

A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos

Sergio Nunes Melo

Co-fundador do Teatro Metábole (RJ), estudou o método Lecoq na Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milão) e o ensinou na British School-RJ e na Escola de Teatro Martins Pena (RJ). Atualmente, é professor da Escola de Teatro da UFBA.

Resumo

Argumentando que a metodologia de Lecoq pode ser aplicada a todos os idiomas performativos, este artigo constrói sua investigação narrativa a partir das experiências práticas de seu autor como aluno, professor e artista formado por essa metodologia. Faz um levantamento do vocabulário lecoquiano e explicita por que esse constitui uma linguagem universal.

Palavras-chave: metodologia de Lecoq; teatro físico; preparação atorial

Abstract

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

Arguing that Lecoq's methodology may be applied to all performative idioms, this article construes its narrative enquiry based on the practical experiences of its author as student, teacher and artist trained in this methodology. Surveys the Lecoquian vocabulary and explains why it is a universal language.

Key words: Lecoq's methodology, physical theatre; actor training

No Brasil, a metodologia de Jacques Lecoq não é habitual e muito menos obrigatória nos currículos de artes cênicas apesar da centralidade do mestre “num movimento não organizado de praticantes, professores e teóricos que propôs que o corpo do ator – e não o texto falado – é o gerador crucial de significado no teatro.” (Murray, 2003, p. 3) Em nosso país, via de regra, Lecoq é um ilustre desconhecido ou, no máximo, um mestre da mímica dita clássica – entendida como uma arte inevitavelmente particular e datada – enquanto, na verdade, Lecoq se empenhou em “deixar clara a diferença entre a *mime de fond* (mímica fundamental ou essencial) e a *mime de forme* (mímica maneirada e virtuosística e pantomima)”. (Chamberlain & Yarrow, 2002, p. 24) Dado o amplo reconhecimento da contribuição de Lecoq para o teatro contemporâneo ocidental (nossa matriz, saibamos ou não disso, ou queiramos ou não), a lacuna e o mal-entendido da percepção brasileira do legado de um dos mestres do teatro físico se devem, sobretudo, ao fato de que há poucos profissionais treinados nessa metodologia por aqui. Visando tanto suprir esse vácuo quanto esclarecer seu conseqüente equívoco, proponho examinar uma abordagem que já rendeu inúmeras manifestações marcantes para o mundo das artes cênicas.

Lecoq acreditava que seus estudos poderiam ser úteis para um vasto espectro de profissões relacionadas à criação artística, como, por exemplo, a arquitetura. Tinha razão: dentre as numerosas personalidades do mundo das artes cênicas influenciadas por sua metodologia, facilmente podem-se destacar criadores que canalizaram suas habilidades para

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

além da interpretação: os míticos encenadores Giorgio Strehler, Ariane Mnouchkine e Julie Taymor; os célebres dramaturgos Eduardo Manet, Michel Azama e Yasmina Réza; a autoridade mundial em palhaçaria e bufonaria Phillipe Gaulier; os consagrados artistas com múltiplas habilidades Dario Fo, Albert Boadella, James Macdonald e Steven Berkoff; as legendárias trupes Complicite, Els Joglars e Mummenschanz; e os conceituados professores de interpretação Kuniaki Ida e Monika Pagneux.

Foi com Ida, que abandonou a tradição teatral de seu Japão natal para estudar na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, que conheci a abordagem na Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, em Milão. Embora eu já tivesse vivenciado, como co-fundador, ator e dramaturgo, a experiência de participação numa companhia de teatro baseada em princípios ordenadores aprendidos com representantes do teatro antropológico, como o próprio Eugenio Barba, a nova metodologia foi um divisor de águas na medida em que significou a aquisição de um vocabulário amplo o bastante para que meu instrumental de ator se aprimorasse e se tornasse disponível para uma gama infinita de possibilidades. Nesse horizonte, recorro à abordagem de Lecoq para responder afirmativamente a duas questões fundamentais do debate sobre as metodologias de preparação do ator contemporâneo: “em primeiro lugar, é possível atingir-se um único sistema universal que contenha um método completo de preparação atorial? (...) em segundo lugar, as técnicas fundamentais de um sistema de atuação poderiam ser aplicáveis à criação de qualquer forma de teatro?” (Hodge, 2010, p. xxiv)

