

# Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe

*Improvisation and Incarnation in the Les Copiaus  
of Jacques Copeau: The Child's Game, the Actor,  
and the Trance*

*Improvisation et incarnation chez Les Copiaus de  
Jacques Copeau: le jeu de l'enfant, l'acteur et la  
trance*

Rodrigo Cardoso Scalari

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

E-mail: rscalari@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6163-1744>

## RESUMO

O artigo identifica as origens das noções de improvisação e de encarnação tais como elas foram propostas por Jacques Copeau ao grupo *Les Copiaus*. Evidenciam-se as críticas de Copeau aos modos de se fazer e de se aprender teatro na França do início do século XX, as observações do diretor-pedagogo sobre os jogos infantis de seus filhos e as ligações entre algumas dinâmicas destes e aquelas contidas nas práticas do *Les Copiaus*, dando-se especial atenção à ideia de transe. Conclui-se que o jogo infantil lançou as bases para uma improvisação imersiva nos *Copiaus*, bem como contribuiu para o entendimento de que um personagem dramático pode prescindir de um texto teatral dado *a priori*, fundamento que influencia práticas teatrais até os dias de hoje.

**Palavras-chave:** *Les Copiaus. Jogo infantil. Encarnação. Improvisação. Transe.*

## ABSTRACT

The paper identifies the origins of notions of improvisation and incarnation as they were proposed by Jacques Copeau to the group *Les Copiaus*. It highlights Copeau's criticism of

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

the methods of doing and learning theatre in early twentieth-century France, the director-pedagogue's observations on his children's games, and the connections between some of the dynamics of these games and those contained in the practices of *Les Copiaus*, paying special attention to the idea of trance. We conclude that children's play laid the foundations for an immersive improvisation in *Les Copiaus* as well as contributed to the understanding that a dramatic character can dispense with an a priori given theatrical text, a foundation that influences theatrical practices until nowadays.

**Keywords:** *Les Copiaus. Children's play. Incarnation. Improvisation. Trance.*

## RÉSUMÉ

L'article identifie les origines des notions d'improvisation et d'incarnation telles qu'elles ont été proposées par Jacques Copeau à la troupe *Les Copiaus*. Il met en lumière les critiques de Copeau sur les façons de faire et d'apprendre le théâtre dans la France du début du XX<sup>e</sup> siècle, les observations du metteur en scène-pédagogue sur les jeux de ses enfants et les liens entre certaines dynamiques de ces jeux et celles contenues dans les pratiques des *Copiaus*, en accordant une attention particulière à la notion de transe. Nous concluons que le jeu des enfants a posé les bases d'une improvisation immersive dans *Les Copiaus* et a contribué à faire comprendre qu'un personnage dramatique peut se passer d'un texte théâtral donné a priori, un fondement qui influence les pratiques théâtrales jusqu'à présent.

**Mots clés :** *Les Copiaus. Jeu d'enfants. Incarnation. Improvisation. Transe.*

## Introdução

*Drama é ação, o ator deve agir, com continuidade.  
O texto não vem antes, mas vive de acordo com a lei do  
personagem com o qual se está preenchido.*

– Suzanne Bing

(Copeau, *Fonds Copeau, Boîte 2, Dossier 1*)

Em recente publicação,<sup>1</sup> tratei de expor a noção de instinto dramático nas pesquisas sobre atuação de Jacques Copeau, conceito derivado de uma crença nos dons naturais da criança para o teatro, o que leva Copeau a colocar ao nível dos instintos esta capacidade que a criança tem de se transportar para um ser fictício, com a qual o ator deve se reconectar. Mas, se o instinto dramático se evidencia na aptidão infantil para “viver na pele de um outro” quando brinca, a Jacques Copeau não fascina apenas o fato de a criança ser capaz de operar esta transferência de seu eu para o personagem que ela faz de conta ser. Tão importante quanto isso é a capacidade que a criança tem, uma vez feita a transferência, de permanecer no universo lúdico que ela própria cria, improvisando longamente e atingindo uma verdadeira encarnação. Mais uma vez veremos como a criança operou como modelo para o ator na pesquisa sobre a atuação feita por Jacques Copeau,<sup>2</sup> tendo as brincadeiras de seus filhos revelado ao pesquisador as bases de um tipo de improvisação e de um estado de encarnação de seres ficcionais que passam a predominar sobretudo durante a empreitada dos *Les Copiaus* na Borgonha, envolvendo os atores em práticas que os conduziam a um estado próximo ao transe.

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha pesquisa de doutorado, cuja tese, intitulada *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier*,<sup>3</sup> efetuada sob orientação de Josette Féral, foi defendida em janeiro de 2021 na Université Sorbonne Nouvelle Paris III e financiada pelo Programa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES. Na referida tese, tratei da forma com a qual Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier reformulam questões e propõem práticas no domínio da formação do ator.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

A pesquisa teve um recorte etnográfico, com pesquisa de campo efetuada pelo autor na *École Philippe Gaulier*, beneficiando também de ampla consulta documental realizada em material inédito do *Fonds Copeau* da Biblioteca Nacional da França, de pesquisa bibliográfica extensa e de entrevistas com pessoas diretamente relacionadas aos pedagogos que compõem o *corpus* da tese.

O presente texto está inserido no campo dos Estudos Teatrais, mais especificamente na Pedagogia Teatral, mas também se conecta com a História do Teatro. É importante apontar que a figura de Jacques Copeau vem sendo revisitada nos domínios do Trabalho do Ator e da Pedagogia Teatral, independentemente de esta última se concentrar ou não na formação de atores. Neste contexto, várias publicações se destacam, como *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur* (Freixe, 2014) na França, *Pedagogia Teatral como cuidado de si* (Icle, 2010) no Brasil, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità* (Miglionico, 2009) e *L'educazione alla Teatralità: il gioco drammatico* (Oliva, 2010), ambos na Itália.

Além dos livros mencionados, a pedagogia teatral de Copeau tem sido objeto de atenção em artigos acadêmicos no Brasil e no exterior. Dessa forma, a improvisação teatral e a poética de atuação exploradas por Copeau no *Vieux Colombier* foram discutidas em publicações de Borba (2009), Faleiro, Giannetti e Bertolli (2009), Faleiro (2008) e Freixe (2017). No que diz respeito à influência de Copeau na América Latina e no Brasil, é importante mencionar os artigos de Javier (1997) e de Riechel, Soler e Faleiro (2010). Vale ressaltar que o trabalho muitas vezes negligenciado de Suzanne Bing ao lado de Copeau foi devidamente reconhecido por Doyon (2019), que aborda a questão do apagamento de Bing sob a perspectiva dos estudos de gênero.

