



UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

**O Corpo em Estado de Arte: os Sete Níveis
de Energia de Lecoq nos Quatro Fatores do
Movimento de Laban**



Nailanita Prette

Matrícula N.º 82213

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Christina G. Fornaciari

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2018

NAILANITA PRETTE

O Corpo em Estado de Arte: Os Sete Níveis de Energia de Lecoq nos
Quatro Fatores do Movimento de Laban

Monografia, apresentada ao Curso de
Dança da Universidade Federal de Viçosa
como requisito para a obtenção do título
de bacharel em Dança.

Orientadora: Christina Gontijo Fornaciari

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2018

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

M

P942c
2018 Prette, Nailanita, 1995-
O corpo e estado de arte : os sete níveis de energia
de Lecoq nos quatro fatores do movimento de Laban /
Nailanita Prette. - 2018, MG, 2018.
69 f. : il. ; 29 cm.

Orientador: Christina Gontijo Fornaciari.
Monografia (graduação) - Universidade Federal de
Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 62-69.

1. Dança. 2. Lecoq, Jacques, 1921-1999. 3. Laban,
Rudolf von, 1879-1958. 4. Imagem corporal na arte. 5.
Movimento (Representação teatral). I. Universidade
Federal de Viçosa. Departamento de Artes e
Humanidades. Graduação em Dança. II. Título.

CDD 22. ed. 792.8



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante NAILANITA PRETTE, matrícula 82213.

Título: “O Corpo em Estado de Artes: Os Sete Níveis de Energia de Lecoq nos Quarto Fatores do Movimento de Laban”.

Prof. Christina Gontijo Fornaciari (Orientadora) – Curso de Dança – UFV

Prof.ª Juliana Carvalho Franco da Silveira – Curso de Dança – UFV

Prof.ª Bianca Christian Medeiros Sales

Viçosa, 20 de novembro de 2018.

DEDICATÓRIA

*A meus exemplos de vida e amados
pais Dirce e Luiz Antonio.*

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus e Nossa Senhora de Fátima por ter a honra de ser filha de Luiz Antonio e Dirce. Meus pais nunca mediram esforços para realizar meus sonhos e metas, mesmo aposentados continuaram trabalhando para me proporcionar o maior conforto. São meu exemplo de vida e trabalho, pessoas de caráter, venceram na vida com esforço próprio desbancando as condições que foram oferecidas a eles, são vitoriosos! O diploma as conquistas que vieram e as que virão são dos meus pais que, sempre me ensinaram a persistir, a vencer, e a nunca desistir dos meus objetivos.

Agradeço a minha irmã, madrinha e melhor amiga Nancy, que me apresentou ao mundo da Dança e me incentivou a continuar nesse curso tão sonhado, e que me inspira como profissional e mulher forte que é, com serenidade, a vencer qualquer obstáculo. Agradeço a meu irmão Luiz Afonso pelo amor e suporte aos meus pais nos tempos de saudade que a distância causou. Agradeço também a meu sobrinho Pedro pelo carinho, a meu afilhado Bento pela ternura.

Agradeço imensamente minha orientadora Christina Fornaciari pelos anos de orientação e dedicação aos meus trabalhos de Iniciações Científicas, Monografia e artigos. Chris é um exemplo para mim como artista, pesquisadora, professora e ser humano.

Agradeço ao Curso de Dança e a Universidade Federal de Viçosa pelos anos bem vividos, onde tive a certeza de querer e almejar ser uma profissional das artes do corpo. Ao CNPq pelas bolsas que foram fundamentais para minha permanência em Viçosa, bem como à realização das pesquisas. Aos grupos de que participei - Ballet

Virtuose, Rascunho, GEDES, Micorrizas, e em especial o Coletivo Performa Direito - que me abraçou e proporcionou que eu fizesse o que mais amo: pesquisar, aplicar e produzir arte.

Agradeço aos ciclos profissionais e pessoais que fiz durante esses anos na cidade mais acolhedora do mundo. Em especial ao Wylly pela paciência nas horas caóticas e festivas e encorajamento, sendo um dos meus maiores pilares em Viçosa; à Elaine pela amizade e companheirismo nas horas mais alegres, difíceis e por se mostrar tão companheira. Às minhas amigas conterrâneas que a dança me deu, Arilene e Maira, que nos poucos períodos anuais me acolheram com muito amor e sempre permaneceram ao meu lado mesmo na distância. Que os próximos anos sejam tão produtivos e abençoados quanto esses de graduação foram. Gratidão!

“Na dança, saber ler começa com o ato de ver, de ouvir e de sentir como o corpo se mexe. O leitor de dança deve aprender a ver e a sentir o ritmo no movimento, a compreender a tridimensionalidade do corpo, a ser sensível e suas capacidades anatômicas e à sua relação com a gravidade, a identificar os gestos e as formas feitos pelos corpo e mesmo reinventá-los quando são feitos por diferentes dançarinos. O leitor deve também notar as mudanças nas qualidades de elasticidade do movimento – a dinâmica e o esforço com o qual é feito – e ser capaz de traçar a trajetória dos dançarinos de parte da representação a outra.”

Susan Foster apud Patrice Pavis, 2015

E parafraseando o grande Jacques Lecoq (2010, p. 22), “Que estas páginas sejam como aluviões férteis para um teatro a ser continuamente semeado.”

Tudo está em constante movimento.

RESUMO

Esta pesquisa de conclusão do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Viçosa busca analisar a construção estética de um corpo para a cena, através da junção entre a Pedagogia do Corpo Poético, de Jacques Lecoq e a Análise de Movimento, de Rudolf Laban. Desta forma, entrelaçaremos as metodologias Lecoquiiana “Sete Níveis de Energia” e Labaniana “Quatro Fatores do Movimento”, na intenção de criar uma nova aplicabilidade para essas metodologias. A pesquisa é de cunho qualitativo, feita através de levantamento bibliográfico, por meio do uso de estudos dos próprios Lecoq (2010) e Laban (1978), bem como se utiliza de outros pensadores importantes acerca do tema. Serão ainda realizados estudos de caso da disciplina DAN 170 - Atuação Teatral, oferecida pelos Cursos de Licenciatura e de Bacharelado em Dança da UFV. Esses dados foram relacionados, resultando em reflexões e discussões sobre o tema. Como conclusão, a pesquisa revelou a complementaridade e compatibilidade das duas metodologias, sendo sua aplicação conjunta relevante tanto para o universo do ator-criador, quanto o do bailarino-intérprete.

Palavras-Chave: LECOQ; LABAN; CORPO; DANÇA; TEATRO.

ABSTRACT

This research is a conclusion of the Bachelor of Dance Graduated of the Federal University of Viçosa seeks to analyze the aesthetic construction of a body for the scene through the junction between the Pedagogy of the Poetic Body by Jacques Lecoq and the Analysis of Motion by Rudolf Laban. In this way, we will interlace the Lecoquiiana methodologies "Seven Levels of Energy" and Labanian "Four Factors of the Movement", in the intention to create a new applicability for these methodologies. The research is qualitative, made through a bibliographical survey, using the writings of Lecoq (2010) and Laban (1978) as well as the use of important thinkers on the subject. There will also be conducted case studies DAN 170 - Theatrical Performance, offered by the Bachelor's and Bachelor's Degree in Dance of the UFV. These information were related, leading to reflections and discussions about the theme. As a conclusion, the research has revealed the compatibility between the two techniques, showing their relevance for actors and dancers.

Keywords: LECOQ; LABAN; BODY; DANCE; THEATER.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Rudolf Laban.....	21
Figura 2 – Jacques Lecoq.....	24
Figura 3 – Teatro Físico – <i>École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq</i>	27
Figura 4 – Dança-Teatro – <i>Tanztheater Wuppertal Pina Bausch</i>	27
Figura 5 – Tabela Fatores do Movimento.....	33
Figura 6 – Jacques Lecoq e a Máscara Neutra.....	40

SUMÁRIO

CAPÍTULO I	11
Introdução.....	11
Objetivos.....	16
Metodologia.....	17
Atividades Desenvolvidas.....	20
CAPÍTULO II	21
Rudolf Laban.....	21
Jacques Lecoq.....	24
Teatro Físico a linguagem de Jacques Lecoq e Dança-Teatro uma das aplicações dos estudos de Rudolf Laban.....	27
Análise dos Movimentos de Rudolf Laban.....	30
Os Quatro Fatores do Movimento.....	32
A Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq.....	38
Os Sete Níveis de Energia.....	41
CAPÍTULO III	45
Estrutura da Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq com ênfase nos Sete Níveis de Energia de Lecoq.....	45
Estudo de Caso dos Sete Níveis de Energia e os Quatro Fatores do Movimento.....	47
CAPÍTULO IV	59
Considerações Crítico Reflexivas.....	59
Referências de Imagens.....	61
Referências Bibliográficas.....	62
Bibliografia Complementar.....	68

CAPÍTULO I

Introdução

O corpo pode ser entendido como um sistema (KATZ; GREINER, 2012) altamente organizado, apto a comunicar e transmitir mensagens das mais diversas formas. Desde a pré-história o homem já se expressava através de movimentos e, com seus gestos, constituía a linguagem com a qual partilhava e paralelamente compunha o contexto com seus semelhantes. O movimento é uma condição intrínseca do “ser” humano, desde a sua concepção, por meio da mobilidade das células, bem como de todo e qualquer fenômeno que se dá em seu processo de desenvolvimento do organismo, da cognição e das emoções/afetos (MOURA, 2006). A dança, como qualquer outra área de conhecimento, propõe formas e estratégias de abordar questões da vida. A nosso ver, o faz a partir de seu indiscutível poder sócio-interacionista, uma vez que, de forma única, lida com a diversidade e desenvolve a criatividade, pois se efetiva entre indivíduos. Esses, reforçam as características que exercem sobre os corpos, tais como multiplicidades, movimentos, desejos e forças (LOUZADA, 2014).

A dança se fundamenta em habilidades diversas. Sendo assim, se baseia na inter-relação de conhecimentos por parte de quem orienta sua aprendizagem. Nesta pesquisa, tomaremos como referência e tema norteador a Análise do Movimento de Rudolf Laban com foco nos Quatro Fatores do Movimento: Fluência; Espaço; Peso; Tempo, e a pedagogia da criação teatral de Jacques Lecoq, com base nos Sete Níveis de Energia: Subdescontração; Desconstrução; Economia; Firmeza; Alerta; Irritação; Asfixia.

