâmica artística.¹³ Por entre escadas e corredores chega-se à sala ampla onde as sessões iriam decorrer. As paredes trabalhadas refletem uma vivência passada. As duas grandes portas envidraçadas que se observa em frente dão acesso ao que terá sido um jardim. Durante as sessões, o canto de um pássaro, os sinos de uma igreja ou a buzina de um navio ecoavam, por vezes, naquele espaço. Eram tonalidades que se acrescentavam a toda aquela atmosfera e que tornavam aquele espaço ainda mais propício à experiência sensorial e à transformação incorporada. Durante sete dias ali trabalhámos, à razão de 4 horas diárias. No último dia, por razões logísticas, a apresentação pública do trabalho teve lugar num outro espaço.¹⁴ Relativamente aos participantes: uns com um percurso mais ligado à dança, outros ao teatro (a maioria), e ainda alguns outros (em menor número) à música e ao canto. As idades e os percursos eram também diversos: uns com uma carreira mais consolidada, outros com um percurso em desenvolvimento; uns mais ligados à pedagogia e à investigação, outros exclusivamente dedicados à carreira artística. Tu e eu éramos dos mais velhos. Às diferentes heterogeneidades juntou-se a mescla cultural (Brasil, Portugal e Equador). Conhecia alguns dos participantes, nomeadamente os que já tinham sido meus alunos. Fiquei com a sensação de que uma grande parte das pessoas já tinham tido uma qualquer ligação ao trabalho do Simioni, senão

¹³ O Palácio acolhe, atualmente, a Companhia de dança contemporânea <https://www.olgaroriz.com>, que, ela própria, tem uma escola de formação. O mesmo edifício é partilhado por outra escola, <https://www.nbacademia.pt>.

¹⁴ Casa do Coreto, Carnide.



mesmo ao trabalho de outros elementos do LUME, e que poucos, conheciam o trabalho do Stephane, como era o meu caso. Além disso, talvez eu fosse o único participante que se encontrava geograficamente deslocado.

Decidi aqui partilhar estas informações, nomeadamente pormenores sobre o espaço onde as sessões decorreram, porque para mim essa dimensão influencia, e significativamente, a qualidade do trabalho a desenvolver. Haverá pessoas mais ou menos sensíveis a estes aspetos, mas todos sabemos que as sessões não começam no preciso momento em que entramos numa sala! O mesmo se passa, por exemplo, com o material de comunicação que antecipadamente lemos, ou seja, há expectativas que daí resultam e vão influenciar o modo como recebemos o trabalho proposto. Vejamos o caso desta Residência Artística Internacional, título que encontrei no folheto de divulgação e que me incentivou a apresentar a candidatura: ao termo “residência” associei uma situação em que todos os participantes iriam viver num determinado espaço durante um determinado período de tempo e que iríamos também, partilhar vivências quotidianas, tais como cozinhar, comer, conversar, conviver... Se assim fosse, o trabalho iria expandir-se para além da sala, esbatendo, desse modo, as fronteiras entre arte e vida. Mas o que, na realidade, aconteceu foi que a maior parte dos participantes iam “às suas vidas” depois das sessões. A opção tomada em termos de comunicação poderá ter estado condicionada pelas fontes de financiamento.¹⁵ Referir este aspeto é também um modo de chamar a atenção, e mesmo de reivindicar, a necessidade de existirem contextos e tempos mais longos para se poder experimentar, em conjunto e de forma convivial, no campo das artes performativas. Poder usufruir desse tempo de qualidade é uma situação que, nos dias de hoje, escasseia. Até porque vivemos numa sociedade alicerçada sobre a produção, onde a dispersão é cada vez mais desmesurada. O caso do APA - *Ateliê de Pesquisa do Ator*, onde foi possível a Simioni e a Brodt cruzar e aprofundar um trabalho em conjunto, é um bom exemplo de como essas condições podem dar bons frutos! Pergunto-te outra vez: modelos de (des)educação não podem ser pensados a partir destes outros contextos de ação/experimentação artística? Uma vez que criaste o estúdio O Canto do Bode com o intuito de teres um espaço-

¹⁵ Neste caso, a estrutura Iberescena (<http://www.iberescena.org>).

tempo de qualidade para desenvolveres uma investigação no âmbito dos processos do/a ator/atriz, o que terás tu a dizer sobre tudo isto?

Sirvo-me ainda do título – *Residência Artística Internacional* – para questionar um outro aspeto que associamos a essa situação: um espaço-tempo onde a dimensão de criação, mais propriamente dita, seja a matéria nuclear do encontro. Constatei, no entanto, que só nos dois últimos dias é que o plano da criação foi dominante, por termos consagrado mais tempo, tanto à construção de uma pequena sequência cénica, como à interpretação. Havia o compromisso de se fazer uma apresentação pública do trabalho. Agenciaram-se as canções “tradicionais” que cada um de nós trouxe¹⁶, atendeu-se à qualidade da nossa interpretação e articularam-se essas dimensões com algumas ações de movimentação cénica. Mas o grosso do trabalho, na maioria das sessões, foi centrado na transmissão de uma metodologia que revelasse o Entoar o corpo sensível.

Habitualmente, as sessões organizavam-se em duas partes: a primeira, liderada por Simioni, destinada à ativação de uma visão expandida da corporeidade (meu vocabulário), e a segunda, liderada por Brodt, predominantemente voltada para a exploração vocal.

Como vivenciei estas duas proposições de trabalho?

Na minha exposição terei por base a experiência subjetiva vivenciada, e que não poderá ser, senão, parcelar, tendo em conta o longo trabalho de experimentação e de sistematização que os dois artistas-pedagogos têm desenvolvido.