Para que se desenvolva o argumento que dá sustentação à minha hipótese, é preciso salientar, antes de mais nada, que a abordagem de Lecoq “não foi a de um filósofo ou antropólogo: ele não estabeleceu um conjunto de teorias que pudesse ser explorado na forma discursiva. A exploração das leis do movimento foram sempre práticas e somente poderiam ser experienciadas no e através do corpo.” (Bradbury, 2006, xiii) Também não foi por sua atuação como ator ou encenador que o homem de teatro que tinha sido atleta passou à história, mas como professor. Ao contrário da motivação de outros expoentes das artes

cênicas, “o que primordialmente guiou Lecoq não foi uma tentativa auto-consciente de se inserir em alguma tradição do teatro europeu, mas uma curiosidade preponderante sobre o corpo e sobre como esse se movia.” (Murray, 2003, 2) Justamente por isso, a metologia de Lecoq é abrangente a ponto de poder ser considerada um conjunto completo de técnicas inseridas em um sistema universal capaz de servir a qualquer tipo de evento teatral. Afinal, as leis que regem a organicidade dos movimentos fundamentais da fisicalidade humana são transculturais:

Em qualquer país, o medo se manifesta por meio dos mesmos movimentos básicos, nos quais somente os aspectos secundários estão sujeitos a variações: o corpo se contrai, os ombros se levantam, a cabeça fica protegida, as costas se curvam. Todos esses gestos trabalham em conjunto: são motivados pelos instintos em comum que todos nós compartilhamos. (Lecoq, 2006, 7-8)

Em termos cênicos, a asserção de Lecoq implica que, para além de estilos, convenções, gêneros e propostas estéticas e ideológicas que convergem para um determinado idioma performativo, há fenômenos e percepções correspondentes que são compartilhados por toda a humanidade, tais como a dignidade, a desonra, o amor, a alegria, a dor e o luto. Embora seja indiscutível que culturas teatrais distintas retratam esses fenômenos a partir de perspectivas historicamente construídas e de materializações derivadas de características locais, é inegável que há uma comunalidade significativa entre elas. É, portanto, a universalidade que subjaz à exploração da fisicalidade na abordagem de Lecoq.

Ainda que o legado escrito de Lecoq deixe claro que “[u]niversalidade não é uniformidade.” (2010, 73), cumpre notar que, em tempos de glorificação do relativismo irrestrito e da auto-referencialidade, qualquer reivindicação de “universalidade” pode ser vista como uma proposição quimérica ou reacionária. Entretanto, pode-se afirmar, insofismavelmente, que há universais; o pensar, por exemplo, enquanto a atitude diferencial por definição dos animais racionais independentemente de seus postulados, é um universal. O mundo físico em que vivemos também está repleto de universais: por exemplo, em que

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

zona habitável do planeta não existe ar? Além disso, nos dias de hoje, é possível, através do cinema, da TV e da internet, conhecer regiões em que jamais estivemos, animais que nunca vimos, povos que nem sonhávamos existir e muitos outros objetos observacionais que passam a fazer parte de nosso conhecimento através de representações audiovisuais, sejam elas documentais ou ficcionais. Por isso, não há, em todo o espectro do vocabulário proposto pela metodologia de Lecoq, exercício algum que não possa ser contemplado até mesmo por um aluno-ator que nunca tenha saído de sua própria cidade.