Lecoq e Laban foram escolhidos porque desenvolveram métodos de análise do movimento (Laban) e criação poética (Lecoq) visando à expressão e à poética corporal. Ambos tratam do estudo do corpo em movimento, suas linhas de trabalho se completam e divergem também. Laban baseou seu trabalho nas técnicas corporais, e seu estudo não se pautou somente na criação artística. Lecoq utilizou-se das técnicas do corpo e dos movimentos, e desenvolveu metodologias para a preparação do corpo para a arte, reinventando o teatro, ocasionando uma fusão entre os elementos do teatro e os da dança (ROMANO, 2015). A pedagogia de Lecoq se baseia na seguinte estrutura: jogo (jogo dramático, melodrama, *commedia dell'arte*, bufão, tragédia e *clown*) e criação dramática. Sua escola trabalha com base em três eixos norteadores: a análise do movimento, improvisação e criação pessoal (SACHS, 2013). Portanto, os laboratórios propostos dentro da Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq apresentam o estudo dos movimentos ligados à construção poética do corpo (LECOQ, 2010). Sua metodologia visa à formação do artista e não somente à prática de atuação. Um dos elementos mais marcantes e base para todos os eixos da Pedagogia de Lecoq é reconhecer os componentes que fazem parte da vida cotidiana, como a natureza, espaços, sujeitos e tudo que é vivo e tem movimento. Segundo a pesquisadora das Artes Cênicas e atriz que como parte de sua formação estudou na *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* entre 1992 e 1993 Cláudia Muller Sachs,

O artista versátil que Lecoq busca formar com sua pedagogia, capaz de atuar em diferentes áreas do universo cênico, o ator criador de seu próprio teatro com um corpo preparado, disponível, poético, presente e expressivo, é o resultado concreto que o aluno alcança ao passar por este aprendizado, segundo os relatos daqueles que

desfrutaram dessa experiência (SACHS, 2010, p. 4).

A pedagogia de criação teatral de Lecoq se mostra de grande valia tanto artística quanto histórica. Segundo Romano, “mais uma vez as influências de Copeau¹, Barrault² e Lecoq se fazem presentes, traduzidas num investimento na eficiência criativa do ator dentro e fora da cena e na presença marcante do intérprete em todas as etapas do processo.” (ROMANO, 2015, p. 116). Lecoq é um dos grandes nomes do teatro no século XX, reformulou o pensar e fazer teatro. Depoimentos de artista formados pela escola afirmam a importância de sua pedagogia: “Esses elementos ficam depositados no corpo como uma dimensão abstrata feita de espaços, luzes, cores, sons, que constituem esse fundo poético a partir do qual vão surgir os impulsos e desejos de criação.” (LECOQ *apud* SACHS, 2010, p. 5).

Para o estudo e aplicação prática desta pesquisa, acompanhamos os trabalhos desenvolvidos na disciplina DAN 170 - Atuação Teatral³, oferecida pelos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Viçosa. A disciplina abordou a Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq, sendo um dos eixos trabalhados os “Sete Níveis de Energia”. Através desse estudo de caso foi elaborada a análise e construída a metodologia dos “Sete Níveis de Energia” de Lecoq.

¹ Jacques Copeau foi crítico de teatro, diretor, autor, dramaturgo e ator. Fundou o Théâtre du Vieux-Colombier, em Paris.

² Jean-Louis Barrault foi ator e mímico.

³ Ementa da disciplina DAN 170, Catálogo de Graduação UFV, 2018: O teatro e seus principais elementos. Aspectos de uma peça teatral. Gêneros teatrais. Estudos do teatro no Ocidente.

O teatro e a dança são constituídos através do corpo, o elemento central. O corpo é de extrema importância tanto na dança quanto no teatro, pois está ligado a sua característica de portador de conteúdo, transmissor e receptor de signos. Nesse estudo, faremos analogia entre a Dança-Teatro e o Teatro Físico, pois foram as linhas dentro das artes cênicas trabalhadas por Laban e Lecoq. Ambas têm como foco principal a construção da dramaturgia pelo e através do corpo, porém com finalidades diferentes: a Dança-Teatro tem como produto uma coreografia com movimentos dançados enquanto o Teatro Físico enfatiza a construção de personagem priorizando o corpo e o movimento (ROMANO, 2015).

No Teatro Físico o corpo é visto como presença e potência primordial, os personagens são construídos com base em processos onde o corpo é elemento fundante (ROMANO, 2015). O Teatro Físico evidencia a relação entre a construção das linguagens e a realidade do corpo. Ele pode ser entendido como uma forma de mapeamento do pensamento vivo do corpo, em que os movimentos têm grau elevado de parença com os quase-pensamentos

[...] Seu estado de existência constitui-se e apresenta-se no corpo do intérprete, implementando a partir das evoluções de instruções emergentes, num sistema aberto às contaminações, que é a cultura do Teatro Físico. Sua identidade está tanto naquilo que é o corpo do intérprete quanto nas suas possibilidades reais de transformação por construção e manipulação sígnica por meio do movimento e do som. (ROMANO, 2015, p. 173).

Na Dança-Teatro os movimentos e gestos têm maior lugar, a expressão do corpo se transforma em movimentos:

A expressão do corpo que dança “toma de si mesmo a forma”, por uma ação inteligente do signo; daí a dança ser o raciocínio do corpo. [...] A semiose da dança, pelo e no corpo que realiza, é um processo de constituição de identidade do ser e de seus processos de autoprodução e organização [...] (ROMANO, 2015, p. 172).

Assim, conclui-se que os movimentos e suas qualidades expressam o pensamento. Pensamento que se produz e se concretiza no corpo do intérprete-criador.

A pesquisadora e bailarina Juliana C. F. Silveira (2015), evidencia que a Dança-teatro (*Tanztheater*) surgiu no contexto da dança moderna alemã, que influenciou toda a esfera da dança no século XX. Laban é considerado o pai da dança moderna e precursor da Dança-Teatro, pois foi a partir de seus estudos que o novo gênero surgiu. Laban buscava desenvolver uma linguagem para a dança que abarcasse todas as possibilidades de expressão. A partir desses conceitos, somados à sua Análise de Movimentos, surgiu a Dança-Teatro (SILVEIRA, 2015):

Laban escreveu em seu artigo “Das Tanztheater”, no jornal *Licht luft Leben Verlag Die Schonheit* (The Journal of Aesthetics and Beauty) (Dresden, 1924, Vol. XXII), que a dança-teatro era uma nova forma de arte. Nesse novo gênero, o movimento em si mesmo era a principal preocupação; tudo o mais era secundário. A música poderia ser simples ou, simplesmente, desnecessária. A música poderia mesmo ser composta por barulhos ou pelo som da respiração. O mesmo em relação aos figurinos: ele usava o que encontrava ou o que ele sentia que poderia funcionar. (BRADLEY, Rudolf Laban, p. 64 *apud* SILVEIRA, 2015, p. 30).

Vale ressaltar que, durante o trajeto de desenvolvimento da Dança-Teatro, outros artistas se destacaram como os pioneiros dessa

linguagem, como o bailarino e coreógrafo alemão Kurt Jooss, porém segundo Silveira, “Climenthaga observa que o termo ‘dança-teatro’ foi provavelmente usado pela primeira vez por Laban [...]” (SILVEIRA, 2015, p. 30).

A pesquisa investigou os Sete Níveis de Energia de Lecoq com base nos Quatro Fatores do Movimento de Laban através de métodos qualitativos. Considera-se que os resultados obtidos possam auxiliar na construção do corpo artístico para as artes cênicas com foco nas linguagens de Dança-Teatro e Teatro Físico.

Objetivos

A referência reflexiva desse estudo pautou-se no seguinte objetivo geral: estruturar e analisar os “Sete Níveis de Energia” de Jacques Lecoq com base nos “Quatro Fatores do Movimento” de Rudolf Laban. As referências bibliográficas acerca dos “Sete Níveis de Energia” de Lecoq são raras, motivo pelo qual acreditamos que esse estudo possa contribuir de forma condizente para o campo das Artes Cênicas. No que se refere aos objetivos específicos, são estes: estudar a construção poética do corpo como obra de arte; analisar os “Sete Níveis de Energia” de Lecoq com base nos “Quatro Fatores do Movimento” de Laban; analisar como as metodologias servem de base para a criação cênica, em especial dentro da Dança-Teatro e Teatro Físico; compreender e relacionar a Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq a Análise de Movimento de Laban.

Essa pesquisa analisou o corpo em movimento como obra de arte e sua totalidade. Todo movimento cria e é criado, com base nas

pluralidades, perspectivas, signos, momentos, imagens e poéticas corporais (BARDET, 2014). É na dança que esse jogo de criação e recriação toma forma, e o Teatro Físico como linguagem que defende a utilização efetiva do corpo na cena para a construção e potência de suas atuações utiliza-se de forma efetiva da fisicalidade do ator. As Artes Vivas (Dança, Teatro, Performance e Circo) têm como destaque a possibilidade de mostrar sua obra em tempo real. Ou seja, é no corpo que ocorre o processo e o produto, ele é o princípio, meio e fim da obra (PAIS, 2016).

O ponto crucial desse estudo foi o de pesquisar os Quatro Fatores do Movimento de Laban dentro dos Sete Níveis de Energia de Lecoq; conforme esse pressuposto os Sete Níveis foram analisados. Portanto, considerar as percepções incorporadas no decorrer da trajetória, é entender que o movimento e o corpo são os protagonistas de qualquer linguagem que trabalhe o corpo como obra de arte (BEHRNDT, 2016). Não procuramos estudar a forma, mas os processos que as (trans)formam (LECOQ, 2010).

Metodologia

Para se alcançar os objetivos em questão, foram estudadas “A Pedagogia de Criação Teatral” de Jacques Lecoq com foco nos “Sete Níveis de Energia” e a “Análise de Movimento” de Rudolf Laban, centrando nos “Quatro Fatores do Movimento”, com base nos referenciais teóricos disponíveis sobre os temas. Salienta-se que a bibliografia acerca dos “Sete Níveis de Energia” de Lecoq é escassa, sendo assim, para o desenvolvimento da pesquisa, foi necessário o

acompanhamento das aulas da disciplina DAN 170 - Atuação Teatral, que aborda os “Sete Níveis de Energia” de Lecoq. A disciplina foi acompanhada durante o período de agosto a outubro de 2019.

Para melhor atender à diversidade e ao potencial do tema, optou-se por uma metodologia de abordagem qualitativa. No modelo de investigação qualitativa, os pressupostos teóricos vão sendo descobertos e formados através de exploração e aprofundamento do campo de estudo (DUARTE, 2009). Dessa forma, conforme Minayo (2001), uma pesquisa qualitativa é orientada por um olhar interpretativo que busca analisar as relações existentes na pesquisa. Partir-se-á do pressuposto de que uma proposta de investigação qualitativa considera o investigador em interação com o campo, com o contexto investigativo, concebido como parte explícita da produção do saber. Conforme Duarte (2009, p. 7), para quem é relevante que o pesquisador esteja em interação com os objetivos de estudo, pois “[...] os métodos qualitativos encaram a interação do investigador com o campo, e os seus membros como parte explícita da produção do saber.”

