

O ESPECTADOR TEATRAL DO SÉCULO XX: O projeto de Jacques Copeau

[THE THEATRICAL SPECTATOR OF THE TWENTIETH CENTURY: The project of Jacques Copeau]

Sandro de Cássio Dutra

Resumo: No teatro contemporâneo, mais precisamente a partir do século XX, há uma notável preocupação de diretores teatrais, no que concerne à disposição do espectador, para modificar o tradicional acordo instaurado no *theatron* (lugar de onde se vê) para, dentre outras propostas, trazer o público para a *skéné* (palco). Neste artigo, pretendemos discutir tal transformação, com foco sobre as ideias do diretor francês Jacques Copeau, que além de se debruçar sobre a formação do ator, preocupou-se cotidianamente com o espectador, procurando conhecer suas aspirações, potencialidades e reações. Copeau acreditava que o público não se limitava a exigências vulgares. Mais tarde, Rancière teorizaria sobre o “espectador emancipado”.

Palavras-chave: teatro contemporâneo; espectador emancipado; Jacques Copeau.

Abstract: In contemporary theater, more precisely from the twentieth century, there is a notable concern of theatrical directors, regarding the spectator's disposition, to modify the traditional agreement established in *theatron* (place of view) to, among other proposals, bring the public to the *skéné* (stage). This article discusses this transformation, focusing on the ideas of the French director Jacques Copeau who, in addition to studying the actor's formation, daily worried about the spectator, seeking to know their aspirations, potentialities and reactions. Copeau believed that the public was not limited to vulgar demands. Later, Rancière would theorize about the "emancipated spectator."

Keywords: contemporary theater; emancipated spectator; Jacques Copeau.

O espectador no século XX: do *theatron* a *skéné*

O surgimento do teatro continua sendo uma incógnita, por mais que nos rendemos a explicações convencionalizadas. Já sua formalização, nos teatros gregos, é acompanhada de documentos materiais que dão indícios mais sólidos aos pesquisadores do assunto. Tragédia e comédia, festivais gregos, dramaturgias,

patrocínio público e catarse, são alguns dos temas tratados mais profundamente. E o espectador?

Theatron em grego pode ser traduzido por “local de onde se vê o espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 409). Trata-se do lugar da plateia. Tal denominação é suficiente para ressaltar a importância desse elemento – o espectador –, para o qual uma apresentação era destinada, engrandecida pela cuidadosa construção teatral. A preparação do espetáculo, a dramaturgia elaborada, a maquinaria planejada, a composição do coro, enfim, tudo produzido para quem pudesse “ver”.

E o que significava ver? Os escritos de Aristóteles sobre esse tema é um dos mais antigos que nos chegaram até o momento. Platão também havia se manifestado sobre a recepção artística. A opinião de um é antagônica a do outro, Aristóteles, por exemplo, entendia que a tragédia é a

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções". (ARISTÓTELES, 1991, p. 251)

Por outro lado, Platão, ao expor suas ideias sobre arte (destacando a pintura e o teatro), aponta que se trata de atividade que “executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro.” (PLATÃO, 2001, p. 465/466)

Tal controvérsia não foi uma característica peculiar na antiguidade grega e atravessou séculos. Roland Barthes, por exemplo, na atualidade, em relação ao teatro grego, observa: "A tragédia tem a função extremamente utilitária de 'purgar' todas as paixões do homem, despertando nele piedade e medo, ou apenas libertando-o deste medo e dessa piedade?" (BARTHES, 1986, p. 77)

Como o recorte do presente artigo delimita o século XX como parâmetro para a análise acerca do espectador, é pertinente mencionar alguns estudos que se relacionam ao tema e ao período indicado. Inicialmente, vale lembrar que, para romper com o teatro do século XIX, geralmente calcado na fala artificial, nos clichês, nos gestos mecânicos, no desempenho para o público desconsiderando o parceiro de

cena, vários diretores e pensadores teatrais, no princípio do século XX, focaram suas propostas considerando, dentre outros elementos, a conjuntura imposta ao espectador, ou seja, aquela que o mantinha como alguém que apenas vê algo, passivamente.

Manter o espectador em sua poltrona, como mero observador passivo, corresponderia a cercear o desenvolvimento de seu conhecimento e de seu impulso para agir. Nesse sentido, a ofensiva de alguns diretores efetivou-se na disposição do espectador, acreditando que este deveria ser integrado diretamente ao espetáculo ou distanciado dele, como um elemento ativo, reconfigurando dessa forma o teatro numa atividade sem espectadores ou com espectadores críticos. Essa trilha foi explorada por vários diretores tais como Antonin Artaud, Jacob Levy Moreno, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Bertold Brecht, Erwin Piscator, Nicolas Evreinoff, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Keith Johnstone, dentre outros.

