

Convergências e divergências entre Appia, Dalcroze, Craig e Copeau

José Ronaldo Faleiro

Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) — UDESC

Professor Associado — Doutor em Artes do Espetáculo pela Universidade de Paris VIII/Nanterre

Professor-pesquisador no DAC/PPGT/UDESC.

Resumo: Este artigo tem por objetivo comparar princípios (éticos, artísticos, pedagógicos) de quatro personalidades que contribuíram para a reforma da cena ocidental no início do século XX: o suíço Adolphe Appia (Genebra, 1862 – Nyon, 1928), o austríaco-suíço Emile-Jaques Dalcroze (Viena, 1865 – Genebra, 1950), o inglês Edward Gordon Craig (Stevenage, 1872 – Vence, 1966) e o francês Jacques Copeau (Paris, 1879 – Beaune, 1949), a partir das considerações deste último sobre os demais. São analisados pontos de convergência e divergência entre os autores citados, para verificar a repercussão das propostas dos três primeiros no fortalecimento da visão copeliana sobre o teatro e sobre a educação teatral.

Palavras-chave: movimento, ritmo, escola, formação do ator, renovação do teatro.

Em *Per um teatro umano* (Por um teatro humano), considerando mestres *todos* aqueles que encontrou no teatro e lhe ensinaram algo, Giorgio Strehler referia-se à “dolcezza” de sermos gratos a quem nos deu algo, ao prazer de “ver aquele fio ininterrupto de experiência que passa ao longo dos homens e das gerações e os liga indissolivelmente uns aos outros” (1974, p. 133). Por sua vez, Jacques Copeau afirmava que Constantin Stanislávski seria o seu mestre, se tivesse um¹. Pode-se perguntar, então, qual a importância de Adolphe Appia, Emile-Jaques Dalcroze e Edward Gordon Craig na obra do fundador do Teatro (1913) e da Escola (1920) do Vieux-Colombier. O próprio Copeau, em carta a Craig, escreveu que

Tendo encontrado Appia uma tarde, tendo-o observado sem falar muito com ele, creio que vocês são duas naturezas totalmente diferentes. Mas quem poderia jurar que um grande artista não influenciou, ou influenciou – e em que medida – outro grande artista? Você diz que Appia não o marcou, nem você a Appia. Talvez seja verdade. (...) como eu desejaria que os grandes artistas pudessem influenciar um ao outro! Não copiar um ao outro, não parecer um com o outro, mas influenciar um ao outro. Quer dizer *ajudar* um ao outro, cada um à sua maneira (...) (COPEAU, 2000, p. 91).

Craig teve contato com a obra de Appia em Berlim, Florença, Moscou (1904, 1909, 1911), e sentiu que seus trabalhos estavam “intimamente unidos” (*in* BABLET, 1962, p. 214). Encontraram-se em fevereiro de 1914, em Zurique. O artista inglês (42 anos) já havia montado várias peças, publicado vários livros e ensaios. Appia (52 anos) publicara dois livros que, dedicados à encenação wagneriana, propunham reformas para a arte

¹ “Caro Constantin Stanislavski, eu nunca tive um guia na minha arte. (...) Mas entre aqueles cuja palavra me instruiu, cujo exemplo me amparou, é o senhor, caro Constantin Stanislavski, que eu gostaria de ter chamado de meu mestre. (...)” (Préface de *Ma vie dans l’art*. Tradução de Nina Gourfinkel e Léon Chancerel. Bruxelas: Albert, 1934, *in* COPEAU, 1974, p. 77). V. A descrição da visita de Stanislavski ao Teatro do Vieux-Colombier em 1922 (COPEAU, 1931, p. 51).

cênica; redigira ensaios para revistas e tinha notas inéditas sobre a encenação. Preocupava-se com duas questões: o drama wagneriano; a rítmica dalcroziana e a valorização do corpo humano no espaço (BABLET, 1962, p. 214)².

