

# **ESTUDOS DA PRESENÇA CÊNICA NAS DIFERENTES ABORDAGENS DE EUGENIO BARBA E ARTHUR LESSAC**

Carolina Nogueira Queder (Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD)<sup>1</sup>  
Maria Regina Tocchetto de Oliveira (Universidade Federal da Grande Dourados -UFGD)<sup>2</sup>

## **RESUMO**

A pesquisa versa sobre a presença cênica no trabalho do ator, a partir do pensamento de Eugenio Barba e Arthur Lessac. Através da revisão literária das obras do encenador italiano em paralelo ao estudo teórico-prático da obra do pedagogo norte-americano, serão analisadas as diferentes perspectivas sobre esta temática. Objetiva-se criar um diálogo entre os princípios elementares das propostas dos autores, aplicados, no caso de Barba, ao trabalho dos atores no teatro contemporâneo, em especial ao que o autor discorre acerca da dilatação corporal, e, no caso de Lessac, à sua abordagem de treinamento da performance, principalmente o que se relaciona ao estado energético de Interenvolvimento. O diálogo é também alimentado pelas considerações de Julia Varley e Renato Ferracini.

## **PALAVRAS-CHAVES**

Presença Cênica; Dilatação Corporal; Interenvolvimento; Atuação.

## **ABSTRACT**

The research deals with the scenic presence in the actor's work from the thought of Eugenio Barba and Artur Lessac. Through the literary review of the works of the italian director in parallel to the theoretical-practical study of the work of the american pedagogue, different perspectives on this topic will be examined. The aim is to create a dialogue between the elementary principles of the author's proposals, applied, in the case of Barba, to the work of the actors in contemporary theater, especially what the author discusses about body dilation, and, in the case of Lessac, his approach to performance training, mainly related to the energy state of Interinvolvement. The dialogue is also fueled by the considerations of Julia Varley and Renato Ferracini.

## **KEYWORDS**

Scenic presence; Body dilation; Interinvolvement; Acting.

---

<sup>1</sup> Acadêmica do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, orientada pela Profª. Dra. Maria Regina Tocchetto de Oliveira.

<sup>2</sup> Profª. Dra. do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados.

“Estudos da presença cênica nas diferentes abordagens de Eugenio Barba e Arthur Lessac” é o plano de trabalho de Iniciação Científica da estudante Carolina Nogueira Queder, vinculado ao projeto de pesquisa “A experiência da atuação através das energias corporais e vocais: um estudo sobre a abordagem de Arthur Lessac”, desenvolvido pela Profa. Dra. Maria Regina Tocchetto de Oliveira, na Universidade Federal da Grande Dourados.

O presente artigo faz um levantamento de alguns aspectos relacionados à presença dos atores inspirado na obra de Eugenio Barba e de Arthur Lessac, em diálogo com outras referências sobre a atuação teatral. A possível ligação entre eles remete à investigação feita pela orientadora em sua dissertação de Mestrado<sup>3</sup> (2008), comparando o olhar de diferentes artistas pedagogos sobre o tema da energia no trabalho criativo de atuação. A comparação estabelecida se destinava a enquadrar contemporaneamente o trabalho de Arthur Lessac (1909-2011), mais especificamente, o papel das energias corporais identificadas por ele como elemento do Treinamento da performance corporal e vocal de artistas e não-artistas. Naquele estudo, a aproximação encontrada com a obra de Eugenio Barba foi a valorização da questão energética como passível de conscientização na proposição de práticas pedagógicas e artísticas. E ainda a ligação entre a energia vivenciada e emanada pelos atores com a presença cênica.

A investigação atual toma outros rumos. Representa, de forma introdutória, um mergulho teórico da discente Carolina Queder na referência de um dos mais prestigiados pesquisadores teatrais contemporâneos: Eugenio Barba, de forma a iluminar suas inquietações como atriz. E busca compreender alguns pontos de contato da obra dele com aspectos do treinamento proposto por Arthur Lessac, seguindo a pista indicada na pesquisa de Oliveira (2008, 2013, 2020).

Para atingir o cruzamento almejado, a discente participou do projeto de extensão<sup>4</sup> “Workshop Treino Lessac para corpo e voz no Brasil” (2015), na UFGD, que recebeu pela primeira vez no Brasil representantes do Instituto Lessac para a realização

---

<sup>3</sup> OLIVEIRA, M. R. Tocchetto de. **As Energias Corporais no Trabalho do Ator**. 2008. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2008. Disponível na Biblioteca Carlos Barbosa do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS.

<sup>4</sup> Este projeto foi coordenado pela Profa. Dra<sup>a</sup>. Maria Regina Tocchetto de Oliveira. O workshop realizado em Dourados (MS), com duração de 32 horas, foi dirigido pela Master Teacher do Lessac Training and Research Institute, Deborah Kinghorn, com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e do Studio Blanche Torres.

de uma oficina introdutória sobre o treinamento da performance corporal e vocal proposto pelo norte americano Arthur Lessac (1909-2011). E também participou da Residência Artística<sup>5</sup> “A Arte Secreta do Ator: como pensar através de ações XII” com Eugenio Barba e Julia Varley (2019), realizado em Brasília (DF) nos dias 5 a 9 de dezembro de 2019, evento este que se deu na forma de laboratório em regime residencial, cujo tema central era “O voo e suas raízes”.