## **Contra meras exterioridades: Copeau e sua crítica das instituições teatrais francesas**

Assim como outros aspectos das pesquisas de Copeau sobre a atuação, a exigência de uma encarnação está em parte ligada ao que o diretor rejeita nos atores de seu tempo. Basta olhar para o conteúdo das críticas de Copeau sobre a superficialidade da formação tradicional de atores e sobre o culto ao estrelato no domínio do teatro oficial para entender como esta busca de encarnação foi estabelecida como noção antagônica em relação ao *status quo* da vida teatral contra a qual o diretor francês se insurgiu.

No que concerne à formação, Copeau frequentemente toma o Conservatório<sup>4</sup> como principal parâmetro de comparação com sua própria abordagem pedagógica. É o caso em uma das seis conferências dada nos Estados Unidos por ele em 1917, no *Little Theatre*, em Nova Iorque. Na conferência chamada "*L'École du Vieux-Colombier*", de 19 de março de 1917, segundo Copeau, a partir do momento em que um estudante entra no Conservatório, ele já sabe imitar as grandes estrelas do teatro francês, como Mounet-Sully ou Mme Réjane. Para Copeau, a carga horária é insuficiente e a maioria dos professores, muitas vezes membros da *Comédie-Française*, não se implicam realmente na formação dos alunos. Estes últimos, para o diretor, estão menos preocupados com uma verdadeira formação do que com aprender todos os "truques, tiques, hábitos, maneiras de fazer as coisas" (Copeau, 1999, p. 174, tradução nossa)<sup>5</sup> de seus professores. Copeau, para quem "a sobrevivência do Conservatório é nefasta" (Copeau, 1999, p. 249, tradução nossa)<sup>6</sup> e "joga um descrédito sobre a própria ideia de escola" (Copeau, 1999, p. 249, tradução nossa)<sup>7</sup>, não é nada indulgente com uma jovem estudante do Conservatório, sobre a qual ele atesta: "Ela gostaria de declamar. Ela toma drogas para adquirir palidez trágica e sua vocação começa com a maquiagem" (Copeau, 1999, p. 175, tradução nossa)<sup>8</sup>.

No que diz respeito ao teatro oficial, Copeau não poderia ser mais crítico do que foi em relação aos atores da *Comédie-Française*. Estes atores, modelos seguidos pelos jovens estudantes do Conservatório, são os principais representantes do "grande ator" (Copeau, 1999, p. 176, tradução nossa)<sup>9</sup> que "se autoafirma constantemente" (Copeau, 1976, p. 62, tradução nossa)<sup>10</sup>, o individualista "inimigo da grande arte dramática" (Copeau, 1999, p. 176, tradução nossa)<sup>11</sup>, o "cabotino" (Copeau, 1976, p. 62, tradução nossa)<sup>12</sup> cuja grande personalidade se impõe e tende a reduzir cada personagem que ele interpreta a si mesmo.

Se apresento o panorama acima, bastante problemático na visão de Copeau, não é com o objetivo de tomar o seu lado. As críticas de Copeau ao Conservatório e à *Comédie-Française* possivelmente são justas, mas não estão isentas de certo espírito de competição de Copeau, pois ele acredita ser mais apto para formar atores do que o Conservatório e mais vivo que a "casa de Molière"<sup>13</sup> para abordar os clássicos. A visão de Copeau é importante porque, em certa medida, é em oposição a esta tradição fixa e cristalizada que ele desenvolverá seu modelo pedagógico.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

De modo menos colérico que aquele de Copeau, até mesmo mais apreciador dos benefícios do ensino tradicional do teatro, o relato de Jean Dasté, ator de Copeau por mais de uma década, além de seu genro,<sup>14</sup> sobre sua experiência teatral antes de entrar na *École du Vieux-Colombier* elucida as bases sobre as quais um jovem ator devia trabalhar para dominar seu ofício nas tradicionais aulas de teatro da época.

Quando eu tinha 13 anos, ia a uma aula de dicção todos os domingos de manhã em uma prefeitura de Paris. O professor era um ex-ator da *Comédie-Française*. Logo, ia às aulas que ele dava em sua casa. [...] O objetivo de quase todos os atores aprendizes, naquela época, era ser aceito no Conservatório e sair com um prêmio. [...] com a esperança de um dia atuar na *Comédie-Française*. [...] Antes de tudo, você tinha que colocar sua voz (na música) com a ajuda de vários exercícios. Ter boa dicção, não gaguejar, fazer-se ouvir, livrar-se de vícios vocais e de sotaques... Você tinha que aprender a caminhar enquanto interpretava uma situação, sem tropeçar, controlar seus gestos, saber olhar para seu parceiro, saber mostrar que estava ouvindo, saber fazer uma saída falsa, etc. Tudo isso foi e continua sendo muito útil, mas às vezes, com certos professores, esses métodos e disciplinas se tornaram a parte essencial do ensino [...] aspirávamos a nos assemelhar aos grandes atores da Casa de Molière e inspirávamo-nos neles exteriormente: tínhamos boa dicção, sabíamos andar, ouvir, respirar, etc. Mas habitar um personagem com todo o imprevisto e mistério que isso implica, ter a disponibilidade interior para ajudá-lo a viver dentro de nós: isso é outra coisa (Copeau, Fonds Copeau, Boîte 1, Dossier 6, tradução nossa).<sup>15</sup>

Embora de Jean Dasté, a passagem acima revela precisamente o que Copeau critica no ator em termos morais e técnicos: o carreirismo, a prevalência de uma técnica exterior e fixa (maneirismos de andar, falar, respirar), a imitação caricatural que atores jovens fazem de atores famosos. Contrário às receitas prontas, Copeau busca esta “disponibilidade interior” mencionada por Dasté, pois é a partir dela, e não de fórmulas pré-concebidas, que o personagem, como um fantasma, se aproxima do ator e conduz todo o seu comportamento. Segundo Dasté, sua entrada na *École du Vieux-Colombier* foi “uma ruptura completa com os velhos métodos” (tradução nossa).<sup>16</sup>, foi lá que ele pôde experimentar o que é “habitar um personagem” (tradução nossa)<sup>17</sup>.

Na medida em que Copeau expressa sua oposição à superficialidade na atuação no início do século 20, ele procura fora da cultura teatral de sua época novas bases para a atuação. Então, em qual situação Copeau reconhece pela primeira vez essa “disponibilidade em dar vida interior a um personagem” que Jean Dasté diz ter encontrado na *École du Vieux-Colombier*? Onde, em Copeau, se origina a exigência de que o ator seja impregnado pelo personagem ao ponto de fazer com que

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

seu eu desapareça? Onde Copeau detecta esta dinâmica na qual o comportamento do ator (formas de falar, andar, respirar) não existe de antemão, mas é descoberto à medida que o personagem ganha substância através da improvisação?