Não à toa, entre os primeiros exercícios da metodologia de Lecoq, está justamente a fisicalização de itens indispensáveis à vida: os quatro elementos: água, ar, terra e fogo – apresentados nesta ordem. Nesses exercícios, a instrução é que “não representemos”, mas que “comamos”, que “sejamos” o elemento em questão. Tampouco, há margem, nessa fase, para qualquer tipo de psicologismo porque, conforme observa acertadamente Julie Taymor a respeito de seu aprendizado com Lecoq:

(...) o corpo é um recurso completo que se pode usar para expressar qualquer coisa, inclusive emoções – a que estamos acostumados enquanto atores. Porém, não se trata de “interpretar” o triste. O que há no “triste” que deixa o corpo duro ou mole? Que ritmo a “tristeza” tem? Então, o corpo se torna ferramenta. O corpo é como um pincel. (2001, 26)

O conceito de um corpo que “se pinta” no espaço, isto é, a habilidade de identificação imediatizada com os fenômenos que nos cercam – principalmente com os quatro elementos, que constituem um estágio básico de aprendizado – tende a ser um ponto de difícil compreensão; antes de conseguir realizar o exercício, o aluno-ator precisa se despersonalizar, isto é, se despojar de qualquer “texto” pré-existente a fim de disponibilizar seu corpo para, então, poder produzir uma materialidade que não é humana: que não tem sangue, nem ossos, nem coração, mas que é absolutamente essencial à vida. Trata-se de expressar, com o corpo e, mais tarde, a voz, a dinâmica de uma tonicidade muscular e de

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

uma rítmica apropriada àquele elemento e tão somente àquele elemento. Sem dúvida, nesse estágio inicial, o estranhamento das propostas por parte dos alunos-atores é considerável. Porém, tanto em minha vivência de aluno como em minha trajetória de transmissão desse conhecimento, sempre há um aluno-ator que descobre como realizar o exercício. Então, os outros são capazes de segui-lo como se um portal fosse aberto pela experiência instauradora de um desbravador que acessa e executa a materialidade em questão mais facilmente.

Na maior parte dos casos, principalmente na fase inicial, a via de acesso do desbravamento da materialidade em jogo recruta um conhecimento experiencial tão intuitivo que conduz o aluno-ator para fora do labirinto do esquema cartesiano que insiste em condicionar nossa percepção. Um aluno-ator só pode concretizar as materialidades dos elementos – bem como todas as que se seguirão – se abdicar do esquema mental fundamentado na dicotomia sujeito-objeto, lançando-se num conhecimento imediato da experiência em si, isto é, da experiência de ser no mundo com o elemento em questão enquanto pura relação de co-existência e não de adição de sentido às coisas como instrumentos. Em outras palavras, trata-se de priorizar-se os objetos observacionais a serem materializados como esses aparecem em si mesmos e por si mesmos independentemente de quaisquer apreensões que tenhamos a seu respeito.

Antes de alcançar a compreensão da via de entrada nos exercícios propostos pela metodologia de Lecoq, é frequente que alguns alunos-atores, sentindo-se frustrados por não conseguirem realizar o(s) exercício(s) e defendendo-se por terem falhado em fazer convergir intenção e gesto, levantem a questão da subjetividade. A subjetividade obviamente não se coloca porque não se trata de “representação”, enquanto escolha de uma materialidade que tencione expressar um ente ou uma personagem e nem mesmo – por enquanto – uma ação. Apesar de ser inerente à metodologia de Lecoq estabelecer uma associação precisa entre um referencial fenomênico e uma expressão corporal específica, trata-se de pôr em jogo a pré-expressividade. Em outras palavras, uma dada dinâmica não interessa como um fim em

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

si mesmo no sentido de estar à disposição num catálogo para ser aplicada à encenação tal como vem a ser desenvolvida e conhecida nos exercícios. Trata-se de conhecer uma dinâmica específica e de adicioná-la a um vocabulário mais amplo para que seja possível apropriar-se dela como de uma tinta-matriz na pintura: para se alcançarem nuances, contrastes, complementos, analogias – composições, enfim. Sem essa compreensão, em alguns casos raros, nem mesmo a visualização dos pioneiros é capaz de abrir caminho para um aluno-ator que não consiga se libertar de sua personalidade, bem como de seus padrões de apreensão da realidade e da imaginação – sem mencionar seus próprios padrões de materialidade cotidiana – a fim de se esvaziar e servir como ponte entre a memória de um elemento e sua configuração corporal.