O interesse pelo tema surgiu a partir de vivências pessoais e artísticas da discente durante sua graduação em Artes Cênicas na UFGD, quando começou a questionar a relação criada entre ator e espectador. Perguntava-se de quê era feito o momento do compartilhamento entre artistas e público e de que modo a apresentação dos atores cativava os espectadores. Ao participar como atriz de um trabalho de conclusão de curso de um colega, ouviu do diretor do espetáculo, numa determinada ocasião de ensaio, que, como atriz, estava ausente, longe do que acontecia à sua frente e do que permitia seu corpo trabalhar. Parecia que seu maior desejo era estar bem longe dali. “Ele estava certo. Não havia em mim nenhuma vontade de ensaiar, estávamos há meses construindo um projeto instigante e intenso, mas me sentia cansada, a última coisa que minha mente queria era ser impulsionada a imaginar e criar”, conforme recorda a acadêmica Carolina Queder em seu diário de trabalho do respectivo projeto artístico. Carolina passou, então, a observar sua dificuldade, como atriz, de manter-se presente, no aqui e agora, no palco.

Este fato envolvendo a ideia de ausência e presença da atriz, impulsionou a estudante a investigar o significado e a importância do assunto no fazer teatral.

A atriz de longa data do grupo Odin Teatret, Julia Varley, com quem a discente conviveu durante a Residência Artística em 2019, trata do tema em seu livro “Pedras d’água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret”(2010).

Inicialmente, a autora desvincula a presença cênica da ideia de um corpo aparentemente cheio de energia apenas pelo fato de ser atlético, ágil, ou jovem ou esteticamente perfeito. Argumenta que “Um corpo incrivelmente atlético e ágil pode ser inosso e teatralmente inerte.” (VARLEY, 2010, p. 59) Varley caracteriza a presença cênica como “a condição para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa” (VARLEY, 2010, p. 59) e aproxima a ideia

---

<sup>5</sup>A Arte Secreta do Ator é uma residência artística ministrada por Eugenio Barba e Julia Varley no Brasil, na Capital Federal, Brasília. A discente participou da 12ª edição do evento que ocorreu na data de 5 a 9 de dezembro do ano de 2019, tendo sido organizado por Luciana Martuchelli e coordenado por Juliana Zancarano e Filipe Lima.

de presença às noções de organicidade, “vida”, e de um corpo decidido em cena, presente no aqui e agora, pelo qual a energia flui livremente e que é capaz de chamar a atenção do espectador. Pondera, ainda, que é a maneira de agir do personagem em cooperação e oposição às formas naturais da atriz, que a tornam atraente em cena (VARLEY, 2010).

Além disso, a organicidade, tal como é sentida pela atriz, é percebida de forma diferente pelo espectador, sendo dependente de um conjunto de fatores. “A sensação de organicidade para o espectador é criada pelo tema, texto, espaço, atrizes e atores, diretor, história, gênero, cultura e visão política, horário do espetáculo, disponibilidade e humor...” (VARLEY, 2010, p. 59).

Por tudo isso, Varley realça que a capacidade de capturar a atenção é resultante de rigor e tempo de experiência, assim como necessidade pessoal, confiança na prática e a própria convicção e sorte.

O termo presença cênica tem um sentido pragmático para a atriz do Odin Teatret, pois é a própria condição colocada por sua escolha profissional. As diferentes fases do treinamento que realizou e que realiza desde sua entrada no grupo, isto é, por mais de 30 anos, são a base da construção de sua presença como atriz, que sustentam e dão credibilidade às suas ações frente ao espectador.

Defini para mim mesma a presença cênica como um corpo que respira e cuja energia se move. Para mim, uma atriz é orgânica quando a energia, ou melhor, a respiração das células, flui em todo o seu corpo. Desenvolvem-se somente as tensões necessárias, levadas por ondas contínuas de novos impulsos. Cada parte do corpo participa da ação, atenta ao detalhe, concordando ou não. A presença se baseia em alguns princípios: o equilíbrio parte do centro; o peso se transforma em energia/ as ações têm início e fim e o percurso entre esses dois pontos não é linear; as ações contêm oposições e têm coerência de intenções. Nesse corpo que respira, são evidentes algumas características: o corpo é inteiro, preciso, decidido e as tensões no dorso mudam continuamente. (VARLEY, 2010, p. 60).

Acreditamos que a constância do aprimoramento técnico através da aplicação dos princípios mencionados pela autora-atriz-pesquisadora-pedagoga Julia Varley, na construção da presença cênica, mais que uma garantia de resultado artístico, aponta o caminho trilhado que preenche de sentido seu ofício de atriz. "Trabalho a terra, rego e adubo e, depois de alguns anos, com um pouco de sorte, a árvore cresce e dá frutos [...] Devo confiar que o tempo concederá os resultados justamente quando não os esperar mais." (VARLEY, 2010, p. 88). O contexto onde Julia Varley desenvolve seu

treinamento e a prática artística tem como base o grupo dinamarquês e suas ações expandidas internacionalmente, desde sua fundação pelo italiano Eugenio Barba.