A pesquisa qualitativa abarca inúmeros conceitos e modos de pesquisar, embora todas elas auxiliem na compreensão do fenômeno, o analisando com o menor afastamento do objeto estudado. Pesquisas qualitativas solicitam do pesquisador imersão no agente estudado. Entre as inúmeras formas pelas quais uma pesquisa qualitativa é denominada, duas ganham notoriedade sendo elas a pesquisa etnográfica e o estudo de caso (GODOI; BALSINI, 2010); no caso a metodologia aplicada a esta pesquisa será o estudo de caso.

Estudo de caso é uma abordagem que envolve tanto metodologias de investigação qualitativas quanto quantitativas de pesquisa. Porém o estudo de caso é mais utilizado na área de pesquisa

qualitativa organizacional (GODOY, 2010). Para Goode e Hatt, o estudo de caso se utiliza de um conjunto de técnicas de pesquisa predominante nas investigações sociais (GODOY, 2010). No caso desta pesquisa, nos pautaremos na abordagem de observação do participante, ou seja, do pesquisador que observará o campo a ser analisado.

Para Merriam (1998 *apud* GODOY, 2010), o estudo de caso qualitativo se entende como uma descrição holística do fenômeno estudado. É utilizado para interpretação, compreensão profunda do tema, enfatizando sua significância. Nas palavras de Godoy,

[...] além de conter uma rica descrição do fenômeno estudado, busca encontrar padrões nos dados e desenvolver categorias conceituais que possibilitem ilustrar, confirmar ou opor-se a suposições teóricas. É fundamental que o pesquisador obtenha um grande número de informações que lhe possibilite interpretar ou teorizar sobre o fenômeno (GODOY, 2010, p.124).

Portanto, a partir do estudo de caso, será apresentada uma conclusão detalhada do fenômeno observado, envolvendo sua configuração, estrutura e relações, ilustrando suas complexidades.

Para a construção do texto foi realizada uma análise interpretativa através de abordagem qualitativa de estudo de caso, fundamentada na inter-relação das informações coletadas. As fotos e vídeos auxiliaram na visão dos movimentos e na interpretação dos signos, pois a fotografia é um imóvel e o vídeo, apesar de móvel, pode ser revisto inúmeras vezes na mesma qualidade: “O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e

entre a imagem e som.” (PAVIS, 2015, p.37). Assim, arquivos de fotos e vídeos forneceram pontos de referência para a descrição conceitual dos elementos analisados.

Quanto à espacialidade, esta pesquisa sucedeu-se na Universidade Federal de Viçosa (UFV), no Departamento de Artes e Humanidades nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança.

Atividades Desenvolvidas

1) Pesquisa bibliográfica: a pesquisa bibliográfica auxiliou na escolha de uma melhor metodologia de análise e realização. A pesquisa bibliográfica é indispensável para que o investigador tenha um amplo campo de trabalho, bem como para a escolha de seus embasamentos teóricos, auxiliando também em novas ramificações para a pesquisa;

2) Análise interpretativa das informações acerca “Sete Níveis de Energia” de Lecoq com base nos “Quatro Fatores do Movimento” de Laban, a partir das bibliografias disponíveis;

3) Acompanhamento da disciplina DAN 170 – Atuação Teatral, para sua análise e coleta de dados. Durante as observações foi elaborado diário de bordo para anotações e impressões acerca da pesquisa. O material coletado foi interpretado por estudo de caso qualitativo, baseando a pesquisa em uma crítica fundamentada na inter-relação das informações coletadas.

CAPÍTULO II

Rudolf Laban

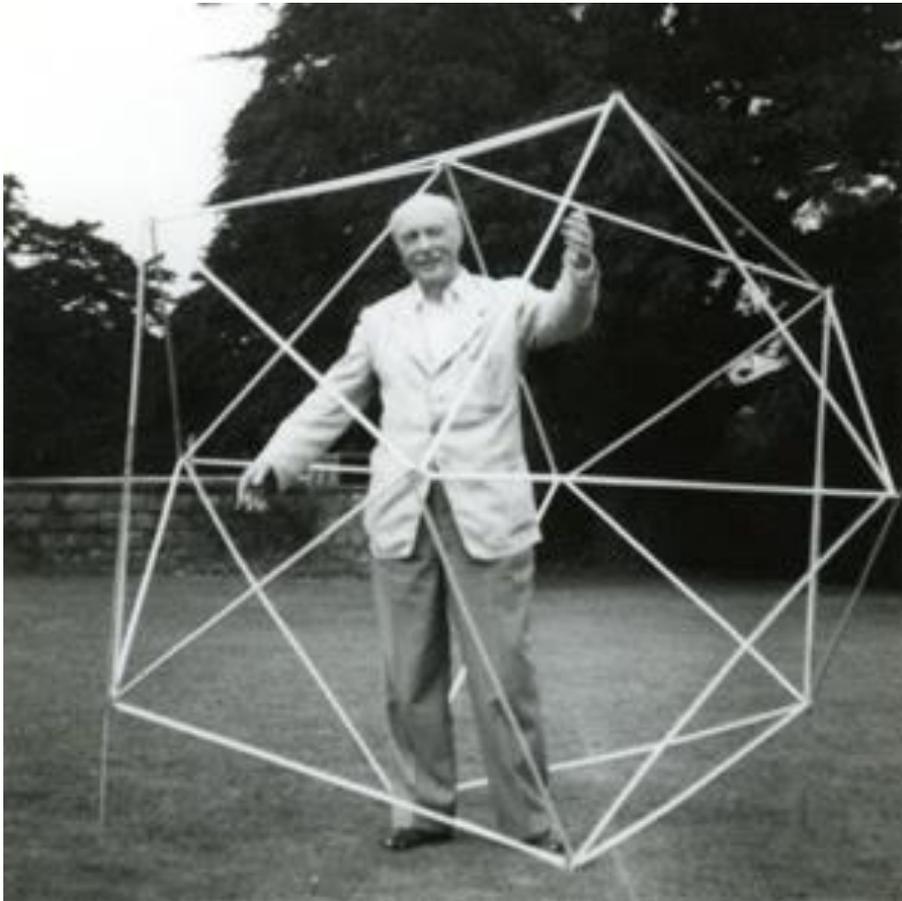


Figura 1: Rudolf Laban

BAZZOTTI, Cecília.

<http://ceciliabazzottivultosdadanca.blogspot.com/2012/06/rudolf-von-laban.html>

Rudolf Laban (1879-1958) iniciou seus estudos nas artes na Escola de Belas-Artes de Paris, no período de 1900 a 1907. Estudou pintura, escultura e arquitetura e, a partir disso, seu interesse desmembrou-se para as artes do espetáculo, entrando em contato com o teatro e a dança (STRAZZACAPPA, 2012). Como bailarino e coreógrafo, desenvolveu centros de pesquisa do movimento humano, onde sua metodologia era aplicada a fim de proporcionar ao praticante uma vivência consciente e profunda das ações do movimento. Segundo a pesquisadora em dança Márcia Strazzacappa (2012), os estudos de Laban teriam se iniciado na observação da mobilidade dos sujeitos na rua, nos bares e espetáculos. Para Laban, todos os movimentos humanos são constituídos dos mesmos elementos. Seus estudos se pautaram em conhecimentos fisiológicos, psíquicos e artísticos. Criou a “Labanotation”, um sistema de notação de movimentos. Sua análise do movimento é frequentemente utilizada em diversos campos do conhecimento, com ênfase em dança, teatro, educação, psicologia e antropologia (LABAN, 1978). Seu estudo espacial do corpo em movimento e sua notação em dança são um importante legado para esta arte (STRAZZACAPPA, 2012). Para Laban, todos os movimentos humanos originam-se de excitações sensoriais imediatas ou impressões sensoriais arquivadas na memória. Ao analisar os movimentos, percebe-se que o corpo seleciona o movimento mais adequado para a determinada situação (LABAN, 1978).

Partindo da análise de movimento de Rudolf Laban, essa pesquisa tratará dos “Quatro fatores do movimento (Fluência, Espaço, Peso e Tempo)”. Para Laban:

Todos os movimentos humanos estão indissolivelmente ligados a um esforço o qual, na

realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal. [...] Podemos observar se as pessoas se entregam ou não às forças acidentais de peso, espaço e tempo, bem como a fluência natural do movimento, no sentido de terem uma sensação corporal delas, ou se lutam contra um ou mais desses fatores por meio de uma resistência ativa a eles (LABAN, 1978, p. 52).

Todo movimento é fadado de expressão, que se faz importante tanto no trabalho da dança quanto no do teatro; o corpo do dançarino ou ator segue direções no espaço, criando desenhos, ou melhor, coreografias (LABAN, 1978). O estudo dos “Quatro Fatores do Movimento” proporciona o entendimento do corpo como veículo potente de expressão artística.

Jacques Lecoq

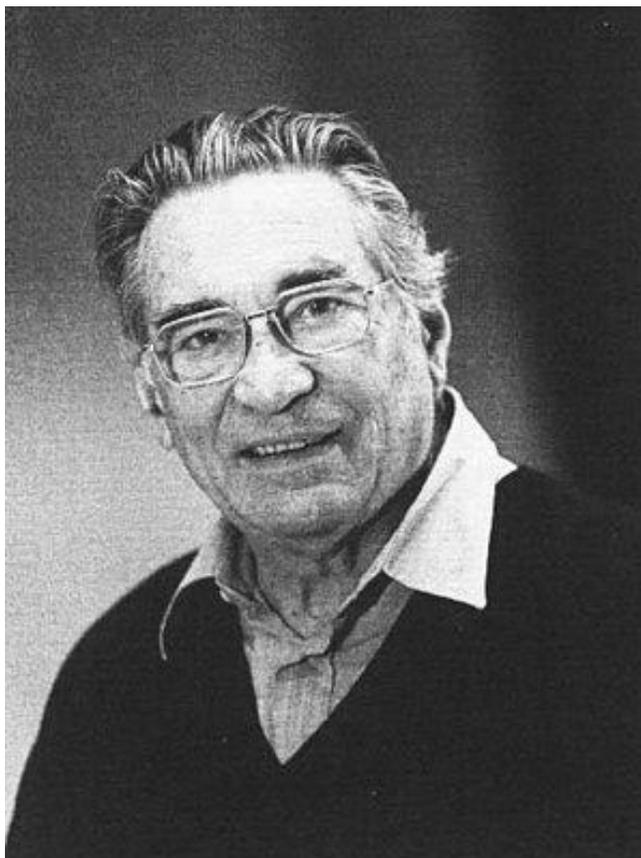


Figura 2: Jacques Lecoq

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

Jacques Lecoq (1921-1999) foi ginasta, ator, mímico e professor de arte dramática. Formado em Educação Física, buscou em suas experiências corporais, que desempenhou no início de sua carreira como esportista, subsídios para criar sua pedagogia de criação teatral,

onde visa o corpo como instrumento de interpretação e expressividade. Seus estudos cabem a diversos gêneros de personagens e propostas cênicas. Na década de 50, na França, fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, onde trabalhou suas pesquisas e concebeu um dos métodos mais inovadores, poéticos e eficientes de trabalho para atores (LECOQ, 2010).