Em casos de bloqueio em que há boa vontade de execução do exercício, é possível induzir o aluno-ator a descobrir a materialidade em questão. Por exemplo, o filho de uma aluna da ETUFBA que, às vezes, comparecia a minhas aulas porque não tinha com quem ficar em casa, se aventurou a produzir a materialidade do ar sem sucesso. Pedi-lhe, então, que me confiasse seus braços estendidos e o rodopiei em torno de meu próprio eixo. Coloquei-o de volta ao chão, e ele caiu com a tonteira produzida pelo movimento vertiginoso em que seu corpo tinha sido um agente passivo. Porém, ao se levantar, foi capaz de executar a dinâmica do vento, isto é, do ar em movimento, com o vigor extraordinário de um corpo pequeno, leve e energético e com absoluta disponibilidade para a ludicidade de “ser” o ar, o vento.

Quando o estranhamento da proposta de “ser” um elemento é minimizado porque vários alunos já o fazem confortavelmente, as ações entram em jogo: os elementos são humanizados. Pede-se aos alunos-atores que improvisem prestando toda a atenção possível ao colega com quem se está concentrando porque improvisar consiste em responder aos estímulos de outrem. Não há improvisação se já se sabe previamente o que se vai fazer. O objetivo dessa improvisação é novamente “ser” um dado elemento em relação com outro(s) elemento(s), podendo haver até quatro atores em cena – um para cada elemento. O

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

que ocorre com, por exemplo, o fogo se for atizado pelo vento? Como age e reage cada um desses alunos-atores-elementos quando já são parcialmente humanos em situações semi-realistas, como, por exemplo, estar num bar à mercê do que ocorrer? Há um estágio em que pode pedir ao aluno-ator que improvise personagens humanas que tenham um determinado elemento predominante. Para quem não conhece a metodologia de Lecoq e vê o resultado em cena, digamos, de uma personagem criada a partir da apriação da materialidade do fogo, o que aparece é uma personagem vivaz, impulsiva em suas ações.

No estágio em que se improvisa com ações, o aluno-ator já terá sido certamente apresentado aos exercícios de *escala*, nos quais lhe é pedido que divida toda a extensão de sua expressão corporal e vocal de duas situações, o riso e o choro, em uma escala de sete divisões. O aluno-ator deve simplesmente graduar em sete momentos explicitamente distintos a evolução do riso mais discreto e do choramingo mais silencioso até a gargalhada histérica e o pranto copioso. “A noção de *escala* evidencia os diferentes momentos de progresso de uma situação dramática.” (Lecoq, 2010, 66) Com esses pressupostos assimilados, o aluno-ator deve arriscar-se e, numa improvisação, chegar ao clímax de um conflito, consciente do comando da presença cênica através do domínio da dinâmica de intensificação e/ou desintensificação do movimento corporal e da voz.

Paralelamente ao trabalho com as materialidades corporais e vocais baseadas nos fenômenos naturais, o aluno-ator também faz improvisações de interpretação psicológica, como a do retorno ao quarto da infância, “um dos temas mais antigos de improvisação.” (Lecoq, 2010, 61) Afinal, todas as memórias do aluno-ator servem para a criação, inclusive a memória da vida privada, como no trabalho com o naturalismo. Entretanto, Lecoq chama a atenção para o fato que “[a] dinâmica da lembrança importa mais que a lembrança em si.” (2010, 61) É a dinâmica da memória, e não a memória enquanto instrumento de autenticação da credibilidade cênica, que interessa à metodologia lecoquiana. Enquanto é verdadeiro que o aluno-ator deve buscar suas lembranças verídicas, não é menos verdadeiro que a imaginação interage de modo igualmente decisivo nesse processo. Na verdade, dada a

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

multidimensionalidade da mente humana, que esquece, lembra, edita, recalca, ressalta obstinadamente, etc., a validade da perspicácia de Lecoq em relação à dinâmica da memória extrapola o âmbito da criação artística.

