



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - HIBRIDISMOS,  
INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA  
EXPANDIDA

## A ABORDAGEM DE ARTHUR LESSAC SOBRE AS ENERGIAS CORPORAIS E A EXPLORAÇÃO DA ENERGIA RADIANCY COMO ESTÍMULO À ATUAÇÃO CÔMICA.

MARIA REGINA TOCCHETTO DE OLIVEIRA

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de\*. A abordagem de Arthur Lessac sobre as energias corporais e a exploração da energia *Radiancy* como estímulo à atuação cômica. Dourados, UFGD. \*Professora Assistente – UFGD; Doutoranda no PPGAC – UFBA, orientadora Hebe Alves. Atriz, preparadora corporal e diretora.

### RESUMO

O presente texto aborda aspectos do treinamento proposto por Arthur Lessac (19092011) sobre as energias corporais. Especificamente, relaciona a energia nomeada pelo autor como *Radiancy* com a atuação cômica. Para dar suporte a esta ideia, o trabalho associa a perspectiva sobre o ritmo cômico em Susanne Langer e concepções de autores como Dario Fo e Henri Bergson sobre a comicidade. Com o intuito de exemplificar esta reflexão, comenta-se a aplicação destes referenciais na direção do *vaudeville* do século XIX, *Um chapéu de palha de Itália* de Eugène Labiche, adaptado para uma apreciação contemporânea, como montagem do Curso de Artes Cênicas da UFGD em Dourados, MS em 2014.

- 3571 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

**PALAVRAS-CHAVE:** Arthur Lessac: *Radiancy*: Energias Corporais: Atuação Cômica: *Vaudeville*

## RESUMEN

Este documento analiza los aspectos de formación propuestos por Arthur Lessac (1909-2011) sobre las energías corporales. En concreto, se refiere a la energía llamada por el autor como *Radiancy*, con la actuación cômica. Para apoyar esta idea, asocia la perspectiva sobre el ritmo cômico en Susanne Langer y las ideas de autores como Darío Fo y Henri Bergson en el cômico. Con el fin de ilustrar esta reflexión, comenta a la aplicación de estos puntos de referencia hacia *el Vaudeville* del siglo XIX *Um Chapéu de Palha de Itália* de Eugène Labiche, adaptado para una apreciación más contemporánea, como el montaje del curso de artes escénicas de UFGD en Dourados, MS en 2014.

**PALABRAS CLAVE:** Arthur Lessac: *Radiancy*: Energias Coporales: Actuación Cômica: *Vaudeville*

## ABSTRACT

This paper addresses the awareness and exploration of body energy states developed by Arthur Lessac (1909 - 2011) in his performance training proposal. More specifically, the study relates the energy named by the author as *Radiancy*, to comic acting. The perspective of comic rhythm, in Susanne Langer and authors such as Dario Fo and Henri Bergson, serves as benchmarks to reveal aspects connected to pleasure and play in Lessac's approach. In order to illustrate this reflection, the paper shows the application of these references in the XIX *vaudeville*, *Um chapéu de palha de Itália*, by Eugène Labiche, adapted to a contemporary theatrical production by the Course of Performing Arts of the Federal University of Grande Dourados, in Mato Grosso do Sul, in 2014.

- 3572 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

**KEYWORDS:** Arthur Lessac: *Radiancy*: Body Energies: Comic Acting: *Vaudeville*

O precoce gatinho com seus movimentos imprevistos e seus elétricos e fascinantes olhos – empertigando-se, brincando, saltando, girando, rolando e de repente parando – é todo energia de *radiancy*! O comportamento astuto, sempre alerta de Charlie Chaplin ou Laurel e Hardy no antigo cinema mudo é *radiancy* em ação!<sup>i</sup> (LESSAC, 1978, p. 48)<sup>ii</sup>

Em seu livro *Body Wisdom: the use and training of the human body* (1978), Arthur Lessac (1909-2011) indica a energia de *Radiancy* como um dos “idiomas físicos da linguagem corporal”<sup>iii</sup> (LESSAC, 1978, p. 47), pois corresponde a experiências específicas do organismo na complexa rede de comunicação interna e externa. Como evento natural, diz respeito aos tremores e vibrações que acontecem em nosso corpo como consequência de diferentes estímulos. Pode ter como origem a sensação de frio ou de medo, sendo o tremor uma defesa do corpo para estimular a circulação sanguínea e o relaxamento muscular. Pode ter a forma de arrepios ou da agitação nervosa, que nos causam as cócegas. Pode ser ainda a excitação geral causada pela pura e simples sensação de alegria. Relaciona-se, por exemplo, com a agilidade em geral, quando em nossa vida cotidiana precisamos solucionar várias questões ao mesmo tempo. É uma excitação vibradora no corpo que pode ser mais sofisticada e sutil, como um contínuo tremor leve e suave, ou aparecer na forma elétrica da personificação da agilidade e destreza corporal, ou ainda como um estado de alerta e antecipação. Está ligada ao riso, ao sorriso, ao divertimento, ao jogo. Isto para citar eventos familiares a todos os seres humanos. Mas é indispensável nas atividades ligadas ao esporte e a todas as artes performativas. É, na realidade, indispensável a toda ação humana, pois corresponde, nas suas características estilísticas, se podemos dizer assim, ao impulso vital.

- 3573 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Abordar o tema da energia de maneira discursiva é uma tarefa complexa, no entanto, a sua exploração com vistas à expressividade artística é uma prática corriqueira no ambiente teatral. O comentário de Fernando Taviani introduz o verbete Energia em *A arte secreta do ator, um dicionário de Antropologia Teatral* (2012):

A energia do ator é uma coisa bem precisa que todo mundo pode identificar: sua força muscular e nervosa. O que nos interessa não é a pura e simples existência dessa força, porque ela já existe, por definição, em todos os corpos vivos. O que nos interessa é o modo como ela é modelada e em qual perspectiva.

