

DERIVAS DE UM REFORMADOR TEATRAL EM BUSCA DE SI MESMO: COPEAU ENCONTRA CRAIG, APPIA E DALCROZE

Drifts of a theatrical reformer in search of himself:
Copeau meets Craig, Appia and Dalcroze

Rodrigo Scalari

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III

Resumo: Este artigo elenca fatos-chave que inserem Jacques Copeau no movimento de reformadores teatrais do início do século XX e o distinguem de seus contemporâneos na medida em que, no diálogo com Edward Gordon Craig, Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze, o diretor francês acaba por formular um projeto teatral que lhe é próprio e que coloca o problema do ator no centro de seu projeto de renovação teatral.

Palavras-chave: Trabalho do Ator; Jacques Copeau; Reformadores Teatrais.

Abstract: This article lists key facts that insert Jacques Copeau in the movement of theatrical reformers of the early twentieth century and distinguish him from his contemporaries insofar as, in dialogue with Edward Gordon Craig, Adolphe Appia and Émile Jaques-Dalcroze, the French director ends up formulating a theatrical project of his own and that places the problem of the actor at the centre of his project of theatrical renewal.

Keywords: Actor's Work; Jacques Copeau; Theatrical Reformers.

Recebido em: 20/12/2022

Aceito em: 09/02/2023

Começaremos lembrando brevemente o contexto teatral contra o qual Copeau decidiu se rebelar, denunciando os vícios e propondo um horizonte para o qual seu projeto de renovação se voltaria, a fim de restaurar o caráter artístico do teatro. Como o impulso de Copeau para protestar não foi solitário, colocaremos então o fundador da Vieux Colombier em uma “família de renovadores” que, no início do século XX, em toda a Europa, visava a reforma do teatro a partir das mais diversas abordagens técnicas e estéticas. Em seguida, seguiremos Copeau em sua jornada para encontrar três personalidades que fizeram parte do movimento de renovação teatral mencionado acima: Edward Gordon Craig, Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze. Veremos então como o diálogo com esses homens levou Copeau, seja por identificação ou por emulação, a colocar o problema do ator no centro de seu projeto de renovação, já que para ele toda renovação teatral dependia antes de tudo de uma regeneração do homem no teatro.

O panorama teatral criticado por Copeau e o horizonte de sua renovação

Temos esta quimera para nós mesmos, carregamos dentro de nós esta ilusão que nos dá a coragem e a alegria de empreender. E se quisermos nomear mais claramente o sentimento que nos impulsiona, a paixão que nos empurra, nos compromete, nos obriga, ao qual devemos finalmente ceder: é a indignação. (COPEAU, 1974, p. 20)¹

¹ «*Nous avons pour nous cette chimère, nous portons en nous cette illusion qui donne le courage et la joie d'entreprendre. Et si l'on veut que nous nommions plus clairement le sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous contrainst, nous oblige, à laquelle il faut que nous cédions enfin: c'est l'indignation.*» Minha tradução.

A epígrafe acima é retirada do emblemático *Un essai de rénovation dramatique*, texto publicado na *Nouvelle Revue Française* em setembro de 1913, no qual Jacques Copeau lança as bases de seu projeto teatral na ocasião da abertura de seu *Théâtre du Vieux-Colombier*. Além de suas aspirações artísticas, é uma profunda insatisfação com o teatro de seu tempo que o leva ao teatro. O teor de suas críticas aparece muito antes da fundação de seu teatro, em um artigo publicado na revista *L'Ermitage*² em 1905, no qual Copeau dá sua visão pessoal do panorama teatral da época: atores arrogantes que impõem suas vontades aos outros criadores, diretores cuja única preocupação é o sucesso financeiro dos espetáculos, autores que estão sujeitos aos caprichos dos atores e que aceitam qualquer tipo de mudança em seus textos desde que sejam encenados, tudo isso complacentemente acolhido por um público leviano e por uma crítica indolente.

Em 1908, Copeau funda a *Nouvelle Revue Française* com André Gide, Jean Schlumberger, Henri Ghéon e André Ruyters. Na N.R.F., Copeau dedica-se à revisão de romances e eventualmente à reflexão sobre o teatro, o que ele vinha fazendo desde 1903 para as revistas *L'Ermitage*, *Revue d'Art Dramatique* e *Grande Revue*. A cena teatral parisiense de então é dominada pela superficialidade dramatúrgica do *théâtre de boulevard*, tanto em sua versão cômica quanto dramática, onde o entretenimento fácil e o sucesso financeiro são de primordial importância. Na *Comédie-Française*, maior símbolo do teatro na França, Molière

2 Revista literária fundada em Paris em 1890 por Henri Mazel, onde Copeau atuou como crítico literário e teatral. Esta revista reuniu vários intelectuais, incluindo aqueles que mais tarde fundaram a *Nouvelle Revue Française* com Copeau em 1908.

encontra-se aprisionado em sua própria glória, encenado sob o colossal manto do “respeito aos clássicos”. No *Conservatoire de Musique et Déclamation*³, a recitação e o culto à “personalidade artística”, cujo principal objetivo dos formandos é o de ganhar um prêmio e entrar em um grande teatro estatal, são os padrões que norteiam as aspirações dos jovens atores aprendizes. É a imagem rapidamente descrita acima que motiva Copeau, através de “um impulso de moralidade literária” (COPEAU, 1974, p. 63)⁴, a se engajar em uma iniciativa teatral de caráter inovador.

Para Copeau, não era do meio teatral da época que os homens e as mulheres capazes de mudar este panorama poderiam surgir. No intuito de ressignificar a própria ideia que todos, público e artistas, tinham do teatro, Copeau renuncia a tudo que tinha a ver com a afetação estética ou o interesse comercial: ele convoca um novo tipo de artista, ou melhor, artesãos capazes de se entregarem inteiramente a sua missão de renovar e moralizar o teatro, seu olhar volta-se à juventude.

E de quem esperaríamos tal esforço, se não daqueles para quem suas próprias vidas estão em jogo? Não de comerciantes, não de amadores, não de estetas orgulhosos, mas de trabalhadores de sua arte [...] tentando fazer tudo sair de suas mãos e de seus cérebros, preparando os materiais e concebendo o plano segundo o qual serão reunidos, desde a fundação até o topo. Como ainda somos jovens, como estamos conscientes do objetivo e dos meios práticos para alcançá-lo, não hesitemos. Que nada nos distraia mais. Deixemos as atividades secundá-

3 Que é a origem do atual Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

4 «une impulsion de moralité littéraire». Minha tradução.

rias para trás. Enfrentemos, de imediato, toda a nossa tarefa. (COPEAU, 1974, p. 22)⁵

Estamos aqui no início do século XX, Copeau não é o único insatisfeito com o teatro de seu tempo, e toda uma série de mudanças são exigidas por artistas teatrais que pretendem romper com um conjunto de valores estéticos e morais herdados do século XIX. Por volta de 1913, quando Copeau abre o *Théâtre du Vieux-Colombier*, eventos importantes estavam ocorrendo no *teatro de arte*⁶ em toda Europa. Como aponta Béatrice Picon-Vallin, na Rússia desta mesma época “o teatro estava se tornando cada vez mais comercial, e a pesquisa estava se refugiando nos estúdios” (MEJERHOL'D e PICON-VALLIN, 2001, p. 33)⁷. Assim, Stanislavski, que já era bem conhecido na primeira década do século 20, abre um novo estúdio em 1912 para se concentrar quase que inteiramente em suas pesquisas sobre o “sistema”. Meyerhold publica seu livro “Do Teatro”, no qual recolhe artigos sobre seus últimos anos de pesquisa acerca do teatro de feira, do ator cabotino e do grotesco, e também se prepara para abrir seu próprio estúdio em 1913. Na Itália, Gordon Craig, que havia recentemente dirigido Hamlet no Teatro de Arte de Moscou, também monta sua breve escola na Arena Goldoni

5 Et de qui attendrait-on pareil effort, sinon de ceux pour qui il y va de leur vie même? Non pas des trafiquants, ni des amateurs, ni d'orgueilleux esthètes, mais des ouvriers en leur art [...] s'ingéniant à tout faire sortir de leurs mains et de leur cerveau, préparant les matériaux et concevant le plan selon lequel ils seront assemblés, depuis la fondation jusqu'au faite. Puisque nous sommes jeunes encore, puisque nous avons conscience du but et des moyens pratiques de l'atteindre, n'hésitons pas. Que rien ne nous détourne plus. Laissons là les activités secondaires. Mettons-nous, d'un seul coup, en face de toute notre tâche.» Minha tradução.

6 Para mais sobre a noção de “teatro de arte”, ver: DUSIGNE, Jean-François. Le théâtre d'art: aventure européenne du XXe siècle. Paris: Éd. théâtrales, 1997.

7 «le théâtre devient de plus en plus commercial, et la recherche se réfugie dans les studios». Minha tradução.

em 1913, onde se dedica a uma abordagem interdisciplinar das artes que renunciam ao realismo dominante. O suíço Adolphe Appia acaba de projetar seus espaços rítmicos e aprofunda sua colaboração com Émile Jaques-Dalcroze em Hellerau. Na Alemanha, Max Reinhardt, na contracorrente do naturalismo, faz verdadeiras revoluções técnicas inspiradas em Craig e Appia e acaba de encenar Édipo Rei (1910) e Oresteia (1911) em circos para grandes audiências.

Mais tarde, numa palestra dada em Nova York em 1917, Copeau diria:

Quem mais tarde escrever a história da renovação teatral no século XX terá que notar, antes de mais nada, que em todos os países, em datas diversas, e sem que a mínima comunicação tenha sido estabelecida entre os vários iniciadores do movimento, sem que eles tenham sequer conhecimento de seus esforços comuns, as coisas aconteceram exatamente da mesma maneira. A mesma necessidade, a mesma aspiração, provocou iniciativas idênticas. (COPEAU, 1974, p. 121)⁸

Foi através da publicação de Jacques Rouché, *L'Art Théâtral Moderne* (1910), que apresenta as ideias dos principais reformadores teatrais da Europa no início do século XX, que Copeau toma conhecimento das ideias e nomes mencionados acima. Ele se interessa pelas contestações de seus contemporâneos e atribui certa importância a elas. Entretanto, sua escolha não é a de adotar algum destes pensamentos. Imbuído de uma vontade quase messiânica, Copeau tem o desejo de enfrentar direta-

⁸ Celui qui, plus tard, écrira l'histoire de la rénovation théâtrale au XXème siècle, devra constater tout d'abord que dans tous les pays, à des dates diverses, et sans que la moindre communication se fût établie entre les différents initiateurs du mouvement, sans même qu'ils eussent connaissance de leurs communs efforts, les choses se sont passées exactement de la même manière. Un même besoin, une même aspiration ont provoqué des entreprises identiques.» Minha tradução.

mente os problemas que ele mesmo reconhece na vida teatral. Ele quer ter seu próprio teatro, sua própria trupe, sua própria escola-laboratório e, finalmente, seu próprio método de trabalho. Os fundamentos éticos e estéticos de seu projeto de renovação teatral são bem conhecidos: substituir estetas e comerciantes de teatro por trabalhadores na arte teatral; em vez de cenários ou máquinas realistas, um palco nu; substituir o exibicionismo da estrela pela atitude humilde de atores que componham uma trupe homogênea; manter uma relação não apenas de respeito, mas de sensibilidade em relação aos clássicos; constituir não apenas uma trupe, mas uma trupe-escola onde ele possa treinar tanto atores adultos quanto novas gerações, às quais ele dá a missão de renovação dramática para a qual ele dedica seus esforços. Este é um resumo do projeto teatral de Copeau quando ele abre seu teatro em Paris, em 1913.

