

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Nailanita Prette

**Os Sete Níveis de Jacques Lecoq:
um estudo performativo e conceitual**

Belo Horizonte
2021

Nailanita Prette

**Os Sete Níveis de Jacques Lecoq:
um estudo performativo e conceitual**

Versão Final

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Dr.^a Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028 P942s 2021	<p>Prette, Nailanita, 1995- Os sete níveis de Jacques Lecoq [manuscrito] : um estudo performativo e conceitual / Nailanita Prette. – 2021. 115 p. : il.</p> <p>Orientadora: Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça).</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Lecoq, Jacques, 1921-1999 – Teses. 2. Improvisação (Dança) – Teses. 3. Improvisação (Representação teatral) – Teses. 4. Expressão corporal – Teses. 5. Representação teatral – Teses. 6. Performance (Arte) – Teses. 7. Dança – Pesquisa – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
--------------------------	--

Folha de Aprovação

15/09/2021 18:00

SEUJFMG - 0930451 - Folha de Aprovação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **NAILANITA PRETTE** - Número de Registro - **2019664741**.

Título: **“Os Sete Níveis de Jacques Lecoq: um estudo performativo e conceitual”**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Muller Sachs – Titular – UFRGS

Profa. Dra. Gabriela Córdoba Christófar – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 31/08/2021, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professora do Magistério Superior**, em 31/08/2021, às 20:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Cláudia Müller Sachs, Usuário Externo**, em 06/09/2021,

15/09/2021 18:00

SEI/UFMG - 0930451 - Folha de Aprovação



às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0930451** e o código CRC **268CB1DC**.

Referência: Processo nº 23072.238844/2021-16

SEI nº 0930451

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Dirce e Luiz Antonio pelo apoio incondicional.

Ao meu tio Pascoal (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

As forças que estão além do entendimento racional, por toda proteção e coragem à minha guia e padroeira espiritual Nossa Senhora de Fátima;

Aos meus pais Dirce e Luiz Antonio por acreditar, incentivar, apoiar todo o meu percurso, sendo eles os meus maiores exemplo de vida. A todo amor, carinho e acolhida, toda minha gratidão;

Aos meus irmãos, Nancy e Luiz Afonso por estarem sempre a escuta e disposição;

A Bya Braga por esses dois anos de trabalho que foram além da minha expectativa, fazendo desse mestrado a realização de um sonho. Muito obrigada pelas orientações certeiras, rigorosas, mas ao mesmo tempo afetuosas e prazerosas, e também por todo apoio;

Aos amigos, Anderson Ferreira, amigo de mestrado, orientação que fez dos choros risadas. A Marcelo Marques pelas andanças e cervejas nas ruas de Belo Horizonte. A Elaine Roque por se fazer sempre presente;

A CAPES pela bolsa que foi primordial para a dedicação exclusiva à pesquisa;

A Escola de Belas Artes e a UFMG por manterem a chama do amor à educação, pesquisa e arte vivas.

A Belo Horizonte, por todos os amores, amizades, pessoas, atravessamentos e intensas alegrias!

RESUMO

Esta dissertação teve como objeto de pesquisa os *Sete Níveis* de Jacques Lecoq, elaborados por ele nos anos de 1980 e, como objetivo, apresentar sua base conceitual, fontes e referências usadas na proposição destas escalas de tensões. Outro objetivo foi compreender como os *Sete Níveis* podem se atualizar para a sua aplicação hoje, podendo ainda auxiliar ou ser material para criação e preparação corporal nas artes da cena. As metodologias de pesquisa utilizadas foram a pesquisa performativa e a crítica genética (qualitativa). A primeira foi referência para a realização da parte prática cênica da pesquisa realizada no primeiro ano de trabalho, no qual pesquisamos os *Sete Níveis* como processo de criação e preparação corporal. A crítica genética foi abordada no segundo ano e nos auxiliou para desenvolver a parte conceitual do trabalho, reconstruindo o percurso de criação e experimentação dos *Sete Níveis* por Jacques Lecoq. Como resultado, constatamos que os *Sete Níveis* compõem um trabalho técnico cênico que potencializa o preparo corporal do profissional das artes da cena, pois trabalha o corpo em suas diferentes tensões por meio da improvisação, podendo promover um preparo físico aliado à criatividade. Como processo de criação, também alcançamos os resultados esperados criando uma performance que teve como narrativa o corpo em suas diferentes tensões e que foi feita com base nos exercícios dos *Sete Níveis*. Foi elaborada, por fim, uma conceitualização atualizada dos *Sete Níveis* apresentando propostas de nomenclaturas para cada um deles no sentido de facilitar a comunicação e orientação didática pedagógica dessa prática, bem como as discussões acerca dessa proposta de trabalho corporal.

Palavras-chave: Jacques Lecoq; Sete Níveis; Pesquisa Performativa; Corpo; Dança; Teatro Físico; Tensão.

ABSTRACT

This dissertation had as object of research the Seven Levels of Jacques Lecoq, elaborated by him in the 1980s and, as objective, to present its conceptual basis, sources and references used in the proposition of these tensions scales. Another objective was to understand how the Seven Levels can be upgraded to its application today, and can also assist or be material for creation and body preparation in the arts of the scene. The research methodologies used were performative research and genetic (qualitative) criticism. The first was a reference for the realization of the scenic practice part of the research carried out in the first year of work, in which we researched the Seven Levels as a process of creation and body preparation. Genetic criticism was addressed in the second year and helped us to develop the conceptual part of the work, reconstructing the path of creation and experimentation of the Seven Levels by Jacques Lecoq. As a result, we found that the Seven Levels compose a scenic technical work that enhances the body preparation of the professional of the arts of the scene, because it works the body in its different tensions through improvisation, and can promote a physical preparation combined with creativity. As a creation process, we also achieved the expected results creating a performance that had as narrative the body in its different tensions and that was made based on the exercises of the Seven Levels. Finally, an updated conceptualization of the Seven Levels was elaborated, presenting proposals of nomenclatures for each of them in order to facilitate the communication and pedagogical didactic guidance of this practice, as well as the discussions about this proposal of body work.

Keywords: Jacques Lecoq; Seven Levels, Performative Research; Body; Dance; Physical Theater; Tension.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Tabela de exercícios de Franciosco Amoros e suas correspondências com os <i>Sete Níveis</i>	26
Figura 2 – Tabela de exercícios de Georges Demeny e suas correspondências com os <i>Sete Níveis</i>	29
Figura 3 – Foto de Nailanita Prette.....	55
Figura 4 - Foto de Nailanita Prette.....	57
Figura 5 - Foto de Nailanita Prette.....	59
Figura 6 - Foto de Nailanita Prette.....	63
Figura 7 - Foto de Nailanita Prette.....	65
Figura 8 - Foto de Nailanita Prette.....	69
Figura 9 - Foto de Nailanita Prette.....	72
Figura 10 – Tabela <i>Sete Níveis de Energia</i> e os <i>Quatro Fatores do Movimento</i>	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – Entre um despertar próximo e outro distante	11
1.1 O despertar da pesquisa em mim.....	11
1.2 O percurso de formação de Jacques Lecoq como um despertar na criação dos <i>Sete Níveis</i>	13
1.2.1 Contextualização histórica.....	13
1.2.2 Os Métodos Franceses.....	22
1.2.3 O <i>Método Natural</i> de Georges Hébert.....	30
1.2.4 Relação Teatro e Esporte.....	35
CAPÍTULO II – Modos de pesquisa para os <i>Sete Níveis</i>: o corpo como meio de investigação entre outras sistematizações de pesquisa	43
2.1 O corpo como meio de investigação.....	43
2.2 Os <i>Sete Níveis</i> de Jacques Lecoq: contexto, apresentação e propostas de atualização.....	47
2.2.1 Primeiro Nível.....	52
2.2.2 Segundo Nível.....	55
2.2.3 Terceiro Nível.....	57
2.2.4 Quarto Nível.....	59
2.2.5 Quinto Nível.....	63
2.2.6 Sexto Nível.....	65
2.2.7 Sétimo Nível.....	70
CAPÍTULO III – Os teatros dos <i>Sete Níveis</i>	73
3.1 Teatro Realista.....	74
3.2 <i>Commedia dell'Arte</i> e teatros de máscara.....	75
3.3 Teatro Nô japonês.....	78
3.4 Os <i>Sete Níveis</i> para os processos criativos.....	82
CAPÍTULO IV – Energia e a <i>(in)tenção</i> do movimento	87
4.1 Energia.....	88
4.2 <i>(In)tenção</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
Referências	108
Bibliografia Consultada	115

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de Mestrado, cujo o tema aborda os *Sete Níveis* de Jacques Lecoq, em Artes foi desenvolvida na linha de pesquisa Artes da Cena do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, e orientada pela professora, pesquisadora e artista Dr.^a Bya Braga.

Não há como deixar de mencionar que o tempo da pesquisa se deu no momento em que a pandemia por COVID-19 se instalou no mundo, gerando situações trágicas que também atingiram pessoas muito próximas de nós. Tivemos várias alegrias com o desenvolvimento da pesquisa, com a elaboração desta dissertação, mas houve diversas tristezas que nos afetaram muito também. No entanto, aqui estamos para apresentar o percurso da pesquisa e seus resultados.

Os *Sete Níveis* podem ser compreendidos como exercícios práticos específicos que fazem parte da Pedagogia da Criação Teatral desenvolvida pelo pedagogo, teatrólogo e artista francês de teatro Jacques Lecoq (1921-1999), sendo esses exercícios cênicos o objeto de estudo da pesquisa. Na literatura e relatos de estudantes, artistas, professores que tiveram algum contato artístico ou trabalham com as abordagens lecoquianas, e que investigamos, os termos *Sete Níveis de Energia* ou *Sete Níveis de Tensão* são encontrados. A escolha de se nomear como *Sete Níveis* parte, na pedagogia de Lecoq, da defesa de que um exercício cênico pode manipular tanto as tensões como a energia do corpo movente. Os *Sete Níveis* são, assim, compreendidos como sete tensões musculares em escala ascendente, partindo da mínima para a máxima (COSTA, 2012). Porém, pode-se também trabalhar o estado de presença e a energia do corpo na cena, ou seja, ambas as nomenclaturas estão corretas, ficando a cargo do que o ministrante visa trabalhar: a tensão muscular, a presença ou a energia. Em vista disso optou-se aqui por nomear como *Sete Níveis*, visto que uma das propostas da pesquisa foi também a de repensar a nomenclatura de cada um dos Níveis.

A pesquisa se desenvolveu a partir de dois objetivos, o primeiro indagando se os *Sete Níveis* podem servir como um exercício para preparação corporal e artística nas Artes da Cena de modo geral, elucidando que eles foram criados a partir de linguagens teatrais distintas e visando à lapidação da atuação teatral. O segundo objetivo se caracterizou por formular conceitos para cada um dos Níveis, assim como modificar suas terminologias, caso necessário. Pois, o único escrito

deixado por Lecoq sobre os Níveis data de 1987, no qual ele apresenta de maneira sucinta e objetiva, e os outros referenciais encontrados dos demais pesquisadores os abordam como exemplos de alguma atividade. Não foram encontradas pesquisas específicas sobre os *Sete Níveis*, por isso acreditou-se ser interessante elaborar, a partir da prática (objetivo um) a teorização dessa proposta corpórea (objetivo dois) de trabalho.

No Capítulo I, falamos de nosso despertar para o tema da pesquisa e o percurso de formação de Jaques Lecoq, trazendo uma contextualização histórica à luz de sua educação corporal francesa, sua cultura, com foco em sua época de formação, os métodos franceses de prática corporal esportiva mais utilizados neste contexto e, ainda, com foco para o trabalho de Georges Hébert, visto que ele é citado por Lecoq em seu último livro “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” publicado no Brasil em 2010. Além disso, também discutimos a relação do teatro e esporte na perspectiva lecoquiana, bem como os *Sete Níveis* se desenham nesse aspecto.

No Capítulo II, apresentamos mais especificamente o que motivou o ato de pesquisar os *Sete Níveis* que, por consequência, foi de onde partiu o primeiro objetivo da pesquisa que desembocou no segundo objetivo: o que são *Sete Níveis* com suas terminologias e conceitos. As metodologias da pesquisa, sendo elas a Pesquisa Performativa e a Crítica Genética, enfatizando uma pesquisa-guiada-pela-prática, se caracterizaram como o norte de sistematização de todo o estudo. E apresentamos cada um dos Níveis com suas terminologias e conceitos, já buscando possíveis atualizações.

No Capítulo III, trazemos uma reflexão sobre os estilos de teatro presentes nos *Sete Níveis*, que dão base de inspiração e procedimento para alguns deles, de acordo com a pedagogia de Lecoq, como o teatro realista, a *Commedia dell'arte* e o teatro de máscaras, bem como o teatro Nô japonês. Na sequência, no Capítulo IV, discutimos a energia e a tensão, pois essas designações aparecem associadas aos *Sete Níveis*.

E, finalizando a dissertação, apresentamos as considerações sobre a pesquisa realizada, salientando que a investigação conseguiu alcançar seus objetivos, constatando-se que os *Sete Níveis* auxiliam o preparo corporal do profissional das Artes da Cena, pois trabalha o corpo em suas diferentes tensões,

energias e presença por meio de práticas de improvisação cênica, gerando um preparo físico e criativo.

Como processo de criação, também foram alcançados os resultados esperados, ainda que não tenham sido foco maior da pesquisa. Mas, por meio do processo criativo de uma performance em 2019, denominada *Nó*, que tinha como narrativa o corpo em suas diferentes tensões, conseguimos concretizar uma investigação sobre os *Sete Níveis* guiada pela prática artística. Foram elaboradas, assim, propostas conceituais de atualização dos Sete Níveis e as nomenclaturas para cada um deles, a fim de facilitar a comunicação e orientação dessa prática e discussões acerca dessa proposta de trabalho corporal no tempo atual.

CAPÍTULO I

Entre um despertar próximo e outro distante

1.1 O despertar da pesquisa em mim

A escolha de desenvolver uma pesquisa sobre e a partir dos *Sete Níveis* estabelecidos por Lecoq nasceu de uma questão particular. A dança e o movimento sempre fizeram parte da minha vida. Quando pequena, eu acompanhava a Folia de Santos Reis¹, e o dia de Santos Reis coincide com o meu aniversário, 6 de janeiro. Essa lembrança é muito forte e simbólica. Desde pequena, então, eu participava de grupos de dança da escola, das fanfarras, no corpo coreográfico, encontrando sempre uma maneira de me mover. Com 12 anos, conheci o balé clássico e enxerguei nele uma possibilidade de trabalhar com a dança. Com o decorrer dos anos meu interesse pela dança aumentou e fui buscando meios de aprofundar meus conhecimentos e melhorar o meu desempenho. Com 16 anos, em 2012 ingressei no curso técnico em Dança na Escola Técnica de Arte Municipal Santa Cecília de Taquaritinga interior do estado de São Paulo. Ali estudei a dança clássica, conheci o *jazz dance*, a dança moderna de Martha Graham (1874-1991) e a técnica de José Limon (1908-1972), figuras importantes na história da dança, desenvolveram técnicas de dança moderna que são estudadas até hoje. Meu corpo entendia que para dançar ele precisava estar “calçado” em alguma estética, técnica, código em dança. Acreditei nessa perspectiva por muito tempo. Quando ingressei na graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, em 2014, novas concepções de corpo e de dança me foram apresentadas. Adotei essas ideias, fiquei instigada e animada, porém as armaduras causadas pelas técnicas eram difíceis de serem retiradas ou repensadas, já que o corpo nada esquece, mas ressignifica.

No decorrer do curso fui me desafiando a encontrar um corpo mais autoral. Conheci as danças brasileiras e, com base nos estudos dessa temática, entendi que

¹ A Folia de Reis é uma festividade de origem portuguesa ligada às comemorações católicas que remetem ao Natal. Realizada por grupos organizados que tendo à frente uma bandeira com a estampa dos Santos Reis que também é chamada de guia, os foliões passam pelas casas revivendo a caminhada dos magos que partiram do Oriente rumo à cidade de Belém em busca do Menino Jesus. Sua origem no Brasil se dá nos primórdios da formação da identidade cultural brasileira, em algumas cidades ainda hoje se mantêm viva nas manifestações folclóricas de muitas regiões do país (BRAGA; KAMIMURA, 2010).

meu corpo dança as minhas memórias, ancestralidades, questões e tudo que eu quiser contar por ele. Vale ressaltar que parte dos processos de investigação que trabalhei nas danças brasileiras era embasada no método BPI – Bailarino, Pesquisador, Intérprete-desenvolvido pela pesquisadora e professora da dança Graziela Rodrigues (2003), trabalho no qual o corpo é convidado e estimulado a entender suas dinâmicas e relações que os permeiam. Foi um marco para mim, porque entendi o que estava buscando, mas depois que as disciplinas passaram ficou o questionamento de como trabalhar aquela potência corporal novamente, pois não me sentia à vontade de trabalhar a desconstrução de um corpo que não foi construído na cultura observada. Como exemplo, cito o Congado: não tenho um corpo construído nessa manifestação, logo poderia não ser, a princípio, o meu lugar de fala.

No decorrer do curso, continuei procurando e elaborando minhas respostas, até que conheci Jacques Lecoq na disciplina de Atuação Teatral, por meio do trabalho com a *Máscara Neutra*² e os Níveis, que me foram apresentados como *Sete Níveis de Energia*. Encantei-me pela pedagogia de Lecoq, a proposta da *Máscara Neutra* de lapidar as movimentações, os *Sete Níveis*, que criavam movimentos sem se pautarem em uma sequência coreográfica, fazendo o corpo criar a partir de seu repertório corporal. No último ano de curso, já em 2018, antes de retornar à cidade de Viçosa, estava em Ribeirão Preto, cidade do interior de São Paulo, em uma livraria e, olhando a seção dança e teatro encontrei um livro cujo título, “Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral”, me chamou a atenção e fiquei interessada. Na época estava estudando sobre poética corporal e afins. Quando vi o nome do autor, me lembrei do trabalho feito na disciplina de Atuação Teatral. Precisava, então, ter aquele livro. Minha mãe viu meu interesse e me presenteou! Li o “Corpo Poético uma pedagogia da criação teatral” (2010) em dois dias, e encontrei naquelas páginas tudo o que eu acredito sobre corpo e sua potência na arte. Enfim, meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), que estava planejado para abordar as técnicas corporais e artísticas, foi transformado em uma relação dos *Sete Níveis de Energia* de Jacques Lecoq com os *Quatro Fatores do*

² A Máscara Neutra, assim nomeada por Jacques Lecoq, é uma máscara pedagógica que auxilia o estudante, artista a entrar em estado de descoberta, sensibilidade, suas movimentações partem do aflorar desses estados (FREIXE, 2017). A dinâmica da Máscara Neutra é descrita por Jacques Lecoq em seu último livro, “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” (2010, p. 68).

Movimento de Rudolf Laban, o interesse cresceu e se transformou nessa dissertação.

Lecoq me respondeu, então, com sua pedagogia e, principalmente, com os *Sete Níveis*, que posso trabalhar meu corpo com suas histórias e técnicas, mas não presos em um código de movimentação, mas transitando por experiências corporais, de modo não hierárquico. Acredito ter entendido as motivações iniciais de Lecoq em ter desenvolvido essa proposta dos *Sete Níveis*, mas para mim ela transcende a preparação para a atuação de atores e atrizes, conseguindo ir, além disso, e possibilitando ao corpo do artista materiais e meios para expressar sua arte e corporeidade.

1.2 O percurso de formação de Jacques Lecoq como um despertar na criação dos *Sete Níveis*

Iniciamos a discussão acerca dos *Sete Níveis* a partir do percurso de formação de Jacques Lecoq com foco em sua graduação em Educação Física, assim como o contexto histórico em que essa formação se deu. A fim de elucidar o/a leitor (a) sobre as nomenclaturas de cada um dos *Sete Níveis* que serão citados ao longo desse capítulo apresentamos os Níveis do primeiro ao sétimo: Subdescontração, Descontração, Economia, Firmeza, Decisão, Paixão e Asfixia. Essas nomenclaturas são propostas pela pesquisa, pois um dos objetivos foi o de apresentar uma conceitualização sobre os *Sete Níveis*.

Os Níveis serão apresentados no capítulo II, para assim seguirmos uma linha histórica, que vai da formação de Lecoq em Educação Física até a criação de sua pedagogia.

1.2.1 Contextualização histórica

Jacques Lecoq (12 de dezembro de 1921 – 19 de janeiro de 1999) iniciou sua carreira como pedagogo e artista do teatro através do campo de conhecimento da educação física. Ele mesmo destaca o quanto essa área está presente em sua abordagem e concepção de sua pedagogia, sendo que vários estudos que se desdobram de suas pesquisas, ou mesmo em relatos de ex-estudantes da *École*, citam o esporte como componente influenciador de seu trabalho. Nesse capítulo é

apresentada sua formação com foco na perspectiva da educação corporal francesa e apontado como ela aparece em seu trabalho, em especial na elaboração dos *Sete Níveis*. Uma das principais referências estudadas para a reflexão aqui desenvolvida é a tese do professor e pesquisador Ismael Scheffler (2013), “O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq”. Relacionamos também esse estudo com outras referências que o processo da pesquisa considerou necessário para elucidar o foco de análise. A necessidade de aqui buscar apoios na pesquisa de Scheffler (2013) é porque sua tese é rica em detalhes importantes para os estudos aqui desenvolvidos, pois grande parte dos materiais que relatam ou elucidam o contexto de formação de Jacques Lecoq não estão disponíveis na internet ou mesmo em bibliotecas brasileiras. O professor cita que muito dos textos que ele teve acesso os encontrou em Paris - França, livros que estão, inclusive, indisponíveis para a venda em sites de livrarias. Para exemplificar, alguns livros que tentamos ter acesso, “*Mimo e teatro nel Novecento*” de Marco de Marinis (1993); “*Les jeunes et la politique de Vichy*” de Wilfred D. Halls (1998); a biografia inédita “*À la mémoire de Jacques Lecoq, mon frère*” de Gabriel Cousin (2000); o texto “*Le réseau des Écoles de cadres de la jeunesse à l’épreuve de la ligne de démarcation*” de Mathias Gardet que faz parte do livro “*Cadres de jeunesse et d’éducation populaire*” organizado por Françoise Tétard, Denise Barriolade, Valérie Brouselle não foram encontrados, mesmo esse último estar citado na referência da tese de Scheffler (2013) com link de acesso, porém o link se encontra indisponível. A lista é grande e vai de livros a artigos. Mesmo tentando ter acesso aos documentos originais não conseguimos sucesso total, especialmente por se tratarem de materiais caros para importação ou mesmo de difícil disponibilização. Mas, vale ressaltar que tivemos êxito em alguns casos, e assim serão citadas diretamente algumas fontes e também novas referências que nos pareceram, por sua vez, interessantes de também serem incluídas na pesquisa.

Scheffler (2013, p. 30) descreve que grande parte das publicações que falam sobre Jacques Lecoq datam de 30 anos após a criação da *L’École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*³, com foco no percurso de formação na década de 80. No site da escola são encontrados textos e artigos sobre Lecoq, sua pedagogia e a biografia de Jacques Lecoq e sua esposa, Fay Lees Lecoq. A

³ <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>. Acesso em abril de 2020.

biografia de ambos são sucintas e objetivas, elencando pontos principais, como a formação, elementos da pedagogia, mas de forma direta. Alguns textos são exclusivos de publicação no site, como artigos de jornais sobre a *École* e Lecoq. Partindo do entendimento que a organização desses materiais tem cunho comercial, que a *École* é privada e que para sobreviver precisa vender um produto, no caso, a formação e/ou conhecimento da pedagogia, todas as informações que são disponibilizadas no site, apesar de serem valiosas, parecem ter como objetivo primeiro cativar quem a procura, por isso mostram o melhor que a *École* pode oferecer, com textos que não dizem, por exemplo, como o trabalho é feito e nem como é planejado, evidenciam os benefícios e o diferencial da pedagogia lecoquiana, o que também demonstra estratégia de *marketing*. Se a *École* disponibiliza em textos todo o trabalho realizado, ainda que isso seja de difícil realização ou mesmo sem sentido, já que existem livros de Jacques Lecoq e a *École* se propõe a oferecer uma transmissão prática artística, a procura pelas aulas poderia diminuir. Manter a curiosidade para que uma instituição privada de educação teatral parece ser também importante para a sobrevivência da mesma. Vale ressaltar que o próprio Jacques Lecoq recomendava que os estudantes não registrassem as aulas, suas impressões em papel, enfatizando a necessidade de apreender e guardar pelo e no corpo.

Jacques Lecoq iniciou seus estudos em Paris, cidade onde nasceu e cresceu. Seu primeiro contato com o mundo do movimento ocorreu através do esporte especificamente na natação, corridas e saltos. Entende-se que seu interesse em cursar educação física veio de sua curiosidade em aprofundar seus conhecimentos sobre o movimento humano (SACHS, 2013). Lecoq formou-se como professor de educação física e esportiva, monitor pela Federação Francesa de Atletismo e Natação na *École du Polo de Bagatelle*⁴ localizada na cidade de Paris e também em Fisioterapia pela mesma instituição que foi fundada em janeiro de 1941 e encerrou suas atividades em 1944 pelos alemães (SCHEFFLER, 2013, p. 34/60), mas ao que indica após a Segunda Guerra Mundial seguiu sendo um

⁴ “A *École du Polo de Bagatelle* criada em janeiro de 1941 era uma das *écoles de cadres* especializadas (escola de profissionais especializados), ligada ao Secretariado Geral da Juventude” (GARDET, 2010 *apud* SCHEFFLER, 2013, p. 34). Encontramos uma pesquisa de doutorado realizada na *Université Marne La Vallée* intitulada *Les Ecoles Normales Supérieures d'Éducation Physique et Sportive et l'Institut National des Sports: étude comparée des établissements du régime de Vichy à la création de l'I.N.S.E.P (1977)* apresentada por Eric Levet-Labry (2007). Nessa pesquisa podemos constatar que a escola de Bagatelle fornecia o curso de educação física seguindo os pressupostos que são apresentados ao longo desse capítulo.

centro de formação por algum tempo (JEAN MICHEL, 1946 *apud* SCHEFFLER, 2013, p. 60). Uma informação importante, pois elucida todo o contexto de formação de Lecoq, é que ele se graduou no período da Segunda Guerra Mundial, década de 40 (1939-1945), estudou na *École du Polo de Bagatelle* entre os anos de 1941 e 1944.

Scheffler (2013), ao se referir sobre a formação de Lecoq em fisioterapia, aponta que encontrou poucos documentos e artigos que detalhavam essa formação como um todo. Entendemos que pode ser difícil achar qualquer resquício de informação além das apresentadas pelo professor Scheffler, no que tange a formação em Fisioterapia, e o que se sabe é que como os cursos de Educação Física da época tinham como um dos objetivos a reeducação pelo movimento e readaptação de deficientes, pode-se notar um caráter médico e terapêutico nessas abordagens. Ou seja, uma fisioterapia que trabalha com a reabilitação corporal, talvez despertando, com isso, o interesse de Lecoq em se aprofundar mais nessa temática que possivelmente foi apresentada a ele durante seus estudos na educação física (SCHEFFLER, 2013, p. 39).

O livro “*À la memoire de Jacques Lecoq, mon frère*” de Gabriel Cousin (2000) é inúmeras vezes citados na tese do professor Ismael Scheffler, que aponta esse livro como fonte de informações fundamentais para o conhecimento do percurso de Jacques Lecoq. Infelizmente, não conseguimos ter acesso a esse livro diretamente e nenhum outro escrito por G. Cousin. O único que encontrado foi “*Théâtre*” de 1964, porém não está sequer disponível para a venda. Gabriel Cousin (1918-2010) estudou com Lecoq na *École du Polo de Bagatelle* e compartilhou com ele o interesse no teatro, criando laços de amizade, tanto que escreveu uma biografia em homenagem ao amigo. Cousin (2010 *apud* SCHEFFLER, 2013) conta que a *École du Polo de Bagatelle* teve como diretor Jean-Marie Conty (1904-1999), figura de grande impacto na carreira de Lecoq, segundo o próprio (2010, p. 28). Foi através de Jean-Marie Conty que Lecoq conheceu o teatro, “Graças a ele, descobri o teatro, na época da Ocupação, por meio das demonstrações feitas por Jean-Louis Barrault de o *homem-cavalo*.” [Itálico do autor].⁵ Percebe-se então que a formação em educação física era

⁵ Especificamente sobre Jean-Louis Barrault (1910-1994), mimodramas e a performance do homem-cavalo, recomendamos a leitura do livro “Étienne Decroux e a arte de ator. Caminhadas para a soberania” (2013), no qual há um estudo amplo e aprofundado sobre a Mímica

transversal em relação às artes, com aulas/cursos de teatro e música como parte da formação dos profissionais (SCHEFFLER, 2013).

O cenário de Guerra é por natureza devastador e desumano, marcou a França arrasando a sua população, a fatigando física e psicologicamente. Tratava-se de uma fraqueza para o Estado as Guerras. Um dos objetivos do governo francês era melhorar esse quadro e uma das medidas foi a de utilizar a educação para a reviravolta do país (SCHEFFLER, 2013). “Toda experiência de guerra é, antes de tudo, experiência do corpo. Na guerra, são os corpos que infligem à violência, mas também são os corpos que sofrem a violência” (AUDOIN-ROUZEAU, 2011, p. 365). O corpo guarda em seu repertório o que está vivenciando, o meio que está inserido. A Guerra ou qualquer outro acontecimento e até mesmo os não acontecimentos deixam marcas no corpo, no seu modo de agir, de se comportar socialmente e de se movimentar. Com o país traumatizado, o governo desenvolveu um amplo projeto para reconstruir a pátria. Um dos elementos para concretizar a nova história da França era a formação de corpos fortes, considerado a base da nova e reconstrutora educação. O intuito era de reeducar os cidadãos física, emocional e intelectualmente. O governo realizou e financiou iniciativas a favor do esporte, aumentou as horas aula de educação física e esportiva nas escolas, investiu em equipamentos quando solicitado pelas instituições, abriu cursos para a formação docente na área. Nesse período a educação física e os esportes foram a base ideológica do sistema político em vigor (PÉCOUT, 2012). Mas é importante salientar que, mesmo antes da Guerra, a França moderna já estava voltando seus olhares para o desenvolvimento físico e vigoroso do corpo, formando um copo que manifestasse o poder. Esse poder era evocado através da musculatura robusta e imponente (VIGARELLO 1, 2012). O que veremos adiante são as ideias dos reformadores da ginástica francesa que exerceram influência sobre Jacques Lecoq. Para eles, a musculatura robusta não era o mais importante e nem o que passava poder, o que podemos ver também no trabalho de Lecoq, visto que os *Sete Níveis* têm como foco as tensões musculares, mas não a hipertrofia muscular ou aumento da força. Estamos falando, claro, de um trabalho cênico artístico em contrapartida com exercícios para outros fins.

Corporal de Étienne Decroux que inclui pesquisas sobre seu discípulo Barrault, citando ainda as bases da criação desta performance “Homem-cavalo”, fruto de pesquisas práticas desenvolvidas com Decroux.

O pesquisador e historiador francês Stéphane Audoin-Rozeau (2011, p. 369) comunica que os soldados do começo do século XX combatiam com o tronco ereto, mesmo quando ajoelhado seus corpos tendiam a se projetarem para cima. O autor salienta que essa técnica corporal teria vindo das armas que os soldados tinham que carregar e atirar, de modo que o tronco ereto era a melhor maneira de conduzir tal objeto. O corpo ereto também passava a imagem de poder, de não se curvar, o que acabou sendo reconhecido entre os combatentes, ou seja, valorizava-se um corpo ereto que nada, nem a Guerra, abalavam.

