

GINÁSTICA & JOGO ENTRE OS PRIMEIROS ALUNOS DE COPEAU

José Ronaldo Faleiro

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Formação do ator

Palavras chave: improvisação crianças

Este artigo pretende analisar a contribuição do trabalho com crianças para a criação da escola de teatro de Jacques Copeau.

Elas são, para ele, uma faceta do trabalho que busca renovar o ator e dar-lhe condições de se formar.

Já no manifesto de 1913, ele dedicara um subcapítulo aos «alunos-atores»: tratar-se-ia de criar, «ao mesmo tempo que o teatro, ao lado dele e no mesmo plano, uma verdadeira *escola de atores*», gratuita, composta de «pessoas muito jovens e até por crianças» e «por homens e mulheres com o amor e o instinto do teatro» (COPEAU, 1974: 29). Em 1915, auxiliado por Suzanne Bing, iniciou um trabalho com crianças de diversas origens. Foi-lhe aconselhado não mencionar que se tratava de teatro, e sim de “recreação”, para facilitar a adesão das crianças e dos pais. A primeira sessão de trabalho ocorreu em 11 de novembro. Por anotações de Bing e de Copeau, sabe-se que foram realizados, dessa data a 10 de fevereiro de 1916, no mínimo 11 (onze) encontros. Começando com 8 crianças no primeiro dia, aumentando para 12 no segundo, os participantes chegaram a ser 24, de 6 a 14 anos. As aulas incluíam Ginástica Técnica, Solfejo, Ginástica Rítmica (a cargo de especialistas em Eúritmia) e Jogos (estes últimos, conduzidos por Bing a partir da terceira sessão, em 25 de novembro, e, de quinze em quinze dias, por Copeau). O local escolhido foi o Clube de Ginástica Rítmica da rua de Vaugirard, fundado e mantido por Emmanuel Cuvreux para a difusão em Paris dos métodos de Émile Jaques-Dalcroze. Copeau foi à Suíça em 1915, e anotou: «Pelo que vi em Genebra, tenho certeza do valor de uma educação rítmica geral como base da instrução profissional do ator (...)» (COPEAU, 2000: 84). Convenceu-se de haver um ponto comum entre as preocupações de ambos: «despertar uma coletividade para uma vida nova»¹. A junção da qual surgiria o seu próprio método estaria situada «entre a ginástica e o jogo natural»: «Em algum momento da expressão rítmica talvez nasça (...) a expressão falada – primeiro o grito, a exclamação, depois a palavra. (...) E essas crianças, cujos mestres acreditamos ser, serão sem dúvida os nossos, algum dia” (*id., ib., 2000: 135*).

Com os pés descalços, durante as sessões as crianças pulavam corda, aprendiam a cantar em ação, desenvolviam o sentido do ritmo individualmente e em conjunto. Eram feitos «exercícios militares» (filas e caminhada): a disciplina era fundamental para obter «instrumentos perfeitamente maleáveis e nuançados (...) vivos, humanos (...) cuja personalidade seja ao mesmo tempo suficientemente desenvolvida e dona de si mesma, exaltada e

disciplinada» (*id., ib.:* 98). Jogos com bola visavam à aquisição ou desenvolvimento da ação, a despertar a atenção, a prontidão em decidir, a destreza manual e ocular. Agrupar-se e rapidamente desfazer a formação em grupo também fazia parte das práticas experimentadas, bem como sentar-se todos juntos ou levantar-se em grupo e simultaneamente. Para desenvolver a imaginação, foi experimentado o jogo em que um objeto pode ser vários objetos (um pincel foi transformado em guarda-chuva, sombrinha, batuta, escova, martelo, vassoura). Para Copeau, as sessões deveriam deixar os participantes em tal estado de atenção e arrebatamento que seria como se alçassem vôo com os exercícios e fossem por estes mobilizados até o final. Ao propor uma fábula de Jean de La Fontaine (“O Gato e o Velho Rato”), Bing e Copeau constataram que apelar para um sentimento a fim de provocar um movimento deixava a porta aberta para a literatura e para o cabotinismo. Por isso, resolveram propor, antes, a observação de animais: partir da imitação de atitudes e movimentos de animais que, segundo eles, o corpo humano não conseguisse reproduzir, ocorrendo então a intervenção da dança. Como procedimento, o aluno observava os animais na natureza, depois na arte. Desenhava-os, recortava silhuetas deles, inventava acessórios que, adaptados ao ser humano, sugerissem o essencial de uma fisionomia animal, indo além do realismo. A experiência desses exercícios constituiu-se uma mina de observações para o trabalho do artista, numa etapa ulterior, por meio da representação caricaturada das personagens da sua Comédia Nova ou Comédia Improvisada. E aqui é preciso dizer que durante o período em que se reunia com as crianças, Copeau estudava a importância da *improvisação* e as *personagens fixas* que abrangessem os tipos da sociedade atual. Ao escrever a Louis Jouvet, em inglês: «Antes de tudo, a Escola», este sugere trabalhar com a pantomima, pois esta se nutre da mímica do colega e do texto por ele imaginado. Copeau, porém, não concorda com a idéia: a pantomima é outra linguagem, «não é reforço da palavra, mas a suplanta» (COPEAU, 1979: 329). Já então imagina uma pantomima como *arte do gesto*. Não se trataria tampouco de improvisar a partir da *lembrança* de uma leitura: nesse caso, o ator tentaria recordar o texto e não inventaria. Portanto, *nunca partir de um movimento prefixado, escrito, mas do próprio movimento*; ser «comandado por um estado fisiológico pessoal»; e desconfiar da literatura: «Não se trata de improvisar *a partir de*, mas de improvisar, mera e simplesmente». Reconhece que utilizou um conto ou um poema para realizar exercícios rítmicos (La Fontaine) com as crianças, mas confessa: isso não lhe pareceu um bom proceder. Na verdade, constata que «a melhor iniciação à Comédia Improvisada, a mais direta, será observar o jogo das crianças» (*id., ib.:* 2000: 110). Afirma que nem todas elas sabem brincar, e algumas brincam mal. O mesmo acontece com certos atores: atuam sem entusiasmo, sem alegria nem fantasia, copiando uns aos outros. As crianças que *sabem* brincar são, porém, «modelos de verve, de naturalidade e de invenção. São mestres em improvisação» (*id., ib.:* 110). Seus filhos (13, 10, 7 anos) estão entre estes: brincam desde o acordar até a hora de dormir, sem abandonar por um instante a sua personagem. Cada um mantém *sempre a mesma* personagem: certo *tom de*

