

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 50 - 69, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

A comicidade na pedagogia de Lecoq: exercício com as máscaras larvárias

Cláudia Müller Sachs

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil)



Figura 1 – Exercício com máscaras larvárias na escola de Lecoq.
Fonte: Roy e Carasso (1999).

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022050>

A comicidade na pedagogia de Lecoq: exercício com as máscaras larvárias¹

Cláudia Müller Sachs²

Resumo: O artigo se propõe a analisar modos como a pedagogia de Jacques Lecoq (1921-1999) trabalha a comicidade. Para tanto, tomamos um exercício de improvisação com máscaras larvárias realizado em sua escola a partir do qual estabelecemos relações com algumas características da comicidade segundo Henri Bergson (1859-1941). Enfatizo aspectos técnicos aprendidos no primeiro ano da escola de Lecoq, quando são desenvolvidos princípios do jogo e da criação teatral a partir do corpo e da improvisação, traçando possíveis conexões dessas práticas com a produção da comicidade.

Palavras-chave: Jacques Lecoq; Pedagogia teatral; Comicidade; Máscara larvária; Atuação.

The comic in Lecoq's pedagogy: exercise with larval masks

Abstract: The article proposes to analyze ways in which Jacques Lecoq's (1921-1999) pedagogy works with the comic. To do so, we took an improvisation exercise with larval masks carried out at his school, from which we established relationships with some characteristics of comedy according to Henri Bergson (1859-1941). I emphasize technical aspects learned in the first year of Lecoq's school, when principles of play and theatrical creation based on the body and improvisation are developed, tracing possible connections of these practices with the production of the comic.

Keywords: Jacques Lecoq; Theatre pedagogy; Comic; Larval mask; Acting.

¹ Data de submissão do artigo: 25/07/2022. | Data de aprovação do artigo: 10/08/2022.

² Cláudia é Professora Adjunta no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Doutorado e Mestrado em Teatro na UDESC. Estudou na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (1992/93). Realizou pesquisa pós-doc como bolsista PNPd no PPGAC - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Coordenadora do curso de teatro na UFRGS de 2018 a 2020. Atualmente pesquisa a linguagem das máscaras cênicas. E-mail: clasachs@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6701-1124>

Introdução

A pedagogia de Lecoq é ampla e complexa, engloba vários aspectos técnicos, históricos e poéticos. Do mesmo modo, sua relação com o cômico é volumosa e difícil de abarcar no escopo de um artigo. Como aprender e ensinar a fazer rir? Como o risível se manifesta no corpo mascarado? Para falar sobre a comicidade e estabelecer alguns parâmetros de análise, apresento um exercício prático realizado com as máscaras larvárias a partir do qual ressalto conexões entre técnicas ali presentes, provenientes do universo lecoquiano e a comicidade, de acordo com Henri Bergson³ (2001). O exercício está gravado no DVD intitulado *Les deux voyages* de Jacques Lecoq (1999).

Iniciarei com uma brevíssima apresentação da pedagogia desenvolvida na *École Internationale du Théâtre Jacques Lecoq*⁴, enfocada nas técnicas realizadas no primeiro ano, e algumas "pinceladas" sobre a relação de Lecoq com o cômico e com as máscaras. Desenhadas essas rápidas linhas históricas e organizacionais como pano de fundo, entrarei no exercício que servirá como referência para a análise do cômico na pedagogia de Lecoq. Com a difícil tarefa de escolher alguns aspectos em detrimento de outros, priorizarei aqueles passíveis de demonstrar a relação mais direta possível entre os exercícios realizados na escola e determinadas características do riso, apontadas por Bergson. Certa da limitação dessa escolha, trarei uma leitura de acordo com minha perspectiva de "ex-aluna da *École*", atriz, professora e pesquisadora dessa pedagogia.

Sobre a pedagogia de Lecoq

A pedagogia desenvolvida na Escola de Jacques Lecoq é voltada para uma criação que compreende atuação, direção, dramaturgia, cenografia, coreografia, desenvolvendo um trabalho que conduz à compreensão da cena,

³ Dada a amplitude do tema do riso, "do que se ri", escolhi realizar a análise a partir de apenas um autor. Assim, não abordarei as questões sócio-políticas e culturais do riso, mas recomendo a tese de Ana Fuchs (2020) sobre pedagogias do riso e do risível e questões de gênero.