Durante a Primeira Guerra Mundial, Copeau foi a Florença visitar Craig e sua Escola. Aí permaneceu de 14 de setembro a 17 de outubro de 1915. Copeau pensava editar, depois da guerra, um jornal em que estudaria a ação de Craig e suas idéias. Reconhecia haver diversos pontos sobre os quais divergiam. Reconhecia também terem idéias comuns, aspirações e ódios compartilhados tais que os trabalhos de ambos estavam ligados tendo em vista resultados futuros (COPEAU, 2000, p. 40). Duvidava que pudessem se entender³. Copeau iniciara sua vida teatral há pouco mais de um ano: “Tenho tudo que aprender com ele, ele nada comigo” (*id., ib., p. 42*). Pareceu-lhe, porém, que Craig não era preciso no que dizia sobre o teatro e seu futuro. Para ele o ator não é um artista: é impossível fazer algo artístico com o rosto humano; o excesso de palavras atrapalharia a obra dramática, e gostaria de reduzir a menos de um quarto os textos de Shakespeare. Copeau via nessas afirmativas a necessidade de inovação a qualquer preço. Já que não concebia *um movimento de renovação na arte dramática* sem a produção de obras novas, perguntou a Craig de que *obra* nasceria o novo teatro⁴. Este queria montar, nos Estados

² Ambos lutavam por devolver ao teatro a sua condição de arte autônoma; condenavam o naturalismo e seus procedimentos; afirmavam a superioridade da sugestão, da evocação da representação simbólica sobre a reprodução servil da realidade; recusavam-se a crer na *Gesamtkunstwerk*, idéia wagneriana de um teatro como arte suprema, surgido da união ou da fusão de várias artes; pregavam a harmonia necessária entre os diversos meios de expressão cênica (atores, cenário, iluminação, etc.) e o advento de um universo cênico em três dimensões (BABLET, 1962: 218). Diferiam, porém, quanto à formação de base (musical para Appia, teatral para Craig). Insistiam na harmonia dos meios de expressão cênica: Appia partia da música, “duração viva” (2009) que determina a forma do espetáculo, para estabelecer neste uma estrita hierarquia (do ator à cor, passando pelo espaço e pela luz); Craig situava esses elementos no mesmo plano e os utilizava como materiais a serviço da unidade do espetáculo. Ao sublinhar a importância do *movimento* (s.d.), Appia pensava principalmente no corpo do ator, elemento central da representação; Craig não via no corpo humano a realidade primeira do teatro (*id., ib., p. 218-20*).

Appia e Craig foram, pois, os dois primeiros artífices da nova cena surgida em contraposição ao naturalismo característico do teatro do século XIX, e baseada no princípio da plena autonomia artística de uma cena já não fundada no conceito de mimese da natureza. Lembremos que para Hegel a natureza objetiva não é a regra e que a finalidade da arte não é a pura imitação, e sim a expressão do ideal; que a fotografia libertou a pintura da reprodução mera e simples; que a abertura do mundo oriental depois de séculos de fechamento trouxe a Paris em 1862 a dançarina Saco Yacco e a busca de estilização; que os neo-impressionistas (de Van Gogh a Gauguin e Cézanne) concebiam a criação artística para além da imitação da realidade, quando linhas, formas, cores, os elementos da composição se transformavam em meio de expressão artística em que a obra valia independentemente da realidade que a inspirou. Nessa perspectiva se situou o esforço dos reformadores da cena rumo ao não-imitativo, de grande importância também no plano ético (MAROTTI, 1966, p. 10-12).

³ “Diferença entre Craig e mim. Ele, filho de um arquiteto e de uma atriz, nascido no teatro (...) Eu, filho de um comerciante do *faubourg* Saint-Denis, até os vinte e três anos preso na própria família, sem comunicação, por assim dizer, com o mundo, sem a menor noção do que o mundo contém de beleza, aos vinte e três anos atado por uma nova vida que se fecha sobre si, chefe de família, pobre, excluído de qualquer atividade, (...) e só hoje, (...), aos trinta e sete anos, começando a adquirir uma visão de um mundo novo, um mundo de beleza. Mas certamente tarde demais. E talvez tanto melhor. Tudo o que eu valho, tudo o que sei, só devo à vida, à vida estreita, laboriosa, viciosa, mas corajosa e quase que unicamente interior de um homem do meu tempo e da minha classe.” (...) (COPEAU, 2000, p. 62).