## **A brincadeira infantil – da improvisação à encarnação**

Sem querer responder categoricamente a cada uma das perguntas anteriores, o que podemos adiantar é a possibilidade de reconhecermos na abordagem de Copeau com seus atores, sobretudo nos consecutivos períodos de existência da *École du Vieux-Colombier* (1920-1924) e dos *Copiaux* (1925-1929), a progressiva busca de uma vida para o personagem que ultrapasse os limites do texto e vá mesmo além do espaço-tempo teatral, transbordando a vida ficcional para a vida cotidiana. Como influências, nós poderíamos evocar aqui os atores da *Commedia dell'arte* e sua permanência no trabalho de um personagem durante toda uma vida. Poderíamos nos referir aos sentimentos de origem religiosa constantemente mencionados por Copeau, à encarnação dos deuses realizada pelo homem muito antes da estruturação de representações nas formas clássicas de tragédia ou comédia no Ocidente. Tudo isso foi importante para o desenvolvimento da abordagem pedagógica do diretor. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para uma faceta menos explorada por pesquisadores até então e cujas conexões parecem importantes demais para serem negligenciadas: a brincadeira da criança como pista fundamental para o ator no que concerne à imersão na improvisação e à encarnação de um personagem.

Nos laboratórios teatrais com crianças conduzidos por Jacques Copeau e Suzanne Bing,<sup>18</sup> principal assistente no ramo pedagógico desenvolvido pelo diretor, inúmeras situações já haviam demonstrado ao pedagogo a forma como a imaginação da criança é capaz de criar uma realidade paralela por vezes tão poderosa quanto a da vida cotidiana. Entretanto, no que tange à questão da encarnação de personagens, parece-me que a observação cuidadosa de seus próprios filhos é o centro nevrálgico que, em determinado momento, leva Copeau a fazer dessa encarnação um objetivo para o trabalho do ator. Uma pista pode ser encontrada nas notas que Copeau toma para a palestra sobre a *École du Vieux-Colombier* de 19 de março de 1917 em Nova York, à qual já me referi anteriormente. Como em outras ocasiões, Copeau exalta a importância da brincadeira da criança, que ele considera um núcleo de “invenção autêntica” (Copeau, 1984, p. 512, tradução nossa) e evoca uma

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaux de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

situação em que sua filha, Hedvig, cujo apelido de família é Edi, aguarda ansiosamente o objeto lúdico que ele está fazendo para ela, elemento que fecunda a imaginação da criança e a lança no caminho do personagem.

As crianças nos ensinam. [...] Incentivar seus jogos, exaltá-los, sem se envolver demais. Suas imaginações afrouxam por falta de um acessório: sugerir o acessório. A espada de Edi. Falta-lhe paciência para fazer uma bela espada para si mesma. Eu faço isso para ela. Ela vê minha paciência, meu cuidado, eu a faço desejar pela espada por bastante tempo. Os sonhos crescerão ao redor da espada. Do amor que ela lhe dá, nasce o personagem do cavaleiro (Copeau, 1984, p. 512, tradução nossa).<sup>19</sup>

É assim que a própria Edi descreve sua expectativa em relação à espada que seu pai lhe prepara:

Um dia, meu pai me fez uma bela espada de madeira de caixote – ele a esculpiu com seu canivete – polida longamente e com pedaços de vidro arredondados. Eu me agachei ao seu lado e vigiava sua fabricação. Não ousava mostrar minha impaciência: mal podia esperar para colocar minhas mãos nesta maravilha – mas as melhorias que ele estava fazendo eram infinitas. Ele afinava as bordas para que minha querida espada se tornasse realmente afiada. Depois ele me deu dois centavos para ir até a tabacaria e comprar uma bola de fio vermelho, que ele enrolou ao redor da guarda em forma de cruz, depois de tê-la revestida com cola forte. Como fiquei feliz quando ele me armou com uma espada como eu nunca havia possuído em minha vida! Ela nunca mais saiu do meu lado. Mesmo durante as refeições, meus pais não me obrigavam a deixá-la. À noite, a pendurei sobre minha cama, de modo que meu primeiro olhar ao acordar fosse para ela (*apud* Copeau, 1984, p. 512, tradução nossa).<sup>20</sup>

Em outro texto, onde traça um paralelo entre jogos de sua própria infância e o trabalho do ator, Copeau declara: “Pergunte aos atores. Eles lhe dirão que muitas vezes [...] o acessório de atuação contribui, melhor do que qualquer esforço da mente, para nos colocar em posse dessa atitude interior que chamamos de sinceridade...” (Copeau, 1974, p. 38-39, tradução nossa)<sup>21</sup>. Para Copeau, a sinceridade é produto de uma escolha consciente por parte do ator, e certamente a principal condição para uma encarnação do personagem. Entretanto, a partir da experiência de Edi e sua espada, quero agora enfatizar isto: a fixação da criança em seu acessório lúdico ou fantasia em torno do acessório, o que a faz não largar sua espada mesmo em situações fora de um espaço-tempo dedicado a suas brincadeiras.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>



No caso dos filhos de Copeau – Maiène<sup>22</sup>, Edi e Pascal –, os jogos, frequentemente repletos de elementos dramáticos, iam frequentemente além das horas consagradas à brincadeira e invadiam as situações cotidianas da família. Copeau estava atento a esse fenômeno, acreditando ver nele uma lógica que poderia ser retomada pelos atores. Assim, sob os modelos da *Commedia dell'arte* e da improvisação, encontramos aqui o modelo da criança, ou, se preferirmos, o jogo infantil visto como meio para se chegar aos motores de jogo da improvisação e à criação de uma Nova Comédia Improvisada de tipos, a reinvenção da *Commedia dell'arte* com personagens contemporâneos tão sonhada por Copeau, um dos objetivos artísticos mais preciosos para o diretor. Uma citação longa, mas importante, mostra como o modelo da criança funciona na visão pedagógica de Copeau tanto no que diz respeito à encarnação do personagem bem como sobre a prática da improvisação.