A proposta estruturada por Carlos Simioni tornou-se operativa através de um conjunto de exercícios, e que foram apresentados com uma progressão determinada. Às dinâmicas processuais colocadas em jogo, Simioni atribui um vocabulário específico. Entre outros: *camadas, níveis, portal, campos magnéticos*. Conhecendo eu o trabalho de base do LUME¹⁷, o que, em primeiro lugar, me

¹⁶ Antecipadamente, foi-nos solicitado que chegássemos à residência com a proposta de uma canção, tanto quanto possível, do cancioneiro popular do país de proveniência.

¹⁷ Ver no cv on-line as relações estabelecidas com o LUME - <http://cehum.ilch.uminho.pt/researchers/36>

surpreendeu foi o facto da proposta não se alicerçar numa forte dinâmica de movimento físico que, habitualmente, exige um significativo dispêndio energético e que, por conseguinte, conduz a um acentuado estado de exaustão. O primeiro plano de trabalho que Simioni propôs foi a aprendizagem de uma “gramática” (minha terminologia) de pequenas ações psicofísicas, que não implicam grande deslocação no espaço (os pés encontram-se fixos), mas que, em contrapartida, solicitam um forte engajamento da atenção e da percepção. Ações essas que se materializam num jogo de *camadas* ou *níveis* (4) de transposição do corpo em diferentes direções do espaço (frente, trás, esquerda e direita; a estas acrescentou, mais tarde, a direção vertical e a descendente). A escala com diferentes níveis define-se a partir da linha habitual da verticalidade (*nível* 1- linha de referência) e culmina no 4, o limite máximo da inclinação antes da queda e da perda do equilíbrio. Os *níveis* intermédios (2 e 3) encontram-se entre estes dois extremos. A passagem de um *nível* ao outro desencadeia-se por comando verbal, emitido por aquele que orienta a sessão. Deste modo, ativa-se em cada participante a *alavanca* corporal propulsora do deslocamento do corpo no espaço. Em cada um dos 4 *níveis* e nas 6 direções, os braços devem agir livremente e em conformidade, como se fossem prolongamentos de todo o corpo. Em traços gerais, esta foi a “gramática biomecânica” partilhada, mas o que nela me pareceu ser o mais inovador foi o enlace que Simioni propõe entre *níveis* e “estados perceptivos”, mais ou menos específicos, correspondentes a cada um dos níveis. O 4, por exemplo, corresponde a uma atenção que se estende para lá das paredes da sala e no plano do infinito, e no 2 a atenção deve circunscrever-se ao espaço próprio e que vai do centro do corpo à periferia dos braços. Ao longo das sessões fomos explorando os detalhes e as subtis implicações da sua proposta, ao mesmo tempo que o pedagogo-artista foi introduzindo outros planos de complexificação, como sejam as relações paradoxais entre níveis e “estados perceptivos”. Passar, por exemplo, do *nível* 3 ao 1 no plano físico permanecendo, no entanto, na camada perceptiva do *nível* de onde se vem (3).

Em todo este jogo de passagens de um *nível* a outro, mudanças de vetores direcionais, interações paradoxais entre *níveis* e estados, assinalo os elementos que foram, para mim, os mais mobilizados e conscientes, tendo em conta as



tarefas processuais propostas e que implicavam, entre vários parâmetros da percepção, como que uma simultaneidade de sinergias: consciência dos alinhamentos corporais em movimento; percepção do espaço que envolve mudanças entre proximidade e distância; percepção do corpo próprio (propriocepção) a partir de processos subtis de transferência do peso (ao nível dos pés) e que se conjugam com constantes mecanismos de equilíbrio de toda a globalidade corporal. Saliento que, neste caso, o processo coloca em jogo uma fina tomada de consciência da interação de informações processuais entre recetores sensitivos endógenos (próprios) com recetores exógenos (externos, nomeadamente da visão). Em suma, nesta “gramática”, que procura fazer emergir um *Corpo Sensível*, a correspondência e a interação que Carlos Simioni estabelece entre *níveis* e “estados percetivos” foi o que mais inovador descortinou, como já antes referi. Se assim não fosse, a sua abordagem poderia assemelhar-se a uma prática de “escalas” geométricas de movimento que, por exemplo, fazem parte da formação técnica de base do *Mimo Corporal Moderno*, e que foram concebidas há décadas atrás por E. Decroux. Tendo por base algumas aproximações realizadas a este “sistema” (práticas e reflexivas), ao longo do meu percurso formativo, considero que a proposta de Simioni reformula, de forma significativa, os seus pressupostos, ou seja, distancia-se de uma visão de corpo que o entende enquanto entidade em si mesmo e passa a perspectiva-lo enquanto instância relacional, expandida e continuada, entre ti e o meio do qual fazes parte. Desde modo, a sua “gramática” prioriza dimensões que vão muito para além da ativação do corpo físico – sem, no entanto, deixar de mobilizar a estrutura músculo-esquelética. Em suma, o modelo de corpo que alicerça a sua proposta não o concebe enquanto entidade única e isolada, mas antes como corporalidade expandida, subtil ou sensível – ou, para usar os seus termos, *Corpo Sensível* –, que nos faz tomar consciência da “pulsção de vida que circula em cada um de nós” (Clavel e Legrand, 2018, p.41).¹⁸ Transmutar para esse *Corpo Sensível* implica, para além do mais, entramos num desses “estados” com características muito particulares, mas cuja definição resiste, a maior parte das vezes, à utilização de um vocabulário preciso. Arrisco, no entanto, dizer-te, caro Vítor, o que a ele posso

¹⁸ [...] ressenti de la vie qui circule en nous. (Tradução: Tiago Porteiro).

associar a partir das minhas vivências: uma sensação de consciência tridimensional de habitar o espaço; um estado sutil de conexão e de relação com tudo o que me envolve e que me permite abertura, receção e reatividade aos diferentes estímulos existentes; a emergência de uma acuidade diferenciada e que interconecta uma atenção em constante movimento e outra em que predomina uma certa clareza e serenidade. Nesse “estado”, identifico ainda um ser/estar mais consciente da minha presença no mundo. Enfim, “entrar” nesse “estado” implica sentir-me/integrar um campo de forças que produz dinâmicas de “individuação, de devir, de criação ou de reorganização de si, acolhendo a diferença, o distanciamento, o descentramento” (Vadori-Gauthier, 2018, p.72)¹⁹, e onde, a cada instante, é possível “saborear” a sensação de interligação.