voz, dois ou três gestos ou atitudes, um *acessório rudimentar* do figurino: é o que basta para construir o *aspecto exterior da personagem e para sugerir o seu caráter* (*id., ib.:* 111). Ocorre a *repetição* da mesma característica, a partir da observação minuciosa da realidade, mas ligeiramente aumentada, parodiada, deformada. Por meio da *imaginação*, os traços se tornam cada vez mais paródicos, quase fantásticos. É o caso do casal Lim: ela é louca por animais, especialmente por mosquitos, que comem em gaiolas de ouro cravejadas de diamantes, e passeiam de carro, sentados em assentos de veludo. A sua *roupa* de cetim rosa com rendas contribui para caracterizá-la. Ao redor das personagens que fazem, Marie-Hélène, Edwige e Pascal imaginam outras, figuradas por bonecos, pelos parentes, ou puramente imaginárias. Os dois ou três *roteiros* que elaboram são sempre os mesmos; os *papéis* sempre são *retomados*. A *representação* é sempre realizada em conjunto pelos três, sem inclusão de outras crianças e com grande coerência. Os três demonstram prazer em *enriquecer os tipos* que criaram, improvisando e de vez em quando acrescentando *descobertas* à sua personagem, sempre no mesmo estilo, no mesmo sentido, com pertinência: «Por mais longe que os leve a fantasia (ou a minha curiosidade, se os interrogo), a personagem não lhes escapa *nunca*. (...) Ficam felizes por senti-las tão profundamente mergulhadas na realidade» (*id., ib.:* 112). Desse modo, o terno entusiasmo de Copeau diante de seus filhos-atores, ao contemplar-lhes os brinquedos dramáticos, não o impede de analisar os procedimentos utilizados em suas ações, deles extrair sentido e inferir princípios. Interessado em detectar *como nasce uma personagem*, aponta, em notas de 1915-1916, que pela *observação das crianças* em seus *jogos* assistimos ao *nascimento dos tipos*, no seu ideal de simplicidade, rusticidade e quase rudeza. Elas apresentam uma tendência a ridicularizar tudo o que é afetação, moda; tudo o que não é natural e pessoal. Os tipos que vê as crianças criarem o confirmam: uma aluna com trejeitos e voz de falsete (paródia do gênero escolar); a senhora Lim, rica, de requinte duvidoso; o poeta pomposo; a professora pretensiosa; etc. *Contrastam* (a elaboração de *contrastes* é importante para a eficácia dramática) com o menino sem-vergonha e simpático, esportista, indisciplinado, mas inteligente e bom; com o senhor Lim, de modos e roupas rústicos; com o marinheiro; etc.

Ao fazer o balanço da iniciativa, Copeau menciona o número crescente de participantes e a realização de um «treinamento geral mais alegre, principalmente nos exercícios que fazem» com ele (*id., ib.:* 115), que gostaria de trabalhar diariamente a atenção e a disciplina com o grupo, para «educar o espírito ao mesmo tempo que o corpo» (*id., ib.:* 115).

Bing lembra que Copeau se voltou para dois elementos fundamentais: um grupo de crianças e um ensino musical. Para ela, seria natural ele esperar que um ensino musical baseado no corpo humano fosse o adequado para o ator: o ensino da linguagem do criador poético, que no teatro aprenderá desde a carpintaria até a arte de fazer versos.

Começando a formação desses atores/atrizes desde a infância, Copeau procura, com Suzanne Bing, o ponto entre ginástica e jogo no qual a criação, espontânea e estruturada, será possível.

ⁱ *Id., ib.* p. 80. — V. DALCROZE, 1965, p. 7: «(...) uma necessidade de união e de coletivismo forçará muitas personalidades aparentemente afastadas da arte a se agruparem para a expressão dos seus sentimentos comuns. E daí uma nova arte nascerá (...)».

Bibliografia:

COPEAU, Jacques. **Appels**. Paris: Gallimard, 1974.

COPEAU, Jacques. **Registres**; III. Paris, Gallimard, 1979.

COPEAU, Jacques. **Registres**; VI. Paris : Gallimard, 2000.

JAQUES-DALCROZE, Emile. **Le rythme, la musique et l'éducation**. [Suíça]: Fœtisch, 1965.