Parece-me que a melhor e mais direta introdução à Comédia Improvisada é observar as brincadeiras das crianças. [...] Elas são mestres da improvisação. Vejo meus três pequenos (treze, dez e sete anos) brincarem desde o momento em que acordam até o momento em que adormecem, sem sair por um momento do personagem que atribuíram um ao outro. Nas refeições, tenho que convidá-los a deixar a ficção de lado para que eu possa encontrar meus verdadeiros filhos, com sua aparência e voz naturais. Esta identificação com o personagem é a primeira condição da criação improvisada. Cada um deles é sempre o mesmo personagem: um certo tom de voz, dois ou três gestos ou atitudes, um acessório rudimentar do traje são suficientes para constituir a fisionomia externa do personagem, e para sugerir seu caráter. Repetição do mesmo traço. Então, tudo o que enriquece este primeiro esboço vem da observação escrupulosa da realidade – modos, caracteres, fraquezas, maneirismos, tiques –, mas ligeiramente ampliado e parodiado, deformado sempre na mesma direção. A imaginação acrescenta à imitação características cada vez mais confiantes, paródicas e quase fantásticas (por exemplo, Sr. e Sra. Lim. A Sra. Lim tem uma paixão por insetos, especialmente mosquitos, que ela alimenta em gaiolas de ouro embelezadas com diamantes, e que ela passeia em um carro com assentos de veludo. Pretensiosa em tudo. Detalhe de seu traje: vestido e renda de cetim rosa, etc. Ao contrário de seu marido, que é bastante rude em suas palavras, vestido como um artista, e que vive em reclusão em seu quarto, onde dorme em uma cama desfeita, etc.). Ao redor dos personagens que eles encarnam, há companheiros representados por bonecos, como M. de Rhympose, o poeta, que em certas ocasiões vem recitar versos. Versos compostos (em um certo estilo Rhympose, Victor Hugo, Lamartine e Jean-Jacques). Tudo é inventado, composto, feito com as mãos, para esta ficção improvisada que é a vida cotidiana deles. As roupas, os menores acessórios. Eles inventam até jogos de cartas [...] Existem dois ou três jogos diferentes, ou canovaccio, não mais que isso. Cada um retoma sempre o mesmo papel, durante anos, obedecendo a uma espécie de tradição. Eles só podem jogar estes jogos juntos, todos os três, e sem nunca introduzir outras crianças. Há até mesmo um jogo no qual apenas Edi e Pascal participam. [...] nas quais improvisam com perfeita facilidade, fazendo descobertas ocasionais a seus personagens, mas sempre na mesma direção, no mesmo estilo, com perfeita coerência.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

Por mais longe que sua fantasia (ou minha curiosidade se eu lhes perguntar) os leve, seu personagem nunca lhes escapa. E eu tenho a ideia de que eles sentem um verdadeiro prazer em enriquecer os tipos que criaram. Eles são felizes por senti-los tão profundamente enraizados na realidade (Copeau, 1999, p. 110-112, tradução nossa).<sup>23</sup>

E em outro momento, Copeau acrescenta:

E é importante notar imediatamente a despersonalização que faz da criança um personagem por dias, semanas, meses, o que pela atividade torna sua arte mais real do que a realidade (Copeau, 1999, p. 364-365, tradução nossa).<sup>24</sup>

Pelos relatos de Copeau, podemos ver como seu projeto de uma Nova Comédia Improvisada encontra uma síntese perfeita nos jogos de seus filhos. As qualidades apontadas por Copeau nestes jogos – identificação, repetição do mesmo traço, observação escrupulosa da realidade, coerência, enraizamento na realidade, despersonalização – se tornariam então fundamentos de exercícios práticos aplicados a seus atores em Cedar-Court (EUA) em 1918, bem como aos estudantes da *École du Vieux-Colombier* a partir de 1920. Como Claude Sicard (Copeau, 1999, p. 13, tradução nossa) observa sobre o trabalho realizado na escola de Copeau, “longe de quaisquer receitas [...] o menor encontro na vida cotidiana, a menor observação no *Jardin des Plantes* ou na rua [...] tudo é um pretexto para improvisação e mímica”<sup>25</sup>. Mas, se este caminho, que começa com a despersonalização do ator, passa pelo uso de um elemento externo (animais, árvores, pessoas) e termina na encarnação de um ser fictício, o que foi amplamente desenvolvido dentro da *École du Vieux-Colombier*, o mergulho do ator na realidade do personagem será ainda mais notável na época do retiro da trupe-escola para Borgonha e no subsequente advento da trupe dos *Les Copiaus*.

### ***Les Copiaus*: improvisação, imersão e transe**

Antes de adentrarmos a dimensão improvisação-imersão-transe, convém resgatar brevemente o histórico do *Les Copiaus*, seu surgimento, suas práticas e o impacto do grupo no teatro francês.

Em 1924, Copeau fecha o *Théâtre du Vieux Colombier* e a escola homônima em Paris. Assim, com alguns alunos e atores do *Vieux Colombier*, bem como com suas respectivas famílias, Copeau parte para a Borgonha, em 1924, e se instala primeiramente na pequena cidade de Morteuil e um ano depois em Pernand-Vergelesses, ambas cidades em uma região de camponeses e de produtores de vinho. Para Copeau, o encerramento das empreitadas parisienses se deve, por um lado, à ideia de

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

fugir da pressão comercial da capital sobre sua produção teatral. Por outro, tal fato visa abrir o espaço necessário para aprofundar as pesquisas que mais lhe interessavam, isto é, continuar algumas das investigações iniciadas na *École du Vieux Colombier* e efetuar pesquisas sobre a Nova Comédia Improvisada.

Para todos eles, mudar-se para o campo significava ir em direção a um objetivo desejado. Eles estavam se afastando do cabaré de Paris e se aproximando do teatro popular. Poderiam continuar a estudar, experimentar e preparar uma nova comédia que seria uma versão moderna da *commedia dell'arte* (Mistrík, 2014, p. 95, tradução nossa).<sup>26</sup>

Como aponta Léon Chancerel, a rotina de práticas na Borgonha era diversificada, envolvendo, entre outras coisas, “pesquisa de personagens, treinamento do grupo coral, experimentos de improvisação, criação de máscaras, desenvolvimento de roteiros” (Chancerel, 1930, p. 15, tradução nossa)<sup>27</sup>. Mas a originalidade do grupo não se limitava às pesquisas técnicas e estéticas que efetuava. Pela primeira vez na França, um grupo de artistas conhecido havia deixado a capital francesa para criar e se apresentar em comunidades camponesas diante de um público eminentemente popular. Salas de pousadas, parques, festas vinícolas e pequenas comunidades serviram de palco para apresentar as criações dos Copiaus, que receberam um acolhimento caloroso de um público simples, de origem rural e até então ignorado pelo meio teatral. Assim, os Copiaus se tornaram os pioneiros da Descentralização Teatral na França, movimento que se tornaria uma política cultural de estado a partir de 1946 na França e que teve como objetivo o incentivo da produção e da difusão do teatro nas diversas regiões francesas, descentralizando a produção teatral da região parisiense.