A respeito do corpo ereto, ou da verticalidade, o que nos chamou a atenção ao analisar dois documentários sobre o trabalho de Lecoq, sendo eles: “*Los dos viajes de Jacques Lecoq*”⁶ (1999) e “*Autour de Jacques Lecoq*”⁷ (2016) é perceptível que o corpo francês tende a se movimentar na vertical, explorando movimentos em sua maioria no nível alto. No campo da dança, ao compararmos a dança contemporânea brasileira com a francesa, nota-se que no Brasil exploramos mais o chão e um corpo com centro de gravidade baixo, diferente dos franceses⁸. É interessante refletir como o corpo carrega os atravessamentos causados pela Guerra, e como essa corporeidade se manifesta nas artes corporais. Concordando com Audoin-Rozeau (2011), com certeza a Guerra faz e fez parte dos corpos da população francesa, promovendo uma organização corporal mais ereta.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=gXwFP-Ktpu8> Acesso em maio de 2020.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=RrzNku_VU2o Acesso em maio de 2020. O documentário “*Autour de Jacques Lecoq*” está disponível na plataforma Youtube desde 2016, ele é composto por uma junção de vídeos de Jacques Lecoq, sobre a *École* e a pedagogia lecoquiana. Não encontramos o ano em que o documentário foi finalizado.

⁸ Rudolf Laban (1879-1958), professor, pesquisador, pioneiro na análise do movimento em seu livro “*Domínio do Movimento*” (1978) apresenta uma reflexão interessante sobre a dança-alta e a dança-baixa. Resumidamente, a dança-alta tem o centro de gravidade alto, portanto os movimentos são verticais, inclinam para o céu. A dança-baixa, por sua vez, tem o centro gravitativo baixo, movimentos que puxam para o chão. Essa abordagem de Laban (1978) é aplicável para entendermos as danças populares, por exemplo. Se pegarmos o exemplo do Balé Clássico em sua origem vemos que ele nasceu das danças de corte que vieram das danças populares da época. Os povos do norte, como os europeus, sempre apresentaram movimentações altas, diferentes de nós, povos do sul, que temos um centro de gravidade baixo, como exemplo nossas danças populares. Por mais que nessas danças tenham saltos, é perceptível que nosso corpo se volta para o enraizamento com o chão (LABAN, 1978). O critério de um dançarino alto, ou mesmo de qualquer outro dançarino mostrando um característico uso do espaço, pode ser reconhecido e descrito. O dançarino alto tem a tendência natural para elevação e ascensão, mostrará preferência pelos movimentos que enfatizam a característica ereta da postura corporal e, dado que atua contra a gravidade, sempre mostrará certo grau de tensão. Estará apto a transmitir uma impressão de total leveza não apenas em seus saltos como também em seus gestos. O tipo contrastante é o bailarino baixo que prefere dar ênfase a atividades do centro da gravidade (LABAN, 1978, p. 205-206). Todavia, a análise não pode se findar em apenas observar se o dançarino tem maior habilidade com a dança-alta ou com a dança-baixa, mas também suas habilidades técnicas de giros, agilidades, saltos, abandonos e etc. Essas habilidades transpassam de uma dança para outra, porém são mais particulares de um estilo (LABAN, 1978).

Os treinamentos corporais do começo do século XX apresentavam esse traço de postura na vertical e movimentos altos. Os exercícios trabalhados requeriam posições rígidas, com ações prontificadas ao uso do armamento o que constituiu em uma identidade que faz parte das técnicas corporais do corpo francês. Os exercícios também visavam aspectos sanitários, como melhorar a saúde física e funcionamentos dos órgãos, dentro de uma mentalidade higienista. Para os professores, repetir os movimentos apresentados gerava calor muscular e melhorava-se assim a saúde do corpo. Entende-se que eles tinham a percepção de que o calor corporal gerado pelos exercícios trabalhavam os órgãos também (VIGARELLO, 2012a). Os exercícios ditos higiênicos eram trabalhados e inspirados no corpo cotidiano, com exercícios de caminhada, caminhada com obstáculo e corrida, por exemplo. Essa forma de trabalho do corpo surgiu nos meados dos anos 1680, quando surgiram os sinais de que o trabalho rural acionava as musculaturas (VIGARELLO, 2012a, p. 374).

Queremos agora salientar alguns exercícios a título de buscarmos algum exemplo ou proximidade dos tempos franceses antigos com práticas atuais, do século XXI. Trazemos aqui o exemplo dos exercícios de musculação realizados em academias de ginástica. Os exercícios seguem como base a posição anatômica do corpo e dificilmente um exercício de musculação passa do ângulo de 90º da inserção do músculo. Já as práticas somáticas de trabalho corporal, como o pilates e até mesmo alguns trabalhos em dança, trabalham também todos os grupos musculares. Algumas propostas somáticas em dança entendem a musculatura como espiral, ou seja, os ângulos são transpassados⁹.

No século XVIII, os movimentos culturais, científicos e sociais ganharam força e o trabalho corporal começa a ser estudado nessas bases. O estudo dos comportamentos em grupos, do corpo coletivo da população em modo geral já estava dando sinais de que seria algo potente. A bandeira de aperfeiçoamento da espécie humana ganhou dimensões políticas e médicas inclusive (VIGARELLO, 2012a, p. 376-377), o que influenciou obviamente os reformadores de interesse da pesquisa.

⁹ Um exemplo são as propostas de Irmgard Bartenieff (1900-1981), teórica, dançarina, coreógrafa e precursora da dança terapia. O coreógrafo, dançarino e terapeuta do movimento o brasileiro Ivaldo Bertazzo (1949-). E o professor, bailarino, coreógrafo brasileiro Klauss Vianna (1928-1992).

Durante os séculos XVIII e XIX, a França passou por inúmeras e significativas mudanças, o conhecimento passou a ser mais valorizado e aplicado para a reestruturação da nação. Foi através da educação que o Estado reconfigurou toda a sociedade francesa e uma das formas mais eficazes de controlar os hábitos e costumes de uma população é reeducar o corpo desses sujeitos (SANTOS, 2012). É nesse período que as práticas corporais se tornam altamente organizada, ou seja, codificadas através de movimentos geometrizados com objetivos a se alcançar, as primeiras análises do movimento começam a surgir, o movimento começa a ser estudado em todas suas dinâmicas. O entendimento etimológico da palavra eficácia baseia grande parte das metodologias, a hierarquia dos trabalhos corporais começa a dar sinais, os movimentos são trabalhados dos mais simples aos mais complexos tanto em sua forma de execução quanto aos desenhos que esses movimentos fazem no espaço.

Retornando ao que foi dito anteriormente, nessa época também os exercícios abordavam os movimentos de forma ainda limitada. Os movimentos eram trabalhados de formas isoladas e separadas, indo da extensão a flexão, circundação, inclinação, mas não de forma única, com todas as possibilidades de movimentações juntas. Os exercícios eram divididos seguindo essas abordagens, em/com trabalhos localizados (VIGARELLO; HOLT, 2012). Além da preparação de um corpo vigoroso, também é identificável o foco na reabilitação. Essa perspicácia em realizar movimentos enquadrados de forma segmentada a fim de demandar toda a atenção à parte que está sendo trabalhada visava corrigir as más posturas corporais que emergem consequentemente de hábitos cotidianos. O impacto social dessas abordagens do corpo nomeadas como ginástica exerceu influência nos modos de vida da população dos séculos XVIII e XIX (VIGARELLO; HOLT, 2012).

Os atletas/esportistas do século XVIII apresentavam musculatura exacerbada para os padrões corporais da época, um corpo difícil de ser alcançado, com os quais as pessoas não se identificavam. No século XIX, porém, os esportes passam a ser praticados também pelos não profissionais, em sua maioria pessoas da classe econômica média alta e alta. Desse modo, um novo corpo foi apresentado, dessa vez um corpo que as pessoas se identificavam, a musculatura não era exacerbada e é quando nasce o famoso lema “*Mens sana in corpore sano* (Mente sã num corpo sã)” (VIGARELLO; HOLT, 2012, p. 419-420). As

metodologias de ginástica ganharam força, pois elas visavam o corpo socialmente aceito e desejado através de exercícios que as pessoas conseguiam realizar, movimentos fáceis e precisos (VIGARELLO; HOLT, 2012).

Portanto, desde o final do século XVIII que a ginástica é apresentada como uma nova cultura do corpo francês. Os professores e pesquisadores Georges Vigarello e Richard Holt (2012) nos atentam ao fato de que a ginástica é, na verdade, uma prática realizada desde a Antiguidade. O estudo e a prática de exercícios cadenciados eram feitos há tempos, porém o que acontece na França é que essas abordagens foram repassadas pela ótica da ciência, com estudos mais refinados sobre essa temática. A prática da ginástica foi muito forte nesse período, sendo exercida pela população e estudada por pesquisadores da área. Os movimentos eram trabalhados de forma ritmada e coreografada. Outros conceitos fortes da época também eram trabalhados, como a formação ética, formação social, o aumento da força muscular e melhora da saúde (XAVIER; ALMEIDA, 2012). Ao decorrer da história corporal francesa esse trabalho foi visto como um formador social e ético, pois além de trabalhar o corpo a nível muscular, os franceses acreditavam que essas propostas também dignificavam a alma e o espírito dos cidadãos, a prática não tinha somente um fim estético. No que se entende por formação ética, seria um trabalho de disciplina para que os corpos fossem mais resistentes que pudessem e quisessem defender a nação francesa em caso de Guerras ou conflitos (XAVIER; ALMEIDA. 2012).

No âmbito educacional, as atividades eram aplicadas através da pedagogia do modelo com professores especializados ou até militares, os exercícios eram calistênicos, ou seja, movimentos repetitivos e isolados, o corpo era trabalhado através da divisão de membros superiores e inferiores (XAVIER; ALMEIDA, 2012). O corpo era visto e trabalhado como um meio de disciplinar os indivíduos, os exercícios eram mecanizados, trabalhavam força, agilidade, mas não a criatividade.

Essas práticas foram construídas sob a luz do exército francês. A ginástica vem acompanhada da filosofia de entender e trabalhar o corpo para o desenvolvimento das forças físicas, ajuste e/ou correção das posturas e hábitos com um fim nacionalista “[...] aqueles cujo corpo é “polido” para o serviço de todos, aqueles cuja disposição física serve a uma disposição política.” (VIGARELLO; HOLT, 2012, p. 470).

Todos esses acontecimentos presentes na cultura francesa estão também imersos na formação de Jacques Lecoq. O educador corporal nesse contexto tinha como objetivo a reabilitação e educação pelo movimento, pela atividade física. Disciplinas que abordavam os esportes eram estudadas, aulas que tratavam sobre a vida no campo, aspectos culturais e sociais do país faziam parte da grade curricular (SCHEFFLER, 2013, p. 39). Os profissionais nessa época eram formados para atuar no cenário de Guerra e Pós-Guerra que a França passava a fim de promover a educação, cultura e desempenho físico no país. Período marcante para a história da humanidade e obviamente para a carreira de Lecoq que atuou como professor de educação física e fisioterapeuta na reabilitação de paraplégicos e foi através desse trabalho que obteve conhecimento sobre anatomia humana (SACHS, 2013).

1.2.2 Os Métodos Franceses

Enfatizando que a educação corporal francesa está intimamente ligada com o cenário político e social europeu desde os séculos XVIII e XIX, todos os exercícios e métodos de trabalho parecem terem sido sistematizados com base nos pensamentos e necessidades da época. Os métodos franceses, desde sua origem, são pautados em bases nacionalistas (GOELLNER, 1992). Os reformadores que são apresentados criaram métodos de trabalhos corporais. E esses estudiosos foram escolhidos pelo fato de suas propostas serem as mais utilizadas em suas épocas, exercendo, assim, alguma influência ou mesmo tendo sido estudados por Jacques Lecoq em sua graduação ou até mesmo anterior e posteriormente. Os métodos apresentados são de Franciosco Amoros (1770-1848), Georges Demeny (1850-1917) e Georges Hébert (1875-1957).

Franciosco Amoros (1770-1848) foi professor e militar, natural da Espanha, mas naturalizado como francês, teve seu trabalho que iniciado na segunda metade do século XIX cativou as autoridades francesas. A sua ginástica formava o homem forte com inúmeras capacidades físicas e psíquicas, tendo como foco treinar os indivíduos para o serviço militar. Sua metodologia foi inserida nos treinamentos militares e educação formal a partir do ano de 1850. Os professores eram suboficiais do exército francês. Amoros estudou e utilizou a respiração em várias de suas abordagens, sendo comum que seus exercícios viessem acompanhados de cantos ou hinos, pois, para ele, o fôlego dos praticantes

era trabalhado através da prática física aliada com as projeções de voz (VIGARELLO; HOLT, 2012). Sua ginástica tem quatro esferas de trabalho: ginástica civil e industrial, ginástica militar, ginástica médica e ginástica cênica. Seu trabalho, na época, foi elogiado pelas classes médica, militar e política, que atestavam legitimidade à sua abordagem (VIGARELLO; HOLT, 2012, p. 416).

A educação física francesa ou escola francesa de educação física, em especial quanto ao trabalho de Amoros, o apresenta relacionado a um método higienista e eugênico que visa formar o sujeito nacionalista através de seus atributos físicos. Ambos os termos têm como foco a construção de um sujeito saudável fisicamente. Exercícios que preservam a saúde através de exercícios físicos e formação de novos hábitos (ASSUMPCÃO, 2011).

A educação do corpo, materializado na educação física, configurou-se então como uma possibilidade de intervenção em prol desse fortalecimento, o que de certo modo explica o caráter higiênico, eugênico e disciplinador [...]. Ao valorizar a ordem e a disciplina, a exercitação física poderia proporcionar, além do desenvolvimento harmônico do corpo, o robustecimento do caráter, formando homens física e moralmente sadios, cientes de suas responsabilidades para com a pátria [...] (GOELLNER, 2010, p. 529).

O país precisava reestruturar a nação e fez isso, então, através do corpo, focando em um corpo saudável e disposto, apto às demandas físicas, porém disciplinado e instruído a seguir normas.

Para exemplificar como era a divisão dos exercícios, apresentaremos a ginástica civil, em sua divisão, que é feita através de quinze grupos de exercícios (GOELLNER, 1992). Alguns desses trabalhos podem ser elencados como possíveis inspirações de alguns exercícios da pedagogia cênica de Lecoq. Seguem também algumas possíveis aproximações diante do que a pesquisa aqui aborda.

1. Exercícios elementares ritmados e sustentados por cantos, que objetivavam o desenvolvimento da voz e a atuação dos movimentos respiratórios;
2. Exercícios de marchar e correr em terrenos variados, escorregar e patinar para habituar-se corridas de fundo e de velocidade;
3. Exercícios de saltar em profundidade, altura e largura em todas as direções, com ou sem armas e com auxílio de uma vara ou bastão ou de um fuzil ou lança;
4. Exercícios de equilíbrio ou de passagem sobre pinguelas, barra fixa ou oscilante, horizontal ou inclinado, a cavalo ou a pé, progredindo para frente ou para trás, a fim de habituar-se a passagem de ribeiros ou precipícios, utilizando-se de ramos de árvores ou de uma vara;

5. Exercícios de transposição de obstáculos naturais conduzindo ou não uma carga;
6. Exercícios das mais diversas lutas para desenvolver a força muscular, destreza, resistência à fadiga e subjugar o adversário;
7. Exercícios de trepar em escada vertical ou progredir em escada horizontal, fixa ou oscilante com auxílio dos pés e das mãos ao longo de uma corda cheia de nós, ou descer escorregando ou de qualquer outra maneira;
8. Exercícios de nadar, nu ou vestido, com ou sem calça, sobretudo armado, exercícios de mergulhar e manter-se longo tempo em equilíbrio sobre superfície líquida; exercícios de salvamento de uma pessoa sem deixar-se agarrar por ela;
9. Exercícios de transpor um determinado espaço com suspensão variável de braço, mãos e pés, ou somente com auxílio das mãos ou de uma corda esticada ou vara;
10. Exercícios, parado ou em movimento, com habilidade e segurança de suspender corpos ou várias conformações, incômodos e pesados (algumas vezes homens ou crianças): salvá-los do perigo: arrastar ou empurrar pesos e massas consideráveis para poder aplicá-los aos casos de utilidade militar ou de interesse público;
11. Exercícios de prática esferística antiga e moderna, atlética e militar em todas suas modalidades: de lançar bolas e baldes de diferentes pesos e tamanhos e arremessar toda espécie de projeteis sobre pontos determinados;
12. Exercícios de tiro ao alvo, fixo ou móvel;
13. Exercícios de esgrima, a pé e a cavalo; exercícios de manejo de toda espécie de arma branca;
14. Exercícios de equitação com treinamento no cavalo de pau para depois repeti-lo com o animal;
15. Exercício para prática de danças pírricas¹⁰ ou militares e das danças de sociedade, dando a estas o mais amplo desenvolvimento (GOELLNER, 1992, p. 52-53-54).

Algumas relações entre os exercícios apresentados e os trabalhos que Lecoq desenvolveu podem existir. Mas, para afirmarmos isso com maior precisão teríamos que empreender um estudo maior. No entanto, destacamos aqui a nossa percepção para algumas possíveis relações estabelecidas.

Adiantamos aqui que no trabalho dos *Sete Níveis* é notada uma possível relação com o exercício de número 2. Pensando em uma possível relação entre eles, pois Lecoq não afirma a veracidade dessa suposição, os exercícios que o número 2 apresentam são: o andar e correr em diferentes terrenos, esgorregar, patinar, ou seja, experimentar diversas formas de se locomover no espaço e trabalhar o corpo em espaços diferentes, com desafios e afins. A transição entre os exercícios dos *Sete Níveis* proposta por Lecoq é marcada pela caminhada.

Lecoq, em seu livro “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” (2010)⁹-, menciona em diversos momentos a importância do caminhar. Então, a

¹⁰ Dança pírrica é uma dança guerreira que surgiu na Grécia Antiga. Na mitologia grega foi uma dança criada pelos deuses (CASTRO; CERQUEIRA, 2019). A dança pírrica já foi utilizada na preparação e treinamento de militares (SCREMIN, 2006).

caminhada é importante para a pedagogia lecoquiana como um todo, e para os *Sete Níveis* não seria diferente. Assim como cada Nível propõe um estado de corpo, a caminhada também se altera. Desse modo, em alguns Níveis o corpo “patina”, pois não tem força para flexionar os joelhos. Em outro Nível, o corpo se encontra em um estado de desafios, tendo que passar essa imagem e produzindo uma caminhada tensa, extremamente cautelosa. Em cada Nível originalmente proposto por Lecoq, o caminhar abordado é diferente e acontece em diversos espaços e situações.

Nos exercícios 3 e 5, identificamos outras possíveis relações com a pedagogia lecoquiana de modo geral. O exercício 3 trabalha saltos dos mais variados e em todas as direções do espaço, com ou sem objetos. Um exemplo de objeto seria um bastão. O documentário “*Los dos viajes de Jacques Lecoq*” (1999) nos 0:30 segundos mostra os estudantes da *École* realizando atividades com bastões. Alguns estão em duplas ou grupos, e eles correm, andam, saltam, dando a impressão de que realmente o bastão significa algo e eles estão “negociando” com esse objeto. O exercício 5, refere-se ao deslocamento de obstáculos com ou sem peso. Na disciplina de Atuação Teatral do curso de Dança da UFV, ministrada pela professora C. Fornaciari, em uma das aulas sobre a *Máscara Neutra*, realizamos uma das dinâmicas propostas por Lecoq que envolve andar em uma floresta muito fechada até chegar à beira mar. Precisava-se, assim, abrir passagem, ou seja, deslocando os objetos imaginários como os galhos, troncos e etc. Essas ações de tirar algo do percurso eram enfatizadas e tinham que ser visíveis, demonstrando, mimeticamente, o esforço que cada objeto necessitava para ser removido do caminho. As dinâmicas da *Máscara Neutra* estão descritas no livro “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” (2010, p. 68-79), que são elementos importantes da pedagogia lecoquiana no que tange a observação da natureza e transposição de suas dinâmicas para o corpo. Sobre a ginástica de Amoros um profissional formado pela *École* de Lecoq ou que conheça a fundo sua pedagogia pode achar mais semelhanças ou referências, mesmo que elas sejam sutis, pois tudo se transforma no decorrer do tempo. Como por exemplo, o exercício dos *20 movimentos*, proposta corporal que faz parte da metodologia lecoquiana que vem sendo pesquisados pela professora e

pesquisadora Cláudia Sachs.¹¹ Com os *20 movimentos* podemos relacionar com a ginástica de Amoros o deslizar, puxar, empurrar.

Apresentamos a seguir uma tabela com informações resumidas sobre as possíveis correspondências entre os exercícios da ginástica civil de Amoros com os *Sete Níveis* de Jacques Lecoq e também a pedagogia lecoquiana.

Figura 1- Tabela de exercícios de Francisco Amoros e suas correspondências com os *Sete Níveis*.

Exercícios de Amoros	Níveis de Lecoq possivelmente relacionados	Correspondências corporais possíveis
2- Exercícios de marchar e correr em terrenos variados, escorregar e patinar para habituar-se corridas de fundo e de velocidade (GOELLNER, 1992, p. 52).	Todos os Níveis	A tensão muscular de cada Nível estimula uma forma de caminhada. Em alguns Níveis a tensão aflora de tal maneira que o corpo salta, já no primeiro Nível o corpo não tem força para se locomover na vertical, então ele desliza. A dinâmica dos Níveis modifica o espaço, cada um dos <i>Sete Níveis</i> constroi seu espaço de tensão.
3- Exercícios de saltar em profundidade, altura e largura em todas as direções, com ou sem armas e com auxílio de uma vara ou bastão ou de um fuzil ou lança (GOELLNER, 1992, p. 52).	Pedagogia lecoquiana	O uso de objetos para auxílio pedagógico nos exercícios corporais.
5- Exercícios de transposição de obstáculos naturais conduzindo ou não uma carga (GOELLNER, 1992, p. 53).	Pedagogia lecoquiana	No trabalho da <i>Máscara Neutra</i> ou dependendo do estímulo aplicado aos <i>Sete Níveis</i> , por exemplo, podem aparecer propostas de retirar ou mover objetos, lidar com obstáculos ao decorrer do percurso que o exercício está trabalhando.

Georges Demeny (1850-1917) foi biólogo e pedagogo francês, teve grande notoriedade em sua época, século XIX. Seu método visava à resistência e tinha como base conceitual a fisiologia humana. Sua ginástica trabalha o aperfeiçoamento técnico dos movimentos para serem realizados com menor gasto de energia. Com isso, ele apresenta a ideia de economia. Demeny, em seu trabalho, defende que o esforço para ser bem aproveitado necessita estar enquadrado nas leis do trabalho ou leis do movimento (GOELLNER, 1992). Aqui pode-se perceber mais uma relação com a Pedagogia da Criação Teatral, e o

¹¹ Sobre a proposta corporal dos *20 movimentos* sugerimos a leitura da dissertação da professora Dr.^a Cláudia Sachs “A Metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual” (2004).

próprio Lecoq diz que seu trabalho tem como uma das bases a análise do movimento, que é pautado nas leis do movimento.

No que tange aos *Sete Níveis*, o Nível três, denominado Economia, por exemplo, tem como descrição “o mínimo de esforço com o máximo de rendimento”, semelhante aos pressupostos de Demeny. Basicamente, o método de Demeny partia da ideia de economia dos esforços. O trabalho não tinha como foco a fadiga, trata-se de uma proposta bem cuidadosa, no qual o tempo dos exercícios é controlado assim como a temperatura climática e vestimentas adequadas para a prática. Demeny estudou muito sobre o conceito de energia e eficiência dos movimentos, tinha grande preocupação nos malefícios que o mau trabalho poderia ocasionar, opunha-se a exercícios espontâneos (GÓIS JÚNIOR, 2015). Os princípios gerais da educação física de Demeny são:

1. Dar aos movimentos, desde o princípio, uma forma natural e uma direção útil, preparando metodicamente para um trabalho sem especialização nem automatismos, executando-os como se faz com as aplicações;
2. Adquirir simultaneamente a força e a flexibilidade, com a independência das contrações musculares, eliminando as inúteis e apreendendo a contrair e relaxar oportunamente;
3. Buscar em todo trabalho a associação econômica das contrações musculares, quer dizer, a participação dinâmica de todo o corpo, mesmo que em um movimento localizado, pois todo esforço é resultante de ações parciais bem definidas e bem precisadas;
4. Buscar um bom ritmo de trabalho que durante todo o período de repouso permita a completa recuperação das forças;
5. Realizar durante o trabalho uma respiração bem ritmada sem paradas na inspiração ou na expiração, onde os movimentos das costelas e do diafragma estejam em sintonia;
6. Evitar esforços estáticos e paradas bruscas. Ao contrário, executar os movimentos em toda sua possível amplitude, em todas as direções e seguindo trajetórias contínuas e bem diversificadas;
7. Não deixar nada ao acaso; despertar sempre a atenção para formas variadas do movimento e por uma execução perfeita;
8. Desenvolver o sentido da orientação no espaço e o equilíbrio mediante exercícios cada vez mais complexos e difíceis. Porém sempre associados a energia, flexibilidade, graça, facilidade, beleza e à utilidade dos movimentos (GOELLNER, 1992, p. 60-61-62).

Analisando os princípios gerais da educação física de Demeny, pode-se relacionar os *Sete Níveis* com os exercícios 1,2,6 e 7. O exercício número 1 refere-se à obtenção de força e flexibilidade através de um trabalho que não fatigue a musculatura, e sobre contrair e o relaxar muscular. Nos *Sete Níveis* as variações aparecem de acordo com a contração muscular determinada em cada um deles. O exercício número 1 de Demeny, por exemplo, é sobre as contrações musculares e

como trabalhar o corpo com o mínimo de energia possível. A musculatura é de extrema importância nesse trabalho e é nela que está todo o processo de construção para os exercícios físicos propostos posteriormente. Assim como nos *Sete Níveis*, sem o trabalho de refinamento e entendimento das tensões musculares a proposta não se efetiva. O exercício número 2 refere-se à economia das ações musculares, mesmo em movimento. Uma vez que o corpo todo precisa agir, o trabalho de economia das ações enfoca os modos como o corpo distribui de forma igualitária sua energia para que ela apareça em seu todo, mas que não seja gasta em vão. Essa proposta recorda os pressupostos do terceiro Nível - Economia no qual o corpo se movimenta com o máximo de precisão e o mínimo de esforço, um corpo direto e operativo. O exercício número 6 trabalha a atenção a fim de apresentar a melhor execução possível. Quando Demeny aponta que necessita de um corpo eficiente, podemos também identificar o terceiro Nível - Economia, por ser o corpo eficiente com a energia e tensão equilibrada. O trabalho de atenção, não deixando nada passar, são características marcantes do quarto e quinto Nível de Lecoq (Firmeza e Decisão), ambos ativando um corpo atento que percebe tudo a sua volta e que nada passa despercebido. O exercício número 7 é sobre a relação com o espaço e como o corpo se apresenta no ambiente que está inserido. Aqui a relação com os Níveis se dá também, pois cada um tem uma espacialidade e ambientação muito específicas. O trabalho é sobre como o corpo se apresenta, se relaciona e transforma esses espaços. Esses quatro exercícios foram os que mais chamaram a atenção para um possível diálogo histórico do contexto ginástico francês com os *Sete Níveis*, com propostas e pressupostos que casam entre si, como supracitado.

Abaixo criamos uma ilustração, em forma de tabela, para resumir as possíveis relações históricas entre os princípios gerais da educação física de Demeny e a criação dos *Sete Níveis* de Jacques Lecoq. Em capítulos posteriores trataremos mais especificamente dos *Sete Níveis* em sua proposição lecoquiana.

Figura 2 – Tabela de exercícios de Georges Demeny e suas correspondências com os *Sete Níveis*

Exercícios de Demeny	Níveis de Lecoq possivelmente relacionados	Correspondências corporais possíveis
1- Adquirir simultaneamente a força e a flexibilidade, com a independência das contrações musculares, eliminando as inúteis e apreendendo a contrair e relaxar oportunamente (GOELLNER, 1992, p. 60 61).	Todos os Níveis	Possível influência na base da proposta: as tensões musculares. A importância e destaque da contração muscular. Como o refinamento de relaxar e contrair a musculatura podem modificar as qualidades e dinâmicas dos movimentos.
2- Buscar em todo trabalho a associação econômica das contrações musculares, quer dizer, a participação dinâmica de todo o corpo, mesmo que em um movimento localizado, pois todo esforço e resultante de ações parciais bem definidos e bem precisados (GOELLNER, 1992, p. 61).	Terceiro Nível: Economia	O terceiro Nível visa à objetividade dos movimentos, mínimo de esforço com o máximo de rendimento. É necessário ser preciso e objetivo. Por exemplo, é solicitado pegar um prato, então o corpo se direciona para o objeto, mesmo as mãos assumindo o protagonismo da ação com a ação de segurar o prato, a cabeça, os ombros, quadril, joelhos e pés se voltam para o prato. O ato de pegar o objeto determina as dinâmicas do corpo como um todo.
6- Não deixar nada ao acaso; despertar sempre a atenção para formas variadas do movimento e por uma execução perfeita (GOELLNER, 1992, p. 61).	Terceiro Nível: Economia Quarto Nível: Firmeza Quinto Nível: Decisão	Esses três Níveis trabalham o corpo para a atenção, só que essa característica se desenvolve de maneira distinta em cada um deles por conta da tensão empregada. Na Economia o corpo tem a demanda da atenção, mas visa a melhor execução possível das movimentações. Já a Firmeza e a Decisão trazem o aspecto de atravessamento, tudo exerce influência, é um corpo esponja.
7- Desenvolver o sentido da orientação no espaço e o equilíbrio mediante exercícios cada vez mais complexos e difíceis. Porém sempre associados a energia, flexibilidade, graça, facilidade, beleza e à utilidade dos movimentos (GOELLNER, 1992, p. 61).	Todos os Níveis	A importância da ambientação e como ela transforma e influencia o trabalho corporal. Na prática dos <i>Sete Níveis</i> a interação e atenção com o espaço são solicitadas, pois os Níveis são escalas ascendentes de tensão muscular, e é a partir dessa crescente que ocorre à progressão da proposta.

A ginástica francesa, até o início do século XX, se valia de duas fortes metodologias: a de Demeny e Amoros. Demeny apresenta um trabalho cientificista e Amoros um trabalho nacionalista. Uma terceira linha é apresentada

por Georges Hébert (GOELLNER, 1992), que ganha grande notoriedade na educação corporal francesa, sendo ele o único citado por Lecoq como influenciador direto do seu trabalho.

O método francês de ginástica, de modo geral, tem forte relação com a ciência ao focar no desenvolvimento e sobrevivência do homem através de suas qualidades físicas. Vale ressaltar que inúmeros médicos e profissionais da área da saúde criticavam algumas abordagens por acharem excessivas e prejudiciais para a saúde. Alguns médicos defendiam que a ginástica tinha que ter como base a fisiologia do exercício e os conhecimentos anatômicos. Com esse seguimento, os trabalhos de Demeny e Hébert ganharam força e notoriedade na educação francesa ao longo do século XX, sendo aplicados nas escolas e cursos superiores de educação física (GÓIS JÚNIOR, 2015).

1.2.3 O Método Natural de Georges Hébert

Georges Hébert (1875-1957) educador físico francês que desenvolveu o método de Ginástica Natural no século XX na França. Atuou como oficial da marinha francesa, diretor técnico da Escola de Fuzileiros Navais de Lorient, diretor do Colégio de Atletas em Reims (JUBÉ, 2019). O governo francês apostava que a melhor forma de reerguer o país era através da educação e tinha como vetor os recém-profissionais. A proposta apresentada pelo governo era o fortalecimento não só das disciplinas intelectuais como as físicas, com o foco de promover a educação e fortalecimento do corpo e do caráter (SCHEFFLER, 2013). Uma proposta que foi apresentada pelo governo francês foi o *Les Instructionss du ler juin 1941* [Instruções do 1º ano de junho de 1941], que tinha como base o *Método Natural* desenvolvido por Georges Hébert,

O projeto era vasto e propunha ampliar a educação física, dando-lhe um caráter de disciplina fundamental. Possuía um programa eclético, tendo o Método Natural, de Georges Hébert, em primeiro plano. Incluía exercícios analíticos e ginástica corretiva assim como a higiene e o desenvolvimento de resistência orgânicas (acostumar aos contrastes do frio ao calor, por exemplo). Previa a inclusão de atividades esportivas, entre as quais o atletismo e a natação estavam em primeiro *rank*, seguindo os esportes de combate, a ginástica com aparelhos, a inserção na natureza, caminhadas e esportes coletivos. O projeto também incluía jogos e a educação pelo ritmo, abrangia trabalhos manuais (ao ar livre ou artesanais) e recomendava algumas atividades como imprensa, encadernação, gravura,

herbário, construção de modelos reduzidos (GAY-LESCOT, 1991 *apud* SCHEFFLER, 2013, p. 38).