Lecoq defende que o processo de compreensão poética do corpo evolui na construção do corpo como obra de arte, construção essa que cria e se recria. Toda criação, assim como todo movimento, advém de um ponto de partida. Descobrir esse marco inicial, cada artista começa a imprimir suas características e poética a sua obra (LECOQ, 2010). A parte técnica do trabalho de Lecoq segue com a análise dos movimentos com base na improvisação, exercícios que levam o corpo a se expressar, chegando às ações físicas, como os “Sete Níveis de Energia”. O guia da criação na metodologia de Lecoq são os movimentos do corpo. O objetivo não é a transmissão dos saberes do corpo, mas a comunicação do corpo poético (LECOQ, 2010).

A *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, em Paris, é voltada para o estudo da interpretação teatral através da análise da natureza dos movimentos e os ritmos do corpo. A construção da expressividade é feita com base na fisicalidade do gesto (ROMANO, 2015). Vale ressaltar que parte da metodologia de Lecoq seguiu tendo como fonte o ator e mímico Etienne Deucroux, que também apresentou uma nova perspectiva de expressividade para o corpo em cena. Lecoq funde elementos da dança ao teatro, reinventando o teatro através dos movimentos. A pedagogia de Lecoq se faz marcante ao intérprete em todas as etapas do processo (ROMANO, 2015).

Lecoq é considerado um dos percussores e mestre do Teatro Físico, linguagem que une teatro, movimento e dança. Lecoq defendia que o ator tinha que ter consciência da palavra que pronunciava e do gesto que produzia. Para ele, o trabalho corporal investiga através dos conhecimentos do corpo elementos fundamentais da atuação, como a presença poética do corpo (ROMANO, 2015).

Teatro Físico a linguagem de Jacques Lecoq e Dança-Teatro uma das aplicações dos estudos de Rudolf Laban



Figura 3: Teatro Físico – *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*.

HIRSCHHORN, Gabriel.

<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/teatro-fisico-e-a-jornada-da-escola-jacques-lecoq>



Figura 4: Dança-Teatro – *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

LOHNES, Thomas.

<https://ottawacitizen.com/entertainment/local-arts/pina-bauschs-raw-and-revolutionary-dance-company-returns-to-the-national-arts-centre-this-weekend>

O século XX foi marcado pela fusão da dança e do teatro, o que gerou novas definições e conceitos acerca das linguagens que foram construídas através desse cruzamento. Perante essa aproximação, Laban repensou a dança focando em sua relação com as artes-irmãs e como ela se construía e se reconstruía sem se tornar inferior. Foi neste contexto, através de Laban e outros pensadores, que surgiu a Dança-Teatro (ROMANO, 2015). Também no século XX surge o Teatro Físico, linguagem que trabalha a materialidade da cena, analisando a expressividade através da corporeidade do ator. Ele é totalmente conectado e se faz no corpo, ou seja, é uma ação física que gera orientações corporais que desencadeiam em uma teatralidade específica. Segundo a pesquisadora das Artes Cênicas Lúcia Romano (2015), os processos metodológicos do Teatro Físico são similares ao da Dança-Teatro, mas com bases diferentes, um focando no Teatro e o outro na Dança. “No Teatro Físico, o corpo é colocado em destaque em nome da reateatralização do teatro.” (ROMANO, 2015, p. 43).

O Teatro Físico e a Dança-Teatro são análogos quando questionam a maneira como o corpo é utilizado, a constituição das linguagens artísticas convencionais e suas próprias escolhas formais [...]. A área de choque onde estão localizados também é comum a ambos; assim como a hibridação – processo particular de cruzamento por somatória, que inclui a ligação de partes diferentes – que caracteriza suas operações de construção (ROMANO, 2015, p. 41).

O hibridismo presente no Teatro Físico e na Dança-Teatro não é visto como interação de duas linguagens artísticas, mas, sim, a transformação intrínseca dessas linguagens (ROMANO, 2015). Com o advento do Teatro Físico, o ator passou a adotar posições entre o mímico e o dançarino, suas palavras começaram a ser baseadas em seus

gestos. Na Dança-teatro o artista permeia entre o gesto dançado e o gesto mimético, a coreografia abarca uma dramaturgia mais coreografada do que no Teatro Físico (PAVIS, 2015). A Dança-Teatro ocasiona em relações entre as artes do corpo e a filosofia sob a perspectiva do devir, sua preparação corporal transborda os treinamentos e elementos técnicos aproximando-a relações poéticas do cotidiano (RESENDE, 2011).

O pesquisador das artes cênicas Patrice Pavis (2015) salienta que o ator não é somente um emissor de sinais, mas sim um meio de incorporação de sinais, já que essas ações produzem efeitos nos apreciadores. Na dança a comunicação, expressão e poética da obra são efetivadas através do corpo e seus movimentos; no teatro essa relação pode ocorrer pelo corpo, texto e afins, porém a corporeidade envolve e consegue transmitir a dramaturgia da peça de forma concreta, nesse sentido as linguagens do Teatro Físico começam a tomar força.

Análise do Movimento de Rudolf Laban

Laban estruturou um sistema de análise do movimento humano complexo e poético, onde o corpo é visto como elemento fundante de qualquer ação, seja ela motora ou psíquica. Dentro desse sistema ele atribuiu eixos norteadores como Corpo, Esforço, Forma e Espaço (BESS)⁴. Os estudos de Laban visam o corpo como matéria-prima da cultura e meio de comunicação:

Estabelecendo percursos e associações entre as diversas tensões corpo-dinâmico-espaciais, Laban criou uma filosofia na qual o movimento constitui a imagem do pensamento, das emoções e da vida, e uma gramática que dá acesso à observação, análise e compreensão das redes de intensidades em movimento, enquanto encarnadas num corpo que integra Esforço, Forma e Espaço, um corpo que ele chamou de “corpo-vivo-em-movimento” (MIRANDA, 2008, p. 26).

A análise do Movimento de Laban teve influência de conceitos modernistas, desenvolvendo assim uma linguagem palpável e científica que acessa de forma condizente a subjetividade do movimento, construindo sistemas complexos e significantes para o corpo artístico (MIRANDA, 2008). Os estudos e as criações de Laban influenciaram o movimento expressionista alemão (PETRELLA, 2006). A pesquisadora em dança Lenira Rengel (2006) aponta que Laban é considerado um dos grandes teóricos do movimento e um dos nomes mais citados e

⁴ Do inglês Body, Effort, Shape, Space (BESS), termos que, por ter um sentido específico no Sistema, são sempre escritos com a letra inicial em caixa alta, para estabelecer a diferença com as mesmas palavras quando usadas em seu sentido corriqueiro (MIRANDA, 2008, p. 18).

influentes na história da dança, sendo que seus estudos perpetuam legados com inúmeras possibilidades de uso,

[...] Laban, fundamentalmente, teorizou “como” acontece o movimento. Empregando sua metodologia é possível descrever características da movimentação, tais como qualidade, peso, ritmo, forma, postura, caminho, direção, dimensão, nível espacial, uso do corpo como um todo, ou uso do corpo por partes, por exemplo (RENGEL, 2006, p. 121).

Pioneiro em defender que o corpo é o conhecimento e que corpo e mente estão completamente relacionados, essa é a base da Arte do Movimento de Laban (RENGEL, 2006).

Para a coreógrafa e analista do Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, LIMS New York – EUA Regina Miranda, para elaboração dos conceitos desenvolvidos pela Análise do Movimento, Laban utilizou-se de signos, diagramas e palavras. Resinificou termos e proporcionou à palavra explicações que só podem ser feitas através do corpo em movimento (MIRANDA, 2008). Laban buscou no movimento formas de proporcionar ao indivíduo uma relação mais expressiva com o corpo (PETRELLA, 2006).

A Análise do Movimento de Laban apresenta alguns conceitos. Entre eles, a Coreologia é entendida como a linguagem do movimento; Laban utilizou esse termo para definir seus estudos. A Coreologia pode ser dividida em três partes, sendo elas a Eucinéctica, a Corêutica e a Kinsfera. A Eucinéctica é o estudo das dinâmicas e do ritmo do movimento; por sua vez, esses elementos proporcionam ao movimento qualidades que constituem os quatro fatores do movimento, Espaço, Peso, Tempo e Fluência. De outra parte, a combinação dessas

qualidades resulta nas oito ações básicas do movimento “soco; talhar; pontuar; sacudir; pressão; torcer; deslizar; flutuar” (LABAN, 1978, p. 115). A Corêutica estuda as formas do corpo no espaço, sendo esses espaços o pessoal e o geral (GUIMARÃES, 2006). O espaço é dividido em três níveis, sendo eles baixo, médio e alto; planos dimensionais, sagital (roda), frontal (porta) e horizontal (mesa), e seis direções (alto-baixo, esquerda-direita, atrás-frente; diagonais: direita, esquerda e todas as suas variações, como, diagonal direita alta-esquerda baixa); elaborou o conceito de Kinesfera (esfera do movimento), o icosaedro, um poliedro com vinte faces que transpassam-se. Todos esses elementos auxiliam na Arte do Movimento (STRAZZACAPPA, 2012).

Os Quatro Fatores do Movimento

Essa pesquisa aborda com ênfase o elemento qualitativo de Esforço, parte dos estudos da Eucinéctica. Nesse conceito Laban analisou as qualidades e padrões do movimento. Para Laban, a categoria Esforço trata das intensidades e dinâmicas do movimento, os proporcionando qualidade e assim propicia ao sujeito através desse entendimento características de movimentação (MIRANDA, 2008). Do elemento Esforço, quatro fatores são ramificados, sendo eles Peso, Espaço, Tempo e Fluência. Esses desdobramentos apontam o caminho que o movimento desenha no espaço e suas qualidades, que são as qualidades próprias do corpo em movimento. Nos fatores supracitados, quando estudados e utilizados em prol da expressividade, o corpo assume seus diferentes ritmos, tensões e fluxos (MIRANDA, 2008).