⁴ “Você pode me dizer quais são esses marcos, esses indícios, que (...) guiam o seu esforço?” (...) como é que você trabalha? Quais são os seus métodos, os seus meios de investigação? – “Em primeiro lugar, a eliminação. Sei tudo o que o teatro não deve ser.” – “(...) suponhamos que conseguisse esse teatro perfeitamente conforme com os seus desejos. Que faria?” — “Eu começaria imediatamente a montar (...) todas as peças de Shakespeare, da primeira à última, e representaria apenas isso. (...)”. Em vez de ser um consultor internacional,

Unidos, a *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach. Copeau via nisso falta de vínculo com a realidade⁵. Para ele, seria o ator quem faria com que o espectador percebesse as intenções do diretor. Observava: “(...) *há (...) mais alma e uma semente (...) mais fecunda no meu pequeno teatro (...) do que em todos os devaneios desse megalomaniaco*” (*id., ib., p. 49*)⁶. Sobre o ator, a diferença entre ambos é nítida:

Ele diz: “*Não acredito no ator, sem dúvida essa é uma das minhas fraquezas. I see. You believe in the actor...*”. (...) Pretende que, para os atores, o fato de interpretar constantemente coisas diferentes é uma das causas da sua mediocridade (...) (*id., ib., p. 53*).

No balanço de sua estada em Florença⁷, Copeau mencionava⁸: 1) *atmosfera* da escola: beleza secreta e paz profunda, para preparar o teatro futuro; 2) sua *organização*: duas divisões (uma composta por artesãos e professores, ensinando e aprendendo mutuamente, com alunos não-pagantes; outra composta de alunos pagantes, aprendendo os ofícios com os professores e artesãos da primeira). Baseado na *Schola Cantorum* de Vincent d’Indy⁹, Copeau também propunha estabelecer duas divisões em sua escola, e que os atores adquirissem um conhecimento concreto dos componentes do espetáculo); 3) *matérias*¹⁰: acreditava que na prática os seus ensino e experimentação haviam sido reduzidos (sobretudo os de ginástica, música, esgrima, dança, mimodrama, improvisação); 4) *espírito da escola*: excelente, mas sem novidades para ele – “*O seu programa é o meu (...)*”; 5) *disciplina*: as regras eram estritas, mas todos se sentiam “da família”; 6) *objetivo imediato*: nenhum, por não formar uma trupe de atores para as necessidades de um repertório; 7) *método*: os especialistas envolvidos eram mestres e alunos de todos (*id., ib., p. 65-69*).

Copeau preferiria que Craig tivesse um teatro próprio, atores, e estabelecesse a sua escola em Florença (*id., ib., p. 66*).

⁵ “Isso é exatamente o que poderia me causar mais repulsa, mais horror. Eu me recuso” (*id., ib., p. 49*).

Apesar dessa afirmação categórica, o dispositivo cênico elaborado por Craig para essa obra – nunca encenada – propiciou a criação da nova cena do Vieux-Colombier de 1919 (BABLET, 1962, p. 210).

⁶ Craig aconselhara Copeau a ver o ator Petrolino, considerado um herdeiro da *Commedia dell’Arte*. Copeau escreve: “Na sua interpretação e na composição do espetáculo, tudo está calculado para o pôr em relevo e para a produção do maior efeito”. E acrescenta: “Decididamente, odeio os virtuosos. Sejam quais forem” (COPEAU, 2000, p. 52, 53).

⁷ “Durante a minha temporada em Florença, passei vários dias na *Arena Goldoni*, e me submeti a sua atmosfera exaltante. Visitei o pequeno museu, examinei as maquetes, folheei as pastas de desenhos e de gravuras, entrei na biblioteca, na tipografia, no ateliê dos ‘carpenters’ e no dos eletricitas, tive longas conversas e almocei com Craig no palco mobiliado de plantas verdes e na pequena casa de madeira que Craig mandou construir para nela dormir, sentei-me ao sol nas arquibancadas da Arena, onde cresce uma jovem catalpa – mas tudo isso estava vazio, deserto, sem vida. Não vi a Escola em atividade. Suprimindo-lhe todo e qualquer subsídio, a guerra havia dispersado os seus adeptos” (*id., ib., p. 66*).

