

Aspectos da preparação do artista de teatro na metodologia de Jacques Lecoq

Cláudia Muller Sachs

Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC – Doutoranda

Teatro, Sociedade e Criação Cênica – Edélcio Mostaço

Bolsa Capes

Atriz

Resumo: O artigo apresenta alguns aspectos da metodologia de Jacques Lecoq. Mais conhecida pelo ensino do jogo com máscaras e da mímica, sua metodologia é bem mais abrangente, visando a formação do artista de teatro e não só do ator. Desenvolve-se ao longo de dois anos, sendo que o primeiro é dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática, e o segundo à utilização destes princípios aplicados às diferentes tradições de jogo dramático, do melodrama, *commedia dell'arte*, bufão, tragédia e *clown*. Ao longo de todo o curso, a escola é organizada em três eixos principais: a improvisação, a análise de movimentos e o *auto-cours*. Estes eixos encontram-se apoiados em princípios fundamentais que estabelecem a estrutura de todo jogo cênico: mímica, observação da natureza e leis do movimento.

Palavras-chave: ator, Lecoq, formação, princípios, mímica.

Ainda pouco conhecido no Brasil e pouco reconhecido em seu país, Jacques Lecoq (1921-1999) começa finalmente a aparecer no cenário dos grandes mestres do século XX. Seu livro "*Le Corps Poétique*", publicado em 1997, foi finalmente lançado no Brasil este ano (2010), possibilitando ao público brasileiro o acesso a suas idéias. Embora declaradamente de natureza prática, sua pedagogia pode ser conhecida parcialmente através desta compilação de entrevistas que culminou neste livro, ainda que seja somente através da experiência prática que se possa perceber a extensão de seus ensinamentos. Ele costumava afirmar aos alunos que queriam estudar a teoria do que ali se aprendia que o fizessem depois de terminar a escola, a partir da compreensão prática em seus próprios corpos e considerando seus resultados criativos.

Herdeiro do espírito dos *Copiaux*, grupo de atores que trabalhavam com Jacques Copeau (1879-1949), Lecoq criou sua escola internacional de teatro em Paris em 1956, e desde então vem desenvolvendo sua pedagogia como uma pesquisa de criação num sentido amplo de trabalho de ator e de artistas de teatro. Mesmo depois de sua morte, em 1999, a escola continua trilhando o caminho deixado por ele.

O curso desenvolve-se em dois anos, sendo que o primeiro é dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática, e o segundo à utilização destes princípios aplicados às diferentes tradições de jogo dramático: melodrama, *commedia dell'arte*, bufão, tragédia e *clown*. Ao longo de todo o curso, no entanto, a escola é organizada em três eixos

principais: improvisação, análise de movimentos e *auto-cours*¹, apoiados em princípios fundamentais. Através das diferentes técnicas aplicadas, estes princípios são transmitidos, tratando-se “da busca da arquitetura interior do movimento e da natureza como um todo, do fundo dinâmico existente nas relações de ritmo, espaços e forças”². Buscava assegurar uma constante comunicação entre a observação da vida e o imaginário teatral, sempre em busca da organicidade, naturalidade e coerência do movimento. O aluno é instrumentado com elementos de mímica, acrobacia, jogo com máscaras, com a constante observação da natureza, sempre embasados no que Lecoq considera como as leis do movimento.

O importante é reconhecer essas leis a partir do corpo humano em ação, enfatizando a maneira como cada deslocamento é realizado. Trata-se de tomar consciência de forças presentes no corpo como, por exemplo, equilíbrio, desequilíbrio, oposições, entre outros, e encontrar as relações de ritmo, espaço e força entre eles. Os temas podem variar, mas as estruturas de jogo permanecem relacionadas ao movimento e às suas leis imutáveis, que organizam todas as situações teatrais, constituindo a estrutura do jogo cênico.³

A disciplina estabelecida pela rigidez no horário das aulas, assiduidade, compromisso, dedicação e atenção ao tema que está sendo desenvolvido, leva o aluno-ator a desenvolver uma estrutura de trabalho sério e de responsabilidade por si e pelo grupo. A prática física diária e regular amplia a consciência corporal, proporcionando domínio de dinâmicas corporais, controle de energia, presença, disponibilidade, neutralidade, limpeza do movimento. Com a improvisação diária vem a versatilidade, a iniciativa e o impulso de criar constantemente exigidos.