Em cada instante da nossa vida, conscientemente ou inconscientemente, nós modelamos a nossa força. No entanto, há um *surplus* teatral que não serve para nos movermos, para agir, para estarmos presentes e para intervir no mundo circunstante. Mas ele serve para agir, para nos movermos e estarmos presentes de modo teatralmente eficaz. Estudar a energia do ator, então, significa se interrogar sobre os princípios pelos quais os atores podem modelar, educar sua força muscular e nervosa segundo modalidades que não são aquelas da vida cotidiana. (TAVIANI apud BARBA; SAVARESE, 2012, p. 72)

A maneira como Arthur Lessac aborda este tema é justamente perscrutando as inúmeras formas como, consciente ou inconscientemente, os seres humanos modelam esta força muscular e nervosa em eventos naturais e de fácil acesso. Ele elabora um treinamento de performance corporal e vocal baseado na exploração e potencialização de atividades simples como por exemplo, bocejar, espreguiçar-se, alegrar-se, excitar-se, torna-se ágil, flutuar dentro da água, cantarolar, ser impelido pelo vento e impulsionado pelas emoções.

O treinamento promovido pelo Instituto Lessac<sup>iv</sup>, o *Lessac Kinesensic<sup>v</sup> Training* é um processo sensorial neurofisiológico “onde as qualidades de energia são fisicamente sentidas, percebidas e então sintonizadas e usadas na expressão criativa.”<sup>vi</sup> (LESSAC, 1997, p. 3).

- 3574 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Da infinita gradação energética manifestada pelo homem no decorrer da sua vida, Lessac apontou alguns momentos significativos e identificou-os como energias ligadas à produção da fala e da voz e às energias corporais. Sua atividade ininterrupta de pesquisador junto aos membros do Instituto Lessac, levaram-no a amadurecer o seu pensamento, acoplado novas descobertas ao núcleo central de sua obra<sup>vii</sup>. No seu último livro, publicado em 2014, e escrito em parceria com Deborah Kinghorn, os autores desenvolveram reflexões sobre a energia ligada ao amor e à espiritualidade. E ainda evoluíram conceitos referentes à troca energética e à capacidade de envolvimento das pessoas com outras pessoas e com o ambiente em geral. Também reiteraram as indicações anteriormente formuladas sobre as energias corporais e são estas que interessam para o presente trabalho.

Com o intuito de contextualizar a exploração da energia de *Radiancy* nomeamos as outras energias corporais desenvolvidas: *Buoyancy* e *Potency*.

*Buoyancy* é o estado energético<sup>viii</sup> em que experimentamos a ausência de peso e de esforço físico, como se o corpo estivesse carregado de oxigênio e fosse mais leve do que o ar. É como um relaxamento ativo, diferente daquele relaxamento em que sentimos o corpo mole e pesado.

*Potency* é outro estado energético e configura a sensação de potência muscular. O evento familiar cotidiano desta energia é o espreguiçamento muscular acompanhado do bocejo sonoro, que vitaliza o corpo, alongando e relaxando a musculatura “com uma sensação de impetuosa e profunda intensidade.”<sup>ix</sup> (LESSAC, 1978, p. 52).

Além das inúmeras variações dentro do espectro de cada estado energético, há infinitas variações possíveis pela combinação dos estados energéticos entre si, formato em que são naturalmente encontrados. Sua função expressiva diz respeito à exploração deste manancial

- 3575 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

como fonte de equilíbrio entre o ambiente interno individual e o ambiente circundante, cultivando a subjetividade e a comunicação. Na perspectiva do ator e da atriz, a variação energética corresponde à variação das sensações. A modulação das energias corporais permite a experiência de diferentes estados psicofísicos. Isso não significa que estejamos propondo aqui uma catalogação da correspondência entre tipos de comportamento humano e estados energéticos.

Partimos do conhecimento tácito de que, para determinadas atividades ou zonas do comportamento humano utilizamos, em maior ou menor grau, esta ou aquela qualidade energética. É por isto que podemos supor certo grau de correspondência entre características energéticas e alguns estilos de representação teatral. Evidentemente, a comprovação prática é sempre muito mais complexa, no entanto, no que diz respeito à energia de *Radiancy*, a hipótese de associá-la com alguns procedimentos cômicos do ator parece bastante plausível. Esta associação é sugerida na obra de A. Lessac e é uma das bases deste artigo. A outra são as reflexões de autores que se debruçaram sobre a comicidade no teatro e que trago aqui para dialogar.

Uma das maneiras em que a energia de *Radiancy* se apresenta é o humor, que pode tanto manifestar-se na vida quotidiana como ligar-se à intencionalidade artística. Acreditamos que sob esta perspectiva ela pode ser encontrada no humor popular dos *clowns* e bufões e nas formas cômicas ligadas à estilização corporal, como a *Commedia dell'arte*. De forma mais sutil, pode ser encontrada nas personagens de comédias leves e *vaudevilles*. E talvez, possivelmente, no universo cômico teatral em geral, pois ele é marcado pela vitalidade da representação, que infunde nos atores uma atitude semelhante ao estado de brincar e no público o divertimento.

### ***Radiancy* e o ritmo cômico**

- 3576 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

O riso no cotidiano é diferente do riso provocado pela representação cômica. Susanne Langer, em seu livro *Sentimento e Forma* (1980), dedica um capítulo ao ritmo cômico, onde procura identificar suas características, diferenciando o humor elaborado de uma comédia do humor casual e difuso existente na vida cotidiana. A autora assinala que na vida real nosso divertimento com gracejos ou situações engraçadas é determinado em grande parte por uma disposição de espírito adequada. Por vezes podemos acompanhar a evolução de uma piada ou de uma história engraçada contada por amigos numa conversa e soltar gargalhadas na sua conclusão. Geralmente, segue-se a isto um relaxamento e nossos pensamentos, antes focados no assunto, tendem a se dispersar, podendo nossa atenção pousar em outra coisa completamente diferente. Depois de algum tempo, poderíamos rir novamente ao observar a queda na rua de uma pessoa distraída. Langer utiliza estes exemplos para ilustrar como reagimos, na vida cotidiana, a estímulos de humor separados, casuais e não encadeados, como numa elaboração artística.