Quando, em 1924, Copeau decide fechar o teatro e a escola do *Vieux-Colombier* em Paris, a fim de empreender uma pesquisa ainda mais aprofundada sobre o ator e o teatro popular na Borgonha, essa decisão corresponde também ao cumprimento de um desejo que precede a abertura da *École du Vieux Colombier* em 1920, visto que ainda em 1916, em suas Notas Inéditas sobre a Comédia Improvisada, Copeau manifesta a vontade de “Criar uma confraria de atores [...] criando juntos, inventando seus jogos juntos, tirando seus jogos de si mesmos e uns dos outros” (Copeau, 1979, p. 323, tradução nossa)<sup>28</sup>. É assim, na concretização a partir de 1924 de um desejo esboçado em papel já em 1916, que surge a trupe dos *Les Copiaus*<sup>29</sup>, grupo cujo objetivo foi o de pesquisar, longe do cabotinismo parisiense e da tentação à erudição potencialmente paralisante, formas populares

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

para uma Nova Comédia Improvisada – uma *Commedia dell'arte* contemporânea – a partir da instrução que os próprios jogos criados pelos atores poderiam fornecer. Neste aspecto, o paralelo com a educação dos próprios filhos de Copeau, mantidos fora da educação escolar por longo período para que extraíssem seu aprendizado dos jogos que inventavam, é inevitável. Mas a relação entre os jogos das crianças de Copeau e o treinamento de atores na Borgonha não se limita à sua convergência no que diz respeito à virtude pedagógica do jogo. Mais do que antes, é neste momento que podemos identificar o investimento dos atores em um tipo de comportamento completamente novo, em uma improvisação imersiva, que confunde os limites entre treinamento, ensaio e apresentação, e que, a exemplo dos filhos de Copeau, transforma a vida cotidiana em uma espécie de grande jogo levado aos seus limites. Vejamos o que Michel Saint-Denis, sobrinho de Copeau e ator do *Les Copiaus*, nos revela sobre os impulsos investigativos do tio.

Antes de partir para Morteuil<sup>30</sup>, o Patrão<sup>31</sup> nos falou com frequência sobre o que deveria ser a vida dramática na comunidade. Ele nos disse que nos imaginava adotando um personagem em certos dias e interpretando-o em todos os atos da vida cotidiana, da manhã à noite. Quando cheguei a Morteuil, sabia que Villard e Boverio já haviam praticado a improvisação em certas noites após o jantar para divertir os camaradas: Jean vestia uma certa farda encontrada no castelo e usava um gorro de lona dura. Durante quinze dias, quase a cada refeição, Boverio interpretou vários personagens, muito próximos uns dos outros, e que acabaram se fundindo em um só: Lord Quick, um velho original de costumes aristocráticos e refinados, comendo e bebendo bem, e tendo no decorrer de sua vida experimentado várias dificuldades aventureiras... (*apud* Copeau, 1999, p. 427, tradução nossa).<sup>32</sup>

A continuidade dos jogos dos três filhos de Copeau, Maiène, Edi e Pascal, crianças que brincavam “desde o momento em que acordam até o momento em que adormecem” (Copeau, 1999, p. 110, tradução nossa)<sup>33</sup>, impressionava a ele e lhe fez intuir ali um possível caminho de pesquisa na prática da improvisação. A experiência com os *Copiaus* aparece como a averiguação desta intuição na prática. Assim como Copeau encontrou em seus filhos a observação do mundo, a transposição da observação em jogos e a capacidade de brincar durante dias a fio, os atores de *Les Copiaus* também se inspiram no mundo ao seu redor e transpõem suas observações para processos de improvisação próximos ao que poderíamos chamar de transe.

E aqui precisamos elucidar o que entendemos por transe no contexto do trabalho dos atores do *Les Copiaus*. A expressão “transe” possui uma relevância particular na teoria teatral do século XX, tendo sido empregada por importantes pesquisadores para se referir à fenômenos no campo das Artes

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

Performativas e da Antropologia. Artaud (1999), Schechner (1985) e Icle (2006) são alguns exemplos. Sem prejuízo de aproximações possíveis entre o que consideramos aqui como “transe” e os pensamentos dos autores citados, gostaria de trazer para a discussão sobre o termo algumas colocações de Guy Freixe sobre a máscara no trabalho de Copeau.

A máscara levou os alunos a descobrirem um tipo de atuação em que o ator tinha que sair de si mesmo para dar vida, a partir do vazio criado dentro dele, ao personagem sugerido pela máscara; então ele tinha que ser habitado por ela, até mesmo “possuído”. [...] Thomas Leabhart ressalta que as expressões mais usadas pelos principais discípulos de Copeau para descrever esse trabalho sob a máscara são “transe”, “segundo estado” e “momentos de delírio” [...] Copeau usaria esse conceito “xamânico” do ator possuído por sua máscara como um modelo para estender ao relacionamento do ator com seu personagem, em termos que lembram a iluminação mística. Para Copeau, o ator deve concordar em se permitir ser guiado pela máscara. Isso exigia uma postura que era incomum no Ocidente. Mas Copeau via esse abandono da subjetividade como a base da arte do teatro (Freixe, 2010, p. 133, tradução nossa).<sup>34</sup>

A citação acima se refere especificamente à montagem do espetáculo “nô Kantan”, trabalho do único grupo que havia passado pelos três anos de formação propostos na *École du Vieux Colombier*, apresentado em maio de 1924, e que representa uma síntese das pesquisas sobre a máscara teatral na escola. Mas conceitos como “transe”, “segundo estado” e “delírio” não se limitam ao que foi empreendido no âmbito da escola de Copeau. Jacques Prénat, que visitou Copeau poucos meses após a aventura borgonhesa dos *Copiaus*, revela, com riqueza de detalhes, parte do processo criativo empreendido naquela época pela trupe.

Os primeiros personagens inventados pelos estudantes foram M. Congre, um tímido, macio e ridículo arquivista-paleógrafo, experimentado por Léon Chancerel, e contradito por um brutal, interpretado por Michel Saint-Denis. Depois deles apareceu um certo Lord Quick, um velho gordo e leve que gostava de evocar todo um passado literário e mundano. Augusto Boverio deu vida a esse personagem, mas sem forçá-lo, só o imitando se não pudesse fazer mais. Quick tinha sido colocado num vagão ferroviário, depois introduzido numa história de uma moça casada por ganância: tudo sem muito resultado. Mas, pouco a pouco, o trabalho e os novos métodos enriqueceram-se com nuances e contribuições que no início eram apenas simples silhuetas. Todas as noites, os atores apareciam vestidos e com máscaras e, durante horas a fio, representavam juntos (mas em nome de seu personagem) as ações da vida cotidiana: beber, comer, andar. Ou se envolveriam em pequenas brincadeiras ou situações envolvendo pessoas de rua: o catador de pontas de cigarro, a prostituta, o sargento da cidade, a senhora que dirige o chalé de necessitados. Eles combinaram uma paciente aglutinação de feições emprestadas da realidade, e a busca do conteúdo psicológico necessário para que seu personagem alcançasse seu papel social. Para Saint-Denis, por exemplo, que começou com um ser concreto,

mas queria dar-lhe um caráter geral, o problema era o seguinte: “Que personagem será apropriado para animar esta forma: o representante?” Eles estavam procurando, e as descobertas foram feitas numa região intermediária entre o ator (e o que nele está orientado para o personagem) e o personagem, com sua exigência de retirar do ator tudo o que pode se tornar sua propriedade. [...] Formou-se uma pequena equipe, de personagens sólidos e por vezes autoritários, que chegou a perturbar a identidade do ator, tanto mais que a alucinação voluntária foi prolongada. E ali, o antídoto do texto escrito, do drama-espelho do mundo já não existia (Prénat, 1930, p. 391, tradução nossa).<sup>35</sup>

Sobre esta fase de trabalho, Jean Dasté comenta: “Improvisação [...] é uma espécie de delírio, que requer grande força física” (*apud* Prénat, 1930, p. 390, tradução nossa)<sup>36</sup>. Como vimos anteriormente, este “tipo de delírio” parece ser justamente o elemento que Copeau percebeu pela primeira vez no jogo infantil, mais precisamente, nas brincadeiras de seus próprios filhos.