Estas frases que aqui exponho, e que me ajudaram a dar nome à minha experiência, encontrei-as num dos livros que acabo de ler, e que muito me tem ajudado a clarificar aquilo que sinto, penso e procuro – *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste* (Bardet, Clavel e Ginot, (Org.), 2018). Trata-se de uma obra, com contributos de vários autores, que tem como referência as práticas somáticas²⁰, entendidas como “espaços de produção de subjetivação, tanto individuais como coletivos”, e que têm “poder de ação sobre os nossos modos de vida”, orientando assim os nossos imaginários “e a sua realização numa direção de novos horizontes de perceção, do ressentir e de invenção do quotidiano” (Bardet, Clavel e Ginot, (Org.), 2018, p.18)²¹. Por me parecer importante, sublinho ainda o facto de as perspectivas *ecosomáticas* procurarem definir-se enquanto abordagens “que tomam em linha de conta as relações de coconstrução e de coinvenção entre gestos e contextos, entre perceções, pensamentos e afetos” (Bardet, Clavel e Ginot, (Org.), 2018, p.15)²².

¹⁹ [...] d'individuation, de devenir, de création ou de réorganisation de soi, accueille la différence, l'écart, le décentrement. (Tradução: Tiago Porteiro)

²⁰ Termos definido por Thomas Hanna durante os anos 70. Constitui hoje um campo de estudos e de práticas que se encontra nos interstícios entre arte, ciência, educação e terapia e que entende os domínios sensoriais, percetivos, cognitivos, motores, afetivos, sociais, políticos e espirituais nas suas sinérgias.

²¹ [...] sont des espaces de production individuels et collectifs de subjectivités [...] un pouvoir d'agir sur nos manières de vivre [...] et sa réalisation vers de nouveaux horizons de perceptions, de ressentis et d'invention du quotidien. (Tradução: Tiago Porteiro)

²² [...] prenant en compte les relations de coconstruction et de coinvention entre gestes et contextes, entre perceptions, pensées et affects. (Tradução: Tiago Porteiro)

Explicitado o modelo de “corpo cénico” que senti ativar-se através da prática proposta por Simioni, quero agora dizer-te que foi no seio desta visão que encontrei também alguns elementos que me ajudaram a responder à pergunta que me colocaste relativamente à adequação, ou não, do uso dos conceitos de “técnica” e “ferramenta” no quadro das propostas que aqui estamos a procurar analisar. “Ferramenta” não será, definitivamente, o conceito que melhor se enquadra na transmissão da abordagem *Corpo Sensível* que procurei caracterizar. Isto porque a visão de corpo que busquei definir atrás não o entende enquanto objeto ou matéria pré-determinada que possa ser como que “modelada”, mas sim como interface de passagem entre ti e o mundo, ou seja, essa aceção transmite-te a sensação de “fazer parte de um todo e de estar/ser um todo”. (Clavel e Legrand, 2018, p.42)²³ Deste ponto de vista, a aprendizagem de uma técnica não poderá ser entendida como “ferramenta” que se possa adquirir independentemente da relação que se estabelece, em cada instante, com os diferentes contextos onde habitamos. Procurando explicitar melhor: será na tomada de consciência acerca das relações que, a cada momento, estabelecemos com o contexto que se vislumbra encontrar alguma proficiência. Talvez possamos, mesmo assim, falar de uma técnica que se consubstancia na qualidade atencional e inter-relacional e que, por isso, será mais apropriado denominá-la de antitécnica.

Ao expor o que em mim “ecoou” da metodologia desenvolvida por Simioni, deixei de parte o que poderá ser um segundo plano da sua abordagem, e que foi apresentada depois das primeiras sessões: *portal*. Trata-se de uma ‘zona-estado’ da perceção onde, do ponto de vista da ação do ator-atriz, se solicita que reduza o domínio do voluntário. Uma vez que ‘entras’ ou ‘mergulhas’ no *portal*, Simioni desafia-te, verbalmente, com indicação de sementes que mais não são do que sugestões imagéticas ficcionais (deitar-se; ajoelhar-se; a flor; a tristeza; entre outras) e às quais deves “deixar” que ajam sobre ti.

²³ [...] de se sentir faire partie d'un tout et d'être un tout. (Tradução: Tiago Porteiro)



Do ponto de vista processual, como o ator-atriz deve ‘dialogar’ com essas *sementes*, tendo em conta os processos de atuação e que visam conduzir a um qualquer tipo de transformação?

