

DE JACQUES COPEAU A JACQUES LECOQ: APONTAMENTOS SOBRE A FILIAÇÃO

FROM JACQUES COPEAU TO JACQUES LECOQ: NOTES ON AFFILIATION

Cláudia Müller Sachs

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ismael Scheffler

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo: O presente estudo busca demonstrar o processo de filiação existente entre as propostas pedagógicas teatrais de dois influentes franceses: Jacques Copeau (1879-1949) e Jacques Lecoq (1921-1999). O objetivo principal é o levantamento conceitual das pedagogias aplicadas nas escolas encabeçadas por estes artistas no que tange a aspectos comuns. Neste sentido, são situados alguns momentos históricos em que esses teatristas trabalharam e apontados diversos princípios apregoados na Escola do Teatro *Vieux-Colombier*, capitaneada por Copeau, em Paris, nos primeiros anos da década de 1920, e as evidências dessa herança que permaneceram em difusão por meio da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, criada em 1956.

Palavras-chave: Jacques Lecoq; Jacques Copeau; pedagogia teatral, treinamento, ator-criador, teatro francês.

Abstract: The present study seeks to demonstrate the process of affiliation that exists between the theatrical pedagogical proposals of two influential Frenchmen: Jacques Copeau (1879-1949) and Jacques Lecoq (1921-1999). The main objective is the conceptual survey of the pedagogies applied in the schools headed by these artists in terms of common aspects. In this sense, some historical moments in which these theater artists worked are located and several principles proclaimed in the *Vieux-Colombier* Theater School, led by Copeau, in Paris, in the early years of the 1920s are highlighted, and the evidence of this heritage that remained in dissemination through the Jacques Lecoq International Theater School, created in 1956.

Keywords: Jacques Lecoq; Jacques Copeau; theater pedagogy, training, actor, French theater.

Recebido em: 26/08/2024

Aceito em: 04/10/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 1, jan-jun 2025

Introdução

O presente estudo busca demonstrar o processo de filiação existente entre as propostas pedagógicas teatrais de dois influentes franceses: Jacques Copeau (1879-1949) e Jacques Lecoq (1921-1999). Neste sentido, apontamos diversos princípios apregoados na escola do Teatro *Vieux-Colombier* [Velho Pombal] capitaneada por Copeau, em Paris, nos primeiros anos da década de 1920, que permaneceram em difusão pela Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, criada em 1956 e em atividade até aos dias de hoje, tendo já recebido alunos de mais de 80 países².

Nosso objetivo principal é o levantamento conceitual das pedagogias aplicadas em ambas escolas no que tange a aspectos comuns entre elas. Ainda que seja necessário para situar os diferentes momentos em que esses teatristas trabalharam, não se trata de fazer uma retrospectiva histórica das duas escolas, mas um recorte sobre as pedagogias lá desenvolvidas, buscando observar seus princípios fundamentais de modo a evidenciar a estreita conexão entre elas.

No presente artigo, retomamos aspectos desenvolvidos em nossas pesquisas de mestrado (SACHS, 2004) e doutorado (SACHS, 2013; SCHEFFLER, 2013), nas quais tratamos, entre outros aspectos, da filiação Copeau-Lecoq, algo apontado por Lecoq e que também o pesquisador Guy Freixe desenvolve em seu livro *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur* (2014).

Em francês, uma coletânea de escritos de Jacques Copeau foi publicada pela Editora Gallimard em seis volumes, sendo traduzido ao português apenas o volume I: *Apelos* (Perspectiva, 2013), pelo professor José Ronaldo Faleiro (a quem somos devedores em nossas pesquisas pelo ensino e compartilhamento nos estudos de pós-graduação na UDESC). De Jacques Lecoq, no Brasil, *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* teve publicação em 2010 e uma segunda edição com a atualização e

² A Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq funcionou em Paris de 1956 a 2023. Atualmente, encontra-se em Avignon, França.

ajustes na tradução³ de termos importantes de sua pedagogia, em 2021, sempre pelo SENAC/SESC SP.

Inicialmente, é reconhecido o fenômeno de criação de diversas escolas de formação de atores surgidas na Europa no final do século XIX e início do século XX. A seguir, é apresentado um breve panorama artístico-pedagógico referente a Jacques Copeau e a criação da Escola do Teatro *Vieux-Colombier*, observando aspectos de sua visão sobre teatro que evidencia sua busca por uma renovação artística. Na sequência, são apontadas contextualizações que apresentam o casal Jean e Marie-Hélène Dasté, considerado-o como o principal transmissor da pedagogia de Copeau a Lecoq. Por fim, abordamos o ensino proposto por Lecoq em sua escola, destacando alguns contextos em que é possível perceber direta ou indiretamente a herança de Copeau.

1. Há mais de um século...

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o interesse por uma renovação da linguagem teatral levou diversos artistas a se dedicarem à formação de atores e atrizes. Essa renovação do trabalho de atuação teatral surgiu da necessidade de preparar um profissional mais consciente dos elementos e da complexidade de seu ofício. Em oposição à pedagogia conservadora de um aprendizado pela cópia de atores mais experientes e de convenções gestuais e vocais, diversas experiências formativas surgiram redefinindo uma ética teatral (LEAL JÚNIOR, 2002).