Brecht e Artaud poderiam sintetizar as duas correntes que nortearam os novos procedimentos teatrais, segundo as conclusões de Jacques Rancière que, após indicar características do teatro épico brechtiano e do teatro da crueldade artaudiano, ressalta: “Para um, o espectador deve ganhar distância; para o outro, deve perder toda e qualquer distância. Para um, deve refinar o olhar; para o outro, deve abdicar da própria posição de observador.” (RANCIÈRE, 2012, p. 10)

Se Brecht criou o método do distanciamento, sem tirar o público de seu lugar, refinando seu olhar, Artaud buscou remodelar a antiga composição do espectador no *theatron*, entendido como lugar de quem apenas olha, para instalá-lo na *skéné*, destituindo-o de sua acomodada poltrona. Em sua teoria, almejou instituir um teatro que “fosse capaz de proporcionar ao espectador a experiência do transe, isto é, a vertigem de uma perda de identidade alucinatória [...], transpor os limites tradicionais da representação mimética.” (ROUBINE, 2003, p. 170). O desafio destes diretores foi o de por fim ao que acreditavam ser apenas um *voyeurismo*.

Não é surpreendente encontrar, no século XX, correntes teatrais que defendem que o espectador só pode ser liberto do seu estado de inércia quando o teatro recuperar “sua natureza de assembleia ou de cerimônia da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p.11), pois isso restituiria ao espectador o poder de pensar, conhecer e agir.

Dessa forma, é oportuno atentar para algumas questões formuladas por Rancière, em relação à suposta passividade e ignorância do espectador:

Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? (RANCIÈRE, 2012, p. 16)

O autor acima preconiza a emancipação do espectador. Reconhece que este se utiliza de seus próprios recursos para fazer relações e interpretações, para observar e selecionar o que lhe é mostrado, a partir do que já conhece e viu. Olhar não é mais antônimo de agir. Os integrantes da plateia seriam capazes de entender e participar, a seu modo, do espetáculo teatral. “Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.” (RANCIÈRE, 2012, p. 17) Dramaturgos e diretores não têm domínio sobre a transmissão dos temas de uma *performance*, que não pertence a ninguém e está na interseção dos fazedores de teatro e do público. Essa possibilidade particular de analisar o que se vê é o que torna os espectadores semelhantes e integrados.

Ser espectador é estar numa situação normal e com perspectivas para aprender e agir. Daí que não é necessário tornar o espectador um ator; “temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.” (RANCIÈRE, 2012, p. 21)

Pesquisas já demonstraram que crianças que frequentam cinema, teatro e que ouvem histórias, têm maior facilidade de elaborar discursos narrativos, de criar histórias e inclusive de narrar acontecimentos de sua própria vida. Conforme comenta Flávio Desgranges, a investigação realizada pelo francês Philippe Meirieu apontou que aquele que “ouve histórias, sendo estimulado a compreendê-las, exercita também a capacidade de criar e contar histórias, sentindo-se, quem sabe, motivado a fazer história”. (DESGRANGES, 2005, p. 05) A narrativa ou a encenação podem ser estímulos para despertar a visão crítica do passado do espectador, de forma a modificar o seu presente e de idealizar um futuro diferente. Pois, ao compreender a linguagem,

compreende-se a história, o que permite interpretá-la, entendê-la e tomar decisões próprias.

Giuliana Simões, ao pesquisar acerca da experiência do espectador teatral, indica que o desconhecido ou a negação de expectativas geradas pela obra de arte, provoca “um desequilíbrio no receptor, incitando-o a colocar-se em movimento, tirando-o da inércia.” (SIMÕES, 2015, p. 88) Isso ocorre porque o espectador, deparando-se com uma obra que lhe é estranha, busca referências em outras obras cênicas, em livros que leu, em filmes, bem como em situações cotidianas, em fatos históricos, em sua memória etc. “O patrimônio vivencial e cultural do indivíduo participa da compreensão da obra, colabora para a decifração dos elementos de significação com os quais se depara.”, complementa Simões (2015, p. 89).

Essa atitude do espectador – sua emancipação, conforme assinala Rancière – foi estimulada e construída ao longo do século XX, quando o próprio fazer teatral se remodulou e apresentou inúmeras circunstâncias nas quais reconhecia a plateia como elemento ativo das artes cênicas.