## Considerações finais

Este trabalho de encarnação de personagens inspirados no meio social e cujas ações são realizadas durante longas horas na vida cotidiana foi pioneiro ao dar concretude a um princípio que influenciará definitivamente os caminhos da pedagogia teatral e do teatro durante o século XX e até nossos dias: aquele de que uma vida dramática pode ser cultivada fora e independentemente do texto. Tal fundamento, que hoje pode parecer banal, na época rompeu com uma tradição centrada no texto e com o subsequente entendimento do trabalho do ator como interpretação do texto do dramaturgo. Para permanecer na linhagem influenciada por Copeau, poderíamos evocar a presença deste princípio na escola de Jacques Lecoq, que se propõe como uma “escola de criação” teatral, em oposição ao que poderíamos considerar uma “escola de interpretação” de textos. Ainda nesta linha, poderíamos também evocar o *Théâtre du Soleil* e sua frequente prática “escritura do palco”, em que o texto não existe de antemão, mas é formulado em um vai-e-vem entre a improvisação dos atores e as anotações da dramaturga, Hélène Cixous, que escreve a partir do que o palco lhe sugere. Também influenciado pelas pesquisas realizadas por Copeau, Philippe Gaulier, em seu curso intitulado *Caracters*, por exemplo, propõe uma abordagem na qual o ator primeiramente cria um personagem e em seguida o desenvolve em improvisações diversas, nas quais o texto é forjado à medida que o ser fictício é descoberto. Ao falar da importância dos exercícios mímicos e da improvisação para seus atores, Copeau afirma: “o importante não é trabalhar para uma peça, é que a imaginação dramática não deixe de trabalhar” (*apud* Prénat, 1930, p. 382, tradução nossa)<sup>37</sup>.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

Na raiz deste pensamento está a visão de Copeau sobre as crianças, especialmente as suas próprias, que, para ele, foram como verdadeiros “mestres da improvisação” (Copeau, 1999, p. 110, tradução nossa)<sup>38</sup>.

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORBA, Patrícia de. Aspectos da improvisação teatral na França. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 13, p. 113-121, 2009.
- CHANCEREL, Leon. Les Copiaus. **Jeux, tréteaux et personnages (Cahiers d'art dramatique)**, Paris, 1ère année, v.1, n. 1, p. 13-17, 1930.
- COPEAU, Jacques. **Registres I: Appels**. Paris: Gallimard, 1974. (coll. Pratique du Théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres II, Molière**. Paris: Gallimard, 1976. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres III, Les Registres du Vieux-Colombier, 1**. Paris: Gallimard, 1979. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres IV. Les Registres du Vieux-Colombier, 2: America**. Paris: Gallimard, 1984. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres VI, L'École du Vieux-Colombier**. Paris: Gallimard, 1999. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Fonds Copeau: 7 Boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, s/d.
- DOYON, Raphaëlle. Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral. In: GARRIC, J.-P. (ed.). **La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus**. Création, Arts et Patrimoines. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2019. p. 9-42.
- FALEIRO, José Ronaldo. Ginástica & jogo entre os primeiros alunos de copeau. In: CONGRESSO ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: [s. n.], 2008.
- FALEIRO, José Ronaldo; GIANNETTI, Gabriela; BERTOLI, Naiara. Sobre a poética da atuação em Jacques Copeau. **DAPesquisa**, v. 4, n. 6, p. 163-169, 2009.
- FREIXE, Guy. **La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur**. Lavérune: Éditions l'Entretemps, 2014.
- FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. **Cena**, Porto Alegre, n. 23, p. 184-193, nov. 2017.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. **Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

FREIXE, Guy. **Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle**. Montpellier: l'Entretemps éd, 2010.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia Teatral como cuidado de si**. São Paulo: Baraúna, 2010.

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAVIER, Francisco. Jacques Copeau e a America Latina. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 45-52, 1997.

MIGLIONICO, Marco. **Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità**. Arona: Editore XY.IT, 2009.

MISTRİK, Miloš. Les Copiaus sans Copeau. In: VILLARD-GILLES, Jean; SAINT-DENIS, Michel. **Jacques Copeau, hier et aujourd'hui**. Bratislava/Paris: Veda: les Éditions de l'Amandier, 2014. p. 94-128.

OLIVA, Gaetano. **Educazione alla Teatralità**: Il gioco drammatico. Arona: Editore XY.IT srl, 2010.

PRÉNAT, Jacques. Visite à Copeau. **Latinité**, p. 377-400, 1930.

RIEHEL, Juliana; SOLER, Nathalie; FALEIRO, José Ronaldo. Jacques Copeau e sua influência na EAD e no moderno teatro brasileiro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 92-102, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14077>. Acesso em: 6 nov. 2023.

SCALARI, Rodrigo. Jacques Copeau in tune with romanticism, hand in hand with Rousseau: from the myth of child's innocence to the problems of actor's consciousness. **Theatre, Dance and Performance Training**, 2023a. DOI: <https://doi.org/10.1080/19443927.2023.2253189>.

SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023b. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0104>.

SCALARI, Rodrigo. Laboratórios da Infância de Copeau e Bing: um grupo de crianças, embrião da École du Vieux Colombier. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 13, n. 1, p. 1-28, 2022a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/123673>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCALARI, Rodrigo. Jacques Copeau e o instinto dramático da criança. **Sala Preta**, v. 21, n. 2, p. 49-65, 2022b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i2p49-65>.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, *le tout rond*. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022c. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21895/14789>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCALARI, Rodrigo. Quando o teatro encontra a infância: contribuições da Children's School à pedagogia do ator na École du Vieux-Colombier. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 11, n. 23, p. 159-174, 2021a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/32946>. Acesso em: 24 out. 2023.

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>



SCALARI, Rodrigo. **L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale**. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. 2021. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2021b.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and antropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

pós?