Cada fator de movimento é constituído por uma ambiguidade, são elas, Peso: leve/forte; Espaço: direto/indireto; Fluência: livre/controlado; Tempo: rápido/lento. Para o entendimento dos “Quatro Fatores do Movimento” é primordial o conhecimento dessas ambiguidades, assim como suas reinterpretações (MIRANDA, 2008). A Análise do Movimento de Laban traz as estruturas do movimento, proporcionando consciência entre o corpo e o espaço, corpo e ritmo, corpo e fluência (GUIMRÃES, 2006). Após anos de estudo, Laban constatou que todo movimento humano é constituído pelos elementos do Espaço, Tempo, Peso e Fluência a combinação desses elementos ocasionam as qualidades e dinâmicas do movimento (STRAZZACAPPA, 2012).

Fatores do movimento	Elementos do esforço (lutantes)	Elementos do esforço (complacentes)	Aspectos mensuráveis (funções objetivas)	Aspectos classificáveis (sensação do movimento)
Peso	Firme	Suave	Resistência forte (ou graus menores até fraco)	Leveza leve (ou graus menores até pesado)
Tempo	Súbito	Sustentado	Velocidade rápida (ou graus menores até lento)	Duração (longo ou graus menores até curto)
Espaço	Direto	Flexível	Direção direta (ou graus menores até ondulante)	Expansão flexível (ou graus menores até filiforme)
Fluência	Controlada	Livre	Controle parado (ou graus menores até liberado)	Fluência fluida (ou graus menores até parando)

Figura 5 – Tabela dos Fatores do Movimento (LABAN, 1979, p. 126).

É importante destacar que a terminologia dos “Quatro Fatores do Movimento” e suas atribuições seguirão como guia o livro “O Domínio do Movimento”, de autoria do próprio Rudolf Laban (1978) e organizado por Lisa Ullmann, colaboradora e discípula de Rudolf Laban.

O Fator de Movimento Fluência

A Fluência é de extrema importância para a expressão do movimento, estabelece a comunicação do movimento. Seu fluxo é relativo à energia que o movimento libera. A Fluência também abarca o que Laban chama de negativa total, ou seja, parada e/ou pausa, seu movimento pode conter resistência ou não, o que também pode ser chamado de “contra-movimento” (LABAN, 1978, p. 124). O fator de movimento Fluência, segundo Laban (1978), pode ocorrer de duas formas: Fluência livre e Fluência controlada. A Fluência é a liberação ou não do fluxo do movimento, esse fator determina a progressão do movimento, apesar de não tratar da direção, velocidade ou força do movimento (SOUZA, 2014). O fator de movimento Fluência pode ser associado à faculdade humana da participação com precisão (LABAN, 1978). O Fator Fluência é analisado mediante a resistência do corpo em relação aos movimentos e se modificam-se ou não, ocasionando nas qualidades do Fator Fluência (SOUZA, 2014).

A qualidade livre apresenta a liberação do fluxo contínuo do movimento, seus movimentos são livres e fluidos, ocasionando em movimentos expandidos, e agem a favor da gravidade. A qualidade controlada é o reverso da anterior, os movimentos são contidos e o

fluxo é retido, através dessa qualidade os movimentos geram pausas (SOUZA, 2014).

O Fator de Movimento Espaço

O fator do movimento Espaço busca associar aos elementos de orientação do movimento, a esse fator são atribuídos as qualidades de Espaço Direto e Espaço Flexível. O espaço relaciona-se com a atitude da atenção, dado que, é onde acontece o movimento (SOUZA, 2014). Esse fator pode ser atribuído à faculdade humana da participação com atenção (LABAN, 1978). O Fator Espaço estuda a autonomia do corpo em relação as suas direções e formas, o corpo pode explorar infinitas possibilidades de focos de movimentações, elas se encontram dentro das qualidades do Espaço. As qualidades do Fator Espaço são definidas mediante as direções e dimensões das ações (SOUZA, 2014).

A qualidade Direto ocorre quando o movimento está definido, ou seja, movimentos retos, lineares, angulares e objetivos, acabam sendo movimentos mais limitados tendo somente um único ponto. A qualidade Flexível proporciona ao movimento amplitude, pois seu foco é multifocal, os movimentos são flexíveis – maleáveis, ondulantes. Nessa qualidade o corpo utiliza-se das articulações, as trabalhando em diferentes direções. O Espaço Flexível acarreta ao movimento sensações de grandeza, de ocupar todo o espaço (SOUZA, 2014).

O Fator de Movimento Peso

O Peso agrega ao movimento a intenção, essa intenção pode ser firme ou suave. O fator de Movimento Peso pode ser Peso Firme e Peso Suave. O fator Peso é relativo a resistência e relaxamento muscular e sua relação com a gravidade, sua atitude é a intenção, o Fator Peso

informa as relações dos movimentos (SOUZA, 2014). O fator Peso é o controle do movimento (RENGEL, 2006). O Peso está ligado as habilidades, como ocorre a execução do movimento (SILVA, 2006). O Peso pode ser associado à faculdade humana da participação com intenção (LABAN, 1978). O Fator Peso trabalha diretamente com a gravidade, é ela que marca o ponto de análise desse Fator (SOUZA, 2014).

Para a pesquisadora em Artes Cênicas e Analista do Movimento pelo Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* Ciane Fernandes (2006), o fator Peso apresenta variações denominadas Peso Ativo e Peso Passivo. O Peso Ativo pode ser Leve e Forte ele resiste a gravidade, e o Passivo Fraco e Pesado se entrega a gravidade.

A qualidade Firme acontece através da relação do corpo e a resistência à gravidade, suas dinâmicas corporais são firmes e fortes, propiciando ao corpo sustentação, esse suporte é gerado pela tensão dos músculos, portanto os movimentos exercem força contra a gravidade. Já a qualidade Suave ocorre quando o peso do corpo é passivo em relação a gravidade, os movimentos são suaves, leves e desmancham-se no espaço. Os músculos permanecem relaxados, efetivando resistência mínima. A impressão da qualidade Suave é a ausência de Peso (SOUZA, 2014).

O Fator de Movimento Tempo

O Tempo estabelece relação com a decisão do movimento, decisões essas que podem ser súbitas ou sustentadas, sendo assim o Tempo pode ser Tempo Súbito ou Tempo Sustentado. O fator Tempo é a instrumentação do movimento a atitude do tempo é a decisão, o tempo informa quando o movimento acontece (RENGEL, 2006). O

Tempo está associado à faculdade humana da participação com decisão (LABAN, 1978). O Fator Tempo é analisado mediante a velocidade das movimentações, que podem ser contínuas e com densidade, a mudança de ritmo pode gerar diversas dinâmicas distintas (SOUZA, 2014).

A qualidade Súbita se dá quando o movimento traz velocidade rápida e duração curta, sua aceleração é breve, repentina. Os movimentos são intensos, acelerados, curtos e rápidos. A qualidade Sustentado apresenta-se com velocidade lenta e duração prolongada, o tempo é desacelerado. Os movimentos são longos, lentos (SOUZA, 2014).

A Pedagogia de Criação Teatral de Jacques Lecoq

No processo pedagógico de Lecoq, os vícios que compõem o corpo na cena são quebrados, e segundo ele, criando possibilidades para novas aprendizagens, porém sem deixar de lado todo o repertório e experiências corporais. Seu trabalho refina o corpo para a criação artística e poética (LECOQ, 2010). Lecoq, através de sua pedagogia, apresenta um corpo permeado de complexas ligações e tensões, corpo que produz sentido e dramaturgia por si próprio. Sua pedagogia propõe investigações físicas e expressivas que só podem ser efetivadas através do corpo (SOUZA; PEREIRA, 2012). Sua escola é pautada em três eixos norteadores: a análise do movimento, improvisação e criação pessoal; sua pedagogia segue a seguinte estrutura: jogo (jogo dramático, melodrama, *commedia dell'arte*, bufão, tragédia e clown) e criação dramática. (SACHS, 2013). Os três eixos de trabalho de Lecoq tem como objetivo salientar para o artista o mundo em sua volta e assim fazer arte (LECOQ, 2010).

O método de Lecoq é até hoje desenvolvido em sua *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* situada em Paris- França, com duração de dois anos. No primeiro ano de trabalho o foco é a improvisação, um percurso estruturado e progressivo, criando assim uma folha em branco. Vale ressaltar que nesse período os artistas também têm preparação vocal, aulas de acrobacia dramática, malabarismo e lutas. Durante as primeiras improvisações é observado a qualidade das interpretações dos alunos, se sabem os caminhos e direções de seus movimentos (LECOQ, 2010). No segundo ano da escola os estudantes têm contato com exercícios de técnicas corporais aplicada nos diferentes territórios dramáticos. A escola defende que o

movimento não é, e não pode ser entendido como mecânico. As técnicas corporais dentro da Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq propõe aos alunos a reorganização de seus hábitos corporais (LECOQ, 2010).

A preparação corporal não visa a alcançar um modelo corporal nem a impor formas teatrais preexistentes. Ela deve ajudar cada um a atingir plenitude do movimento justo, sem que o corpo esteja “em demasia”, sem que ele parasite aquilo que deve transportar (LECOQ, 2010, p. 110).

Lecoq defende o corpo e seus movimentos, para ele, a análise e o conhecimento das ações físicas é indispensável para o trabalho do artista. Uma das primeiras propostas da pedagogia é a sensibilização por meio da neutralidade, quando corporificada a expressão dramática começa a ganhar espaço (LECOQ, 2010).

Um dos marcos do trabalho de Lecoq que merece destaque, pois é um elemento de extrema potência poética é a “Máscara Neutra”. Na máscara neutra o rosto do ator desaparece, cabe ao corpo ser o meio de comunicação e expressão do artista. Conforme Lecoq “Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente.” (LECOQ, 2010, p.71). Lecoq exemplifica como ocorre o primeiro contato dos alunos com a “Máscara Neutra”: “Em estado de repouso, deitados no chão e relaxados, peço aos alunos que “despertem pela primeira vez”. Uma vez desperta a máscara, o que ela pode fazer? Como ela pode se movimentar?” (LECOQ, 2010. p.72). O processo da “Máscara Neutra” ativa o corpo para um nível de energia que é diferente do ativado no cotidiano (COSTA, 2012).



Figura 6: Jacques Lecoq e a Máscara Neutra

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

Nesse processo, partes do corpo são despertadas até a descoberta do próprio corpo. A estrutura pedagógica da máscara neutra proporciona ao corpo a potência das movimentações através do gesto e movimentos inerentes do corpo. O trabalho de Lecoq propõe ao intérprete experimentar e trabalhar as energias corpóreas, esse elemento é denominado os Sete níveis de Energia. Lecoq desenvolveu uma escala com sete níveis de energia, no sentido ascendente.