Um dos pensadores de maior destaque e que Hébert se inspirou foi o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) (SANTOS, 2012). A filosofia de Rousseau está presente na Revolução Francesa. Hébert criticava o corpo na sociedade em sua época, as práticas físicas a abordagem dos esportes, para ele, essas atividades construíam um corpo mecânico e ineficaz. Seu método conduzia o indivíduo ao retorno à natureza, mas modificada ao período atual. Seu trabalho tem forte relação com os elementos da natureza, como água, ar, chuva, sol (SANTOS, 2012).

No final do século XVIII os europeus queriam desbravar o novo mundo, ou seja, aprender com os costumes dos povos que eles como povo europeu colonizaram. Por isso a ideia de natural, pois a natureza ideia do natural estava em voga e modificou o pensamento francês dos anos que sucederam (SANTOS, 2012, p. 68). O método de Hébert tinha como base práticas de povos indígenas que conheceu quando atuou como oficial da marinha francesa. Ele viajou pelas Colônias Francesas e pelo continente americano, destacando que também conheceu o Brasil. Hébert tinha, ainda, inspirações dos corpos atléticos da antiga Grécia, mesmo de forma singela (JUBÉ, 2019). O que chamou a atenção de Hébert foi à musculatura simétrica e funcional que proporcionavam ao corpo a ação de gestos e movimentos precisos, habilidosos e eficazes. Era o modelo de corpo que seu método buscava alcançar (JUBÉ, 2017). Seu trabalho recusava o corpo mecânico e repetitivo trabalhado através da ginástica sueca, metodologia dominante na época. Hébert defendia uma educação física que se inspirasse na observação do corpo com o meio que ele se insere, que a disponibilidade muscular pudesse vir da: resistência, levantamento de peso, defesa pessoal; exercícios aeróbicos: saltos, escaladas, corridas e natação (SACHS, 2013).

Foi em 1904 que Hébert começou a sistematização do seu método. Em 1905 ele o apresentou na Escola de Fuzileiros Navais de Lorient, seu trabalho foi reconhecido e incorporado na escola. Vale ressaltar que os métodos de Demeny e Amoros não foram descartados por Hébert, pelo contrário, o *Método Natural* têm muitas inspirações nas propostas desenvolvidas pelos educadores físicos supracitados. Demeny e Hébert eram contemporâneos e se conheciam, sendo que Demeny o ajudou durante a concepção do *Método Natural*, e Amoros foi um dos

percussores da escola francesa de ginástica, grande parte da ideia de educação corporal partiu dos estudos de Amoros (SANTOS, 2012, p. 73). No *Método Natural* os exercícios foram inspirados na condição de vida desses povos aplicados às condições europeias da época. Os exercícios eram feitos ao ar livre com as vestimentas indicadas, que eram roupas que deixam grande parte do corpo a mostra, pois assim a interação do corpo com a natureza seria mais efetivo. As aulas tinham duração de 1h e 45 minutos para o sexo masculino e 30 minutos para o sexo feminino. As atividades eram iniciadas pelas caminhadas, corridas, escaladas, saltos, levantamentos de peso, técnicas de defesa, ao final da aula os rapazes podiam ter atividades de jogo ou canto e as moças de dança. Também tinham um momento no qual podiam trabalhar o exercício ou atividade que quisessem, sendo que os professores ficavam à disposição, mas como monitores (JUBÉ, 2017). É, portanto, um Método que teve como objetivo a volta à natureza (SOARES, 2003). Apesar de particularmente acreditarmos que essas práticas desenvolvem certo padrão de corpo, uma estética corporal do belo, o Método pregava que o indivíduo trabalhasse seu corpo para ele ir contra os efeitos nocivos da vida urbana que estagnavam as aptidões físicas naturais. Foi essa característica que despertou o interesse de Jacques Copeau (1879 - 1949), por exemplo, mestre teatral francês pois, para ele, a Ginástica Natural era um meio de desenvolver um corpo natural, disposto e atento, que inclusive é uma das bandeiras defendidas por Lecoq,

Tais semelhanças podem ser verificadas na própria estrutura diária das aulas, que envolvem um período inicial de aquecimento físico através da ginástica e da acrobacia, seguido de improvisação, com ou sem máscaras, e após, a criação de cenas no *auto-cours* (SACHS, 2013, p. 33).

A semelhança que Sachs chama a atenção é entre o trabalho de Lecoq e Copeau, mesmo Lecoq não tendo estudado com Copeau. Analisando o trabalho de Jacques Copeau são encontradas inúmeras semelhanças com as propostas de Lecoq. “Copeau foi para mim uma referência, assim como Charles Dullin, da mesma família teatral. Nossa juventude se reconhecia no espírito da escola que ele havia fundado em Paris.” (LECOQ, 2010, p. 30). Lecoq se inspirou e admirava o trabalho de Copeau.

Scheffler (2013, p. 121) apresenta como era o trabalho de Copeau que se estendeu a Lecoq no que se refere às aulas e à companhia, os artistas estudavam literatura, história, preparação vocal, tinham aulas de ginástica, dança, mimo (mímica), improvisação. Copeau era preocupado em formar artistas aptos fisicamente.

Voltando a Hébert, ele buscava desenvolver metodicamente as habilidades do corpo, através dos movimentos naturais: saltos, corridas, lançamentos e etc. ele defendia que assim o corpo como um todo seria trabalhado e desenvolvido (VIGARELLO, 2011b).

Na época em questão acreditava-se que os movimentos sistematizados e precisos trabalhavam com mais potencialidade o sistema muscular, tornando o corpo forte, vigoroso (VIGARELLO, 2011b) e também um código de movimentação era inscrito nos corpos, pois apenas reproduziam o que lhes eram solicitados, do mesmo jeito que não havia espaço para trabalhos corporais criativos.

Também no século XX, com as classes economicamente altas praticando assiduamente os esportes e apresentando resultados corporais satisfatórios, vendo também que o esporte, por trabalhar o corpo de forma dinâmica - diferente dos métodos de ginástica - com jogos, desafiaram os participantes conseguindo comover grande parte da população. Com foco nos jovens, o esporte começa a ser visto como um aliado. Foi uma época de diversidade de esportes: jogos ao ar livre, ciclismo, automobilismo, aviação, esporte náuticos, esporte hípicas, para citar alguns (VIGARELLO, 2011b).

O esporte pretende inventar uma moral que promova a competição e ao mesmo tempo o respeito ao outro, a autoafirmação na solidariedade universal. Jogar significa ser moral, competir significa ser exemplar, deferente para com o outro em particular, tanto quanto energético ou apaixonado (VIGARELLO, 2011b, p. 203).

Acreditou-se, assim, que a prática esportiva possibilitou aos estudantes perceberem que o corpo, quando trabalhado em sua totalidade e de forma criativa, alcançava resultados potentes, maior do que a prática mecânica na qual o corpo tem que seguir determinados padrões. O Método de Hébert, por sua vez, se mostra mais aberto a esse trânsito esporte-ginástica, pois, em 1901, o *Método Natural* foi

aplicado para a preparação dos esportistas do colégio de atletas na cidade de Reims, cidade localizada no nordeste da França (VIGARELLO, 2011b, p. 205).

O corpo atlético ganhou maior notabilidade após a Primeira Guerra Mundial, a natureza ganha atenção, o entendimento de nudez também é repensado, a musculatura recebe outro olhar (VIGARELLO, 2011b). Pode-se apresentar, assim, outra relação com a pedagogia de Lecoq, pois o mesmo sempre defendeu a observação e a interação com a natureza como parte primordial do processo de criação. Quando Lecoq saiu de Paris, sabe-se que ele e mais um grupo de amigos formaram um coletivo de teatro que durante algum tempo morou em contato direto com a natureza, era comum andarem nus, por exemplo. Esse grupo era composto por homens e mulheres, amigos e parceiros de trabalho – teatro (SCHEFFLER, 2013, p. 130). Para a época a aceitação que Lecoq e seus amigos tinham do corpo nu era à frente de seu tempo, levando em consideração que até hoje, segunda década do século XXI, o corpo nu ainda é um tabu em inúmeras esferas da nossa sociedade.

Todas essas relações que Lecoq viveu se fazem presentes em sua pedagogia e nas propostas de treinamentos que emergem dela. Não foi encontrada nenhuma referência ao corpo nu no trabalho de Lecoq, somente o que o professor e pesquisador Scheffler comunica, mas podemos perceber que para Lecoq a relação e o coabitar com a natureza é algo importante e valioso.

Vale ressaltar que Georges Hébert defendia que seu Método era antitécnico e que era embasado no naturalismo, corpo natural. Porém, comparando até mesmo aos esportes, sua metodologia seguia certa tecnicidade, pois os movimentos eram trabalhados para serem extremamente precisos (VIGARELLO, 2011b), tanto por promoverem um trabalho corporal que seguia roteiros, quanto pelos exercícios propostos que eram técnicos.

Em concordância com a pesquisadora norte americana Kelly Marie Miller (2014), o método de Georges Hébert exerceu influencia na pedagogia de Lecoq, principalmente no que diz respeito ao foco dos movimentos, puxar, empurrar, escalar, andar, correr, pular, levantar, carregar, atacar e defender. Lecoq (2010) cita diretamente Georges Hébert como influenciador do seu trabalho,

A análise dos movimentos do corpo humano e da natureza, das ações físicas no que têm de econômico, está na base do trabalho corporal da Escola. O que pratiquei, na realidade da minha vida esportiva, transmiti naturalmente, numa mímica de ação. Na

época, eu praticava o método natural de Georges Hébert: *puxar, empurrar, escalar, andar, correr, saltar, levantar, carregar, atacar, defender-se, nadar*. Essas ações gravam circuitos físicos no corpo sensível, e neles se inserem as emoções. Sentimentos, humores e paixões se expressam por meio de gestos, de atitudes e de movimentos análogos aos das ações físicas. É importante para os jovens atores saber como o corpo “puxa”, como “empurra”, a fim de poder, se for o caso, expressar todas as maneiras particulares, de um personagem, de “puxar” ou de “empurrar”. **Analisar uma ação física não é emitir uma opinião, é apreender um conhecimento, base indispensável para a interpretação** (LECOQ, 2010, p. 116-117) [Grifos do autor, grifos em negritos nossos].

O que é destacado da citação, e inspirada no que Lecoq nos diz, é que aprender é diferente de reproduzir uma ideia. Assim, buscamos entender os *Sete Níveis* como motores de ações físicas. Portanto, nos parece imprescindível saber das fontes para entendermos e aplicarmos melhor esse trabalho na atualidade. Entre as páginas 116 a 123 de seu livro “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral”, Lecoq fala diretamente das influências de sua formação em sua pedagogia de forma geral. Nas primeiras duas décadas da atuação de Lecoq, como professor de teatro em sua escola, algumas regras e dinâmicas esportivas eram claras e presentes nos conteúdos transmitidos por ele. Com o decorrer do tempo, essa relação foi se reorganizando, mas não desapareceu (MILLER, 2014), ficando, assim, a poética do esporte.

1.2.4 Relação Teatro e Esporte

Voltando à trajetória de Lecoq, para elucidar como ele até então professor de educação física e ginástica ingressou no teatro, foi durante a graduação em educação física que Lecoq conheceu Jean-Marie Conty (1904-1999) que já trabalhava com a relação teatro e esporte / teatro e educação física. A partir desse encontro Lecoq começou a entender e associar o que mais apreciava no movimento, o que mais lhe chamava a atenção.

Cheguei ao teatro por meio do esporte. Desde os 17 anos, numa academia de ginástica, nas rotações *em avant*, nas barras paralelas e na barra fixa, descobri a geometria do movimento. Quando se faz uma *allemande* ou um *saut de flanc*, o movimento do corpo no espaço é de ordem puramente abstrata. Descobri, aí, sensações extraordinárias que estendia para a vida cotidiana. No metrô, refazia os movimentos dentro de mim mesmo, sentia justos, então, todos os tempos, muito mais do

que na realidade. Eu treinava no estádio Roland Garros e, quando ia fazer o salto em altura, saltava “como se”, com a sensação de saltar dois metros. Adorava correr, mas era especialmente sensível à poesia do esporte – quando o sol aumenta ou diminui a sombra dos atletas no estádio, quando o ritmo da corrida se instala. Vivi intensamente essa poesia do esporte (LECOQ, 2010, p. 27) [Itálico do autor].

A “poesia do esporte”, por ele assim denominado, sempre esteve presente em suas relações, porém quando conheceu o teatro Lecoq conseguiu entender onde e como poderia aplicar a sua visão do movimento. Analisando minuciosamente os *Sete Níveis* na possível relação dessa prática com o esporte, no sentido do corpo disposto, que determinados Níveis indicam, bem como a precisão de outros, o ataque, as dinâmicas e a suspensão, pode-se destacar tais relações com o corpo que o esporte e as práticas de ginástica também trabalham.

Lecoq (1987, p. 103) diz que os Níveis foram desenvolvidos com base nas linguagens teatrais citando apenas três, teatro Realista, teatro Nô Japonês e o mascaramento. Mas entendendo que as experiências e vivências nunca são perdidas, apresentamos aqui uma possível relação do esporte com o teatro neste contexto.

Nos *Sete Níveis* a corporeidade, a essência de cada forma teatral é trabalhada através das tensões musculares. Lecoq termina sua formação em Educação Física no final da Segunda Guerra Mundial e inicia a formação em Fisioterapia, o que lhe ofereceu um amplo conhecimento anatômico sobre o corpo humano. Ele atuou na reabilitação e reeducação corporal do corpo fragilizado pelo período de Guerra (SCHEFFLER, 2013).

Lecoq foi influenciado por muitos professores e artistas. Jacques Copeau é o mais destacado em sua trajetória. “Embora proveniente do universo esportivo, e não do literário como Copeau, Lecoq foi altamente influenciado por suas ideias e crenças sobre o teatro, como se pode constatar ao analisar as bases filosóficas e metodológicas com que embasou sua escola.” (SACHS, 2013, p. 26). O norte da pedagogia de Lecoq é, assim, a criação através do corpo. A relação esporte e teatro era natural para ele e, levando em conta sua trajetória instintiva, e sendo professor de teatro, com experiência no campo do esporte, as duas áreas se encontravam para ele. Era o conhecimento de movimento que Lecoq tinha que se aliava, com o passar do tempo, ao conhecimento de outros mestres, artistas que também influenciaram em seu trabalho de forma pontual ou até mesmo sutil

(MILLER, 2014). Todas essas influências e trocas estão presentes em sua pedagogia e nos *Sete Níveis*, porém de forma reestruturada o que, por sua vez, também dificulta a identificação desses vetores já que todos se tornaram híbridos.

Sachs (2013) aponta que Lecoq não teve contato apenas durante a sua formação em Educação Física com a Ginástica Natural de Hébert. Copeau já trabalhava com os conceitos do Método em sua escola do *Vieux Colombier*. Lecoq se inspirou no trabalho de Copeau, mesmo não estudando com ele diretamente. A relação esporte e teatro não foi algo visionário de Lecoq ou até mesmo de Copeau, mas um movimento que já estava ocorrendo na cena teatral, no qual os artistas que partilhavam do mesmo interesse apenas se aproximaram. Capdevila (2006) apresenta Lecoq como um continuador de uma tradição que começou com Copeau, ou até mesmo um reformulador dessa concepção de teatro. A pedagogia de Lecoq bebe, portanto, segundo esta estudiosa, de fontes inimagináveis. Cada vez que se estuda a origem se descobre mais ramificações, juntando com a carência de publicações feitas pelo próprio artista que sempre defendeu que a Pedagogia não cabe em um papel.¹² Os textos, livros e artigos escritos pelo pedagogo não têm como foco a história da Pedagogia e suas fontes. Ele nos apresenta seu trabalho, mas não detalha de onde vêm suas inspirações. Lecoq defendia que a prática é o princípio de sua *École* e que é através da prática que a reflexão é ativada e incentivada, “em outras palavras, primeiro você age e depois fala. Essa premissa apoia sua maneira pedagógica de proceder.” (CAPDEVILA, 2006, p. 51)¹³ [tradução nossa]. Capdevila (2006), apresenta o relato de Marc Doré, que esteve presente em algumas aulas de Lecoq, no ano de 1956, relatando que a característica predominante das aulas eram que as falas apareciam apenas quando necessárias. Lecoq evitava delongadas explicações e sempre evoca a prática como meio de comunicação, intervenção, o que para época e no recorte francês era algo novo. Percebe-se que a palavra tanto falada quanto escrita não era requisitada de forma obrigatória a Lecoq e a sua forma de trabalho, o que pode ter sido um gatilho para a falta de publicações e a própria preocupação de Lecoq em arquivar sua metodologia em livros ou artigos escritos por ele mesmo. No entanto,

¹² Disso pode-se também perceber um problema. Trata-se da dificuldade trazida para os estudos teatrais que desejem compreender melhor as influências científicas e artísticas que J. Lecoq teve para criar sua pedagogia, bem como melhor localizar os aspectos inventivos dela.

¹³“Es decir, primero se actúa y después se habla. Esta premissa acompaño su manera pedagógica de proceder.” (CAPDEVILA, 2006, p. 51).

mesmo que a pedagogia de Lecoq possa pertencer a um modo teatral que denominamos teatro físico ou teatro gestual isso merece estudos teóricos também, publicações escritas, ainda que tardias e feitas por pesquisadores oriundos diretamente de sua *École* ou não.

Essa jornada pessoal será uma “jornada lenta e longa” que começará com o esporte, continuará com a reeducação corporal ocasionada pelos corpos mutilados pela Segunda Guerra Mundial e, posteriormente ao encontro do teatro. Ele continuará na Itália, onde durante oito anos de estadia, ele terá a oportunidade de realizar inúmeras experiências em dança, teatro, música, abrindo as possibilidades de mímica para as artes cênicas. No total, serão vinte anos até que ele abra sua escola em Paris. Onde é estabelecido o núcleo do seu ensino (CAPDEVILA, 2006, p. 114) [tradução nossa]¹⁴.

Miller (2014) aponta que a diferença de Lecoq para os artistas e pedagogos que beberam da fonte do esporte, como Copeau, é que Lecoq realmente atuou como ginasta/esportista, tendo, portanto, essa vivência real com o esporte. Durante sua trajetória, novos elementos foram incorporados em sua pedagogia, mas nenhum foi esquecido apenas reinterpretado. Mark Evans (2012) apresenta a influência do esporte na pedagogia de Jacques Lecoq já que, segundo ele, Lecoq é o único professor de teatro que se vale da experiência prática e teórica do esporte. Sua pedagogia tem como foco a construção de um artista cênico que tem como principal ferramenta o corpo. Como já explicitado, o fato de Lecoq ter estudado no período da Segunda Guerra Mundial e iniciado sua carreira no Pós-Guerra, deixou marcas em seu modo de trabalho, pois nesse momento histórico os estudos e sua área de atuação tinham outro objetivo, como a reconstrução da nação, o grande apelo social e cultural que apresentavam um curso mais sensível às trocas humanas, tanto que disciplinas de expressões artísticas existiam na grade curricular de sua graduação de formação (SCHEFFLER, 2013).

Alguns dos exercícios apresentados por Lecoq em sua pedagogia eram de certa forma esportivos como escaladas, nados, arremessos. Assim, ele lapidava o

¹⁴ Este viaje personal será un “lento y largo camino” que se iniciará con el deporte, seguirá con la reeducación de los mutilados de guerra para, más tarde, llegar al teatro. Continuará en Italia donde durante su estancia de ocho años tendrá la oportunidad de realizar numerosas experiencias tanto en la danza como en el teatro y la música, abriendo las posibilidades del mimo a las artes del espectáculo. En total serán veinte años hasta que abra su escuela en París. El núcleo de su enseñanza estará ya establecido (CAPDEVILLA, 2006, p.114).

corpo do artista. Apesar do trabalho de Lecoq ter fortes embasamentos no esporte - corpo no esporte, ele afirmava que exercícios com um fim atlético eram desnecessários para o trabalho do artista. Nesse sentido, a pedagogia de Lecoq rejeita o treinamento físico rígido, práticas ou exercícios físicos onde o corpo é trabalhado até a fadiga muscular sem um fim criativo (MILLER, 2014).

A pesquisadora e professora brasileira das artes do corpo Márcia Strazzacappa (2012, p. 39) parte de uma reflexão interessante sobre o treinamento técnico do artista das artes cênicas, onde muitas vezes “[...] a técnica não é como um meio, mas como um fim em si [...]”. Muitos artistas e professores buscam a destreza técnica com tanto vigor que esquecem que esse artifício é um auxílio para que o artista possa se expressar em determinadas linguagens.

Quando a técnica é apresentada sem uma função artística ou poética ela sai das artes para o campo do treinamento físico.

Ter técnica é muito positivo, mas não somente a técnica. A presença de palco tão desejada pelos artistas, só é atingida por um treinamento técnico. No entanto, se essa técnica é muito visível, pode esconder a presença do ator. [...] A técnica deve existir para dar vida aos artistas, não para sufoca-los (STRAZZACAPPA, 2012, p. 40).

Uma das perspectivas do trabalho de Lecoq pode ser entendido através deste olhar que Strazzacappa (2012) apresenta. O ator/atriz para Lecoq se utiliza do trabalho corporal, em algumas propostas da metodologia lecoquiana podemos encontrar codificações e técnicas, mas elas têm como fim auxiliar o artista para a expressão e comunicação criativa. Como exemplo, nos *Sete Níveis* observamos uma proposta de improvisação na qual o corpo é convidado a experimentar determinadas vivências com base em seu repertório corporal. Se esse repertório foi construído através de técnicas elas aparecem, mas não como fator imprescindível, e sim como parte do sujeito que ali está em serviço de um corpo poético e criativo.

Lecoq não se baseia na técnica de atividades esportivas, mas no engajamento atlético, coletivo e disposição para o jogo corporal através do espaço, peso e direção ocasionando nos princípios de puxar, empurrar, equilíbrio e desequilíbrio. É nesse sentido que o esporte aparece como base vital desta pedagogia, sendo que Lecoq já afirmou que seu trabalho tem como base as leis universais do movimento, leis essas que partem do projeto humanista da Pós-

Guerra (EVANS, 2012). A conexão aqui existente é, então, em relação ao estado de atenção e o próprio desempenho do corpo em movimento. Concordamos com Miller (2014) quando comenta que um grande diferencial da Pedagogia da Criação Teatral quando comparada a outras é a que Lecoq transmutou a prática do treinamento esportivo para uma poética do corpo em um movimento expressivo, aplicando esses conhecimentos em uma perspectiva corpórea artística. A pedagogia também abarca acrobacias e exercícios mais técnicos, porém o trabalho é feito de forma processual, com o passar do tempo o artista constrói um corpo disposto fisicamente e é a partir dele que a expressão artística acontece. A pesquisadora brasileira em artes cênicas Lúcia Romano (2015), descreve a pedagogia lecoquiana e *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* como um local de estudo e interpretação que se inspira na observação da vida cotidiana, movimento e ritmo, o que também é salientado por Lecoq,

Na verdade, sempre concebi meu trabalho com um duplo objetivo: de um lado, meu interesse está no teatro; de outro, na vida. Sempre tentei formar pessoas que ficassem bem nos dois lados. Talvez seja uma utopia, mas gostaria que o aluno estivesse vivo na vida e fosse um artista no palco (LECOQ, 2010, p. 44).

Lecoq levou o corpo da educação física com muita sensibilidade para a arte. Como é visto, ele se inspirou significativamente no *Método Natural* de Georges Hébert, que estudou o corpo na sociedade. O foco desse Método era produzir um corpo eficiente cotidianamente e, portanto, para Lecoq, o corpo no cotidiano, na sociedade tinha um valor simbólico.

Quando nos deparamos com os *Sete Níveis* podemos estabelecer relações com o esporte, teatro e corpo cotidiano. Os Níveis em sua maioria se valem de características usuais do ser humano na sociedade e somente o primeiro, quarto e o sétimo Nível parecem estar em uma ótica mais cênica, no sentido da atuação propriamente dita, pois trazem um corpo que não vemos nas ruas cotidianamente, talvez em situações esporádicas.¹⁵

A metodologia lecoquiana prega que a partir do desempenho físico o artista consegue acessar o psicológico, intelectual e emocional, o/a ator/atriz consegue moldar sua personagem ou sua obra artística – performance, sendo o

¹⁵ Todos os *Sete Níveis*, suas respectivas corporeidades e particularidades são detalhadas no capítulo II.

corpo o agente (MURPHY, 2017). A pesquisadora e professora de artes cênicas de Cingapura Maiya Murphy (2017) evidência que Lecoq também transitou em algumas tradições teatrais europeias do século XX, mas nem todas suas abordagens iam de encontro com as ideias da época. O fato de contestar já pode significar algo no contexto educacional. O que não se pode negar é que a pedagogia lecoquiana deu frutos e é forte no sentido de estar até hoje sendo trabalhada mesmo após a morte de seu idealizador. Mais uma vez é importante elucidar que Lecoq não inventou ou criou algo do nada, sua pedagogia é amparada em toda sua trajetória que está embasada de inúmeros conceitos e práticas que foram transformados de acordo com a vontade e situação em que se encontravam. É importante compreender que, de acordo com Murphy,

Lecoq não alegou inventar nada de novo; ao contrário, ele reuniu material de sua ampla gama de influências para criar uma jornada pedagógica que inclui análise de movimento, improvisação, criação coletiva e investigação em uma variedade de formas teatrais europeias. Todos os elementos de sua pedagogia são explorados através do movimento como principal modo de investigação. O principal objetivo da pedagogia de Lecoq é equipar os atores com a capacidade de criar teatro que ainda não existem, teatro que eles irão modelar em resposta aos seus respectivos contextos futuros. Embora a pedagogia se aventure em vários estilos, incluindo a *commedia dell'arte*, tragédia grega e melodrama, com o objetivo de investigar como esses estilos surgem de uma ampla base teatral, remanescendo em particulares contextos. É por isso que não existe um “estilo” específico da pedagogia de Lecoq. Sua pedagogia tem estilo transitório - resultado de uma cristalização particular da dinâmica teatral em um contexto específico (MURPHY, 2017, p. 327) ¹⁶ [tradução nossa].

Lecoq não enxergou o corpo pela ótica cartesiana e, ainda segundo Murphy (2017), ele o observava pela tradição teatral que estava inserido, sendo esse o seu diferencial.

¹⁶ Lecoq did not claim to invent anything new; rather, he gathered material from his wide range of influences to craft a pedagogical journey that includes movement analysis, improvisation, collective creation, and investigation into a variety of European theatrical forms. All of the elements of his pedagogy are explored through movement as the main investigatory mode. The primary aim of Lecoq pedagogy is to equip actors with the ability to create theatre that does not yet exist, theatre that they will fashion in response to their respective future contexts. Although the pedagogy does venture into various styles, including *commedia dell'arte*, Greek tragedy, and melodrama, it does so with the aim of investigating how these styles grow out of a broad theatrical bedrock, remanifesting in particular dramatic contexts. This is why there is no particular Lecoq “style.” Lecoq pedagogy sees style as transitory—a result of a particular crystallization of theatrical dynamic in a specific contexto (MURPHY, 2017, p. 327).

Em Paris, para elaborar o ensino, eu me apoiei nas minhas experiências precedentes: análise de movimentos com o esporte, o conhecimento do corpo com a fisioterapia, a descoberta do teatro que viu, nesse período do pós-guerra, o desejo de viver misturando diversas atividades. Conheci Jean-Marie Conty, minha experiência esportiva foi projetada no teatro. Eu me tornei ator; a descentralização teatral se organizava; em Grenoble, Jean Dasté me fez descobrir a máscara e comecei a treinar os atores e, depois, seus personagens. Oito anos na Itália me permitiram fazer experiências decisivas (LECOQ, 1976, p. 1 *apud* SCHEFFLER, 2013, p. 29).

Como o foco deste trabalho é uma abordagem técnica específica da pedagogia de Lecoq nos exercícios dos *Sete Níveis*, foi citado aqui apenas Copeau, para falar de suas fontes de inspiração e também porque o objetivo deste trabalho não é tratar sobre a trajetória de Lecoq.

Mas, este capítulo estudou a influência do esporte em sua pedagogia, ou seja, o esporte em diálogo com o teatro influenciando o seu trabalho, buscando ressonâncias disso para a criação e aplicação dos *Sete Níveis*. Ressaltamos que Copeau também estudou o esporte para aplicar seus ensinamentos, mas o mestre tinha maior interesse no corpo pré-industrial e algumas vertentes de antigas tradições ocidentais (MURPHY, 2017).

Para finalizar este capítulo inicial, destacamos um fato curioso: o histórico do prédio que abriga atualmente a *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, estabeleceu-se na localidade em 1976, e antes era sede da *Gymnase Christmann*, que era um clube esportivo no qual funcionava uma sala de boxe.¹⁷ O espaço foi construído por François Amoros, um dos pioneiros da ginástica francesa, que teve influência no trabalho de Lecoq, um espaço com história significativa para a sua pedagogia! (CAPDEVILA, 2006). Portanto a sua relação com o esporte e os dinamismos do corpo sempre estiveram presentes em seus trabalhos, propostas e também em sua pedagogia.

¹⁷ Nas atividades de orientação, me foi informado pela Prof^a Bya Braga a importância do boxe como referência esportiva e também estética para vários pedagogos e artistas teatrais europeus na primeira metade do século XX, algo que ela menciona em seu livro sobre Étienne Decroux (2013).

CAPÍTULO II

Modos de pesquisar os *Sete Níveis*: o corpo como meio de investigação entre outras sistematizações de pesquisa

Tudo se move.
 Tudo evolui, progride.
 Tudo ricocheteia e reverbera.
 De um ponto a outro, nada de linha reta.
 De um porto a porto, uma viagem.
 Tudo se move, também eu!
 A alegria e a tristeza, e também o embate.
 Um ponto indeciso, desfocado, confuso, se desenha,
 Ponto de convergências,
 Tentação de um ponto fixo,
 Numa calma de todas as paixões,
 Ponto de apoio e ponto de chegada,
 Naquilo que não tem começo, nem fim.
 Nomeá-lo,
 Torná-lo vivo,
 Dar-lhe autoridade
 Para compreender melhor aquilo que se move,
 Para compreender melhor o Movimento.
Jacques Lecoq, agosto de 1997 (LECOQ, 2010)

2.1 O corpo como meio de investigação

A questão que me acompanhou durante toda a graduação em dança e que ao final desse ciclo acredito ter encontrado a resolução nos *Sete Níveis*, é o primeiro objetivo desta pesquisa: investigar se os *Sete Níveis* poderiam, de fato, servir como trabalho de preparação corporal nas Artes da Cena de modo mais ampliado. Isso foi estudado no primeiro ano do Mestrado a partir da noção de Pesquisa Performativa que, por sua vez, é:

A pesquisa performativa, como proposição metodológica, é apresentada pelo professor e pesquisador Brad Haseman (Queensland University of Technology – Austrália), autor do *Manifesto Pela Pesquisa Performativa* (2015). Ela é uma metodologia *guiada-pela-prática* que surge do universo das artes, compreendendo as emergências do fazer artístico que muitas vezes não eram abraçadas pelos outros segmentos metodológicos, e das necessidades que os pesquisadores sentiam de validar suas práticas artísticas em suas pesquisas. A pesquisa performativa não se enquadra nos moldes da pesquisa qualitativa e quantitativa. Portanto, pode-se dizer que ela é outra categoria de investigação. Nela, a prática artística é entendida, em si, como pesquisa e não como instrumento, atividade ou resultado; é através da prática que o pesquisador

chega a suas questões, hipóteses, conclusões, referências e tudo que permeia um estudo (PRETTE; BRAGA, 2020, p. 02).

Inclusive, o registro escrito nasce do fazer artístico, levando para o papel considerações que surgiram naquele fazer que, no caso dessa pesquisa, está diretamente ligado ao mover.

No decorrer do ano de 2019, foram feitos, portanto, laboratórios de pesquisa-guiada-pela-prática realizados no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG e no Galpão 6 da FUNARTE MG, por intermédio do edital Laboratório da Cena 2019, que contemplou esta pesquisa nesta etapa importante. O primeiro objetivo da pesquisa foi alcançado e, nesse processo, a performance *Nó* foi criada por mim. Ela foi compartilhada com o público externo na FUNARTE MG (em novembro de 2019) e também na disciplina oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA UFMG “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena – Ateliê Artesania de Atriz – Ator Performer”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Bya Braga (novembro de 2019). Nesta disciplina, os processos investigativos da pesquisa-guiada-pela-prática também foram trabalhados e aprofundados. Houve também outro compartilhamento com o público na mostra artística do II Encontro de Coreógrafos das Universidades Federais (outubro de 2020)¹⁸.

Conseguimos, assim, constatar que os *Sete Níveis* podem ser um material de preparação corporal, artística e criativa para todos os segmentos das Artes da Cena, como no caso de *Nó* que se apresenta na linguagem da performance, mas tem proximidade, ou poderíamos até dizer, simpatia, pela área da Dança. Isso porque as tensões de cada Nível foram aplicadas no processo criativo da obra, entre princípios de Queda e Recuperação (*fall-recovery*). De maneira sucinta a Queda e Recuperação podem ser entendidas como uma metodologia e/ou modos de se mover e dançar, pensada por Doris Humphrey (1895-1958), coreógrafa, dançarina e uma das pioneiras da dança moderna norte americana. Para Humphrey, a poética e o ritmo do corpo estão no peso e sua relação com a gravidade atraindo o sujeito para a terra/chão e, através da força física, o corpo consegue se verticalizar. Ou seja, os pressupostos da Queda e Recuperação são cíclicos, inerentes à essência do mover. Caracterizam-se, assim, por uma proposta rica e

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ctmDkkiMEQ>>

com inúmeras variáveis (BISSE, 2008). Apesar de terem surgido na dança moderna norte americana, podem-se encontrar tais princípios em obras contemporâneas de dança, performance e nas artes do corpo de maneira geral.

Nó, performance que foi criada especialmente dentro deste trabalho de pesquisa, incluiu em seu processo de trabalho os *Sete Níveis* visando a construção das tensões corpóreas e suas relações com o peso e a gravidade, ao contrário da função primordial dos Níveis que tem por interesse a atuação teatral e criação de personagens. Pode-se assim dizer, desde já, que os *Sete Níveis* podem ser material de trabalho para as linguagens corpóreas das Artes da Cena de modo mais ampliado, além de um trabalho específico de composição de personagens ou vinculado mais à preparação de atrizes e atores.

Nos laboratórios realizados, foi incorporado também a Pesquisa Somático-Performativa pensada pela professora, pesquisadora e artista das artes do corpo Ciane Fernandes (2012), pois o segundo objetivo da pesquisa foi o de propor a conceitualização e terminologia para cada um dos Níveis. No decorrer dos processos de Pesquisa Performativa houve a necessidade de se entender e levar para a pesquisa-guiada-pela-prática as corporeidades presentes das tensões. Os *Sete Níveis* foram desenvolvidos por Lecoq, como já mencionado, um homem francês, e que nasceu na década de 20 do século XX, tendo ele vivido a Segunda Guerra Mundial. Estudar tal contexto e levá-lo para uma prática performativa foi importante para compreender a proposição dele e o que buscamos aqui na investigação.

O que Lecoq elaborou em sua pedagogia tem como ponto de partida o que ele viveu e como aquilo o atravessou. Portanto, apresentar apenas uma possível tradução linguística e um entendimento dos Níveis nesta dissertação não supriria as necessidades da pesquisa. Assim, cada terminologia encontrada nas pesquisas bibliográficas, aliadas às referências práticas da pedagogia de Lecoq que tínhamos, foi levada para os laboratórios e experimentada na prática. Ou seja, foram trabalhadas todas as nomenclaturas, junto com a apreensão prática estudada anteriormente, e foi sendo escolhida, ao final, aquela terminologia dos *Sete Níveis*, e o seu entendimento, que o corpo conseguia assimilar e chegar aos pressupostos do Nível em questão. Assim uma conceituação provisória, atualizada, foi sendo elaborada, momento em que foi necessário entender as corporeidades de cada Nível para assim registrar no papel o que seria a descrição possível de cada um

desses *Sete Níveis* para o tempo atual. Portanto, por meio dessa perspectiva e procedimentos, foram entendidas as corporeidades que perfazem cada um dos Níveis, auxiliadas pela pesquisa Somático-Performativa que diz: “O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional.” (FERNANDES, 2012, p. 3). Nas pesquisas que se guiam-pela-prática a escrita também nasce desse interesse, colocando o fazer não como algo a ser analisado, mas como fonte para se alcançar os objetivos. Por essa razão o descrever aqui exposto na dissertação emana do fazer artístico.

Por último, mas não menos importante, apoiamos também as investigações na metodologia da Crítica Genética. Esta se caracteriza por uma abordagem qualitativa transdisciplinar que tem por objetivo compreender os escritos através de seus processos de construção, ou seja, a história do texto, fazendo a análise crítica de um todo,

O início dos estudos genéticos é localizado na França, em 1968, quando, por iniciativa de Louis Hay e Almut Grésillon, o Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã, encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França (BNF) (SALLES, 2008, p. 7).

Logo, essa proposta se difundiu pelo mundo ocidental, chegando ao Brasil na década de 80. Como apresenta a pesquisadora Cecília Almeida Salles (2008), a Crítica Genética iniciou-se com a investigação em textos literários, mas ao decorrer dos anos, pesquisas e pesquisadores em artes começam a se interessar pela metodologia. Na arte, o processo de criação é tão importante quanto a obra – produto, por essa razão artistas pesquisadores se interessaram pela Crítica Genética. “A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo.” (SALLES, 2008, p. 12).

Na pesquisa feita, a Crítica Genética foi fundamental para estudar e buscar melhor compreender os escritos deixados por Jacques Lecoq e outras literaturas. Através dessa metodologia, entendemos que para poder compreender o que seriam esses *Sete Níveis*, dialogando com a minha compreensão prática artística sobre eles, seria necessário analisar todo o percurso de formação de Lecoq e sua

Pedagogia. Ou mesmo frequentar diretamente sua escola francesa, o que não me é possível por razões diversas, entre as quais a econômica.

Jacques Lecoq faleceu em 1999 e, para mim, o único meio de chegar a essas respostas, ainda que provisórias, é por meio de seus livros “*Le théâtre du geste: mimes et acteurs*” (1987) e “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” (2010) e pesquisas na internet. Mas, não somente ler esses textos como também analisá-los, buscando a biografia de Lecoq, seu contexto histórico, onde ele estudou, em que período viveu e o que o fez mover em direção a sua pedagogia, entre outras informações que, em algum momento pudessem ser relevantes.

2.2 Os Sete Níveis de Jacques Lecoq: contexto, apresentação e propostas de atualização

Lecoq em “*Le théâtre du geste: mimes et acteurs*”, livro de 1987 que traz capítulos escritos por ele próprio, amigos e parceiros de trabalho, apresenta o artigo “*Le mime, art du mouvement*”, de sua autoria, com o subtítulo “*L’espace*”. De todos os escritos divulgados e disponibilizados por Lecoq e sua *École*, que tivemos acesso e pesquisamos, essa é a única referência apresentada por ele sobre os *Sete Níveis*. Foram encontradas também outras literaturas sobre essa proposta, mas aparecem em notas de rodapé ou como exemplos de um trabalho corporal. Não foram encontradas dissertações, teses ou artigos acadêmicos, no Brasil e também em pesquisas que fizemos de materiais estrangeiros, que tratem exclusivamente dessa temática. Alguns blogs e vlogs¹⁹ de seus ex-alunos, estudantes, artistas, professores, admiradores da pedagogia lecoquiana abordam os Níveis, mas optamos por não trazer esses materiais para a dissertação, pois partem de um relato de experiência individual de quem os apresenta.

As pesquisadoras e os pesquisadores apresentados nesse capítulo são: a professora doutora de teatro Claudia Muller Sachs, com sua dissertação “A

¹⁹ <https://dramaresource.com/seven-levels-of-tension/> acesso em novembro de 2019;
<https://venngage.net/p/160442/7-levels-of-tension-lecoq> acesso em novembro de 2019;
https://www.actorsofdionysus.com/images/7_Levels_of_Tension_Exercise.pdf acesso em novembro de 2019;
<https://www.actorscentre.co.uk/news/learn-more-about-jacques-lecoqs-tension-levels> acesso em novembro de 2019;
<https://www.youtube.com/watch?v=YVFQ2ZuLNq0> Acesso em agosto de 2019.

metodologia Jacques Lecoq: estudo conceitual” (2004) e tese de doutorado “A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator” (2013), ambas tratando da Pedagogia da Criação Teatral; a tese do professor doutor Ismael Scheffler “O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq” (2013), que apresenta a trajetória de Jacques Lecoq, no qual os Níveis são abordados com base em uma aula que fez com François Lecoq, filho de Jacques Lecoq; o professor doutor Felisberto Sabino da Costa em seu artigo “A máscara e a formação do ator”, publicado na revista Moin-Moin (2012); a pesquisadora espanhola Carmina Salvatierra Capdevila, que aborda a referida pedagogia em sua tese “*La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*” (2006); e Christina Fornaciari, professora doutora da UFV. Foi ela quem me apresentou aos *Sete Níveis* na disciplina de Atuação Teatral I ofertada pelos cursos de licenciatura e bacharelado em Dança da UFV. Fornaciari estudou com Suzy Willson em Londres e participou do curso “*Poetic Body*” com duração de dois anos. Suzy Willson é fundadora da companhia *The Clod Ensemble*, a companhia é citada no site da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* na aba *Élèves dans le Monde* (Estudantes pelo mundo), portanto Suzy Willson teve formação na pedagogia e conseqüentemente com os *Sete Níveis*. Fornaciari foi orientadora do meu trabalho de conclusão de curso na Graduação, no qual abordei os *Sete Níveis* em relação com os *Quatro Fatores do Movimento* de Rudolf Laban. Portanto, meu TCC será citado também nessa dissertação.

Outro pesquisador cujo trabalho é citado é do professor americano Richard J. Kemp, que escreveu “*Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*” (2010), investigando a cognição e a relação com a atuação. Todas as denominações apresentadas pelos supracitados estudiosos serão analisadas com o fim de propor entendimentos aprofundados e comparações para, assim, poder ser lançada a perspectiva sobre os *Sete Níveis* e como se poderia pensar hoje a melhor denominação e conceitualização atualizada para cada um deles.

Jacques Lecoq inicia a apresentação dos *Sete Níveis* partindo da reflexão do corpo e suas dinâmicas em relação ao espaço, indicando que todo o movimento gera pressões e tensões no espaço que ele está inserido, sinalizando que essas tensões dão consistência ao espaço, e podendo servir também como ponto de partida para a criatividade. Para Lecoq os *Sete Níveis* são:

O teatro de alto nível coloca o corpo em um espaço de tensão mais alta do que o habitual na vida. Consegui estabelecer uma escala de tensões corporais em sete níveis. Cada um dos níveis se adapta a um estilo diferente de teatro, ficando cada vez mais alto/forte, e podendo utilizar vários tipos de movimentos, como caminhar, sentar, andar ou também falar (LECOQ, 1987, p. 103)²⁰ [tradução nossa].

Entende-se teatro de alto nível como teatro profissional e suas diferentes linhas como Teatro Nô japonês, *Commedia dell'Arte* e afins. Lecoq não especifica quais seriam esses teatros em cada um dos Níveis, somente em quatro Níveis, em nosso entendimento.

Lecoq se inspirou em formas distintas de teatro, e para cada teatro selecionado aplicou uma tensão a ser trabalhada. A seguir, as apresentações de cada Nível para Lecoq:

- 1) A subconstrução: expressão de sobrevivência, como antes da morte: a imagem de aves marinhas que são asfaltadas na praia. Fala com dificuldade, por si mesmo, com palavras incoerentes e palavrões também (LECOQ, 1987, p. 103).²¹ [tradução nossa]
- 2) Desconstrução: expressão sorridente – corpo de férias -, deixando os braços livres para se movem em um pêndulo gravitacional, o corpo salta sobre si mesmo: conversa com o outro, procura o grupo de amigos (LECOQ, 1987, p. 103).²² [tradução nossa]
- 3) O corpo econômico: neutro, programado para o mínimo de esforço e produção máxima. Tudo é dito educadamente, mas sem paixão (LECOQ, 1987, p. 103).²³ [tradução nossa]
- 4) O corpo sustentado: carregamos o peso do nosso próprio corpo. Primeira sensação de espaço em tensão. Descoberta, interesse, suspensão, chamamos, designamos, nos alertamos, procuramos o lado, não há relaxamento. Os temas estão no nível do teatro realista, sensíveis a situação (LECOQ, 1987, p. 103).²⁴ [tradução nossa]

²⁰ Le théâtre de grand niveau de jeu place le corps dans un espace de tension plus haut que celui qui est le sien habituellement dans la vie. j'ai pu ainsi établir une échelle de tensions du corps sur sept niveaux. chacun des niveaux accueille un style de théâtre différent, de plus en plus fort, à partir de déplacements variés, tels que marcher, s'asseoir: avec aussi la prise de parole (LECOQ, 1987, p. 103).

²¹ La sous-décontraction: expression de survie, comme avant la mort: l'image des oiseaux de mer se trainant englués de goudron sur la plage: on parle à peine, pour soi, avec des mots incohérents des jurons aussi (LECOQ, 1987, p. 103).

²² La décontraction: expression souriante de la - vacance du corps-, laissant les bras libres de jouer en pendule gravitaire, le corps rebondissant sur lui-même: on parle à l'autre, on cherche la bande des copains (LECOQ, 1987, p. 103).

²³ Le corps économique: neutre, comme programmé dans le minimum d'efforts pour le maximum de rendement. Tout est dit, poli sans plus, sans passion (LECOQ, 1987, p. 103).

²⁴ Le corps soutenu: on porte le poids de son propre corps. Première sensation de l'espace en tension. Découverte, intérêt, suspension, on appelle, on désigne, sorte d'alerte, on cherche le côté, il n'y a pas de décontraction. thème de niveau de théâtre réaliste, en action (LECOQ, 1987, p. 103).

5) Primeira tensão muscular: a decisão. Eu vou, a ação começa, a palavra se torna precisa, clara. No teatro: nível realista de jogo, em ação (LECOQ, 1987, p. 103).²⁵ [tradução nossa]

6) Segunda tensão muscular: a paixão intervém; a raiva é/em seu estado natural. Coloque no palco um homem irritado, ele estará no nível da encenação. O ator também deve estar nesse nível, mas sem ficar bravo ou gritar, ele tem que jogar. Este teatro está perto do mascaramento, não podemos reproduzir na vida este nível, já é um teatro estilizado (LECOQ, 1987, p. 103).²⁶ [tradução nossa]

7) Terceira tensão muscular: o máximo. O gesto toca com resistência, lentamente, sem trajetória, como no teatro Nô; só se pode simular a tensão nesse nível, próximo à asfixia. A palavra não é mais dita, mas intercalada com sons que se prolongam (LECOQ, 1987, p. 103).²⁷ [tradução nossa]

Lecoq é objetivo e não apresenta os Níveis de maneira detalhada em seus escritos. Ele afirma que o corpo sustentado é baseado no teatro realista, quarto Nível, o estado de mascaramento se relaciona ao sexto Nível e, no sétimo Nível, com o corpo em tensão máxima, com a sua base está no teatro Nô japonês. Os outros Níveis ele apenas os descreve de forma sucinta. “Vemos que a experiência mimo-dinâmica oferece uma escala de teatro diferente. A palavra e a própria natureza do texto mudam de acordo com a tensão do corpo. Por outro lado, cada texto teatral contém potencialmente uma tensão do corpo para tocá-lo (LECOQ, 1987, p. 103).²⁸” [tradução nossa]. Percebe-se, assim, que os *Sete Níveis* foram criados para que o/a ator-criador/atriz-criadora preparados por Lecoq entendam as dinâmicas de cada forma de teatro em seus corpos, visando à atuação, ou seja, à criação teatral.

Sachs (2004, p.80), em sua tese e dissertação, apresenta a seguinte nomenclatura para os *Sete Níveis*: “subdescontração, a descontração, a economia, a firmeza, o alerta, a irritação, a asfixia.” Para ela, os *Sete Níveis* são como um jogo de escalas de tensões. Fornaciari, durante as aulas práticas que ministra e que realizei, apresenta as nomenclaturas iguais a de Sachs (2004). Ismael Scheffler

²⁵ Première tension musculaire: la décision. je pars, c'est l'action qui commence, la parole se fait précise, nette. au théâtre: niveau de jeu réaliste, en action (LECOQ, 1987, p. 103).

²⁶ Deuxième tension musculaire: la passion intervient; la colère en est l'état naturel. mettez sur scène un homme en colère, il aura un niveau de jeu de théâtre. l'acteur, lui, doit aussi avoir le niveau mais sans se mettre en colère ni crier. il doit jouer. théâtre proche du masque, on ne peut rejouer comme dans la vie à ce niveau, c'est déjà un théâtre stylisé (LECOQ, 1987, p. 103).

²⁷ Troisième tension musculaire: le maximum. Le geste joue en résistance, lentement sans élan, comme dans le nô; on ne peut que simuler la tension à ce niveau proche de l'asphyxie. La parole n'est plus parlée, mais entrecoupée à travers des sons qui s'allongent (LECOQ, 1987, p. 103).

²⁸ On voit que expérience mimo-dynamique propose une échelle de théâtre différents. La parole et la nature même du texte changent selon la tension corporalle. A l'inverse, chaque texte de théâtre renferme en puissance une tension du corps pour le jouer (LECOQ, 1987, p. 103).

(2013, p. 342), refere-se aos *Sete Níveis* com algumas distinções na nomenclatura, mencionando “hiperrelaxamento, descontração, economia, disponibilidade, decisão, engajamento e hipertensão”.

É importante ressaltar que em alguns Níveis Lecoq não chega a nomeá-los claramente, chamando-os de primeira, segunda, terceira tensão muscular. O professor Felisberto S. Costa (2012) segue a mesma linha de Lecoq, tanto que ele o referencia em seu artigo. Assim como Capdevila (2006), aparentemente ela faz o mesmo que o professor Felisberto S. Costa, uma tradução direta do capítulo “*Le mime, art du mouvement*” de 1987. Kemp (2010) apresenta nomenclaturas e designações que consideramos mais ousadas para alguns Níveis, porém seu trabalho está em língua inglesa e temos, assim, também, uma questão de tradução. Cada palavra não é somente uma combinação de sílabas, mas trazem toda carga cultural e simbólica daquele povo e país. Tradução por si só já é uma interpretação e, portanto, é importante ter sensibilidade e cuidado ao examinar cada um desses materiais, pois todos partem de uma transmissão oral ou textual em língua francesa. Sachs (2012) pontua questões problemáticas da tradução de alguns termos-chave do livro “*Le corps poétique*” (1997) para “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” (2010), versão brasileira do livro. Termos esses que podem provocar um entendimento equivocado das propostas lecoquianas.

É difícil apontar qual nomenclatura é certa ou qual é equivocada, até porque o próprio Lecoq que desenvolveu a proposta dos *Sete Níveis* não apresenta quais seriam as melhores ou corretas nomenclaturas. Acreditamos, então, que ambas as nomenclaturas casam com as propostas dos Níveis difundidas pelo pedagogo Lecoq, pois possivelmente foram apresentadas por ele ou professores de sua *École*. Mesmo que o texto dele relacionado ao assunto seja de 1987. Lecoq atuou em sua escola até a década de 90, possivelmente adaptando os *Sete Níveis* ao longo de sua atividade profissional e conforme seus estudos foram avançando e necessidades da pedagogia. As nomenclaturas e descrições de cada Nível foram, aqui, confrontadas, entendendo as suas igualdades e disparidades, dentro de um exercício de melhor entendimento dos *Sete Níveis* por meio das informações que conseguimos coletar.

O ponto de partida será a informação concedida pelo próprio Lecoq, mesmo que a descrição que ele nos apresenta seja sucinta. As nomenclaturas que apresentaram diferenciações se compõem por palavras que são sinônimos do que

foi inicialmente proposto pelo pedagogo, remetendo ao mesmo conceito. A tradução das palavras também foi levada em conta, visto que Lecoq se comunicava na língua francesa. É necessário se atentar às nomenclaturas, principalmente em trabalhos corporais nos quais o foco visa materializar no corpo aquela concepção, a ideia. Pode-se, no ato pedagógico de transmissão de uma técnica cênica, procurar motivações e provocações nas palavras para o trabalho corporal cênico se realizar. E mesmo usando palavras que são sinônimas para um dado conceito, algumas distinções podem ser apontadas, sendo que algumas diferenciações poderão aparecer no trabalho corporal.

Abaixo, passamos a apresentar os Níveis escrevendo-os com a primeira letra em maiúscula, pois assim a palavra se diferenciará do uso comum e passará a ser o nome de algo.

2.2.1 Primeiro Nível

A Subconstrução: expressão de sobrevivência, como antes da morte: a imagem de aves marinhas que são asfaltadas na praia. Fala com dificuldade, por si mesmo, com palavras incoerentes e palavrões também (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução nossa].

Subdescontração: É o nível da sobrevivência, como antes da morte. O corpo já não responde mais, desânimo, cansaço. Fala-se pouco, para si mesmo, com palavras incoerentes, e com blasfêmias também, é um corpo que tenta se movimentar em busca de mais energia. Para esse nível o corpo demanda 10% de energia, que é distribuída para a respiração e órgãos (COSTA, 2012 *apud* PRETTE, 2018, p. 42).

Hiperrelaxamento (*Hyperdécontraction*): relacionado com o deserto, com o cansaço, com a fadiga, a falta de força no corpo, esgotamento (*épuisement*). Andar cansado, trôpego, até o rastejar. Contudo sempre em movimento, sem parar. Ritmo muito lento, espaço amplo (SCHEFFLER, 2013, p. 342).

Sub-relaxamento: expressão da sobrevivência antes da morte (CAPDEVILA, 2006, p. 355)²⁹ [tradução nossa].

Sem Contração. Movimento: como se você não tivesse coluna, caindo, tentando se levantar, cambaleando. Foco: nenhum. Voz: gemido, grunhido (KEMP, 2010, p. 172)³⁰ [tradução nossa].

Subdescontração; expressão de sobrevida, como antes da morte, e fala-se com dificuldade (COSTA, 2012, p. 34).

²⁹ La sub-relajación: expresión de supervivencia anterior a la muerte (CAPDEVILA, 2006, p. 355).

³⁰ “WITHOUT CONTRACTION” MOVEMENT: As if you had no spine, falling down, trying to get up, staggering. FOCUS: None. VOICE: Groan, grunt (KEMP, 2010, p. 355).

O primeiro Nível para Lecoq (1987), Sachs (2013), Fornaciari e Capdevilla (2006) tem como base o prefixo “Sub” que significa, de acordo com o Minidicionário da Língua Portuguesa de Ruth Rocha (2005, p. 658), “*pref Designativo* de inferioridade, subordinação.” As palavras que aparecem posteriormente são descontração, relaxamento e construção. Para explicar melhor, trazemos os significados dessas palavras casando com o prefixo sub para a consideração sobre o primeiro Nível. Assim, apresentamos o significado de contração, já que descontração seria a falta de contração. “*sf* 1 Ato de contrair(-se); encolhimento. 2 (Gram.) Redução de duas ou mais vogais a uma só. 3 (Med.) Retraimento de órgãos ou de parte deles.” (ROCHA, 2005, p. 195). A Subdescontração é a falta de contração, tanto dos órgãos quanto dos músculos. Descontração é um sinônimo de relaxamento, mas tem um sentido mais afetivo. No dicionário online Michaelis³¹ (a palavra não foi encontrada no Minidicionário da Língua Portuguesa (2005)), é apresentado um dos significados da seguinte forma: “Depois de uma dose de vodka, houve uma descontração total.” O Nível requer, então, um corpo que sai desse lugar de alegria, de conforto para um estado de incômodo e sem força muscular, e as faculdades intelectuais também se desordenam.

Relaxamento é apresentado através da palavra relaxado: “*adj* 1 Frouxo; distendido. 2 (Fig.) desmazelado. 3 (Fig.) Depravado. 4 (Fig.) Sem brio.” (ROCHA, 2005, p.602). Sub-relaxamento é sobre não ter tensão, visto que relaxamento é a diminuição ou a falta da mesma. Portanto o Sub-relaxamento seria algo que não fosse nem comparado ao relaxamento, é estar abaixo desse estado. Essa nomenclatura pode gerar confusões de entendimento. Lecoq (1987) afirma que mesmo que o corpo esteja fraco ele precisa encontrar maneiras de se relacionar com o espaço, de se mover. Se a provocação vir da negação desse relaxamento instigando o artista a se mover abaixo desse estado, provavelmente não terá nenhum movimento.

Experimentei em meu próprio corpo, para a realização da pesquisa de mestrado todas as nomenclaturas com base em seus significados. Esta última, em específico, me proporcionou um lugar do não movimento. Encontrar um lugar

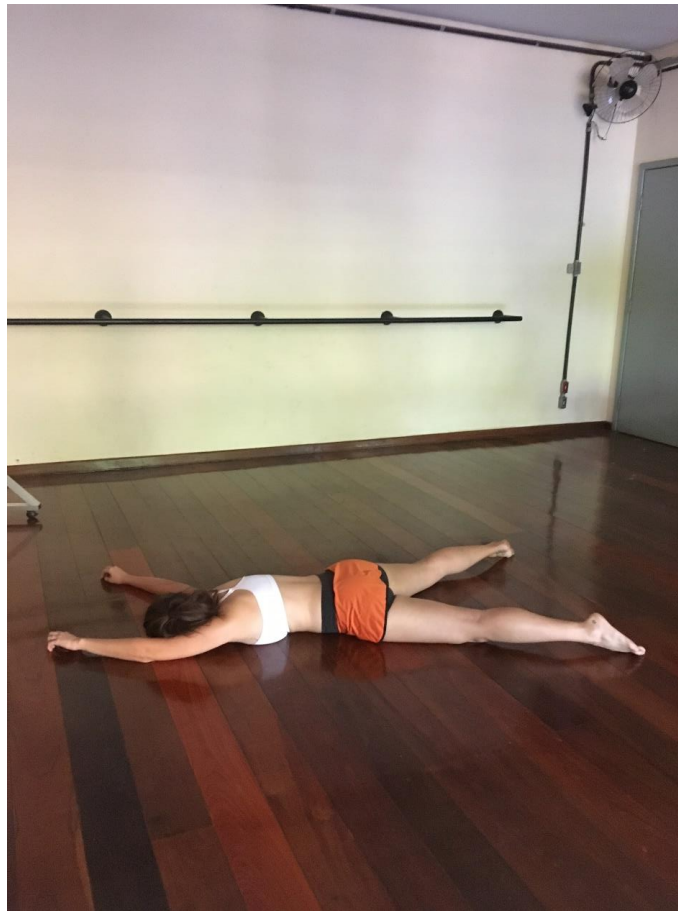
³¹Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portuguesbrasileiro/descontra%C3%A7%C3%A3o/> Acesso em agosto de 2020

abaixo do relaxamento e se manter em cena requer, assim, refinamento corporal e artístico que pende para o lado energético e não o da tensão. Compreendemos que os *Sete Níveis* podem trabalhar as sete tensões ou estados energéticos, podendo falar em presença para o artista da cena. Mas, para se chegar a esse lugar através dos *Sete Níveis*, o corpo precisa iniciar, talvez, no trabalho da tensão muscular, no caso da pedagogia lecoquiana. Com o Sub-relaxamento a tensão é mínima, praticamente só as contrações involuntárias de órgãos trabalham.

Subconstrução é a não construção. Entendendo que as tensões propiciam uma construção de estado corpóreo, a descrição de Lecoq (1987) sobre o primeiro Nível propõe a não construção de uma tensão, ocasionado em uma energia de corpo. O prefixo hiper significa excesso de relaxamento como já pontuado, sendo a falta de tensão. Essa nomenclatura é o sinônimo de Sub-relaxamento e pode encontrar as mesmas dificuldades quando trabalhada na prática. As nomenclaturas Sem Contração, Hiperrelaxamento e Subconstrução vão ao encontro a essas questões.

A descrição que mais se relaciona com os pressupostos do primeiro Nível é a Subdescontração. Como já dito, é preciso atentar-se às traduções, não construir um corpo com tensões é também construir um corpo. Então, utilizar a Subconstrução pode soar, no mínimo, confuso já que toda proposta corpórea passa por uma construção, mesmo que ela esteja pautada em uma desconstrução. Todavia, a nomenclatura de Lecoq (1987) tem a questão da tradução. Em tradução livre *Sous-décontraction* é Sub-construção, porém *décontraction* é descontração, que também pode ser relaxamento. Reconhecemos a importância de tratarmos na pesquisa feita a proposta original de Lecoq, mas é necessário também buscarmos adequar suas proposições a nossa língua portuguesa brasileira. Subdescontração é, portanto, a palavra que parece mais se adaptar ao nosso idioma, pois passa a mesma ideia, ou seja, a de um corpo que tenta sobreviver, mas está envolto a uma falta de tensão que causa agonia em suas ações.

Figura 3 - Foto de Nailanita Prette



Registro do laboratório de Pesquisa Performativa dos *Sete Níveis*, primeiro Nível Subdescontração. Data: 3 de setembro de 2019. Local: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Belas Artes da UFMG. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Nailanita Prette. Observação: laboratório de pesquisa gravado em formato de vídeo, essa foto é um *print* do vídeo do laboratório. A foto representa o registro, em si, do movimento, pode ser difícil visualizar o primeiro Nível, mas ela é apresentada como um apontamento dos laboratórios de pesquisa.

2.2.2 Segundo Nível

Relaxamento/Descontração: expressão sorridente – corpo de férias -, deixando os braços livres para se moverem em um pêndulo gravitacional, o corpo salta sobre si mesmo: conversa com o outro, procura o grupo de amigos (LECOQ, 1987, p. 103).

Descontração: Nível da expressão sorridente das “férias do corpo”, como num passeio, corpo apaixonado, ele sente prazer de estar onde está. Os braços e ombros livres para jogar como um pêndulo com a gravidade, o corpo salta sobre si mesmo, estado de abertura e contentamento. Fala-se com outros, procura-se o seu grupo de amigos. Nesse nível o corpo necessita de 80% de energia (COSTA, 2012 *apud* PRETTE, 2018, p. 42).

Relaxamento (*Décontraction*): relacionado a desconstrução das férias. Andar solto, pés com chutes circulares, braços jogados, andar cambaleante, andar com círculos, riso solto. Leve (SCHEFFLER, 2012, p. 342).

Relaxamento: um estado de ausência do corpo (CAPDEVILA, 2006, p. 355)³² [tradução nossa].

Relaxamento com um sorriso. Movimento: Braços balançando, pés como se chutassem uma bola de futebol a cada passo. Foco: vagando. Voz: gíria, energia mínima, ex: “Ei” (KEMP, 2010, p. 162)³³ [tradução nossa].

A **descontração** são “as férias do corpo”, e este salta sobre si mesmo como um pêndulo (COSTA, 2012, p. 34).