⁸ Baseado na brochura editada em 1913, em Florença, pelos membros da Escola, intitulada: *A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting forth the aims and objects of the movement and showing by many illustrations the City of Florence, the Arena* (*id., ib., p. 64*).

⁹ Vincent d’Indy (1851-1931) foi aluno de César Franck. Encontrou na Alemanha Liszt, Brahms e Wagner, cuja influência determinante recebeu. Em 1894, fundou em Paris a *Schola cantorum*, que obteve em 1980 o estatuto de estabelecimento privado de ensino superior.

¹⁰ Ginástica, música, cultura da voz, desenho e pintura de cena, molde e fabricação de figurinos, modelagem, esgrima, dança, mimodrama, improvisação, teoria da iluminação, história do teatro, fabricação e manipulação da marionete, maquetes de cena.

Copeau concluiu que à Escola de Craig teria faltado direção por ter faltado um objetivo *imediato*: “(...) o homem, o artista deve ser chamado a recolher (...) o *fruto* do seu trabalho” (*id, ib.*, p. 69). Copeau levaria dessa viagem “uma fé decuplicada, a certeza de estar no caminho certo, e uma necessidade imperiosa de realizar” (*id, ib.*, p. 71).

O conhecimento pessoal entre Copeau, Dalcroze e Appia ocorreu após a visita a Craig. Copeau conhecera princípios de Dalcroze na primavera de 1915, em *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*. Percebeu que o espírito do seu método não estava distante das suas próprias intuições, e que a educação rítmica, já constituída e desenvolvida, talvez pudesse fornecer a *base* que buscava para a formação do ator futuro. No novo Instituto Jaques-Dalcroze não queria ver espetáculos, mas o trabalho de seu iniciador. Desde a primeira sessão encontrou entre Dalcroze e os seus alunos um elo semelhante ao que o unia aos atores do Vieux-Colombier:

Talvez Dalcroze não seja de modo algum um artista, pessoalmente. Só vale ao sair de si mesmo, ao se oferecer como um alimento para outrem. Tem o gênio do ensino (...): o dom de humanidade, de simpatia, e a dedicação total (...). O ponto de partida do seu ensino e de toda a sua obra não são idéias, é ele mesmo. (...). Tem amor e compreensão pelos seres, a faculdade de se comunicar com eles, de compreendê-los, de adivinhá-los, de ir até eles para ajudá-los (*id, ib.*, p. 80).

A força do ensino dalcroziano estaria na ausência de esnobismo, na busca incessante. Assinalou a importância dada por este à improvisação, à descoberta, à troca entre os participantes no processo: “como um verdadeiro mestre, pede aos seus alunos para ensiná-lo. (...) O mestre e o aluno são dois ecos que se respondem” (*id., ib.*, p. 82). Convenceu-se da importância de uma educação rítmica geral como base da formação profissional do ator. Tratar-se-ia de *desespecializá-lo*, de “torná-lo muito mais do que é pela educação, pelo conhecimento de si mesmo, pela instrução harmoniosa das suas faculdades” (*id., ib.*, p. 76). Copeau levaria em conta, em sua Escola, a importância da música e de seu ensino, por dar o sentido da universalidade, por desenvolver a plasticidade, por permitir adotar um ponto de vista que submete o conjunto dos intérpretes ao ritmo geral de uma obra dramática, relacionando mudança de ritmo e mudança de expressão, e fazendo uma analogia do encenador com o maestro. Pressentia, porém, como um defeito geral dos alunos do Instituto, o fato de apelarem para uma idéia que comandaria a atitude, em lugar da realização livre, no tempo e no espaço, da união de corpo e música. Perigo a evitar: a introdução da literatura, o pedantismo estético¹¹. Exemplo de um exercício visto: uma aluna recitou alguns versos, depois os repetiu acompanhando-os de movimentos que pretendiam interpretá-los. Para Copeau, havia nisso afetação. Preferia exercícios de contração e descontração imaginados por Dalcroze com paroxismos de movimento