---

SCALARI, Rodrigo Cardoso. **Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

232

## NOTAS

- 1 Ver Scalari (2022b).
- 2 Convido os leitores a consultarem artigos onde tratei de outros aspectos relacionando a criança e as pesquisas de atuação efetuadas por Jacques Copeau. São eles: Scalari (2023a, 2023b, 2022a, 2022b, 2022c, 2021a).
- 3 Ver Scalari (2021b).
- 4 Na época chamado de *Conservatoire de musique et déclamation*, era a principal escola de formação de artistas teatrais de Paris.
- 5 No original: « trucs, tics, habitudes, façons de faire ».
- 6 No original: « la survivance du Conservatoire est funeste ».
- 7 No original: « jette un discrédit sur l'idée même d'école ».
- 8 No original: « Elle voudrait déclamer. Elle prend des drogues pour acquérir la pâleur tragique et sa vocation commence par le maquillage ».
- 9 No original: « grand acteur »
- 10 No original: « se fait constamment valoir ».
- 11 No original: « ennemi du grand art dramatique ».
- 12 No original: « cabotin ».
- 13 Apelido da Comédie-Française, « la maison de Molière ».
- 14 Em 3 de janeiro de 1928, Jean Dasté casa com Marie-Hélène Copeau, que passa a se chamar Marie-Hélène Dasté, nome artístico com o qual a filha de Copeau ficou conhecida no meio teatral francês.
- 15 No original: « À 13 ans, j'allais, chaque dimanche matin, dans une Mairie à Paris, à un cours de diction. Le Professeur était un ancien comédien de la Comédie-Française. Bientôt, je suis allé aux cours qu'il donnait chez lui. [...] Le but de presque tous les apprentis comédiens était alors d'être reçu au Conservatoire et d'en ressortir avec un prix. [...] avec l'espoir de jouer un jour à la Comédie-Française. [...] Il fallait d'abord placer la voix (dans la musique) à l'aide de différents exercices. Avoir une bonne diction, ne pas bafouiller, se faire entendre, faire disparaître zézaiements et accents... Il fallait apprendre à marcher en jouant une situation, sans trébucher, maîtriser ses gestes, il fallait savoir regarder son partenaire, savoir montrer qu'on écoutait, savoir-faire une fausse sortie, etc. Tout cela était et demeure très utile, mais il arrivait qu'avec certains professeurs, ces méthodes et ces disciplines devenaient l'essentiel de l'enseignement (1). [...] on aspirait à ressembler aux grands acteurs de la Maison de Molière et on s'inspirait d'eux par l'extérieur : on avait une bonne diction, on savait marcher, écouter, respirer, etc. Mais, habiter un personnage avec tout l'imprévu, le mystère que cela comporte, avoir la disponibilité intérieure pour l'aider à vivre en nous : c'est autre chose ».
- 16 No original: « une rupture complète d'avec les anciennes méthodes ».
- 17 No original: « habiter un personnage ».
- 18 No Clube de Ginástica Rítmica da Rua Vaugirard em Paris em 1915-1916 e na Children School de Nova York entre 1918-1919, por exemplo. Para mais informações, recomendo consultas a dois artigos que publiquei. Ver Scalari (2021a, 2022a).
- 19 No original: « Les enfants nous enseignent. [...] Favoriser leurs jeux, les exalter, sans s'y mêler trop. Leur imagination se relâche faute d'un accessoire : suggérer l'accessoire. L'épée d'Edi. Pas la patience d'en faire une belle. Je la lui fais. Elle voit ma patience, mon soin, je la lui fais désirer longtemps. Les rêves grandiront autour de l'épée. De l'amour qu'elle lui porte, naît le personnage du chevalier ».
- 20 No original: « Un jour, mon père me fit une magnifique épée de bois de caisse – il la tailla avec son canif – la polit longuement avec des morceaux de verre arrondis. J'étais accroupie à côté de lui et surveillais la fabrication. Je n'osais manifester l'impatience qui me travaillait : j'avais hâte d'entrer en possession de cette merveille – cependant les perfectionnements qu'il y mettait n'en finissaient pas. Il aminçissait les bords, si bien que ma chère épée devenait vraiment tranchante. Puis il me donna deux sous pour aller acheter, au bureau de tabac, une pelote de ficelle rouge dont il entourait la garde en forme de croix, après l'avoir enduite de la colle forte. Quel bonheur fut le mien lorsqu'il m'arma de cette épée telle que je n'en avais jamais possédée de ma vie. Elle ne quitta plus mon côté. Même pendant les repas, mes parents ne m'imposaient pas de m'en dépouiller. La nuit je la suspendais au-dessus de mon lit, de sorte que mon premier regard au réveil était pour elle ».
- 21 No original: « Interrogez les acteurs. Ils vous diront que bien souvent [...] l'accessoire de jeu contribue, mieux que n'importe quel effort de l'esprit, à nous mettre en possession de cette attitude intérieure que nous appelons sincérité... ».

## NOTAS

22 Apellido familiar de Marie-Hélène Copeau (Marie-Hélène Dasté), filha primogênita de Jacques Copeau e Agnès Thomsen.

23 No original: « Il me paraît que la meilleure initiation à la Comédie Improvisée, la plus directe, sera l'observation du jeu des enfants. [...] Ils sont des maîtres en improvisation. Je vois mes trois petits (treize, dix et sept ans), jouer depuis le moment où ils s'éveillent jusqu'au moment où ils s'endorment, sans sortir un instant du personnage qu'ils se sont réciproquement assigné. À l'heure des repas, je suis obligé de les inviter à laisser de côté la fiction afin que je retrouve mes vrais enfants, avec leur allure et leur voix naturelles. Cette identification au personnage est la première condition de la création improvisée. Chacun d'eux est toujours le même personnage : un certain ton de voix, deux ou trois gestes ou attitudes, un accessoire rudimentaire du costume suffisent à constituer la physionomie extérieure du personnage, et à suggérer son caractère. Répétition du même trait. Puis, tout ce qui vient enrichir cette première ébauche procède de l'observation scrupuleuse de la réalité – mœurs, caractères, travers, manies, tics –, mais légèrement grossi et parodié, déformé toujours dans un même sens. L'imagination ajoute à l'imitation des traits de plus en plus assurés, parodiques et quasi fantastiques (Ex. de M. et Mme Lim. Mme Lim a la passion des bêtes et particulièrement des moustiques qu'elle nourrit dans des cages d'or rehaussées de diamants, et qu'elle promène en automobile sur des banquettes de velours. Prétentieuse en tout. Détail de son costume : robe de satin rose et dentelle, etc. Contraste avec son mari, assez grossier en paroles, vêtu à l'artiste, et qui vit retiré dans sa chambre où il dort dans un lit pas fait, etc.) Autour des personnages qu'ils incarnent, comparses figurés par des poupées, comme M. de Rhympose, le poète, qui dans certaines occasions vient réciter des vers. Vers composés (dans un certain style Rhympose, Victor Hugo, Lamartine et Jean-Jacques). Tout est inventé, composé, fabriqué de leurs mains, pour cette fiction improvisée qui est leur vie quotidienne. Les vêtements, les moindres accessoires. Ils inventent jusqu'à des jeux de cartes [...] Il y a deux ou trois jeux, ou canevas différents, pas plus. Chacun y reprend toujours le même rôle, depuis des années, obéissant à une sorte de tradition. Ils ne peuvent jouer à ces jeux qu'ensemble, tous les trois, et sans jamais y introduire d'autres enfants. Il y a même tel de ces jeux auquel Edi et Pascal sont seuls à prendre part. [...] sur lequel ils improvisent avec une parfaite aisance, faisant de temps en temps des découvertes à leur personnage, mais toujours dans le même sens, dans le même style, avec une parfaite cohérence. Si loin que les mène leur fantaisie (ou ma curiosité si je les interroge), leur personnage ne leur échappe jamais. Et j'ai l'idée qu'ils éprouvent une véritable jouissance dans l'enrichissement des types créés par eux. Ils sont heureux de les sentir si profondément enfoncés dans la réalité ».