Leonel Carneiro (2017, p. 43) chama a atenção para o fato de que na cena contemporânea o espectador pode ser deslocado de seu lugar de costume; porém, muitas vezes, não deixa de ser espectador, pois retorna para sua poltrona. Ou ainda, enquanto está atuando, há outros espectadores na plateia, ocorrendo, nesse instante, uma momentânea troca de lugar. O autor verifica que, “ainda que haja uma mudança radical no lugar físico do espectador, seu lugar subjetivo permanece inalterado. O espectador continua a vir de fora do teatro, e para fora do teatro ele retorna após o espetáculo.” (CARNEIRO, 2017, p. 42). Mas, deve-se ressaltar, isso não significa passividade, ao contrário, ser espectador de teatro é algo que está além do momento do espetáculo.

Esses apontamentos acerca de um espectador crítico, ativo e participativo remetem ao trabalho cênico do diretor francês Jacques Copeau (1879 – 1949) que muito se preocupou com essa questão e que revolucionou o teatro francês, ao dedicar intensamente à formação do ator e à recepção do público.

O projeto de Jacques Copeau

O diretor francês Jacques Copeau acreditava que o teatro de sua época estava totalmente subjugado à exploração comercial e, com isso, ele deveria ser salvo de tal situação. Mesmo ligado às artes cênicas desde a juventude, sua participação no movimento de renovação teatral se deu mais tardiamente, quando tinha trinta e três anos. Copeau vai entender que seria necessário devolver o teatro ao poeta, porém, não “ao poeta de ontem. Mas ao criador dramático de amanhã que, tomando consciência de si mesmo, compreenderá que é o mestre da cena que tivemos construído para ele.” (COPEAU, 2013, p. 129)

Entretanto, esse chamamento aos autores não significava total sujeição a eles. O ator, por exemplo, teria sua liberdade para atuar e, assim, ambos estariam muito próximos um do outro, incorporados e conectados em suas funções. A cena deveria ser caracterizada pela simplicidade e honestidade, retratando de forma mais pungente o seu espírito e sua sensibilidade. Daí a sugestão do palco nu, para que tanto o ator quanto o poeta tivessem liberdade e imaginação, respectivamente.

O diretor francês, no início, não tinha muito claro como renovar o teatro de sua época, porém, sintetizava suas intenções da seguinte forma: “Criação completa, em colaboração com os atores de uma comédia moderna inteiramente nova, improvisada, com tipos extraídos da sociedade atual. Uma farsa francesa do século XX.” (COPEAU, 2013, p. 145). A colaboração dos atores, a que Copeau se refere acima, seria impulsionada pela improvisação, pois, mais do que propor aos artistas viverem reunidos, trabalharem e atuarem proximalmente, a novidade brotaria da criação coletiva, na qual cada membro participaria com sua imaginação, sugestões e peculiaridades. A nova regra que se estabelecia era a de permitir aos atores construírem juntos com o autor o que lhes incumbiria encenar.

Como o próprio Copeau reconhecia, não se tratava de nova regra e, sim, de recuperar uma maneira diversa de fazer teatro, que foi a praticada pelos cômicos da *commedia dell'arte*, que chegaram a ser identificados como atores-poetas. Além de reabilitar o mecanismo da improvisação, o diretor também deu enfoque à construção

de personagens fixos, ao estimular treinamentos constantes, em situações e lugares cotidianos, tais como,

passeando, durante as refeições, consultando a personagem sobre todo e qualquer incidente. A pessoa se torna a sua personagem. Confronta-se com as personagens dos colegas. Começamos a fazer uma obra coletiva. Logo as personagens se desenvolvem totalmente fora de mim. Escapam completamente de mim. Os roteiros se engendram uns aos outros por si mesmos. Em relação a eles, só tenho agora um papel de crítico. (COPEAU, 2013, p. 146)

Com um conjunto de novas medidas, baseadas na motivação do trabalho com a improvisação, na pesquisa e criação de temas e de personagens/fixos contemporâneos, o diretor francês acreditou que estaria, com isso, germinando um novo gênero teatral, o da Nova Comédia, uma vez que acreditava que a França estaria órfã de um poeta cômico há mais de três séculos, desde Molière.

Segundo Copeau, para que a comédia existisse ou para que ela pudesse se desenvolver satisfatoriamente seriam necessárias certas condições particulares, diferentemente dos outros gêneros teatrais. O diretor acreditava que sociedades que passassem por longos momentos de crises não se constituiriam em terrenos férteis para as representações cômicas, pois estas estariam diretamente assentadas na razão e vinculadas à ordem e ao equilíbrio da comunidade. Nesse sentido, os espectadores são elementos essenciais, uma vez que deverá haver a concordância entre eles, no sentido de uma convenção acerca do que venha ser o cômico ou, de outro modo, a comédia se aniquilaria.

Podemos sugerir que um espetáculo com o formato acima mencionado – cômico, improvisado e criado pelos atores e autor conjuntamente – serviria como estímulo para que os espectadores elaborassem pensamentos associativos, espontâneos e também improvisados, características marcantes de um espectador emancipado.