Lecoq afirma que, no teatro, o corpo tem que atingir o nível de transposição e comunicação artística, assim como ocorre com o uso da palavra. O cuidado com o corpo em movimento é primordial para a Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq. Sua abordagem pedagógica

prioriza o refinamento dos excessos de movimentos, assim proporcionando uma atuação mais orgânica e poética. Esse trabalho apresenta através de elementos, objetos, animais conduções em que o intérprete é convidado a expandir suas referências poéticas através do corpo (SOUZA; PEREIRA, 2012).

Os Sete Níveis de Energia

Um dos princípios da preparação artística de Lecoq são o aumento e diminuição, equilíbrio e desequilíbrio, respiração e progressão, essas atitudes vão sendo aprimoradas até chegarem ao nível da interpretação dramática. Quando o movimento é levado até seu máximo, sua potência é descoberta (LECOQ, 2010). Esses elementos são fortemente explorados dentro dos “Sete Níveis de Energia”. Lecoq estabeleceu sete níveis de energia, indo do nível máximo de tensão, exacerbação da energia, hipertensão, exaustão e o nível mínimo. Partindo da exaustão depois economia, suspensão, decisão, atitude e por último a hipertensão (COSTA, 2012). A nomenclatura dos níveis será baseada nos estudos de Claudia Müller Sachs (2004/2013), pois além de ser formada pela *École Internationale de Théâtre* de Jacques Lecoq, desenvolveu uma dissertação⁵ e uma tese⁶ a respeito da Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq.

Os Sete Níveis de Energia são denominados Subdescontração, Descontração, Economia, Firmeza, Alerta, Irritação e Asfixia. (SACHS, 2013). Para esta pesquisa, utilizamos as definições de cada

⁵ A Metodologia de Jacques Lecoq. Estudo Conceitual.

⁶ A Imaginação é um Músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator.

nível observadas nas aulas da Disciplina DAN 170 – Atuação Teatral, ministradas pela profa. Christina Fornaciari. Fornaciari teve sua formação na pedagogia de Lecoq em Londres, durante dois anos, na escola “The Clod Ensemble”, com a professora da Queen Mary University of London, e discípula de Lecoq, Suzy Wilson.

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. Para esse nível o corpo demanda 10% de energia, que é distribuída para a respiração e órgãos (COSTA, 2012).

Descontração

Nível da expressão sorridente das “férias do corpo”, como num passeio. Os braços e ombros livres para jogar como um pêndulo com a gravidade, o corpo salta sobre si mesmo, estado de abertura, contentamento. Fala-se com outros, procura-se o seu grupo de amigos. Nesse nível o corpo necessita de 80% de energia (COSTA, 2012).

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. No nível economia o corpo gasta 100% de energia.

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.

Alerta

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

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.

Asfixia

O último nível trabalha a limitação do movimento, tensão máxima. Os gestos são curtos, jogam em resistência, lentamente, sem impulso, como no teatro Nô. 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.

Segundo Costa (2005), Lecoq coloca que esses níveis são equidistantes e relacionam-se, os primeiros níveis propõe tensões musculares mais realistas, na segunda parte o corpo aproxima-se dos elementos trabalhados na máscara neutra, e na terceira porção o corpo entra em estado de contenção absoluta, e relaciona com o teatro Nô. O teatro japonês Nô é o teatro das máscaras, marcado pelos cantos, poesia e pantomima. Nesse teatro os atores buscam se expressar com o mínimo de movimentos (KUSANO, 2013).

A energia dentro dos “Sete Níveis de Energia” é vista como uma estratégia de jogo para trazer o ator para as ações corporais que estão sendo trabalhadas, ou seja, a energia estimula o ator a trabalhar seu corpo em diferentes níveis e tensões. A base do trabalho de Lecoq é o corpo e suas ações, passando de um corpo cotidiano para um corpo cênico (COSTA, 2005).

CAPÍTULO III

Estrutura da Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq com ênfase nos Sete Níveis de Energia de Lecoq

A Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq enquadra-se na linguagem do Teatro Físico, onde os movimentos do corpo dispõem total importância no trabalho de construção do personagem e atuação do artista. Com base nos estudos desenvolvidos constata-se que Os Sete Níveis de Energia de Lecoq foram construídos afim de proporcionar ao corpo do intérprete vivências em sua máxima ação corporal, até que ponto o corpo pode chegar conforme os pressupostos que são trabalhados nos níveis.

Lecoq desenvolveu sua pedagogia com foco na fisicalidade do ator, para assim o ator desenvolver aptidões para atuação. Seu teatro é um teatro do corpo que apresenta as narrativas através da corporeidade do ator-bailarino.

[...] uma pedagogia que desenvolvesse as habilidades técnico-artísticas na criação de uma cena fundamentada no movimento, na imaginação e na sensação do ator sobre seu próprio corpo e suas possibilidades criativas e poéticas [...] (SOUZA, 2014, p. 79).

A formação na *École Internationale de Théâtre* Jacques Lecoq dura cerca de dois anos. Sua metodologia é composta de exercícios que são apresentados como jogos, de acordo com a pesquisadora Kalisy Souza (2014), seus jogos têm como base a improvisação, Lecoq afirmava que seguindo essa base o corpo relacionava ritmo, tempo,

espaço e forma, reafirmado a analogia com os Quatro Fatores do Movimento de Laban (Espaço, Peso, Tempo e Fluência), com a qual analisou-se Os Sete Níveis de Energia de Lecoq.

O primeiro contato com a Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq advém da Máscara Neutra, a máscara é trabalhada a partir da análise das ações físicas, buscando neutralizar os movimentos e gestos do corpo o limpado de seus vícios e identidade. A Máscara Neutra requer um trabalho minucioso, pois o corpo precisa chegar ao estado do neutro, quando entendido esse aspecto Os Sete Níveis de Energia é apresentado. O corpo já ciente de seus vícios e identidades e neutro passa para o estágio da improvisação e jogo.

A Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq propõe ferramentas para a construção da linguagem cênica, no caso, focando o trabalho corporal. Portanto o corpo é trabalho como matéria-prima da obra, sendo assim a Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq é utilizável a outras linguagens das artes como dança e performance (SOUZA; PEREIRA, 2012).

Estudo de Caso dos Os Sete Níveis de Energia de Lecoq e os Quatro fatores do Movimento de Laban

Para a análise dos objetos de estudo seguimos como guia a *Análise dos Espetáculos* (2015) do pesquisador das Artes Cênicas Patrice Pavis. Para ele, analisar é estudar parte por parte do todo, partindo dessa reflexão, pegamos como ponto de partida os Quatro Fatores do Movimento de Laban, pois se trata de uma análise bem estruturada. Atentou-se aos signos presentes e como eles constroem a encenação. Foram estudados como os Quatro Fatores do Movimento e suas qualidades aparecem nos Sete Níveis de Energia de Lecoq.

A transição dos Sete Níveis de Energia de Lecoq é marcada pela caminhada. Para Lecoq (2010), o caminhar é de extrema importância, a partir dele as leis que geram o movimento e os espaços do corpo são efetivadas. Esse conhecimento é apoiado em algumas referências como o equilíbrio, estado de calma, ponto fixo e a economia das ações físicas. “O equilíbrio é visto em movimento. O ponto fixo move-se em torno de si mesmo, sem se perder. A economia das ações físicas renova-se no corpo de cada um.” (LECOQ, 2010, p.230). Durante a pesquisa de campo buscamos referências para elaborar uma análise conceitual derivada da prática, afim de esquematizar Os Sete Níveis de Energia de Lecoq com base nos Quatro Fatores do Movimento de Laban, pois conforme os filósofos franceses Deleuze e Guattari,

Fazer conceitos é questão de devir, um devir que, arrastando está ou aquela determinação conceitual no declive de sua variação, produzirá mutações na vertente da estética, da política, da ciência, cujos mapas e transformações é impossível separar. [...] um encontro entre devires, um entrecruzamento de linhas, de fluxos, ou uma percolação – fluxos que,

ao se encontrarem, modificam seu movimento e sua estrutura; é por isso [...] àquele por meio do qual os platôs se chocam e se penetram, mudando todos os índices de ambiente e as coordenadas de território: é a desterritorialização.

Um conceito, assim como uma flor ou um inseto, tem seus ambientes e seus territórios. Toda uma etologia do conceito, por meio da qual não se pode mais separar seus componentes do ambiente concreto que em que eles se depositam. O que ocorre, ao contrário, quando certo conceito é levado para um outro ambiente? Quais são os acontecimentos que ocorrem com os conceitos quando estes se desterritorializam? (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 03).

Durante as análises bebemos dos estudos do Corpo Sem Órgãos, conceito desenvolvido pelo ator e dramaturgo Antonin Artaud e contextualizado por Deleuze e Guattari (1996). O Corpo Sem Órgãos⁷ é um conjunto de práticas e dilemas que permeiam as experiências artísticas e sociais, a analogia foi de extrema valia já que Lecoq e Laban para o desenvolvimento de seus estudos nutriam-se das práticas corporais em todos os âmbitos. Laban analisou o movimento humano em todas as esferas que o corpo pode ser inserido, Lecoq levou a potência desse corpo social e artístico para a cena.

O Corpo Sem Órgãos é povoado por intensidades, intensidades essas que analisamos com os níveis de energia de Lecoq, já que todos os Sete Níveis de Energia necessitam da entrega máxima do corpo em todos os estágios, o corpo vai ao seu máximo em cada nível. O Corpo

⁷ Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos [...] é sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 09).

Sem Órgãos é constituído através de suas condições- experiências, assim como nos Sete Níveis de Energia o corpo é constituído pelo nível que está sendo trabalhado.

Aplicado a pesquisa verificou-se que os Quatro Fatores do Movimento de Laban apareciam nos Sete Níveis de Lecoq, porém cada nível requisitava de um fator como protagonista. Observou-se como os fatores influenciaram o modo de construir os níveis de energia. Seguimos essas questões desenvolvidas por Deleuze e Guattari (1996), através de um olhar acerca dos Quatro Fatores do Movimento de Laban,

Para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11).

O corpo na cena em sua totalidade são sustentados pelas suas construções ou seja, fatores que envolvem Tempo, Espaço, Fluência e Peso (PAVIS, 2015). Enfatizando o que Laban (1978) defendia, que todos os movimentos humanos necessitam de uma qualidade de cada Fator do movimento para ser realizado,

Uma ação corporal é todo e qualquer ato do corpo; um acontecimento físico, intelectual e emocional que produz alteração na posição do corpo ou em partes dele. Ato que dura um tempo, ocorre de uma determinada maneira no espaço, emprega algum peso e determina a fluência.” (RENGEL, 2006, p. 127).