¹¹ Copeau acreditava residir nesse ponto o que poderia ser a sua superioridade sobre Dalcroze e Craig: “(...) vejo o seu pensamento e vejo a eles próprios, os seus caracteres, os seus limites, etc.” (*id, ib.*, p. 79).

seguidos duma exclamação, a qual substituiria uma sílaba cantada. Copeau queria pesquisar nesse sentido: o som da voz humana que intervém no auge da expressão pelo movimento e em acordo profundo com ele¹².

Quanto a Adolphe Appia, sobre quem Craig¹³ e ele haviam conversado, Copeau revelou a este que ouvira falar em Appia pela primeira vez em 1904, e vira desenhos dele: 3 em 1908, 15 em 1912, 10 em 1914; nunca lera nada dele; não sabia qual o teor dos seus livros, nem a relação das peças ou óperas que eventualmente teria encenado (*id, ib.*, p. 90). Imediatamente impressionou Copeau a amabilidade de Appia, seu sorriso inteligente e bondoso: “um ser perfeitamente *intacto*, e completamente *dedicado* (...) à sua pesquisa” (*id.*, *ib.*, p. 86). Toda a atividade de Appia lhe parecia então estar vinculada com a de Dalcroze. Para análises posteriores, Copeau registrou palavras do suíço, fragmentos da conversa que tiveram em 28 de outubro de 1915:

Toda a questão presentemente é estabelecer um material simples, (...) suscetível de se prestar às combinações infinitas dos trabalhadores (...) estamos num período de transição. Impossível dizer exatamente para onde vamos. Mas o que é certo é que atualmente só a música pode nos dar uma direção. (...) É uma questão de necessidade. Não sei se será incorporada a ele [ao drama futuro], se será rejeitada. Mas tenho certeza de que a música é o nosso único guia, no presente, e a única base constante das nossas pesquisas (*id, ib.*, p. 88).

Pode-se, pois, considerar que, para além das eventuais divergências em relação a Craig e Dalcroze, 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: “(...) Não seremos daqueles que, sob o pretexto de se mostrarem originais, fingem não ter aprendido nada daqueles que os precederam e mesmo daqueles que lhes ensinaram. (...)” (COPEAU, 1974: 321). Talvez construísse o futuro sobre a carne e o sangue, e não sobre “*o bronze e o mármore*”, mas acima de tudo importava-lhe despertar “homens vivos” que, unidos, construiriam a cena do porvir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s.d.

APPIA, Adolphe. *A Encenação do Drama Wagneriano*. Noções Preliminares. Tradução de José Ronaldo Faleiro. In: *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, 2009. vol.1, n. 12.

¹² “É também com as crianças que se deve experimentar, com o grito da criança nos seus jogos” (*id, ib.*, p. 84).

¹³ “Espero que tenha conseguido encontrar Appia. É um grande bonachão no seu gênero e tão *deliciosamente* irônico (...)” (Gordon Craig a Jacques Copeau, Florença, 28 de outubro de 1915, *in id, ib.*, p. 72).

BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche, 1962.

COPEAU, Jacques. *Souvenirs du Vieux-Colombier* [Lembranças do Vieux-Colombier]. Paris: Les Nouvelles Éditions Latines, 1931.

COPEAU, Jacques. *Registres I, Appels* [Registros I, Apelos]. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 2000.

COPEAU, Jacques. *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier* [Registros VI, A Escola do Vieux-Colombier]. Textos estabelecidos apresentados e anotados por Claude Sicard. Paris: Gallimard, 2000. — Tradução de José Ronaldo Faleiro.

MAROTTI, Ferruccio. *La Scena di Adolphe Appia*. San Casciano: Cappelli, 1966. Documenti di teatro, 34.

STREHLER, Giorgio. *Per un teatro umano*. A cura di Sinah Kessler [Por um Teatro Humano]. Org. de Sinah Kessler. Milano: Feltrinelli, 1974. Col. I fatti e le idee, 280.