## **I. A DILATAÇÃO CORPORAL NA ANTROPOLOGIA TEATRAL: o corpo-em-vida**

Na publicação “A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral” (2012) de Eugenio Barba e Nicola Savarese com a participação de outros pesquisadores pudemos encontrar o desenvolvimento da noção de presença cênica.

Neste livro, o diretor italiano Eugenio Barba pondera a existência de um jogo de sedução entre o ator e o espectador, em que de algum modo a atenção do espectador é cativada, ainda que este não tenha conseguido decifrar, intelectualmente, as ações executadas a sua frente. Assim, essa sedução precede a compreensão intelectual, em decorrência do jogo de oposições e desequilíbrio do ator em cena (BARBA; SAVARESE, 2012).

Barba aponta que dilatação corporal é colocar o corpo-em-vida, e que isto significa dizer muito mais do que um corpo que vive. Este corpo-em-vida dilata a presença do ator, bem como a recepção do espectador. O corpo dilatado do ator é um corpo quente, que sente e se move no espaço e causa impacto a sua volta (BARBA; SAVARESE, 2012).

Assim, dizer que ocorreu dilatação, que o corpo está vermelho, quente, significa que é um corpo pulsante, que o fluxo das energias caracterizadoras do comportamento cotidiano do ator foram dilatadas (BARBA; SAVARESE, 2012). Isso faz com que as tensões, outrora ocultas no corpo do ator, tornem-se visíveis, e, também, as partículas que percorrem o organismo são excitadas, produzindo mais energia.

De acordo com Ferdinando Taviani, no verbete “Historiografia” do mesmo dicionário, o comportamento do ator foi orientado pelas técnicas codificadas das danças até o século XVII, e já no século seguinte, ainda que o mestre de bailes acompanhasse o trabalho dos atores, ele se restringia a orientações mais superficiais das ações. Desta forma, ao analisar a figura do personagem Pantaleão, comum na Commedia dell’Arte, o pesquisador pontua como o ator nutria-se de contrapontos e desequilíbrios para fazer desta figura tão cômica, potente. Ao invés de “imitar” o andar de um típico idoso, o ator reconstruía seus gestos, que eram vigorosos, amplos, e ainda assim transmitia a ideia da terceira idade, sem contudo, sucumbir à reprodução de sua fraqueza. O desequilíbrio utilizado pelo ator implica um excesso e, portanto, um uso extracotidiano de si, de

maneira que “Adilatação do gesto não serve simplesmente para construir uma caricatura: ela dá energia à presença cênica do ator” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 136).

Além disso, pensando a dilatação do corpo e sua implicação ao *bios* cênico, isto é, à presença cênica, Eugenio Barba sustenta ser possível recriar “o equivalente da vida que regula o equilíbrio cotidiano” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 162), exemplificando o que ocorre com as movimentações dos dedos das mãos, as quais na vida cotidiana são constantes, as tensões perpassam individualmente cada dedo. Já no teatro essas mesmas tensões podem ser reconstruídas através dos *mudras*, gestos das mãos que podem ter um valor semântico ou puramente dinâmico, recriando o equivalente da vida, indo de uma posição codificada a outra. Isso ocorre de modo preciso.

Todos esses processos que utilizam os fenômenos do comportamento e da fisiologia para amplificá-los, criando um equivalente deles, chegam a uma série de fragmentos bem precisos e fixados. Os atores que utilizam esses fragmentos têm a sua disposição um verdadeiro *bios* cênico, que constitui um comportamento realmente novo e que dilata sua presença em cena” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 162).

Ademais, a dilatação não pertence ao físico, unicamente, mas ao corpo-mente (BARBA; SAVARESE, 2012). O corpo dilatado invoca outro elemento: a mente dilatada. Novamente, Barba considera a importância do trabalho conjunto de todas as capacidades do ser; sua mente e corpo atuam conjuntamente e são inseparáveis.

Não basta somente um corpo dilatado, a mente também deve ser dilatada. É o que Eugenio Barba caracteriza como “pensar o pensamento”, conforme:

Pensar o pensamento implica desperdício, mudança de direção, passagens repentinas, vínculos imprevistos entre níveis e contextos que antes não se comunicavam, caminhos que se cruzam e se perdem (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 57).

Os preconceitos que impedem “pensar o pensamento” devem ser calados. A dilatação da mente é colocar o pensamento-em-vida, apreciá-lo por não ser unívoco, não retilíneo, e desenvolver caminhos novos por meio da “desorientação imprevista, que o obriga a se reorganizar de outra forma, abandonando sua couraça protetora” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 57). A ação está atrelada a sua qualidade de energia, então pode saltar de sentidos, sem que se perca.

Os exercícios de treinamento físico estarão estagnados, isto é, serão superficiais, se não conseguirem tocar com verdade o espectador e isto só ocorre quando atinge sua esfera psíquica. O acesso entre ator e espectador se faz por processos mentais, a ponto de Eugenio Barba arrazoar que a dilatação do corpo físico encontra sua utilidade quando acompanhada pela dilatação da mente (BARBA; SAVARESE, 2012).