É neste encadeamento que, segundo a autora, configura-se o ritmo cômico conseguido pela representação teatral. Em um espetáculo cômico, o ritmo depende, entre outras coisas, da dinâmica da ação e da dependência de cada momento relativamente à ação total.

[No teatro] O que nos atinge diretamente é a ilusão dramática, a ação do palco à medida que se desenrola; e a pilhéria, em vez de ser tão engraçada quanto nossa resposta pessoal a faria, parece tão engraçada quanto sua ocorrência na ação total a torna. Uma piada muito suave no lugar certo pode arrancar grande gargalhada. A ação culmina em um dito espirituoso, em um absurdo, em uma surpresa; os espectadores riem. Mas, depois da explosão, não existe o abatimento que se segue ao riso normal, porque a peça prossegue sem o momento de pausa que normalmente damos a nossos pensamentos e sentimentos depois de um chiste. A ação prossegue de uma risada a outra, algumas vezes bastante espaçadas; as pessoas estão rindo *da peça*, não de uma série de gracejos. (LANGER, 1980, p. 361, grifo da autora)

- 3577 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Ao assistir a uma comédia, o público se diverte em função da estrutura da peça, da caracterização das personagens, do tipo de situações desencadeadas e do seu ritmo. Abordando o ritmo, Susane Langer aponta que

A essência do ritmo é a preparação de um novo evento pelo término de um evento anterior (...). O ritmo é o levantamento de novas tensões através da resolução das tensões anteriores. Elas não precisam, em absoluto, ser de igual duração; porém a situação que gera a nova crise deve ser inerente ao desenlace daquela que a precede. (...) Tudo o que prepara um futuro cria ritmo; tudo o que gera ou intensifica expectativas, inclusive expectativa de pura continuidade, prepara o futuro (LANGER, 1980, p.136).

Para a autora, a comédia elabora simbolicamente o ritmo da vida, com o seu ímpeto e o seu fluxo ininterrupto, que desafia a vitalidade humana a vencer os obstáculos como num grande jogo com a sorte. "(...) o mundo que apresenta todos os obstáculos também fornece o sabor da vida. Na comédia (...) ocorre uma trivialização geral da batalha humana. Seus perigos não são desastres reais, mas embaraços e humilhações" (LANGER, 1980, p. 363).

Por isso a comédia é considerada leve e o seu ritmo é como o leve ritmo do pensamento. Se o público deixa de perceber os acontecimentos no palco como destituídos de seriedade, se começa a identificar-se com as emoções das personagens ou perceber alguma tensão inadequada nos atores, então a comédia perde a sua graça.

Quando Scaramouche<sup>x</sup> apanha, não sentimos os golpes, mas a ideia de uma surra, naquele momento, nos atinge como sendo engraçada. Se a surra é realista demais, se ela romper o leve ritmo de pensamento, a graça se esvai, e a comédia é destruída. (LANGER, 1980, p. 362)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

O ritmo cômico é inspirado no ritmo da vida, na imagem da sua indestrutibilidade e assim é leve, fluido e acelerado. Caracteriza-se pela maneira de encadear as ações, estimulando a vitalidade da plateia em direção ao riso. Como a vida virtual no palco diferencia-se da vida real por não ser difusa, mas sim exagerada e intensificada, "[as] tolices de que rimos são na realidade mais engraçadas *onde elas ocorrem* do que o seriam em outro lugar; elas são *empregadas* na peça, e não simplesmente introduzidas casualmente." (LANGER, 1980, p. 358, grifo da autora) Uma boa comédia constrói-se a partir de um ritmo bem construído de "ondas" de tensão que atingem um ponto máximo e quebram em espuma – o riso.

Desta argumentação, fica patente que a peça como espetáculo estruturado pode conter em germe as situações engraçadas que representam a vida humana na sua eterna cruzada por uma autoafirmação frente a um ambiente hostil. E que o ritmo acelerado e a intensa movimentação também podem estar indicados, assim como o torvelinho hilariante em que as personagens estão inseridas, mas quem vibra no palco, quem representa o vigor e a indestrutibilidade das personagens são o ator e a atriz.

### ***Radiancy* e as personagens cômicas**

Quem dá organicidade ao ritmo para que ele seja cômico, ou vital, ou leve e não apenas uma mecânica demonstração de velocidade e esforço físico, é o ator, a atriz com a sua presença. É a sua vitalidade que irradia vigor e encarna a atitude trocista que permite aos espectadores relaxarem na plateia sem envolverem-se emocionalmente com os perigos que rondam a personagem cômica. E esta vibração que carrega o corpo todo do ator e da atriz com uma elétrica vivacidade é intensificada pela energia de *Radiancy*.

Stanislavski, em sua autobiografia, também menciona como certos gêneros teatrais – neste caso o *vaudeville* e a opereta – exigem do ator e da atriz habilidades específicas. Na mesma

- 3579 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

linha de pensamento que estamos seguindo, salienta entre outras coisas, o ritmo leve e a sincera alegria como necessários ao seu desempenho:

Contudo, a opereta e o *vaudeville* são uma boa escola para os artistas. Não é por acaso que os velhos, nossos precursores, começaram por eles a sua carreira, neles aprenderam arte dramática e construíram a técnica artística. A voz, a dicção, o gesto, os movimentos, o ritmo leve, o ritmo animado e a alegria sincera são indispensáveis no gênero leve. (STANISLAVSKI, 1989, p. 114)

É sabido que toda a representação teatral exige do ator e da atriz vivacidade, sentido de ritmo, agilidade, boa-disposição, impulso e motivação para realizar o jogo da ilusão dramática, e que estas suas capacidades tendem a adequar-se às particularidades do projeto em que estão inseridos. Mas se um dado projeto lhes pede uma movimentação ágil e leve, um espírito jocoso e brincalhão e um comportamento mais histriônico, o uso da energia de *Radiancy* será bastante adequado. Isso porque irá estimular neles a sensação de eletricidade radiante, como uma alegria corporal capaz de detonar uma vitalidade explosiva, livre e divertida.