No que tange às nomenclaturas, temos aqui apenas uma diferença entre Relaxamento e Descontração. Já apresentamos os significados dessas palavras no primeiro Nível, recordando que Relaxamento é a falta de tensão e Descontração está mais ligado a um momento afetuoso que não tem preocupações. Se destrincharmos a palavra sem o prefixo “des”, observamos a palavra contração. Com exceção de Capdevila (2006), as outras descrições casam entre si em seus entendimentos, todas partindo das que Lecoq (1987) nos apresenta. Capdevila (2006) nos diz que aqui se trataria de uma ausência do corpo, o que não condiz com trabalho do Nível. Este é o Nível do corpo cotidiano, de um corpo feliz, que se relaciona bem com o meio, no qual a tensão muscular é confortável, não tendo preocupações. Com isso, o corpo não está ausente, mas ele está presente de forma leve. A diferenciação entre a nomenclatura Relaxamento e Descontração advém da tradução dessas palavras: *Décontraction* pode ser descontração ou relaxamento, dependendo da aplicação. Ressaltamos que a tese de Capdevila (2006) está em espanhol e o texto de Kemp (2010) em inglês, e eles se inspiraram possivelmente em alguma transmissão de Lecoq sobre os Níveis, de modo oral ou textual.

O termo Descontração se aplica a esse Nível, pois requer um corpo cotidiano, descontraído, a musculatura está relaxada, mas ativada. As relações apresentadas por esse corpo trazem a imagem do estado de contentamento. Com o

³² La sub-relajación: expresión de supervivencia anterior a la muerte (CAPDEVILA, 2006, p. 355).

³³ LEVEL II “RELAXATION WITH A SMILE” MOVEMENT: Arms swinging, feet as if gently kicking a soccer ball with each step. FOCUS: Wandering. VOICE: Slang, minimal energy. “Hey.” (KEMP, 2010, p. 172).

relaxamento o corpo entra em um modo de inércia, não se relacionando com o espaço, por mais que se movimente. As gesticulações não apresentam, então, o corpo apaixonado ou aberto às relações.

Figura 4 - Foto de Nailanita Prette



Registro do laboratório de Pesquisa Performativa dos *Sete Níveis*, segundo Nível Descontração. Data: 11 de outubro de 2019. Local: Galpão 6 da FUNARTE - MG. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Nailanita Prette. Observação: laboratório de pesquisa gravado em formato de vídeo, essa foto é um *print* do vídeo do laboratório. A foto representa o registro, em si, do movimento, pode ser difícil visualizar o segundo Nível, mas ela é apresentada como apontamento dos laboratórios de pesquisa.

2.2.3 Terceiro Nível

O corpo econômico: neutro, programado para o mínimo de esforço e produção máxima. Tudo é dito educadamente, mas sem paixão (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução nossa].

Economia: Nesse nível o corpo só move o que for essencial; neutro, programado para o mínimo de esforço com o máximo

de rendimento. Tudo que é dito é direto, polidamente, sem nada mais, sem paixão, ele não expressa nenhum sentimento ou afeto. No nível economia o corpo gasta 100% de energia (COSTA, 2012 *apud* PRETTE, 2018, p. 42).

Economia de movimento (*Économie de mouvement*): caracterizado pela realização do máximo de ações com um mínimo de energia. É eficiente, por vezes inexpressivo ou robótico. Ritmo de andar razoável, claro em suas ações, nem expansivo, nem retraído (SCHEFFLER, 2013, p. 342).

O corpo econômico: as ações são realizadas automaticamente, sem esforço (CAPDEVILA, 2006, p. 355)³⁴ [tradução nossa].

Economia de movimento. Movimento: energia suficiente para realizar uma tarefa, nem mais nem menos. Balanço mínimo de braços ao caminhar. Eficiente, mas não robótico. Foco: no objetivo. Voz: eficiente e completo. Ex: “oi” (KEMP, 2010, p. 172)³⁵ [tradução nossa].

O corpo econômico caracteriza-se pelo mínimo de esforço e máximo de rendimento, tudo é dito quase com polidez, sem paixão (COSTA, 2012, p. 34).

A palavra que se destaca aqui é Economia, “*sf* 1 Ciência que estuda a produção, circulação, consumo das riquezas, moeda, etc. 2 Moderação no gastar.” (ROCHA, 2005, p. 260). Apenas as descrições de Capdevila (2006) e Scheffler (2013) se diferem. Fica evidente que o objetivo desse Nível é trabalhar uma tensão que não é acentuada, pois o corpo está em equilíbrio, não passando explicitamente nenhum afeto maior e também não se afetando. O corpo faz o que precisa realizar. Discordamos quando Capdevila (2006) diz “sem esforço”. O corpo nesse Nível realiza tarefas, ele tem como objetivo produzir determinada ação. Então, tem um esforço mesmo que mínimo. Scheffler (2013, p. 342) nos diz que o corpo por vezes é inexpressível ou robótico, o corpo nesse Nível tentará sempre ser inexpressível, sendo isso um dos pré-requisitos. Ele não gasta energia com expressões, não se importa com isso, e, portanto será sempre um corpo mecânico: robótico e tentando ser inexpressivo. Lecoq (1987, p. 103) diz que o corpo está programado para o mínimo de esforço com o máximo de rendimento, frase que também podemos escutar, em determinadas ocasiões, em propagandas de carros ou utensílios tecnológicos domésticos, por exemplo. Então, é um corpo que foge do usual cotidiano. Lecoq (1987, p. 103) o nomeia de “corpo econômico”, e

³⁴ La relajación: un estado de ausencia del cuerpo (CAPDEVILA, 2006, p. 355).

³⁵ LEVEL III “ECONOMY OF MOVEMENT” MOVEMENT: Just enough energy to accomplish a task, no more, no less. Minimal swinging of arms when walking. Efficient, but not robotic. FOCUS: On the goal. VOICE: Efficient and complete. “Hello.” (KEMP, 2010, p. 172).

entendemos como uma boa designação. Porém, para criar uma sistematização dos Níveis, optamos por utilizar apenas um nome, e então dizer terceiro Nível Economia se aplica muito bem, sendo essa a nomenclatura designada por nós.

Figura 5 - Foto de Nailanita Prette - Mecânica



Registro da performance Mecânica. O terceiro Nível Economia foi estudado no processo criativo da obra, pois os movimentos nessa performance precisam ser mecânicos, repetitivos e inexpressivos. Data: 22 de março de 2018. Local: Universidade Federal de Viçosa. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Christina Fornaciari.

2.2.4 Quarto Nível

O corpo sustentado: carregamos o peso do nosso próprio corpo. Primeira sensação de espaço em tensão. Descoberta, interesse, suspensão, chamamos, designamos, nos alertamos, procuramos o lado, não há relaxamento. Os temas estão no nível do teatro realista, sensíveis a situação (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução nossa].

Firmeza: nível que requer disposição, vontade de se deslocar, carrega-se o peso do próprio corpo, movimento decidido. Estado de descoberta, interesse, suspensão, não há descontração: primeira sensação de espaço em tensão. Sensível à situação. No nível firmeza o corpo gasta 120% de energia (PRETTE, 2018, p. 43).

Disponibilidade (*Disponibilité*): atitude de disposição, de descoberta, de atenção, de leveza. Observa com interesse, curiosidade, empolgação. É ágil, leve, alto. É a atitude utilizada na máscara neutra, de descoberta do mundo (SCHEFFLER, 2013, p. 342).

O corpo suportado: leva o peso do próprio corpo. Primeira sensação de espaço em tensão, estado de suspensão. Nível do

teatro realista, sensível à situação (CAPDEVILA, 2006, p. 355)
³⁶ [tradução nossa].

Decisão. Movimento: deliberado. Urgente. Foco: intensamente na tarefa. Comando de voz: “vá!”, “pare!” (KEMP, 2010, p. 172)³⁷ [tradução nossa].

O **corpo sustentado** caracteriza-se pelo estado de alerta, suspensão, chamamento, de descoberta e não há descontração (COSTA, 2012, p. 34).

Nesse Nível temos uma variedade nas nomenclaturas, começaremos com a expressão corpo sustentado. Sustentação “*sf* 1 Ato de sustentar(-se). 2 Sustentáculo. 3 Confirmação. 4 Defesa oral em júri.” (ROCHA, 2005, p. 667). Lecoq (1987) na descrição deste Nível coloca que este é um corpo que se sustenta, não relaxando em nenhum momento.

Firmeza é “(ê) *sf* Qualidade daquele ou daquilo que é firme.” (ROCHA, 2005, p. 329), Firme por sua vez é “*adj2g* 1 Seguro; fixo; estável; inabalável. 2 Resoluto. 3 Diz-se da cor que não desbota.” (ROCHA, 2005, p. 329). Firmeza passa a ideia de dureza, de algo que se relaciona com ele mesmo. Este Nível requer interação com o meio, ele é um corpo poroso, com sensores. É uma firmeza que remete a um corpo firme, no sentido de se sustentar, o corpo tem essa dinâmica do estar em suspensão/sustentação.

Decisão, “*sf* 1 Ato de decidir; resolução, determinação. 2 Coragem, intrepidez. 3 Sentença.” (ROCHA, 2005, p. 219). Quando ouvimos a palavra decisão a primeira impressão que nos vem é de decidir e escolher algo, ação essa que não é trabalhada nesse Nível. Aqui é um corpo que não escolhe, logo, não decide. Entende-se esse corpo como poroso, ele está em um espaço onde tudo o atravessa. Quando Lecoq (1987) nos diz sobre a primeira sensação de espaço em tensão, neste Nível, essa relação advém desse corpo que tudo vê, tudo sente. Então, o espaço se torna um lugar tenso, que marca esse corpo. Quando trabalhado esse Nível pela primeira vez com seus estudantes, Fornaciari o comparava ao estado da criança, por ser um corpo curioso e investigativo. Não se pode afirmar se Lecoq se inspirou nas relações infantis para criar esse Nível. Dos estudos que fizemos, dizemos que não, pois ele mesmo nos diz que essas ideias

³⁶ El cuerpo sostenido: se lleva el peso del próprio cuerpo. Primera sensación del espacio en tensión, estado de suspensión. Nível de teatro realista, sensible a la situación (CAPDEVILA, 2006, p. 355).

³⁷ LEVEL IV “DECISION” MOVEMENT: Deliberate. Urgent. FOCUS: Intensely on the task. VOICE: Command. “Go!” “Stop!” “Move!” (KEMP, 2010, p. 172).

são inspiradas em formas de teatro e, no caso desse Nível, ele menciona uma relação artística com o “teatro realista”; mas, didaticamente, a comparação com a criança é efetiva e interessante para que os estudantes, artistas nos laboratórios práticos consigam assimilar e apresentar esse estado de presença de um corpo curioso, ativo e atravessado, não levando a expressão do corpo para ações literais de uma criança, mas às sensações, ações, gestos e movimentos oriundos dessa energia.

O último título apresentado ao quarto Nível é Disponibilidade, é a “*sf* Qualidade ou estado daquilo que é disponível.” (ROCHA, 2005, p. 250). Disponível, de acordo com o dicionário da língua portuguesa é explicitado pela palavra dispor. Então, dispor “*v anôm* [conjug.: pôr]. 1 Colocar ou distribuir metodicamente. 2 Organizar. 3 Coordenar” (ROCHA, 2005, p. 250). Essas definições vão ao encontro com o que Scheffler (2013) nos diz, ou seja, sobre aqui ser proposta uma atividade corporal em estado de descoberta, como se fosse o mesmo corpo da *Máscara Neutra*. O trabalho da *Máscara Neutra* dentro da pedagogia lecoquiana é um dos mais notáveis (FREIXE, 2017).

Kemp (2010, p.172) afirma que o quinto Nível seria equivalente ao da *Máscara Neutra*, mas Scheffler (2013, p. 342) aponta que é o quarto Nível. Com base nos laboratórios de pesquisa-guiada-pela-prática que fizemos, esse Nível, o quarto, se enquadraria melhor nos pressupostos da *Máscara Neutra*, ainda que ele esteja mais relacionado à ideia de Lecoq para o teatro realista. Um dos trabalhos da *Máscara Neutra* no corpo do artista é o estado de calma, a articulação corporal, refinamento das movimentações, e nesse Nível o corpo pode apresentar essas qualidades.

A *Máscara Neutra* é uma máscara pedagógica para Lecoq, desenvolvida para trabalhar a presença do ator/atriz em cena, servindo como base para os outros trabalhos de mascaramento (LECOQ, 2010),

Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, mas um *ser genérico neutro*. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia dos gestos e de ações. Trabalhar o movimento a partir do neutro

fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois (LECOQ, 2010, p. 71) [Itálico do autor].

A feição da *Máscara Neutra* é serena, passando a sensação de calma. Quando Lecoq (2010) diz o estado corpóreo que a *Máscara Neutra* proporciona, é identificável um corpo que se aproxima do quarto Nível, pois ele tem interesse nas descobertas, mas o faz com calma e cautela. Na parte de economia dos movimentos, é recordado o terceiro Nível, Economia, mas a tensão que o corpo da *Máscara Neutra* exige vai ao encontro da tensão do quarto Nível. Os *Sete Níveis* são exercícios de preparação para a cena. Então, por excelência, trabalham em busca de um corpo cênico. Mas, é interessante repararmos nessa divisão de espaço em tensão que Lecoq (1987) apresenta, diferenciando as tensões.³⁸

A nomenclatura Disponibilidade remete a um corpo que se afeta com o meio em que está, respondendo aos estímulos. O corpo está acordado, vibrando e respondendo. Mas quando Lecoq (1987, p. 103) nos diz “corpo sustentado” vem à ideia da suspensão, qualidade essa que, se partirmos do trabalho com a *Máscara Neutra*, faz sentido, pois é um corpo em estado de suspensão, curiosidade, mas ao mesmo tempo de calma. Porém, a *Máscara Neutra* é um trabalho específico e os *Sete Níveis* outro, ainda que o corpo do quarto Nível e o da *Máscara Neutra* possam ser similares, mas não são os mesmos, ou seja, a *Máscara Neutra* é um trabalho os *Sete Níveis* são outro. Enquanto que na *Máscara Neutra* a tensão é uma consequência da presença que o mascaramento proporciona, nos Níveis o trabalho parte da tensão muscular. Nesse Nível se trabalha a cautela, mas é como se tivesse algo que o incomoda, curiosidade inata, igual a criança. O corpo não termina suas ações, ele sempre está suspenso. O quarto Nível está no meio dos sete, então aqui temos uma tensão que não é forte nem fraca, ela está no meio da escala lecoquiana de tensões, abrindo caminhos para os últimos três Níveis, que trabalham com a contração muscular. No quarto Nível a musculatura se ativa,

³⁸Nas atividades de orientação tive a oportunidade de conhecer um texto didático escrito pela professora Bya Braga, cujo título é “Neutralidade e mascaramento”, texto difundido para seus alunos há quase vinte anos, atualizado anualmente, quando ela trabalha com eles tal mascaramento, bem como noções de disponibilidade e presença cênicas. Mas, ele ainda não foi publicado. Trata-se de um texto bastante esclarecedor sobre o histórico da criação da *Máscara Neutra*, passando por referências de Copeau e Decroux, e seus objetivos na pedagogia de Lecoq. Ela me indicou também outros textos relacionados à *Máscara Neutra*, que aqui utilizo como referência. Um aspecto importante no trabalho com a *Máscara Neutra* pela Prof^a Bya Braga é o fato dela buscar trabalhá-las também em um contexto crítico e de revisão pedagógica, propondo modos específicos de confecção de *Máscaras Neutras*.

indo para uma intenção da contração muscular que age no flutuar do movimento. De acordo com os pressupostos do Nível, e sempre visando um fim didático para as nomenclaturas, o quarto Nível será apresentado pelo termo Firmeza.³⁹

Figura 6 – Foto de Nailanita Prette



Registro do laboratório de pesquisa performativa dos *Sete Níveis*, quarto nível Firmeza. Data: 22 de outubro de 2019. Local: Galpão 6 da FUNARTE - MG. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Nailanita Prette. Observação: laboratório de pesquisa gravado em formato de vídeo, essa foto é um *print* do vídeo do laboratório. A foto representa o registro, em si, do movimento, pode ser difícil visualizar o quarto Nível, mas ela é apresentada como apontamento dos laboratórios de pesquisa.

2.2.5 Quinto Nível

Primeira tensão muscular: a decisão. Eu vou, a ação começa, a palavra se torna precisa, clara. No teatro: nível realista de jogo, em ação (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução nossa].

Alerta

É o nível da decisão, primeira tensão muscular. Tudo é ouvido, percebido, sentido, o corpo responde a todos os estímulos

³⁹Acreditamos que o termo Suspensão também se enquadra, além de ir ao encontro com a nomenclatura apresentada por Lecoq (1978, p. 103). Mas optamos por Firmeza, pois a partir dessa designação o corpo consegue trabalhar as qualidades base do quarto Nível de tensão que são um corpo que suspende, mas se solidifica no meio da escala lecoquiana de tensões, não pendendo para a mínima nem para a máxima contração muscular.

externos. Torna-se um pouco mais leve, quase como uma flutuação. É o estado da máscara neutra, ativo e com uma certa tensão. A palavra torna-se precisa, limpa. O corpo gasta 150% de energia (PRETTE, 2018, p. 43).

Decisão/ ação (*Décision/action*): marcado pela empolgação, energia, vibração, ritmo rápido, gestos fortes e dirigidos, decididos. Dá comando, organiza, agiliza os fluxos, é determinado (SCHEFFLER, 2013, p. 342).

Primeira tensão muscular: a decisão, a palavra se torna precisa, clara. Nível de interpretação realista, em ação (CAPDEVILA, 2006, p. 355)⁴⁰ [tradução nossa].

Alerta. Movimento: uma qualidade de suspensão. Simétrico. Braços suspensos para longe do corpo. Mesmo passo. Aterrado. Responder ao espaço vazio como se fosse outro jogador. Acordado. Hiper consciente. Foco: o espaço, o horizonte, o vazio. Voz: questionando. Ouvindo o eco. Chamando para o espaço vazio. “Olá?”. Estilo: máscara neutra (KEMP, 2010, p. 172) [tradução nossa]⁴¹

A **primeira tensão muscular** situa o teatro no nível do jogo realista (COSTA, 2012, p. 34).

As duas nomenclaturas que se destacam aqui são Alerta e Decisão. Alerta é a “*interj. 1 Atenção! Adv. 2 Atentamente. Sm. 3 Sinal para manter-se em vigilância*” (ROCHA, 2005, p. 39) e Decisão, como já citamos no Nível anterior, referência a situação da escolha, o ato de opinar por algo. Esse Nível tem uma forte relação com o anterior. Acreditamos que por isso a denominação de Kemp (2010) no quarto Nível é a mesma de Scheffler (2013) nesse Nível. Aqui trata-se de um corpo que sente todos os comandos e se afeta ao espaço igual ao anterior, mas ele é mais preciso, têm ações mais objetivas. Quando fomos apresentados a esse Nível nas aulas que realizamos com Fornaciari, houve uma narrativa de como se estivéssemos com medo. A ideia nos parece interessante em primeiro momento. Mas, quando o corpo começa a entender as ações na prática corporal, podemos começar a lapidar esse estado de medo, buscando a equivalência da imagem da criança com medo. A questão não é, assim, interpretar o medo em seu sentido literal, mas trabalhar essa energia da sensação do medo. Portanto, os movimentos precisam estar nesse lugar da suspensão, da atenção, sendo o corpo uma presença

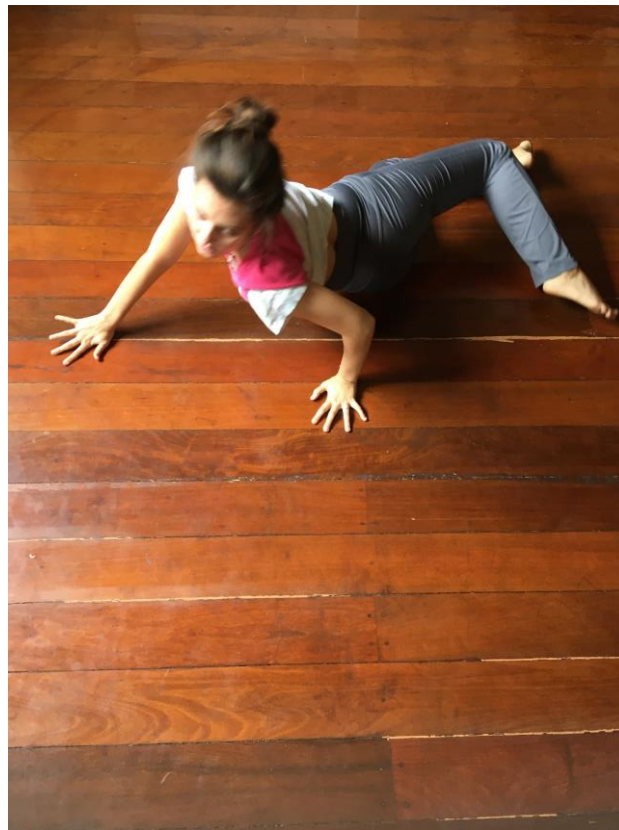
⁴⁰ Primera tensión muscular: la decisión, la palabra se hace precisa, neta. Nível de interpretación realista, en acción (CAPDEVILA, 2006, p. 355).

⁴¹ LEVEL V “ALERT” MOVEMENT: A quality of Suspension. Symmetrical. Arms suspended away from body. Even stride. Grounded. Responding to the empty space as if it were another player. Awake. Hyper-aware. FOCUS: The space, the horizon, the emptiness. VOICE: Questioning. Listening to the echo. Calling out to the empty space. “Hello?” STYLE: Neutral Mask (KEMP, 2010, p. 172).

que a tudo responde, mas com cuidado, e sua reação é a desconfiança no seu sentido mais puro.

Lecoq (1987) nomeia como Decisão, mesmo que essa nomenclatura, em um primeiro, possa causar certo desconforto em nossa percepção. Para nós, Alerta seria mais interessante, porque decisão remete a uma escolha. Mas, analisando a descrição de Lecoq (1978) é perceptível que é esse estado que ele quer trabalhar, de um corpo que vai para o jogo cênico. Então, a nomenclatura de Decisão se mantém, o fator decisivo é a base do Nível, ou seja, perguntar o que ele quer trabalhar. Um corpo decidido ou em alerta? Decidido! Lecoq (1987) é enfático.

Figura 7 – Foto de Nailanita Prette



Registro do laboratório de pesquisa performativa dos *Sete Níveis*, quinto Nível Decisão. Data: 17 de outubro de 2019. Local: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Belas Artes da UFMG. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Nailanita Prette. Observação: laboratório de pesquisa gravado em formato de vídeo, essa foto é um *print* do vídeo do laboratório. A foto representa o registro, em si, do movimento, pode ser difícil visualizar o quinto Nível, mas ela é apresentada como apontamento dos laboratórios de pesquisa.

2.2.6 Sexto Nível

Segunda tensão muscular: a paixão intervém; a raiva é seu estado natural. Coloque no palco um homem irritado, ele estará

no nível da encenação. O ator também deve estar nesse nível, mas sem ficar bravo ou gritar, ele tem que jogar. Este teatro está perto do mascaramento, não podemos reproduzir na vida este nível, já é um teatro estilizado (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução nossa].

Irritação: nesse nível a paixão intervém, segunda tensão muscular. A cólera em seu estado natural. Tudo é motivo para discutir, discordar. Gestos bruscos, rápidos, o corpo é rígido. Esse nível demanda de 170% de energia (PRETTE, 2018 p. 43).

Engajamento (*Engagement*): o corpo cresce em energia, gestos grandes. É mais autoritário, movimentos muito amplos. Muita decisão. Corpo ampliado, pode ser relacionado a discussões de briga de território. É a atitude de *commedia dell'arte* (SCHEFFLER, 2013, p. 342).

Segunda tensão muscular: a paixão intervém; a raiva é seu estado natural. Nível de teatro próximo à máscara. Nele você não pode agir como na vida, já é um teatro estilizado (CAPDEVILA, 2006, p. 355)⁴² [tradução nossa].

Ação Colorida. Movimento: assimétrico. Imprevisível. Impulsivo. Caricatura. Intensidade. Surpresa. Mudanças rápidas de ritmo. Foco: intenso. Mudando rapidamente. Voz: Extrema. Estilo: *commedia dell'arte*, comédia italiana, farsa (KEMP, 2010, p. 172)⁴³ [tradução nossa].

Com a **segunda tensão muscular**, o teatro está próximo da máscara e não pode ser jogado como na vida, pois estamos no universo da estilização (COSTA, 2010, p. 34).

As nomenclaturas no sexto Nível se divergem, sendo que Lecoq não o nomeia diretamente, e Capdevila (2006) e Costa (2010) seguem o mesmo parâmetro. Fornaciari, durante as aulas e Sachs (2004) apresentam o sexto Nível como Irritação, “*sf* 1 Ato de irritar (-se). 2 Prurido da pele.” (ROCHA, 2005, p. 410), por sua vez Irritar-se apresenta significados mais objetivos, “*v* [conjug.: falar]. 1 Fazer sentir ira. 2 Causar irritação na pele. 3 Impacientar. 4 Encolerizar. 5 Sentir irá. 6 Impacientar-se. 7 Encolerizar-se” (ROCHA, 2005, p. 410). Trata-se, assim, de uma junção de adjetivos que qualificam o estado de raiva. Partindo da ideia de que os Níveis são inspirados em estilos teatrais, esse seria o da *Commedia dell'Arte* segundo Kemp (2010) e Scheffler (2013). Este não aparenta ser um Nível que queira trabalhar apenas uma energia, a da raiva, mas sim levar ou

⁴² Segunda tensión muscular: interviene la pasión; la cólera es su estado natural. Nível de teatro cercano a la máscara. Em él no se puede actuar como en la vida, es ya un teatro estilizado (CAPDEVILLA, 2006, p. 355).

⁴³ LEVEL VI “COLORFUL ACTION” MOVEMENT: Asymmetrical. Unpredictable. Impulsive. Cartoonish. Intensity. Surprise. Quick changes of rhythm. FOCUS: Intense. Quickly changing. VOICE: Extreme. STYLE: Commedia Del Arte, Italian Comedy, Farce (KEMP, 2010, p. 172).

propor para o corpo que exagere em suas paixões/afetos. Mas, a descrição apresentada por Lecoq (1987) nos sugere que a energia trabalhada é a da raiva, ao mesmo tempo em que abre brechas para levarmos para outros lugares quando fala que é um corpo estilizado, fora do cotidiano. Porém, nem todo corpo extracotidiano⁴⁴ passa a ideia da cólera. Ele pode ter uma felicidade, excitação exacerbada por exemplo. Scheffler (2013) também deixa as mesmas brechas, citando que é a atitude do teatro de máscaras italiano *Commedia dell'Arte*, com maiores referências históricas para as suas apresentações entre os séculos XVI e XVIII na Europa (BARBA; SAVARESE, 1995).

A denominação que Scheffler (2013) nos apresenta é Engajamento “*sm* 1 Ato de engajar(-se). 2 Alistamento” (ROCHA, 2005, p. 275). No dicionário, engajar-se apresenta um significado mais detalhado, sendo “*v* [conjug.: falar]. 1 Contratar pessoas para determinado serviço. 2 Renovar o tempo de serviço militar. 3. Empenhar-se num trabalho ou companhia” (ROCHA, 2005, p. 275). Acreditamos que o que mais se aplica seria o ato de engajar levando para o lugar do empenho, de ter disposição para fazer algo. Sendo assim, a denominação nos parece acertada, pois o Nível requer um corpo atuante, que se faz extremamente presente, e sua presença cênica precisa entrar no limite do outro. Mas, acreditamos que a palavra engajamento não é muito didática. Como já mencionamos, a nomenclatura é a porta de entrada para ativar uma atividade. Assim, apresentar uma denominação que facilite a compreensão de quem realiza a atividade, como um todo, tende a facilitar a aplicação da prática.

Kemp (2010) nomeia este Nível número seis como *Colorful Action* – Ação colorida. O nome é subjetivo, mas faz sentido quando refletimos sobre isso. É um Nível que transcende o estado cotidiano, não que os outros não façam o mesmo, mas a qualidade corpórea no sexto Nível é exagerada. Então, realmente, o artista colore sua ação, sendo esta opção de nomenclatura uma visão poética.

Ao equivaler este Nível com a *Commedia dell'Arte*, isso pode também trazer um histórico da atividade de Lecoq na Europa. Em 1948, o pedagogo vai para a Itália a convite de Giafranco de Bosio e Lieta Papafa, onde fica por oito anos. Nesse período, ele pontua a sua própria descoberta, como conheceu a *Commedia dell'Arte* (LECOQ, 2010).

⁴⁴ Aqui nos referimos ao léxico de Eugênio Barba e Nicola Savarese (1995).

Em Pádua, eu ia observar os peões vendendo seu gado na feira de pecuária, depois Sartori me levava nas espeluncas da periferia da cidade para comer carne de cavalo defumada, no meio daqueles a quem ele chamava de “ladrões de cavalos”. Senti naqueles bairros o que poderia ser uma autêntica *commedia dell'arte*, em que os personagens estão permanentemente na urgência de viver. Não era uma *commedia dell'arte* livresca, mas a de Ruzzante, enraizada na vida do campo, próxima às origens (LECOQ, 2010, p. 31).

Lecoq (1987), em sua descrição, apresenta este Nível na relação com o teatro estilizado e o mascaramento. Kemp (2010) nos diz que o estilo deste teatro estilizado e mascarado trata especificamente da *Commedia dell'Arte*. Usando como referência a citação de Lecoq acima e entendendo o sexto Nível como aquele que trabalha a essência das emoções humanas, como a emoção do ódio em seu estado mais visceral, quando Lecoq (2010) diz o que o encantou nas periferias italianas e as relações que ele fez com essa linguagem teatral, podem-se incorporar neste Nível cênico outras variantes e não somente a emoção ódio. Outros afetos intensos também podem se integrar aqui neste Nível. Porém, para um primeiro contato com este Nível, parece ser indicado que se inicie pela tensão do ódio. Lembramos que este é o penúltimo Nível, sendo que o corpo precisa ter progredido, aumentado suas tensões em relação aos anteriores. Com o ódio, o/a estudante e o/a artista conseguem alcançar essa tensão do Nível seis. Mas, em um trabalho no qual já se tem conhecimento dos Níveis anteriores, essa emoção pode ser variada, ganhar nuances e ser levada para outros estados cênicos também. Como Lecoq não apresenta nenhum nome específico para este Nível, a nomenclatura defendida aqui é Paixão, sendo essa uma proposição desta pesquisa, pois esse termo não foi encontrado em nenhuma referência, seja bibliográfica ou relato de estudantes e artistas que passaram pela *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* ou que tiveram contato com abordagens. Propomos, assim, o entendimento de que esse Nível é um ponto de partida para a exteriorização visceral de outros afetos, ainda mais se consideramos que ele está baseado na expressão cênica da *Commedia dell'Arte*, conforme Kemp menciona (2010, p. 172), visto que nessa forma de teatro não é somente o ódio que é apresentado na cena, mas trata-se de apresentar situações cênicas nas quais há uma “urgência de viver”, como exposto na citação mais acima.

Para Lecoq (1987), a paixão intercede, ela tem papel fundamental na criação da tensão corporal e foi essa questão que ficou latente. A terminologia Paixão vem da defesa de que esse Nível pode trabalhar a força de todas as paixões humanas, não somente a ira, a raiva e o ódio. As paixões humanas, para o filósofo britânico David Hume (1711-1776) são o impulso das ações. A partir delas, a pessoa age de maneira efetiva e determinante, e quem guia as escolhas humanas são as paixões e não a razão. Neste sentido que o filósofo do século XVIII indica, estamos reverberando nossos afetos nas paixões. Hume apresenta as paixões diretas e indiretas, sendo que as diretas são a dor, prazer, desejo, alegria, já as indiretas são as derivadas das diretas, por exemplo, orgulho, humildade (MASCARENHAS, 2005).

No decorrer dos laboratórios que realizamos, as demais paixões humanas foram trabalhadas, tendo como princípio a mesmo grau de tensão deste Nível seis. Foi percebido por nós que todas as paixões quando levadas a seu estágio mais visceral, principalmente as diretas e, a partir delas, adentrando nas indiretas, conseguiram motivar a experiência de se alcançar o sexto Nível de tensão. Ou seja, se o corpo sente dor ele a extravasa, se sente prazer, pode ser algo que foge do controlável. Por isso optou-se por mudar essa terminologia e apresentar uma nova, devido ao potencial que entendemos ter tal Nível.