Mas igualmente ao trabalho corporal que se aperfeiçoa na atitude ativa, com o fortalecimento dos princípios extracotidianos de esbanjamento de energia, o pensamento também atua por meio do excesso, do desperdício. O desperdício do pensar o pensamento faz-se pelas alterações da direção, a desorientação imprevista, as peripécias, os encontros e desencontros durante a criação. São vários pensamentos, diversos entre si, que cooperam para o resultado, que só ocorre ao passar por trilhas não planejadas. Assim como existe o corpo-em-vida, existe a mente-em-vida. O processo de pensar o pensamento possibilita a consanguinidade de imagens, fragmentos de cena, reflexos e outros, porque não se interligam por obedecerem à mesma lógica, mas sim porque juntos, compõem o trabalho do ator, revelando sua própria autonomia:

O que significa, nesse caso, consanguinidade? Significa que os diferentes fragmentos, imagens e ideias que vivem no contexto onde os fizemos nascer revelam uma própria autonomia, estabelecendo novas relações, ligam-se entre si segundo uma lógica que não obedece à lógica usada quando foram imaginados ou procurados. É como se vínculos ocultos de sangue ativassem outras possibilidades para além daquelas visíveis, que nos parecem úteis e justificadas (BARBA; SAVARESE, 2021, p. 58).

O treinamento do ator é, sobretudo, um caminho de autodescoberta, que vai se mostrando conforme se caminha, isto é, “partir de um ponto para alcançar outro, seguindo caminhos que de repente variam de direção” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 53). Com a dilatação do corpo-mente, chega-se à ação dilatada, aquela que se origina no próprio trabalho da dilatação (BARBA; SAVARESE, 2012).

A ação dilatada poderá ser treinada quando trabalhada pelo princípio da negação, denominado por Barba desta forma, pois engana o espectador quando da execução das ações do ator. Trata-se de negar uma ação, por parte do ator, antes de executá-la, quase um fingir fazer (BARBA; SAVARESE, 2012). Primeiro faz-se o oposto da ação para, então, realizá-la propriamente. Como um soco, que para obter resultado, necessita que o braço seja levado para trás e depois impulsionado para frente. O mesmo ocorre quando da prática extracotidiana, sendo, também, uma maneira de dilatação corporal. O

princípio de negar a ação desvincula-a à ordem pré-estabelecida, de dependência a um resultado esperado e específico. Isto em razão de que o princípio da negação é uma dilatação das próprias potencialidades do ator, visto que é uma desorientação voluntária e como opção tem o ator de ativar todas as suas energias e sentidos para encontrar um novo caminho. Assim, quando Eugenio Barba escreve que negar a ação desvincula-se da dependência de um resultado faz-nos pensar que a ação não precisa estar ligada a um único significado que quando o perde, acabou, não deve ser mais utilizada. Barba discorre sobre a necessidade que muitos atores têm de colocar significados em ações. Ele acredita que o início do trabalho não é o momento de colocar significados, mas executar a ação com precisão, para que ela prepare o vazio e então tenha-se um significado imprevisto. Pois a qualidade da ação reside na qualidade de sua energia e não em seu significado.

Em suma, Barba pondera que esta execução por meio da negação deve ocorrer de forma orgânica, pois senão a ação perde sua alma. Este momento não é uma nova orientação, mas sim uma desorientação voluntária, a qual aguça os sentidos do ator e proporciona a dilatação de suas potencialidades, em especial porque ainda desconhece o resultado que será obtido. Barba salienta que muitos artistas iniciam seus trabalhos criativos já visando um resultado específico ou ainda atrelam suas ações a significados, como se fossem indissociáveis. O autor elenca que a ação e seu significado podem ser diferentes e podem se separar, assim, ainda que o contexto altere-se, a ação poderá ser utilizada.

O princípio da negação, quando trabalhado sobre atividades extracotidianas do ator, é uma maneira de dilatar sua presença física, pois retira a dependência da ação de seu significado, desvia-o da ordem pré-estabelecida.

Destarte, a dilatação corporal somente é eficaz quando o corpo físico e mental atuam em conjunto, em unidade. Em complementação, Julia Varley elucida que a característica de precisão e decisão do ator o torna inteiro e livre de bloqueios de forma que atua organicamente, o fluxo das ações é dinâmico através da passagem de energia que vai de um lado para o outro no organismo do indivíduo (VARLEY, 2014, p. 69).

Percebe-se a dilatação corporal narrada por Eugenio Barba quando da ilustração de Varley em seu livro. A atriz do Odin Teatret objetiva um corpo pronto e disponível, como se uma corrente de energia passasse por todo seu corpo, é invisível, ela afirma, mas perceptível. Através de contrapontos, alteração das tensões e mudanças rítmicas, Varley identifica o trabalho conjunto de todo seu organismo, ainda quando trabalha uma

articulação isolada. Acredita que todo seu corpo está envolvido na relação entre as ações (VARLEY, 2014, p. 70). A capacidade de fazer-se crível reside na capacidade de decisão e precisão das ações, as quais são também trabalhadas por meio da dilatação dos sentidos e a valorização de comportamentos extracotidianos. Lançar-se com decisão, crer no que executa auxilia Julia Varley a persuadir quem a vê, e esta decisão é trabalhada com a experiência da atriz que afirma seguir uma lógica pessoal, pois um corpo decidido não se deixa levar pela confusão nem pelo medo de errar, sabe lidar com a falta de controle e aceita os riscos como parte da aventura cênica.

Barba e Savarese (2012, p. 72) indicam que, no Ocidente, o nome dado ao “funcionamento” do ator ante o espectador é, geralmente, o de energia ou presença do ator. Ainda Barba indica a existência de um nível no qual as técnicas compreendidas como extracotidianas relacionam-se com a energia do ator em estado puro, aquilo que nomeou de nível pré-expressivo. Para alcançar a imensurável vitalidade cênica, variadas tradições teatrais voltaram-se a treinamentos e exercícios, como indica Barba e Savarese. Tais procedimentos procuram produzir um corpo ativo, retirá-lo da posição de inércia, alterar seu equilíbrio e movimentos típicos do cotidiano (BARBA; SAVARESE, 2012).

Mais que isto, os autores em questão sugerem que a dilatação do corpo se dá por tensões contrapostas, na alteração de equilíbrio e posturas de base, esta é a origem das técnicas extracotidianas, “o corpo é re-construído para a ficção teatral” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 77).

Dilatação significa, à vista de Eugenio Barba, o ato de selecionar, isolar. Assim, quando o referenciado diretor afirma que a montagem, por exemplo, é uma dilatação, busca explicar que se trata do processo pelo qual o ator trabalha com uma lente de aumento (BARBA; SAVARESE, 2012). Para isto ele exemplifica uma cidade e um campo, os quais vistos de longe são somente isto, sem mais detalhes, contudo, à medida que nos aproximamos dos mesmos, tem-se uma gama infindável de conteúdos e mistérios, tais como casas, ruas, vegetações, animais e pessoas. Dessa forma, isola-se a realidade em partes independentes e então ocorre a composição para dar a cada parte uma nova dependência.

A dilatação vai tentar entender como aprimorar a relação de todas as forças e energias no palco, seja a relação entre ator e espectador e do ator com a própria obra (BARBA; SAVARESE, 2012).

Observa-se que, para Eugenio Barba, são elementos físicos e mentais da presença cênica o corpo e a mente dilatada. Dessarte, a presença do ator e seu modo de estar organicamente - verdadeiramente - em cena é uma presença física e mental, elaborada e de possível treinamento pela dilatação do corpo do ator, um processo de entrega físico-mental.

À vista do exposto, tem-se a dilatação corporal como importante elemento do trabalho do ator. Através das orientações de Eugenio Barba, as quais ele construiu ao longo de sua carreira e incessante pesquisa, o ator poderá se beneficiar da dilatação do corpo e mente para o trabalho de seu *bios* cênico, sua presença, haja vista a possibilidade que a dilatação proporciona para a construção de um corpo crível, decidido e preciso, além de reforçar as relações no palco.

**II. ENERGIAS CORPORAIS E O TREINAMENTO KINESENSIC DE ARTHUR LESSAC:** o processo de auto-descoberta e acesso à sabedoria corporal para a expressividade

A relação da obra do pedagogo norte-americano Arthur Lessac com a noção de presença cênica foi investigada por Maria Regina T. de Oliveira (2008), quando destacava o aspecto energético do treinamento da performance corporal e vocal elaborado pelo autor. Segundo a autora, a abordagem holística do artista e pedagogo Arthur Lessac concebe duas instâncias onde a ação humana acontece. O ambiente interno, que é o organismo individual, formado pela interconexão dos aspectos físico-vocais, mentais, emocionais e espirituais; e o ambiente externo, considerado como tudo que rodeia o indivíduo, inclusive as outras pessoas.

Lessac (1978) identifica as energias corporais e vocais como elementos de troca entre estes dois ambientes, na forma de regulação das atividades orgânicas e como veículo de linguagem expressiva e comunicativa. Desta forma o ambiente interno individual poderia experimentar pelo menos sete estados energéticos:

(...) as energias corporais (*Buoyancy, Radiancy, Potency*); o estado energético de *Interinvolvement* e as energias vocais (Estrutural, Tonal e Consonantal). As três energias corporais e o estado de *Interinvolvement* seriam os estados energéticos primitivos, dos quais derivariam as três energias vocais. (OLIVEIRA, 2020, p. 61)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>O autor também identifica três energias vocais responsáveis pela manifestação da voz e fala, mas que, nesta breve introdução de sua obra, não serão desenvolvidas. São elas: *Consonant NRG, Tonal NRG e Structural NRG* ou Consonantal, Tonal e Estrutural.

A identificação destes estados por Arthur Lessac baseia-se na exploração do vasto potencial natural disponível no ser humano. Ações corriqueiras como bocejar, espreguiçar-se, cantar, suspirar, sorrir, dançar, boiar contêm, para o pesquisador, o cerne do desenvolvimento do bem-estar e da capacidade expressiva. A identificação destas atividades como procedimentos naturais para a auto-regulação do organismo na relação com o ambiente externo revela manifestações que imprimem ao corpo vitalidade e relaxamento e, ainda, diferentes qualidades energéticas. Esta gama expressiva pode ser condensada nos estados energéticos, conforme nomeados.