Um dos objetivos de Copeau, em seu Théâtre du Vieux Colombier (criado em 1913, em Paris), foi o de congregar todo tipo de espectador, de todos os países e mostrar a eles que o teatro é uma grande arte, capaz de religar a humanidade e de fazê-los reconhecer o artista como um profissional. Necessário é, como ele afirma:

Libertar o ator de sua dissimulação e arrancá-lo de sua especialização degradante, entregá-lo ao mundo, à vida, à cultura, à grande simplicidade humana, torná-lo um homem entre os homens, a quem, ao aplaudir, o público não deixe de estimar e que ele ama ao mesmo tempo em que o admira... (COPEAU, 2013, p. 168)

Há, segundo o diretor francês, a necessidade do artista ser identificado como um indivíduo que integra e vive numa comunidade como qualquer outra pessoa. Sua profissão não deveria diferenciá-lo, ao ser visto como inacessível ou, por outro lado, como rejeitado. Sua vida cotidiana não se guia no mundo da fantasia, mas no mundo real em que todos estejam inseridos, com as mesmas dificuldades, os mesmos problemas e adversidades. Conscientizar o público dessa confiança do artista de teatro foi uma das preocupações de Copeau. Daí agregar a ideia de que a cena pertence aos atores e não aos pintores, cenógrafos e maquinistas. A cena deve ser preparada para o drama, para o ator e para a ação.

O fato de a arte cênica privilegiar o drama, a ação, o palco nu, reestruturando o cenário teatral, abre margem para nova relação entre espectador e ator. Copeau acreditava que pudesse atingir tal objetivo ao “construir ao mesmo tempo e harmonicamente uma plateia, um palco e todas as dependências de ambos; quando começarem a se formular os princípios novos de uma nova cena destinada a dar um espetáculo novo, segundo novas relações com o público.” (COPEAU, 2013, p. 173)

A cena é o princípio do novo teatro para Copeau. Ele planeja a cena em seu aspecto natural, primitivo e vazio, ou seja, a cena não deve ser asfixiada pelos adereços, luzes, figurinos, painéis. Devem-se evitar esses ornamentos e se atentar “para não criar nenhum dispositivo de palco, exceto sob a pressão do próprio drama, pela obediência a necessidades dramáticas profundamente sentidas.” (COPEAU, 1963, p. XVIII)

Quanto aos atores e sua representações, o diretor apresenta como modelo os operários, quando estão trabalhando no palco e que suas ações são reais, pois efetivamente estão fazendo algo que têm conhecimento e domínio. Há sinceridade nas atitudes deles, bem como as noções de tempo e de execuções de objetivos determinados. Daí o trabalho laborioso do ator, uma vez que não faz nada de verdade no palco e acredita que sua função é imitar ou fingir a realidade. O ator deveria ousar mais, principalmente quando há uma indicação nova, pensava Copeau.

A maquinaria deveria então ajudar no trabalho dos atores, deveria estar subordinado a ele e não o contrário. O seu uso assimétrico causa movimentos previsíveis e já aguardados, deixando clara a escolha pelo uso da máquina em detrimento da emoção que ela deveria produzir. Segundo Copeau (2013, p. 175), o “tablado de madeira erguido no circo romano tem muito mais expressão, é muito mais próximo da necessidade dramática do que esta caixa fechada por uma cortina.”

O diretor francês almejava o retorno às origens do teatro, nas quais seria necessária apenas uma plataforma nua, onde se desenvolveria o espetáculo sem grandes encantamentos, mas, sobretudo, fundamentado exclusivamente na palavra expressa pelo ator. Acreditava também no teatro novo inspirado nas propostas da *commedia dell'arte*. Isso não significava, de maneira alguma, a defesa em refazer esse gênero, o que seria impossível.

A *commedia dell'arte* possuía seus tipos fixos, com seus figurinos imutáveis, seus enredos conhecidos pelo público e, nem por isso, resultava num espetáculo monótono. O segredo, que Copeau também percebeu, tinha foco na preparação do ator, na maneira e nas variações em que ele poderia declamar seus textos, realizar suas acrobacias, cantar e dançar. O ator tinha total domínio de seu desenvolvimento verbal. Ele não reproduzia um texto escrito, mas “*Improvisava*. Entendam por isso que ele tirava do seu próprio acervo, depois de uma preparação adequada, os desenvolvimentos, réplicas, jogos de espírito e jogos de cena requeridos pelo diálogo.” (COPEAU, 2013, p. 254) Esse tipo de técnica de improvisação verbal causava um frescor cênico tanto entre os cômicos quanto entre cômico e público, uma vez que o espetáculo acontecia, mesmo que aparentemente, sob os preceitos da espontaneidade, do virtuosismo, do imprevisto.

