



JOHANSSON, Felicia. **A Presença do Passado em Jacques Lecoq**. Brasília-D.F: Universidade de Brasília. UnB, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas; Professora Doutora dos cursos de Interpretação Teatral e Licenciatura em Artes Cênicas. Coordenadora do Projeto de Extensão Teatro de Mentira: composição dramática em farsa contemporânea.

RESUMO

A pedagogia teatral de Lecoq se notabiliza pelo diálogo entre tradição e contemporaneidade. Lecoq afirma que, para além de uma compreensão historicista ou arqueológica, é preciso reinventar estilos teatrais do passado para o tempo presente. Daí a importância, em sua escola, da redescoberta de grandes tradições teatrais como o Kabuki, o Nô, a Tragédia Grega e a *Commedia dell'Arte*. Além disso, bufões e *clowns* revivem formas ancestrais de atuação, em um contexto de recriação da personalidade do próprio intérprete. Ao enfatizar a máscara como recurso pedagógico que redefine e aprimora a linguagem do ator, Lecoq também nos reconduz a formas ritualísticas ou populares de teatro. Lecoq acredita que o corpo tem sua própria memória e que este passado pode produzir mundos impensados e teatros ainda por existir. Finalmente, o prazer do jogo e a improvisação teatral são os processos que transformam, recriam ou subvertem nossas experiências vividas ou memórias imaginadas.

PALAVRAS-CHAVE: Jacques Lecoq. Tradição. Contemporaneidade. Interpretação Teatral. Criatividade.

ABSTRACT

Lecoq's pedagogy celebrates the dialogue between tradition and contemporaneity. Lecoq affirms that beyond an archeological comprehension of theatre styles from past times, it is important to rediscover them in nowadays perspective. In his school, some of the great theatrical traditions such as Noh, Kabuki, Greek Tragedy and *Commedia dell'Arte* are studied under a practical perspective. Besides, buffons and clowns are exercised within the context of rediscovery and recreation of the personality of the actor him/herself. While emphasizing the use of masks as a pedagogical tool that redefines gestural language, Lecoq takes us back to ritualistic and popular forms of art. Lecoq believes that the body remembers and this memory can produce unthinkable forms of theatre that are yet to come. Finally, the pleasure of play and theatrical improvisation are the elements that recreate, subvert and transform our lived experiences, or invented memories.

KEYWORDS: Jacques Lecoq. Tradition. Contemporaneity. Acting. Creativity.

1 A PRESENÇA DO PASSADO EM JACQUES LECOQ

A pedagogia teatral de Jacques Lecoq (1921-1999) se notabiliza pelo diálogo entre tradição e contemporaneidade. Daí a importância, em sua escola, da redescoberta de grandes tradições teatrais como o Kabuki, o Nô, a Tragédia Grega e a *Commedia dell'Arte* em uma perspectiva atual, dedicada à reinvenção. Igualmente, o corpo tem um passado que deve ser resgatado e transposto dramaticamente, com uma linguagem gestual aprimorada e refinada pelo uso de máscaras. O prazer do jogo e a improvisação teatral são processos centrais nessa pedagogia que também confere especial importância às ancestrais figuras dos clowns e dos bufões.

1.1 A linguagem de *clowns* e bufões

Para Lecoq, o trabalho com *clowns* se difere do trabalho com outras formas como a *Commedia dell'Arte*, em que o ator deve interpretar um personagem-tipo já existente. Nesse sentido, o *clown* também não faz referências a palhaços de circo ou a outros estilos e dimensões cômicas. Ao contrário, para interpretar um *clown*, o ator deve buscar em si mesmo suas fraquezas, seus fracassos e também sua inocência.

Mas, na escola de Lecoq, os estudantes vivenciam a linguagem do *clown* apenas durante a última etapa de sua formação. Isso porque, afirma o teatrólogo, o *clown* é um contraponto à sua pedagogia que é focalizada primeiramente nas dinâmicas do mundo. Daí a importância de se desenvolver formas de mímica não estilizadas, ou seja, linguagens gestuais embasadas em processos de identificação e transposição que mimetizam dinâmicas da natureza e da vida em sociedade (2010, p.151-162).

Por outro lado, a linguagem do *clown* exige que os atores expressem seus próprios sentimentos em um trabalho cuja natureza é, afinal, psicológica. Assim,

atores deve se desarmar de todas as defesas físicas e emocionais de modo a encontrar seu *clown* original, que Lecoq denomina como “primeiro clown” (2010, p. 218). Essa forma de trabalho envolve a redescoberta de gestos e emoções que foram reprimidos ou censurados em nossos corpos durante a infância: gestos “indevidos”, posturas “inadequadas”, caretas ou cacoetes. Entretanto, Lecoq sublinha que professores devem evitar interpretações pseudopsicoanalíticas nesse processo justamente porque o *clown* é “o território dramático que mais aproxima o ator de sua própria pessoa” (2010, p. 220).