⁴ Considero aqui a escola desde sua inauguração em Paris, em 1956, até o momento da escrita deste artigo, em 2022. Enfoco especialmente os anos 1990, quando a frequentei, e quando foi lançado o livro *O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral*, no qual Lecoq explicita essa organização.

do jogo e da produção cênica. O curso completo desenvolve-se ao longo de dois anos, sendo o primeiro dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática, e o segundo à utilização desses princípios aplicados às diferentes tradições de jogo dramático, do melodrama, da *Commedia dell'arte*, do bufão, da tragédia e do clown. O trabalho destaca-se por enraizar o desenvolvimento da criatividade do aluno na experiência física do corpo humano, onde gesto e palavras têm a mesma relevância, como afirma Murphy (2016, p.196), ressaltando também seu valor científico.

Sua escola traz a máscara como base do ensinamento desde seus primórdios, em 1956 - herança de Jacques Copeau (1879-1949) e sua escola do *Vieux Colombier*. Numerosos autores e extensivos estudos apontam detalhes dessa filiação, tais como Cláudia Müller Sachs (2004 e 2013), Ismael Scheffler (2013), no Brasil, e Guy Freixe (2017e 2014), Simon Murray (2003), Mark Evans (2016), Rick Kemp (2016) e o próprio Lecoq (1997), no exterior⁵. Entretanto, foi especialmente no período em que viveu na Itália, de 1948 a 1956, que a paixão pela máscara e pela *Commedia dell'arte* despertou no jovem Lecoq. Aquelas experiências levaram-no a compreender a força e o potencial das máscaras, assim como a colaboração com o escultor Amleto Sartori (1915-1962) e a pesquisa e apreciação das raízes da comédia italiana medieval.

Nessa mesma época, Lecoq trabalhou com Dario Fo (1926-2016), e juntos viveram um momento de renovação no teatro, quando “as regras do teatro tiveram que ser reescritas de modo a falar com o público direta e honestamente sobre sua época”⁶, como afirma Pastorino (2016, p.89) baseada na entrevista gravada por Roy e Carasso (1999). Visando atingir um público mais amplo e popular, para falar do difícil momento pós-guerra que viviam, voltaram-se para as formas de teatro que haviam tradicionalmente alcançado esse objetivo, reavivando técnicas de atuação da *Commedia dell'arte* com seu vasto repertório

⁵ Todos autores são ex-alunos e pesquisadores que vêm publicando sistematicamente sobre a pedagogia de Lecoq. Ver as referências completas no final do artigo.

⁶ No original: [...] *the rules of theatre had to be rewritten so that the medium could speak t people directly and honestly about their times.*

físico e verbal, seus *lazzi*, seus modos de criticar a sociedade por meio do riso e da paródia.

Aqueles anos na Itália levaram à reinvenção da técnica de confecção de máscaras em couro, assim como do território singular da *Commedia dell'arte*, a qual teve um papel crucial na pedagogia e perspectiva de teatro de Lecoq, como ressalta Fusetti (2016, p.142). “Eu nasci duas vezes: a primeira foi em Paris e a segunda foi em Padova, quando nasci para o teatro”,⁷ afirmaria Lecoq ao autor italiano, ex-aluno e professor da escola. A influência está evidente não apenas no que tange às técnicas de atuação, mas também em sua relação com a comédia, a tragédia grega e seu coro, como ele mesmo afirma (LECOQ, 2021, p.32).

De volta à Paris, em 1956, abre sua escola e decide dedicar-se à pedagogia de modo a continuar sua busca em conhecer o movimento. O primeiro ano da escola tem como objetivo tornar o aluno disponível para receber os acontecimentos externos, eliminar as formas parasitárias que não lhe pertencem, retirar tudo o que possa lhe dificultar a reencontrar a vida em suas formas mais essenciais e despertar uma grande curiosidade, o que ele considerava indispensável para a qualidade do jogo (LECOQ, 2021, p.53). Para tanto, essa pedagogia de criação teatral desenvolve-se de modo a entrelaçar gradual e constantemente o trabalho técnico de precisão corporal e o jogo lúdico da improvisação e da criação.

Ainda que a escola seja voltada para a formação do artista de teatro como alguém que venha a desenvolver sua própria poética, pode-se perceber uma tendência para o jogo cômico nas práticas realizadas. A criação parte do corpo, estimulado por temas e situações que ajudam a “construir a realidade de outra maneira” (LECOQ, 2021, p.39) e contribuem para o despertar do inusitado, do excêntrico, do estranho, características que podem levar ao riso. O riso surgirá a partir do jogo, como uma resposta do público às figuras e situações criadas em

⁷ No original: *I was born twice. The first time was in Paris, at my birth. The second time was in Padua, when I was born to theatre.*

exercícios de improvisação e posteriormente organizadas em cenas e espetáculos.

As aulas são distribuídas em atividades de análise de movimentos, de improvisações, e de *auto-cours*.⁸ O trabalho técnico é desenvolvido nas aulas de análise de movimento, com as práticas dos "Vinte Movimentos"⁹ e seus desdobramentos, quando são exercitados e adquiridos princípios do movimento que vão constituir a base para o corpo, o jogo e a cena. Concomitantemente, as aulas de improvisação e criação oportunizam a experimentação desses princípios de modo prático e concreto em prol do poético.

Os exercícios são trabalhados com uma série de tratamentos que serão aplicados para todos os jogos improvisacionais, tais como o método evolutivo - que vai do mais simples ao mais complexo, o aumento e diminuição do gesto, as gamas e níveis de jogo (LECOQ, 2021, p.40) - e o método das transferências, entre outros. Com esse amplo vocabulário de possibilidades sensório-motoras, os alunos vão experimentando o jogo com diferentes temas e máscaras. A evolução da pedagogia da Escola acontece a partir de temas¹⁰ que são trabalhados de maneira acumulativa nas diferentes aulas, baseados nos mesmos princípios do movimento trabalhados nos Vinte Movimentos e na noção subjacente de Fundo Poético Comum. Apontada como visão fundamental dessa pedagogia no que tange à abordagem da mímica e da identificação com a natureza, a busca do fundo poético comum¹¹ serve como inspiração para a imaginação do ator, que vai associar sua dinâmica aos seus movimentos.

O trabalho com o "Método das transferências" consiste em apoiar-se na identificação com as dinâmicas da natureza para melhor jogar o ser humano, visando à transposição teatral. Pode-se partir de algum elemento da natureza

⁸ *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 fornecidos por ele, quando ainda vivo, e pelos professores após seu falecimento em 1999.

⁹ Os Vinte Movimentos são sequências de movimentos codificados por meio dos quais trabalhamos princípios do movimento. Ver Lecoq (2021), Sachs (2004, 2013).

¹⁰ Os temas abordados ao longo do primeiro ano da escola são basicamente os seguintes: os elementos da natureza, os cataclismos, as matérias, os animais, as cores, as luzes, a pintura, as palavras e a poesia, a música.

¹¹ Para aprofundar essa questão, ver Lecoq (2021), Sachs (2004, 2013, 2016).

(água, ar, terra, fogo) para humanizá-lo aos poucos, por exemplo, ou, ao contrário, adicionar traços de determinado elemento ao ser humano.¹² As transferências estão diretamente relacionadas à imaginação, à passagem do real para o imaginário, e o retorno para o corpo e o jogo proposto a partir daí.

Essas identificações marcam, no processo pedagógico de sua escola, um estágio importante, porque correspondem a um mergulho no invisível. Essa retirada do self, trazida pela colocação da máscara, é fundamental porque facilita o sentimento interior. Ela dá permissão para se aventurar, por mimetismo, no "espaço do interior". Ela protege e unifica. (FREIXE, 2017, p.23)

Quando trabalhamos com o tema das "matérias",¹³ por exemplo, uma improvisação com a manteiga propõe que sejamos um tabletinho congelado que é colocado na frigideira e ali vai derreter. Um pouco como a lógica dos desenhos animados, nos quais tudo é possível! Como o lobo que se esconde atrás de um fino tronco de árvore e, junto com ele, acreditamos que ninguém o vê. Assim, criamos outros códigos, quebrando convenções e causando o riso.

O tema dos animais, que aborda desde felinos, insetos, pássaros e répteis (para citar alguns), inicia com o trabalho corporal em busca da dinâmica própria daquele animal para, aos poucos, humanizá-lo e trazer características para a figura, uma personagem que se cria a partir desses trejeitos. As figuras já começam a suscitar risos e a situação de jogo vai acompanhando essa liberdade de criação de um universo próprio, aberto a todo o tipo de estranhamento. Podemos ouvir a voz de Bergson (2001, p.7-10), que afirma que "rimos de uma ação humana que se assemelha com a de algum animal, assim como de um animal que faz algo que parece humano".

As máscaras

Desde o início do curso, o trabalho é permeado por práticas com as máscaras, a partir das quais são trabalhados alguns princípios de movimento que estabelecem a estrutura do jogo cênico que permeiam todo o ensinamento de Lecoq. Há dois tipos principais de máscaras utilizadas no primeiro ano da

¹² Para maiores detalhes sobre usos dessa técnica, ver Lecoq (2021) e Sachs (2013, p.113).

¹³ Por vezes encontramos traduzido como os "materiais" também.

escola: a máscara neutra e as expressivas. As expressivas subdividem-se em máscaras de personagens, larvárias, utilitárias, as feitas pelos alunos e a contra-máscara. A máscara serve de referência para o jogo cênico como um todo, visando a sua ampliação e o engajamento do corpo inteiro na ação, assim como à “essencialização do propósito, da personagem e da situação” (LECOQ, 1987, p.115).

O uso da máscara auxilia na definição dos movimentos do corpo, permitindo encontrar uma expressão mais evidente do gesto e das atitudes, filtrando o essencial, evidenciando a ação. Estando desprovido do rosto e das palavras, atores e atrizes podem se permitir uma maior liberdade, já que lhes resta apenas o corpo para poderem se comunicar. Pouco a pouco, sentindo-se protegido, o aluno arrisca-se a fazer o que jamais fez na vida, acessando uma dimensão do jogo que tem sua fonte no mais profundo de seu ser. O uso da máscara exige uma coragem de experimentar um outro modo de fazer, de ousar, de se lançar numa outra esfera de jogo. A comicidade está diretamente relacionada ao domínio da técnica e do jogo propostos por Lecoq, trabalhados minuciosamente ao longo do curso de modo prático, lúdico e imaginativo, ainda que rigoroso e metódico.

Como o exercício que escolhi para analisar o cômico nesse artigo é realizado com as larvárias, não me estenderei sobre o trabalho com as outras.¹⁴ Ainda assim, é importante salientar a importância do trabalho inicial com a máscara neutra, já que é o substrato para o jogo com todas as outras. Em linhas gerais, a neutra propõe a busca de um estado de presença, de disponibilidade, de descoberta, de um “ser genérico neutro” (LECOQ, 2021, p.63). É o começo da viagem de Lecoq, um trabalho sensível que “puxa o tapete” do ator e da atriz, no sentido de um desnudamento inicial de seu corpo cotidiano, educado conforme normas sociais com seus trejeitos, hábitos e “formas parasitárias”, como dizia o professor (LECOQ, 2021, p.53). Trata-se do primeiro contato com o universo da máscara, desde a relação com esse objeto, que pode gerar uma

¹⁴ Para mais informações sobre as outras máscaras mencionadas, sugiro, entre outros, Sachs (2004) e Freixe (2010) e (2017), Scheffler (2013).

sensação de sufocamento para alguns, até o seu sentido maior de humanidade e coletividade. Com a máscara neutra, iniciamos o trabalho das identificações com diferentes dinâmicas da natureza, mencionado anteriormente.

As máscaras larvárias, também chamadas *Basel Masks*, são formas simplificadas da figura humana com a aparência de rostos ainda inacabados, que permitem a exploração de uma “população indefinida, desconhecida, bizarra”, cuja corpo, necessariamente diferente, provoca o imaginário, conforme afirma Lecoq (2021, p.85). O trabalho com essas máscaras visa a criar esses seres que possuem uma lógica própria, uma certa inocência e disposição quase infantil, o que permite alcançar um jogo altamente poético e também cômico. As máscaras são grandes, brancas, exageradas, disformes, inteiras, sem boca e com olhos diminutos.

Análise de exercício com as larvárias

O exercício com as máscaras larvárias, a partir do qual estudarei o riso, foi realizado na escola e mostrado no vídeo *Le deux voyages de Jacques Lecoq* (ROY; CARASSO, 1999)¹⁵. A partir desse exemplo, podemos analisar alguns aspectos técnicos identificados na pedagogia de Lecoq, assim como características do risível de acordo com apontamentos de Bergson (2001). De Lecoq, destacamos a linguagem das máscaras larvárias, a preparação corporal realizada nas aulas de análise de movimentos, os princípios do movimento e do jogo. De Bergson, aspectos como a tensão exagerada, a inversão, o “mal jeito”, a distração, alterações de ritmo ou a repetição mecânica de gestos e condutas, para efeito de análise.

¹⁵ Recomendamos assistir ao vídeo em <https://youtu.be/yqE-tXwfNuY>. É uma filmagem de baixa qualidade, que visa apenas servir como referência para a leitura.



Figura 2 – O exercício com as larvárias. Fonte: Roy e Carasso (1999).

A proposta inicial dessa improvisação envolve quatro máscaras larvárias e dois investigadores, descrita da seguinte maneira: “são seres vivos vindos de fora, que foram capturados, cujas reações vamos testar. Personagens realistas, em aventais brancos, sem máscaras, vão conduzir esses testes: fazem as máscaras andar, cutucam-nas com um bastão, assustam-nas... e observam suas reações” (LECOQ, 2021, p.85). Para facilitar a análise, destacamos na descrição da cena a seguir os aspectos que serão analisados em **negrito**.

A cena inicia com **a entrada** das máscaras por trás da cortina, agarradas num bastão puxado pela investigadora. O segundo investigador mantém-se na entrada da cena, apontando direções para que não se soltem, orientando que elas fiquem juntas e caminhem em linha reta em direção a um pequeno cercadinho feito com bancos da escola. Com ar despreocupado e curioso, uma delas para e observa o espaço, a outra sai rapidamente em outra direção, uma se perde e a única que fica agarrada ao bastão, não quer mais soltá-lo, causando um **conflito com os investigadores**, os quais se desestabilizam e se irritam com aquilo. Quando, finalmente, todas entram no espaço definido e parece que tudo está bem, uma delas sai por cima dos bancos, ignorando o limite imposto. Enquanto os investigadores empurram-na com um bastão para que volte, na outra extremidade outra máscara também está saindo. Após algumas disputas para fazê-las voltarem para o espaço limitado, enfim, parece que tudo está sob

controle. O investigador volta a provocá-las, **rindo, de modo cada vez mais exagerado**. Elas estranham aquilo, se olham, cada uma a seu modo, **triangulam** com o público, tornando aquele que ri o objeto do deboche, ou seja, **invertem** o jogo de opressor/oprimido. A investigadora sugere ao outro investigador que grite para impressioná-las. Algumas se assustam, outras chegam mais perto, curiosas, outras saem outra vez do espaço limitado, impossível dominá-las. O investigador, então, entra no espaço para pegar seu bastão que uma máscara pegou. Duas delas resistem segurando o bastão, sendo que uma delas olha para o outro lado, pouco interessada no problema, apenas mantém a posse do objeto. O investigador insiste, dizendo gravemente “olhe para mim quando eu falo”, e começa a **gritar** com uma delas, causando incômodo nas outras. Elas se olham, estranham aquele exagero, até que uma delas empurra sua cabeça fazendo-o parar. A máscara não é violenta, mas ela empurra de modo preciso e objetivo, quebra o ritmo da ação, faz o investigador parar, e todas juntas passam a provocá-lo! Enquanto ele reage à curiosidade da máscara que examina sua roupa e seu corpo, outra empurra sua cabeça e faz com que ele desça até o chão. As outras passam a cutucá-lo com o bastão, invertendo o jogo novamente, sempre triangulando com o público, evidenciando o quanto ele é o estranho. E a cena encerra aqui.



Figuras 3 e 4 – Entrada em cena. Fonte: Roy e Carasso (1999).

Para iniciar a análise, destaco dois aspectos sobre a entrada das máscaras: o “ataque” da cena e os modos de se movimentarem de acordo com suas formas. Desde os primeiros exercícios realizados com a máscara neutra, no início do curso, trabalhamos o “ataque” da cena. Iniciamos com a convenção de vestir a máscara de costas para o público. O momento que ela se vira, vê o seu objetivo (seja o barco que se distancia, seja o mar, de acordo com os exercícios propostos¹⁶) e se dá a ver pelo público. Esse é o “ataque”. A chegada, a presença e a energia do ator ou atriz que entra em cena e atrai a atenção do espectador. Esse “ataque” também é trabalhado nas práticas com os Vinte Movimentos, por meio de ênfases em diferentes partes do corpo dentro das sequências. Na “ondulação”, por exemplo, trabalhamos o “ataque” como um

¹⁶ Os exercícios com a máscara neutra estão descritos em Lecoq (2021, p. 66-71).

impulso, um “acento”¹⁷ no movimento que pode ser nos joelhos, no quadril, no peito, na cabeça. Esses impulsos aparecem no corpo em jogo como pequenas ou grandes ações e reações, cruciais para a expressão da máscara. No exercício em questão, podemos observar o ataque de cada uma delas ao entrar com uma dinâmica própria, de acordo com sua máscara. A força dessa entrada em cena já chega carregada de comicidade! A estranheza de suas formas, com suas dinâmicas diferenciadas, já nos surpreende e nos leva a rir.

O trabalho com as larvárias parte da forma da máscara, de suas linhas, seus volumes, seu tamanho, que são o ponto de partida para se movimentarem, para encontrarem seu ritmo, seu corpo, seus modos de reagir, sua mentalidade, sua lógica. A partir de sua forma, portanto, criamos modos de caminhar, olhar e agir, que surpreendem por não acompanharem a expectativa que temos baseadas nos seres humanos. Como podemos ver no exercício, cada uma delas tem um modo diferente de se mover, de segurar no bastão, de olhar, de tentar entender o que lhes é pedido, de acordo com a dinâmica que sua máscara incita.

A primeira máscara que entra em cena agarrando o bastão tem grandes bochechas e nariz arredondados, olhos redondos salientes, caminha pendularmente, estabelece seu ritmo de acordo com os volumes de sua forma. É obediente, lenta, menos ativa, parece que não está entendendo nada, mas será ela quem vai empurrar o investigador quando ele grita e exige respeito. Aquela com um nariz fino, pontudo e protuberante move-se com pernas estendidas, rápidas, com linhas retas, deslocamentos diagonais, é aquela que facilmente passa por cima do limite imposto pelo cercadinho. Seu nariz a conduz de modo vigoroso, ela é curiosa, “mete o nariz em tudo”. Outra ainda, de tamanho menor, nariz adunco e linhas curvas no queixo, é mais ágil, rápida e inquieta.

Esses corpos das atrizes e atores que sustentam a máscara demonstram claramente alguns dos princípios trabalhados nas práticas dos “Vinte Movimentos” e das “leis dos movimentos” segundo Lecoq¹⁸.

¹⁷ Ver Lecoq (1987, p.102).

¹⁸ Ver Lecoq (1987, p. 100-103); Sachs (2004, p.72-77).

Esses princípios trabalham equilíbrio/desequilíbrio, neutralidade, economia, ponto fixo, compensação, alternância, apelo (tomada de impulso), ritmo, espaço, expansão/redução, respiração e progressão, sempre considerando o desenho do corpo no espaço.



Figuras 5 e 6 – Movimentação de acordo com a forma. Fonte: Roy e Carasso (1999).

Os deslocamentos e modos de caminhar com linhas retas da máscara do nariz comprido, por exemplo, demonstra claramente esses princípios, pois implica num equilíbrio diferenciado, precisão, decupagem do movimento, ritmo, pausa, economia e alternância, para citar alguns. Em cada uma das máscaras podemos identificar o domínio corporal desenvolvido nas aulas de análise de movimentos e a presença desses princípios e linhas do corpo no espaço.

Mas por que essas máscaras nos fazem rir? Já na entrada, rimos da estranheza da máscara em si, seja por sua forma inusitada, pela expressão de inocência e incompreensão, ou ainda pela alusão a algum animal. Essas características nos remetem diretamente à definição de comicidade, de acordo com Bergson, e podem ser aplicadas a, praticamente, todos os momentos que nos fazem rir neste exercício:

A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos. (BERGSON, 2001, p.64)

O conflito com os investigadores surge da insubordinação gerada pela incompreensão e espanto das máscaras em relação ao que lhes é solicitado. Em consonância com Bergson (2001, p. 7), “rimos daquilo que sai da norma, que usurpa a expectativa, que demonstra uma quebra num comportamento automatizado, uma distração”. Portanto, rimos das máscaras que nos surpreendem com suas ações não convencionais, instintivas, discordantes de nossas expectativas. Ao mesmo tempo, para os investigadores em cena, essas ações inusitadas são o motor do jogo que lhes oferecem caminhos para provocá-las ainda mais, como vemos no vídeo. Além da escuta atenta e acolhimento das propostas dos colegas, “fazer o outro jogar” é uma das orientações básicas que o professor ressaltava nas aulas, para as improvisações e para o jogo .

O momento em que o investigador ri das máscaras e vai exagerando também pode ser identificado nos exercícios da escola. Lá, realizamos uma prática em que ficamos em círculo e um aluno ou aluna inicia com um pequeno sorriso e a pessoa seguinte vai aumentando o riso até chegarmos numa gargalhada extremamente exagerada e desmedida, chamada “roda do riso”. Reconhecemos aqui outro aspecto fundamental que permeia a abordagem de Lecoq, as “gamas e níveis de tensão”.¹⁹ Os níveis progressivos de tensão e relaxamento, seja no corpo do ator e da atriz, na cena ou no espetáculo como um todo, estabelecem o ritmo que busca garantir a vivacidade da cena. Característica do chamado teatro físico, o ator deve ser capaz de atingir esses níveis de tensão, sem, no entanto, ficar tomado pela emoção no nível pessoal. Essa tensão também está em Bergson (2001), que compara o cômico com uma mola que vai tensionando até que chega num momento em que “dispara” na relaxação final, no riso.

¹⁹ Para mais informações sobre essas práticas, ver Lecoq (2021), Sachs (2004), Melo (2012), Prette (2021).



Figuras 7, 8 e 9 – Gama do riso e triangulação. Fonte: Roy e Carasso (1999).

Seguindo a análise do vídeo, destaco a triangulação que, juntamente com o uso das máscaras, da improvisação e do jogo corporal centrado no ator, evidenciam a herança da *Commedia dell'arte* anteriormente mencionada. Como à máscara inteira não é permitida a fala, a larvária se beneficia dessa ferramenta para criar uma comunicação direta com o público, fazer comentários e estabelecer uma cumplicidade com ele. Característica do jogo cômico, trata-se de um mecanismo de aproximação e potencialização do encontro, cujo “foco e o compartilhamento de suas reações é o que permitirá que o público estabeleça relação com esses seres e embarque na sua lógica, muito própria e inusitada, capaz de transitar em diferentes mundos com total liberdade” (SACHS, 2022, p.9).

Mediante a triangulação utilizada no exercício, podemos identificar outro aspecto risível em consonância com Bergson: a inversão de sentido. As máscaras reagem às investidas dos investigadores e “comentam”, olhando para o público, de modo que passamos a ser cúmplices do desatino daqueles que querem subjugar-las, ressaltando que são eles os excêntricos e extravagantes. Invertendo as posições entre opressores e oprimidas, as máscaras denunciam a loucura dos seres humanos ditos normais. Essa estratégia de inversão aparece no momento do riso, do grito, do puxar o bastão, que evidencia também outros aspectos cômicos segundo o mesmo autor, como a repetição, o exagero, o mal-entendido, o mecânico, a quebra de ritmo, o inusitado e o inesperado (BERSON, 2001, p.66-76).

Um último aspecto que salientamos no referido exercício é o trabalho de coro que o grupo de máscaras apresenta subjacentemente. O grupo compõe

figuras, as máscaras se aproximam e se afastam, se dividem, se distribuem no pequeno espaço limitado de modo a tirar partido dessa limitação. Quando uma delas se separa do grupo, por exemplo, percebemos a relação de coro e corifeu que pode causar medo ou desconfiança nos investigadores. Ao longo do ano, em diferentes improvisações, trabalhamos aspectos da tragédia, especialmente a relação espacial entre coro e corifeu. Um exercício bastante conhecido é o “platô”. Inicia com todas as pessoas num círculo, com um ponto imaginário ao centro, o qual se comporta como o pivô que equilibra a superfície plana onde nos encontramos. Assim, quando alguém adentra o espaço central, imediatamente outra deve compensar para que não desequilibre e “caia” para um lado. Aquela que entrou primeiro se desloca como quiser, enquanto a segunda pessoa procura equilibrar a superfície movimentando-se no mesmo ritmo, como que espelhando o movimento. Num dado momento, essa segunda pessoa decide não mais a seguir, passa para o lado da primeira e uma terceira pessoa deve entrar para contrabalançar esse pequeno grupo. Assim vai sucedendo, criando gradualmente um coro, de um lado, e de outro um corifeu.



Figura 10 – Coro, composição no espaço. Fonte: Roy e Carasso (1999).

Essa percepção de grupo no espaço será usada também nas improvisações, como a do torrão de açúcar, quando do tema das matérias, por exemplo. Nesse exercício, após experimentarmos individualmente a dissolução do torrão num copo d’água, partimos de um grupo de cinco pessoas e vamos desconstruindo sua forma inicial. Sem saber da instrução do torrão de açúcar, o espectador visualiza uma cena de destruição que poderia ser uma cidade que foi bombardeada, que foi saqueada, que passou por alguma catástrofe. Do

mesmo modo, essas improvisações também podem suscitar o riso, como quando improvisamos o jogo da manteiga derretendo e um ovo fritando nela. Como aponta Pastorino (2016, p.93), o real é manipulado para causar efeito dramático, com práticas do uso do corpo para criar conteúdo, e assim “um torrão de açúcar dissolvendo num copo d’água pode se tornar uma metáfora para tristeza, para amor, etc.”.²⁰

A precisão dos deslocamentos e gestos das máscaras em cena também denotam o trabalho de percepção do espaço sempre presente na pedagogia de Lecoq. Enfatizado constantemente no decorrer de todas as práticas, esse trabalho técnico é examinado no final do primeiro ano, quando cada aluno deve organizar uma sequência própria dos Vinte movimentos que varie em dinâmica, direção, ritmo, intensidade, ataque, e que utilize todo o espaço. Essas sequências são apresentadas individualmente para toda a escola, como parte da avaliação final do processo técnico-criativo do aluno. O processo de construção dessa sequência pessoal exige o uso de todo esse “vocabulário”. Perceber para onde o movimento se direciona e a partir dessa tendência espacial e dinâmica é que o corpo vai se mover, vai se relacionar com o entorno, com os colegas, com as situações propostas: um motor para o jogo. Todas as máscaras se utilizarão desse entendimento para se lançarem ao jogo, tomando suas formas e linhas como propulsoras do movimento. A precisão desses movimentos incomuns é fundamental para que acreditemos e “embarquemos” nas diferentes lógicas que esses seres descortinam, e que, por sua convicção e domínio desse jeito inusitado, conseguem quebrar nossas expectativas e nos fazer rir.

Considerações finais

Dada a amplitude dos temas da comicidade e da pedagogia de Lecoq, procurei abordá-los de modo prático e objetivo, ciente dos limites impostos por essa escolha. Admiradora e praticante dessa pedagogia, e conseqüentemente dessa tradição europeia, desde que cursei a escola, há trinta anos, sigo

²⁰ No original: “*a lump of sugar dissolving in a glass of water can become a metaphor for grief, love, etc.*”

pesquisando, aprendendo e ensinando, na certeza de que só podemos passar à frente aquilo que nos afeta e instiga. Ecoando as palavras de Brochado (2019), quando reflete sobre os modos como a tradição está presente nos processos contemporâneos em teatro de animação, apresentei uma perspectiva própria no âmbito do trabalho pedagógico-técnico com as máscaras, altamente embebida na nossa cultura de cidadã e artista brasileira, como não poderia deixar de ser.

Convencida de que a pedagogia de Lecoq pode ser aplicada a todos os idiomas performativos, dada a universalidade de seu vocabulário (MELO, 2012), o gosto pelo cômico ali presente é um dos aspectos que nos anima a seguir utilizando e compartilhando essa abordagem que toma a ação física como um ponto de partida para a exploração de pensamento, linguagem e emoção. Estudos e práticas sobre o poder do riso apontam que ele fortalece o sistema imunológico, aumenta a energia, diminui a dor, protege contra os efeitos do estresse e muito mais. O bom humor e o riso possuem um papel político, social e cultural, eles unem as pessoas, aliviam a tensão ao mesmo tempo em que permitem uma percepção crítica dos acontecimentos, alinhando-se ao propósito que nos faz seguir fazendo arte.

Referências

- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BROCHADO, Izabela. Só posso passar à frente o que me afeta, o que conheço. **Móin-Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 458-476, 2019. <https://doi.org/10.5965/2595034702212019458>
- EVANS, Mark; KEMP, Rick, editors. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. London: Routledge, 2016.
- FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 23, p. 184-193, set./dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/70441/44819>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- FREIXE, Guy. **As utopias da máscara nas cenas europeias do século XX**. Montpellier: l'Entretemps, 2010.
- FREIXE, Guy. **La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine**: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur. Paris: Entretemps, 2014.

FUCHS, Ana Carolina Müller. **O sorriso da palhaça**: Pedagogias do riso e do risível. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

FUSETTI, Giovanni. Commedia dell'arte e comedie humaine. In: EVANS, Mark; KEMP, Rick, editors. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. London: Routledge, 2016. p.142-149.

LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste**: mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

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

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2021.

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus** – Revista Online de Mímica e Teatro Físico, Salvador, v. 2, n. 4, p. 29-40, 2012. Disponível em: <https://mimus.com.br/revista-mimus/n-4/4-05melo.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2022.

MURPHY, Maiya. Language and the body. In: EVANS, Mark; KEMP, Rick, editors. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. London: Routledge, 2016. p. 260-267.

MURRAY, Simon. **Jacques Lecoq**. London: Routledge, 2003.

PASTORINO, Gloria. *The body voice of satire: Jacques Lecog and Dario Fo*. In: **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. London: Routledge, 2016. p. 87- 95.

PRETTE, Nailanita. **Os Sete Níveis de Jacques Lecoq**: um estudo performativo e conceitual. 2021. Dissertação (Mestrado em artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

ROY, Jean-Noël, CARASSO, Jean-Gabriel. **Les deux voyages de Jacques Lecoq**. Paris: La Septe Arte: On line Productions: ANRAT, 1999. (1 DVD; 46 min).

SACHS, Cláudia Müller. **A metodologia de Jacques Lecoq**: estudo conceitual. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SACHS, Cláudia Müller. **A Imaginação é um músculo**. A contribuição de Lecoq para o jogo do Ator. 225 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SACHS, Cláudia Müller. Bachelard, Jousse and Lecoq. In: EVANS, Mark; KEMP, Rick. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. London; New York: Routledge, 2016. P. 51-58.

SACHS, Cláudia Müller. Máscaras Larvárias online: desafios pedagógicos. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, 12(3), 1–25, 2022. <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/118960>

SCHEFFLER, Ismael. **O laboratório de estudo de movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq**. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.