Os cômicos treinavam demasiadamente para conseguir desempenhar suas variadas funções, tais como a de dançar, cantar, tocar instrumentos, realizar acrobacias e improvisar. Sobre as improvisações serem ensaiadas, Dutra (2015, p. 157) aponta para seu caráter estratégico, o de parecer “sugerir que, no momento do espetáculo, havia ocasiões para que o improviso se manifestasse, fosse da maneira como havia sido experimentado ou de forma renovada em cena”. Desempenhar a cena de forma original, com maestria e, além de tudo, improvisando com o público, era algo que cativava o espectador.

Observa-se, assim, um mote que foi desenvolvido e divulgado profundamente pelos atores da *commedia dell'arte*, com fins de atrair o público e de solidificar sua arte, que foi a utilização da improvisação no espetáculo e o frescor da cena emergente. Curioso na história do teatro, tal simulação da cena viva, produzida na hora, compartilhada instantaneamente com o público e, às vezes, até gerada pelo espectador. No entanto, tudo treinado.

Uma prática que a *commedia dell'arte* demonstrou ser possível foi a da inclusão do espectador no desenvolvimento da cena, conscientizando-o de sua liberdade em manifestar-se durante o espetáculo. Copeau procurou, a seu modo, resgatar esse exercício dos cômicos de improvisar com o público. Assim, procurou praticar e desenvolver com seus alunos o improviso cênico espelhando-se nas crianças, buscando imitá-las na forma como jogavam naturalmente com as ações e os sentimentos humanos. O primeiro passo seria o de compreender e experimentar como isso se dava, e após o artista assimilar e expandir tal procedimento, alcançaria o passo seguinte que corresponderia a desempenhar a improvisação dramática. O resultado desse processo germinaria o frescor na cena dramática, uma vez que o ator agiria espontânea e verdadeiramente e realizando um contato autêntico com o público, como faziam os cômicos da *commedia dell'arte*.

A busca por um novo teatro não estaria na atitude de se fechar no próprio teatro, convergindo as forças somente para os meios de expressão. Segundo o diretor francês, é o objeto do teatro, sua finalidade, seu propósito que deve ser revisto e compreendido. E, em sua visão, após compreender as necessidades do teatro, de tentar arrebanhar encenadores que compartilhavam de suas intenções, de fundar uma escola que teve como objetivo por fim à mecanização o ator, Copeau afirma ter perdido seu norte. Assim relata:

É impossível, na verdade, sobretudo em condições materiais tão duras, que o verdadeiro trabalho de criação dramática permaneça compatível por muito tempo com as necessidades esmagadoras de uma exploração teatral. Logo demos o melhor de nós mesmos. A partir daí não progredimos. Nós nos repetimos. Diminui a qualidade do que produzimos. E ainda que nós não diminuamos, sofreremos abominavelmente. (COPEAU, 2013, p. 212)

Teria Copeau se cansado do embate que travou contra o teatro comercial e cabotino? Abandonara um projeto que pudesse renovar a arte teatral? Reconhecera que não haveria possibilidade de retorno aos verdadeiros objetivos dos fazedores e promovedores de teatro que estariam muito mais preocupados com a performance da bilheteria do que com a do palco? Não.

As palavras do diretor francês são um alerta para uma mudança substancial, de cunho estrutural, de forma a trabalhar o ator desde a infância, numa escola que valorizasse tanto o respeito e a grandeza do teatro como adverti-lo do perigo do exibicionismo e do interesse comercial. Essa escola, se houver de existir, também reconciliaria o autor com o ator. O diretor quer ressaltar ainda que o teatro deveria reconquistar sua magnitude ao deixar de ser somente uma exploração para voltar a se configurar numa solenidade. Também sugere aos artistas a irem para a rua, na falta de encontrar um lugar ideal, pois o que importa é que as pessoas tenham necessidade de escutar os atores e que estes tenham algo a dizer e que tudo isso se desenvolva num espaço dinâmico, motivado pela força da vida dramática dos fazedores teatrais.

O público na nova cena de Copeau

É notável a constante preocupação de Jacques Copeau com o público de teatro. Em seu projeto de renovação da arte dramática é transparente seu olhar acerca daqueles que iriam compartilhar a nova cena. Não seria demais observarmos que esse cuidado do diretor francês fosse fruto de sua experiência desde a infância, como espectador, atento e observador, posteriormente, curioso e estudioso, crítico e exigente. Era necessário recuperar a natureza do teatro, dispensar o pintor e o cenógrafo, e dar lugar de destaque ao autor e ator. Para arquitetar o palco perfeito bastaria simplesmente a presença do ator. Essa iniciativa poderia impulsionar novo frescor na arte teatral e atingir diretamente a satisfação do público, forçado, há tempos, a uma dramatização mecanizada e exibicionista.