A compreensão de que a memória e a imaginação andam de mãos dadas é fundamental para o trabalho com a máscara neutra, um ponto central da metodologia lecoquiana. Visto que a máscara neutra tem o poder de estimular o cancelamento da personalidade em prol da descoberta de uma materialidade inusitada, nenhuma situação da memória, mesmo aquelas nutridas por lembranças indelévels, pode prescindir da imaginação quando se usa esse artifício. Assim sendo, a primeira série de exercícios propostos com a máscara neutra, logo após o exercício do *despertar*, é a da *viagem elemental*. Pede-se ao aluno-ator que materialize paisagens: a planície, a montanha, a floresta, a praia, o deserto, a cidade, a terra coberta de neve congelada, etc. Conforme afirmado antes neste texto, independentemente de ter conhecido essas realidades, o aluno-ator é capaz de se transportar a cada um desses lugares, mesmo que seja por lembranças implantadas em seu banco de memória por representações audiovisuais. Por isso, o aluno-ator viajado e o aluno-ator não viajado são irmanados pelo uso da máscara neutra – um instrumento mágico que possibilita a mobilidade (a entrada, a permanência e a saída) do aluno-ator em relação ao espaço imaginário que o envolve.

As materializações das paisagens são fatores exclusivamente inerentes à metodologia lecoquiana que contribuem para a obtenção da magia cênica quando se improvisa com a máscara neutra. Mas há outros fatores que são – ou deveriam ser – universais. Primeiramente, o aluno-ator está consciente de que seu rosto, a principal marca de sua identidade no mundo exterior, está anulado. Em segundo lugar, se for confeccionada com apuro, a máscara neutra fica a uma distância de alguns milímetros do rosto, o que cria um interstício entre o corpo fenomenal do aluno-ator e a extensão quase protética de seu rosto. Esse interstício faz com que o aluno-ator entre num estado de duplicidade; ele passa a se ver enquanto vê o espaço cênico e passa a perceber a própria respiração com mais nitidez

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

através do fluxo de ar que passa entre a superfície traseira da máscara e a sua região nasal. Essa circunstância de duplicidade é especialíssima e possibilita a geração de um efeito de encapsulamento da psique, que se sente comprimida em seus limites físicos e tende a um impulso de transcendência da persona através do vigor criativo que impele o aparecimento de outras personas, cuja multiplicidade depende exclusivamente da expressão corporal. Então, pode-se afirmar que à liminalidade física entre o rosto e a máscara corresponde uma liminalidade psíquica, que pode ser vista como uma via de acesso, por excelência, ao espaço da criação – criação de materialidades inauditas.

O espaço limítrofe entre a memória e a imaginação é constantemente recrutado na metodologia lecoquiana. Posteriormente à *viagem elemental*, os alunos-atores são conduzidos a descobrirem, ainda que sem a utilização da máscara, mas mantendo o mesmo espírito, as materialidades das cores, das matérias, das luzes, dos animais, dos objetos e das paixões. Complementando a sequência, o aluno-autor deve escolher uma pintura dentre uma série de reproduções a fim de realizar uma prova de fogo: a materialização da *essência* de uma obra de arte, uma tarefa para a qual todos os exercícios anteriores servem como vocabulário – na verdade, a primeira tarefa na qual necessariamente se aplicam vários dos exercícios anteriores segundo as cores, texturas, formas e estilos da obra em questão.

Numa época em que a palavra “essência” vive em estado de banimento pelos ditames da pós-modernidade, faz-se necessário lembrar, outra vez, que universalidade não equivale à uniformidade. O termo “essência”, como é aplicado na metodologia lecoquiana, não traduz substancialidade nem limita a infinitude de possibilidades de concretizações de um objeto observacional a ser transposto para a cena. Para Lecoq, a *essência* é como uma máscara expressiva: tem um texto, uma identidade, uma consistência formal, que deve ser trazida à tona pela atividade atorial, ou seja, ao se lançar na tarefa de realização da *essência* de uma obra de arte, o aluno-ator realiza um trabalho análogo ao da interpretação de um texto dramático. Neste ponto, chega-se a uma aporia: seria justo, de acordo com a concepção lecoquiana, realmente chamar o ator de criador? Não seria o ator simplesmente

um intérprete da obra, principalmente do texto dramático? Na verdade, esta é mais uma dicotomia falaciosa que se deve evitar porque não se trata de uma opção exclusiva pelo criador ou pelo intérprete. Como observa Simon Murray,