Figura 8 – Foto de Nailanita Prette



Registro do laboratório de pesquisa performativa dos *Sete Níveis*, sexto nível Paixão. Data: 17 de setembro de 2019. Local: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Belas Artes UFMG. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Nailanita Prette. Observação: laboratório de pesquisa gravado em formato de vídeo, essa foto é um *print* do vídeo do laboratório. A foto representa o registro, em si, do movimento, pode ser difícil visualizar o sexto Nível, mas ela é apresentada como apontamento dos laboratórios de pesquisa.

2.2.7 Sétimo Nível

Terceira tensão muscular: o máximo. O gesto toca com resistência, lentamente, sem trajetória, como no teatro Nô; só se pode simular a tensão nesse nível, próximo à asfixia. A palavra não é mais dita, mas intercalada com sons que se prolongam (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução nossa].

Asfixia: o último nível trabalha a limitação do movimento, tensão máxima. Os gestos são curtos, jogam em resistência, lentamente, sem impulso. Neste nível a tensão só pode ser simulada, pois está próxima à asfixia. A palavra é entrecortada, tem dificuldade de sair, são apenas alguns sons que conseguem surgir. O corpo vai ao seu máximo e precisa de 190% de energia para se enquadrar no nível (PRETTE, 2018, p. 43).

Hipertensão (*Hypertension*): é o tensionamento completo do corpo, grande gasto de energia concentrada. Pode ser relacionado à paralisia de raiva ou pavor. A tensão de desmontar uma bomba prestes a explodir (SCHEFFLER, 2013, p. 342).

Tensão muscular a Terceira: o máximo. É um estado próximo da asfixia, no qual o gesto age lentamente sem impulso e a palavra parece instável, impulsionada (CAPDEVILA, 2006, p. 356)⁴⁵ [tradução nossa].

Asfixiação. Movimento: tensão muscular máxima. Foco: intensamente fixado em um alvo por um período prolongado. Voz: além de falar. Estilo: tragédia (KEMP, 2010, p.173)⁴⁶ [tradução nossa].

Terceira tensão muscular é um estado de contenção absoluta, como é o teatro Nô (COSTA, 2012, p. 34).

No último Nível de Jacques Lecoq foram encontradas denominações como Asfixiação, Asfixia, Hipertensão, terceira tensão muscular: o máximo. Asfixia se refere a “(cs) *sf* (Med.) 1 Suspensão da respiração. 2 Sufocação.” (ROCHA, 2005, p. 75). Asfixiação pode ser explicada através do significado de asfixia. É um

⁴⁵ Terceira tensión muscular: el máximo. Es un estado cercado a la asfixia en el que el gesto actúa lentamente sin impulso y la palabra surge entrecortada, propulsada (CAPDEVILA, 2006, p. 356).

⁴⁶ LEVEL VII “ASPHYXIATION” MOVEMENT: Maximum muscular tension. FOCUS: Intensely fixated on one target for a sustained period. VOICE: Beyond speaking. STYLE: Tragedy (KEMP, 2010, p. 173).

Nível que requer tensão muscular máxima. Com isso a respiração é afetada, igualmente em todos os Níveis, mas aqui, no sétimo Nível especificamente, ela é entrecortada, com pausas. Didaticamente, a denominação Asfixia funciona, pois a imagem que se tem de alguém com asfixia é semelhante com a proposta corporal do Nível, mas nessa proposta as vibrações corporais são consequências da tensão muscular exacerbada. A ideia, no entanto, não é apresentar uma imagem ou estética do Nível, e sim à reação do corpo perante o trabalho de tensão muscular máxima.

Hipertensão, “*sf* (Med.) Tensão arterial ou sanguínea elevada” (ROCHA, 2005, p. 372). A melhor explicação para essa nomenclatura pode ser feita separando o prefixo “hiper” de tensão, ou seja, a máxima/grande/acima da tensão também é um nome didático, se colocado de modo separado. Do contrário, pode ser confundido com a condição de saúde de hipertensos.

“Terceira tensão muscular”, termo apresentado por Lecoq (1987), Capdevilla (2006) e Costa (2012), é uma nomenclatura que remete ao parâmetro do estágio que esse corpo está trabalhando. Se os *Sete Níveis* forem aplicados um em seguida do outro em um trabalho de preparação cênica, o/a estudante/artista pode conseguir conciliar essa terminologia, mas se trabalhada isoladamente dúvidas maiores podem ocorrer.

O sétimo Nível é exemplificado através de aspectos semelhantes ao teatro Nô japonês (COSTA, 2012). Capdevila (2006) elucida que Copeau já utilizava do trabalho corporal do teatro Nô em sua escola, com seus estudantes, no início do século XX em Paris. Nessa linguagem de teatro, o artista configura seu corpo na técnica do teatro Nô japonês, existindo aqui, portanto, uma forma particular de caminhada na qual o artista não levanta bruscamente os pés do chão. Os movimentos são, em sua maioria, lentos e intencionais. A fluência é contida. Os movimentos são também energizados (BARBA; SAVARESE, 1995). Existe tensão na ação. A energia solicitada é maior do que o movimento necessita, estabelecendo uma relação de resistência do corpo. O sétimo Nível requer sobrecarga de energia, beirando o insuportável do corpo. O teatro Nô japonês e esse Nível podem ter a mesma intenção, mas não são idênticos. No teatro Nô japonês o artista tem essa tensão, mas que não se mostra contra as ações. No sétimo Nível, o artista necessita colocar toda sua tensão no corpo, a ponto de quase não conseguir realizar suas ações. Existe uma inspiração e não o mesmo

trabalho, mesmo que sejam similares. Compreendemos que a nomenclatura mais efetiva, no Nível sete seja Asfixia, pois a palavra constrói um campo imagético para o/a estudante/artista. Quando se pensa em uma pessoa com asfixia, automaticamente a musculatura entra em estado de tensão ou a respiração se entrecorta, e com isso consegue-se chegar ao estado de tensão máximo de maneira mais efetiva.

Figura 9 – Foto de Nailanita Prette



Registro do laboratório de pesquisa performativa dos *Sete Níveis*, sétimo Nível Asfixia. Data: 2 de dezembro de 2019. Local: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Belas Artes UFMG. Imagem do arquivo de Nailanita Prette. Crédito da foto: Nailanita Prette. Observação: laboratório de pesquisa gravado em formato de vídeo, essa foto é um *print* do vídeo do laboratório. A foto representa o registro, em si, do movimento, pode ser difícil visualizar o sétimo Nível, mas ela é apresentada como apontamento dos laboratórios de pesquisa.

CAPÍTULO III

Os teatros dos Sete Níveis

Na descrição de Jacques Lecoq (1987) sobre os *Sete Níveis* é dito que cada um dos Níveis dessa proposta de exercícios de preparação cênica “[...]foram inspirados em estilos diferentes de teatro [...]” (LECOQ, 1987, p. 103), porém são citadas somente quatro modalidades: Teatro Nô japonês, *Commedia dell’Arte*, Teatro Realista e o Mascaramento. Trataremos aqui sobre essas linguagens teatrais buscando perceber as suas relações com os Níveis, ou seja, como elas podem ter influenciado o trabalho de Lecoq.

Para o ator, diretor e teatrólogo Michel Saint-Denis (1897-1971) a maior contribuição da França para o teatro foi a tradição clássica teatral, seja ela grega, oriental ou talvez até mesmo a tradição da *Commedia dell’Arte*. Para ele, essas linguagens são pontos de partida e de provocação para alguns artistas do teatro (SAINT-DENIS, 2016).

Em 1921, é inaugurada em Paris a escola do *Vieux-Colombier*, com treinamento cênico audacioso para a época, segundo estudiosos (SAINT-DENIS, 2016, p. 37). Os estudantes entravam na escola e ali realizavam uma formação sobre o teatro grego, oriental e a *Commedia dell’Arte*. O uso de exercícios de teatro gestual e experiências com mascaramento já eram de praxe na escola, ensinados pela atriz Suzane Bing (1885-1967) e pelo escultor Albert Marque (BRAGA, 2019; 2013). Jacques Copeau (1887-1949), juntamente com Bing, influenciaram gerações e grandes nomes do teatro europeu (BRAGA, 2013) (SAINT-DENIS, 2016). Copeau desejava reformular o teatro “[...] queria redescobrir os segredos da interpretação, e experimentar novas ou renovadas formas da expressão dramática” (SAINT-DENIS, 2016, p. 37). Lecoq não estudou diretamente com Copeau, mas aprendeu o trabalho de máscaras com Jean Dasté, genro e ex-aluno de Copeau, bem como compartilhou conhecimentos com Marie-Hélène Dasté, filha de Copeau (BRAGA, 2013; 2019). Assim, existem semelhanças entre as propostas de Copeau e as de Lecoq, como por exemplo, o trabalho com as máscaras e a improvisação. Os estilos teatrais trabalhados na *École* de Lecoq trazem essas experimentações que anteriormente foram também vivenciadas na escola de Copeau.

A improvisação teve destaque pedagógico na escola de Copeau assim como tem na de Lecoq, dentro de sua Pedagogia da Criação Teatral. A maioria dos exercícios envolvem técnicas de improvisação, como os *Sete Níveis*, por exemplo, que se caracterizam por um trabalho de improvisação com base em sete tensões.

Saint-Denis (2016) afirma que para Copeau a improvisação era um meio de o artista lapidar seu corpo para a expressão e que aparecia com frequência nas propostas pedagógicas cênicas do *Vieux-Colombier*. Focando nos Níveis, o que se têm são sete propostas de experiências teatrais nas quais suas tensões foram levadas para um trabalho de improvisação a fim de aguçar a criatividade do/a artista/estudante, lembrando que Lecoq não cita as sete formas teatrais equivalentes a cada Nível, mas somente quatro.

3.1 Teatro Realista

O realismo foi um movimento artístico que emergiu no final do século XIX. Os historiadores trazem o pintor francês Gustave Courbet (1819-1877) como um dos grandes expoentes do movimento realista na arte. Em 1855, o júri da Mostra Universal de Paris não aprovou alguns quadros do artista e, após o episódio, Courbet nomeou as obras como *Le Réalisme* (PRIETO, 2007). A pintura realista basicamente é feita por meio da visão do artista em seu aspecto literal. A arte realista serviu ainda de inspiração para o cubismo e impressionismo, que a problematizou. É interessante pontuar que Courbet teve como influência Michelangelo Merisi da Caravaggio, artista provocador, com obras fiéis às suas convicções (PRIETO, 2007).

Em outras áreas artísticas, como a cênica, artistas seguiram também modos estéticos realistas. No teatro, os artistas queriam compreender seu tempo, sua realidade, a vida cotidiana, as pautas sociais. Questões problemáticas sociais ganharam a cena, com obras que reproduziam a realidade, tanto nos textos como nos modos de atuação. Dramaturgos do teatro realista apresentavam em cena assuntos reais que mostravam as relações humanas. Os temas que mais se destacam estão atravessados pelas lutas sociais e o meio-ambiente, por exemplo (BERTHOLD, 2001).

O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estava à sua disposição. Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa (BERTHOLD, 2001, p. 452).

O teatro realista inspirou inúmeras linguagens teatrais e também pedagogias e metodologias de trabalho de artistas e diretores (as). Segundo Berthold (2001), o realismo cênico como linguagem nasceu em Paris. A autora não apresenta uma data exata, mas de acordo com sua introdução e apontamento da influência das artes visuais na cena, pode-se estipular que ele emerge no final do século XIX.

Comentando aqui de modo muito breve sobre a cena realista, enfatizamos que Lecoq (1987) confirma que os Níveis quatro: Firmeza e cinco: Decisão têm em sua base o teatro realista. A Firmeza apresenta um corpo em estado de descoberta, sensível ao espaço que o circunda. Lembramos que Decisão é o próximo Nível depois da Firmeza, com o corpo ganhando mais tonicidade. Na Decisão, os movimentos ganham agilidade e malícia, não no sentido pejorativo, mas de esperteza. Realmente, em ambos os Níveis acima citados, o corpo não é estilizado como o é para outros Níveis. Aqui ele joga com suas técnicas corporais sem apresentar uma caracterização marcada.

3.2 *Commedia dell'Arte* e teatros de máscaras

A *commedia dell'Arte* surgiu na Itália no século XVI, ficando marcada na história mundial do teatro como ponto de inúmeras mudanças na cena. Segundo Berthold (2001), suas obras foram na contramão dos trabalhos da comédia erudita e do teatro literário humanista.

Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo,

reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento (BERTHOLD, 2001, p. 353).

Trata-se de um modo teatral cujas inspirações vieram da vida do povo, do carnaval, de cortejos mascarados, e também de questões sociais e políticas. Com peças cômicas, cada artista pesquisava a sua personagem-máscara, podendo usar uma máscara física ou maquiagem, estabeleciam-se roteiros de ação e a obra era improvisada.⁴⁷ As peças tinham apenas um roteiro guia (BERTHOLD, 2001), inspiradas na performance da vida cotidiana, em situações que iam acontecendo no decorrer da peça, assim como ocorre na vida real.

Michael Saint-Denis (2016) cita que algumas experimentações cênicas precisam evocar um corpo relaxado (aqui, pode-se até propor uma ponte com o primeiro Nível Subdescontração), que é primordial que o artista consiga adaptar seu corpo para as necessidades da cena. Para Saint-Denis (2016), a *Commedia dell'Arte* requer que seus atores e atrizes tenham habilidades para trabalhar seu corpo em inúmeras possibilidades, o que parece se aproximar do que Lecoq desenvolve em sua pedagogia. Saint-Denis (2016) pontua que para utilização das linguagens de teatro no treinamento é preciso de uma justificativa e que a *Commedia dell'Arte* entra para dar o suporte de personagens com caráter cômico. Lecoq e Saint-Denis vieram de referências cênicas e formações similares. Ambos tiveram contato com a experiência da aprendizagem da *Commedia dell'Arte* e, para Saint-Denis (2016), essa linguagem teatral é importante para o treinamento do ator, da atriz, o que podemos entender que essa modalidade era vista como sendo importante para o percurso de formação do artista dentro da escola de Copeau.

A *Commedia Dell'Arte* é uma linguagem teatral na qual podemos estudar aspectos do teatro e da dança. Com ela, a improvisação ganha um destaque e divulgação maior, sendo usada não somente como treinamento, mas como jogo lúdico em cena, pois o corpo ganha importância se equipara ao texto literário que é usado como fonte de criação em algumas linguagens teatrais (VIEIRA, PORPINO 2007).

⁴⁷ Em atividades de orientação compreendi melhor sobre o histórico da *Commedia dell'Arte*, pois minha orientadora ministra aulas com máscaras desta forma teatral na Graduação em Teatro da UFMG.

As histórias contadas e improvisadas pelos atores da *Commedia dell'Arte* eram inspiradas na vida e cultura popular do povo italiano (VIEIRA, PORPINO 2007), se caracterizando como um teatro popular.

Diante deste breve comentário histórico, o Nível que correspondente a *Commedia dell'Arte* é o sexto, segundo Kemp (2010). Lecoq (1987, p. 103) cita o “mascaramento”, mas analisando o Nível e o que Lecoq (2010) apresenta por *Commedia dell'Arte* é compreensível que essa linguagem se relacione com o sexto Nível. Este, por sua vez, foi nomeado como Paixão, justamente por evidenciar os afetos e questões trabalhadas na cena, entendendo que ele aborda as paixões humanas.

Lecoq (2010, p. 168) diz que no decorrer do tempo, em sua *École*, ele trabalhou a “Comédia humana”. Para ele, é nesse campo que as relações humanas de todas as naturezas acontecem: o amor, ilusão, ódio, raiva, ternura. As personagens da *Commedia*, para Lecoq, incorporam esses traços. O que é perceptível no trabalho do sexto Nível é o exagero das ações. Assim, compreendemos que neste Nível se pode trabalhar com propriedade as paixões humanas, entendendo que ele foi inspirado nas relações da *Commedia dell'Arte*, nas situações de brigas, de medos, de poder e de ordem. Ressaltamos também que Lecoq em “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral” (2010) ao longo do texto cita as Grandes Paixões, referindo-se a partir delas a *Commedia dell'Arte*, Melodrama e à tragédia, ou seja, esses teatros podem ser a base do que Lecoq declara como as Grandes Paixões.

Partindo dos estudos de Kemp (2010), que afirma que o Nível seis tem sua base na *Commedia dell'Arte*. Acreditamos que o “mascaramento” que Lecoq (1987, p. 103) se refere é o dessa linguagem teatral, mas elucidamos também que outros estilos de mascaramentos e máscaras são trabalhados durante a formação lecoquiana.

Mascaramento é um ato de mascarar-se e que provoca um estado de atuação dentro desta perspectiva, mascareira. O mascaramento pode se localizar no rosto ou mesmo se ampliar para todo o corpo.⁴⁸ O conceito de máscara é amplo, pois esse objeto pode ser culturalmente simbólico e manifestado de formas

⁴⁸Referências obtidas da apresentação de comunicação oral da Professora Bya Braga no XI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em junho de 2021, cujo título é: “Reconhecimento de artesãs do Vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de ‘Ô, bença!’ ”.

diferentes. Pode estar associado a rituais, festas, e a formas teatrais como a da *Commedia*. As máscaras podem, ainda, ser uma criação idealizada para trabalhos cênicos específicos ou para pedagogias cênicas (CONTIN, 2010). Na *Commedia dell'Arte*, as máscaras estão ligadas à representação e característica das personagens, mas o que torna este mascaramento especial são os estados de atuação que essas máscaras constroem no corpo dos artistas (CONTIN, 2010). Estes estados de presença dão suporte para o mascaramento. Então, ao que tudo indica, para Lecoq o sexto Nível traria esse corpo mascarado, só que ao invés do corpo chegar nesse estado pelas máscaras ele nasceria por meio da tensão muscular.

É possível identificar também aspectos do Melodrama no sexto Nível. Segundo Camargo (2007), o Melodrama emerge no começo do século XIX na Rússia. As paixões são o disparador do teatro melodramático. Os artistas geralmente jogam e improvisam nas peças. As tramas têm um caráter comovente, emocionantes, ou seja, situações em que alguém paga um crime que não cometeu, pessoas obrigadas a fazerem algo, temas em potencial disparadores emocionais (CAMARGO, 2007). Em concordância com o Melodrama, “seus elementos estruturais foram escolhidos para funcionar para o espectador, não para o leitor. Essa consciência cênica possibilita uma estilização particular de seus efeitos”. (CAMARGO, 2007, p. 428). Essas relações podem ser encontradas no sexto Nível, Paixão, apesar desse Nível ir para o aspecto intenso das tensões, com ações fortes.⁴⁹ Por isso essa questão de o Melodramático poder estar relacionado a algum Nível é uma ideia que necessita de estudos mais aprofundados.

3.3 Teatro Nô japonês

O teatro Nô parece ter encantado Lecoq, pois, no decorrer de seus dois livros, ele cita essa forma de teatro. O que mais o chama atenção é o corpo do artista e a integridade de todos os elementos que compõem a atuação no Nô,

⁴⁹Em atividade de orientação com a professora Bya Braga, discutimos sobre os planos espaciais (alto, médio e baixo) nos quais o Melodrama pode se realizar na atuação, podendo induzir o corpo a apresentar movimentos com qualidades extremamente fortes e vigorosas no nível alto, por isso acreditamos que o melodrama se enquadra também no sexto Nível Paixão.

A tentadora visão de um teatro total, combinando oratória, música, mímica e dança, cada qual mantendo sua própria autonomia formal, tem sido frequentemente evocada e realizada, principalmente por Jean-Louis Barrault. Essa forma de performance, influenciada pelo teatro oriental tradicional, em particular o teatral Nô do Japão, sempre fascinou os artistas de teatro. O ator se apresenta usando a fala, depois com a mímica e dançando, alternando com o coro que o apoia e assume a palavra falada. O coro fala e o ator faz à mímica; então o coro canta e o ator dança. As formas de expressão. Alterne entre eles de acordo com o tom dramático e a ação teatral. Esses tipos sublimes de teatro são tão consumados que não são mais capazes de evoluir e que são difíceis de tomar como modelos práticos em nosso período de mudança. Hoje Jerzy Grotowski, Maurice Béjart, Peter Brook, Ariane Mnouchkine e Bob Wilson estão viajando para o leste. Índia, Bali, Japão e China inspirando-se em sua abordagem (LECOQ, 2006, p.127)⁵⁰ [tradução nossa].

A arte oriental como um todo tem em sua base essa qualidade de integração que potencializa o fazer artístico.

Para o entendimento do teatro Nô foi utilizado como base o livro “Zeami: cena e pensamento Nô” (2012) da pesquisadora em artes cênicas Sakae M. Giroux. Uma curiosidade que a autora traz é que o Nô japonês, como conhecemos hoje, era chamado de *sarugaku*. A partir do final do século XV é que o termo Nô é amplamente difundido. Nô significa peça/interpretação e, com passar do tempo, a nomenclatura se popularizou e oficializou-se. Essa arte tem como base a junção horizontal da dança, mímica e canto, sendo uma indissociável a outra (GIROUX, 2012). O teatro Nô japonês é uma forma cênica bastante complexa, mas como o objeto de estudo dessa pesquisa não é o Nô, mas sim fazer apontamentos para que se possamos entender as dinâmicas dos *Sete Níveis*, as informações aqui serão mais pontuais como fizemos com as outras formas teatrais.

Giroux (2012, p. 6) aponta que os elementos cênicos são fundidos no Nô e que para entender uma característica é necessário o estudo de todos os

⁵⁰The tempting vision of a total theatre, combining oratory, song, mime and dance, each one retaining its own formal autonomy, has often been evoked and realised, notably by Jean-Louis Barrault. This form of performance, influenced by traditional eastern theatre, in particular the Noh theatre of Japan, has Always fascinated theatre artists. The actor performs using speech, then miming and dancing, alternating with the chorus which supports him and takes over the spoken word. The chorus speaks and the actor mimes; then the chorus sings and the actor dances. The forms of expression. Shift between them according to the dramatic pitch and the theatrical action. These sublime types of theatre are consummate forms which are no longer capable of evolution and which are difficult to take as practical models in our period of change. Today Jerzy Grotowski, Maurice Béjart, Peter Brook, Ariane Mnouchkine and Bob Wilson are making the journey east. India, Bali Japan, China inspired their approach (LECOQ, 2006, p. 127).

constituintes que compõem a cena. A dança, por exemplo, é extremamente abstrata e nasce da mímica. Então, para entender a dança, é necessário o estudo da mímica e vice-versa. Os artistas são divididos em níveis/estilos. Há os que dominam o estilo *vûgen*, que interpretam figuras femininas, assim como os guerreiros e anciões.

Um nome importante do teatro Nô japonês é Zeami, mas sua data de nascimento e o nome completo dele não são comprovados. Estima-se que ele nasceu em 1363. Figura de extrema importância, considerado o precursor da cena e pensamento Nô como conhecemos hoje,

“Zeami possuía um senso agudo de observação dos sentimentos humanos, que lhe permitiu desenvolver essas peças de demência que vão da simples possessão do corpo por um espírito, ao fenômeno muito mais complexo da exasperação de sentimentos” (GIROUX, 2012, p. 83).

Segundo Giroux (2012), Zeami trabalhava em suas peças a precisão dos movimentos e oposições como o rápido e o lento. As personagens precisavam ter essas qualidades afiadas. As máscaras eram escolhidas pelos artistas com base nos seus níveis de trabalho cênico. “A máscara, por outro lado, é um objeto preciso, de extrema importância para este teatro e é transmitida de geração em geração, com profundo respeito, como se fosse portadora de um espírito.” (GIROUX, 2012, p.293). A prática do mascaramento é milenar no Japão. Então para além de suas benfeitorias técnicas ela tem essa peculiaridade de ser um objeto ligado ao ritual, a fé, e crenças de alguma maneira. A *Máscara Neutra*, que é trabalhada na pedagogia de Lecoq teve em sua pesquisa de composição as máscaras do Nô como referência, pois precisava ser uma máscara que não passasse uma imagem fechada a priori,

Utilizamos máscaras de couro, fabricadas por Amleto Sartori, que descendem as máscara *nobre*, de Jean Dasté. A nobre era um pouco “japonizante”, mas tinha, em comum com a neutra, o fato de ser igualmente uma máscara da calma, sem uma expressão particular, em estado de equilíbrio (LECOQ, 2010, p. 69).

Além do corpo no teatro Nô ter chamado a atenção, o mascaramento em si também foi referência importante, influenciando na composição da *Máscara Neutra*.

Algumas qualidades corpóreas do teatro Nô estão presentes, portanto, no sétimo Nível Asfixia, o Nível de tensão muscular máxima.

Se lhe pedirmos para fazer a mímica da manipulação dos tijolos, ele encontrará a sensação desse objeto, seu peso, seu volume. Em pedagogia, esse fenômeno é interessante: fazer mímica permite redescobrir a coisa com mais frescor. O ato de fazer mímica é aqui um conhecimento. Não vamos confundir essa mímica pedagógica com a arte da mímica, que atinge a grandeza da transposição, especialmente no teatro nô japonês, quando o ator, apenas com o vibrar do leque, faz mímica de sua raiva (LECOQ, 2010, p. 52).

Uma outra ponte que se pode desenhar entre o sétimo Nível é em relação a dança Butoh. Os mestres da dança Butoh são Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010). Não será abordado um estudo aprofundado dessa modalidade aqui, mas é perceptível nos mestres da dança Butoh algo simbólico e extremamente potente.⁵¹

O professor e pesquisador brasileiro Éden Peretta (2015), referência em dança Butoh no Brasil, apresenta algumas características herdadas do teatro Nô

A historiadora Akira Amagasaki sustenta que a dança Butoh contemporânea herdou uma concepção de corpo reconhecível também dentro da tradição do teatro Nô, mesmo existindo uma ruptura evidente no plano formal entre as duas manifestações. No teatro Nô, toda a dinâmica corporal baseia-se não sobre o desenvolvimento dos músculos, mas sobre a intensidade e a dosagem da energia, como no *suriashi* – caminhada típica – ou na *kamae* – a postura fundamental, a qual parece conferir ao corpo uma aparência de imobilidade externa total, mas que ao mesmo tempo comporta um máximo de concentração interna de energia, permitindo assim potencialmente que o ator projete suas ações em qualquer direção do espaço (PERETTA, 2015, p. 27-28).

⁵¹ Uma vez assistindo a uma coleção de filmes de minha mãe, uma coleção da Folha de São Paulo que se chama Coleção Folha Cine Europeu, assisti ao filme *Morangos Silvestres*, de 1957, do grande diretor Ingmar Bergman (1918-2002). E, uma frase de Woody Allen (1935-), outro cineasta, em relação a Bergman, me fez refletir sobre as artes do corpo e aplicar essa frase a dança. A frase é a seguinte: “Num primeiro nível, temos o time de diretores que abastecem o público com entreterimento bom e sólido, ano após ano. Acima dele, encontramos os artistas mais profundos, mais pessoais, originais e estimulantes. E, finalmente, sobre todos nós está Irmar Bergman, que é provavelmente o maior de todos os cineastas desde a invenção do cinematógrafo.” (Woody Allen, no site *Bergmanorama* *apud* CARLOS *et al.*, 2011, p. 6). Acredito que na dança o que está acima de todos em sua arte é Kazuo Ohno, sendo sua filosofia e dança potentes, assim como estimuladoras também.

Ambas linguagens têm características potentes que partem da transformação e não reprodução, trabalham com ênfase a presença cênica que nasce dessa transformação. O corpo é visto como memória e sua carnalidade é o centro de tudo, inclusive da presença desse corpo no espaço (PERETTA, 2015).

É importante salientar que o Butoh tem diferenças marcantes em relação ao Nô. E por mais que se relacionem em certos aspectos, em muitos outros são distintos. O Butoh é mais visceral no sentido de dar dança as angústias do artista e de seu tempo. Não que o Nô não faça isso, mas esteticamente o Butoh se mostra mais ousado, pois desnuda o corpo e revela uma arte extremamente particular. É um corpo crítico que age como uma esponja que suga tudo o que compõem a sua materialidade e essência, mas é político e contrário às estruturas dominantes (PERETTA, 2015).

Outra relação também com os *Sete Níveis*, e não somente com o sétimo que se assemelha ao teatro Nô, que aqui é relacionado também com a dança Butoh, é o princípio das práticas que partem de gestos cotidianos e através deles o trabalho ganha outras proporções. Na prática artística dos *Sete Níveis* podem ser trabalhados gestos e ações cotidianas, como exemplo, limpar uma porta, como aplicar as sete tensões nessa ação. É interessante pensar nesse lugar do corpo, de como ele inicia na pré-expressividade⁵² para a expressividade, até que ponto ocorre essa transformação e não reprodução como dito anteriormente.

Essa mesma potencialidade é encontrada nos Níveis. Mas, lembrando que são exercícios, apesar de no primeiro objetivo da pesquisa de serem levados para a cena, eles ainda se caracterizam como uma abordagem potente para se chegar a lugares simbólicos de corpo, presença e estado de atuação.

Por fim, o sétimo Nível dialoga com o teatro Nô japonês e o corpo da dança Butoh no sentido estético, em suas ideologias não, mesmo partindo da defesa que eles são aplicáveis a dança.

3.4 Os *Sete Níveis* para os processos criativos

Costa (2012, p. 34) diz: “na concepção de Lecoq, o teatro requer do corpo um nível de tensão mais elevado do que o experimentado habitualmente. Assim,

⁵²Léxico de Eugênio Barba e Nicola Savarese (1995).

ele estabelece uma escala de sete níveis que tem a suspensão como o nível básico”.

A partir dessa reflexão podemos dizer que mesmo se baseando em estilos de teatro que poderiam parecer mais “naturais”, como o realista, Lecoq solicitava que a tensão muscular fosse mais evidente em cada Nível, de acordo com o que cada um trabalha.

O primeiro e o sétimo Nível são, de certa forma, mais fáceis de visualizar, pois um exige a mínima e o outro a máxima tensão, ou outros fazem parte da linha entre esses dois, podendo gerar a priori algumas dúvidas em se perceber qual tensão manipular. Por isso entendemos a importância do estudo da nomenclatura, pois muitas vezes um/a artista pode interpretar os pressupostos de cada Nível, mas não trabalhar as tensões e dinâmicas corporais específicas deles. Os Níveis quatro (Firmeza) e cinco (Decisão), por exemplo, trabalham com tensões diferentes, porém a qualidade dos movimentos são as mesmas. E de acordo com os *Fatores do Movimento de Laban*, eles têm o Tempo Súbito e o Espaço Flexível, o Peso e a Fluência se diferenciam (PRETTE, 2018), mas o desenho que fazem no espaço podem até ser semelhantes, porém com intenções distintas. Ainda, para Costa (2012, p. 34) os Níveis

“[...] não são equidistantes e se relacionam numa relação rítmica viva (LECOQ, 1987). O ator pode percorrer essa gama ascendente e descendente, porém, o estado básico de suspensão está sempre presente, seja um jogo que tende ao teatro mais realista ou o de contenção absoluta, como no teatro Nô.”

Lecoq não os estabeleceu de forma aleatória, muito pelo contrário, a pedagogia de Lecoq é bem calçada e estruturada, pouco provável que ele tenha escolhido os Níveis ao acaso. Os Níveis trabalham com as tensões na crescente, que conversam entre si.

Capdevila (2006) faz apontamentos sobre a relação da voz com os Níveis. Mas, essa questão não foi abordada, pois a pesquisa focou na relação corpórea que a proposta dos *Sete Níveis* emprega, sem incluir a preparação e expressão vocal. Queremos comentar aqui ainda que Capdevila (2006) apresenta um interessante exemplo que acontece no segundo ano da escola de Lecoq, mostrando que os *Sete Níveis* não têm um momento fixo na pedagogia, mas ele é trabalhado de acordo

com as práticas e necessidades dos/as estudantes. A autora nomeia a abordagem “mimo-dinâmica”⁵³ no trabalho cênico das tensões (CAPDEVILA, 2006, p. 356).