O trabalho que Copeau desenvolveu no seu teatro Vieux-Colombier evidenciou uma constante inquietação concernente à agregação de alunos, encenadores, poetas e, principalmente, o público. Sobre este último é pertinente enfatizar um cartaz, de 1914, que Copeau dá destaque ao seguinte diálogo:

O Amador: Então você se orgulha de alcançar o sucesso sendo o que é e sem a menor concessão às exigências vulgares do público?

Copeau: Eu nunca achei que o público tinha exigências vulgares. (COPEAU, 1963, p. 14)

Numa carta que o diretor francês escreveu a Louis Jouvet, em 1924, ressalta a urgência de uma coordenação determinada e de uma solidariedade independente que deveria ocorrer com os outros encenadores, que também buscavam uma renovação dramática. Se assim ocorresse, um grupo seletivo de trabalhadores do teatro estaria unido, cada um com seus talentos e suas forças, com fins a partilhar uma causa comum, a da elaboração de uma nova cena. Mas adverte que tudo isso seria insuficiente se não conseguissem “alcançar e conquistar a grande maioria do público.” (COPEAU, 1963, p. 39)

Considerando o pensamento de Copeau, ao reconhecer que o público não é composto de indivíduos de gosto e exigência banal e grosseira, entendemos que o uso do termo “alcançar” – *atteindre* –, na citação acima, certamente fora empregado para evidenciar que todo novo projeto teatral não poderia deixar de atender aos anseios dos espectadores e não apenas conquistá-los de forma enganosa e superficial. Eles deveriam ser englobados na nova cena com a mesma cautela e intensidade com que se cuidam dos outros elementos teatrais.

A experiência que o diretor francês vivenciou em Nova Iorque¹ perpassou também pelas divergências do ânimo do público. Primeiro porque a própria publicidade americana deixou os espectadores muito curiosos (e apenas curiosos) para conhecerem as produções de Copeau. Segundo, que muitos americanos estavam acostumados a assistirem aos espetáculos suntuosos. E a trupe francesa teve que se refazer e se reconfigurar, após verificar que o público ausentava-se a cada apresentação, mas sem perder de vista seus princípios básicos e seu ideal, sem ceder à elite e à bilheteria, garantindo o teatro para o povo. Essa atitude era repetição daquela tomada quando iniciou seus trabalhos em Paris. E, pouco a pouco, Copeau

¹ O grupo teatral de Jacques Copeau foi convidado a desenvolver seu trabalho em Nova Iorque e lá permaneceu por dois anos, de 1917 a 1919.

restabeleceu o clima cênico francês que havia estruturado no Vieux-Columbier, ganhando adeptos, admiradores e o seu público nos Estados Unidos.

Qualquer que fosse o lugar e a situação que estivessem vivenciando, o teatro, para o diretor francês, deveria ser popular, mas não no sentido simplesmente artístico direcionado ao entretenimento. Ele toma como referência o teatro de séculos passados (o grego e o da Idade Média) quando as pessoas se reuniam e formavam tanto um corpo quanto uma alma, diante da arte dramática. Essas encenações produziam imagens e “expressavam pensamentos, de forma e de fundo populares, cujo ensinamento um povo inteiro podia utilizar e converter em seu alimento espiritual.” (COPEAU, 2013, p. 219)

Tanto o teatro antigo como o teatro da Idade Média estava concatenado com os deuses e com os humanos, elaborando questões morais, tratando da origem da humanidade e de sua relação com os deuses (ou com Deus). Nesses períodos, as sociedades eram conduzidas por regras de existência e normas sociais rígidas e consolidadas, o que viabilizava a criação de uma dramaturgia direcionada e objetiva.

Já na modernidade a sociedade humana tem outras aspirações, crenças e costumes bem diferentes das comunidades antigas e médias. Ou melhor, na modernidade os indivíduos não têm mais aspirações, crenças e costumes. O ser humano está sozinho. Aí o teatro perde seu alicerce e passa a realizar “apenas explorações sem finalidade, curiosidades sem fundamento, descobertas sem necessidade, inventários, análises, descrições, impressões e imagens. [...] O teatro se deforma.” (COPEAU, 2013, p. 221-222)

Para recuperar a grandeza que o teatro já exercera no mundo Copeau tinha chamado a atenção acerca da necessidade de focar mais em seu objetivo e finalidade do que em inovar seus meios de expressão. Em sua visão, seria importante indagar ao teatro se “ele será marxista ou cristão. Pois é preciso que ele seja vivo, quer dizer: popular. Para viver, ele precisa trazer para o homem razões de acreditar, de esperar, de se expandir.” (COPEAU, 2013, p. 226) O público é, assim, o elemento essencial a ser considerado numa tentativa de renovação teatral, afirmava o diretor.

Se teoricamente o diretor francês descobria seus objetivos teatrais, na prática a insatisfação era crescente, até abandonar o seu teatro Vieux Colombier, em 1924, pois percebia que só estava se repetindo, correndo sério risco de cair no virtualismo.

Descontente em perceber que, na sua avaliação, havia se estagnado, o diretor francês tenta se refugiar em Borgonha, mas é seguido pelos *Copiaus*, que posteriormente iriam criar a Companhia dos Quinze. Apesar de certos problemas perdurarem nesse período em Borgonha, Copeau ressalta momentos positivos, principalmente no relacionamento com o público, quando

os Copiaus em ação, em sua grande "vinícola", ao pé de uma maravilhosa colina francesa, ou na pousada da aldeia, socializando-se com os grandes companheiros roucos que trabalhavam nas vinhas, ou então [...] voltando de uma execução de Molière, sob uma tenda, ou de um salão de dança, na frente de um público verdadeiramente do povo, onde trabalhadores, burgueses e latifundiários se misturam, que, frescos como a própria farsa, não precisam fazer cócegas para fazê-los rir nos lugares certos. (COPEAU, 1970, p. 15)

Os atores, em Borgonha, estão muito próximos do público. Participam diretamente dos festivais da colheita da uva, recitando poemas para centenas de viticultores, momentos depois apresentam um espetáculo cujo tema é muito familiar às pessoas do local. Acerca dessa conjuntura Copeau comenta:

Assim, nossas cenas, quase improvisadas, combinavam com as circunstâncias, a estação, a localidade, o público. Eles [os atores] estavam saudáveis, vigorosos, quase completamente livres da poeira do teatro. (...) Muitas vezes obtiveram, naturalmente, essa adesão da audiência, esses momentos de perfeita comunhão entre o palco e a casa, que são o auge do teatro, e que tantos estetas e teóricos buscam alcançar por meios sofisticados. (COPEAU, 1970, p. 16)

Mesmo que se tratasse de experimentos ainda incompletos e cenas prematuras, os atores em Borgonha foram arrojados, despojados e estavam na rua, no meio do público. Dessa forma, houve ocasião de conseguirem atingir objetivos substanciais, nas aspirações do diretor francês, como o de realizar um teatro popular. Lembrando que ser popular corresponderia a permitir a reunião de pessoas, orientadas para um tema comum, celebrando uma crença coletiva, numa atividade compartilhada, como foi o caso dos viticultores, fossem eles trabalhadores, proprietários, familiares ou moradores do local. Os artistas, ao se expressarem pela declamação ou cenicamente assuntos relacionados ao cotidiano daquela região, convertiam aquele público, antes em um só corpo, em uma só alma. A arte dramática

estaria tão conectada com todos os envolvidos na produção e na colheita da uva, que poderiam reconhecê-la como seu alimento espiritual.

Quando um grupo teatral realiza uma atividade junto a um determinado público, para ele e com ele, é natural que o espectador sinta-se na liberdade para participar mais diretamente do evento cênico e até mesmo para interferir nas ações dos artistas, pois como Copeau menciona, numa das citações acima – “nossas cenas, quase improvisadas...”. Entendemos que o motivo desta ressalva expressa em “quase” não seria apenas a de esclarecer que a cena não estaria acabada, mas que ela também não estava fechada, demarcada ou bloqueada para intervenções, uma vez que era passível de ser motivada por qualquer espectador nativo.

Copeau, a seu ver, não conseguiu desenvolver uma nova comédia francesa, improvisada e popular como sonhara; entretanto, seu trabalho é reconhecido na França como o de um diretor que se preocupou com a formação do ator, que tentou manter uma escola de atores e que se preocupava com os autores e diretores e que tinha um olhar especial para o público. Alberto Camus (1962, p. 1698) ressalta a importância do empreendimento do diretor francês ao afirmar que há duas formas de teatro na França “um antes de Copeau e outro depois de Copeau”.

O olhar especial que Copeau projetava sobre o público remete a Rancière quando observou, mencionando Artaud, que o teatro “é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias.” (RANCIÈRE, 2012, p. 11)

O caminho que o diretor francês vislumbrou para se aproximar do público foi o da improvisação. Ele acreditava que existiam duas escolas para o ator, a de interpretação e a de improvisação. Optou por esta última por acreditar que na “improvisação, o ator é confrontado sobretudo com o presente e com o momento compartilhado com o parceiro e o público.” (FREIXE, 2017, p. 23). É o instante de total entrega do artista ao frescor da atualidade, da ocasião e da situação com os companheiros de cena e com a energia do espectador, entrega essa que deveria ser aceita, reconhecida e treinada para produzir uma improvisação que resultasse num movimento, ritmo e precisão eficazes.

Da mesma forma que o ator, no palco nu, teria maior liberdade para ativar sua imaginação ao dialogar com os outros atores e com o público, o mesmo público também não teria liberdade mais ampla em dividir a cena com o artista, uma vez que

este é o elemento único no palco? Sem os cenários suntuosos e os adereços ostensivos a comunicação entre ator e público não ficaria mais sólida e direta? Tudo deveria ser pensado, imaginado e dialogado a partir dos corpos humanos presentes na cena e os que estariam diante dela.

O público carrega consigo seu conhecimento, experiência e energia. Em nenhum momento é totalmente inerte. Quando é estimulado a pensar ou a processar informações durante a cena, sua energia é canalizada para esses fins específicos. E o público pode responder tanto coletivamente quanto individualmente. Há uma conexão no grupo que assiste ao espetáculo e há a postura exclusiva e atitudes particulares de cada espectador. Para Copeau, o público que desejava atrair no princípio, para seu teatro Vieux Colombier, era um grupo pequeno, “em parte composto de frequentadores de teatro inteligentes, em parte de pessoas que deixaram de estimular as banalidades e falsidades do teatro do comércio, em parte de uma nova cota da multidão humana.” (COPEAU, 1967, p. 450)

O diretor francês sabe que existem espectadores bem informados e ativos e também que há a possibilidade de estimular uma nova parcela de espectadores, ativando suas energias para a compreensão da cena e do teatro.

No início do século XX, diretores, pensadores e envolvidos com o teatro buscavam renová-lo, como já foi aqui observado. No entanto, Jacques Copeau foi um dos poucos que se concentrou e tentou se aprofundar no trabalho com a improvisação, no sentido de integrá-la no espetáculo, bem como de preparar o corpo e a alma do ator para a cena e satisfazer o público que ambicionava algo mais que um teatro simplesmente exibicionista e comercial, como outrora, ainda jovem, aspirava pela cena dramática renovada. Conhecer o trabalho e as ideias de Copeau é pertinente para quem se interessa pela recepção teatral na contemporaneidade.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*, 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os pensadores; v. 2).

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

CAMUS, Albert. *Copeau, seul maître*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*; Paris: Éditions de la Pléiade, 1962.

CARNEIRO, Leonel Martins. A construção do espectador teatral contemporâneo. *Sala Preta*, Vol. 17, n. 1, p. 20-47, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p11-38>. Acesso em: 03/01/2019.

COPEAU, Jacques. *Apelos*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier - exposition organisée pour le cinquantième anniversaire de la fondation du Théâtre et l'entrée, à la Bibliothèque de l'Arsenal, de la Collection Jacques Copeau*. Bibliothèque Nationale: Paris, 1963.

_____. Remembrances of the Vieux Colombier, tradução de Nanette Sue Flakes, *Educational Theatre Journal*, Vol. 22, n. 1, p. 1-18, mar. 1970. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3205496>. Acesso em: 10/05/2019.

_____. An Essay of Dramatic Renovation: The Theatre du Vieux-Colombier. *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, n. 4, p. 447-454, Dec. 1967. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3205024>. Acesso em: 10/05/2019.

DESGRANGES, Flávio. *Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço*. Caminho das Artes. São Paulo: Secretaria da Educação, 2005. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/inerte/sites/default/files/media/paper/quando_teatro_e_educacao_ocupam_o_mesmo_lugar_no_espaco.pdf. Acesso em: 31/12/2018.

DUTRA, Sandro de Cássio. *Linhagens e noções fundamentais de improvisação teatral no Brasil: leituras em Boal e Burnier*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

FREIXE, Guy. *A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator*. Rev. Cena, Porto Alegre, n. 23, p. 184-193, set./dez. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 03/05/2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SIMÕES, Giuliana Martins. O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo. *Conceição / Concept.*, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 85-94, jan./jun. 2015.

SOBRE O AUTOR:

Sandro de Cássio Dutra: Possui graduação e mestrado em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. É doutor em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. É ator do grupo Teatro Fabrincantes e Matulão e editor do jornal RUARADA. Autor do livro *Linhagens e Noções Fundamentais de Improvisação Teatral no Brasil: Leituras em Boal e Burnier*. Pós-doutorando – Unesp/ Câmpus de Assis. E-mail: sacadu.dutra@gmail.com.