Para entender como os Sete Níveis de Energia de Lecoq se constituem, foram estudados as concepções supracitadas do CsO aplicadas aos níveis de energia. Em resposta a questão 1 entende-se que todos os sete níveis para serem trabalhados requerem uma carga de procedimentos psicofísicos, durante a pesquisa de campo as proposições feitas pelo provocados eram de relevância para assim os artistas assimilarem as sensações e levarem para o corpo. É um corpo fabricado pelas indagações e sensações que envolvem cada um dos Sete Níveis de Energia, em suas descrições cada nível conta com afetos a serem sentidos através do corpo. Levando em consideração que o trabalho dos Sete Níveis de Energia presume um corpo neutro, vale destacar que o estudo foi analisado com base na Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq, o primeiro passo é máscara neutra e depois o trabalho dos níveis de energia, ou seja é um corpo neutro que busca evidenciar suas sensações através de ações físicas do corpo em movimento. A questão 2, entendemos como complemento da questão 1, já que as variantes que podem ocorrer e suas expectativas são inerentes a cada um dos artistas, cada corpo, como mencionado os níveis são trabalhados através de ações psicofísicas.

Os Sete Níveis de Energia de Lecoq foram trabalhados durante seis aulas da disciplina DAN 170- Atuação Teatral, ministrada pela professora Dr. ^a Christina Fornaciari, que ao longo das aplicações desenvolveu um método pautado na Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq, método esse que levava indagações e provocações acerca dos níveis trabalhados. Todos os níveis conforme a ordem 1. Subdescontração; 2. Descontração; 3. Economia; 4. Firmeza; 5. Alerta; 6. Irritação; 7. Asfixia seguiam o seguinte guia de pesquisa:

- Os estudantes começavam a pesquisa caminhando pela sala de acordo com as características de cada Nível de Energia, como é o caminhar desse corpo, o respirar, sua relação com a gravidade;
- Quando a ministrante pronunciava a palavra ROTINA, os estudantes viravam todos para o mesmo sentido, no caso a porta da sala;
- Seguindo os pressupostos de cada nível os estudantes tinham que se deitar e mostrar as reações do corpo em contato com o chão;
- Telefone toca, tinham que se levantar de acordo com o nível;
- Olhavam para o espelho e se arrumavam seguindo o nível trabalhado;
- Tinham em seu corpo uma pulga, precisavam matar, como matar a pulga conforme as ações do nível trabalhado;
- Para finalizar, tinham que abrir a porta (imaginária) e sair, finalizando esse ciclo entravam em outro Nível de Energia.

As provocações e referências de cada nível seguiam como base as características de cada um deles, sendo eles:

1. Subdescontração: Corpo triste; buscando forças para viver; expressão de sobrevivência; corpo antes da morte; o corpo precisa se movimentar mesmo com dificuldade, pois sua vida depende de suas ações; desanimado. 10% de energia.
2. Descontração: corpo aberto; contentamento; expressão sorridente do corpo; corpo pleno; o corpo faz o que quer; corpo apaixonado; leveza; alegria. 80% de energia.

3. Economia: movimentos essenciais; aproximação ao corpo neutro; economia de energia; mínimo esforço máximo resultado; movimentos diretos e objetivos. 100% de energia.
4. Firmeza: excesso de energia; disposição; vontade de deslocar; descobertas; curiosidades; energia acumulada; o corpo quer gastar a energia; não fixar em apenas um ponto de atenção; dispersão; não há durabilidade; nível da criança – tudo é novidade. 120% de energia.
5. Alerta: desconfiança; qualquer momento pode ser atingido; não dá as costas a ninguém; em alerta todo tempo; sempre reage. 150% de energia.
6. Irritação: tudo é motivo para irritar-se e descontar; corpo tenso; não existe abertura. 170% de energia.
7. Asfixia: energia exagerada, o corpo não sabe mais como gastar; moléculas desgovernadas; todos os músculos estão rígidos; tensão máxima. 190% de energia.

A partir do 2º nível Descontração a porcentagem dos níveis aumenta proporcionalmente 20% cada nível. Nota-se que até o 3º nível Economia o corpo têm equilíbrio de sua energia, chegando próximo ao corpo neutro, no 4º nível o corpo já demonstra que está com excesso de energia. Cada nível busca trabalhar de maneira totalitária suas energias, chegando até a energia exacerbada do 7º nível Asfixia, onde o corpo se iguala a estagnação do 1º nível Subdescontração, porém um provém da falta de energia e o outro do exagero que também é tão prejudicial quanto.

A Subdescontração nível que requer do corpo 10% de energia, onde essa energia é distribuída para órgãos, músculos e movimentos, é visto

como nível da sobrevivência. As Movimentações nesse nível eram lentas, pesadas, diretas. Os fatores determinantes da Subdescontração são marcados pela Fluência Controlada, Peso Firme, Tempo Sustentado e Espaço Direto. A energia distribuída para os movimentos é baixa, então as movimentações ao mesmo tempo que tentavam ser diretas não tinham força para exercer a praticidade. A Fluência é Controlada, pois os fluxos dos movimentos são contidos e os movimentos ocasionalmente geram pausas. O Peso é Firme, o corpo resiste à gravidade gerando tensão involuntária dos músculos. O Tempo Sustentado, os movimentos são lentos e a duração é prolongada. O Espaço Direto, apesar do corpo ter dificuldade em se movimentar, seus movimentos são preestabelecidos, pois o corpo não pode desperdiçar a energia que tem. Então os movimentos têm um foco, são lineares e buscam um objetivo.

A Descontração é o nível da felicidade do corpo, onde o corpo conta com 80% de energia, que gasta em seu estado de contentamento. As movimentações eram leves, indiretas, fluidas. Seus Fatores são Fluência Livre, Peso Suave, Tempo Súbito, Espaço Flexível. Apesar do corpo dispor de 80% de energia, essa é descarregada no prazer corporal, onde o corpo se encontra em felicidade máxima, o corpo não tem dificuldades nem problemas. A Fluência Livre, os movimentos liberavam o fluxo de energia ocasionando em movimentos livres e expandidos que iam a favor da gravidade. O Peso Suave, o corpo era passivo em relação a gravidade com movimentos suaves que se perdiam no espaço. O Tempo Súbito, os movimentos tinham uma duração curta com acelerações repentinas, extremamente intensos, o corpo contava com intensidade em suas ações. O Espaço Flexível,

movimentos que queriam ocupar todo o espaço, não tinham ponto fixo, queriam ser grandes e preencher a sala.

A Economia, nível da energia em 100%, o corpo é programado para produzir o mínimo de esforço e máximo produtividade. As movimentações eram extremamente objetivas, controladas, rápidas. Seus Fatores são Fluência Controlada, Peso Firme, Tempo Súbito, Espaço Direto. A Fluência Controlada, os fluxos dos movimentos eram contidos, tinham um foco, tentavam economizar a energia realizando movimentos mais diretos possíveis. Peso Firme, as ações eram firmes e sustentadas apesar do corpo conter tensão notável, os movimentos utilizavam dessa tensão para suprir seus objetivos. Tempo Súbito com movimentos rápidos, curtos e intensos, como nível requer precisão os movimentos supriam-se de seus objetivos, o corpo realizava o que era programado da maneira mais rápida e direta. Espaço Direto, movimentos extremamente definidos, portanto, retos, lineares e objetivos, eram limitados, pois tinham um ponto a ser alcançado.

A Firmeza, nível da disposição, descoberta, interesse conta com 120% de energia. As movimentações eram intensas, rápidas, porém não tinham foco. Esse nível é apelidado do nível da criança, pois o corpo tem interesse em sentir e vivenciar tudo que está a sua volta. Os Fatores que envolvem a Firmeza são Fluência Controlada, Peso Firme, Tempo Súbito, Espaço Flexível. Fluência Controlada, apesar do nível instigar a descoberta e movimentos que liberem o fluxo, o corpo por conter o interesse em várias coisas ao mesmo tempo atestou controle, os movimentos não se expandiam iam em direção ao ponto de interesse, gerando pausa no fluxo. Peso Firme, o corpo apresentava-se enérgico a todo momento, gerando tensão muscular e conseqüentemente ações que iam contra a gravidade. O Tempo Súbito, pois o movimentos eram

rápidos, curtos e intensos. O corpo queria descobrir algo a todo momento, então os movimentos iam a um ponto de descoberta, porém não se prendia a ele, sucedendo a movimentos fortes, porém repentinos. Espaço Flexível, apesar dos outros Fatores terem um certo grau de objetividade o Fator Espaço atestou-se na qualidade Flexível, os movimentos queriam ocupar o espaço, mesmo sendo diretos e precisos, o corpo tinha a necessidade de chegar em todos os pontos da sala.

A Alerta nível dos 150% de energia, corpo em estado de atenção que sente e percebe tudo a sua volta. Os movimentos eram dinâmicos, o corpo passava um certo incomodo em relação ao espaço. Os Fatores do Nível Alerta são Fluência Livre, Peso Suave, Tempo Súbito, Espaço Flexível. Fluência Livre, pois o fluxo das movimentações são contínuos e os movimentos expandidos, apesar do corpo estar em estado de alerta os movimentos agem a favor da gravidade. Peso Suave, o corpo é passivo em relação à gravidade, os movimentos se desmancham no espaço, com o corpo em Alerta os músculos efetivam mínima resistência, para assim o corpo torna-se ágil em suas respostas. Tempo Súbito, os movimentos são acelerados e repentinos, nesse nível o corpo responde a estímulos exteriores. Espaço Flexível, os movimentos são multifocais e maleáveis, o corpo trabalha as articulações e com isso diferentes direções, os movimentos proporcionam a sensação de ocupar todo o espaço.

A Irritação, nível da discussão, aborrecimento, com estado de tensão relevante o nível da Irritação conta com 170% de energia. Suas ações são bruscas, o corpo é rígido, movimentos repetitivos. Os Fatores do Nível Irritação são Fluência Controlada, Peso Firme, Tempo Súbito e Espaço Direto. A Fluência Controlada, seus movimentos contam com muita energia, porém ela é condensada ocasionando pausas e fluxos

quebrados, movimentos que se repetem, porém de forma controlada. Peso Firme, suas ações são firmes e fortes, o corpo não se entrega a gravidade em nenhum momento, mesmo em contato com o chão o corpo é sustentado pela tensão muscular. Tempo Súbito, os movimentos apresentam algumas variações de velocidades, porém todas elas pendendo para o rápido, são movimentos intensos e curtos. Espaço Direto, movimentos definidos e com foco são limitados a um ponto de chegada. Movimentos caracterizados por ações objetivas e lineares.