Estúdios, laboratórios e escolas foram criadas em diferentes países: na Rússia, o Teatro de Arte de Moscou (1898), de Stanislavski, e o Teatro Estúdio de Meyerhold (1917); na França, a Escola do Teatro *Vieux-Colombier*, de Jacques Copeau, e o Atelier, de Charles Dullin (ambos em 1921), posteriormente, a escola de mimo corporal de Étienne Decroux (1940), a Educação pelo Jogo Dramático (EPJD) (1946), de Jean-Marie Conty, e, mais adiante, a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (1956); na Itália, a Escola para a Arte do Teatro (1913), de Gordon Craig, a Escola do Piccolo Teatro de Milão (1951); na Polônia, a Reduta (1919), com uma tradição ética que o Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski, aspirou em prosseguir; no âmbito parateatral, na Suíça, o Instituto Jaques-

³ Os ajustes na tradução, realizados por Cláudia Müller Sachs, se direcionam em especial aos verbos “*mimer*” e “*jouer*”, inicialmente traduzidos por “fazer mímica” e “interpretar”, respectivamente, sendo agora: “mimar” e “jogar”. Ver: LECOQ, 2021, nota da revisão da tradução.

Dalcroze (1911), que teve a colaboração de Adolphe Appia; em Mônaco, a escola de Rudolf von Laban *Schule fur Tanz-Ton-Wort* (1913); a experiência pedagógica de dança livre de Isadora Duncan na Alemanha (1904), em Paris (1914) e em Moscou (1921).

Estes diretores-professores criaram oportunidades não apenas para formar estudantes para suas próprias encenações e para o teatro e a dança em geral, mas também para inventar instrumentos de criatividade (CRUCIANI *apud* BARBA; SAVARESE, 2012). Educar para a criatividade, refletir sobre as experiências, delinear princípios desse ofício, fazer existir uma ideia e uma cultura para a cena – estas escolas se tornaram importantes espaços de experimentação:

Se, de um lado, a escola é o compromisso com o que existe (o que é uma realidade do teatro), do outro, é o lugar onde a utopia assume formas concretas, onde as tensões que regem o fazer teatral tornam-se verdades e são testadas... a escola é sempre fundada para uma renovação social do teatro, para dar concretude ao teatro do futuro e para abrir pontos de fuga ao futuro do teatro. (CRUCIANI *apud* BARBA; SAVARESE, 2012, p. 34)

Segundo Leal Júnior (2002), são essas escolas-laboratório que vão recuperar a autonomia do teatro como arte e do ator como criador, locais onde se pode experimentar o próprio corpo e reelaborar seus códigos, transitando entre espontaneidade e rigor, organicidade e artificialidade, corpo expressivo e corpo social.

Diversos encenadores-pedagogos passaram a enfatizar o treinamento corporal do ator não para transformá-lo em atleta, mas para fazer com que esse profissional tomasse consciência das muitas possibilidades de expressão de que dispunha, visando capacitá-lo a transformar-se de intérprete-executante em criador. Além disso, compartilhavam a ideia de que o novo teatro não nascia do teatro e no teatro, mas pela recuperação da complexidade cultural, social e humana que esta arte abarca, como uma forma de comunicação expressiva e como um meio para aprofundar a compreensão do homem.

A necessidade de criar uma cultura teatral os levou a fundar escolas por meio das quais uma importante renovação cênica se desenvolveu. Jacques Copeau pode ser considerado um dos protagonistas do fenômeno do corpo no teatro pela pedagogia desenvolvida em sua Escola do Teatro do *Vieux-Colombier*. Com base nela, muitos importantes encenadores-pedagogos surgiram, alunos que passaram direta ou indiretamente por ela, como foi o caso de Jacques Lecoq que, embora não tenha tido

contato direto com o *Vieux-Colombier*, foi extremamente influenciado por sua pedagogia e por suas crenças sobre teatro e arte.

2. Jacques Copeau e a Escola do *Vieux-Colombier*

Nascido em 1879, Copeau trabalhou como escritor, editor e crítico de teatro até a idade de 33 anos, quando então se voltou para o teatro. Queria salvar o teatro do mercantilismo, do espírito de cabotinagem, do blefe e do exibicionismo, que era a maneira como ele via o teatro no início do século XX, em Paris. Acompanhando o ar daqueles tempos, evocava um “renascimento teatral”, com que sonhava dedicar-se com zelo, fé e modéstia (SICARD, 1995). Almejava exercitar sua arte sem comprometê-la em função de tempo, de falta de imaginação ou sinceridade e integridade.

Naquele contexto, a maioria dos atores e atrizes utilizava essencialmente a voz e a expressão facial como recursos expressivos, deixando o corpo praticamente negligenciado. Era a época das grandes estrelas formadas na tradição dos “monstros sagrados”, que não trabalhavam com um espírito de grupo, o que Copeau considerava um aspecto de decadência do teatro. Para ele, tudo aquilo representava o esquecimento da verdade humana em prol de uma “aparência grosseira”, de uma pretensa necessidade técnica, um rebaixamento ao nível de simples divertimento, conquanto Copeau acreditava que a verdadeira natureza do teatro pertencesse à essência de toda a arte que extrai sua riqueza do ser humano. Acreditava que uma grande mudança só seria válida e durável se estivesse ligada à tradição viva, a que chamava “gênio profundo da raça” (COPEAU, 2013), e que apenas por meio de uma verdadeira revolução, tanto na encenação quanto na formação do ator, o teatro poderia recuperar sua autenticidade e seu poder de sugestão poética. Queria criar um novo teatro antinaturalista.

Percebendo que o tipo de ator e de atriz que almejava para realizar esse teatro renovado só poderia surgir tendo como base uma escola que fosse em si nova e diferente, Copeau se aventurou a criar essa possibilidade. Segundo informa sua filha Marie-Hélène Dasté, em entrevista publicada por Freixe (2014), desde o início Copeau falava sobre a criação de uma escola. Porém, como não era conhecido, na época, não poderia se apresentar como educador de atores, por isso fundou primeiramente o Teatro do *Vieux-Colombier*, em Paris, e realizou várias produções teatrais importantes, tendo durado, neste

primeiro momento, apenas de 1913 a 1914, quando teve que interromper suas atividades por ocasião da Primeira Guerra Mundial.

Alguns anos mais tarde, em 1921, Copeau fundou, enfim, sua própria escola, junto ao Teatro do *Vieux-Colombier*. O objetivo principal da *École du Vieux-Colombier* era estar ligada à obra de teatro da sua época, na qual seus próprios métodos pudessem ser desenvolvidos sem as exigências da representação naturalista. Queria combater a rotina, a insuficiência, a falta de uma educação séria e comprometida do ator. Tratava-se de desenvolver uma formação global, envolvendo não só o lado artístico, como o técnico e o humano. O ator deveria ter uma cultura geral⁴, incluindo filosofia, antropologia, poesia, história da música, conhecimento sobre traje de cena, literatura, verso, sobre teatro, além de técnicas corporais visando aumentar as possibilidades expressivas para uma melhor atuação. Essas práticas envolviam cursos de acrobacia, atletismo, ginástica, dança clássica, colocação de voz, dicção, declamação do coro antigo, canto e mímica, na época chamada mimo corpóreo⁵.

No intuito de restaurar as qualidades essenciais que animaram o teatro, voltou-se para tradições como o teatro da Grécia antiga, para o teatro elisabetano e Shakespeare, para o teatro de Molière, para o Nô japonês. Inspirava-se na *commedia dell'arte* ao propor um retorno à simplicidade de um *canovaccio* sucinto para despertar a imaginação, a capacidade de jogo e a inventividade do ator, que na época se ocupava com textos prontos e se contentava em proferi-los. Cumpria também tirar a poeira dos clássicos por demais conhecidos, “desgastados por gerações de atores”, lustrá-los para fazê-los recobrar um novo frescor (ASLAN, 1994).

Baseado no princípio de que “menos é mais”, procurava reduzir o teatro aos seus elementos mais simples, básicos e profundos, de maneira a purificá-lo, restituindo-lhe força, almejando um alcance de público maior e mais amplo. Como considerava o palco grego como a estrutura teatral menos complicada e mais moderna ao mesmo tempo, propôs o retorno ao espaço cênico vazio e aberto. Essa paixão pelo purismo e pela

⁴ Sobre essa formação global, ver: Evans (2006); Leabhart (1989).

⁵ O estudo da técnica de Mimo Corpóreo com Copeau em sua escola inspirou Étienne Decroux a dedicar sua vida para a pesquisa dessa prática que se tornou uma linguagem teatral em si (LEABHART, 1989). Atualmente, podemos encontrar referências a esta prática com a denominação “mímica corporal dramática” (BRAGA, 2013).

simplicidade era um dos principais pilares do movimento modernista da época de Copeau, presente também na música, na literatura, na poesia, na pintura e na escultura. Copeau acreditava que

Para reencontrar essa simplicidade vívida da arte, devemos lavar-nos de todas as nódoas do teatro, despojar todos os seus hábitos. E obteremos tal resultado não tanto ensinando a nossos jovens atores uma nova técnica quanto lhes ensinando a viver e a sentir, mudando seu caráter, tornando-os seres humanos. (COPEAU, 2013, p. 94)

Segundo Jean-Jacques Roubine (1998), as opções estéticas de Copeau quanto ao palco nu e poucos acessórios visavam, em última instância, deixar reinar o texto dramático em modo soberano, por meio de uma encenação que o valorizasse. Esse despojamento característico de sua arte, procurando retirar tudo o que distrai do essencial, evidencia também seu profundo respeito e valorização do texto. Copeau acreditava que aquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro.

A palavra falada deveria ser a expressão principal do pensamento e do sentimento do ator, proveniente de um estado interno traduzido por sua expressão corporal. Portanto, sem pensar em diminuir a importância da palavra em cena, os primeiros exercícios de formação na escola suprimiam o texto em favor da expressão corporal. Buscava-se encontrar a palavra justa, sincera, eloquente e dramática por meio de uma atitude interior do ator, traduzida pela expressão corporal. Só então, ele passaria a trabalhar com o texto dramático propriamente. Daí a grande importância dada à mímica⁶, que se tornou uma das bases da instrução da escola, visando a tornar o ator capaz de figurar toda e qualquer emoção, sentimento e pensamento por meio da atitude, do gesto e do movimento, sem o

⁶ O termo mímica é frequentemente reduzido à noção de pantomima, arte amplamente difundida por Marcel Marceau, principalmente. Ainda que tenha sido influenciado por Copeau por meio de seu professor Decroux, ex-aluno do *Vieux-Colombier*, cada qual desenvolveu linguagens diversas a partir daquelas práticas. Decroux desenvolveu o “mimo corpóreo” ou “mímica corporal dramática”, enquanto Marceau aprofundou seu estilo de pantomima baseado na tradição clássica da pantomima branca do século XIX, influenciado pelo icônico mímico Jean Gaspard Debureau (1796-1846), famoso por imortalizar a figura do Pierrot. Em Copeau, a mímica era compreendida como uma pesquisa em busca da renovação das formas artísticas mais antigas e até primitivas, inspiradas não somente no repertório humano, mas também nos animais e em toda a natureza. Essa noção é aprofundada em Lecoq, que passa a usar o termo *mimismo* do antropólogo Marcel Jousse (1886-1961) para aproximar desse sentido mais amplo e diferenciar da pantomima. O termo em francês *mime*, às vezes, também é usado no Brasil como mimo. Neste artigo, o utilizamos como mímica, em sentido amplo. Para mais informações sobre *mimismo*, ver: Lecoq (1987), Sachs (2004, 2013, 2016) e Scheffler (2013).

auxílio da palavra. Para ele, o ator é, acima de tudo, um ser que age, uma personalidade em movimento (COPEAU, 2013).

Assim como a mímica, Copeau considerava essencial o estudo de máscaras para exteriorizar os conflitos internos inerentes ao drama, além de proporcionar ao ator certa neutralidade física e mental, que deveria ser seu ponto de partida. Se hoje consideramos comum o uso da máscara como treinamento do ator, isso era novo quando Copeau desenvolveu a técnica. O uso da máscara significava uma condição necessária para a revitalização procurada, um instrumento para um renascimento. O uso da máscara visava remover a subjetividade do rosto e de dedicar toda a expressão ao corpo. Copeau acreditava que, diminuindo o potencial da face para comunicar, obrigaria o corpo a buscar alternativas para fazê-lo. Seu método se desenvolvia sobre a descontração preliminar, a busca de um corpo neutro e os isolamentos de segmentos corporais decupando os movimentos. Suzanne Bing, principal atriz do teatro de Copeau, professora e administradora da escola, por exemplo, trabalhava sobre a utilização das costas para a expressão de espanto, da inquietação, do esgotamento, da cólera, da melancolia, da coragem ou da esperança que renasce. Instigada pelo mestre, estimulava os gestos sustentados, prolongados, sendo cada um seguido por um estado de consciência íntima, particular ao momento consumado.

A amplitude e a força no movimento que a máscara impõe eram também realçadas pela utilização do palco vazio, como ele costumava usar. Este se mostrava como o lugar ideal para que essa transformação ocorresse, aumentando a presença do ator de maneira tal que ele sozinho, sem cenário ou figurino, fosse capaz de ocupar todo o espaço e manter sobre si o foco da cena.

O treinamento de Copeau enfatizava também a importância da improvisação, no intuito de livrar o ator da rigidez profissional e de desenvolver o trabalho coletivamente. Embora a improvisação também seja considerada um método extremamente comum no treinamento do ator hoje em dia, na época de Copeau era uma técnica nova, sem precedentes na tradição do teatro francês do início do século XX.

Por meio do jogo, o ator procurava cultivar não a expressão de uma emoção em sua forma primitiva, mas um estado de calma, de autoridade, de pureza, de integralidade do

indivíduo, de naturalidade. Para Copeau (2013), o jogo e a atitude infantil⁷ do ator correspondiam ao instinto dramático em estado embrionário, ao instinto do jogo em si e à disponibilidade em relação à expressão sem chavões nem cabotinismo: um repertório vivo das reações mais autênticas. É sobre a noção de jogo que almejava construir uma experiência educativa. Todo o ensino pensado como um grande jogo diverso no qual a pessoa se sente cada vez mais bem treinada pelo desenvolvimento de suas faculdades, seguindo sua inclinação, seu caráter, sendo mais sincera e fiel a si mesma.

O mestre queria que seus alunos se tornassem observadores astutos da natureza e dos animais, fazendo exercícios baseados no nascimento da primavera, no crescimento das plantas, no vento nas plantas, no nascer do sol, etc. Esses exercícios incluíam também sons, como os ruídos da cidade, dos animais, da natureza, produzidos não apenas com a boca, mas todo o corpo. Buscava distintas qualidades dinâmicas, como a câmera lenta, longas imobilidades, movimentos explosivos seguidos de uma petrificação súbita, enquanto elementos a serem utilizados consciente ou inconscientemente para exteriorizar conflitos internos. Seu ideal era ver o teatro apreender e traduzir a vida em sua expansão, a realidade em sua profundidade e seu movimento (COPEAU *apud* SICARD, 1995). É a naturalidade, e não o naturalismo, que ele desejava no teatro. Para tanto, organizava excursões para levar seus atores para o campo, a fim de desenvolver essa observação da natureza.

As explorações didáticas, a educação e a expressão corporal eram destinadas a dotar o ator de uma poética nova, representando um método de renovação, uma etapa, um meio e não um fim em si. Eram técnicas que visavam ajudar o ator a expressar-se por meio de seu corpo na improvisação e de fazer isso com precisão, sempre com a finalidade de colocar, enfim, a criatividade física a serviço do encenador. Em entrevista em 1988, Marie-Hélène Dasté declarou: “a Escola do *Vieux-Colombier* era principalmente um grupo de pesquisadores, de experimentadores, de exploradores em domínios pouco conhecidos, como o do trabalho corporal, da improvisação, do jogo com máscaras” (FREIXE, 2014, p. 215).

⁷ Para aprofundamento sobre a relação entre jogo e a atitude infantil em Copeau, ver: Scalari 2022; 2023a, 2023b.

3. Copeau-Dasté-Lecoq

A vinculação principal que se pode apontar entre Copeau e Lecoq ocorreu pelo encontro deste com o casal Jean Dasté (1904-1994) e Marie-Hélène [Copeau] Dasté (1902-1994). Marie-Hélène teve importante papel nas pesquisas realizadas na escola do *Vieux-Colombier* como responsável pelo ateliê de máscaras e como secretária de Copeau (FALEIRO *apud* COPEAU, 2013). Registrava observações sobre as aulas, a rotina da escola e exercícios realizados em cadernos de Diários de Bordo. Jean Dasté conheceu Copeau em 1922, aos 18 anos, quando participou como aluno, de 1922 a 1924, dos trabalhos da escola.

Jean e Marie-Hélène se casaram e assim o genro de Copeau passou a um convívio e vínculo ainda mais próximo de seu mestre, pois ambos fizeram parte do grupo *Les Copiaus*, na região de Borgonha.

Em 1924, Copeau fecha o *Théâtre du Vieux-Colombier* e a escola homônima em Paris. Assim, com alguns alunos e atores do *Vieux-Colombier*, bem como com suas respectivas famílias, Copeau parte para a Borgonha, em 1924, e se instala primeiramente na pequena cidade de Morteuil e um ano depois em Pernand-Vergelesses, ambas cidades em uma região de camponeses e de produtores de vinho. Para Copeau, o encerramento das empreitadas parisienses se deve, por um lado, à ideia de fugir da pressão comercial da capital sobre sua produção teatral. Por outro, tal fato visa abrir o espaço necessário para aprofundar as pesquisas que mais lhe interessavam, isto é, continuar algumas das investigações iniciadas na *École du Vieux-Colombier* e efetuar pesquisas sobre a Nova Comédia Improvisada”. (SCALARI, 2023b, p. 225-226)

Após esta experiência, o casal trabalhou, de 1929 a 1945, em diferentes projetos no teatro e no cinema e em várias companhias de teatro, com diversos ex-alunos de Copeau, o que possibilitou um trabalho continuado em um entendimento teatral em comum. A estima de Copeau é bem expressa no livro *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine*: “nenhum, escreve Copeau, me é mais caro que Jean Dasté. Nenhum esteve mais próximo do coração do *Vieux-Colombier*. Outros podem ter enriquecido ainda mais sua arte, demonstrado mais força ou originalidade; nenhum mais amor, mais fidelidade, mais pureza: Jean Dasté é como meu filho” (*apud* FREIXE, 2014, p. 83).

Já a convivência de Jacques Lecoq com o casal se deu a partir de 1945 na cidade de Grenoble, na França. Em outubro daquele ano, Jean Dasté foi convidado pela Casa da

Cultura de Grenoble para dirigir uma companhia de teatro. Essa Casa da Cultura foi a primeira criada na França depois da Liberação⁸ e pretendia-se que ela fosse um local de agregamento de todos os movimentos e associações culturais da cidade e da região. Por meio dela eram oferecidas diversas ações de fruição e formação em diferentes áreas. O teatro ocupou um espaço particularmente importante, com a instalação de um grupo permanente de atores (GONTARD, 1973).

Vários dos atores que compuseram a companhia, entre eles Jacques Lecoq, haviam feito parte do grupo Os companheiros da São João [*Les Compagnons de la Saint-Jean*]. Ela havia se apresentado realizando um grande evento em comemoração a um ano da Liberação de Grenoble, em uma ação promovida pela Casa de Cultura⁹.

Este novo grupo recebeu o nome de Os Atores de Grenoble [*Les Comédiens de Grenoble*] e trabalhou por cerca de dois anos preparando e apresentando espetáculos na própria cidade e em cidades e vilarejos da região e da Suíça. Não existem muitos registros sobre o trabalho de preparação do grupo, porém, a partir de alguns estudos e entrevistas, é possível compreender o tipo de teatro praticado considerando informações de seus espetáculos e, portanto, identificar características do que Lecoq vivenciou com os Dasté.

Grenoble não foi uma experiência formativa tal qual no *Vieux-Colombier*, mas seguiu um modelo próximo ao praticado na Borgonha, com uma rotina de trabalho que consistia em realizar no turno da manhã exercícios (que não precisariam necessariamente ter relação com a peça trabalhada no momento). Trabalhavam, por exemplo, o canto, a música, exercícios físicos de variados tipos, dança e hatha yoga. A Lecoq, que tinha formação em educação física, cabia a responsabilidade junto ao treinamento físico. Os ensaios ocorriam no turno da tarde (DASTÉ, 1987). A formação de Lecoq junto ao casal Dasté corresponde às sessões de treinamento e à prática de montagens de espetáculos e apresentações. Lecoq não pormenorizou sua atuação em Grenoble, mas afirmou ter contribuído com as sessões de treinamento: “eu conduzi o treinamento corporal da

⁸ A França esteve ocupada pela Alemanha nazista de 1940 a 1944.

⁹ Após a Liberação da França da ocupação alemã, foi criada, em Paris, a Associação Trabalho e Cultura [*Association Travail e Culture*] - TEC, uma organização cooperativa a serviço das coletividades de lazer, sindicatos, movimentos juvenis, Serviços Sociais das Indústrias, iniciativas relacionadas à educação e à cultura popular. Lecoq teve seu primeiro treinamento teatral em um curso de improvisações mimadas com Claude Martin, aluno e membro da companhia de Charles Dullin (1885-1949) e outro de dança expressiva com Jean Serry, antigo primeiro bailarino da Ópera de Paris. O grupo *Os companheiros da São João*, que tinha direção artística de Serry, surgiu neste contexto. Para aprofundar sobre o TEC, seu comitê artístico e atividades desenvolvidas na época, ver: Scheffler, 2013.

companhia. Minha experiência própria do mimo no teatro começava” (LECOQ, 1987, p. 108).

Nesse percurso de dois anos de trabalho, montaram diversas peças, tanto clássicas como experimentais (DASTÉ, 1947), criando um repertório que permitiria a um jovem ator experimentar diversas possibilidades. Críticas de espetáculos da época se referiam ao trabalho corporal marcante nos espetáculos, destacando a presença de pantomima, ginástica, acrobacia, dança, ressaltando-se também a utilização de coro, canto e música. Sublinhavam a inovação estética e o impacto positivo sobre o público (SCHEFFLER, 2024).

É possível reconhecer diversos aspectos em comum nas críticas dos espetáculos, com fundamentos semeados no *Vieux-Colombier* e que também se tornaram presentes na pedagogia teatral lecoquiana: o trabalho corporal remarcado, a utilização de máscaras, o uso de escalas de movimentos, a exploração de movimentos de animais, a presença da atuação coral, a diminuição da importância do texto em alguns espetáculos e o despojamento e economia cenográfica (SCHEFFLER, 2013).

A influência do trabalho em Grenoble é indubitável sobre Jacques Lecoq, que foi conduzido por um caminho de descobertas e experimentações, de trocas e reflexões, inserido em uma compreensão de teatro emanada de Copeau. Isso nos ajuda a compreender a declaração de Lecoq: “se eu ‘busco’ meus avós, eu remonto a Copeau” (STEFANESCO, 1972, p. 226).

4. A Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq

Jacques Lecoq nasceu em Paris em 1921. Desde cedo se interessou por movimento e se tornou atleta, tendo se envolvido com vários tipos de esportes, especialmente natação, corrida e saltos. Estudou Educação Física e, segundo ele, as sensações físicas guardadas na memória de seu próprio corpo marcaram profundamente sua pedagogia do movimento (LECOQ, 1987). Mesmo durante a ocupação alemã na França, durante a Segunda Guerra Mundial, continuou trabalhando como professor de

Educação Física e como cinesioterapeuta, atividades que lhe possibilitaram especializar-se em reabilitação de paraplégicos e aprofundar seus conhecimentos sobre anatomia humana¹⁰.

Entre 1948 e 1956, Lecoq esteve na Itália. Ele trabalhou como professor em duas escolas: Teatro Universitário de Pádua (1948-1951) e na Escola do Piccolo Teatro (1951-1953), em Milão. Além de professor, trabalhou também como ator, mímico, coreógrafo e diretor de teatro, cinema e televisão (LECOQ, 1987). Lá, conheceu o escultor Amleto Sartori (1915-1962) com quem desenvolveu uma profícua colaboração na produção de máscaras em couro usadas ainda hoje na escola de Lecoq. De volta a Paris, em 1956, Lecoq iniciou um curso que é considerado o início de sua escola. Ali, ele passou a trabalhar exclusivamente como professor, diretor e mentor de sua escola até 1999, quando faleceu. Sua escola segue ainda hoje sua pedagogia.

O curso de formação de sua escola é desenvolvido ao longo de dois anos, dos quais o primeiro é dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática, e o segundo, à utilização desses princípios aplicados às diferentes tradições de jogo dramático, do melodrama, da *commedia dell'arte*, do bufão, da tragédia e do *clown*. O curso é organizado em três eixos principais: a improvisação, a análise de movimentos e o *auto-cours* ou criação autônoma¹¹. Esses eixos encontram-se apoiados em princípios fundamentais que estabelecem a estrutura de todo jogo cênico proposto aos alunos¹².

Os três eixos da escola são sempre abordados com base em temas comuns que estão presentes em todas as aulas. Estes temas, abordados ao longo do primeiro ano, estão diretamente ligados à natureza, à vida, ao cotidiano, à interação entre todas as coisas, uma das evidentes heranças de Copeau. O trabalho inicia com os elementos da natureza e vai complexificando, passando pelos cataclismos, as matérias, as cores, as luzes, as artes da pintura, da poesia e da música, os animais e as paixões. Partindo da observação da dinâmica destas manifestações, o estudante-ator/atriz deve ser capaz de

¹⁰ A formação em educação física de Jacques Lecoq ocorreu durante a Segunda Guerra, quando a França esteve ocupada pelo exército alemão. A educação física ganhou muita importância nos contextos escolares e em centros juvenis criados para formar e ocupar os jovens durante a guerra. Segundo Patrick Lecoq (2016), Jacques Lecoq realizou um curso de formação como monitor de educação física pelo Método Natural de Georges Hébert, na Escola de Polo de Bagatelle, e curso de formação na Federação de Natação. Em julho de 1943, realizou um curso de alpinismo pela Escola de Bagatelle. No início de 1944, teve formação em Massagem Higiênica e Esportiva pela Escola Francesa de Ortopedia e Massagem.

¹¹ *Auto-cours* ou criação pessoal é como Lecoq designa o trabalho que os alunos desenvolvem sozinhos, em pequenos grupos, preparando cenas que são apresentadas regularmente a partir de temas específicos por ele fornecidos.

¹² Para mais detalhes sobre a organização da escola, ver: Sachs, 2004 e 2013.

acessar a um fundo poético comum entre as diferentes manifestações da natureza e transpor essas imagens, dinâmicas e impressões para seu corpo e para a cena.

Em relação ao uso da mímica, Lecoq buscava o que chamava de “poética da permanência”: o caráter universal presente em todo o gesto fundamental, uma linguagem universal, organicamente inscrita em nossos corpos e presente nas diferentes manifestações da natureza. O mestre fazia questão de enfatizar que sua pedagogia visava a uma forma de expressão artística mais ampla, na qual a mímica era como uma ferramenta a serviço do teatro. Para além da pantomima, a mímica a ser praticada em sua escola é aquela que se encontra na raiz de todas as expressões do homem, seja ela gestual, sonora, escrita, falada, construída ou modelada, e sempre a serviço do teatro, não independente dele. Considerava o ato de mimar como um grande ato, que se inicia na infância, quando a criança mima o mundo para o reconhecer e integrar: “o termo mimo é, hoje em dia, tão redutivo, que se torna necessário encontrar outros. É por isto que utilizo o termo “mimismo”¹³, bem esclarecido por Marcel Jousse em sua *Antropologie du geste* (Éditions Gallimard)” (LECOQ, 1997, p. 33).

No que tange ao trabalho com máscaras, também se pode entender um importante processo de desenvolvimento e sistematização pedagógica da parte de Lecoq. O uso pedagógico de uma máscara que oculta o rosto do ator para com isto evidenciar a expressividade do corpo (referida como *nobre* por Copeau e *neutra* por Lecoq) possui um mesmo sentido em relação ao entendimento e prática, considerando os benefícios, objetivos, sendo utilizados também por Lecoq alguns dos mesmos exercícios feitos no *Vieux-Colombier* (SCHEFFLER, 2018a). Lecoq, contudo, aprofundou o sentido de neutralidade, criando relações com a decomposição e análise de movimentos, entrecruzando à mímica de fundo, sendo o princípio da neutralidade abrangente, ampliando as propostas iniciadas por Copeau e Charles Dullin¹⁴.

Lecoq sistematizou o uso de diferentes tipos de máscaras em um processo de formação que visa o desenvolvimento de diferentes habilidades e estéticas, iniciando pela máscara neutra, passando pelas expressivas que abarcam as larvárias, as de personagens expressivos e da *commedia dell'arte* e as utilitárias, correlacionando o nariz

¹³ Para mais informações sobre o termo “mimismo”, assim como sobre a relação entre Lecoq e Jousse, ver os textos: Sachs, 2016; Scheffler, 2019.

¹⁴ No presente artigo, dedicamos atenção à filiação Copeau-Lecoq. Importa sublinhar ainda que outras filiações de Lecoq podem ser consideradas, como a de Charles Dullin-Lecoq. Neste sentido, ver: Dupret-Jargot, 2009.

vermelho do *clown* (a menor máscara do mundo), havendo ainda a relação com as estruturas portáteis desenvolvidas junto ao Laboratório de Estudo do Movimento (LEM)¹⁵.

A supressão temporária da palavra no início da formação do ator apregoada por Copeau, toma a pedagogia de Lecoq de maneira central, privilegiando o silêncio. A fala em exercícios de improvisos e nos *auto-cours* do primeiro ano do curso de formação de atores é pouco presente, a não ser nas práticas que envolvem a sonoridade de palavras e de poesias. A fala parece no segundo ano, nos estilos teatrais estudados e, por vezes, em cursos voltados à escrita dramática. Diversas críticas foram feitas à pedagogia de Lecoq apontando uma lacuna na formação de seus alunos nesta área.

Se Copeau se interessou pela acrobacia circense, ao que propôs que seus alunos praticassem com os irmãos Fratellini, no Circo Medrano, Lecoq se aproximou da acrobacia pela educação física, o que entendia sua serventia não como virtuosismo técnico, mas a serviço da cena, referindo-se a ela como *acrobacia dramática*.

Nas aulas diárias de análise do movimento, os estudantes alternam exercícios de acrobacia e de precisão do gesto por meio da aprendizagem dos Vinte Movimentos. Esses movimentos consistem em vinte sequências inspiradas na *commedia dell'arte*, no atletismo e em alguns trabalhos braçais, que são estudados, memorizados, organizados e apresentados individualmente ao final do primeiro ano, quando se pode apreciar o desenvolvimento técnico individual dos estudantes¹⁶.

A análise do movimento evidencia a formação em educação física de Lecoq, em especial, pelo Método Natural de Georges Hébert, explorando os gestos naturais do ser humano para o desenvolvimento físico completo amparando-se na experiência e na observação técnica.

Tal qual Copeau, Lecoq se interessava em retomar tradições do teatro, seja com a *commedia dell'arte* ou o coro grego. Elementos muito caros e valorizados por ambos teatristas, o coro e a tragédia grega, tornaram-se uma especialidade de Lecoq, tendo sido convidado em sua fase na Itália e posteriormente na França a coreografar especificamente coros em montagens teatrais de outros diretores. Toda esta prática lhe garantiu a experimentação e aperfeiçoamento, levando com naturalidade este tipo de recurso não

¹⁵ Para ver sobre estruturas portáteis: Scheffler, 2018b.

¹⁶ Para ver mais sobre os Vinte Movimentos: Sachs, 2004 e 2013.

apenas estético, mas também como estratégia de aprendizado para que os atores desenvolvam o domínio espacial do palco e a interação no jogo cênico.

Além do trabalho de formação voltado para a atuação teatral, a pedagogia de Lecoq visa preparar o artista de teatro, como diretores, cenógrafos, coreógrafos e dramaturgos. Sua experiência como professor na Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette, de 1969 a 1987, que conduziu à criação do Laboratório de Estudo do Movimento (LEM) (referido como ateliê de cenografia experimental, criado em 1976), permitiu um alargamento das experimentações, aprofundando as relações com o espaço, a arquitetura e as artes visuais, o que, em algum nível, trouxe contribuições para a pedagogia lecoquiana (SCHEFFLER, 2013).

Considerações finais

Buscamos apontar, brevemente, como a filiação Copeau-Lecoq ocorreu, assim como identificar aspectos centrais da pedagogia de cada um. Embora algumas menções de Lecoq se vinculando a Copeau existam, este aspecto ainda parece não estar suficientemente conhecido, mesmo que, em um pequeno texto não datado, Lecoq tenha afirmado: “esta filiação Copeau-Dasté-Lecoq concentra minhas primeiras experiências de teatro e o lugar do corpo no teatro” (FREIXE, 2010, p. 162).

Embora a produção escrita de Lecoq seja restrita e a maior parte dos escritos seja resultante de entrevistas ou palestras (portanto, produção oral), Lecoq nunca apresentou de maneira pormenorizada as origens de todos fundamentos de seu ensino. Lecoq não falava muito das fontes de seu ensinamento, nem entrava em discussões teóricas ou mesmo metodológicas. Ele não costumava falar de sua filiação, embora tenha referido diferentes artistas que fizeram parte de sua trajetória de formação, como Dasté, Dullin, Claude Martin, Jean Serry, Jean-Marie Conty, Amleto Sartori, e mencionado pesquisas correlacionadas como de Georges Hébert, Marcel Jousse e Gaston Bachelard. O pesquisador francês Guy Freixe (2014) sugere que talvez Lecoq quisesse ser reconhecido como o inventor de sua pedagogia.