Kemp (2010) traz os Níveis de maneira interessante. Para ele o que fascina muitos dos artistas que procuram a Pedagogia da Criação Teatral é justamente a abordagem prática e corpórea ativa. E os Níveis, para ele, podem se caracterizar também como um trabalho para que o artista lapide características emocionais. Outra alusão necessária que Kemp (2010) faz é sobre as nomenclaturas. O pesquisador aponta que durante certo período de tempo o Nível dois, que é nomeado como Descontração, foi chamado também de Californiano:

[...]as caracterizações de cada estado diferem ao longo dos anos que Lecoq ensinou – por exemplo, o nível dois foi por um tempo chamado de “californiano”. [...] Essas informações não são registradas nos textos de Lecoq, mas são extraídas de minha própria experiência de treinamento e conversas com artistas que estudaram com Lecoq. Considerando a natureza variável da transmissão oral e a natureza evolutiva do ensino de Lecoq, estudantes de diferentes épocas podem discordar de algumas das descrições, mas o princípio deve ser evidente – que diferentes níveis de tensão muscular têm aplicação para a atividade dramática (KEMP, 2010, p. 171-172)⁵⁴ [tradução nossa].

Kemp (2010) salienta também sobre as relações com as paixões humanas dos Níveis, mesmo que essa relação pode não ter sido proposital para Lecoq ela aparece. Para nós, esta é uma relação extremamente palpável no trabalho dos Níveis, tanto que o sexto Nível foi nomeado como Paixão. E nos nossos laboratórios de pesquisa uma das vertentes experimentada, a título de curiosidade e possível desdobramento da pesquisa foi o resgate de memórias afetivas corpóreas por meio dos *Sete Níveis*.

Outra pontuação interessante de Kemp (2010) é que mesmo que cada Nível tenha seus pressupostos e seus estilos, o artista não precisa necessariamente levar para a cena as dinâmicas que trabalhou nos Níveis, mas que eles possam servir de pontes e conexões para essas relações e estados, como uma preparação

⁵³ Mimo-dinâmico (CAPDEVILA, 2006, p. 356).

⁵⁴[...] and the characterizations of each different state varied over the years that Lecoq taught –for example Level two was for a time referred to as “Californian.” [...] This information is not recorded in any of Lecoq’s writing, but is drawn from my own training experience and conversations with Lecoq graduates. Given the variable nature of oral transmission, and the evolving nature of Lecoq’s teaching, students of different eras might take issue with some of the descriptions, but the principle should be evident –that different levels of muscular tension have definable application to dramatic activity (KEMP, 2010, p. 171-172).

corporal. “No contexto dessa discussão sobre emoção, um ator que pode ajustar seu nível de tensão muscular com facilidade tem a capacidade de controlar uma das características fisiológicas que estimulam os sentimentos e comunicam emoções ao espectador.”⁵⁵ (KEMP, 2010, p. 173) [tradução nossa].

Jacques Lecoq defende que o artista deve se alimentar constantemente de suas aspirações, visto que a atuação é a recriação de fenômenos já vividos ou idealizados. Sua *École*, para além da formação técnica, estimula o/a artista a ser ator-criador/atriz-criadora, participando efetivamente da criação (CAPDEVILA, 2006). Um dos eixos de sua análise de movimento é o ato de puxar e empurrar, temáticas amplamente discutidas ao longo de sua pedagogia e praticadas também. A relação do corpo com a gravidade e as dinâmicas que essa relação impõe também integra tal eixo. Aqui, no processo da pesquisa, fizemos um recorte na pedagogia da criação teatral de Lecoq buscando nos aprofundar em uma modalidade específica de seus exercícios, os *Sete Níveis*. E vejamos o que Capdevila ainda nos diz:

Para Lecoq, o ser humano está constantemente buscando o equilíbrio entre a força da gravidade que o empurra para baixo e o orgulho das relações humanas que o leva a superá-la. Ideias, paixões são formuladas pelo simples fato de o ser humano estar, localizado no espaço, entre o céu e a terra. A história humana está inscrita na **tensão** dessas duas forças⁵⁶ (CAPDEVILA, 2006, p. 222) [Grifo da autora] [tradução nossa].

Importante observarmos que a autora não cita a palavra tensão com o propósito de remeter aos *Sete Níveis*, mas não passa despercebido isso a ela, pois uma das suas indagações é saber por que Lecoq considerava que trabalhar a questão da tensão muscular era importante para sua pedagogia.

Para Kemp (2010) além de trabalhar os aspectos artísticos de criação do teatro, emoções e afins a pedagogia também aborda questões fisiológicas, pois é

⁵⁵In the context of this discussion on emotion, an actor who can adjust his or her level of muscular tension with facility has the ability to control one of the physiological features that both stimulates feeling and communicates emotion to an onlooker (KEMP, 2010, p. 173).

⁵⁶Para Lecoq el ser humano está permanentemente buscando el equilibrio entre la fuerza de la gravedad que lo empuja hacia abajo, y el orgullo de la vida humana que le impulsa a vencerla. Las ideas, las pasiones se formulan por el simple hecho de que el ser humano está de pie, situado em el espacio, entre el cielo y la tierra. La historia humana se inscribe em la tensión de estas dos fuerzas (CAPDEVILA, 2006, p. 222).

pautada nas ações físicas do artista, essas relações são o ponto de partida. Esse ponto parece ser excelente para o alcance de emoções e sentimentos. Nesse sentido de ativação das emoções, afetos e paixões, Kemp (2010) apresenta os *Sete Níveis* dizendo que a *École* apresenta esse trabalho em primeiro momento de forma ascendente. Ou seja, os Níveis são apresentados aos/as estudantes do primeiro até o sétimo, e depois essa abordagem é reutilizada em outras oportunidades e diferentes modos. Os/as estudantes experimentam para além das tensões as potencialidades cênicas e interpretativas de cada Nível, as experimentações são feitas através de improvisações e alguns exercícios os/as artistas são convidados/as a utilizarem a voz, e os/as estudantes também refletem sobre cada Nível ao final da aula (KEMP, 2010).

Outra característica que Kemp (2010) pontua é que Lecoq não mencionava necessariamente as emoções ou paixões de cada Nível, entendendo ser um trabalho que intrinsecamente carrega uma potência que faz com que os estudantes, a partir das relações fisiológicas, partam para as emoções e paixões a partir de determinada tensão. Para Kemp (2010), um/a artista que consegue dominar as suas tensões musculares pode se valer desse conhecimento para chegar às emoções. Isso parece fazer sentido quando cada um dos Níveis é trabalhado com afínco, criando-se, assim, um estado de presença extremamente potente no qual o/a estudante parte das tensões musculares para a presença da Decisão, da Descontração, por exemplo. E os alcances das paixões humanas ficam ao dispor do corpo.

A relação com as formas de teatro não significa que para atuação de determinado estilo o corpo do/a artista precisa estar enquadrado em determinada linguagem, mas ele pode se valer de estímulos e conexões para se chegar a determinados estados de presença (KEMP, 2010). As linguagens teatrais serviram como base para os Níveis, mas não necessariamente para se trabalhar apenas com elas. A Asfixia, por exemplo, tem sua base no teatro Nô japonês, mas o/a artista pode se utilizar do sétimo Nível para outras propostas e não somente para a interpretação ou criação no teatro Nô japonês. Parte-se, portanto, do entendimento de que os Níveis aparecem diluídos em outras propostas pedagógicas, mantendo apenas a sua base: a tensão muscular.

CAPÍTULO IV

Energia e a *(in)tenção* do movimento

Na verdade, está trabalhando sobre algo invisível: a energia.
(BARBA; SAVARESE, 2012, p. 77)

A necessidade de entender o conceito de energia nas artes cênicas advém de uma das nomenclaturas dos *Sete Níveis* tratada como *Sete Níveis de Energia* por Jacques Lecoq.

A energia não é uma concepção nova na/da cena teatral, aparecendo como forma de qualificar alguma ação, mas não apresentando um significado ou conceito fechado e estabelecido (OLIVEIRA, 2013). Eugenio Barba (1936-) diretor, pesquisador, professor de teatro diz que estudar energia é trabalhar em algo invisível (BARBA, 1994). Seus anos de pesquisa sobre esse tema mostra que entender e trabalhar a energia do artista é algo no mínimo complexo.

Para refletirmos sobre energia nas artes do corpo o principal referencial desse capítulo são os estudos de Eugenio Barba, com foco em “A Canoa de Papel” (1994) e “A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral” (2012). Esse último livro foi escrito junto Nicola Savarese (1945-), teórico teatral, pesquisador e professor de teatro.

Posteriormente, falaremos sobre o conceito de tensão nos baseando em estudos de autores como a crítica, pesquisadora da dança e coreógrafa Laurence Louppe (1938-2012) em “A Poética da Dança Contemporânea” (2012), a brasileira professora, pesquisadora e artista da dança e das artes da cena Ciane Fernandes, com o livro “O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas” (2006), a pesquisadora e professora de dança Marie Bardet, com o livro “A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia” (2014) e, por último, mas nunca menos importante o mestre do movimento, pesquisador, artista, professor Rudolf Laban (1879-1958) com o precioso livro “O Domínio do Movimento” (1978). É importante salientar que outras referências podem e serão citadas ao decorrer do capítulo, porém eles apareceram como atravessamentos, sendo os supracitados a base conceitual desse capítulo.

4.1 Energia

No texto “O corpo trabalhado - ginastas e esportistas no século XIX” de Georges Vigarello e Richard Holt, artigo que faz parte da coletânea “História do Corpo”, estando presente no volume dois da coleção “Da Revolução à Grande Guerra’ (2012), energia é apresentada como algo que é despertado, que se ramifica a partir da respiração. É através da respiração que se trabalha a energia dos músculos, dos movimentos, como as fluências livres e contidas. Amoros, anteriormente mencionado, utilizava com frequência a palavra energia nesse contexto da respiração (VIGARELLO; HOLT, 2012). A respiração seria o combustível para a energia do corpo, o que fisiologicamente não é mentira. É de conhecimento que nos movemos porque respiramos. Apesar de que esse texto de Amoros nos auxilie na defesa da nomenclatura *Sete Níveis de Energia*, pois Amoros teve sua parcela de influência na formação de Lecoq, perante tudo que foi estudado não acreditamos que é essa relação de energia que os Níveis trabalham. Ela está em um lugar mais poético, pois Lecoq não faz referência à respiração do/a artista no exercício e nenhuma das referências encontradas remetem a esse lugar. A pedagogia de Lecoq pode trabalhar a respiração, mas junto estuda a análise do movimento e não um exercício com foco na respiração. Os trabalhos de educação somática de Matthias Alexander (1869-1955), Moshe Feldenkrais (1904-1984), Irmgard Bartenieff (1900-1981), por exemplo, entre tantos outros em seus métodos, a respiração é solicitada em alguns exercícios como algo primordial para o entendimento do mesmo, assim como para as movimentações.

Para Barba e Savarese (2012) a ideia de energia vem baseada em uma potência de dilatação⁵⁷ e presença corporal. Os autores afirmam que a energia se vale de um conceito que é, de certa forma, óbvio, porém complicado. É possível notarmos várias aplicabilidades para a ideia de energia. A escolha de pautar o entendimento de energia nos estudos de Barba juntamente com Savarese, é que os autores estudaram a energia por meio do trabalho corpóreo do artista e como isso se revela na cena. Barba (1994) se vale do nível pré-expressivo e expressivo, que também foi uma ideia valiosa para essa pesquisa, pois os Níveis transitam nesse lugar.

⁵⁷“Dilatação” é um termo do léxico de Étienne Decroux que originou também a expressão “corpo dilatado” (BRAGA, 2013).

Portanto, energia “costuma ser associado ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas também indica uma coisa íntima, que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida, que flui no tempo sem se difundir no espaço.” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 77). Concordamos com a citação, pois a energia pode estar na movimentação exacerbada, mas também na movimentação mínima.

Um corpo com esse estado, ou seja, com essa energia se faz presente na cena, ao mesmo tempo em que se relaciona com o espaço e não se dilui completamente. Ele se faz notar, mas isso não significa que a energia corpórea do artista está somente presente nas grandes movimentações ou as explosivas, quando trabalhada ela faz parte das ações corporais sejam moveis ou “imóveis” (BARBA; SAVARESE, 2012). Na pesquisa que realizamos, a ideia de energia caminhou para a relação com a presença do/a artista, ou seja, determinadas tensões musculares que acarretam em estados de energia que alteram os estados de presença, ou seja, “[...] sua presença, tem origem numa alteração do equilíbrio e das posturas de base, no jogo de tensões contrapostas que dilatam a dinâmica do corpo. O corpo é re-cons-truído para a ficção teatral. Esse “corpo de arte” – de consequência, esse “corpo não natural” – [...]” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 77).

Barba e Savarese (2012) chamam a atenção para a relação da arte com a natureza, sobre o fato de muitos artistas buscarem inspirações na natureza, mas não com o foco na reprodução literal e sim a inspiração nela. No decorrer da Pedagogia da Criação Teatral, é identificável o apreço de Lecoq para com a natureza. Os exercícios com base nos quatro elementos, nos animais indicam essa relação. Revela-se no trabalho com a natureza possíveis relações com a escola de Copeau (BRAGA, 2013). A inspiração e as relações com a natureza se fazem presentes, portanto, na metodologia lecoquiana.

O mestre do teatro contemporâneo, uma referência nos trabalhos de *clown* e bufão Phillipe Gaulier (1943-), que foi estudante e professor na *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* na década de 80, pontua a relação da pedagogia de Lecoq com a natureza, citando alguns exemplos que ocorreram com ele durante as aulas:

“Numa sexta-feira, Lecoq pediu que a turma fosse, naquele fim de semana, ao zoológico de Vincennes (...) Escolham um animal, vocês devem observá-lo, imitá-lo. Segunda-feira, vocês vão se movimentar como eles utilizando uma máscara neutra” (GAULIER, 2016, p. 231).

A incorporação de um corpo animal a um corpo humano, mesmo compreendendo que todos somos animais, mas de se trabalhar essa corporeidade em um nível de expressividade, de cena, era a orientação pedagógica recebida. A incorporação nessa proposta lecoquiana é psicofísica, materializando no corpo as qualidades e aspectos expressivos do objeto, sujeito observado, sendo visualizações incorporadas (BONFITTO, 2013).

O trabalho com tensões é válido para o trabalho corporal, não só para a disponibilidade desse corpo como também preparação artística, se é que essas duas devem ser vistas separadamente, ainda mais nas artes performáticas. Quanto mais resistência se cria a nível muscular, tensões, maior o controle das qualidades dos movimentos, e essa relação de materializar para além do corpo no espaço, o corpo se dilata e relaciona-se com o espaço (BARBA; SAVARESE, 2012). Vejamos o que dizem Barba e Savarese:

Por isso utiliza processos mentais, “se mágicos”, subtextos pessoais. É por isso que ele⁵⁸ imagina seu corpo no meio de uma rede de tensões e resistências físicas irrealis, porém eficazes. Usa uma técnica extracotidiana do corpo e da mente (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 77).

Aqui o trabalho dos Níveis não é entendido pela ótica da codificação corporal e sim como um trabalho de improvisação do corpo, no qual o mesmo tem a licença poética de apresentar movimentações de seu repertório corporal no momento da proposta. Pode-se firmar que um dos quereres dos *Sete Níveis* é a busca pelo *corpo dilatado*, como Barba e Savarese (2012) defendem utilizando a linguagem de Étienne Decroux e sua técnica corporal de atores/atrizes. Para, portanto, acontecer a dilatação do corpo, o/a artista pode trabalhar as dinâmicas dos movimentos por meio das tensões. Esse não é o único caminho apresentado pelos autores, mas como se aproxima dos Níveis é importante citá-lo. Vejamos, ainda: “Então assistimos a uma dilatação das tensões, do esforço necessário para

⁵⁸ Barba e Savarese estão se referindo ao artista.

mantê-las, para criar uma qualidade diversa de energia que possa ser percebida mesmo em situação de imobilidade.” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 230).

Para Barba (1994), a energia, quando bem trabalhada ou quando o/a artista tem o domínio para manuseá-la, o corpo não precisa acessar a mecanicidade dos músculos ou voz, é algo mais intrínseco que já está presente. A energia seria então a conversa harmônica entre os desenhos do corpo no espaço, começo e fim das movimentações, as transições, os impulsos, as relações com a gravidade. Todo esse acoplado de informações compõe a energia do corpo. Nos *Sete Níveis* todas as dinâmicas e as qualidades dos movimentos têm a sua parcela no fator energia de cada Nível. Ela é algo indissociável do trabalho, se faz como um todo, e conseguimos entendê-la, mas no corpo é impossível de fragmentar suas partes como em um microscópio. Mas Barba (1994, p. 77) elucida que podemos investigar a energia através dos treinamentos, podendo tentar desmembrar os aspectos que são presentes na energia. É através de propostas corpóreas que podemos pesquisar diferentes formas de ações e movimentações.

Eugenio Barba (1994) nomeia de *sats* uma postura distinta, um estado do corpo que ele identificou no esporte. Sachs (2013) e Evans (2012) identificam essa mesma predisposição no corpo dos/as estudantes da pedagogia de Lecoq. O *sats* seria o corpo antes do ataque, como ele se prepara para reagir, a pré-disposição. Evans (2012) foi um dos pioneiros em estudar a relação de Lecoq com o esporte, com base nas práticas dos *Sete Níveis*, assunto que já comentamos anteriormente. O *sats* está presente nas dinâmicas dos corpos. Alguns Níveis como Decisão e Paixão carregam esse significado da pré-disposição, do ataque. Então, pode-se reconhecer também uma transição do nível pré-expressivo para o expressivo que é trabalhado pelo viés da energia. Vejamos o que diz Barba:

O trabalho e a pesquisa confirmaram a existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção. Notei que a artificialidade das formas do teatrão e da dança que passam de um comportamento cotidiano a um “estilizado” é a premissa necessária para produzir um novo potencial de energia, resultado de um excesso de força que se encontra com uma resistência (1994, p.21).

O diretor não está se referindo ao trabalho dos *Sete Níveis* em questão, mas essa citação casa com o que a pesquisa apresenta como energia, pois alguns Níveis, tais

como Subdescontração, Descontração e Paixão trabalham de certa maneira atitudes cotidianas, mas transpassados para a cena. Os pressupostos se baseiam em ações, reações do dia-a-dia. Os modos de se mover, as técnicas que estão no corpo para mostrar esses princípios quando aplicamos nas ações cotidianas, determinados pesos, diferentes posturas e projeções canalizam em tensões físicas que podem ser interpretadas como pré-expressivas e até expressivas. “Trata-se de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo totalmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator [...]” (BARBA, 1994, p.23). Entende-se que Barba apresenta por energia todas essas qualidades do movimento juntas.

Este autor também relaciona a energia com a presença do/a artista, como se ela fosse a substância primordial para esse estado (BARBA, 1994). Vemos mais uma vez que o conceito é aplicável para os *Sete Níveis*, pois essas tensões preparam o ator para a cena, evocando em um estado de presença que é construído através das relações que aparecem com as tensões solicitadas. Sobre *sats*, Barba afirma que

Numa sequência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa, **uma mudança de tonicidade do corpo inteiro**. Se os sentarmos, por exemplo, podemos individuar um ponto além do qual não conseguimos mais sustentar o peso e o corpo cai. Se pararmos imediatamente antes daquele ponto, estamos em posição de *sats*: podemos voltar à posição ereta ou podemos sentar-nos (BARBA, 1994, p. 86) (Grifo nosso).

Então, o *sats* seria além do momento pré-expressivo o pré-energético, sempre o antes a transição, esses entres, ou seja, seria os momentos em que conseguiríamos ver o acúmulo ou perda da energia que está sendo trabalhada. É o meio que o corpo encontra para entrar no estado cênico, a separação entre corpo cotidiano e corpo cênico. “O *sats* é uma descarga minúscula na qual o pensamento inerva-se na ação e é experimentado como pensamento-ação, energia, ritmo no espaço.” (BARBA, 1994, p. 88). O *sats* seria, assim, o princípio da absorção das ações/dos movimentos, o antes do corpo mudar de temperatura e tonicidade.

É interessante também pontuar alguns aspectos dessa energia de presença apontados no estudo dos *sats*, tais como:

1. É um trabalho que prepara o ator para o processo criativo para o espetáculo;
2. É o trabalho por meio do qual o ator incorpora o modo de pensar as regras do gênero de teatro ao qual escolheu pertencer (BARBA, 1994, p. 152).

No item 1 a relação que se efetiva é que os Níveis são um trabalho que auxilia ou que podem ser o processo criativo em questão; no 2, se recapitularmos que Lecoq se inspirou em gêneros de teatros para elaborar os Níveis, mesmo que seja um trabalho que hibridiza esses gêneros apresentando para o/a estudante as dinâmicas corporais, de alguma maneira, mesmo que subjetiva, essas linguagens teatrais são apresentadas.

Outro pesquisador que apresenta uma perspectiva acerca da energia é o fonaudiólogo e artista Arthur Lessac (1909-2011), que desenvolveu uma abordagem sobre/da energia corporal para a qualidade da performance do artista (OLIVEIRA, 2013). A abordagem de Lessac não tem predominância entre os sistemas motores e nervosos, ambos se correlacionam, o que ele diferencia são os ambientes, sendo eles internos ou externos. Ambiente interno seria o que faria parte apenas do indivíduo, como seu organismo, externo tudo o que rodeia inclusive sua relação com os outros, com o meio (OLIVEIRA, 2013). Mas, o que mais nos chamou a atenção na abordagem de Lessac são os quatro estados de energia que ele apresenta, abordagem semelhante com os *Sete Níveis*, também em uma perspectiva de trabalho para manuseio das práticas de atuação.

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 crispações 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).

O primeiro estado de energia é o *buoyancy*, onde se experimenta a calma, leveza, relaxamento ativo do corpo. Denominado também como estado psicofísico. Mesmo sendo um estado de tranquilidade, o corpo é convidado a perceber suas trajetórias e potenciais de movimentação, sejam elas internas ou externas. Lessac

aponta que o uso da energia desse estado pode ser feita de forma voluntária ou involuntária, sendo uma ação instintiva em alguns casos (OLIVEIRA, 2013). O que chama atenção é a divisão que Lessac apresenta o primeiro estágio *Buoyancy* se assemelha em partes ao segundo Nível, pois ambos trabalham um corpo relaxado, porém ativo que mesmo em sua passividade marca presença no espaço que está inserido, diferenciando da calma. O trabalho de Lecoq com os Níveis se inicia com uma narrativa que provoca movimentações, situando o corpo na tensão que ele vai trabalhar, criando uma atmosfera onde o/a artista mergulha para se chegar aos estados dos Níveis. Por exemplo, no segundo Nível Descontração, pode-se iniciar a proposta com a narrativa de que os estudantes estão em uma praça ensolarada de uma tarde de verão, conversando com seus amigos, festejando algum acontecimento. Essa é uma das inúmeras narrativas possíveis de serem trabalhadas na Descontração. E a partir dessa relação o corpo inicia a experiência do estado de corpo. O trabalho de Lessac redigido por Oliveira (2013) aparentemente parte da pesquisa de movimento.

O segundo estado de energia é o *Randiancy*, que é caracterizado pela excitação do corpo e vibrações, sendo eles leves, a agilidade também é trabalhada, mas de forma refinada, o corpo não tende a fazer movimentos bruscos, ele está em alerta e disponível. Aparece um corpo de criança, que sempre tem energia a seu dispor sem parecer sobrecarregado (OLIVEIRA, 2013). Descrição que vai ao encontro ao quarto Nível Firmeza com algumas diferenciações, como movimentos bruscos. Na Firmeza a movimentação não é brusca, ela é curiosa, de certa forma leve e agindo a favor da gravidade.

Pontency é o terceiro estado de energia, o corpo se espreguiça, sons do bocejo e similares são bem-vindos. O corpo é alongado, mas ao mesmo tempo a musculatura é presente. O objetivo desse estado não é o indivíduo se sentir mais forte e sim estar mais forte, é um estado que requer demanda de atenção à respiração, já que é nele que as transições e intenções são efetivados (OLIVEIRA, 2013). Em primeiro momento esse estado de energia não remete a nenhum Nível, podendo se fazer relações com o primeiro. Porém, para Lecoq o primeiro Nível apresenta uma energia melancólica, é um corpo que tenta sobreviver, ele se alonga porque sua tensão está nos órgãos e não na musculatura, diferente de *Potency* que tem um corpo mais ativo no sentido das musculaturas estarem mais tensionadas.

O último nível energético é o *Inter-Involvement*, que evidência as relações dos ambientes internos e externos. Nesse estado o corpo não se vale de uma energia como nos outros estados que a atitude psicofísica influencia, é um estado de exploração, curiosidade, onde a presença é presentificada. Todas as potencialidades do corpo do/da artista emergem (OLIVEIRA, 2013). Aqui pode-se relacionar com os últimos Níveis, o quinto Decisão e o sexto Paixão, onde o corpo trabalha com movimentos em sua maioria grandes e se faz muito presente na cena, precisando recorrer à energia da expansão. A presença cênica necessita alcançar todos os pontos do espaço.

De acordo com a perspectiva de Arthur Lessac, a energia é uma referência psicofísica que exerce trocas com o meio que o indivíduo está inserido e/ou trabalhando. A energia é vista como atitude e não como técnica, pode ser sim trabalhada através de exercícios de treinamentos, mas eles são uma forma de manusear e não de codificar (OLIVEIRA, 2013). Da mesma maneira que a perspectiva de Lessac pode ser entendida como um trabalho de energia, os *Sete Níveis* também podem. Lessac traz um estado de corpo que, para além da musculatura, propicia dinâmicas de movimentação que podem ser entendidas como trabalho de energia do artista cênico.

Barba e Savarese (2012) afirmam que a energia é o que impressiona o espectador, ou seja, a presença cênica, a força, potência da ação. Os pesquisadores apresentam como exemplo o trabalho de voz na atuação, como o corpo influencia nas projeções sonoras e que, na verdade, o que os atores e atrizes trabalham nada mais é do que a energia, algo invisível, mas presente em todos os corpos. Concordamos com esse ponto de vista, pois conjugação com o trabalho corporal o que prende é a presença. Como Strazzacappa (2012) diz, a técnica necessita estar a serviço da arte, a presença que o/a artista produz pode vir de um trabalho técnico, mas não é a técnica em si o que impressiona, e essa relação pode distinguir o artista do esportista.

Os autores acima mencionados relacionam a energia com a tensão em alguns momentos, tratando como a qualidade dos movimentos que seria a energia (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 88). O trabalho em nível de energia do corpo proporciona ao artista estados de presença, um corpo que se dilata no espaço e captura suas interferências as transformando em presença.

É, portanto, a partir desse argumento que os *Sete Níveis* podem ser chamados de *Sete Níveis de Energia*, pois os Níveis propõem tensões musculares que desembocam em um estado de corpo: presença que se dá a partir das relações das tensões musculares por intermédio do processo de construção dos movimentos por meio da improvisação.

A resistência muscular: tónus musculares proporcionam densidade aos movimentos e ações; intensidade energética e através dela o corpo ganha foco no espaço (BARBA; SAVARESE, 2012). O trabalho do/a artista cênico/a passa por processos de formações constantes, por mais que em seu trabalho ele precise levar para a cena ações e gestos cotidianos que necessitam que seus movimentos tenham refinamento e determinadas qualidades para que assim o trabalho não fique no plano do supérfluo. Este trabalho, que pode ser uma preparação técnica, precisa ser íntimo do/a artista, como se sempre fizesse parte de seu corpo, pois só assim os/as espectadores/as conseguem apreciar a arte. Quando o trabalho se incorpora ao/à artista, essas ações se tornam verdadeiras. Toda ação, movimento cênico para ser autêntico precisa fazer parte do corpo do artista (BARBA; SAVARESE, 2012).

O trabalho de corpo dos *Sete Níveis* é distinto da codificação do corpo em um determinado código de expressão como a dança clássica/balé clássico, é um trabalho que potencializa o que o intérprete já tem, ativando sua energia, seus tónus para os movimentos requeridos.

Em concordância com Barba e Savarese (2012, p. 289) entender e trabalhar as energias do corpo é um processo longo. Por fim, a pesquisa defende que os *Sete Níveis* por ser um trabalho de refinamento das energias se mostram como um grande aliado para esse processo tão valioso para o corpo na arte. Esse processo permite encontrar uma qualidade de energia que torna o corpo do/da artista potente e se presentifica no fazer artístico.

4.2 (In)tensão

Um dos eixos que se aplica à tensão corpórea é a relação do corpo com a gravidade. A gravidade é algo inerente a nós humanos, não tem como viver no planeta Terra sem considerarmos a gravidade. Então, isso é algo de extrema importância para as artes da cena, pois influencia nas tensões do corpo.

Bardet (2014), que propõe uma filosofia da dança, mas cujo estudo pode também atender às artes da cena como um todo, diz que a tensão do corpo é sobre a transição do leve para o pesado, sendo que o corpo sempre está entre essas duas oposições. Ela nos ajuda, aqui, portanto, a olhar para os *Sete Níveis* da pedagogia de J. Lecoq, especialmente no que precisamos agora refletir.

Nos *Sete Níveis*, se fizermos uma linha do primeiro para o sétimo, vemos que o corpo começa com a musculatura pesada, solta em relação à gravidade. O último Nível é a tonicidade extrema. Os outros Níveis passeiam nessa experiência. A relação da gravidade é essencial não somente nas artes da cena, mas no corpo na arte e na sociedade. Bardet (2014) discute sobre, lembrando que a terra sempre atrai e que, então, cabe ao corpo se entregar ou não a essa força. Para isso, o corpo se utiliza das tensões e, conforme essas tensões variam, o corpo tende a ir ao encontro ou não do chão.⁵⁹

Os *Sete Níveis* propõem, então, uma experiência do sensível do corpo para com a gravidade. Para Bardet (2014), a construção da arquitetura do corpo que se move, e que aqui vamos considerar o entendimento para o corpo que atua nas artes da cena, é composta entre as resistências que os pesos propõem. Todavia, não se trata apenas do binarismo leve e pesado, e sim os entres que também os compõem e são importantes para a construção do corpo no espaço. Então, a tensão do corpo não é somente um trabalho de contração e relaxamento, ela é muito mais que isso e proporciona aos/às artistas estados cênicos de corpo diferentes, como já foi dito acima.

Loupe (2012), quando argumenta sobre a tensão, se baseia do trabalho de Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), suíço que foi um dos reformadores dos estudos do movimento, influenciando vários pesquisadores da mesma temática e que são estudados até hoje como Rudolf Laban, Adolphe Appia, Konstantin Stanislavski, Mary Wigman, Gerda Alexander (STRAZZACAPPA, 2012). Ele desenvolveu a euritmia que é

[...] um sistema de treinamento da sensibilidade musical que parte do movimento corporal. Esse sistema é constituído por uma bateria de exercícios cujo fim é experimentar

⁵⁹Importante mencionar que para o teatro físico a relação com a gravidade também é importante e bastante estudada por Étienne Decroux em dinâmicas e exercício com o peso corporal, por exemplo (BRAGA, 2013). Porém, não tivemos possibilidade de nos aprofundar neste estudo para além dos comentários recebidos em atividade de orientação.

corporalmente os elementos do ritmo, nuança de força e velocidade do movimento corporal, o ponto de partida e de chegada dos gestos, os impulsos, os elãs, entre outros (STRAZZACAPPA, 2012, p. 67).

Para Dalcroze, o trabalho da tonicidade é uma forma de reorganização do corpo em direção a uma linguagem poética (LOUPPE, 2012). É importante citar Dalcroze, pois vemos que o trabalho de tensões corpóreas está presente nos estudos das artes da cena que possuem o corpo como meio de linguagem, como o teatro físico e a dança, por exemplo.⁶⁰

Para Louppe (2012), o entendimento das tensões é que elas configuram o movimento, influenciando-o na sua relação com o tempo e o espaço. A autora defende que as tensões não são vistas em primeiro momento como formas, mas sim nas linhas do movimento. Ou seja, o objetivo não seria construir uma imagem, mas buscar ser a imagem.