[e]mbora as fronteiras entre ser um ator *criativo* e não um ator *interpretativo* não sejam rígidas nem impermeáveis, Lecoq propõe um modelo atorial no qual o ator é (co-)autor-fazedor do material, quer seja esse físico, falado, musical ou imagístico. Para Lecoq, o ator criativo é alguém que adquiriu uma disposição para atuar, de uma maneira geral, sob quaisquer circunstâncias, mas combina essa habilidade com um entendimento corporificado das demandas específicas de se fazer tragédia, melodrama, palhaço e bufão, por exemplo. (2010, 223)

Demandas específicas são demandas genéricas, pertencentes, portanto, a um gênero. O fato de adaptar-se a um contexto pré-existe não exime o aluno-ator de criar; muito pelo contrário, reconhecer a “essência”, a consistência formal de um texto dramático ou de um conceito diretorial ou de um projeto colaborativo com os quais se vai interagir é uma via de acesso orgânica a qualquer idioma performativo. Desse modo, a *essência* a que se refere Lecoq não é essencialista, ou estática, terminada, morta, mas, ao contrário, dinâmica, necessariamente incompleta e viva – com inúmeras possibilidades de concretização.

Viva e dinâmica também é a linguagem verbal, um sistema pelo qual fazemos intercâmbios de signos linguísticos. A linguagem verbal é, por metonímia, o sistema de signos a que mais nos referimos com o uso da palavra “linguagem”. Mas, obviamente, não é a única linguagem. As linguagens cênicas são compostas, principalmente, de expressão corporal e expressão vocal: entradas, deslocamentos, posicionamentos, gestos, máscaras faciais, intensidades, tonicidades musculares, velocidades, relações de ocupação do espaço, etc. Essas expressões são o vocabulário dessa linguagem. Ao afirmar que o vocabulário de

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

Lecoq constitui um sistema universal aplicável a todos os idiomas performativos, quero dizer que o ator-criador que acolher o conhecimento da metodologia lecoquiana se tornará um artista cênico com uma disposição e uma flexibilidade totais, capaz de executar todas as possibilidades de materialidades que não sejam virtuosísticas ou por demais específicas, como, por exemplo, a ponta de pé do balé clássico ou um salto mortal da acrobacia avançada. Se um aluno-ator for capaz de experimentar cada uma das materialidades propostas em seu curso, está apto a ouvir todas as sugestões possíveis e a saber responder com rapidez porque encerra dentro de sua memória (lembrança e imaginário) todas as metáforas possíveis; pode ser santo, prostituto, criminoso, transgressor, conservador, conformado, atrevido e, sobretudo, um poeta da cena.

REFERÊNCIAS:

CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph. *Jacques Lecoq and the British Theatre*. Abingdon: Routledge, 2002. 121 p.

HODGE, Alison (ed.). *Actor Training*. Abingdon: Routledge, 2010. 336 p.

LECOQ, Jacques; BRADBURY, David (ed.). *Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon: Routledge, 2006. 163 p.

_____; CARASSO, Jean-Gabriel (org.); LALLIAS, Jean-Claude (org.). *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENACSP, 2010. 239 p.

MURRAY, Simon David. *Jacques Lecoq*. London: Routledge, 2003. 180 p.

_____; KEEFE, John. *Physical Theatres: a critical introduction*. Abingdon: Routledge, 2007. 230 p.

TAYMOR, Julie; SCHECHNER, Richard. "Julie Taymor: From Jacques Lecoq to *The Lion King*, an interview by Richard Schechner". In BELL, John (ed.). *Puppets, Masks and Performing Objects*. Cambridge: MIT Press, 2001. 26-45 p.

MELO, Sérgio Nunes. A abordagem atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4**. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 29-40. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em: