

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

*BEYOND THE RENEWAL OF JACQUES COPEAU: A new way of  
thinking about the actor training from the work of clown*

por Rhaisa Muniz

### RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão sobre as propostas do encenador e pedagogo Jacques Copeau (1879-1949) a respeito das ideias relativas à renovação da arte dramática no início do século XX; à construção de uma nova comédia (a comédia improvisada); e à concepção de treinamento de ator por meio da improvisação. O artigo pretende traçar paralelos entre a pedagogia e a concepção do trabalho de ator que seriam desenvolvidas no Teatro do *Vieux Colombier* (1913) e na Escola do *Vieux-Colombier* (1920), e as características e o treinamento peculiares à arte do palhaço nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Jacques Copeau, Renovação da Arte Dramática, Comédia Improvisada, Arte do Palhaço.

### ABSTRACT

This article proposes a reflection related at the proposals of the director and educator Jacques Copeau (1879-1949), about the ideas for the renewal of dramatic art in the early twentieth century, the construction of a new comedy (the improvised comedy), and the design of actor training through improvisation. The article intends to draw parallels between pedagogy and the conception of the actor work that would be developed at the Theatre du *Vieux Colombier* (1913) and at the School of the *Vieux-Colombier* (1920), and the characteristics and peculiar training for the clown art nowadays.

**Keywords:** Jacques Copeau, Renewal of Dramatic Art, Improvised comedy, Art Clown.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

### O teatro fênix de Jacques Copeau: uma tentativa de renovação

Desse retorno às profundezas, dessa ambição da verdade, dessa reconstrução espiritual dependerá, sem dúvida, a reconstrução de uma arte dramática humana, determinando os limites do homem, o alcance de seus atos e o sentido do seu destino; de um teatro sincero, inspirado a partir de dentro, capaz dos maiores temas e das maiores personagens, e já não desligado do objeto, já não seduzido pela esquisitice, já não distraído por visões estéticas vãs, já não dessecadas por inesgotáveis pesquisas técnicas.

(Jacques Copeau)

Jacques Copeau (1879-1949) foi ator, encenador, dramaturgo e pedagogo, e principalmente um renovador da arte dramática francesa. Avesso ao tradicional teatro francês de sua época, Copeau inaugurou em 1913 o *Théâtre du Vieux Colombier* (Teatro do Velho Pombal), com o intuito de apresentar grandes clássicos, mas fugindo da ideia do textocentrismo difundido nas escolas francesas e do cabotinismo da classe teatral de seu tempo. Suas ideias de renovação da arte dramática e mais tarde a criação de uma nova comédia, a Comédia Improvisada ou Comédia Nova, tiveram a colaboração de alguns artistas da companhia do *Vieux-Colombier*, como Charles Dullin<sup>1</sup> e Louis Jouvet<sup>2</sup>. Sua pedagogia, que foi desenvolvida em sua companhia, e mais tarde de 1920 até 1924, na *École du Vieux Colombier* (Escola do Velho Pombal), era voltada para o treinamento do ator, e primava pela espontaneidade e pela naturalidade da atuação, ao mesmo tempo que buscava um ator com domínio do seu corpo e mente. Copeau passou a ver o corpo do ator - e não mais o texto - como o centro da cena teatral, quer dizer, acreditava que um corpo treinado, maleável e disposto teria maior capacidade de dizer um texto de forma clara, sem afetação. Para isso, Copeau desenvolveu um sistema de treinamento para o ator, e, mais tarde, com a criação da Comédia Nova, optou por um treinamento à base da improvisação. O encenador buscou referências na *Commedia dell'Arte*<sup>3</sup>, nas comédias primitivas e nas antigas figuras cômicas. Na mesma época Copeau começou a frequentar o circo e se encantou com os *clowns*/palhaços<sup>4</sup>, e percebeu naquelas figuras cômicas muitas qualidades artísticas que ele vinha buscando ao longo dos anos. Apesar dos seus empreendimentos não terem tido o êxito esperado, seus ensinamentos tiveram continuidade por homens e mulheres de teatro como Étienne Decroux<sup>5</sup>, Jacques Lecoq<sup>6</sup> e Ariane Mnouchkine<sup>7</sup>. E hoje, analisando sua história, seus anseios e tentativas de renovação da arte dramática, é possível elencar alguns pontos de aproximação entre as ideias do encenador francês com as características e técnicas relativas à arte do

1 Charles Dullin (1885-1949) foi um ator de teatro e cinema, pedagogo e diretor francês.

2 Louis Jouvet (1887-1951) foi um ator e diretor de teatro francês.

3 *Commedia dell'Arte* é um tipo de comédia improvisada que floresceu na Itália do século XVI ao século XVIII.

4 Neste artigo seguirei a ideia de Luís Otávio Burnier que afirma: “Na verdade palhaço e clown são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho” (2009: 205). Nesse sentido, têm-se a linha dos clowns americanos, dos clowns europeus, os palhaços de circo, os palhaços de rua, de palco, etc. Porém, não entrarei nessa discussão.

5 Étienne Decroux (1898-1991) foi um ator e mímico francês.

6 Jacques Lecoq (1921-1999) foi um ator, mimo e pedagogo francês.

7 Ariane Mnouchkine (1939) é diretora do Théâtre du Soleil.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

palhaço, o clown<sup>8</sup>.

Parece que em todas as épocas há sempre algum ator, encenador, crítico ou algum estudioso da arte teatral que afirma que o teatro está morrendo ou que já está morto, como bem disse o personagem Godot em seu diálogo com o seu criador Samuel Becket na peça *O último Godot* (1987), de Matei Visniec: “O teatro está morto.” (VISNIEC *apud* AMARANTE, 2012, sem p.). Para alguns o teatro está morrendo e não há nada que se possa fazer, enquanto para outros é a sociedade que está morrendo e o teatro será a sua única salvação, como é o caso do fundador do grupo *Tá na Rua*, do Rio de Janeiro, Amir Haddad. Ele afirma: “Só o teatro salva. A possível arte do futuro. Com tudo desmoronado a única fênix, capaz de renascer das cinzas, será uma manifestação tipo teatral. Vamos ser nós, atores, saindo dos escombros desse mundo que está em ruínas.” (HADDAD, 2006, p. 23). Haddad acredita que a sociedade atual está em ruínas e que o teatro seria a panacéia para esse mal ou seu único sobrevivente. Como se pode ver, a escrita de Haddad é apaixonada e contemporânea; sua ideia, porém, não é inédita.

Já em 1913, Copeau escreveu o manifesto *Uma tentativa de renovação dramática: O Teatro do Vieux Colombier*, sobre a inauguração do seu teatro, o *Vieux Colombier*, na rua de mesmo nome, em Paris (França), no qual afirmou que o teatro é “uma arte que está morrendo, e que já nem sequer é discutida.” (COPEAU, 1974b, p. 01)<sup>9</sup>. Porém Copeau, um encenador apaixonado tanto quanto Haddad, tinha ideia de renovar a arte dramática de seu tempo e transformá-la em arte viva. Segundo Copeau (1979), a Comédia Nova nascerá, crescerá e morrerá, talvez, mas irá instituir algo novo, e aquilo que virá depois será mais vivo, será o teatro do futuro. Porém, o encenador alegava: “Não sabemos o que será o teatro do futuro. Não anunciamos nada. Mas nós nos dedicamos a reagir contra todas as covardias do teatro contemporâneo. Fundando o Teatro do Vieux Colombier, preparamos um lugar de abrigo para o talento futuro.” (COPEAU, 1974b, p. 06).

Copeau reservou as primeiras páginas do seu manifesto para apresentar ao seu leitor de forma fervorosa sua opinião sobre a decadência do teatro francês no início do século XX e o seu desejo por renovar essa arte tão antiga. Desacreditado daquele teatro texto-centrista e de atuação afetada, ele levantou alguns dos problemas que, em sua opinião, levaram o teatro a tal decadência:

Uma industrialização desenfreada que, dia a dia mais cinicamente, degrada a nossa cena francesa e desvia dela o público cultivado; a monopolização da maior parte dos teatros por um punhado de farsantes a soldo de comerciantes sem vergonha; por toda parte, e até onde grandes tradições deveriam salvaguardar algum pudor, o mesmo espírito de cabotinismo e de especulação, a mesma baixaza; por toda parte o blefe, o exagero de todo tipo e o exibicionismo de toda natureza parasitando uma arte que está morrendo, e que já nem sequer é discutida; por toda parte apatia, desordem, indisciplina, ignorância e imbecilidade, desdém do criador, ódio da beleza; uma

8 “O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o clown branco ou o clown augusto, dependendo de sua personalidade. O clown não representa, ele é - o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos clods), portanto “estúpidos”, de nosso próprio ser.” (BURNIER, 2009, p. 209).

9 Neste artigo, cada vez que citar uma tradução inédita, o número da página se referirá ao texto digitado dessa tradução.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

produção cada vez mais louca e vã, uma crítica cada vez mais indulgente, um gosto cada vez mais perdido: eis o que nos indigna e nos revolta. (COPEAU, 1974b, p. 01).

Para Copeau, não bastava realizar somente uma boa encenação, pois ela não teria aceitação da sociedade e não haveria sequer lugar onde representá-la: o problema estava na base da sociedade, no cerne da criação artística, nos moldes da pedagogia teatral francesa. Copeau observava: “não temos nada que esperar do presente. Devemos considerar como nada o que existe. Se quisermos recobrar a saúde e a vida, convém rejeitarmos o contato do que é viciado em sua forma e em seu fundo, em seu espírito, em seus costumes.” (1974b, p. 02). Diante desta situação era preciso mais que uma renovação, era preciso reconstruir tudo novamente, era preciso renascer das cinzas.

Construir em bases absolutamente intactas um teatro novo; que ele seja o ponto de reunião de todos aqueles – autores, atores, espectadores – que são atormentados pela necessidade de restituir a beleza ao espetáculo cênico. Talvez um dia veja a realização deste milagre. Então o futuro se abrirá diante de nós. (COPEAU, 1974b, p. 02).

Surgiu, então, o Teatro *Vieux Colombier* e o futuro começou a se fazer presente. Diversamente do que se entende hoje por uma casa de espetáculos, o *Vieux Colombier* comportava, além do espaço físico para apresentações, uma companhia comandada pelo próprio Copeau, com colaboração de Charles Dullin, Louis Jouvet e Suzanne Bing<sup>10</sup>. Copeau queria uma companhia de atores jovens, entusiastas, que quisessem servir totalmente à arte teatral, sair do ciclo vicioso do teatro francês vigente e criar algo novo através de um sistema de treinamento de ator diferenciado. O treinamento proposto por Copeau era diversificado, com exercício de voz, ritmo, dança e ginástica, e leituras e estudos de textos e peças. Ao contrário das escolas francesas da época que primavam somente pelo texto, Copeau colocou o corpo no centro da cena, e salientou a importância de um treinamento corporal, de uma educação completa, a fim de desenvolver as habilidades individuais dos atores, aprimorar a técnica teatral, a maleabilidade corporal, mas sem perder a capacidade de emissão de um texto de forma clara.

Para a montagem dos primeiros espetáculos apresentados na abertura do Teatro *Vieux Colombier*, Copeau seguiu com a sua companhia para a sua casa no campo para um treinamento intensivo. Esse foi o primeiro laboratório da companhia, e, poder-se-ia dizer, a prévia do que viria a ser a Escola *Vieux-Colombier*. Diferentemente do senso comum da época de como ensaiar um espetáculo, Copeau propôs um treinamento de sete horas diárias, sendo cinco horas direcionadas para estudos das peças do repertório e outras duas horas de leituras de textos em voz alta, exercícios, jogos e ginástica, tudo ao ar livre. Porém, Copeau (1974b) tinha a consciência que este tipo de treinamento não teria resultados imediatos, estes só poderiam ser observados depois de alguns anos. O encenador acreditava que o ator deveria exercitar tanto o corpo como a mente, tanto os músculos como a criatividade, buscando ser um ator completo, pronto, disposto técnica e poeticamente:

---

10 Suzanne Bing (1885-1967) foi uma atriz francesa.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

Para reencontrar essa simplicidade vívida, devemos lavar-nos de todas as nódoas do teatro, despojar todos os seus hábitos. E obteremos esse resultado não tanto ensinando a nossos jovens atores uma nova técnica quanto ensinando-lhes a viver e a sentir, mudando seu caráter, fazendo deles seres humanos. Que o ator volte a ser um ser humano, e todas as grandes transformações no teatro decorrerão daí. (1974c, p. 04).

Além das inovações na área de treinamento do ator, Copeau também pensou a organização do seu teatro de forma minuciosa, e instaurou um esquema de organização diferente dos sistemas dos vaudevilles e dos teatros comerciais. Sua empreitada foi complexa, abarcou além da gerência do teatro (localização, organização interna, repertório, cenário, etc); a criação e direção da companhia do *Vieux Colombier* (ideia de grupo, treinamento completo do ator); e a escola de atores que só seria concretizada em 1920, a Escola *Vieux-Colombier*. No geral, suas ideias foram modestas e previam o mínimo de despesas, mas com uma qualidade artística rigorosa, pois Copeau acreditava que só por meio da especialização dos atores é que a arte dramática iria se renovar completamente.

### A nova comédia improvisada: uma renovação

Em 1914 o *Vieux Colombier* foi fechado por causa da primeira guerra mundial, Dullin e Jovet foram para o fronte de batalha, e Copeau seguiu em busca da sua renovação da arte dramática. É interessante perceber a mudança de pensamento do encenador ao longo dos anos: em um primeiro momento, como exposto no manifesto de inauguração do *Vieux Colombier* em 1913, Copeau queria realizar um repertório de peças clássicas modernas, como Molière ou Shakespeare, mas sem deturpá-las, sem querer contextualizá-las, pois isso para Copeau seria “deforma-lhes o espírito [...]. Toda a originalidade da nossa interpretação, se nela encontrarem alguma, só virá de um conhecimento aprofundado dos textos.” (1974b, p. 05); no segundo momento, André Gide<sup>11</sup> apresentou a Copeau a Comédia Improvisada. Copeau apaixonou-se por essa antiga forma de arte, e passou a se corresponder com Dullin e Jovet confabulando sobre a criação desta nova comédia, que teria como base a improvisação. Ou seja, o que antes seria somente a encenação de um texto realizado na íntegra pela sua companhia, transformou-se em uma ideia de criação livre, de improvisações sobre determinado tema, com personagens-tipo, como na *Commedia dell'Arte*.

Copeau foi arrebatado por esse novo empreendimento - a restauração da comédia improvisada -, e afirmou: “É uma arte que não conheço, que vou estudar em sua história. Mas vejo, sinto, compreendo que é preciso restaurar essa arte, fazer com que renasça, ajudá-la a reviver, que apenas ela nos restituirá um teatro vivo: uma comédia e atores.” (1979b, p. 01). Para ele, a *Commedia dell'Arte* parecia ser um dos meios de se chegar a essa comédia improvisada, pois ia ao encontro de seus ideais, era a junção perfeita entre o texto e ação. Dario Fo, ator comediante e pesquisador italiano, explica, “a *Commedia dell'Arte* se baseia na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto

11 André Gide (1869-1951) foi um escritor francês.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

executado.” (1998, p. 22). Já Luís Otávio Burnier<sup>12</sup> cita Magnani, que esclarece:

A *commedia dell'arte* era baseada num roteiro (*canovaccio*), que servia como suporte para que os atores improvisassem. Esse roteiro não era um texto estruturado: indicava apenas as entradas e saídas dos atores, os monólogos, os diálogos, episódios burlescos, os cantos e danças. Personagens fixos e situações codificadas facilitavam o jogo espontâneo da improvisação. (MAGNANI apud BURNIER, 2009, p. 207).

Portanto, a proposta de Copeau consistia em estudar a *Commedia dell'Arte* italiana e os teatros de feira franceses de antigamente para entender os personagens-tipo, o trabalho dos atores, a construção e o desenvolvimento da improvisação, e então ressignificar esse tipo de teatro, atualizá-lo, criar personagens-tipo atuais e abordar temáticas contemporâneas e populares. A pesquisadora Paula Farias corrobora: “um dos conselhos que Copeau nos oferece é recorrer à *commedia dell'arte*, buscando silhuetas de personagens locais, fazendo com que o público os reconheça e saiba antecipadamente a natureza de seu caráter, um espetáculo concentrado na ação e no jogo” (2006, p. 06).

Copeau compreendeu que a contextualização era uma forma de alcançar a identificação do espectador para com a obra. Percebeu, igualmente, que a arte se nutre da vida cotidiana, que é do próprio cerne da sociedade que nasce a comédia primitiva e as figuras cômicas: nas festas populares, nos rituais religiosos, nos jogos, nas charadas, nas piadas. Na visão do encenador, a resposta do público diante de um espetáculo é que iria apontar se a obra tinha qualidade ou não, e seria nesse contato com o espectador que os personagens tomariam a forma final. Por esse motivo, Copeau acreditava que deveria restituir essa antiga forma de arte, e transformá-la em

uma forma dramática nova, clara, viva, dotada de todos os meios de expressão que o teatro comporta, dirigindo-se ao povo todo, traduzindo para ele as formas, as ideias, os sentimentos, os conflitos e os caracteres do mundo moderno: eis, penso eu, o que a nossa época requer. Eis o que, há muito tempo, ambicionamos realizar sem fraude (COPEAU apud JOMARON, 1992, p. 07).

O novo empreendimento de Copeau, a Comédia Nova Improvisada, teve pontos de confluência tanto com os personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*, como com a figura do palhaço. Sua proposta era basicamente que cada ator da sua companhia descobrisse o seu personagem e o vivesse intensamente, até torná-lo seu, assim como os atores da *Commedia dell'Arte*. Outro aspecto importante residia no fato de priorizar as características, dons, qualidades dos atores para o desenvolvimento dos personagens. Sua proposta de treinamento tinha como base a improvisação, e primava por diversão além da técnica.

---

12 Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi um ator, mímico, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Foi fundador do Grupo LUME – Campinas – SP.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

### Laços e entrelaços entre a Comédia Nova e a Arte do Palhaço: uma paixão copeliana

Dada a ideia da Comédia Nova Improvisada, o entusiasmado encenador pretendia então formar uma nova companhia, uma trupe de farsantes do *Vieux Colombier*. Na mesma época em que lhe foi apresentada a Comédia Nova, Copeau pô-se a frequentar o Circo Médrano acompanhado do seu amigo, André Gide. Foi nesse ponto da vida de Copeau que o palhaço começou a se delinear como uma figura importante no seu pensar prático e teórico. E talvez, mesmo sem o almejar, Copeau restituiu uma forma artística com aspectos muito próximos à arte circense e à arte do palhaço. Em certo ponto, Copeau declarou: “acho que atualmente só gosto mesmo de farsa, no teatro. Fui cinco vezes ao Circo para rever os mesmos *clowns*...” (1979a, p. 02).

Em suas inúmeras visitas ao Circo Médrano, o encenador pôde analisar a apresentação de vários artistas cômicos que lhe chamavam atenção. Suas anotações eram em geral sobre a forma de atuação daqueles cômicos, as improvisações com o público, a energia em cena, a honestidade da atuação, a desenvoltura corporal, os figurinos, a maquiagem, etc. Porém, para Copeau alguns *clowns* exageravam nos acessórios, ele preferia uma cena mais limpa: “Sempre são melhores quando renunciam a eles [acessórios], em seus *lazzi* mais simples. Por exemplo: os Fratellini cumprimentando um ao outro com um frenesi crescente.” (1979a, p. 03). Entretanto, em alguns casos, Copeau via de forma diferente: “*Ceratto*, [...] ‘clown fantasista’, é o mais ator de todos. Seus trajes, suas perucas, toda a sua mímica, seus jogos de fisionomia, seus silêncios, seu andar, tudo nele tem personalidade. Eu o vi algumas noites, admirável. Seu parceiro, *Dario*, não chega aos seus pés, mas tem uma boa figura de *clown*.” (COPEAU, 1979b, p. 02).

Para Copeau os artistas circenses eram artistas completos, sabiam fazer de tudo um pouco. Seus corpos eram treinados e maleáveis, possuíam humor, técnica e vivacidade, e sabiam improvisar como ninguém. Copeau relatou um fato acontecido com um malabarista inglês em uma das noites que foi ao Circo Médrano:

Fora da trupe bastante numerosa de *clowns*, palhaços, augustos, havia um malabarista excêntrico inglês que me interessou muito. Era de uma sobriedade, de uma distinção notáveis. Bastante variável, conforme os espetáculos, em seu humor, em sua disposição. Seu número: exercícios, *lazzi*, evoluções na pista, entradas e saídas, rigorosamente estabelecido. Ele o executava sempre com a mesma precisão, com a mesma consciência [...]. Uma noite, um de seus *lazzi* desencadeia o riso sonoro e prolongado de uma dama da galeria. O malabarista parou no mesmo instante e, postado firmemente de perfil, encarou a risonha, sem se mexer, com as sobranceiras para o alto. E como a mulher risse cada vez mais, não deixou de olhar para ela. Depois, retomou o seu exercício, e não fez nada, naquela noite, que não estivesse em função daquela cumplicidade que ele tinha na sala. Com isso, o sabor do seu jogo ficava decuplicado (COPEAU, 1979b, p. 02).

Portanto, os artistas circenses, cômicos, em especial os *clowns*, passaram a ser objeto de análise e estudo para Copeau, que afirmou apaixonadamente:

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

Gosto desses *clowns*, gosto da alegria de seus rostos, do divertimento deles com o que fazem, da graça ágil de seus corpos treinados, e de todo o seu porte quando voltam para cumprimentar, com a cabeça erguida, os olhos nos olhos do público, os braços levantados, as mãos abertas, dizendo “Aí está” com pequenas acenos da cabeça, que fazem os seus olhos astutos piscarem. (1979a, p. 03).

Porém, a eminência da morte não é somente um privilégio do teatro, segundo um dos irmãos Fratellini<sup>13</sup>, o circo também sofre do mesmo mal. Em conversa com Copeau, queixou-se de não haver mais circos como antigamente, e que até mesmo *music hall* invadiu o Circo Médrano (1979). Apesar do diagnóstico do Fratellini, Copeau ainda acreditava que o teatro tinha muito que aprender com as artes circenses, pois, segundo ele, “sua superioridade em relação aos atores de teatro reside em que são realmente uma confraria, uma corporação, pessoas que trabalham juntas e não podem passar umas sem as outras, os homens de um ofício difícil, e os artesãos de uma tradição viva.” (1979a, p. 03).

Talvez viesse daí a vontade de Copeau de querer montar uma trupe de farsantes do *Vieux Colombier*: do desejo de um trabalho coletivo, da necessidade de criação constante, da busca por criar um ambiente de improvisação 24 horas por dia. Para os dois artistas (Copeau e Fratellini) qualquer momento era passível e inspirador para se ter uma ideia de um jogo, de uma cena ou de um número, uma entrada. Era dessa forma que os irmãos Fratellini trabalhavam, e era dessa forma que Copeau queria trabalhar. O encenador relatou uma conversa que teve com um dos irmãos Fratellini (1979<sup>a</sup>, p. 04) desta maneira:

Ele e seus dois irmãos inventam em comum. Não preparam muito longamente os números deles. O hábito de trabalhar em conjunto é o segredo de sua inspiração. “Inventamos continuamente” — diz ele. “Basta um piscar de olhos entre nós. Imediatamente nos compreendemos.” Ele repete várias vezes: “Somos artistas”. E ele me fala com convicção, mas muito simplesmente, dos próprios princípios da sua arte: o movimento, o ritmo e a precisão.

Como se sabe, Copeau criou uma metodologia centrada no desenvolvimento técnico, corporal e espiritual do ator. Um dos pontos que ele priorizou, e que passou pelos princípios citados pelos Fratellini, foi o trabalho do ator relacionando-o com o ritmo musical, o movimento e a palavra. Assim como a família Fratellini, Copeau também acreditava que o convívio constante entre os artistas era um ponto crucial para a construção daquele teatro vivo que ele esperava restituir, e que a invenção de jogos e cenas era favorecida com a convivência quase familiar entre os atores da companhia, como nas famílias circenses. Para ele, qualquer momento era uma boa oportunidade de treinamento, de proporcionar ao ator o exercício constante com o seu personagem por meio de brincadeiras e jogos em conjunto, ou até mesmo em ocasiões cotidianas.

Para a criação da sua nova companhia ele escolheria alguns atores, os mais aptos a este tipo de teatro improvisado. Segundo Copeau, “o hábito da improvisação dará ao ator maleabilidade, elasticidade, a verdadeira vida espontânea da palavra e do gesto, o

13 Fratellini era uma tradicional família circense europeia, de origem italiana.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

verdadeiro sentimento do movimento, o verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo, ímpeto e a audácia do farsante.” (1979b, p. 02). Ao mesmo tempo que se dedicariam quase exclusivamente à improvisação, os atores trabalhariam seus personagens intensamente, a ponto de não saber mais a diferença entre eles, a fim de obter uma fusão completa entre ator e personagem:

Cada um desses atores se apropria de uma das personagens da nova comédia. Ele a torna *propriedade* sua. Ele a nutre, ele a engorda com a sua própria substância, identifica com ela a sua personalidade, pensa nela continuamente, vive com ela, a dotando não somente com a sua própria constituição, com os seus meios externos, com as suas particularidades físicas, mas com as suas maneiras de sentir, de pensar, com o seu humor, com as suas observações, com a sua experiência, fazendo com que aproveite das suas leituras, enfim se desenvolvendo e se modificando com ela. (COPEAU, 1979a, p. 02-03).

Copeau foi formando e transformando seus pensamentos e propósitos ao longo dos anos, por meio do contato com outros artistas e colaboradores. A restituição da Nova Comédia Improvisada era um interesse de Copeau compartilhado principalmente com seus colaboradores Dullin e Jouvet. Os três compartilhavam dos mesmos pensamentos, mas em certos aspectos possuíam opiniões divergentes, o que, de certa forma, enriqueceu o processo de construção da nova comédia, e acabou por delinear-las. As contribuições foram significativas também para a sistematização do treinamento do ator por meio da improvisação e para o desenvolvimento do processo de descoberta dos tipos. Neste sentido, Jouvet escreveu uma carta do fronte de batalha endereçada a Copeau, na qual descrevia o procedimento de criação (ou seria descoberta?) de seu tipo. Apesar de a *Commedia dell'Arte* ser a maior referência para a construção dessa arte, é visível a semelhança entre a descoberta dos tipos e a técnica de descoberta do “clown pessoal”. Jouvet (*apud* COPEAU, 1979a, p. 16) assim descreveu:

Estou muito travado na análise que tento fazer do meu tipo. Eu escrevo, eu noto, eu me olho. Mas não vem. Parece-me que me vejo melhor quando me ponho diante de certos tipos, de certos papéis. Eu me enredo na Comédia Italiana, da qual *sinto* muito bem todas as personagens, a ponto de me encontrar aspectos comuns a todos — de tanto que eu as compreendo e as amo. Falta-me uma referência. Talvez esse período de fermentação seja bom? Eu me vejo bastante bem como uma espécie de ‘títere’, com *uma gozação muito imprevista e muito variada* — gozação é a palavra que puxa para a insolência, do grotesco licencioso a uma sentimentalidade bastante aguda — com tiques, sacos de tiques. Uma síntese do bizarro. A máscara do tolo, do ingênuo, afável e tímido...

Ao analisar este trecho da carta de Jouvet, acima citado, percebe-se sua ânsia por descobrir o seu tipo, e, se for posta luz sobre as últimas linhas, vê-se uma referência nítida à essência do palhaço. As cartas que Jouvet trocava com Copeau eram cheias de entusiasmo; porém a guerra ainda estava em andamento, e suas ideias teriam que esperar para serem transformadas em prática. Apesar de algumas considerações significativas de Jouvet sobre os tipos, para Copeau (1979b, p. 11),

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

O fervor de Jouvey o arrebatava e o extraviava. Ele quer abarcar demasiadas coisas e por meios que não são diretos, vivos. Vou precisar fazer com que compreenda que aquilo que deve vir primeiro na pesquisa do tipo em questão são as qualidades, os dons pessoais, e é a observação direta da realidade. O que é dado é o ator, com o seu físico, com os seus meios, com a sua natureza, encarnando um sujeito. A atitude científica, a erudição genealógica só vêm depois, para apurmar, enriquecer, reforçar o estilo.

Observam-se, portanto, na fala de Copeau, assim como na de Jovet, alusões à arte do palhaço. Contudo, Copeau propõe o caminho inverso daquele que Jovet estava trilhando. Para o encenador, o processo de descoberta do tipo teria que ser feito de dentro para fora, do coração e não da cabeça: primeiro viria o sentimento e depois a razão. Seria necessário partir daquilo que já existia: do seu próprio corpo, do seu tipo físico, da sua voz, seus tiques, ritmo, etc. Tudo aquilo de que se precisava já estava dado, bastaria ter sensibilidade para desvendar, e técnica adequada para aprimorar-se. Copeau respondeu deste modo a Jovet:

Sim, meu velho, é isso mesmo, é isso mesmo. Estás por dentro. Às vezes te atrapalhas um pouco porque queres abraçar demasiadas coisas ao mesmo tempo, queres ir até o fundo, então tens uma vertigem e uma névoa se espalha pelos teus olhos. Assim, em tua pesquisa dos tipos antigos de nossa nova comédia, creio que queres ser demasiado completo e que correrias o risco, seguindo essa inclinação, de te tornares livresco. Creio que é disso que será preciso que consigas te livrar completamente: de toda e *qualquer tentação livresca*. (1979b, p. 13).

Nota-se, que a metodologia desenvolvida por Copeau passou por um processo semelhante ao de outros encenadores e pesquisadores que desenvolveram a técnica referente à descoberta do “clown pessoal”, como os franceses Jacques Lecoq e Philippe Gaulier<sup>14</sup>, e o brasileiro Luís Otávio Burnier. Na linha de trabalho concebida na *École Internationale du Théâtre* de Jacques Lecoq, que fora discípulo de Jean Dasté<sup>15</sup>, e que este por sua vez fora aluno da Escola do Vieux-Colombier, está presente a ideia de que o *clown* é o próprio artista visto sob outro aspecto; é a dilatação de sua personalidade, seu desnudamento diante dos outros, ou seja, cada *clown* é visto como um ser único. A pesquisadora Débora de Matos (2009, p. 64) assim explica:

A expressão “clown pessoal” evoca no artista o exercício da exposição da sua singularidade para a composição do seu palhaço. Refere-se à busca do artista em compreender seu modo específico de jogo e de relação, reportando-se à criação de uma lógica própria de cada palhaço, que o orienta em sua forma de pensar e agir: não um pensar puramente racional, mas um pensar que é psicofísico, corpóreo.

Embora a sua formação na França tenha sido predominantemente feita com Étienne Decroux — como aluno e como professor em sua escola —, Luís Otávio Burnier, o pesquisador e fundador do Grupo LUME Teatro (1985), que ao chegar a Paris fez um curso de verão de Jacques Lecoq no *American Center* (1975), e mais tarde com Philippe Gaulier

14 Philippe Gaulier (1943) é diretor, dramaturgo e pedagogo francês.

15 Jean Dasté (1904-1994) foi ator e encenador francês.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

também desenvolveu formas de trabalhar o “*clown* pessoal”. Pode-se pensar, nesse aspecto, numa analogia do trabalho de Burnier com o de Lecoq e Gaulier. Entre as pesquisas realizadas pelo LUME (mímesis corpórea, dança pessoal, treinamento energético, técnica do ator, etc.), a pesquisa sobre o estudo do *clown* e o sentido cômico do corpo marca a trajetória do grupo e o início de pesquisas relacionadas à linha francesa do “*clown* pessoal” aqui no Brasil. Sobre o assunto, Ricardo Puccetti, ator do LUME que levou para o grupo o interesse pelo trabalho do clown, esclarece:

O trabalho do palhaço é muito pessoal, ele não é um personagem, então o ator trabalha consigo mesmo, com a pessoa dele, e a base do treinamento que o Luís buscava no LUME era um trabalho que fosse totalmente pessoal do ator, então tinha um contato total. Apesar de ser um outro estilo, o nosso palhaço está totalmente ligado à dança pessoal, à nossa base de trabalho. É diferente de um palhaço de outras tradições, que é um estilo que vem [pronto, construído exteriormente]: no LUME você chega na figura do palhaço depois. O trabalho anterior é como a dança pessoal, só que por outros caminhos, então essa busca é muito pessoal e própria de cada ator. (PUCETTI *apud* CERASOLI, 2010, p. 84).

É possível observar que o sistema de treinamento, as metodologias e propostas desse encenador e pesquisador brasileiro são muito semelhantes às ideias provenientes de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, e pode-se dizer, de forma indireta, até mesmo de Jacques Copeau. Uma das metodologias de treinamento que Burnier desenvolveu aqui no Brasil foram os chamados “Retiros de *Clowns*”: encontro de alguns dias em um lugar afastado para a descoberta do seu próprio *clown*. Aqui se constata uma semelhança entre a primeira atividade que Copeau realizou junto aos atores da companhia do *Vieux Colombier* em sua casa de campo e, algum tempo depois, com as novas ideias do encenador francês sobre o sistema de treinamento do ator para a nova comédia. É possível comparar tais semelhanças nos seguintes escritos de Copeau e Burnier, respectivamente:

Nós nos exercitamos, sem descanso, mas sem nunca retomar o mesmo roteiro mais de quatro ou cinco vezes. Nós nos exercitamos a cada instante — passando, durante as refeições, consultando a própria personagem sobre qualquer incidente. Nós nos tornamos nossa personagem. Nós a confrontamos com as personagens dos colegas. Começamos a fazer obra coletiva (1979b, p. 03).

A jornada *clown*, para que se tenha uma ideia, é um dia inteiro vivido com o nariz vermelho. Isso significa ao longo de todos os trabalhos e afazeres: desde o treinamento até o almoço e a hora do lazer na piscina...É inimaginável o que pode acontecer num almoço com 20 *clowns* juntos!... (2009, p. 212).

É notável que a técnica do “*clown* pessoal”, o trabalho do palhaço, interessou muitos artistas e pesquisadores, por causa de suas características e técnica. Já no início do século XX, Copeau viu nos palhaços e artistas cômicos qualidades que ele não conseguia achar nos atores de teatro de sua época, e vislumbrando sistematizar uma nova metodologia de treinamento para o ator, procurou estabelecer um método de trabalho

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

holístico, que visasse à sinceridade do ator, a vivacidade em cena, a prontidão e maleabilidade corporal e a atenção para a improvisação. Segundo Copeau,

Para o ator, doar-se é tudo. E para doar-se, é preciso antes possuir-se. Nosso ofício, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e comanda, é a própria trama de nossa arte, com a liberdade que exige e as iluminações que encontra. A expressão emotiva surge da expressão justa. A técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, pois é graças a ele que saberemos reencontrar-nos. O estudo e observância dos princípios, um mecanismo infalível, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos relaxados, a liberdade da cabeça e do estômago proporcionam-nos uma segurança que nos inspira a audácia. (...) Permite-nos improvisar. (1974a. p. 203-215).

### O teatro do futuro é agora: o que permanece dos ensinamentos de Copeau

Observa-se que as ideias de Copeau atravessaram os tempos. Os pensamentos desse renovador acabaram por instaurar no campo teatral as conhecidas poética, estética e ética copelianas. Por esse motivo o Teatro *Vieux Colombier* não foi um empreendimento estanque. O *Vieux Colombier* foi o berço de novas ideias, foi um dos lugares onde o teatro que conhecemos hoje começou a dar seus primeiros passos. Foi lá que Copeau pôs em prática seus planos: instaurou uma nova forma de pensar a arte dramática, criou uma nova concepção de teatro em grupo e executou suas ideias sobre o treinamento do ator. Copeau não estava sozinho nessa empreitada, de acordo com Josete Féral (2000, p. 03):

Na França, Copeau, Dullin, Jovet estiveram entre os primeiros a ressaltar a necessidade de um treinamento sistemático do ator, em reação ao ensino que era então praticado na maioria das instituições, criando os teatros-escola, os teatros-laboratório cujos herdeiros diretos são, hoje, Grotowski, Barba e, indubitavelmente, Mnouchkine e Brook.

Copeau também influenciou e foi influenciado por outros encenadores de sua época, como: Adolphe Appia<sup>16</sup>, Emile-Jaques Dalcroze<sup>17</sup> e Edward Gordon Craig<sup>18</sup>, e chegou a dizer que se ele tivesse um mestre, este seria Constantin Stanislávski<sup>19</sup> (FALEIRO, 2010). Em relação aos três primeiros encenadores, o pesquisador José Ronaldo Faleiro, afirma: “o encontro com essas três personalidades contribuiu para a consolidação da teoria e da prática teatral de Jacques Copeau, de sua criação e de sua pedagogia.” (2010, p. 05).

Nota-se, que Copeau manteve-se aberto a diálogos constantes com outros diretores, dramaturgos, escritores, e até mesmo com o seu público. É perceptível que as visitas

16 Adolphe Appia (1862-1928) foi encenador suíço.

17 Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi músico, compositor e pedagogo austro-suíço.

18 Edward Gordon Craig (1872-1966) foi ator, encenador e cenógrafo inglês.

19 Constantin Stanislávski (1863-1938) foi ator, encenador, pedagogo e escritor russo.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

de Copeau ao Circo Médrano também foram fundamentais para o desenvolvimento de suas ideias inovadoras. Sua visão holística do treinamento do ator foi influenciada pelo contato do encenador com os artistas circenses, especialmente pela grande admiração que ele tinha pelos palhaços. Sua proposta de treinamento integral, de forma a abarcar tanto o corpo como a mente e o espírito do ator, se assemelhou com outras inúmeras propostas de outros encenadores que buscavam igualmente uma nova forma de sistematização do treinamento do ator. Portanto, seus intentos fizeram parte de um movimento de renovação teatral ocidental que ocorreu no início do século XX, e o acompanharam.

Porém, alguns de seus intentos não tiveram o êxito desejado. Apesar de seu grande trabalho por instaurar a Comédia Nova, ela permaneceu embrionária. Mas Copeau foi um sonhador, e apesar de sua fala desacreditada por alguns, seguiu seus desejos e se manteve firme em seus propósitos. Suas ideias de renovação continuam vivas até hoje, e, como ele mesmo afirmou, apesar da possível morte da Comédia Nova, suas ideias seriam a base para o teatro do futuro:

Nasceu um gênero. Ele se desenvolverá, depois declinará e finalmente morrerá. Mas terá restituído a liberdade à imaginação criadora, à fantasia dramática. Terá sido verdadeiramente uma criação autêntica, um gênero dramático (e não somente uma pálida variedade literária), e no dia em que for destronado será talvez por algo mais vivo e mais consumado do que ele, por esse «teatro do futuro» de que alguns falam tanto sem ter a menor ideia dele. Tudo reside nisso. (COPEAU, 1979a, p. 03).

Atualmente, pode-se elencar alguns grupos e diretores teatrais que possuem uma metodologia de trabalho com fundamento nos pensamentos do encenador francês, como é o caso direto da diretora Ariane Mnouchkine no *Théâtre du Soleil*, e de uma forma mais indireta, os estudos e metodologias criados pelo pesquisador e diretor Luís Otávio Burnier, e que ainda hoje são desenvolvidas e aperfeiçoadas pelo Grupo LUME. Ambos os grupos possuem bases de pesquisa muito semelhantes à de Copeau, e são atualmente companhias de reconhecimento mundial que valem à pena serem pesquisadas sob o foco da pedagogia copeliana. Talvez estes sejam exemplos do tal teatro do futuro a que Jacques Copeau se referia.

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

### Referências bibliográficas

- > BURNIER, Luís Otávio. O clown e a improvisação codificada. In: A arte de ator: da técnica à representação. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- > CESAROLI, Umberto Junior. O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA). São Paulo: USP, 2010.
- > COPEAU, Jacques. Apelos. Apresentação e tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- > \_\_\_\_\_. Aux acteurs [Aos Atores], In: Registres I, Appels [Registros I. Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974a. p. 203-215. Tradução de José Ronaldo FALEIRO.
- > \_\_\_\_\_. Un Essai de rénovation dramatique. Le Théâtre de Vieux Colombier [Uma tentativa de renovação dramática. O Teatro do Vieux Colombier]. In: Registres I, Appels [Registros I, Apelos]. Paris: Gallimard, 1974b. p. 20-32. Tradução de José Ronaldo FALEIRO.
- > \_\_\_\_\_. L'improvisation [A Improvisação]. In: Registres, III. Les Registres du Vieux-Colombier, I [Registros III. Os Registros do Vieux-Colombier (Velho Pombal)], I. Paris: Gallimard, 1979a (Coll. Pratique du Théâtre [Col. Prática do Teatro]). p. 323-363. Tradução de José Ronaldo FALEIRO.
- > \_\_\_\_\_. The Spirit in The Little Theatres. In: Registres I; Appels. [Registros I: Apelos]. Paris: Gallimard, 1974c. p. 120-130. Tradução de José Ronaldo FALEIRO.
- > \_\_\_\_\_. Débuts de l'École du Vieux Colombier [Inícios da Escola do Vieux Colombier]. In: Registres III. Les Registres du Vieux Colombier, I (Première partie) [Registros III. Os Registros do Vieux Colombier (Velho Pombal), I (Primeira parte)]. Paris: Gallimard, 1979b. p. 316; 318-9; 319-21; 321; 321-2; 322; 322. Tradução de José Ronaldo FALEIRO.
- > FALEIRO, José Ronaldo. Convergências e divergências entre Appia, Dalcroze, Craig e Copeau. In: Anais do IV congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. São Paulo: Unesp/Usp, 2010.
- > FARIAS, Paula Bittencourt de. A atualidade das ideias de Jacques Copeau sobre o teatro popular. Artigo referente à Iniciação Científica, Projeto de pesquisa “Poética, Ética e Estética na Pedagogia Teatral de Jacques Copeau”, coordenado por José Ronaldo Faleiro, UDESC. Florianópolis, 2006.
- > FÉRAL, Josette. Vous avez dit “training”? [Você disse “training”?]. In: BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. Le Training de l'acteur [O training do ator]. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. Tradução e notas inéditas de

## PARA ALÉM DA RENOVAÇÃO DE JACQUES COPEAU: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço

José Ronaldo FALEIRO. — V. também FÉRAL, Josette. Você disse “training”? In: O Teatro Transcende, vol. 11. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Blumenau: FURB, 2004.

> FO, Dario. Manual mínimo do ator. Dario Fo; Franca Rame (organização); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

> HADDAD, Amir. Dar não dói o que dói é resistir. Cavalo Louco – Revista de teatro da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, ano 1, número 1. Porto Alegre: Ói Nós Aqui Traveiz, 2006.

> MATOS, Débora de. A formação do palhaço: técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Esio Magalhães e Fernando Cavarozzi. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, 2009.

> VISNIEC apud AMARANTE, Dirce Waltrick. O teatro está morto? Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/o-teatro-esta-morto/8316>. Acessado em: 06 ago. 2013.

**Rhaisa Muniz**, Departamento de Artes Cênicas, área de Teatro.  
*[rhaisamuniz@hotmail.com](mailto:rhaisamuniz@hotmail.com)*