As tensões não são diretamente visíveis na forma, mas conduzem as linhas de força responsáveis pelo movimento. Elas estão no cerne de toda e expressividade do movimento: no seu grau de intensidade, no seu regime espaciotemporal, no seu trabalho sobre as dinâmicas. A tensão contínua até a intensificação paralisante do corpo (LOUPPE, 2012, p. 173).

O que é notável nos Níveis é que o trabalho de J. Lecoq não tem como objetivo apresentar movimentos e, sim, indicar que se pode buscar ser os movimentos, sendo que o corpo experimentaria essas tensões em si, modulando-as. E, com isso, podem ser propostas novas ações cênicas e cenas diferentes em sua composição. Lecoq (1987) diz que um espaço de tensão é um espaço criado por essa tonicidade do corpo.

Compreendemos que os *Sete Níveis*, que propiciam ao/à artista da cena um estado de presença e de energia, nascem de estudos cênicos das tensões musculares, o que está sendo nomeado aqui, por nós, como a “(in)tensão” (BARDET, 2014, p. 205) dessas tensões.

A ideia de trazer *(in)tensão* para falar das tensões corpóreas teve inspiração em Bardet (2014), pois se refere a duas palavras importantes para

⁶⁰Estudos relacionados ao tema podem ser vistos também na tese de doutorado da Professora Mônica Medeiros Ribeiro. Conferir em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8ZBHP9>

compreendermos a proposta dos *Sete Níveis*: tensão e intensão⁶¹. As tensões dos *Sete Níveis* são, assim, as suas *(in)tensões*, abrigando nesta formulação que fizemos o que os movimentos querem, intencionam. O que corpo pretende trabalhar, criar por meio do aumento das tensões musculares, e do jogo físico cênico dessas tensões, falando da intenção do movimento que nasce da tensão: *(in)tensão*.

Assim, para se entender o que as *(in)tensões* de cada um dos Níveis apresenta, estudamos também a *Análise de Movimento* de Rudolf Laban. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso “O corpo em estado de arte: os sete níveis de energia de Lecoq nos quatro fatores do movimento de Laban” (PRETTE, 2018) foram estudadas as qualidades do movimento de acordo com o Sistema Laban em cada um dos *Sete Níveis*. Optamos por revisitar esse material, pois para entender as *(in)tensões* de cada Nível é necessário compreender as qualidades de movimentos que compõem cada um deles. E também porque na época da pesquisa de TCC os *Sete Níveis* eram interpretados por mim como *Sete Níveis de Energia*, já nessa pesquisa, a tensão muscular foi o ponto de partida para os laboratórios de pesquisa.

Laban (1978) em seu Sistema de Análise do Movimento apresenta os *Quatro Fatores do Movimento*, sendo eles: Fluência, Tempo, Espaço e Peso. Cada um desses Fatores são compostos por duas qualidades. A Fluência pode ser livre ou controlada, o Tempo súbito ou sustentado, Espaço direto ou indireto e o Peso leve ou firme.

Para Laban (1978, p. 125) Fluência é a expressão do movimento, a qualidade controlada se apresenta como “O elemento de esforço de fluência “controlada” ou obstruída, consiste na prontidão para se interromper o fluxo normal e na sensação de movimento de *pausa*.” Já a qualidade livre é “O elemento do esforço de fluência “livre” consiste num fluxo *libertado* e na sensação de *fluidéz* do movimento.” (LABAN, 1978, p. 125).

⁶¹No dicionário Michaelis a palavra intensão (com “S”) significa: 1. Ato de ensinar. 2. Aumento de tensão. Disponível em:

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/intens%C3%A3o/> acesso em julho de 2021.

Já a palavra intenção (com “ç”), significa: 1. O próprio fim que se visa. 2. Aquilo que se pretende fazer; o que se almeja; intento; propósito; tenção. 3. Pensamento secreto e reservado. 4. Objetivo que justifica uma ação. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/inten%C3%A7%C3%A3o/> acesso em julho de 2021.

O Tempo é quando acontece o movimento (LABAN, 1978, p. 127). A qualidade súbito é quando o movimento tem “Velocidade rápida (ou graus menores até lento)” (LABAN, 1978, p. 126), a qualidade sustentada é a “Duração (longo ou graus menores até curto)” (LABAN, 1978, p. 126).

O Espaço é onde o movimento está (LABAN, 1978, p. 127). A qualidade direto é “Direção direta (ou graus menores até ondulante)” (LABAN, 1978, p. 126). E a qualidade flexível é a “Expansão flexível (ou graus menores até filiforme)” (LABAN, 1978, p. 126).

O Peso é “O quê” do movimento (LABAN, 1978, p. 127) é a intenção do mover (FERNANDES, 2006) que compreendemos também como *(in)tensão*. O Peso está ligado diretamente à gravidade, é através dele que podemos analisar se o corpo relaxa ou tenciona suas musculaturas. Para Laban (1978, p. 120) a qualidade firme é “O elemento “firme” do esforço consiste de uma resistência *forte* ao peso de uma sensação de movimento, *pesada* ou sensação de peso.”. Por sua vez a qualidade suave é “O elemento “toque suave” ou “leve” do esforço consiste uma resistência *fraca* ao peso e de uma sensação de movimento *leve*, ou ausência de peso”. (LABAN, 1978, p. 120).

Também adicionamos mais duas qualidades do Fator Peso, desenvolvidas por Ciane Fernandes (2006), sendo elas Peso ativo: leve ou forte e Peso passivo: fraco ou pesado. O Peso ativo participa das dinâmicas do movimento, sua intenção é mais presentificada, já o passivo é como se o corpo estivesse inerte, solto em relação a gravidade (FERNANDES, 2006, p. 132).

A reflexão de Fernandes (2006) é interessante, pois mostra duas vertentes a mais dentro das qualidades estabelecidas por Laban (1978) sobre o Fator Peso, propiciando mais uma possibilidade de entendimento sobre ele. E, como o Fator Peso lida diretamente com as tensões musculares, é importante considerarmos esta abordagem de Fernandes (2006) também.

Após esta breve exposição sobre a perspectiva de Laban, apresentaremos aqui a uma tabela dos *Sete Níveis de Energia* na relação com os *Quatro Fatores do Movimento* (PRETTE, 2018), de maneira objetiva, pois o nosso foco de interesse foi o Fator Peso e as qualidades apresentadas por Fernandes (2006), a tabela tem como fim situar quais qualidades fazem parte de cada um dos Níveis.

Figura 10 – *Sete Níveis de Energia e os Quatro Fatores do Movimento*

Níveis de Energia	Fluência	Peso	Tempo	Espaço
Subdescontração	Controlada	Firme	Sustentado	Direto
Descontração	Livre	Suave	Súbito	Flexível
Economia	Controlada	Firme	Súbito	Direto
Firmeza	Controlada	Firme	Súbito	Flexível
Alerta	Livre	Suave	Súbito	Flexível
Irritação	Controlada	Firme	Súbito	Direto
Asfixia	Controla	Firme	Sustentado	Direto

(PRETTE, 2018, p. 57).

Assim como as nomenclaturas que foram repensadas a denominação da proposta também, anteriormente chamada de *Sete Níveis de Energia* e agora apresentada como *Sete Níveis*. O quinto Nível que antes era nomeado de Alerta e agora é Decisão, o sexto com Irritação e agora Paixão. A tabela acima se refere ao estudo de meu TCC, não detalharemos sobre todos os Fatores e suas qualidades, somente sobre o elemento Peso com as qualidades apresentadas por Fernandes (2006), pois foi a partir desse Fator que a avançamos para a compreensão das *(in) tensões* de cada um dos *Sete Níveis*. Vamos trazer novamente alguns detalhes sobre os Níveis para facilitar a compreensão de nossa reflexão.

Iniciamos com a Subdescontração, o primeiro Nível, o da sobrevivência, entendendo-o como um momento antes da morte. Lembramos que o corpo, aqui, já não responde mais, havendo um desânimo, um cansaço. Neste Nível, a conduta cênica é falar pouco para si mesmo, com palavras incoerentes e blasfêmias, quando há possibilidade de se expressar pela fala para além do corpo. É um corpo que tenta se movimentar em busca de mais tensão (LECOQ, 1987). A tensão do movimento é distribuída para a respiração e órgãos, a tensão muscular é mínima (PRETTE, 2018).

O Peso é passivo pesado, e então as movimentações estão entregues a gravidade. Quando o corpo tenta sair do chão, é notável a musculatura solta, pesada que leva o corpo para baixo.

Descontração, Nível da expressão sorridente, aquele que dá uma sensação das “férias do corpo”. Como num passeio, o corpo está apaixonado, sente prazer

de estar onde está. Os braços e ombros estão livres para jogar como um pêndulo com a gravidade, o corpo salta sobre si mesmo, havendo um estado de abertura e contentamento (LECOQ, 1987), podendo fazer isso para além da expressão do corpo, ou seja, usando-se a expressão verbal.

O Peso ativo leve, o corpo joga com a gravidade, o mover é tão suave que se perde no espaço. As movimentações são delicadas e leves, passa a sensação de prazer, o toque quando acontece é suave.

Economia, Nível o corpo só move o que for essencial; ele está programado para o mínimo de esforço com o máximo de rendimento. Tudo que é dito é direto, polidamente, sem nada mais, sem paixão, ele não expressa nenhum sentimento ou afeto (LECOQ, 1987).

Peso ativo leve, as ações são firmes e sustentadas apesar do corpo não conter tensão notável, os movimentos utilizam dessa tensão para cumprir seus objetivos. Temos um corpo com a musculatura ativada, mas a contração muscular não é visível. As ações e movimentos são leves, porque mesmo a musculatura ativada as movimentações são diretas, são ações que visam cumprir seus objetivos com o menor gasto de tempo e energia.

Firmeza, Nível que requer disposição, vontade de se deslocar, carrega-se o peso do próprio corpo, e há um movimento decidido. É um estado de descoberta, interesse. É um Nível sensível à situação (LECOQ, 1987).

Peso ativo leve há tensão muscular, mas o corpo está suspenso, pequenos saltos aparecem, como se o corpo flutuasse. A Firmeza é o meio dos *Sete Níveis*. Nesse Nível a tensão começa a dar sinais de sobrecarga, mas seu mover é leve, curioso e cuidadoso.

Decisão aqui tudo é ouvido, percebido, sentido, o corpo responde a todos os estímulos externos, mas com leveza (LECOQ, 1987). Na Decisão, o corpo está em estado de atenção, sentindo e percebendo tudo a sua volta. Os movimentos são dinâmicos e o corpo transmite certo incômodo em relação com o espaço (PRETTE, 2018).

Peso ativo leve, o corpo está ativado, continua leve, com o corpo em Decisão, os músculos se ativam e ele se torna ágil em suas respostas. A musculatura apresenta tonicidade considerável aqui temos o “Espaço de tensão” (LECOQ, 1987, p. 103). A contração muscular se torna visível, o corpo carrega a características do Nível anterior, Suspensão. Então ele tem a qualidade de ser

suspensão, ser leve, mas com ações mais rápidas e decididas, mas ele já apresenta desconforto, como se o corpo estivesse sentindo um arrepios a todo o momento.

Paixão, a cólera se apresenta em seu estado natural. Tudo é motivo para discutir, discordar (LECOQ, 1987). A Paixão é o Nível da discussão, do aborrecimento. Suas ações são bruscas, o corpo se torna mais rígido, os movimentos são repetitivos (PRETTE, 2018).

Peso ativo forte, com ações firmes e fortes, a musculatura está contraída, mas é como se essa contração quisesse sair do corpo, então os movimentos são rápidos, violentos. O corpo precisa estar com a musculatura ativada e enrijecida, mas vemos movimentos expansivos, mas com características de movimentação de socar, talhar, pontuar.⁶²

A Asfixia, o último Nível, trabalha a limitação do movimento, em tensão máxima. Os gestos são curtos, jogam em resistência, lentamente, sem impulso. Neste Nível a tensão está próxima à asfixia (LECOQ, 1987). O corpo tem tanta tensão que entra em contração máxima, próximo à asfixia. Os movimentos desse Nível são limitados, pois são realizados através da tensão muscular máxima (PRETTE, 2018).

Peso ativo forte, a musculatura se contrai ao máximo, tanto que esse Nível beira a imobilidade. Diferente do Nível anterior, Paixão que trabalha movimentos vigorosos e fortes, na Asfixia o corpo exerce uma pressão no espaço.

Para Bardet (2014), entender as tonicidades de cada movimento é de extrema importância, pois se a musculatura está em tensão total, ela tende a não sentir determinados apoios como o chão, é o que acontece no sétimo Nível Asfixia. Bardet (2014), em sua reflexão sobre a dança, mas que nos atende aqui para refletirmos também sobre a pedagogia teatral de J. Lecoq nos *Sete Níveis*, ainda salienta que para ela a preparação corporal, antes de um trabalho de composição (no caso da experiência dela, coreográfico) deveria passar pelo refinamento/entendimento dessas variáveis dos tónus. Com isso concordamos para também a realização do trabalho de composição da atuação no teatro físico.

O trabalho sobre as tensões do corpo do/a artista intensifica as ações cênicas sendo que, até os/as espectadores/as, podem perceber essas relações (BARBA, 1994). Entender as tensões e estudar os caminhos e qualidade que o

⁶² Socar, talhar, pontuar são três das oito *Ações Básicas do Movimento*, desenvolvidas por Laban (1978).

corpo recorre para se mover é uma maneira de enriquecer e aprimorar tanto o trabalho de preparação cênica, como a atividade de composição da atuação e da cena.

A caminhada, o estudo do andar na pedagogia de Lecoq, é algo com valor e destaque, dialogando muito proximamente com outras pedagogias que o antecederam ou foram suas contemporâneas como, por exemplo, a Étienne Decroux. Nos *Sete Níveis* as caminhadas estão presentes. Bardet (2014) apresenta pontos muito interessantes e que casam com as propostas de exercícios de caminhada, pois o andar é a pura relação entre o leve o pesado, o Peso. Com o Peso, pode-se estudar gestos cotidianos e extra-cotidianos, bem como os limites do corpo cotidiano e extra-cotidiano.

O trabalho dos Níveis pode ser feito com base nas dinâmicas de caminhadas. Uma das grandes qualidades da improvisação, tanto do teatro quanto da dança, com destaque aqui para a abordagem lecoquiana, é explorar a variabilidade das tensões dos movimentos. Pode-se explorar um movimento mais tenso, outro menos, variar as velocidades e afins, sendo que algumas improvisações em dança, por exemplo, tem esse eixo (BARDET, 2014). Mas, como já mencionado, tratam-se de experiências cênicas, dentro de um processo de aprendizagem como também de criação, presentes especialmente em pedagogias de teatro físico como as de J. Lecoq. Assim, a pesquisa aqui empreendida buscou colaborar neste conhecimento também, mostrando que há estudos específicos de teatro físico, ou de um teatro que valoriza o movimento expressivo, que podem e devem ser estudados. Ou seja, não mais somente a dança, a luta cênica, o circo, são processos pedagógicos e criativos que auxiliam a formação do/a artista da cena, bem como o seu processo criativo. Há pedagogias próprias do campo do teatro que auxiliam aqueles/as artistas da cena que se interessem em trabalhar em uma perspectiva mais corporal, criando teatros gestuais ou mesmo um modo cênico que valorize mais a expressividade do corpo.⁶³

Compreendemos como pertinente e desejável a aplicação dos *Sete Níveis* como uma possibilidade para a composição criativa e a pedagogia do movimento cênico, acreditando ser importante buscar se seguir a própria orientação dada por

⁶³Estas foram aprendizagens que pude também desenvolver no processo de orientação do Mestrado, considerando que minha orientadora trabalha mais especificamente com a cena física, o mascaramento, e teatros gestuais.

Jacques Lecoq, seguindo a linha dos Níveis por ele proposta: do primeiro ao sétimo.

Por outro lado, se o corpo do/a artista da cena já entende os caminhos do jogo das tensões, pode ser também uma experiência cênica rica que este corpo seja estimulado a jogar com estes Níveis de modo mais aleatório, brincando com a sua hierarquização. Considerando a nossa experiência de formação e profissional na área de Dança, fizemos esta experimentação em nossos laboratórios. Assim, compreendemos que é possível, por exemplo, trabalhar o segundo Nível e variar para o quarto, sendo que depois pode-se voltar para o primeiro, desafiando o corpo a refinar as tensões, provocando-nos a sair de uma possível zona de conforto.

“Improvisar seria, ao mesmo tempo, e não sem paradoxo, produzir um gesto absolutamente livre, espontâneo, não preparado, talvez sem trabalho, e exprimir-se, por isso mesmo, em uma absoluta transparência de si...” (BARDET, 2014, p.162). Com esta fala de Bardet, pensamos também a relação do improviso com os *Sete Níveis*. Pois, a proposta lecoquiana se apresenta com a possibilidade de ser experimentada dentro de um vasto processo de improvisação cênica, com inúmeras possibilidades e aplicações, oferecendo infinitas combinações e formas de incorporação.

Considerações Finais

[...] corpos pe(n)sando sobre a terra
(BARDET, 2014, p.70)

De acordo com as experiências práticas e com a revisão bibliográfica, os *Sete Níveis* se mostraram um trabalho corporal que emerge de um processo de tensão muscular que pode ocasionar em estados de energia e/ou presença cênica, ou seja, as tensões propiciam um estado corpóreo que pode ser entendido como a energia daquele Nível. Não é um trabalho somente sobre tensão, ele é sobre tensão também, mas pode trabalhar outras questões como a presença cênica estados de corpo, atuação.

Como afirma Eugenio Barba (1994, p. 22) o teatro permite que os artistas não se prendam a um lugar, a uma perspectiva, ele incentiva a transição, por isso o olhar da improvisação em dança sobre os *Sete Níveis*, pois com base nos estudos dessa pesquisa esse exercício pode ser levado aos demais campos das Artes da Cena, como preparação corporal e artística, já que a pedagogia de Lecoq é toda pautada nessa relação de oferecer ao artista meios de potencializar a criação, então que esse exercício possa ser aplicado as demais linguagens artísticas, não somente ao teatro físico.

Com a Pesquisa Performativa criamos a performance *Nó* que teve como metodologia de processo criativo os *Sete Níveis* que também foram levados para a cena. Apresentamos ao público uma obra que pode ser considerada performance, ou seja, os Níveis que foram pensados por Lecoq para a atuação e criação de personagens conseguiram se mostrar aplicáveis as demais linguagens das artes da cena. Tanto como metodologia de processo criativo quanto produto final para os trabalhos cênicos. *Nó* foi apresentada duas vezes no ano de 2019, a primeira no Galpão 6 da FUNARTE – MG através do edital Laboratório da Cena 2019, e posteriormente na mostra da disciplina “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena – Ateliê Artesania de Atriz – Ator Performer”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Bya Braga. E mais duas apresentações em formato online, a primeira na “Mostra de Coreógrafos das Universidades Federais”, em 2020, e a segunda no “Seminário de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP”. Em todas as apresentações tivemos retorno do público, relatando que a proposta dos Níveis na cena causam

reverberações, outras pessoas comentaram que ficaram curiosas em experimentar os Níveis em seus corpos.

E ainda com os laboratórios práticos de pesquisa podemos analisar também as nomenclaturas de cada um dos *Sete Níveis* propondo uma sistematização desse trabalho, sendo fiel a proposta de Lecoq, mas também apresentando terminologias que apresentem a potência dessa proposta na língua portuguesa brasileira.

Não podemos deixar de citar as disciplinas oferecidas pelo programa de Pós-Graduação em Artes da EBA, no ano de 2019, que nos auxiliaram a pensar e repensar as nossas ferramentas para alcançarmos nossas respostas. Em especial a disciplina da professora Dr.^a Bya Braga “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena – Ateliê Artesania de Atriz – Ator Performer” que foi onde conseguimos colocar a prática como material primordial para o entendimento desses Níveis. Assim como as orientações mais que valiosas, que fizeram com que cada vez mais nos aprofundássemos nos estudos das artes do corpo e suas relações.

Nossos resultados provisórios e efetivos foram apresentados em eventos acadêmicos, sendo eles o “Seminário de Pesquisa em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP”, em 2019, realizados na cidade de São Paulo - SP; o “Seminário de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP”, em 2020, realizado em formato online; a participação no “LabCrítica” grupo de pesquisa em Crítica em Dança Contemporânea e Performance que ofereceu um minicurso de crítica no Congresso ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) 2020 formato online, onde através das tensões musculares estudadas a luz dos *Sete Níveis* desenvolvi uma crítica em dança que debate essas tensões nas corporeidades que a pandemia da COVID 19 vem causando; A participação no evento Múltipla Dança 2021, onde uma crítica em dança minha foi uma das três selecionadas para ser publicada nos sites MEDIATECA da Dança e *Conect Dance*. Nessa crítica as tensões foram refletidas na relação do corpo com a gravidade e suas quedas, e as questões políticas que emergiram na pandemia da COVID 19; A participação com exposição oral da pesquisa no Congresso da ANDA 2021 formato online; Por último a apresentação no Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas) 2021 em formato online. Em todas as apresentações a pesquisa foi bem recebida, colegas levantaram questões

importantes que incorporamos na dissertação além de nos fazerem refletir e debater o papel desse estudo no campo das artes da cena.

Por fim, acreditamos que a pesquisa conseguiu alcançar e responder seus objetivos além de levantar outros pontos de interesse. Enfatizando que Jacques Lecoq deixou poucos escritos de seus trabalhos e proposta, por isso a importância de registrarmos suas práticas e repensá-las também. Entendemos que os *Sete Níveis* ainda têm muito a nos revelar sobre as dinâmicas da pedagogia lecoquiana. Mas o que constatamos é que para se entender as dinâmicas da Pedagogia da Criação Teatral é preciso experimentar, vivenciar, e só se conseguimos viver, sentir, realizar pelo corpo, como próprio Jacques Lecoq (1987) afirma as tonicidades só podem partir do corpo, do corpo em movimento.

Referências

ALMEIDA, Marcia. Discussões sobre a arte coreográfica, a composição e restauração em dança contemporânea. In: CALDEIRA, Solange Pimentel (organizadora). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleções Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

ASSUMPTÃO, Renato P. de S. Breve diálogo entre a educação física higienista e Fernando Azevedo. **Educação Pública CECIERJ** – Biblioteca. Agosto, 2012.

Disponível em:

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao_fisica/0011.html>

Acesso em: Maio de 2020.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Massacres – O corpo e a guerra. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Direção). **História do corpo: As mutações do olhar: O século XX**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4. Ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução: Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado da Antropologia Teatral**. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Tradução: Regina Schöpke; Mauro Baladi. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BISSE, Jaqueline de Meira. **Dança e modernidade**. Dissertação (mestrado) apresentada a Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/251794/1/Bisse_JaquelineDeMeira_M.pdf acesso em julho de 2021.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BRAGA, Bya (Maria Beatriz Braga Mendonça). **Étienne Decroux e a artesanía de ator: caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRAGA, Bya (Maria Beatriz Braga Mendonça). (em preparação) **Abordagem da Máscara Neutra**. (no prelo).

BRAGA, R, S ; KAMIMURA, M, L, A. A importância da folia de reis como tradição identitária do Município de Canápolis – MG, **Revista da Católica**, Uberlândia, v. 2, n. 3, 2010, pág 278.

Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/21821524/a-importancia-da-fofia-de-reis-como-tradicao-identitaria>> acesso em março de 2020.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Melodrama, o espetáculo e suas categorias. **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Belo Horizonte, 2007.

Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1226/1324> acesso em setembro de 2020.

CAPDEVILA, Carmina Salvatierra. **La Escuela Lecoq: uma pedagogía para la creación dramática**. Tese de Doctorado. Facultad de Geografía e Historia, departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2006.

CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel; ALPENDRE, Sérgio. **Ingmar Bergman: Morangos Silvestres** – Coleção Folha Cine Europeu. São Paulo: Moderna, 2011.

CASTRO, Luís Giovanni Adamoli; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Pírrica Feminina: A dança em armas na iconografia e na literatura antiga. **ENPOS: XXI Encontro de Pós-Graduação**. 5ª Semana Integrada UFPEL, 2019.

Disponível

em:

<http://www.guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/5944/1/PIRRICA_FEMININA_A_DANCA_EM_ARMAS.pdf>

Acesso em: Outubro de 2021.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin: Revista de Estudos de teatro e Formas Animadas**. V.1, n. 01, 2012.

Disponível em:

<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025>>

Acesso em: Abril de 2019.

CONTIN, Claudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (organizadores). **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

Disponível em: https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2016/05/teatro-de-mascaras_valmor-beltrame-e-milton-de-andrade-org.pdf acesso em junho de 2021.

EVANS, Mark. The influence of sports on Jacques Lecoq's actor training. **Theatre, Dance and Performance Training** 3:2, 163-177, 2012.

Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19443927.2012.686451>

Acesso em: Outubro de 2019.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Porto Alegre, 2012.

Disponível em: <<file:///C:/Users/Nailanita/Downloads/2546-7382-1-SM.pdf>> acesso em junho/2021

FERNADES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

FREIXE, GUY. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. Tradução: Clóvis D. Massa. Rev. **Cena**, Porto Alegre, n. 23, p. 184-193, set./dez. 2017.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/70441/44819> acesso em julho de 2021.

GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GOELLNER, Silvana Vilodre. **O Método Francês e a Educação Física no Brasil: da caserna a escola**. Dissertação apresentada a Escola Superior de Educação Física, Pós-Graduação em Ciências do Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1992.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo. Georges Demeny e Fernando Azevedo: uma ginástica científica e sem excessos (Brasil, França, 1900-1930). **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. 37(2), 144-150, 2015.

JUBÉ, Carolina. **Educação, educação física e natureza na obra de Georges Hébert e sua recepção no Brasil (1915-1945)**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: 2017.

JUBÉ, Carolina. Georges Hébert e a Educação do Corpo Feminino no Brasil. **Educação em Revista Belo Horizonte**, Dossiê Educação, Saúde, Recreação – Processos Históricos, v. 35, 2019.

Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/edur/v35/1982-6621-edur-35-e218029.pdf>>

Acesso em: Maio de 2020.

KEMP, Richard J. **Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance**. The School of Arts and Sciences – PhD in Theatre Art. University of Pittsburgh, 2010.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Organizado por Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi; Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

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

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso; Jean-Claude Lallias. Tradução: Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo SP, 2010.

LECOQ, Jacques. **Theatre of movement and gesture**. David Bradbly (tradutor). English edition. New York: Routledge, 2006.

LEVET-LABRY, Éric. **Les Ecoles Normales Supérieures d'Éducation Physique et Sportive et l'Institut National des Sports: étude comparée des établissements, du régime de Vichy à la création de l'I.N.S.E.P.** (1977). Université Marne La Vallée. U.F.R de Sciences humaines et sociales. These Pour le Doctorat d'histoire. Français, 2017.

Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00740433/document>>

Acesso em: Maio de 2020

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MASCARENHAS, Rogerio Soares. **A teoria das paixões na filosofia de David Hume**. Dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada a Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

MILLER, Kelly Marie. **Developing 'Gymnastics-Based Practices' for Performer Training**. A thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Performance Practice, University of Exeter, 2014.

MURPHY, Maiya. **Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition, and Life**. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019.

MURPHY, Maiya. Enacting the consequences of the Lecoq Pedagogy's a esthetic cognitive foudation. Theatre Survey 58:3, **American Society for Theatre Research**, 2017.

Disponível em:

<https://www.cambridge.org/core/terms>.

<https://doi.org/10.1017/S0040557417000278>

Acesso em: Abril de 2019.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto 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.

Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Acesso em: Setembro de 2019.

PÉCOUT, Christophe. **Le sport dans la France du gouvernement de Vichy (1940-1944)**. Novembre, 2012.

PERETTA, Édén. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRETTE, Nailanita. **O corpo em estado de arte: os sete níveis de energia de Lecoq nos quatro fatores do movimento de Laban**. Monografia de graduação em Dança. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2018.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya (MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA). Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-18, 2020.

Disponível

em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso

em: junho de 2021.

PRIETO, Antonio González. **Claude Monet** – Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Tradução: Martín Ernesto Russo. Barueri, SP: Editorial Sol, 2007.

RENGEL, Lenira. Fundamentos Para Análise do Movimento Expressivo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Sammus, 2006.

ROCHA, Ruth. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 1.^a ed. São Paulo: Editora: Scipione, 2005.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O método BPI (Bailarino-Pesquisador-interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. Graziela Estela Fonseca Rodrigues. - Campinas: [s.n], 2003.

Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284769/1/Rodrigues_Graziela_D.pdf>acesso em março de 2020.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SACHS, Cláudia Muller. **A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator**. Tese (Doutorado)- Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2013.

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

SACHS, Cláudia Müller. Questões de tradução do livro *O corpo poético* de Jacques Lecoq: ganhos e perdas. **Anais do VII Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Porto Alegre, 2012.

Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CLKMkOQ4kWUJ:www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/2476/2610+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> acesso em julho de 2021.

SALLES ALMEIDA, Cecília. **Crítica Genética: Fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, Editora da PUC de São Paulo, 2008.

SAINT-DENIS, Michel. **Teatro: a redescoberta do estilo e outros escritos**. Organização: Jane Baldwin. Tradução: Gabriel Fredericci. 1.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2016.

SANTOS, Edilson Laurentino dos. **A educação do corpo nas décadas de 30 e 40: fragmentos do método natural de Georges Hébert na educação física brasileira**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2012.

Disponível em:

<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/12843/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O.SON.2.Capa_Contra-Capa_Sum%C3%A1rio.2.Edilson.pdf>

Acesso em: Maio de 2020.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. **Urdimento**, v.2, n. 32, p. 279-304, Setembro, 2018.

Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279>

Acesso em: Abril de 2019.

SCHEFFLER, Ismael. **O laboratório de estudo do movimento e percurso de formação de Jacques Lecoq**. Tese (doutorado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

SCREMIN, Nathalia. **A importância da dança no contexto escolar: relatos de acadêmicos envolvidos**. Monografia de graduação em licenciatura em Educação Física. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/46522/MONOGRRAFIA%20NATHALIA%20SCREMIN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
Acesso em: Outubro de 2021.

SOARES, Carmen Lúcia. Georges Hébert e o Método Natural: nova sensibilidade, nova educação do corpo. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 21-39, set. 2003.

Disponível em: <<http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/171>>
Acesso em: Maio de 2020.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VIEIRA, Marcilio de Souza; PORPINO, Karenine de Oliveira. O sentido do texto na Commedia dell'Arte. **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Belo Horizonte, 2007.

Disponível em:
<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1125>
acesso em setembro de 2020.

1 VIGARELLO, Georges. Exercita-se, jogar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Direção). **História do corpo: Da Renascença às Luzes**. Tradução de Lúcia M. E. Orth; Ephraim Ferreira Alves. 5. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

2 VIGARELLO, Georges; HOLT, Richard. O corpo trabalhado – Ginastas e esportistas no século XIX. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (direção). **História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra**. Tradução de João Batista Kreuch; Jaime Clasen; Ephraim Ferreira Alves. 4. Ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VIGARELLO, Georges. Treinar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Direção). **História do corpo: As mutações do olhar: O século XX**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4. Ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

XAVIER, Eduardo Mosna; ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de. Nacional Desenvolvimentismo: as influências das escolas francesas e alemã de 'gymnástica' para a educação física escolar. **EFDeportes.com, Revista Digital**. Buenos Aires, n. 172, 2012.

Disponível em:
<https://www.efdeportes.com/efd172/as-influencias-das-escolas-francesa-e-alema-de-gymnastica.htm>
Acesso em: Março de 2020.

Bibliografia consultada

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 60ª edição – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. (Organizadores). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução: Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUZA, Kalisy Cabeda. **O Sentido se Sente com o Corpo: reflexões sobre a criação poética a partir do corpo cênico**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação Prof.ª Dr.ª Sayonara Sousa Pereira. São Paulo, 2014.