A energia corporal oriunda da sensação de leveza e flutuação é designada *Buoyancy*. Pode ser percebida com a sensação de ausência de peso e de esforço físico, sendo assimilada como um relaxamento ativo (LESSAC; KINGHORN, 2014). A excitação muscular, celular, motivadora e vibrante é reconhecida como *Radiancy* (LESSAC; KINGHORN, 2014, p. 40-46). Pode ser relacionada ao estado de alerta, à agilidade e destreza corporal, e à excitação da criança ao brincar. Já, a sensação de força muscular, com ausência de esforço, estimulada pelo bocejo e espreguiçamento é chamada de *Potency* (LESSAC; KINGHORN, 2014, p. 47-50). Como aponta Oliveira (2008, 2013, 2020) o termo *Interinvolvement*, traduzido literalmente como Interenvolvimento, seria a energia baseada no carregamento emocional, provocando a conexão com o outro. “(...) um estado energético que sinergiza as outras energias, caracterizando a ação como holística, integrando todos os aspectos do ambiente interno do indivíduo ao se relacionar com o ambiente externo.” (OLIVEIRA, 2020, p. 69)

A caracterização feita por Lessac desses quatro estados energéticos corporais obedece, a nosso ver, a duas funções principais: a reguladora, ao mesmo tempo relaxante e vitalizante, que estimula o corpo a reagir com frescor às necessidades internas e às investidas do ambiente externo, deixando-o com o tônus equilibrado, sem crispções nem flacidez muscular; e a função expressiva, caracterizada pelas mudanças rítmicas corporais, pelas diferentes relações do corpo com o espaço e pelas variadas sensações corporais que os estados energéticos proporcionam. (OLIVEIRA, 2013, p. 586)

Lessac considera os estados energéticos como linguagem (1978) - de forma nenhuma catalogável em tipos ou estilos expressivos, mas como fonte transformadora de vitalidade e da capacidade expressiva e comunicativa do indivíduo.

A partir do desenvolvimento do potencial de realização da sabedoria corporal, Lessac propõe o treinamento da performance indicado para qualquer pessoa que queira

aperfeiçoar seu desempenho, seja nas atividades cotidianas ou profissionais. O treinamento enfatiza o processo de autodescoberta, na medida em que o corpo, visto como uma totalidade, ensina e comunica o que lhe é necessário. Partindo-se da compreensão de que o aprendizado social pode gerar automatismos prejudiciais aos hábitos corporais, o autor enfatiza a capacidade individual de gerar consciência perceptiva e de poder reverter a tendência à mecanicidade, através de uma atitude de constante valorização dos caminhos naturais engendrados pelo próprio organismo na busca do bem-estar. (LESSAC; KINGHORN, 2014). Lessac e Deborah Kinghorn<sup>7</sup> acreditam na relevância de ouvir o corpo, senti-lo, vivenciá-lo.

Oliveira (2008) considera que o Treinamento *Kinesensic* tem cunho humanista, pois destaca o potencial que o ser humano tem de transformar seu comportamento ao longo da vida em direção ao bem-estar e ao relacionamento criativo com os outros.

(...) a força da aprendizagem do Treino Lessac está no processo auto-educativo, que prevê um acompanhamento contínuo por parte do indivíduo, pois aprendeu a ouvir-se e consegue perceber possibilidades originais, tornando-se capaz de dissolver antigos padrões de comportamento imitativo em prol de uma maior naturalidade e do aperfeiçoamento de sua cultura pessoal (OLIVEIRA, 2008, p. 16).

O autor chama de *Kinesensic training*, o “processo sensorial neurofisiológico onde as qualidades de energia são fisicamente sentidas, percebidas e então sintonizadas e usadas na expressão criativa” (LESSAC apud OLIVEIRA, 2008, p. 42).

O termo *Kinesensic* é cunhado para “abranger conceitos que capturem a essência de sua abordagem” (OLIVEIRA, 2020, p. 55). Esta palavra é uma descrição do processo neurofísico de ‘sentir’ que ocorre dentro de si, de cada indivíduo e é para ele e somente para este indivíduo compreensível. *Kine*, refere-se ao movimento ou à motilidade; *esens*, à essência básica, à natureza, ao espírito e estudo da sensação; *sens*, à verdadeira identificação e manejo das sugestões, sinais, linguagem e mensagens internas e, por fim, *sic* que refere-se às ocorrências familiares (LESSAC apud OLIVEIRA, 2020, p. 55).

O Treinamento *Kinesensic* é uma forma de aprimorar a realização das ações e das relações humanas. No contexto artístico pode contribuir com “(...) a valorização da vitalidade e da capacidade de envolvimento na produção de respostas criativas e originais no momento presente”. (OLIVEIRA, 2008, p. 43)

---

<sup>7</sup>Deborah Kinghorn é Master Teacher do Treinamento Lessac e co-autora do livro póstumo de Arthur Lessac: *Essencial Lessac: honoring the familiar in body, mind, spirit* (2014).