A Asfixia, o último nível de Lecoq, nível com a total porcentagem de energia, 190%. O corpo tem tanta energia que entra em estado de tensão máxima, próxima à asfixia. Os movimentos desse nível são limitados, pois são realizados através da tensão máxima do corpo. Os Fatores e as qualidades encontrados no sétimo nível de energia são Fluência Controlada, Peso Firme, Tempo Sustentado, Espaço Direto. Fluência Controlada, os movimentos por conter tanta energia são minunciosamente controlados, o corpo se encontra em estado máximo de tensão, as pausas ocorrem, pois as ações são tão fortes que inúmeras vezes o corpo não consegue sustentar. Peso Firme, o corpo têm tanta energia que não consegue se entregar à gravidade sua força o faz lutar contra. Suas dinâmicas são fortes o corpo involuntariamente se sustenta através da máxima tensão dos músculos. Tempo Sustentado, os movimentos são desacelerados porque o corpo não consegue extravasar sua força, movimentos extremamente prolongados e fortes. Espaço Direto, as ações são tensas os movimentos não conseguem sair de um determinado foco, são definidos, objetivos e limitados, o corpo desencadeia força máxima para realizar qualquer ação.

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	Controlada	Firme	Sustentado	Direto

Seguindo a filosofia do Corpo Sem Órgãos, o corpo sabe o que produzir (síntese a priori) seguindo seus condicionamentos, porém não sabe o que vai ser produzido, esse corpo é constituído por potências inerentes a ele. Portanto ele é incorporado por suas intensidades, e somente essas intensidades circulam, desse modo acredita-se que Os Sete Níveis de Energia de Lecoq pode ser analisado pelo olhar do Corpo Sem Órgãos. Levando em consideração Os Sete Níveis de Energia de Lecoq: Subdescontração; Descontração; Economia; Firmeza; Alerta; Irritação; Asfixia, o corpo levado em sua potência máxima em cada um dos níveis e o que é proposto, parafraseando o que é viver esse Corpo Sem Órgãos, vivenciar de maneira potente todos os artifícios e relações enérgicas desse corpo. Segundo Jacques Lecoq, “cada estado passional se encontra em um movimento comum: o

orgulho sobe, a inveja obliqua e se esconde, a vergonha se abaixa, a vaidade gira.” (PAVIS, 2015, p. 55).

Para Pavis (2015), a expressão emocional, ou seja, os traços comportamentais do artista que revelam as emoções tais como sorrisos, choros, mímicas, atitudes, posturas, gestos, signos, ao decorrer do tempo foram codificados na cena, essas codificações se tratam pela estrutura da representação. “No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada.” (PAVIS, 2015, p. 50). Com isso, entende-se que Os Sete Níveis de Emergia de Lecoq trabalham a favor de levar ao máximo as sensações e sentimentos que estão embutidos em cada nível, e a partir desse ápice o corpo poético começa a ser lapidado.

CAPÍTULO IV

Considerações Crítico Reflexivas

Na dança, arte dos movimentos a expressão que se destaca é através do movimento poético. Para Aristóteles (*apud* ALMEIDA, 2011, p. 59-60)

[...] a linguagem poética é antes de tudo concebida como transgressão da norma da linguagem do cotidiano; o poeta deve se distanciar da banalidade do uso corrente para surpreender o leitor e sobretudo provocar o surgimento da beleza.

A dança e o teatro estão se inseridos em uma perspectiva multidisciplinar. Portanto, a poética do movimento não é a cópia em si do sentimento ou dramaturgia trabalhada e sim a percepção do que se quer tratar. O corpo através do movimento proporciona trocas afetivas, expressivas, culturais e artísticas com o meio. Por meio de trabalhos metaforizados o corpo transforma movimentos em poesia (ALMEIDA, 2011). Com base nos conceitos estudados sobre os Quatro Fatores do Movimento de Laban à luz das considerações dos Sete Níveis de Energia de Lecoq, percebe-se que os estudos de Laban mesmo quando aplicados a outras metodologias se mostram de extrema relevância prática e fornece suporte teórico. A Dança de Laban é uma dança baseada nos movimentos corporais e eles são os norteadores da expressividades. Laban coloca que o movimento não representa o sentimento, ele é o sentimento no tempo, no espaço, com sua fluência e peso. Laban não tinha como priori estipular códigos e linhas estéticas em Dança, ele estruturou as qualidades do movimento, a dança que ele defendia é uma dança que apresente um movimento consciente e

expressivo (FERNANDES, 2006). A Pedagogia de Criação Teatral de Lecoq apesar de ter sido criada para a criação da cena no Teatro Físico pode abraçar diversas linguagens das artes do corpo (SOUZA, 2014). Entendemos que tanto o teatro quanto a dança são linguagens em potencial para a utilização dos Sete Níveis de Energia de Lecoq, pois essa abordagem trabalha o corpo levando ao máximo de seus movimentos e dramaturgias. Percebeu-se que os Sete Níveis de Energia de Lecoq é um veículo potente tanto de treinamento quanto material de criação para o corpo poética na cena. Portanto o intercâmbio entre o teatro e a dança e os estudo acerca dos Sete Níveis de Energia de Lecoq e os Quatro Fatores do Movimento de Laban atestaram fisicalidade poética fundante para qualquer ação artística.

REFERÊNCIAS DE IMAGENS

BAZZOTTI, Cecília.

Disponível em:

<http://ceciliabazzottivultosdadanca.blogspot.com/2012/06/rudolf-von-laban.html>

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

HIRSCHHORN, Gabriel.

Disponível

em:

<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/teatro-fisico-e-a-jornada-da-escola-jacques-lecoq>

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

LOHNES, Thomas.

Disponível em: <https://ottawacitizen.com/entertainment/local-arts/pina-bauschs-raw-and-revolutionary-dance-company-returns-to-the-national-arts-centre-this-weekend>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Catálogo de Graduação, Pró - Reitoria de Ensino, Universidade Federal de Viçosa. Curso de Licenciatura em Dança, Curso de Bacharelado em Dança. Ementa da Disciplina DAN 170 – Atuação Teatral. Viçosa, 2018.

Disponível em:

<http://www.catalogo.ufv.br/interno.php?ano=2018&curso=DAN&campus=vicosa&complemento=LIC&periodo=2&disciplina=DAN170#disciplina>

Acesso em: 10/06/2018.

ALMEIDA, Marcia. **Discussão Sobre a Arte Coreográfica, a Composição e Restauração em Dança Contemporânea**. In: CALDEIRA, Solange Pimentel (org). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

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

BEHRDT, Synne K. **Dança, Dramaturgia e Pensamento Dramatúrgico**. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (organizadores). **Dança e Dramaturgias**. Tradução: Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

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.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DUARTE, Teresa. **A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica).** Lisboa: Centro de Investigação e Estudos da Sociologia. 2009.

Disponível em:

http://www.cies.iscte.pt/destaques/documentos/CIESWP60_Duarte_003.pdf.<acesso em: 03 de maio de 2017>

FERNADES, Ciane. **Corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória.** In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Sammus, 2006.

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

GODOI, Christiane Kleinübing; BALSINI, Cristina Pereira Vecchio. **A Pesquisa Qualitativa nos Estudos Organizacionais Brasileiros: uma análise bibliométrica.** In: SILVA, Anielson Barbosa da; GODOI, Christiane Kleinübing; BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo.

(Organizadores). **Pesquisa Qualitativa em Estudos Organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos**. 2. Ed. – São Paulo: Saraiva, 2010.

GODOY, Arilda Schmidt. **Estudo de Caso Qualitativo**. In: SILVA, Anielson Barbosa da; GODOI, Christiane Kleinübing; BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo. (Organizadores). **Pesquisa Qualitativa em Estudos Organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos**. 2. Ed. – São Paulo: Saraiva, 2010.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Rudolf Laban: Uma Vida Dedicada ao Movimento**. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Sammus, 2006.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Visualidade e Imunização: O inframince do ver/ouvir a dança**. In: II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Jul. . Anais eletrônicos. 2012.

Disponível em:
<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf>.
<Acesso em 12 de março de 2017>

KUSANO, Darci. **Teatro Tradicional Japonês**. Fundação Japão em São Paulo. São Paulo, 2013.

Disponível em:

http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf
<Acesso em 27 de junho de 2018>

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (org.). Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

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

LOUZADA, Marcelle. **Corpo, Cultura e Política pública: Resistência e Autonomia nas Poéticas do Grupo Terceira Dança**. In: FORNACIARI, Christina. (Org). **Corpo em Contexto**. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

MOURA, Deborah Kramer Rolim de. **O Uso de Dicas de Aprendizagem no Ensino de Habilidades da Dança Moderna**. 127 f. Dissertação de mestrado. Departamento de Educação Física, setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná. 2006.

Disponível em:

<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/8849/>

TESE%20DE

%20MESTRADO%20COMPLETA%20PARA%20PDF.pdf?

sequence=1 <acesso em 15 de maio de 2017>

PAIS, Ana. **O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia**. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (organizadores). **Dança e Dramaturgias**. Tradução: Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva: 2015.

PETRELLA, Paulo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Sammus, 2006.

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.

RESENDE, Catarina. **Um Corpo Fazendo-se: a Preparação Corporal Sob a Perspectiva do Devir**. CALDEIRA, Solange Pimentel (org). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

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 apresentada ao Curso de Pós Graduação em Teatro para titulação de doutor. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

Disponível em:

<http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/518/1/claudia.pdf>

Acesso: 01/06/2018.

SACHS, Cláudia Muller. **Aspectos da preparação do Artista de teatro na metodologia de Jacques Lecoq**. VI Congresso de Pesquisa e Pós – Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2010.

Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Cl%20E1udia%20Muller%20Sachs.pdf>

Acesso em: 01/06/2018.

SILVA, Sonia. **O movimento que recria o mundo: um colóquio pedagógico-musical entre Laban e Koellreutter**. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Sammus, 2006.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na Dança-teatro de Pina Baush**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

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.

SOUZA, Kalisy Cabeda de; PEREIRA, Sayonara. **Dramaturgia Corporal: Em busca de um Corpo Virtual**. Revista aSPAs, vol. 2, n.1, p. 26-31, dez. 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e artes cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BEZERRA, Luciano Varela; SOUZA, Martha Costa de; BENTO TORRES, Natáli Valim Oliver. **A Técnica na Dança: Fator Influente na Avaliação de qualidade de Vida**. 2010.

Disponível em:

<http://congressos.cbce.org.br/index.php/3conceno/3conceno/paper/viewFile/3944/2245> <acesso em: 30 de maio de 2017>

CALDEIRA, Solange. **Pina Bausch: uma Construção Poética da Significação Cultural e Histórica dos Corpos**. In: CALDEIRA, Solange Pimentel (org). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

GREINER, Christine. **O Próximo Corpo: Uma Possibilidade de Discutir Laban em Evolução.** In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Sammus, 2006.

KATZ, Helena. **O Corpo e o Meme Laban: Uma Trajetória Evolutiva.** In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Sammus, 2006.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Sammus, 2006.

MOMMENSOHN, Maria. **Corpo Trans-Lúcido: Uma Reflexão Sobre a História do Corpo em Cena.** In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Sammus, 2006.