Esta situação parece ter conduzido a duas posturas: por um lado, a crença entre ex-alunos de que a pedagogia de Lecoq é totalmente original, por outro, a crítica de alguns

que consideram haver uma apropriação de conhecimentos e exercícios não creditados a seus verdadeiros autores.

Assim, aprofundar a compreensão da pedagogia de Jacques Lecoq implica em compreender também suas influências, como Copeau. São diversos os aspectos comuns entre Copeau e Lecoq, que aqui se pode retomar: o retorno a tradições do teatro, a criação de um teatro antinaturalista, a formação global do ator, a prática da ginástica e da acrobacia, a supressão do texto em favor da expressão corporal, a mímica e a observação da natureza, a improvisação, as máscaras, a busca de um corpo neutro como base para a criação, a ambição por um ator-criador.

A permanência do ensino prático da escola de Lecoq após sua morte parece demonstrar um interesse ainda presente por uma determinada pedagogia teatral mesmo cem anos após os fundamentos que Copeau dirigiu na Escola do *Vieux-Colombier*.

Este estilo de teatro de origem francesa, embora não tenha se estabelecido como uma forte influência no Brasil, aparece em alguns núcleos oriundos de artistas que passaram pela escola de Lecoq ou outras escolas de influência direta de Lecoq, como: *École Philippe Gaulier* (França – cuja escola esteve sediada em Londres de 1991 a 2002); *École internationale de théâtre Lassaâd* (Bélgica); *La Mancha* (Chile); *Scuola di Teatro Arsenale* (Itália); *Estudis Bertý Tovías – Escola Internacional de Teatre* (Espanha); entre outras. Assim, se pode considerar que as influências de Copeau se difundiram e se difundem ainda hoje.

Referências

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía do ator**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Trad. e apres. de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DASTÉ, Jean. Le spectacle des Comédiens de Grenoble. **Spectateur**. 3 jun. 1947. [sem paginação] BnF, código: 8-RT-4078.

DASTÉ, Jean. **Jean Dasté**: qui êtes-vous? Lyon: La manufacture, 1987.

DUPRET-JARGOT, Irène. **Charles Dullin**: apports, influences et héritage. 2009. 145 f. Mémoire de Master 2. Études Théâtrales. Institut d'Études Théâtrales. Université Paris III (Sorbone Nouvelle), Paris, 2009.

[Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 1, jan-jun 2025](#)

- EVANS, Mark. **Jacques Copeau**. London & New York: Routledge, 2006.
- FREIXE, Guy. **Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. Siècle**. Montpellier: L'Entretemps, 2010.
- FREIXE, Guy. **La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur**. Lavérune: L'Entretemps, 2014.
- GONTARD, Denis. **La Décentralisation théâtrale en France 1895-1952**. Paris: SEDES, 1973.
- LEABHART, Thomas. **Modern and post-modern mime**. London: Macmillan Press, 1989.
- LEAL JÚNIOR, Milton de Andrade. **Affetto e azione espressiva nell'arte dell'attore: studio sul rapporto corpo – anima nelle teorie di Johann Jakob Engel, François Delsarte e Rudolf Laban**. Tese de Doutorado. 274 f. Departamento di musica e spettacolo. Università degli studi di Bologna, 2002.
- LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste: mimes et acteurs**. Paris: Ed. Bordas, 1987.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale**. Paris: Actes Sud-Papiers/ANRT, 1997.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. 2. ed. São Paulo: Sesc, 2021.
- LECOQ, Patrick. **Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement**. Paris: Actes Sud-Papiers, 2016.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SACHS, Cláudia Müller. **A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual**. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- SACHS, Cláudia Müller. **A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator**. 2013. 224 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.
- SACHS, Cláudia Müller. Bachelard, Jousse and Lecoq. In: EVANS, Mark; KEMP, Rick. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. London; New York: Routledge, 2016. p. 51-58.
- SCALARI, Rodrigo. Jacques Copeau e o instinto dramático da criança. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 21, n. 2, p. 49-65, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/201052> . Acesso em: 6 abr. 2024.
- SCALARI, Rodrigo Cardoso. Laboratórios da Infância de Copeau e Bing: um grupo de crianças, embrião da École du Vieux Colombier. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 13, n. 1, p. 1-28, 2023a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/123673> . Acesso em: 6 abr. 2024.
- SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 13, n. 29, p. 216-235, 2023b. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/42741> . Acesso em: 6 abr. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. **O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq**. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. **Revista Urdimento**, v. 2, n. 32, p. 279-304, 2018a. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279> Acesso em: 10 abr. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. As estruturas portáteis no laboratório de estudo do movimento [mesa temática: Investigações acerca do Mascaramento nas Artes da Cena]. **Anais do X Congresso da ABRACE** – Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas, 15 a 20 de outubro de 2018. Natal, RN. v. 19, n. 1, p. 1-14, 2018b. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/4057.html>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 9, n. 17, p. 195-227, maio 2019. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/827/pdf>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. Educação pelo Jogo Dramático (EPJD): uma escola de teatro francesa. **Revista Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-31, 2020a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/90984> . Acesso em: 10 abr. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. O jogo dramático e o mimo: correlações entre Jean-Marie Conty e Jacques Lecoq. **Revista Repertório**, n. 34, p. 216-247, 2020b. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26833>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. **O éxodo**: um espetáculo memorável do teatro francês com máscaras. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 285-311, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/80144>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SICARD, Claude. Jacques Copeau et l'École du Vieux Colombier. In: **Copeau l'Éveilleur**. Textos reunidos por Patrice Pavis e Jean-Marie Thomasseau. Trad. de José Ronaldo Faleiro. "La Cerisaie" / Lecture: Bouffoneries, n° 34, 1995.

STEFANESCO, Lucien. **La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle: l'école Jacques Lecoq**. 1972. 268 f. Tese (Doutorado) – Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 1972.