A observação da natureza, do movimento, a capacidade de observar o que está ao seu redor, a referência à realidade constituem o ponto de partida de toda investigação, tanto em nível pessoal do ator, como da criação de um repertório físico, que vai desenvolvendo possibilidades para interpretar até os grandes textos clássicos. Trata-se de procurar reconhecer elementos que fazem parte da vida em seu próprio corpo – como árvores, o ritmo do mar, cores, espaço das pessoas, tudo aquilo que é vivo, se move e é infinito – antes de representá-los. Mesmo no processo de construção de personagens utiliza essa vertente mais exteriorizada, ao invés de construí-los através da biografia ou da interiorização.

¹ Auto-cours ou criação pessoal é como Lecoq designa o trabalho que os alunos desenvolvem sozinhos, em pequenos grupos, preparando cenas que são apresentadas regularmente a partir de temas específicos por ele fornecidos.

² LECOQ, 1997, p. 33

³ As leis do movimento são resumidas em: Não existe ação sem reação; O movimento é contínuo, nunca pára; O movimento sempre se origina de um estado de desequilíbrio que tende para o equilíbrio; O equilíbrio está ele mesmo em movimento; Não há movimento sem um ponto fixo; O Movimento sublinha o ponto fixo; O Ponto fixo, também, está em movimento. A partir dessas leis, considera-se sempre aspectos como neutralidade, economia, ponto fixo, equilíbrio/desequilíbrio, compensação, alternância, tomada de impulso, ritmo, espaço, expansão/redução, tanto no corpo do ator como na cena como um todo. LECOQ, 1997, p. 100

O conhecimento das leis do movimento, do seu desenho no espaço e a conexão com a arquitetura encerram um importante princípio da escola. Lecoq era um estudioso do movimento, baseando-se nas linhas concretas arquitetônicas que ele desenha no espaço, no sentido de “base arquitetural do movimento”. Os princípios vão sendo internalizados de maneira tal que, quando você vai compor com seus próprios movimentos estão lá a oposição, o peso, a resistência, o desequilíbrio, o foco, o final de um movimento e o início de outro, o encadeamento de um para o outro, garantindo um domínio técnico para trabalhar com qualquer tipo de movimento e repertórios diferentes, configurando uma base sólida de formação para o artista.

A mímica é ensinada através da análise de seqüências de movimentos. Não se trata de uma escola de mímica, ela é utilizada como uma ferramenta para limpeza e clareza do gesto, com a função de trabalho corporal a serviço de uma ação. Além disso, a mímica faz com que você compreenda a relação corpo-espaço, seu deslocamento, visualização e desenho, voltando à idéia da arquitetura como referência. Aparece no corpo, nas improvisações, no jogo, na possibilidade de usar objetos imaginários.

A máscara neutra é outra ferramenta fundamental, desenvolvendo a economia e ampliação do movimento, a limpeza do gesto, o afastamento da expressão cotidiana do corpo, enfatizando a presença e a disponibilidade do ator. Ela remete o ator a uma outra linguagem, uma outra percepção de tempo, de realidade, de estados internos, de identificação, como “um banho” para retirar aquilo que não é necessário, essencializar, simplificar, começar do zero, deixar que o ego dê espaço para a criação. É a máscara da calma, de equilíbrio, da presença.

A acrobacia, diretamente ligada à disciplina e à consciência corporal, é essencial nesse percurso, como um processo iniciático de compreensão física. Desafio, ousadia, obstáculos a vencer física e emocionalmente, a acrobacia leva o aluno a perceber o centro do corpo e seu equilíbrio, além de libertar-se de medos e falta de confiança. Os movimentos, não só físicos, mas uma conquista em nível espacial, o domínio do seu próprio corpo. Esta confiança é também transposta para o jogo, para o lançar-se em cena, arriscar na improvisação, que é a via da criação cênica da escola.