Nossa suposição é que o lugar onde esta qualidade energética pode-se encontrar mais facilmente é nas formas do cômico onde é exigido do corpo do ator ou da atriz ainda maior agilidade. Refiro-me às formas populares onde a figura da personagem cômica se cruza com várias manifestações estilísticas, como é o caso das máscaras da *Commedia dell'Arte*, os *clowns* antigos e modernos e os bobos ou bufões. S.

Langer encontra uma essência comum nas “figuras cômicas [que] são frequentemente bufões, simplórios, palhaços” (LANGER, 1980, p. 355). É que “tais personagens são quase sempre simpáticos e, embora sejam jogados de um lado para o outro e maltratados, são indestrutíveis, e eternamente autoconfiantes e bemhumorados.” (LANGER, 1980, p. 355).

- 3580 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A autora investiga as origens da figura popular do bufão, cruzando várias culturas em que este aparece, ora como figura central, ora como coadjuvante. E aponta sua essência:

[...] o bufão realmente é: a indomável criatura viva lutando por si mesma, caindo e tropeçando (como o palhaço ilustra fisicamente) de uma situação em outra, entrando em apuro após apuro e saindo de novo, levando ou não uma surra. Ele é o *élan vital* personificado; suas aventuras e desventuras casuais, sem muito enredo, embora muitas vezes com complicações bizarras, suas absurdas expectativas e desapontamentos, de fato toda sua existência improvisada tem o ritmo da vida primitiva, selvagem, se não animalasca, competindo com um mundo que está sempre enveredando por novos rumos imprevistos, frustrante, mas excitante. Ele não é nem bom homem, nem mau, mas é genuinamente amoral, – ora triunfante, ora derrotado e pesaroso, mas em seu pesar e desânimo é engraçado, porque sua energia não é na realidade diminuída e cada fracasso prepara a situação para um novo movimento fantástico. (LANGER, 1980, p. 356)

A indicação desta personagem como o *élan vital* personificado lembra muito a imagem utilizada por Lessac para definir a energia de *Radiancy*.

Como uma liberação de energia muscular vital, o estado corporal de *Radiancy* representa a personificação da agilidade, leveza e destreza.<sup>xi</sup> (LESSAC 1978, p. 48)

O *Radiancy* é uma qualidade sem dúvida necessária para o ator e a atriz representarem o impulso vital e os seus desdobramentos em movimentação rápida, leve, surpreendente, nas fugas e pancadarias, nos jogos de sedução, na excitação sexual e na eterna capacidade de recuperação.

As personagens cômicas descritas se desdobram a partir do mesmo núcleo de vitalidade e se transfiguram, através das diferentes tradições culturais. Deste ponto de vista, utilizamos a

- 3581 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

nomenclatura referida às figuras cômicas, aqui, especialmente como *clowns*, cômicos *dell'Arte* e bufões, porque são os termos utilizados pelos autores mencionados. Quando o termo *clown* for empregado deve ser entendido de forma a abranger a figura do palhaço, porque estamos trabalhando com as suas semelhanças e não problematizando suas diferenças.

### **Commedia dell'Arte**

A *Commedia dell'Arte*, tema recorrente no *Manual Mínimo do Ator* (2011) de Dario Fo, nos permite vislumbrar um momento histórico teatral fecundo em comicidade e sua influência em grande parte das situações cômicas de estilos teatrais contemporâneos. Dario Fo afirma: “a *Commedia dell'Arte* não morreu jamais. Eu a sinto em mim, viva, rica. E sei que também é assim para outra infinidade de pessoas de teatro.” (FO, 2011, p. 145)

Segundo Dario Fo, o gênero floresceu entre os séculos XVI e XVIII a partir da Itália, de onde a maior parte das companhias precisou sair, estabelecendo-se na França e Espanha. A dificuldade de comunicação dos cômicos italianos em outros países fez com que aperfeiçoassem o seu jogo mímico, desenvolvendo extrema agilidade na composição de gestos caracterizados pela síntese expressiva. Foram criados os *lazzi*, hoje “chamados de *gags*, ou seja, uma série de intervenções velozes, incluindo paradoxos e *nonsense* em meio a quedas e tombos desastrosos.” (FO 2011, p. 106) O autor descreve como estes atores compunham a personagem que interpretavam:

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o

- 3582 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. (FO, 2011, p. 17)

A agilidade corporal mencionada - que incluía intervenções velozes, quedas e tombos e um sentido de improvisação também vocal - parece indicar nos atores uma agitação dos músculos ligados à fala e a toda a musculatura corporal. Administrar o plano de atuação, isto é, o roteiro previamente combinado, com as invenções estabelecidas ao sabor do momento, em conexão com a apreciação do público e realizando acrobacias e jogos mímicos com os parceiros de cena, exige destreza, ligeireza e intensa vitalidade. Isto é *Radiancy*, como também o é a capacidade muscular explosiva, que impulsiona o cômico nos grandes saltos e nas bruscas mudanças de direção.

### **Radiancy e as marionetes**

Outro aspecto essencial da *Commedia dell'Arte*, que contribuía para o efeito risível era o uso das máscaras características das personagens recorrentes: os criados, o patrão, o doutor, o capitão e suas variações. Dario Fo sugere que uma caracterização bem definida destas máscaras (personagens) envolve a escolha de “*standards* de gestos exatos e precisos” (FO, 2011, p. 116) e os associa à movimentação característica das marionetes:

O autor de um texto excepcional sobre o assunto, Roberto Leydi, nota que grande parte da mímica e do gestual das máscaras se origina da articulação motora das marionetes e fantoches. E é verdade. Constatei isso ao ensaiar um andar particular, incluindo uma sequência de meias-voltas, no qual o súbito afastamento de uma perna e seu giro ao contrário é a imitação clássica da reviravolta da marionete. Podemos também perceber isso no gesto duro, entrecortado, no descer e subir repentino do tronco. (FO, 2011, p. 42)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A comicidade resultante destas relações é explicitada pelo autor ao mencionar o trabalho do cômico italiano Totó (1898-1967). Este ator, baseando-se em modelos da *Commedia dell'Arte* e em movimentos desarticulados ao estilo de marionetes, criou sequências de danças, em que "se desconjuntava, saltitava com expressão de sobressalto, girava os braços, realizava repentinas torções do tronco, pescoço e mandíbula, obtendo *efeitos cômicos irresistíveis*" (FO, 2011, p. 43).