A ligação da obra de Lessac com a noção de presença cênica foi pensada por Oliveira(2008) como vinculada ao aspecto relacional da energia de Interenvolvimento, identificada por Lessac. Quanto ao trabalho do ator:

Considero que a intensidade da sua presença cênica deriva da qualidade do seu envolvimento. O estado de interenvolvimento perfilhado por Lessac é a carga emocional que nos vincula ao ambiente externo, que nos motiva a trocar toda a sorte de sinais e influências, num equilíbrio constante. (OLIVEIRA, 2008, p. 99)

Desta forma, a presença dos atores estaria ligada com o aspecto energético que não é só emanado por eles, mas construído pela dinâmica do processo artístico do espetáculo que fundamenta a relação dos atores consigo mesmos, entre si e com os espectadores.

### **III. A PRESENÇA CÊNICA ENQUANTO REDE AFETIVA**

Renato Ferracini, coordenador do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, vinculado à Universidade de Campinas, demonstra a existência de um lugar-comum, no qual a presença cênica é entendida como uma habilidade técnica e energética que atrai o espectador. Para Ferracini, qualquer que seja a ação física - “base geradora de uma presença cênica para o ator”(FERRACINI, 2014, p. 227) - somente é carregada de sentido se for composta de uma seta de mão dupla, isto é, uma co-experiência poética e criativa entre os participantes do espetáculo, público, espaço e tempo. Desta forma, há que se falar em uma ação física/presença física que gera uma rede afetiva e coletiva. O autor faz repensar o conceito de corpo para ressignificar o conceito de presença. Primeiro, sugere apartar-se da definição essencialista que relaciona presença e corpo, pois, visto sob esta ótica, a presença cênica “seria a capacidade intrínseca singular de conexão com algo de intimamente humano interiorizado no corpo do ator” (FERRACINI, 2014, p. 227) e, portanto, haveria a capacidade de comunicação poética com todos os outros diferentes corpos. Assim, Ferracini orienta: fuja da definição de que a presença está sempre atrelada ao corpo. Não é possível que um artista se comunique da mesma forma, mesma intimidade e intensidade com todos os outros corpos envolvidos nesta rede afetiva.

Em sua perspectiva, Ferracini entende que a “presença cênica é construção e composição na relação com o outro” (FERRACINI, 2014, p. 227), sendo esta a maneira que trabalha no Núcleo LUME. Analisando o conceito de presença cênica deste modo, o

autor propõe que “a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio” (FERRACINI, 2014, p. 227). Diante disto, o ator visa (re)construir suas ações em conjunto, ou seja, “junto COM o público-espaco e não realizar algo PARA um público-espaco” (FERRACINI, 2014, p. 228).

Longe da concepção essencialista e da ideia de corpo e mente cindidos, Ferracini pondera que pode-se definir o corpo pela sua potência, sua capacidade de afetar e ser afetado. Como embasamento de sua proposição, Ferracini recorre ao filósofo Baruch Espinosa, o qual entende que o corpo não é definido por si mesmo ou ainda pelo conhecimento racional de si, mas por sua capacidade afetiva. De modo que, conforme Ferracini, a definição do corpo do ator poderia ser a “capacidade de buscar se compor poeticamente numa relação dinâmica com todas as partes heterogêneas e complexas da cena (ou seja, a capacidade de compor com todos os outros “corpos)”(FERRACINI, 2014, p. 228).

Para Espinosa a capacidade de um corpo afetar e ser afetado é sua potência, então, é a potência que define o corpo. Acerca disto, Ferracini pondera “se conseguirmos potencializar os afetos ampliamos a capacidade de ação da rede de relações na qual estamos inseridos”(FERRACINI, 2014, p. 228). Essa ampliação da capacidade afetiva é o que Espinosa chama de alegria, o encontro de corpos que gera um aumento de potência na rede de afetos. De acordo com ele, a diminuição da capacidade de afetos é, por sua vez, entendida como tristeza.

Do mesmo modo, Ferracini propõe que é pelo “conhecimento corporal construído e dinamicamente atualizado na própria ação presente de composição” que o ator fará do “corpo em presença cênica um pensamento ativo da composição e da experiência e, portanto, necessariamente, coletivo e heterogêneo”(FERRACINI, 2014, p. 229). Portanto, para o pesquisador, a presença do ator não é algo construído individualmente e localizável, mas se constrói em rede.

Ao se pensar num corpo cênico, essa ontogênese pode territorializar uma zona de turbulência intensiva enquanto potência proporcionada pela imanência atual e virtual do corpo em zona de jogo ou de arte. Gera um acontecimento infinito na própria finitude do corpo ampliando-o a possibilidades múltiplas: os corpos em contaminação, todos em sua simples pequenez, infinita finitude, sem qualquer além, aquém, mas com um poder de criação, de autocriação.(FERRACINI, 2014, p. 229-230).

Esta perspectiva proporciona observar a presença cênica como uma composição poética de múltiplos corpos, sempre a ampliar-se em suas potências.

Conforme demonstra o pesquisador e diretor teatral, a presença cênica não é o resultado de um trabalho meramente técnico ou energético, mas sim uma composição dos elementos teatrais, tais como o ator e espectador/público, o ator e a obra, o tempo e o espaço.

A dilatação das potencialidades do ator, de sua presença, fazem-no mais apto a estar em contato com o presente momento; a presença cênica se torna perceptível em um corpo crível, pois está em relação, em dinâmica, com todo o espetáculo; a qualidade de envolvimento do ator com todo o processo do espetáculo está relacionada a sua presença cênica. Tanto nestas afirmações, como na visão de Ferracini, vê-se que se trata de uma composição, ou melhor, uma co-experiência, na qual a presença se manifesta na criação em conjunto dos participantes do espetáculo.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O objetivo central desta investigação foi vislumbrar como Arthur Lessac e Eugenio Barba abordam a qualidade da presença cênica. Sob a ótica de Barba, a presença “não é algo que está ali na nossa frente. É uma mutação contínua” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 52). Assim, trata-se de um crescimento contínuo, um fluxo de energia que caracteriza a dilatação do comportamento cotidiano. De modo que “as tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 52).

Como referimos anteriormente, a noção de presença cênica, conforme o jargão teatral, não consta na obra de Arthur Lessac, até porque sua abordagem não é destinada unicamente ao trabalho dos atores. Mesmo assim, a prática teatral do autor influenciou a estrutura de aprendizado nos workshops intensivos do Treinamento proposto por ele. Até hoje, a maneira de experimentar os princípios de sua abordagem inclui jogos e explorações corporais e vocais que se encaminham para improvisações com descoberta de personagens ou configurações expressivas diversas, exploração de textos e diálogos oriundos de obras dramáticas, além da criação e apresentação de cenas individuais e de grupo, realizadas no decorrer do workshop intensivo. (OLIVEIRA, 2008)

Os estados energéticos corporais desenvolvidos no Treinamento *Kinesensic*, a saber, *Radiancy*, *Buoyancy*, *Potency*, Intervenimento e as energias vocais somente serão adequadamente experienciados se o indivíduo, intérprete, estiver integralmente

envolvido, física e psiquicamente nas ações que realiza (OLIVEIRA, 2008). Cada estado energético corporal tem características diferentes e pode ser especificamente experimentado e potencializado no trabalho prático de corpo e voz. No dia a dia, encontram-se sinergizados, emprestando força, agilidade e leveza às ações.

A energia de Interenvolvimento serviu de guia para a vinculação dos estados energéticos experimentados com a presença cênica. De acordo com Kinghorn e Lessac (2014, p. 100), *Interinvolvement* é definido como “a troca mútua de energia” e seu propósito é conectar o indivíduo de forma positiva com outros seres vivos e sempre resulta em ação. Desta maneira, o estado energético do Interenvolvimento faz-se presente nas relações que o ator estabelece no momento da atuação, seja consigo, com os demais, e com as circunstâncias e condições específicas do projeto artístico em que participa (OLIVEIRA, 2008).

Observamos a presença do ator como força que produz sentido na cena e constrói um elo com o espectador. A presença em cena poderá ser vista sob ângulos variados e abastecida individualmente no trabalho do ator sobre si mesmo e dentro da proposta de espetáculo no qual está inserido.

## REFERÊNCIAS CITADAS

BARBA, E. **A Canoa de Papel**: Tratado da Antropologia Teatral. 3 edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2012.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, E. **O quarto fantasma**. Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas, v. 1, n. 9, dez./2007.

BARBA, E. **Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia**. Revista LUME, pág. 29-34, v. 1, n. 1 (2012).

FERRACINI, R. A presença não é um atributo do ator. In: Eni. P. Orlandi. (Org.). **Linguagem, Sociedade, Políticas**. 1ed. Campinas e Pouso Alegre: RG e Univás, 2014, v. 1, p. 227-231.

FERRACINI, R.; FEITOSA, C. **A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas**. Revista Ouvirouver. Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 106-118, jan/jul.2017.

LESSAC, A. **Body Wisdom**: the use and training of the human body. New York: Lessac Research, 1978.

LESSAC, A.; KINGHORN, D. **EssencialLessac**: honoring the familiar in body, mind, spirit. Barrington, NH: RMJ Donald - Fine Books and Plays, 2014.

LESSAC, A. **The use and training of the human voice**: a bio-dynamic approach to vocal life. Foreword by Frank Langella – 3rd ed, 1996.

**LESSAC TRAINING & Research Institute**. Disponível em: <<https://www.lessacinstitute.org/ltri-timeline>> Acessado em: 10/11/2020 às 19h.

OLIVEIRA, M. R. T. de. **As energias corporais no trabalho do actor**. 2008. 103f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. 2008. Disponível na Biblioteca Carlos Barbosa do Instituto de Artes da UFRGS.

OLIVEIRA, M. R. T. de. **Arthur Lessac**: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 582-600, maio/ago.2013.

OLIVEIRA, M. R. T. de. **O estado de sintonia para a atuação articulado a partir de elementos do Treinamento Kinesensic de Lessac**. 2020. 230 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

VARLEY, J. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. – Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.