Existem aspetos processuais que foram referidos por ti e que, entre outros, talvez se encontrem em jogo nessa situação – “controlo” vs. “não controlo”, “identificação” vs. “representação”. Pergunto-te, assim: poderão esses “conceitos” ajudar-nos a pensar os processos de atuação quando nos encontramos no “território” do *portal*? E tendo em conta que considerarei dois planos da sua metodologia – o primeiro respeitante à “gramática” de ações e o segundo às dinâmicas no seio do portal –, gostaria igualmente de te perguntar: o que te apraz dizer e considerar sobre esta divisão? Consideras, por exemplo, que a primeira poderá ser entendida como técnica de “base” e que a outra entra mais no domínio da “interpretação”? Bem sei que uma das tuas grandes referências é o trabalho desenvolvido por Stanislávski, e por isso te pergunto se esta divisão que faço poderia ter ressonâncias na divisão de planos que existe no sistema construído pelo reformador russo: *o trabalho sobre si e o trabalho sobre a personagem*. Que articulações poderemos fazer entre esses mesmos planos? Reconheço que te coloco demasiadas e complexas questões...

Caro Vitor, esta carta já vai demasiado longa, mas não queria terminá-la sem deixar de partilhar algumas considerações relativamente às outras questões que me lançaste. Eis o que posso dizer em tom telegráfico:

Comparação entre modelos de corpo que possam estar na base das propostas apresentadas pelos dois artistas-pedagogos: caber ao Simioni orientar a primeira parte da sessão deve-se, em meu entender, ao facto de o seu trabalho visar uma “expansão” da corporalidade que permite a revelação de uma outra qualidade/“estado” de presença. Depois de um curto intervalo, ao Stephane competia entoar esse dito *corpo sensível* que já estaria ativado. A sua abordagem – pelo menos a que foi explorada nas sessões de trabalho – partia de uma visão do corpo organizada em quatro “centros energéticos” (soalho pélvico, plexo solar, boca, cimo do crânio) que se situam ao longo do eixo central do corpo. Tendo como referência cada um desses centros, ele propunha uma exploração sonora: 1) produção de um som, normalmente o “ah!”; 2) o mesmo som, mas prolongado



de acordo com o volume de ar de uma respiração; 3) balbucios que exploram a articulação; 4) palavra. Progressivamente, de baixo para cima, realizávamos essa sequência em cada um dos 4 “centros” ou “canais”. Entendi esse trabalho como fase de “abertura” da voz e/ou de “limpeza” desses mesmos “centros” ou para tornar possível, posteriormente, uma circulação sonora-energética entre o “canal central” que, entretanto, teria sido “desobstruído”? Aí chegados, estaríamos em condições de desenvolver “improvisações” vocais, quer individualmente quer em conjunto. Mas esse outro “degrau” não foi senão timidamente explorado. Importa considerar que a minha experiência na abordagem de Brodt não foi tão reveladora, razão pela qual me inibo de analisá-la com mais propriedade e de forma mais detalhada e consequente. Poderei, no entanto, especular a partir de indícios: parece-me que na sua visão de corpo predomina uma conectividade com “matérias líquidas” e que, através dos processos vocais, se ativam fluxos energéticos. É num corpo alicerçado em “fluidos energéticos” que me parece que a sua proposta se funda; e que daí resultará uma maior probabilidade de se mobilizarem zonas mais “inconscientes” da corporalidade. Que ressonâncias terá isto em ti? A partir do que foi referido, que diferenças e/ou complementaridades poderão existir entre estas duas abordagens?

De forma muito sintética, diria: no trabalho inicial predomina uma ativação a partir das extremidades e numa relação de interface com o meio, enquanto na abordagem vocal a exploração se produz a partir do centro do corpo, de dentro para fora; e como tal, esse corpo será mais entendido como entidade “separada” e, portanto, menos concebido enquanto entendida relacional de interface com o meio. Será a voz essa “interface”?

Como vêes tu estas diferenças e complementaridades que aqui identifico?

Sobre a pergunta que me colocas no sentido de se poder opor este “corpo cénico” *sensível* a um certo “corpo quotidiano”: não me parece que seja esse o caminho mais profícuo. Talvez a diferença que se possa encontrar se situe mais a nível da tomada de consciência e também no exercício da intencionalidade. Senão vejamos: no nosso quotidiano há uma variedade significativa de “estados” de corpo que emergem, quer seja porque nos acontece discutir, veemente, com alguém que se atravessa no nosso caminho, quer seja por nos encontrarmos fraternalmente



entre amigos. Nesse contexto somos induzidos pela situação pois o nosso enfoque não se situa na tomada de consciência que estamos a agir/jogar para um “público” que cá se encontra para observar/presenciar a nossa prestação. Em sentido inverso, em situação de jogo o/a ator/atriz produz um deslocamento ao nível da intencionalidade com o intuito de se dar a ver. Este será, para mim, o deslizamento mais fundador do corpo cénico. Em termos de poéticas, poderemos depois privilegiar a predominância de uma corporalidade mais ou menos “dilatada”, mais ou menos intensa, mas essas várias “qualidades” podem ser sempre experimentadas, quer em cena quer no nosso dia-a-dia. *Entoar o corpo sensível*, que almeja ativar um certo “estado” específico de presença, não poderá ser senão uma opção específica de entender o “corpo cénico”, ou seja, ela nunca será uma visão “universal”. Para neste discurso situar-me, digo-te, por exemplo, que atualmente uma das minhas linhas de interesse procura acontecimentos performativos, entendidos enquanto encontros de convivialidade, como refere Jorge Dubatti. Estamos, assim, perante uma poética que visa esbater fronteiras entre arte e vida, ou seja, interessa-me poder olhar para o nosso dia-a-dia em termos das suas potencialidades estéticas do com-viver. Ao ator/atriz-performer que é colocado em jogo nesta situação, solicita-se outras competências ao nível da sua corporalidade, nomeadamente, porque entre ele e o público se procura o estabelecimento de uma relação, onde a troca e a proximidade se privilegiam. É por tudo isto, Vítor, que eu acho que não há técnicas “neutras” pois, cada uma delas está sempre marcada por uma certa visão de corpo cénico e por uma determinada poética e estética de entender a cena.