Lessac também utiliza a imagem da movimentação das marionetes para instigar a descoberta da energia de *Radiancy*, como a liberação da energia vital nervosa. Propõe um exercício em que sugere a ação de modelar o espaço com a sensação de flutuação e uma calma respiração:

De repente pontue a calma flutuação com gestos em *staccato*, rápidos e instantâneos, similares aos movimentos esquisitos e excitados dos títeres. [...] Isto é como se você deixasse a calma confiança do equilíbrio leve e da extensão em *legato* para divertir-se espontaneamente com o estado de alerta, pronto a disparar que a vitalidade cinética da energia nervosa proporciona.<sup>xii</sup> (LESSAC, 1978, p. 49)

Já Henry Bergson, em seu livro *O Riso, ensaio sobre o significado do cômico* (1993), indica o mecanismo das marionetes e dos bonecos de mola – quando transpostos ao comportamento das personagens no teatro – como risíveis, porque evidenciam “uma certa *rigidez do mecânico* onde deveria haver a maleabilidade atenta e a viva flexibilidade da pessoa humana”. (BERGSON, 1993, p. 22, grifo do autor)

Segundo o autor, a comédia é um jogo que imita a vida e este jogo está intimamente ligado às brincadeiras infantis. Assim, usa alguns jogos de criança como metáforas para situações cômicas: o “diabo de mola”, (um boneco, preso em uma caixa, em determinado momento dá um salto surpresa, impulsionado por uma mola) é comparado com algumas situações cômicas de repetição e de personagens obstinados, que são tensionados até explodirem.

- 3584 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Todos nós brincamos, outrora com o diabo que sai da sua caixa. Carregava-se e ele pulava; carregava-se mais e ele pulava mais alto. Esmagava-se debaixo da tampa e muitas vezes ele fazia saltar tudo. Não sei se este brinquedo é muito antigo, mas o gênero de divertimento que encerra é, certamente, de todos os tempos. É o conflito de duas obstinações, das quais uma, puramente mecânica, acaba normalmente por ser vencida pela outra, que com isso se diverte. (BERGSON, 1993, p. 58)

Outra imagem que Bergson propõe são os “bonecos articulados”, onde alguns personagens são manipulados como fantoches, enganados e induzidos ao erro: “Por um instinto natural, e porque é melhor, pelo menos em imaginação, enganar do que ser enganado o espectador toma o partido dos trapaceiros.” (BERGSON, 1993, p. 63). E ressalta que são variadas as situações de comédias em que uma personagem aparenta agir por seus próprios ideais e princípios e, mais tarde, revelase ser apenas um brinquedo manipulado por outra personagem que com aquela se diverte.

Mais uma vez é possível sintonizar com Lessac e sua exploração da energia de

*Radiancy*. Neste caso, narro minha experiência com o exercício sobre o “boneco de mola” orientado pelos professores Irion Nolasco<sup>xiii</sup> e Maria Lúcia Raymundo, no contexto da pesquisa universitária “*A utilização das energias corporais no treinamento do ator*”. Esta pesquisa foi realizada entre os anos de 1986 a 1989, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Deitávamo-nos como se fôssemos discretos e encaixotados bonecos de mola deixando a excitação vibratória espalhar-se por todo o corpo e crescer imperceptivelmente, como uma energia propulsora a tal ponto que se tornava inevitável explodir no movimento de sentar-se, abrindo os braços e gargalhando, para liberar a energia acumulada. E então, sem esforço, deitávamo-nos de novo, antecipando o momento em que

- 3585 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

surpreenderíamos novamente os colegas, causando estrondo com nossa explosão de alegria. Repetíamos a ação muitas vezes sem nos cansarmos. E este era o ponto importante. Se o corpo não estivesse relaxado, ao mesmo tempo que preenchido pela corrente vibratória, o fluxo energético seria interrompido nas zonas tensas, impossibilitando o real gozo e a habilidade de surpreender e brincar. (OLIVEIRA, 2007, p. 87)

Este exercício gera um estado propício para a experimentação e a descoberta do princípio motor desarticulado das marionetes. Outra experiência realizada com os mesmos orientadores, Irion Nolasco e Maria L. Raymundo, instigava nosso grupo de alunos-pesquisadores a explorar a energia de *Radiancy*, como um moto-contínuo vibratório, radiante, potencialmente explosivo, ora sutil ora frenético.

Imaginávamos uma pulga, ou outro inseto ágil, que ziguezagueava ao nosso redor, dando saltos em diferentes direções com mudanças repentinas de percurso e velocidade. Na posição de pé a seguíamos, inicialmente só com o olhar, depois incluíamos o movimento do nariz, depois o da boca, o da língua e assim sucessivamente com as mínimas partes articuláveis do corpo. A ideia era a de acompanhá-la, mas sem sair do lugar, reagindo de forma agitada aos estímulos de direção e sentido, que o seu trajeto irregular e imprevisto provocava. De repente, o inseto pulava para dentro de nossa boca, o engolíamos, e o resultado eram cócegas dentro de nós, como se a pulga tivesse livre curso, passando instantaneamente, por exemplo, do pescoço ao joelho esquerdo e assim por diante, ziguezagueando. Isolávamos a agitação muscular, a vibração ágil, para manifestar-se exteriormente só na parte do corpo que reagia à provocação do inseto. Como o seu percurso era incerto, toda a nossa musculatura estava antecipadamente pronta para reagir, o que significa um sentido de alerta na forma de qualidade vibratória latente. E, a partir desse momento, esquecemos a tal pulga e deixamos o nosso corpo vibrar a seu bel-prazer. É evidente que sem alegria e divertimento este exercício é impraticável, pois mera agitação muscular nervosa não é

- 3586 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

sinônimo de *Radiancy*. O resultado era que incorporávamos a trepidação, a agitação, a velocidade, a imprevisibilidade, as pausas e os repentinos impulsos do inseto imaginário. As partes do corpo desarticulavam-se com impulsos tão definidos, que pareciam movimentos autômatos. Era extremamente divertido ser continuamente surpreendido pelas pequenas explosões que cintilavam em nós. A nossa capacidade de ação e reação intensificava-se; tornávamo-nos mais espontâneos e criativos. Nessa altura, os nossos orientadores encaminhavam o estado de jogo do grupo, através de vários estímulos, ajudando-nos a perceber como a nossa presença se dilatava, e nossa energia parecia aumentar quando conseguíamos conter a movimentação externa, mantendo a intensidade dos impulsos internos. (OLIVEIRA, 2007, p. 88-89)

O estado de *Radiancy* subentende, portanto, um relaxamento vitalizado, pois o fluxo energético precisa circular, a irradiação precisa fluir e a surpresa só acontece numa musculatura/comportamento livre.

Esta exploração parece ter bebido na fonte da *gag* clássica da mosca, ou vespa, conforme vemos comentada, a seguir, por Dario Fo.

### A *gag* da vespa

Dario Fo referencia, no *Manual Mínimo do Ator*, um incidente, extraído das *Crônicas da Commedia dell'Arte*, de Pandolfi, acontecido com o ator jogral<sup>xiv</sup> e cômico *dell'arte* Cherea, do século XVI.

O ator estava em temporada com a comédia de Plauto, mas o espetáculo não fazia o sucesso esperado e não vinha agradando o público. Numa noite, logo ao entrar em cena e iniciar o prólogo, Cherea foi atacado por uma vespa.

- 3587 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Durante algum tempo o ator procurou disfarçar e continuar sua atuação, já que o público não sabia da presença do inseto. Porém, a vespa continuou a perturbá-lo, causando-lhe desconforto. Tentando afastar a vespa enquanto prosseguia com a declamação do prólogo, Cherea passou a fazer movimentos totalmente sem sentido para a ocasião, o que provocou imediatas gargalhadas do público.

O ator, esperto e experiente, aproveitou a oportunidade e passou a exagerar na luta contra o inseto: deu violentos tapas em si mesmo, reagiu a ferroadas imaginárias, fingiu sentir a vespa lhe entrando pelas calças, perseguiu-a pelo palco, saltou, caiu, enfim, explorou o *non-sense* da situação num ritmo frenético. Acabado o prólogo, os outros atores entraram em cena e continuaram com o improvisado, dando safanões uns aos outros, enquanto Cherea continuava a "caça à vespa" em meio ao público, distribuindo tapas e pancadas. O sucesso foi total, e acabou sendo incorporado à encenação, apesar de ter fugido totalmente do "espírito" do texto de Plauto. (FO, 2011, p. 119)

### ***Um chapéu de palha de Itália* de Eugène Labiche na UFGD**

Com o objetivo de explorar na prática o cruzamento destes referenciais, dirigi em 2014, o *vaudeville Um chapéu de palha de Itália*, de Eugène Labiche (1815-1888), com a V turma de artes cênicas da UFGD. Eu ministrava a disciplina Encenação II, que tem como objetivo a montagem de um texto clássico com a turma, antes que os estudantes se dividam nas opções de licenciatura e bacharelado. Privilegio o comentário da minha perspectiva como diretora, para fins de argumentação, embora seja necessário dizer que a disciplina Encenação II integra a prática e os saberes de outros professores na orientação simultânea dos mesmos estudantes, em outras disciplinas.

O dramaturgo francês Eugène Labiche, autor de inúmeras farsas, comédias e *vaudevilles* do século XIX, foi contemporâneo de H. Bergson (1859-1941). Sua obra serviu de exemplo para o

- 3588 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

estudo do filósofo sobre o significado do cômico. No livro mencionado, uma das imagens que Bergson evoca para analisar as situações cômicas é da “Bola de Neve”: uma situação simples, que parte de um pequeno engano ou detalhe e, como uma bola de neve que vai aumentando à medida que rola, envolve tudo e todos à sua volta, com resultados imprevistos. É uma forma clássica de *vaudeville* :

Será necessário relembrar todas as formas sob as quais se nos apresenta esta mesma combinação? Há uma que é usada vezes sem conta: é a de fazer com que um certo objeto material (uma carta, por exemplo) tenha uma importância capital para certas personagens e que seja preciso encontrá-la a todo custo. Tal objeto, que sempre se escapa quando parece ir alcançar-se, arrasta-se então ao longo da peça desencadeando na sua passagem incidentes cada vez mais graves, cada vez mais inesperados. E tudo isto se assemelha bem mais do que à primeira vista parecia a um jogo de crianças. É sempre o efeito da bola de neve (BERGSON, 1993, p. 66).

Esta é a situação básica de *Um Chapéu de Palha de Itália*. Um chapéu de palha de uma dama é devorado pelo cavalo do protagonista, justamente quando este está a caminho de sua cerimônia de casamento. É preciso encontrar outro chapéu igual, custe o que custar, já que a dona não teria como explicar ao marido a falta do chapéu. Sucedem-se várias situações em que o chapéu parece estar a um passo do perseguidor, mas sempre surge algum contratempo que o faz reiniciar a caçada. Ao final, a solução encontrava-se, como costuma acontecer no *vaudeville*, bem próxima do desesperado noivo: um chapéu idêntico estava entre os presentes de casamento.

Já na experiência da leitura desta comédia de *vaudeville*, é possível pressentir o seu ritmo cômico segundo S. Langer, e vislumbrar os infundáveis problemas enfrentados pelo protagonista, mais motivos de embaraços do que verdadeiros desastres. Sua vitalidade na luta contra os obstáculos é vibrante e cheia de autoconfiança. A estrutura da peça contém a

- 3589 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

elaboração simbólica do ritmo da vida, com o seu fluxo vertiginoso desafiando as personagens num grande jogo com a sorte.

A peça de E. Labiche tem 50 cenas divididas em cinco atos. Durante o processo de montagem adaptamos o texto às condições do projeto acadêmico de encenação, procurando preservar a estrutura rítmica do texto original. Além de transformar as qualidades dramáticas em encenação e de trazê-la para dialogar com uma equipe e plateia contemporâneas, minha tarefa principal era a de orientar os 27 estudantes na atuação de um gênero cômico.

A exploração da energia de *Radiancy* foi o diferencial que permitiu à turma vibrar na sintonia adequada da comédia que representavam. Grande parte da turma já havia trabalhado comigo nas disciplinas de atuação, portanto já conhecia o trabalho expressivo com a variação das energias corporais. O prumo tomado para envolver os estudantes do início ao fim do projeto foi transformá-lo num grande jogo desafiante e divertido, enfatizando a energia de *Radiancy*, conforme se apresenta nos jogos e brincadeiras.

Aproveitamos a sugestão de Stanislavski, sugerindo a participação de atores iniciantes num *vaudeville*. Afinal, é preciso dançar, cantar e representar, aprimorando o sentido rítmico sem o qual a ligeireza e o ímpeto do fluxo da vida (para usar expressões de S. Langer) torna-se apenas velocidade mecânica. Um grande fôlego seria requerido para o grupo de atores/personagens, que durante toda a peça correm em busca de sua honra - um chapéu -, fogem de constrangimentos sociais e, de forma intercalada e alucinatória, participam de lutas de pancadaria e divertem-se em festejos, danças e bebedeiras. A frenética movimentação do grupo tropeçando (na ficção) pela cidade, entrando e saindo de diferentes lugares e ambientes sociais e deparando-se com situações cada vez mais absurdas remete à imagem da articulação mecânica das marionetes. Ela aparece nas personagens que, contra a sua vontade, são continuamente impulsionadas em direção a situações surpreendentes ou constrangedoras, enfrentando-as valentemente, mas de forma descordenada. Parecem desarticuladas. E isto,

- 3590 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

por si, já é risível, segundo Bergson. A questão que se coloca é como simbolizar estas imagens da vida humana em seu ridículo e em sua vitalidade na luta contra a destruição.

Foi importante como encenadora ativar estas imagens e símbolos ligados ao ritmo cômico, ao *elán* vital das personagens, à articulação das marionetes em seu desmembramento da mecânica natural do corpo humano.

O procedimento das marionetes foi utilizado no formato de duplos. Havia personagens duplicados que atuavam juntos, de forma complementar ou espelhada. Isto causava um estranhamento imediato, que desaguava em comicidade. Remetia ao efeito de rigidez mecânico, substituindo “a maleabilidade atenta e a viva flexibilidade da pessoa humana” (BERGSON, 1993, p. 22).

Criamos canções, coreografias e uma ambientação espacial formada basicamente pelo coro, em que todos participavam criando ressonâncias com o que se passava na cena que estava em foco. Para trabalhar com a presença ativa e simultânea da turma toda ativamos o *Radiancy* como estado de alerta e prontidão para o sentido de improvisação contida no jogo cênico.

O protagonista Fadinard era a personificação do ímpeto vital, mesmo dissolvido em uma comédia leve. Na montagem do curso, foi interpretado por um aluno, que descobriu em si um afinado senso de *timing* e uma inusitada capacidade de fazer o público rir.

A agilidade corporal e vocal requerida no desempenho das cenas do *vaudeville* de Labiche, pedia, além de um bom condicionamento físico, um estado de jogo e de prazer dos atores, para equilibrarem constantemente e instintivamente os estados de relaxamento e tensão.

- 3591 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Conseguimos criar uma ponte de sentido para a crítica feita pelo dramaturgo à hipocrisia burguesa do séc. XIX na França, detectando nossa própria hipocrisia, rindo dela e propondo um jogo de fácil identificação com o ridículo de nosso comportamento social.

A comicidade teatral depende muito da relação estabelecida com a plateia, que segundo Dario Fo, precisa ser conquistada. Antes das apresentações públicas de *“Um chapéu de palha de Itália”*, alguns estudantes indagavam-se sobre sua capacidade de fazer rir a plateia, por já não divertirem-se tanto como no início do processo com suas próprias falas e as réplicas dos colegas. Era cedo para perceberem o potencial das situações criadas pelo dramaturgo e o percurso meticuloso engendrado por ele para atingir o ritmo cômico. A fabricação das situações e piadas eram encadeadas num fluxo contínuo segundo um ritmo elaborado (cfe. S. Langer). A sensação de insegurança dos estudantes só foi dirimida com as apresentações, quando a relação com a plateia lhes deu o impulso necessário para perceberem o sentido que faziam suas ações.

Em uma das lições de Dario Fo contidas na obra mencionada (2011), o autor exemplifica pedagogicamente a condução rítmica realizada em sua demonstração, com o intuito de estabelecer a relação com seu público:

Atenção: essas tensões alternadas com breves silêncios são importantes. Ou seja, vocês podem perceber que em certos momentos faço pausas, fico mais relaxado; são propositadas. Uso-as para respirar, pois um dos problemas é fazer o público respirar com você. O público precisa tomar fôlego simultaneamente. Caso ele seja afogado ou agredido durante os momentos de tensão ou ao final de uma risada, sem que se permita sua recuperação, sem deixá-lo respirar, ele acabará ficando cansado e perderá a capacidade de se divertir e de participar adequadamente. (FO, 2011, p. 179)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

As explorações mencionadas com a energia de *Radiancy* introduzidas pelos professores Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo, a partir da obra de Lessac foram dinamizadas com os estudantes que participaram da referida montagem, em circunstâncias diferentes, de acordo com as disciplinas que eu ministrava.

É claro que o pleno sentido da energia de *Radiancy* não pode ser compreendido fora do contexto de treinamento da performance que Arthur Lessac propõe. O trabalho que desenvolvi com os alunos é parte da familiaridade conquistada no encadeamento das disciplinas em que pudemos compartilhar nossa presença. E também é evidente que apliquei outras metodologias e procedimentos que advém de referenciais diferentes, anteriores e posteriores ao contato que tive com a abordagem de Lessac. Não os referi, porque o foco aqui é determinado: como estimular a comicidade do ator, através da exploração da energia de *Radiancy*.

### Considerações finais

As hipotéticas correspondências entre a zona simbólica do comportamento humano e combinações de estados energéticos fizeram-me seguir uma pista indicada no livro *Body Wisdom, the use and training of the human body* (1978) de Lessac. Esta pista relacionava a energia de *Radiancy* com o prazer, o humor e a comicidade no cotidiano e também com intencionalidade artística. Experimentei a relação como aluna e atriz no contexto da pesquisa de graduação universitária e sob a orientação da Master Teacher do Treinamento Lessac - Deborah Kinghorn, quando participei de dois *workshops* promovidos pelo Instituto Lessac, em 2006 e 2014.

A função da comparação entre a energia de *Radiancy* e o universo cômico é exploratória, não taxativa. As características desta energia podem dizer respeito a qualquer ação humana, ou corresponder à representação de qualquer estilo teatral, já que se caracterizam

- 3593 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

primordialmente pela agilidade vibratória, excitação e sentido de alerta. Mas há um componente muito frequente na sua abordagem, que é a alegria e toda a disponibilidade corporal que ela implica. Quando detonamos o estado energético de *Radiancy*, na sua máxima intensidade, encontramos uma vibração energizada e relaxada ao mesmo tempo, que se parece com a carga emocional da alegria ou da extrema motivação. Uma disposição assim torna-se propensa ao divertimento e à provocação do divertimento em grupo. O estado preconizado para o ator e a atriz em situação cômica pode caracterizar-se pela agilidade, leveza e alegria e demais características infundidas pela energia de *Radiancy*, que instalam a vitalidade na performance e imprimem o ritmo cômico no espectáculo.

<sup>i</sup> “The precocious kitten with its unpredictable moves and its fascinating, electric eyes – prancing, playing, leaping, turning, rolling, sudden stopping – is all radiancy energy! The artful, ever-alert body behaviour of Charlie Chaplin or Laurel and Hardy in the old silent movies is radiancy at work!” <sup>ii</sup> Todas as traduções contidas no texto, das obras de A. Lessac, são nossas.

<sup>iii</sup> “[...] the physical idioms of body language.”

<sup>iv</sup> O Instituto Lessac (fundado em 1998), com sede nos Estados Unidos, é responsável pela pesquisa e divulgação de princípios desenvolvidos por Arthur Lessac no decorrer de sua vida profissional como artista, pedagogo e investigador acadêmico das disciplinas ligadas à fala, à voz e ao corpo humano. Disponível em <http://lessacinstitute.org/about/arthur-lessac/>. Acesso em 30/out/2016.

<sup>v</sup> *Kinesensic* é um termo cunhado por Arthur Lessac (1997) que pretende acomodar os seguintes conceitos numa só palavra: *kine* para movimento; *esens* para essência básica, natureza, estudo da sensação; *sens* para a correta identificação de sinais, mensagens, linguagens e pistas internas e *sic* para ocorrências originais.

<sup>vi</sup> “[...] where energy qualities are physically felt and perceived, then tuned and used for creative expression.”

<sup>vii</sup> Sua obra está contida nos livros *The use and training of the human body – a bio-dynamic approach to vocal life*, com primeira edição em 1960, *Body Wisdom: the use and training*

- 3594 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*of the human body*, lançado em 1978 e mais recentemente, em seu último livro, escrito em parceria com Deborah Kinghron *Essencial Lessac, honoring the familiar in body, mind, spirit*, publicado em 2013, depois de sua morte. <sup>viii</sup> O autor utiliza os termos “energia”, “estados energéticos” e ainda a abreviação NRG derivada de **ENERGY**, para se referir ao mesmo conceito. <sup>ix</sup> “[...] with a sense of fierce and deep intensity.” <sup>x</sup> Máscara napolitana. É uma evolução do *Capitano*, personagem da *Commedia dell’Arte*. <sup>xi</sup> “As a vital muscle energy release, it represents the personification of deftness, nimbleness, and agility.”

<sup>xii</sup> “Suddenly punctuate that calm flotation with darting, staccato-like gestures, similar to the flickering antics of excited puppets. [...] It is as if you were to leave or disengage the calm trust of weightless balance and legato extension to spontaneously join the alert, trigger-like, kinetic vitality of nervous energy.” <sup>xiii</sup> Irion Nolasco teve contato com o trabalho de Arthur Lessac nos Estados Unidos, nos anos 1980. Anos mais tarde, empreendeu junto com sua esposa, Maria Lúcia Raymundo, uma pesquisa com alunos da graduação com o foco no treinamento do ator e que tinha como um dos referenciais a obra de Lessac.

<sup>xiv</sup> De acordo com D. Fo (2011), o jogral é um mímico que improvisa, usa a palavra, o canto e baseia sua atuação nas tradições orais.

## REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário da Antropologia Teatral*. São Paulo. É Realizações, 2012.

BERGSON, Henry *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1924). Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac, 2011.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

KINGHORN, Deborah; LESSAC, Arthur. *Essential Lessac: honoring the familiar in body, mind, spirit*. New Hampshire: RMJ Donald, 2014. LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LESSAC, Arthur. *Body Wisdom: The Use and Training of the Human Body*. New York: Lessac Research, 1978.

\_\_\_\_\_. *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*. New York: McGraw-Hill. 1997.

LABICHE, Eugène. *Um chapéu de palha de Itália*. Portugal: Civilização Editora, 1968.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de. *As energias corporais no trabalho do ator*. 2007. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Disponível na Biblioteca Carlos Barbosa do Instituto de Artes da UFRGS.

\_\_\_\_\_. *Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 582-600, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

- 3597 -



**ABRACE**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)