A improvisação constitui o núcleo central do processo pedagógico, agindo como eixo condutor para a construção da cena e das personagens, partindo de situações e temas. A idéia central da experimentação com os diversos temas é encontrar a dinâmica interna de cada elemento, o “fundo poético comum” a todas as manifestações da natureza e a cada indivíduo. Com o objetivo de aumentar o campo de referências do ator fazendo-o sentir todas as nuances que diferenciam um material do outro, é sugerido aos alunos que procurem penetrar no gosto das coisas, “tal como um *gourmet*, que pode reconhecer a

sutileza dos diferentes sabores”.⁴ A improvisação oferece uma matéria primeira, um primeiro resultado para ser trabalhado, sempre ligada à dramaturgia em seu trabalho.

As regras de improvisação e técnicas de movimento são evidenciadas no *auto-cours*. Enquanto a improvisação apóia-se principalmente no jogo do ator, o *auto-cours* acentua a necessidade de direção e de dramaturgia. Este é o momento, portanto, em que as outras funções do fazer teatral aparecem: o autor, o dramaturgo, o diretor, o cenógrafo, o figurinista, etc. Diferentes dinâmicas internas de grupo emergem no curso desse tipo de trabalho, é o momento de liberdade total, onde todo o aprendizado é mobilizado.

No *auto-cours* você é obrigado a produzir, é uma maneira de experimentar o trabalho como no mundo profissional, enfatizando a importância do encontro com o público, pois os trabalhos são apresentados semanal ou quinzenalmente. Alguns alunos identificam-se particularmente com a mímica, as máscaras e o teatro do gesto e seguem desenvolvendo este tipo de criação, enquanto outros vão identificar-se com a criação coletiva, com a dramaturgia, a direção ou com os tantos outros aspectos da escola, cada um cria seu próprio repertório, seu próprio teatro. O artista que se forma ali tem um compromisso com a criação, com o trabalho autoral, experimentado na prática.

O artista versátil que Lecoq busca formar com sua pedagogia, capaz de atuar em diferentes áreas do universo cênico, o ator criador de seu próprio teatro com um corpo preparado, disponível, poético, presente e expressivo, é o resultado concreto que o aluno alcança ao passar por este aprendizado, segundo os relatos daqueles que desfrutaram dessa experiência. Desde o tempo do *Piccolo Teatro* de Milão, o mestre preocupava-se em não desenvolver um único estilo em sua escola. Para ele, era importante formar um ator polivalente, com uma base técnica tal que o permitisse atuar em qualquer tipo de manifestação cênica. O tipo de teatro enfatizado na escola, mais físico e menos psicológico, não realista, amplia o espectro de criação para artistas como um todo, haja vista a variedade do trabalho dos profissionais que ali se formaram.

A metodologia de Lecoq mostra-se como um conhecimento de extremo valor artístico e histórico, que resgata a postura investigativa no processo teatral, integrando um conjunto de nomes de grande importância neste aspecto do teatro do século XX. A própria criação da escola, enquanto postura de transmissão destes ensinamentos, leva aos demais a chave de acesso a este universo por ele criado e intuído enquanto investigador e artista. Sua relevância e eficácia estão presentes nos depoimentos dos artistas que a conhecem, para os quais a passagem por essa escola representa um marco em suas carreiras. Para eles “esses elementos ficam depositados no corpo como uma dimensão abstrata feita de

⁴ LECOQ:1977, p. 55

espaços, luzes, cores, sons, que constituem esse fundo poético a partir do qual vão surgir os impulsos e desejos de criação”⁵, em ressonância com a busca do professor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Un enseignement de la création théâtrale. Paris: Actes Sud-Papiers/ANRT, 1997.

SACHS, Cláudia M. *A metodologia de Jacques Lecoq*: Estudo conceitual. Florianópolis: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do CEART/ UDESC, 2004.

⁵ idem, 1997, p. 57