A renovação do teatro, uma regeneração do humano no teatro



Figura 1: Jacques Copeau cercado por seus atores em Limon (La Ferté-sous-Jarre), em 1913.

Embora em 1913 Copeau declare estar ciente da pesquisa teatral realizada em toda a Europa (COPEAU, 1974, p. 30), este ainda não era o momento de ir ao encontro de seus contemporâneos. Ele tinha suas próprias ideias, estava ciente das dos outros, mas tinha um trabalho de dimensões pragmáticas a construir. Apesar de ter adaptado com sucesso *Os Irmãos Karamazov*⁹ (1910) para o teatro, sua experiência com o “artesanato teatral” ainda era insuficiente, ele ainda não era um

⁹ Jacques Rouché tornou-se diretor do Théâtre des Arts em 1909 e pediu a Copeau que escrevesse uma peça a ser apresentada durante a temporada 1910-1911. Copeau, que vinha trabalhando em uma adaptação dramática dos *Irmãos Karamazov* há vários anos, convidou o ator Jean Croué para ajudá-lo com o trabalho. A peça foi dirigida por Arsène Durec para a temporada 1910-1911 no Théâtre des Arts e foi um grande sucesso junto ao público e aos críticos, fazendo do nome Copeau a revelação da temporada e um promissor dramaturgo. Para mais detalhes, veja: KURTZ, Maurice. *Jacques Copeau, biographie d'un théâtre*, Paris, Nagel (impr. de Nagel): 1950, p. 22. E: MIGNON, Paul-Louis. *Jacques Copeau ou Le mythe du Vieux-Colombier: biografia*. Paris: Julliard, 1993, p. 58.

praticante como Meyerhold ou Stanislavski. Assim, após a experiência de uma temporada (1913-1914) coroada pelo sucesso de Noite de Reis no ainda jovem *Théâtre du Vieux-Colombier*, impedido de continuar o trabalho com sua trupe por causa da guerra entre 1914 e 1917, Copeau volta-se para suas meditações, projetos futuros e, especialmente, suas ideias sobre uma escola.

Depois de enfrentar a realidade prática da vida teatral, esta mesma realidade lhe traz novas questões que o levam a fazer uma viagem de aprendizado com homens que lhe pareciam ser faróis da pesquisa artística e teatral: Edward Gordon Craig, Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze. Esta viagem é fundamental para consolidar a ideia de Copeau de que a renovação do teatro só poderia ser alcançada através da regeneração do humano no teatro.

O encontro de Jacques Copeau e Edward Gordon Craig – O que o material mostra, o ator pode sugerir

A convite de Edward Gordon Craig, em setembro de 1915, Copeau vai a Florença para um mês de intercâmbio com o visionário inglês, o que lhe permitiu conhecer mais de perto as ideias de Craig e seu trabalho na Arena Goldoni. Não foi sem apreensão que Copeau previu este encontro, pois, como ele admitiu em seu diário, se trata de encontrar um “homem que eu não conheço, que não tem, eu sinto, nada em comum comigo, exceto o grande amor pelo teatro” (COPEAU, 1991, p. 716–717)¹⁰. As primeiras impressões de Copeau atestam sua insegurança diante de um homem com uma forte cultura teatral com quem ele

¹⁰ «homme que je ne connais pas, qui n'a, je le sens, rien de commun avec moi sinon le grand amour du théâtre». Minha tradução.

tinha tudo para aprender, e a quem não tinha nada para ensinar (COPEAU, 1991, p. 717). Mas logo a monumental imagem de Craig se desvanece sob a simpatia e o calor com que o inglês o recebe. Lá, Craig mostra à Copeau maquetes, marionetes, desenhos e, acima de tudo, eles trocam ideias.

Para Copeau, Craig parece ser mais preciso em suas contestações – argumentando que o teatro nada tem a ver com pintura, palavras, arquitetura ou música – do que em suas propostas para um teatro que seria feito a partir deste “verdadeiro *material* do palco” (COPEAU, 1991, p. 737)¹¹. Craig tem dificuldade em definir a natureza de tal *material*, em explicar seu *modus operandi* e em dar exemplos concretos onde, mesmo de forma germinal, ele poderia ser vislumbrado na cena teatral da época. Para Copeau, o inglês tem o ar de um profeta sem um método: “Espero extrair de Craig tudo o que posso praticamente aprender com ele, o que é, penso eu, pouco. [...] Minhas ideias se precisam por emulação ou por reação” (COPEAU, 1979, p. 281)¹².

O contraste entre Craig e Copeau se torna ainda mais importante durante uma conversa que eles têm sobre o Hamlet que o inglês acaba de dirigir no Teatro de Arte de Moscou:

Ele me fala sobre Hamlet, ficando bastante entusiasmado. Em particular, da cena com os atores, da alegria de Hamlet quando os atores se aproximam, jovens atores que correm, se inclinam para ele e mandam beijos, todos portando seus materiais de teatro e não tocando o chão, «como pássaros em uma tempestade de penas”. A expressão é magnífica. E eu acho que agora vai pesar na minha visão

11 «vrai *matériau* de la scène» Minha tradução.

12 «J’espère tirer de Craig tout ce que je puis pratiquement apprendre de lui, c’est-à-dire, je crois, peu de choses. [...] Mes idées se précisent par émulation ou par réaction» Minha tradução.

desta cena. G[ordon] C[raig] me mostra alguns desenhos muito graciosos desses atores em Hamlet. São efetivamente “pássaros”, com asas, com penas. A metáfora é imperturbavelmente realizada. Aqui eu acho que entendo o ponto onde o pensamento de G[ordon] C[raig] tende a forçar a si mesmo. Na minha opinião, é o ator que, por sua graça, seu ritmo, sua atuação e sua entrega, deve fazer o espectador dizer: “Como pássaros em uma tempestade de penas”. (COPEAU, 1991, p. 722)¹³

Se Craig estava à procura de materiais capazes de ressaltar a força dramática do palco, Copeau reconhecia esta força no ator, isto é, bem ali onde ela desaparecia para o inglês. É com o objetivo de desenvolver o poder de sugestão do ator que Copeau quer dirigir sua pesquisa, enquanto Craig lhe diz em várias ocasiões: “Você acredita no ator. Eu não” (COPEAU, 1979, p. 285)¹⁴. Este conflito de pontos de vista era previsível uma vez que, desde a abertura de seu teatro, Copeau pretendia “negar a importância de todo o maquinário” (COPEAU, 1974, p. 30–31)¹⁵, revelando seu ideal teatral com seu emblemático postulado: “que nos entreguem um palco nu” (COPEAU, 1974, p. 32)¹⁶. Então, por que ele vai à Arena Goldoni? Primeiramente, devemos considerar que esta é uma excelente oportunidade para ele fazer

¹³ «Il me parle de Hamlet, en s’emballant, fort bien. Notamment de la scène des comédiens, de la joie de Hamlet à l’approche des comédiens, de jeunes comédiens qui accourent, se penchent vers lui et envoient des baisers, tout chargés de leur matériel de théâtre, et ne touchant pas terre, ‘like birds in a Storm of feathers’. L’expression est magnifique. Et je crois qu’elle pèsera désormais sur ma vision de cette scène. Comme des oiseaux migrateurs, errants, libres... G[ordon] C[raig] me montre des dessins fort gracieux de ces comédiens de Hamlet. Ce sont en effet ‘des oiseaux’, avec des ailes, avec des plumes. La métaphore est imperturbablement réalisée. Ici je crois saisir le point où la pensée de G[ordon] C[raig] tend à se forcer elle-même. A mon sens c’est l’acteur qui par sa grâce, son allure, son jeu et son débit doit faire dire au spectateur: ‘Like birds in a Storm of feathers’...» Minha tradução.

¹⁴ «You believe in the comedian. I do not». Minha tradução.

¹⁵ «nier l’importance de toute machinerie». Minha tradução.

¹⁶ «qu’on nous laisse un tréteau nu». Minha tradução.

contato com um homem conhecido por sua cultura teatral e por suas ideias inovadoras, mas isso não é tudo. De fato, o que em superfície não estava de acordo entre os dois artistas, em profundidade não parecia estar tão distante. Como Maurice Kurtz aponta, Copeau adere ao princípio de Craig de que “a coisa é mais importante do que o homem... a obra de arte mais do que o artista” (KURTZ, 1950, p. 59)¹⁷. Isto deve ter ecoado na mente de Copeau, para quem a arte teatral foi mantida como refém pelo *star system* da época. Recordemos que o status do ator para Copeau é o de um servidor de sua arte. Além disso, é também através do senso de eliminação de Craig que os dois homens se juntam. Se, para Craig, é necessário eliminar tudo o que o teatro não deveria ser, a aplicação do mesmo princípio durante as primeiras temporadas no *Théâtre du Vieux-Colombier* começava a dar sinais do que o teatro poderia vir a ser¹⁸. Companheiros no panorama dos provocadores teatrais do início do século XX, ambos estão neste movimento de renovação desta arte, o material da encenação servindo como meio para Craig e o ator para Copeau.

O encontro entre Jacques Copeau e Adolphe Appia – É importante saber quem vai habitar os futuros teatros

Continuando sua viagem, Copeau deixa Florença e parte para Genebra com o objetivo de conhecer mais de perto o trabalho de Émile Jaques-Dalcroze, cujos princípios ele já havia

17 «la chose compte plus que l'homme... l'œuvre d'art plus que l'exécutant». Minha tradução.

18 Mesmo que Copeau e Craig tenham esta necessidade de despojar o palco de tudo o que não lhe pertence, deve-se notar que este sentimento de eliminação mantém diferenças fundamentais para ambos, particularmente no que diz respeito à importância do texto para cada um deles.

tomado conhecimento em Paris¹⁹. É por intermédio de Dalcroze, colaborador próximo de Adolphe Appia, que ele conhece este último. Como relata Copeau (COPEAU, 1979, p. 305) sobre seu primeiro encontro com Appia em 25 de outubro de 1915, suas primeiras palavras trazem a saudação de Craig ao diretor suíço, e o primeiro tópico de conversa entre os dois é justamente a proximidade das ideias do inglês, ao mesmo tempo em que exaltam as qualidades humanas de Craig. O relato de Copeau sobre esta reunião testemunha o relaxamento imediato que ele experimentou com Appia, pois, como aponta Paul Louis Mignon, “ao contrário de Craig, Appia não excluía os modestos esforços feitos para estabelecer um outro tipo de teatro. Ele está em contato com o Instituto Jaques-Dalcroze” (MIGNON, 1993, p. 121)²⁰. De forma descontraída, Appia mostra a Copeau seus desenhos da ópera Wagneriana, enfatiza a importância de buscar novos materiais adequados para a experimentação cênica e defende a música como um guia para o drama futuro. Copeau toma nota de todas essas ideias que ele deseja conhecer mais profundamente.

Após esta primeira reunião, outra importante reunião entre Copeau e Appia acontece em junho de 1916, quando, ao final de uma nova estadia na Suíça, Copeau vai novamente a Rivaz para ficar por dois dias na casa do diretor. Esta ocasião permite

19 Alguns dos atores da Vieux-Colombier, assim como a filha mais velha de Copeau, tinham frequentado aulas de ginástica rítmica em um clube de ginástica que ensinava o método Jaques-Dalcroze em Paris. Os relatos de Marie-Hélène Copeau sobre estas aulas despertaram imediatamente o interesse de seu pai que, após ler *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*, se interessou pelo que a Ginástica Rítmica poderia trazer para o trabalho do ator. É por isso que Copeau decidiu incluir Genebra no itinerário de sua viagem.

20 À la différence de Craig, Appia n'exclut pas les efforts modestes faits pour établir un autre théâtre. Il est en liaison avec l'Institut Jaques-Dalcroze». Minha tradução.

um diálogo mais estreito entre os dois e Appia reforça então a importância da música no palco, a ideia de um cenário engendrado pelo texto, e sobretudo suas novas ideias sobre a não separação entre palco e plateia. Os dois concordam na maioria das ideias, mas Copeau oferece alguma resistência à Appia e ao que ele chama de “o excesso de seu espírito” (COPEAU, 1979, p. 351)²¹, observando que “a natureza de seu pensamento, profundamente imbuído [...] de germanismo” (COPEAU, 1979, p. 353)²², estabelece uma clivagem entre eles. Preocupado com a falta de simplicidade de um pensamento que se encarrega do palco e do espaço teatral, mas que lhe parece negligenciar o problema do ator, Copeau coloca a questão, em sua opinião essencial, para que uma verdadeira renovação ocorra:

O que me surpreende e me preocupa é que você ou Craig estão construindo o futuro teatro sem saber quem irá habitá-lo. Que tipo de artistas você vai colocar em seu palco, para abrigar neste teatro que você quer que seja mais digno de recebê-los? Parece-me, Appia, que só eu comecei pelo início, tomando o cuidado de treinar uma trupe de atores. (COPEAU, 1979, p. 353)²³

A resistência de Copeau é caracterizada por um medo pessoal de dar uma nova roupagem ao mesmo espírito de cabotinagem que ele sempre criticou. Mais do que propor formas, Copeau deseja se ocupar dos criadores, mudá-los, purgá-los,

21 l'excès de son esprit». Minha tradução.

22 «la nature de sa pensée, profondément imbue [...] de germanisme». Minha tradução.

23 Ce qui m'étonne et ce qui m'inquiète c'est que vous ou Craig vous construisiez le théâtre futur sans savoir qui l'habitera. Quelle sorte d'artistes allez-vous faire monter sur votre scène, loger dans ce théâtre que vous voulez plus digne de les accueillir? Il me semble, Appia, que moi seul j'ai commencé par le commencement en m'occupant de former une troupe de comédiens». Minha tradução.

e é a partir daí que ele acredita que novas formas poderiam eventualmente surgir, de maneira indireta, como resultado do trabalho sobre homens e mulheres de teatro, e especialmente sobre o ator.

O encontro de Jacques Copeau e Émile Jaques-Dalcroze – A genialidade do ensino

Embora ele tenha aproveitado sua viagem a Genebra em outubro de 1915 para se encontrar com Adolphe Appia, é prioridade para Copeau, nesta ocasião, reunir-se para compartilhar ideias com Émile Jaques-Dalcroze. É na experiência pedagógica de Dalcroze que Copeau se reconhece melhor, pois é nela que se encontram pontos em comum com o que ele havia empreendido com seus próprios atores durante o retiro de treinamento de sua trupe do *Vieux-Colombier* em Limon²⁴, em 1913. Dalcroze não se ocupa propriamente de teatro, mas sim de pessoas. Para Copeau, que vislumbra renovar o teatro a partir do elemento humano, não poderia haver experiência mais inspiradora do que aquela de ver Dalcroze trabalhando com seus alunos. Em uma carta que escreve à Craig, Copeau compartilha com o inglês a empatia que imediatamente sentira pelo criador da Rítmica:

Naturalmente, eu conheci Dalcroze. Eu acho, como você, que ele não é um grande artista de modo algum. Mas ele é tão simpático! Ele é um amigo tão humano! O que admiro nele e em seu trabalho é este toque de humanidade, esta capacidade de comunicação com os outros, a compreensão inteligente e o amor pelo ser humano. Falei com você várias vezes sobre este vínculo de coração e mente que existe entre mim e meus atores. Encontro exatamente o mesmo entre Dalcroze e seus alunos. Eu sei, eu sei que

²⁴ Limon é um vilarejo na parte superior da cidade de La Ferté-sous-Jouarre.

vous allez dire que je bâtis le futur sur la chair et le sang, et non sur «le bronze et le marbre». Mais je vous dis que ce qui importe à nos yeux est d'éveiller quelques hommes à une vie nouvelle de l'esprit et l'art. Alors, eux construiront sur le bronze et le marbre. La première chose à faire est de rassembler, d'unir des hommes vivants... Dalcroze est un homme vivant, totalement épris de son art. J'ai peur que vous ne le sous-estimiez». Minha tradução.

Em contraste com as ideias grandiosas de Appia ou Craig, Copeau acredita que uma grande renovação dependeria de esforços modestos, contínuos e diários, e é exatamente isso que Dalcroze lhe apresenta em suas aulas de Ginástica Rítmica. Ao contrário de sua percepção de Appia e Craig, Copeau observa que em Dalcroze “o ponto de partida de seu ensino e de todo seu trabalho não são ideias, é ele mesmo” (COPEAU, 1979, p. 301)²⁶. A simplicidade do mestre suíço e o primado da experiência sobre a elaboração em sua ação pedagógica toca o coração de Copeau, para quem Dalcroze “tem o gênio do ensino, aquele dom essencial de qualquer pedagogo nascido: o dom da humanidade [...] Ele tem o amor e a compreensão dos seres, a capa-

25 Naturellement j'ai rencontré Dalcroze. Je pense comme vous qu'il n'est absolument pas un grand artiste. Mais il est si gentil! C'est un ami si humain! Ce que j'admire en lui et dans son travail, c'est cette touche d'humanité, cette faculté de communiquer avec les autres, la compréhension intelligente et l'amour de l'être humain. Je vous ai parlé plusieurs fois de ce lien du cœur et de l'esprit qui existe entre mes comédiens et moi. Je trouve exactement le même entre Dalcroze et ses élèves. Et cela me remue profondément, me donne espoir et courage... Je sais, je sais que vous allez dire que je bâtis le futur sur la chair et le sang, et non sur «le bronze et le marbre». Mais je vous dis que ce qui importe à nos yeux est d'éveiller quelques hommes à une vie nouvelle de l'esprit et l'art. Alors, eux construiront sur le bronze et le marbre. La première chose à faire est de rassembler, d'unir des hommes vivants... Dalcroze est un homme vivant, totalement épris de son art. J'ai peur que vous ne le sous-estimiez». Minha tradução.

26 Le point de départ de son enseignement et de toute son œuvre, ce ne sont pas des idées, c'est lui-même» Minha tradução.

cidade de se comunicar com eles, de compreendê-los, de adivinhá-los, de ir até eles para ajudá-los” (COPEAU, 1979, p. 301)²⁷.

Da centralidade do ator no projeto de renovação de Copeau

A revelação da potência do ator me foi dada por Mounet-Sully, [...] por Eleonora Duse – que era mais que uma atriz [...], por Guitry, o antigo, que era ator demais para me cativar completamente, e por Antoine, o qual se costuma dizer que não era um bom ator, mas cuja personalidade se impunha com uma força magnífica. (COPEAU, 1974, p. 43)²⁸

Se Copeau se interessa pela arte do ator desde o início de sua pesquisa, não é porque ele os adora, mas principalmente porque os abomina. Desde as relações estritamente comerciais até a especialização em gêneros teatrais, passando pelo gosto duvidoso do público da época, Copeau critica veementemente todo o sistema teatral parisiense no início do século 20. Mas ele não poderia ser mais virulento do que em suas críticas aos atores, estes “ vaidosos e arrogantes ” (COPEAU, 1974, p. 95)²⁹ que com “ seus caprichos e sua ignorância despótica dominam o palco ” (COPEAU, 1974, p. 96)³⁰. Mas se Gordon Craig quer substituí-los por uma marionete e se Eleonora Duse quer “ matá-

27 «a le génie de l'enseignement, ce don essentiel de tout pédagogue né: le don de l'humanité [...] Il a l'amour et la compréhension des êtres, la faculté de communiquer avec eux, de les comprendre, de les deviner, d'aller au-devant d'eux pour les aider». Minha tradução.

28 *La révélation de la puissance de l'acteur, elle m'a été donnée par Mounet-Sully, [...]; par Eleonora Duse – qui était plus qu'une actrice [...], par Guitry l'ancien, qui était trop comédien pour me captiver complètement, et par Antoine, dont on a coutume de dire qu'il n'était pas un bon comédien, mais dont la personnalité s'imposait avec une force magnifique.*». Minha tradução.

29 «vaniteux et arrogants» Minha tradução.

30 leurs caprices et leur despotique ignorance régentent la scène». Minha tradução.

-los”, Copeau preferirá regenerá-los, educando-os longe da cultura teatral ordinária.

Decabotinar o ator, criar ao seu redor uma atmosfera mais adequada ao seu desenvolvimento como homem e como artista, para lhe dar uma cultura, para inspirá-lo com consciência e para iniciá-lo na moralidade de sua arte: é para isso que nossos esforços serão teimosamente dirigidos. Teremos sempre em vista a suavização dos dons individuais e sua subordinação ao grupo. Lutaremos contra a invasão de procedimentos “da profissão”, contra todas as deformações profissionais, contra a rigidez da especialização. Finalmente, faremos nosso melhor para renormalizar estes homens e mulheres cuja vocação é fingir todas as emoções e gestos humanos. Na medida do possível, os chamaremos para fora do teatro e em contato com a natureza e a vida. (COPEAU, 1974, p. 28)³¹

A educação do ator, que começa em 1913 como um ramo de um projeto mais amplo de renovação dramática, gradualmente assume um lugar central na abordagem de Copeau, e se torna o núcleo do renascimento teatral com o qual Copeau sonhava – “Que o ator se torne um ser humano novamente, e todas as grandes mudanças no teatro se seguirão” (COPEAU, 1974, p. 124)³² – diz ele em 1917 em uma conferência em Nova York. Esta palavra, “humano”, é importante para entender o sig-

31 «Décabotiner l'acteur, créer autour de lui une atmosphère plus propre à son développement comme homme et comme artiste, le cultiver, lui inspirer la conscience et l'initier à la moralité de son art: c'est à quoi tendront opiniâtrément nos efforts. Nous aurons toujours en vue l'assouplissement des dons individuels et leur subordination à l'ensemble. Nous lutterons contre l'envahissement des procédés du métier, contre toutes les déformations professionnelles, contre l'ankylose de la spécialisation. Enfin nous nous emploierons de notre mieux à renormaliser ces hommes et ces femmes dont la vocation est de feindre toutes les émotions et tous les gestes humains. Autant qu'il nous sera possible, nous les appellerons hors du théâtre au contact de la nature et de la vie». Minha tradução.

32 «Que l'acteur redevienne un être humain, et tous les grands changements dans le théâtre s'en suivront.» Minha tradução.

nificado desta renovação, cujo ponto de partida é a figura do ator. Para Copeau, não se trata apenas de instruir tecnicamente um ator, mas de desenvolver no ator um conjunto de valores que envolve a negação da vaidade, a conquista de uma atitude humilde, a postura de um servidor do teatro, a realização de tarefas que nem sempre pertencem ao campo da atuação, a abertura a práticas, como a ginástica e a improvisação, que não são tradicionais na época, enfim, uma repaginação completa do corpo e da mente do ator.

Assim, o problema do ator ganha notória primazia sobre outros postulados defendidos por Copeau, tal qual o do palco nu, por exemplo. Em realidade, o propósito desta cena vazia reside menos numa preocupação cenográfica do que em estabelecer uma tábula rasa para que a obra mesma defina “o envelope pessoal com o qual pretende se vestir” (COPEAU, 1984, p. 517)³³. No entanto, esta cena é também aquela que nos permite decifrar melhor a credulidade e a afetação que o ator pode transmitir através de sua atuação: “em um palco vazio, vejo a importância que o ator assume. Sua estatura, sua atuação, sua qualidade” (COPEAU, 1984, p. 523)³⁴, ressalta Copeau. Assim, cinco anos após a abertura de seu teatro em Paris, Copeau dirá a uma audiência norte-americana:

É possível voltar atrás, imitar a ingenuidade e o despojamento primitivos? Antes de mais nada, não teremos que imitar a pobreza, o despojamento em nosso teatro. Mas o retorno à nudez é necessário. Não é uma questão de modificar, melhorar, elaborar. Mas de suprimir. [...] É por isso que a questão do cenário não nos levará

33 «l'enveloppe personnelle dont il entend se vêtir». Minha tradução.

34 Sur une scène vide je vois combien l'acteur prend d'importance. Sa stature, son jeu, sa qualité». Minha tradução.

a nada enquanto tentarmos começar por ela, enquanto colocarmos ela em primeiro plano, enquanto acreditarmos que estamos mudando algo no teatro ao mudar a fórmula do cenário. A questão do cenário não existe para mim. Formar uma trupe de atores e fazê-los atuar em qualquer lugar. Para renovar a alma e o espírito do ator. Isto é inimitável. Seja qual for a forma como você olha para o problema do teatro, você volta ao problema do ator como instrumento, como realizador de uma concepção dramática. (COPEAU, 1984, p. 517–518)³⁵

Além disso, a propagada ideia da submissão do ator ao texto e ao poeta/dramaturgo é ambivalente, revelando tanto uma crítica ao ator quanto um desafio para este. Por um lado, aparece como uma crítica brutal aos “atores estrelas” e à imposição de seus caprichos aos dramaturgos, mudando, apagando ou acrescentando palavras a seu gosto, desconsiderando o universo poético e a coerência interna da obra. Por outro lado, pede ao ator que se coloque em um estado de sensibilidade em relação ao texto, para que o ator possa ser capturado pelo mesmo movimento criativo que guiou o dramaturgo. A palavra “submissão”, frequentemente empregada por Copeau para descrever a relação entre o ator e o texto, ofusca por vezes outras metáforas também usadas pelo diretor francês.

35 Est-il possible de revenir en arrière, de singer la naïveté, le dénuement primitifs? D'abord, nous n'aurons pas à singer la pauvreté, le dénuement, sur notre théâtre. Mais le retour à la nudité, il est nécessaire. Il ne s'agit pas de modifier, améliorer, élaborer. Mais supprimer. [...] C'est pourquoi la question du décor ne peut mener à rien tant qu'on commencera par elle, tant qu'on le fera passer au premier plan, tant qu'on croira changer quelque chose au théâtre en changeant la formule décorative. La question du décor n'existe pas pour moi. Former une troupe d'acteurs et les faire jouer n'importe où. Renouveler l'âme et l'esprit de l'acteur. Cela est inimitable. Par quelque bout qu'on prenne le problème du théâtre, on est ramené au problème de l'acteur en tant qu'instrument, que réalisateur d'une conception dramatique». Minha tradução.

A interpretação é de fato uma segunda criação, mas que abraça, penetra, fertiliza e faz a primeira criação respirar. [...] Há um sentido da obra-prima que só os grandes atores possuem. É este sentido que lhes revela o gosto de uma obra, não por uma operação da mente, não por análise, mas por contato direto, apreensão, compreensão instintiva. O movimento do intérprete reproduz o movimento do criador, até que ele se funde com ele. Não sabemos mais qual dos dois gera o outro. (COPEAU, 2014, p. 71-72)³⁶

Se o ator deve se submeter ao texto, é para que seu ego não seja o guia de sua criação. Cabe a ele “fecundar” este universo imaginário proposto pelo poeta e transformar em teatro o que de outra forma permaneceria na esfera da literatura, pois, segundo Copeau, “a obra-prima falada, assim que o ator se cala, volta à letargia do livro. Ela só existe realmente [...] no palco e através do ator que sacrifica sua pessoa, sua identidade, sua alma e sua força” (COPEAU, 1984, p. 442)³⁷. Vindo de uma formação literária e querendo não apenas reviver os clássicos, mas também criar as condições para o surgimento de novos clássicos, Copeau quer manter um lugar de destaque para a poesia e para o texto. Mas se ele julga que o teatro se empobrece quando se baseia apenas em seu elemento performativo, ele também sabe que não poderia prescindir dele, pois a própria natureza do teatro para o diretor francês era antes de tudo cênica e coloca o

36 L'interprétation est bien une seconde création, mais qui épouse, pénètre, féconde et fait respirer la création première. [...] Il y a un sens du chef-d'œuvre que possèdent seuls les grands interprètes. C'est lui qui leur révèle le goût d'un ouvrage non par une opération propre à l'esprit, non par analyse, mais par contact direct, préhension, compréhension instinctive. Le mouvement de l'interprète reproduit le mouvement du créateur, jusqu'à se confondre avec lui. On ne sait plus lequel des deux engendre l'autre». Minha tradução.

37 Le chef-d'œuvre parlé, aussitôt que l'acteur se tait, retourne à la léthargie du livre. Il n'existe vraiment [...] que sur la scène et par l'acteur qui sacrifie sa personne, son identité, son âme et sa force». Minha tradução.

ator no centro do evento teatral. Por considerar o elemento performativo essencial é que Copeau dirige seu olhar para as grandes formas de teatro onde o ator foi capaz de religar seu domínio técnico e performativo com um sentido mais profundo da própria existência, daí seu interesse pela *Commedia dell'arte*, pelo Nô e pela Tragédia Grega. A síntese deste pensamento foi feita em uma conferência em 1944, trinta e um anos após a abertura de seu teatro em Paris.

Dois conselhos aos jovens: “qualquer grande mudança só é válida, qualquer grande renovação só é sustentável na medida em que está ligada à tradição viva, ao gênio profundo da espécie” “uma renovação desta natureza [...] deve começar pela pessoa humana. (COPEAU, 1974, p. 109)³⁸

Destá forma, Copeau, através da importância dada ao elemento humano no palco, afasta-se das concepções mais formalistas de Craig e Appia para se aproximar do homem que ele queria chamar de seu mestre, Constantin Stanislavski. No diretor-pedagogo russo, Copeau reconhece um modelo de mestre que reúne ética e técnica em sua abordagem, que constrói seu sistema sobre um terreno experiencial e que também coloca o problema do ator no centro de sua pesquisa. Não é por filiação direta, mas por ressonância de ideias que Copeau pertence a esta família da qual Stanislavski foi o precursor. Mas, se o ator é o centro da pesquisa dos dois homens, suas abordagens metodológicas possuem diferenças decisivas. Isto porque Copeau dá origem a uma linhagem de atuação que, à memória do vivido,

38 Deux conseils à des jeunes «tout grand changement n'est valable, tout grand renouvellement n'est durable qu'autant qu'il se relie à la tradition vivante, au génie profond de la race» «un renouvellement de cette nature [...] doit commencer par la personne humaine». Minha tradução.

prefere a invenção de mundos a serem vividos, colocando assim, muitas vezes com recurso ao jogo infantil e à máscara teatral, o elemento lúdico acima do psicológico. Estes são alguns dos aspectos que, por um lado, marcam a diferença nas abordagens destes dois mestres e, por outro, aproximam os mesmos sob a perspectiva da centralidade do ator no trabalho teatral.

Referências

COPEAU, J. **Registres I: Appels**. Paris: Gallimard, 1974.

_____. **Registres III, Les Registres du Vieux-Colombier, 1**. Paris: Gallimard, 1979.

_____. **Registres IV. Les Registres du Vieux-Colombier, 2: America**. Paris: Gallimard, 1984.

_____. **Journal: 1901-1948. vol 2**. Paris: Seghers, 1991. v. 2.

_____. **Registres VI, L'École du Vieux-Colombier**. Paris: Gallimard, 1999.

_____. Le théâtre moderne et l'interprétation des chefs-d'oeuvre. **Les nouveaux cahiers de la Comédie-Française.–Jacques Copeau**, La Comédie-Française "L'Avant-scène théâtre". v. 1, p. 68-72, 2014.

DUSIGNE, J-F. **Le théâtre d'art: aventure européenne du XXe siècle**. Paris: Éd. théâtrales, 1997.

KURTZ, M. **Jacques Copeau, biographie d'un théâtre**. Tradução Claude Cézan. Nagel (impr. de Nagel) ed. Paris: [s.n.]. 1950.

MEJERHOL'D, V. E.; PICON-VALLIN, B. **Écrits sur le théâtre, Tome I : 1891-1917**. Nouv. éd. rev. et augm ed. Lausanne [Paris]: l'Âge d'homme, 2001.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023

Rodrigo Scalari

MIGNON, P.-L. **Jacques Copeau ou Le mythe du Vieux-Colombier: biographie.** Paris: Julliard, 1993.