Não sei o que te dizer para terminar. Assim ficamos.

Que o novo ano seja desafiante e que nos alimente também esta partilha.

Um caloroso abraço,

Tiago Porteiro

Carta 05 - Rio de Janeiro, 09/01/22

De Vitor Lemos para Tiago Porteiro

Caro Tiago,



É sempre um prazer ler as suas cartas. Entre outros aspectos, me impressionou, nesta última, o modo minucioso com que você descreveu a residência. O cuidado e o alcance de sua descrição vai, de fato, muito além de um registro documental detalhado. Quando inseridas em um universo mais abrangente, as propostas trazidas por Simioni e Stephane deixam de ser um “produto” autônomo às circunstâncias em que elas acontecem. Se entendemos a criação do/a ator/atriz como uma ação viva é porque a ação não apenas realiza circunstância, mas também é por ela realizada. A circunstância viva precisa considerar a vida em sua mais abrangente perspectiva possível e este foi o exercício que você me presenteou com a sua descrição. Digo por mim: como é fácil desprivilegiar as circunstâncias que não interferem objetivamente no processo de criação/investigação da/o atriz/ator; como é fácil, apesar da convicção em contrário, esquecer que o saber do/a ator/atriz não é impermeável ao conjunto de inúmeros fatores que fazem da experiência algo irrepetível.

Enquanto escrevo, vem à minha memória uma passagem daquele nosso primeiro encontro no *Diálogos para o actor*.²⁴ Durante a conversa com os participantes do evento que seguiu a sua sessão, você fez referência a uma aranha que estava ali tecendo uma teia que não existia no dia anterior. Quantas outras maravilhas teriam acontecido naquela sala, de um dia para o outro, que não percebermos por não parar para perceber? Foi bonito ver a sua conexão com a vida agindo no espaço e triste constatar a minha desconexão. Por mais que eu tenha a convicção de que a ação viva é efeito de uma circunstância dinâmica e delicada, ainda caio nas armadilhas que reduzem o real ao capturado por uma percepção demasiadamente automatizada.

São momentos como o da leitura do seu relato, que volto a me espantar com o imenso e complexo desafio que representa o trabalho *sobre si mesmo* que a criação performativa demanda por parte daquele que faz e daquele que observa. Só posso concordar com você: um trabalho desta natureza, que demanda outros modos de percepção, só é possível em espaço-tempo não ordinário. É o que busco alcançar n’*O Canto do Bode*. Tarefa também complexa, pois os obstáculos são imensos, muitos deles de difícil solução. Ainda assim, consigo no estúdio, um

²⁴ Este evento, ocorrido em Lisboa, em 2019, foi contextualizado na carta do dia 05 de dezembro.

ambiente de criação/investigação que já não acredito alcançar nos ensaios com estreia marcada, nem nas salas de aula, pela velocidade e pelo pragmatismo que normalmente vigoram nesses espaços.

Voltando à residência: mesmo estando ali para observar, eu não seria capaz de uma descrição tão precisa das práticas propostas e experimentadas quanto foi a sua. Minha memória é naturalmente fraca, mas eu tinha os instrumentos para lidar com ela: caneta, caderno e as condições para tomar nota do que acontecia no momento em que acontecia. Mas não foi o que eu fiz e justifico: é um bom modo de começar a responder a sua questão quanto ao meu posicionamento na sala. Quando eu me inscrevi na residência e pedi para ser um observador, tinha a intenção de assistir a dois artistas-pedagogos do meu respeito trabalhando sobre questões que também são caras a mim: o “corpo sensível”. Apontei muito do que se passou, mas privilegiei o registro das ideias, imagens, conexões, inspirações, que iam surgindo em decorrência do que eu assistia. Enquanto mero registro, entendo que o meu caderno seja insuficiente. As práticas estão descritas até o limite do que me pareceu necessário para futuras apropriações.

Estou inteiramente de acordo quando você diz que uma determinada prática está carregada não apenas de “uma visão do corpo cénico”, como também, de “uma determinada visão estética da cena”. Logo, minha posição ali era a de um ladrão que roubava o que me parecia importante para uma circunstância própria de investigação. “Ladrão” é uma palavra que pode sugerir alguma desonestidade de minha parte, mas não é disso que se trata: creio ser mais desonesto aquele que replica o legado dos grandes mestres, do passado e do presente, sem adaptações ao contexto singular de sua realização artística. Uma prática resulta de perguntas lançadas a um determinado contexto histórico, cultural, social, político, econômico, ético, estético, etc. Estranhas são as práticas que não recebem adaptações quando experimentadas em outros contextos. Como não lembrar do conselho de Stanislávski a Joshua Logan, quando este último apresenta o seu plano de levar aos Estados Unidos os modos de trabalho que conheceu no Teatro de Artes de Moscou?²⁵

²⁵ Nosso método nos serve porque somos russos, porque somos este determinado grupo de russos aqui. Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o

Voltando à sua questão: o local de onde observei foi sugerido por Simioni e Stephane. Você o descreve como o lugar onde todos os participantes deixavam os pertences inúteis à prática, livrando o restante da sala “de um outro qualquer ‘ruído’”. É verdade. Penso que o mesmo se aplica a mim. Um observador - que não o pedagogo-encenador-investigador - não é uma presença estranha, ainda que consentida? Diante da vulnerabilidade de um/a ator-atriz em processo de criação, Brook se sente responsável em estabelecer regras que valorizem a proteção desses artistas.²⁶ Não teria sido justamente esta a intenção de Simioni e Stephane ao escolherem aquele espaço para a minha observação? Provavelmente, se a escolha fosse minha, ela teria recaído sobre o mesmo local pelo meu desconforto em ser esse “olhar externo”.

Desde a sua primeira carta, você vem enfatizando o quanto, em sua perspectiva, “fazedor” e “observador” não são instâncias opostas, mas “esferas complementares que importa saber articular”. No entanto, percebo, assim como Brook, que o lugar de quem observa é menos vulnerável do que o lugar daquele que faz. Se concordarmos com Novarina que o/a ator-atriz “é o único lugar onde tudo aquilo acontece e é só” (2009, p.20), então é preciso mesmo resguardar o seu espaço de criação com certos cuidados. Fundamentalmente, a articulação “fazedor” e “observador” deve se dar sobre acordos muito bem estabelecidos e laços de confiança. No caso de nossa residência, eu não conhecia pessoalmente Simioni e Stephane, não conhecia a maior parte dos artistas inscritos, não houve oportunidade para apresentações. Muitos vieram a mim, no decorrer dos dias da residência, perguntar porque eu não participava em ação. Se eu tivesse a certeza que todos veriam em mim uma presença-oportunidade a participar dos ajustamentos das práticas em suas investigações, tal como você me viu e detalhou em sua última carta, penso que teria ficado mais relaxado. Estarei sendo eu exagerado ao condicionar a saudável relação observador-observado à pertinência para todos de uma “presença externa”? Quanto ao fato de alternar minha

por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. (Stanislavski, 1970, p.07)

²⁶ Percebi que a presença até mesmo de uma única pessoa em algum lugar no escuro atrás de mim é uma distração contínua e fonte de tensão. Um observador pode até ser uma tentação para que o diretor se exhiba, intervenha onde deveria ficar calado, por medo de parecer ineficiente, desapontando assim o visitante. (Brook, 2016, p.80)

observação, ora sentado na cadeira, ora no chão, não há outro motivo que não o cansaço de ficar numa mesma posição durante as longas e ininterruptas horas de trabalho.

Gostaria de fazer aqui um comentário sobre este “equilíbrio instável” que sustenta a relação “fazedor” e “observador”. Sim, Tiago, concordo absolutamente, que observar é uma disposição para a escuta e ela começa na desistência em adequar aquilo que se vê, que se ouve, que se percebe, ao mundo que trazemos conosco. No entanto, me parece ainda comum (e esta é outra armadilha que está sempre rondando a minha observação) a figura do pedagogo-encenador-investigador que se coloca e é reconhecido como “o que sabe”, o que é capaz de assegurar caminhos e que chancela resultados. A relação se desequilibra se o/a ator-atriz concentra os seus esforços sobre as expectativas daquele que o assiste. “Fazedor” e “observador”, quando em criação/investigação, estão juntos numa zona com parâmetros de verificação e análise precários. Sabemos, nós observadores, o quanto é comum nos seduzirmos por ações adequadas a modelos consagrados que se disfarçam em ações vivas. Cabe ao observador fazer uso da criação do/a ator/atriz para também se arriscar: se abrir para o estranho, desestabilizar suas convicções, rever um gosto que já pode estar automatizado. Neste sentido, *o trabalho sobre si mesmo* que é parte dos processos de criação do/a ator/atriz precisa ser assumido também por aquele que participa da criação/investigação de fora da cena. Trata-se de um compromisso ético impossível de ser descartado do pacto de confiança a que me referi acima. Sem esta disposição, o exercício de análise e de observação pode desorientar o exercício crítico daquele que realiza.

Passo então, caro Tiago, a partilhar com você alguns pontos que chamaram a minha atenção naquela semana de observação. Já no primeiro dia, Simioni pediu aos participantes que trabalhassem as práticas como “busca do desconhecido em si”.²⁷ Vejo com imensa simpatia esta outra relação com a prática que não é mais explorada para a aquisição de competências. Se há alguma competência a ser alcançada, ela é justamente a disposição à diferença. Grotowski tem um texto inspirador chamado “O que foi”, transcrição de uma palestra conferida no Festival

²⁷ Apontamento no caderno de notas.

da América latina, Colômbia, 1970, em que ele retoma o sentido dos exercícios experimentados no Teatro Laboratório. Segundo Grotowski (2007, p.200), “nenhum *training* é capaz de se transformar no ato”. O “ato humano” a que ele se refere é a ação relacional, não produzida por um logos controlador, impossível nos exercícios quando encarados como “ginástica criativa”. Se há algo que os exercícios devem proporcionar ao/à ator/atriz é a descoberta por parte de quem se exercita, “a seu modo e a seu risco”, dos meios para a “superação do impossível”. E o caminho para esta descoberta seria o desconhecido, pois é ali que a natureza se manifesta e se encarrega de descobrir o que pode ser descoberto. Logo, a questão aqui deixa de ser o “como fazer” e se torna o como “não hesitar frente ao desafio”.

Posto o problema desse modo, concordo com você que não é profícuo enfrentar a questão do corpo cênico através da mera oposição “corpo sensível” e “corpo cotidiano”. Mais do que não ser profícuo, esta oposição é uma abordagem reducionista do problema. Vejo com alguma frequência, atores e atrizes investirem em posturas e movimentações abstratas, estranhas, que nada mais são do que a substituição dos clichês do corpo cotidiano pelos clichês do corpo não-cotidiano. Acredito, como você, que há algo no campo intensivo que diferencia esses corpos. E penso que este pode ser um modo de abordar transversalmente as práticas por mim observadas, retirando delas algumas pistas que se tornaram interessantes de serem levadas para a investigação.

Para falar dessas pistas, voltarei a comentar a perspectiva de “corpo sensível”, agora através de adjetivos coletados nos comentários dos pedagogos: corpo-pensamento, desautomatizado, atento, reagente, em fluxo, perfurado e intensificado por sua suscetibilidade em ser atravessado pelas intensidades. Trata-se de uma perspectiva avessa àquela do corpo-máquina, voltada para produção objetiva e orientada por noções logocêntricas de funcionamento. É uma perspectiva que remete ao corpo sem órgãos preconizado por Artaud e, mais tarde, retomado por Deleuze e Guattari. Relacionar o corpo aos órgãos é entendê-lo como unidade funcional. O problema, portanto, não são os órgãos, mas o organismo como noção de organização.²⁸ Desfazer o organismo não levaria à

²⁸ “Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização de órgãos que se chama organismo”. (Deleuze e Guattari, 2012, p.24)



morte, mas a um corpo disposto à desorganização. E, dirá José Gil, desde que exista “desorganização de uma ordem ou desagregação de uma estrutura, vêem-se surgir forças livres, desligadas” (Gil, 1997, p.19).

Tudo isso, meu amigo, para lhe dizer que as práticas por mim assistidas estavam marcadas, como estratégia fundamental, pela tentativa de regenerar os corpos através de sua desorganização. A começar pelo apelo por um fazer menos logocentrado: Simioni disse, em certa altura, aos praticantes, que eles não deveriam se perguntar o que fazer com as práticas, mas verificar o que as práticas estariam fazendo com eles. Stephane diz o mesmo, de outro modo, ao orientar uma improvisação em que uma luz se movimentava por todo o corpo, fazendo vibrar cada uma das partes por onde ela passava. Foi solicitada a atenção dos praticantes para o fato de que não eram eles que moviam a luz, mas a luz que os moviam e os faziam vibrar.

Parece-me que as práticas propostas por Simioni buscaram desconstruir corpos através de outros esforços e tensões musculares que não se justificam pela lógica do corpo funcional. O acionamento de musculaturas esquecidas ou pouco usadas pelos afazeres da vida cotidiana podem ser percebidas na valorização da musculatura abdominal como ponto de partida de *alavancas* geradoras dos movimentos; os braços, que deixam de ser apêndices do corpo e se tornam extensão do abdômen; do apoio dos pés que empurram o chão nas alavancas; a relação com a pressão da massa atmosférica, que exerce uma força contrária a todo e qualquer movimento; acionamento de pequenas musculaturas que trazem a consciência da tridimensionalidade. Acrescentaria ainda, o trabalho com as *camadas*, já descrito por você em sua última carta, em que o corpo imaterial é projetado em diferentes volumes no espaço, acompanhado de um olhar correspondente.

Já nas práticas de Stephane, chamou a minha atenção o trabalho de desorganização corporal realizado pela improvisação já comentada acima. Além de levar a atenção do participante às pequenas partes do corpo, muitas delas esquecidas pelo uso ordinário, o fato dela ganhar um protagonismo através de sua vibração, obriga ao corpo um novo ajustamento entre as partes. Verifica-se que, quanto mais o corpo se disponibiliza aos novos ajustamentos, menor é a sua



resistência aos fluxos que a errância da luz pelo corpo provoca. Durante a prática, Stephane, assim como fazia Simioni na sua condução, recorrentemente pedia a atenção dos praticantes para as sensações que impregnavam as novas organizações corporais.

Caro amigo, lamento não poder ir mais longe, mas, de fato, esta carta já está longa e o bom senso me recomenda parar. Sei que poderia desenvolver outros temas que a sua carta me inspira e lamento ter deixado sem resposta algumas de suas perguntas.

Um forte abraço, com votos de saúde e felicidades,
Vitor Lemos

Carta 06 – Guimarães, 11/02/22

De Tiago Porteiro para Vitor Lemos

Caríssimo Vitor,

São, efetivamente, diversos os temas de conversa que as nossas cartas têm levantado. O conceito de imprevisibilidade surge em algumas delas. Para rematar proponho conversarmos frente-a-frente, via uma das plataformas digitais. Sugiro deixarmos fluir as ideias a partir do tema do dossier. O fim será encontrado, tendo em conta o limite dos caracteres que temos de respeitar.

Com amizade,
Tiago

Remate - Para baralhar as cartas – 13/01/22

Encontro on-line entre Tiago Porteiro e Vitor Lemos

VL – Estive, de novo, a ler a sinopse do dossiê. Destaco a relação intrínseca que devemos estabelecer entre corpo cênico e o universo da (des)educação.

TP – Visar a noção de (des)educação parece-me um bom ponto de partida.

VL – O que, em primeiro lugar, me vem à cabeça: o desafio de formar atores e atrizes. É difícil pensar a formação do/a ator/atriz dentro dos modelos vigentes



pois sinto que existe uma certa desadequação; vamos buscar a outras disciplinas modelos que não se adequam ao universo da atuação. Venho pensando o saber do/a ator/atriz como um saber sensível, que fere concepções conteudistas do saber e que não são assegurados por modos previamente estabelecidos para fins claros e objetivos. A ideia de (des)educação traz esta dimensão contrária: modos conscientes de desorientação para se chegar ao que é desconhecido.

TP – Ao que referes, associo a ideia de não produtividade. Nessa linha de pensamento, a arte encontrar-se-ia mais próxima de uma qualidade de estar do que na produção de objetos e de espetáculos. Nessa perspectiva, o espaço artístico da investigação pode surgir como idealização de um estar/viver em experimentação. Ao explorar territórios do não-saber, não poderemos encontrar mais facilmente a ideia de (des)educação? Quando estamos em situação de investigação e sem a obrigatoriedade de produzir um qualquer objeto artístico transacionável, valorizam-se formas de conhecimentos que não são, propriamente, separadas das lógicas do viver. Assim sendo, são as redes de afetos que são colocadas como ativadoras das provo-ações. Entendamos aqui afetos, não como sentimentos, mas como ações ou forças que determinam o modo de estar, de fazer, de conhecer e de com-viver.

VL – Você tocou num ponto interessante. A palavra educação me remete às escolas. Todas elas, do ensino básico ao universitário, são, mais ou menos, uma preparação para o mercado de trabalho. Adequação a uma lógica que impera, que é a da produção e consumo. Acho feliz pensar a arte a partir de uma lógica outra. Você citou Byung-Chul Han em uma de suas cartas. Ele tem um livro chamado *A Salvação do Belo* em que a arte é vista como acesso ao inteiramente desconhecido, ao que desconforta, ao que abala, ao que tenciona com os nossos modos automáticos de *sobreviventes*. Penso que fomos todos capturados pela compreensão da vida enquanto lógica de “produção e consumo”; também nos capturou enquanto professores, estudantes, investigadores e artistas.

TP – É verdade que os afetos há muito que foram, também eles, capturados pelo sistema do capital! Talvez estejamos à procura de modos de salientar a importância do “não saber”, do encontro, do “não trabalho”...



VL – Um espaço de criação no sentido mais amplo da palavra; criar outros modos de viver, de sentir, de pensar, de agir...

TP – Nesse sentido, a visão mais comum do campo artístico, expande-se. Nas nossas cartas exploramos oposição/interação entre fazer, observar, corpo, sentir, refletir, escrever, ... talvez será mais adequado pensarmos todas essas dimensões nos seus mecanismos de sustentabilidade e de retroalimentação. Estaremos assim alicerçados numa lógica ecológica onde tudo interage com tudo. (Des)educação poderá ser, então, esse campo fértil onde o que controlamos e o que não controlamos entre o sensível e o racional não se opõem.

VL – Acho que o trabalho do Stephane e do Simioni é um trabalho de (des)educação. Você se sentiu desafiado neste lugar?

TP – Tendo em conta o que expus nas cartas, estou plenamente de acordo contigo. Há um outro plano onde poderemos entender a (des)educação e que, de algum modo, surgiu na nossa análise: pensar na aprendizagem não como aquisição de competências, mas antes como processo de “limpeza” daquilo que nos condiciona. Deste modo, aprender será mais uma noção de desfazer e de não-posse.

VL – E de autonomia. Quando você diz que inseriu por sua conta a minha presença observadora na sua investigação parece que ali há uma escolha própria de alguém que está em investigação de si mesmo, que faz as escolhas para se desafiar nesse lugar.

TP – Terá a ver com uma certa atitude de estudo no seio do estúdio; estudar as possibilidades de se deixar atravessar por outros “estados” de corporalidade; um se sentir em devir na relação com os outros. Jogar tem uma dimensão de incerteza, de imprevisibilidade que também gera o medo, gera a dúvida e o desafio. Tu salientaste a importância do medo enquanto grande força motriz e essencial à vida. Essa valorização da dúvida e do medo será ainda um “ingrediente” que pode ser útil associar à ideia de (des)educação.

VL – Elementos que propulsam o desenvolvimento de conhecimentos singulares e intransferíveis. O que você acessa a partir dessas experiências, aquilo que acontece em você, é em você e só em você. Há aqui nos processos de investigação



e formação do/a ator/atriz uma espécie de saber que não pode ser aplicado a outro. Haverá aí qualquer coisa que não se ensina.

TP - Descoberta de um corpo/ser relacional.

VL - Absolutamente relacionais. Não é um trabalho individual, mas singular. Negri faz uma distinção que eu gosto entre individualidade e singularidade. A individualidade existe naquele que se fecha sobre si, enquanto a singularidade só existe na relação com o outro.

TP - Esta nossa troca/conversa foi muito prazerosa, Vitor. Foi muito bom sentir-me acompanhado nesta jornada de escrita. Nesta nossa investigação dialógica, procurámos modos de nos (des)educar?

VL - Procurámos em conjunto possibilidades de nos (des)educarmos.

TP - Exatamente. Procuramos até outros registos, outros territórios e outros conhecimentos que possam ser aceites em meio académico por via da investigação artística.

VL - Sem dúvida. Que a dimensão do afeto que circulou entre nós prevaleça em experimentações futuras.

Referências

BARDET, M.; CLAVEL, J.; GINOT, I. Introduction. In: BARDET, M., CLAVEL, J.; GINOT, I. (Org.). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier: Deuxième époque, 2018, p.9-19.

BROOK, Peter. *Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro*. São Paulo: Via Lettera, 2016.

CLAVEL, Joanne; LEGRAND, Marine. Respirations communes: les pratiques somatiques comme créativités environnementales. In: BARDET, M.; CLAVEL, J.; GINOT, I. (Org.). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier: Deuxième époque, 2018, p.23-46.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol.4., São Paulo: Ed. 34, 2012.

HAN, Byung-Chul. *Do desaparecimento dos rituais*. Lisboa: Relógio D'água, 2020.



GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Ed, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik.; POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC SP e Perspectiva, 2007, p.199-211.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

VADORI-GAUTHIER, Nadia. Fluidités Somatiques du Body-Mind Centering. In: BARDET, M.; CLAVEL, J.; GINOT, I. (Org.). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier: Deuxième Époque, 2018, p.66-75.

Recebido em: 15/01/2022

Aprovado em: 19/02/2022