24 No original: « Et il faut remarquer tout de suite la dépersonnalisation qui fait que l'enfant est un personnage pendant des jours, des semaines, des mois, qui fait que pour l'activité son art est plus vrai que la réalité ».

25 No original: « en dehors de toute recette [...] la moindre rencontre de la vie quotidienne, la moindre observation au Jardin des Plantes ou dans la rue [...] tout est prétexte à l'improvisation et le mime ».

26 « Partir pour la campagne, c'est pour tous tendre en quelque sorte vers un but désiré. Ils s'éloignent du cabotinisme de Paris pour s'approcher du théâtre populaire. Ils peuvent continuer à étudier, à expérimenter et à préparer une comédie nouvelle qui devait être une version moderne de la *commedia dell'arte* ».

27 No original: « Recherche de personnages, entraînement du groupe choral, essais d'improvisation, création de masques, élaboration de scénarios ».

28 No original: « Créer une confrérie de comédiens. [...] créant ensemble, inventant ensemble leurs jeux, tirant d'eux-mêmes et les uns des autres leurs jeux ».

29 O nome *Les Copiaus* (Os Copiaus) foi dado por espectadores locais após uma apresentação teatral em Demigny, em 17 de maio de 1925. "Copiaus" é uma espécie de trocadilho para se referir ao grupo de atores como "os seguidores de Copeau".

30 Morteuil era uma pequena fazenda contendo um castelo que foi o primeiro lugar onde Copeau, sua família e seus seguidores se instalaram, ainda no fim de 1924.

31 "Patrão" era o apelido de Jacques Copeau entre seus colaboradores teatrais.

32 No original: « Avant le départ pour Morteuil, le Patron nous entretint souvent de ce qui devrait être la vie dramatique au sein de la communauté. Il nous dit qu'il nous imaginait adoptant certains jours un personnage et le jouant dans tous les actes de l'existence quotidienne depuis le matin jusqu'au soir. Lorsque j'arrivai à Morteuil, je sus que déjà Villard et Boverio s'étaient exercés à l'improvisation certains soirs après le dîner pour amuser les camarades : Jean s'affublait d'une certaine livrée trouvée au château et se coiffait

## NOTAS

---

d'une casquette rigide en toile cirée. Boverio, pendant quinze jours, presque à chaque repas, joua plusieurs personnages, très proches les uns des autres, et qui finirent par se fondre en un seul : Lord Quick, vieil original de mœurs aristocratiques et raffinées, mangeant et buvant bien, et ayant au cours de son existence connu quantité de difficultés aventureuses... ».

33 No original: « depuis le moment où ils s'éveillent jusqu'au moment où ils s'endorment ».

34 No original: « Le masque avait conduit les élèves à la découverte d'un type de jeu où l'acteur devait se quitter pour faire vivre, à partir du vide créé en lui, le personnage tel que le masque suggérait ; puis il fallait en être habité, « possédé » même. [...] Thomas Leabhart fait remarquer que les expressions qui reviennent le plus souvent chez les principaux disciples de Copeau, pour parler de ce travail sous le masque, sont les termes de « transe », d'« état sécond », de « moments de délire ».[...] Copeau fera de cette conception « chamanique » de l'acteur possédé par son masque, le modèle qu'il étendra au rapport du comédien à son personnage, en des termes rappelant l'illumination mystique. L'acteur doit accepter pour Copeau de se laisser guider par le masque. Ce qui demande un positionnement inhabituel en Occident. Mais Copeau voit dans cet abandon de la subjectivité le fondement de l'art du théâtre ».

35 No original: « Les premiers personnages inventés par les élèves furent M. Congre, archiviste-paléographe timide, douillet et ridicule, essayé par Léon Chancerel, et que contredisait un brutal, incarné par Michel Saint-Denis. Après d'eux, apparut un certain lord Quick, vieil homme gros et léger, qui se complaisait à évoquer tout un passé littéraire et mondain. Augusto Boverio animait ce personnage, mais sans forcer, ne faisant que mimer s'il ne pouvait davantage. On avait mis Quick dans un wagon de chemin de fer, puis on l'avait introduit dans un scénario de fille que l'on marie par cupidité : le tout sans grand résultat. Mais peu à peu, le travail, et les nouvelles méthodes enrichirent de nuances et d'apports ce qui n'était au commencement que de simples silhouettes. Chaque soir, les comédiens apparaissaient costumés et masqués, et pendant des heures ils accomplissaient ensemble (mais au nom de leur personnage) les actions de la vie quotidienne : comme boire, manger, se promener. Ou bien, ils s'engageaient dans des petites farces ou scénarios où intervenaient des types de la rue : le ramasseur de mégots, la prostituée, le sergent de ville, la dame qui tient le chalet de nécessité. Ils combinaient une patiente agglutination de traits empruntés au réel, et la recherche du contenu psychologique nécessaire à leur personnage pour le faire aboutir à son rôle social. Pour Saint-Denis, par exemple, qui était parti d'un être concret, mais entendait lui donner un caractère général, le problème se posait ainsi : « quel caractère sera propre à animer cette forme : le représentant ? » Ils cherchaient, et les découvertes se faisaient dans une région moyenne entre l'acteur (et ce qui se trouve en lui orienté vers le personnage) et le personnage, avec son exigence à tirer de l'acteur tout ce qui peut devenir sa propriété. [...] Une petite équipe se constituait, de caractères solides et quelquefois autoritaires, allant jusqu'à troubler la personne du comédien, d'autant plus que l'hallucination volontaire se prolongeait. Et là, l'antidote du texte écrit, du drame-miroir du monde n'existait plus ».

36 No original: « L'improvisation [...] est une sorte de délire, qui exige une grande force physique ».

37 No original: « ce qui est important, ce n'est pas de travailler pour une pièce, c'est que l'imagination dramatique ne cesse pas de travailler ».

38 No original: « maîtres en improvisation ».