Para Lecoq, o processo de descoberta do *clown* nunca deve ser doloroso para o ator e essa é uma das razões para que o mesmo se desenvolva apenas no final do curso depois de um longo período de treino quando os atores já têm bastante consciência sobre as dinâmicas do jogo teatral e controle de sua linguagem gestual.

Trabalhar com a linguagem do *clown* é, portanto, apenas uma etapa de um sistema integrado que inclui outras linguagens como máscara, tragédia, coro, mímica e teatro de formas animadas. Porém, como aponta Lecoq, “Não é sempre assim nos numerosos estágios de *clown* propostos aqui e acolá, que só oferecem uma abordagem superficial, e redutora, de um trabalho que necessita de todas as fases anteriores” (2010, p. 220).

O bufão é outro território explorado por Lecoq que se relaciona à linguagem gestual e ao humor. Nesse trabalho, os intérpretes transformam e reinventam seus corpos com perucas, falsos traseiros e barrigas, além de outras formas exageradas. Por meio dessas transformações corporais ou “máscaras de corpo inteiro”, os atores podem exercer sua zombaria ou ser objeto de troças e gozações, sem se machucar emocionalmente. Com essa prática, Lecoq compreendeu que revisitava uma tradição ancestral:

Retomamos aí o tradicional “bobo da corte”, que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades. Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do incaçoável: da guerra, da fome, do mundo, de Deus. (LECOQ, 2010, p. 181).

Treinar com bufões é entrar no território da subversão de qualquer hierarquia, expondo o absurdo das relações humanas. Ao contrário da fragilidade e da ingenuidade clownesca, o grotesco nos bufões aponta para uma dimensão

misteriosa, absurda e mesmo trágica da existência. Mas, para Lecoq, os bufões também se assemelham às crianças: “Ninguém é mais criança do que um bufão, nem mais bufão do que uma criança” (2010, p. 29).

1.2 O espírito do jogo

O jogo, ou mais especificamente, o espírito do jogo, é um elemento fundamental na abordagem teatral e pedagógica de Jacques Lecoq. Nesse contexto, *clowns* e bufões são considerados como as formas que melhor traduzem a essência ou o espírito do jogo. Conforme Frost and Yarrow, Lecoq também utiliza a expressão *l'ésprit du jeu* (espírito do jogo) para expressar a noção de estilo (1990, p. 35).

Nesse contexto, a capacidade para jogar implica compreender que a atuação teatral não deriva da subjetividade do ator, mas, ao contrário, pertence à própria dinâmica do jogo. Conforme Lecoq, “Num processo de criação, o objeto criado não mais pertence a seu criador” (2010, p. 45). Assim, o foco de sua escola é o desenvolvimento de um teatro de criação, permanentemente suscitado por meio da improvisação e que valorize a interpretação física dos intérpretes.

Mas Lecoq sublinha que a noção de improvisação não deve ser confundida com auto expressão; diferentemente de uma experiência privada, a improvisação *incorpora* o espectador. Por isso, sua escola dá prioridade ao mundo exterior, ao invés de à experiência subjetiva do ator.

Lecoq confere especial importância ao “prazer do jogo”, sendo este uma das principais indicações de que a improvisação ou o trabalho do ator estão caminhando apropriadamente, apesar do rigor com o qual o trabalho do intérprete é abordado. A experiência da improvisação teatral pode trazer sentimentos de surpresa, descoberta, reconhecimento e revelação *a l'improviste* (sem preparação) em uma lógica inusitada, alógica, mesmo que dentro de regras e estruturas pré-estabelecidas, como em muitas brincadeiras. O mundo no qual se desenvolve o jogo é um mundo autônomo que se auto representa, fazendo emergir seu próprio sentido. Dai porque noções de improvisação são comumente relacionadas a rituais em que participantes se submetem a uma dinâmica coletiva e recreativa de si mesmos. Eis aqui o papel fundamental da máscara, do disfarce, da des-individualização e, também, da carnavalização.

Mas é preciso lembrar que o prazer do jogo, em Lecoq, não se restringe às formas cômicas como *clowns* e bufões. Ao contrário, é um elemento do teatro em geral e, portanto, fundamental à interpretação de tragédias também. Como afirma Rudlin, Lecoq considera Arlequim um personagem chave de sua escola porque este tem, em sua composição, tanto elementos cômicos como trágicos. (RUDLIN, 1994, p. 200).

Mas apesar da ênfase na improvisação e no jogo, Lecoq trabalha o sentimento do trágico em textos teatrais porque “O texto trágico não se improvisa. Ele pede uma escrita” (2010, p. 194). A “dimensão trágica” é então abordada através de textos de todos os tempos que “nos ajudam a atingir uma dimensão excepcional de expressão” (2010, p. 205). Assim, autores como Ésquilo, Eurípedes, Sófocles, Racine, Artaud, Steven Berkoff, entre outros, são explorados, embora Lecoq não trabalhe esses textos separadamente de sua exploração física e gestual. Como sempre, os atores devem buscar as dinâmicas do texto, suas imagens e palavras, a partir do movimento (2010, p. 205).

1.3. A máscara como instrumento pedagógico

Para Lecoq, a máscara é, sobretudo, um instrumento pedagógico que refina e aprimora a linguagem do ator. Quando o rosto é coberto, a personalidade do ator fica em segundo plano. Além disso, seu corpo é obrigado a expressar todos os sentidos geralmente comunicados pelo rosto e pelo olhar: Expressar emoções de encantamento, indecisão, respeito, medo, pelo corpo, sem o auxílio da face, requer apuro, controle, precisão e, paradoxalmente, verdade. Conforme Dario Fo, a máscara obriga os intérpretes a controlar e refletir sobre os próprios gestos, tendo o público como espelho (FO, 1998, p.63).

A atuação com máscaras só se dá verdadeiramente pela comunicação e pela participação do público por meio de estratégias de triangulação. Dois personagens com máscaras inteiras não podem se comunicar um com o outro, pois não podem falar ou sequer ficar de perfil diante do público. Assim, intérpretes com máscaras necessariamente triangulam com a plateia, ou seja, comunicam suas ações para o espectador que reflete e devolve o sentido do que foi comunicado para o outro intérprete de máscara.

Atuar com máscaras de todos os tipos é também aprimorar e desenvolver a noção de ritmo do intérprete teatral. Somente a partir de alterações da dinâmica e do ritmo da gestualidade a fixidez da máscara se transforma. O trabalho de Lecoq é sempre amparado pelo uso de máscaras: neutras, expressivas inspiradas nos tipos fixos da *commedia dell'arte* ou nas máscaras da Tragédia Grega - estruturas de jogo de extremo rigor formal. Mesmo no caso dos *clowns*, em que o ator interpreta a partir de sua própria personalidade, em contraponto aos estágios anteriores, ele o faz “com uma espécie de máscara, em parte protegido pelo nariz vermelho” (LECOQ, 2010, p. 220).

1.4. A Identificação com os elementos da natureza e outros materiais

Lecoq também analisa as dinâmicas da natureza, os elementos, as matérias e os animais para ampliar o sentido de observação e a capacidade de mimese dos atores. Para ele, a principal característica das matérias é serem passivas e se manifestarem por suas reações, como por exemplo, serem transformadas pelo frio ou pelo calor.

As fusões, as evaporações, as solidificações são ricas em analogias dramáticas que se encontram, aliás, na linguagem corrente: “ eu me derreto por você”, “esse homem é um bloco de gelo”, “a imagem está congelada”, “eles quebraram a promessa”, “sua agressividade me esmagou”...Captamos essas expressões ao pé da letra, no corpo das palavras. (LECOQ, 2010, p. 136)

Lecoq sugere que um papel amassado ou um cubo de açúcar que se dissolve em um líquido tem extrema densidade trágica. “A tragédia da matéria provém de seu caráter passivo. Ela é vítima!” (2010, p. 137). Não por acaso o seu trabalho abriu inúmeras possibilidades de diálogo entre o teatro e outras formas de narrativa visual como o teatro de formas animadas, as histórias em quadrinhos e os desenhos animados.

“A tragédia é o maior território dramático e o maior teatro que está para ser feito” (2010, p. 191). Essa afirmação de Lecoq faz jus ao caráter sempre exploratório e inovador de sua pedagogia, que compreende a interpretação como um

prolongamento do ato criador em que atores também podem ser autores de seu próprio estilo ou espírito de jogo. Como afirma Gadamer, “Tradição não é restauração no sentido de conservação, mas uma reciprocidade constante entre nosso presente e seus objetivos e os passados que também somos” (1985, p. 75).

Territórios dramáticos de outras épocas são, para Lecoq, referências fundamentais que devem ser revisitadas, embora tenhamos de estar atentos aos clichês que circulam em seus respectivos imaginários.

Nenhuma referência pode substituir a verdadeira criação, reinventada a cada dia na Escola. Para além dos estilos ou dos gêneros, buscamos descobrir os motores da interpretação em obra em cada território, para que inspirem a criação. Essa, sempre, deve continuar sendo de nosso tempo. (2010, p. 153)

Lecoq costumava dizer que preparava seus alunos para um teatro que não existia; eles mesmos deveriam criá-lo. Sua pedagogia celebra um constante diálogo com o passado em busca de mundos impensados e teatros ainda por existir.

BIBLIOGRAFIA

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. Org. Franca Rame. Tradução de Lucas Bolvino e Carlos Szlak. São Paulo: Senac, 1998.

FROST, Anthony; YARROW, Ralph. Improvisation in Drama. London: Macmillan Education, 1990.

GADAMER, Hans Georg. A Atualidade do Belo: arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985.

JOHANSSON, Felicia. Playing the Fool: An Examination of Playful Strategies for an Actor-Author of Performance Texts in the Context of Contemporary Theatre. Middlesex University, 2007.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.

_____. Theatre of Movement and Gesture. London: Routledge, 2006.

MURRAY, Simon. Jacques Lecoq. London: Routledge, 1989.

ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

RUDLIN, John. Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook. London: Routledge, 1994.