

Formação E Resistência: Vestígios Da Ética Copeiana No Teatro De Grupo¹

José Ronaldo Faleiro²

Naiara Alice Bertoli³

Gabriela Corrêa Gianetti⁴

Resumo: O presente estudo pretende refletir sobre como as visões éticas de Jacques Copeau empregadas em sua renovação na arte teatral no início do século XX, norteiam o fazer contemporâneo dentro do conceito de teatro de grupo. E ainda, diante desse paralelo através do tempo, proponho essa relação como uma das prerrogativas para um teatro que alcance um diálogo com os espectadores de seu tempo.

Palavras-chave: Copeau - Ética - Teatro De Grupo - Théâtre Du Soleil

Investigando conexões

Diante das reflexões de Jacques Copeau (1878-1949) sobre a renovação que pretendia para o teatro de sua época, encontrei em sua proposta ética o ponto essencial para o seu desenrolar. Para ele, a arte teatral só alcançaria uma verdadeira renovação a partir da uma nova humanidade dos atores. Assim, a arte teatral reencontraria a sua essência, a verdadeira troca dada através da sinceridade entre atores e público. Portanto, a mudança primeira estava na própria relação ética entre os atores.

Como uma das grandes inquietações que tenho enquanto atriz e pesquisadora da arte teatral é buscar procedimentos que aproximam o teatro e a vida, me interessou pesquisar e aprofundar o viés da Ética como uma das primeiras possibilidades para essa forma de pensar a arte teatral - uma busca para que a arte ultrapassasse a narrativa de histórias e pudesse ser incorporada como lugar de comunhão com o público; um espaço onde o ator pudesse em certo nível vivenciar a cena e o espectador seria provocado a sair do lugar de audiência relaxada e sentir-se parte integrante do jogo.

Refletindo sobre o contexto em que as idéias propostas por Copeau poderiam funcionar de modo mais integrado, chego à forma contemporânea do **Teatro de Grupo**, no qual o coletivo cria um ambiente adequado a uma pesquisa aprofundada dos atores. Dessa forma, tento responder às seguintes inquietações que surgiram ao cruzar os pensamentos éticos de Copeau e o **Teatro de Grupo**: a forma como os integrantes de um grupo de teatro se relacionam e a dinâmica adotada durante o processo influenciam na criação poética do grupo? Essa relação que pode parecer tão subjetiva ao resultado artístico é sentida pelo público de que maneira?

Âmago

Jacques Copeau - ator, diretor, crítico e pedagogo - empreende, através de questionamentos das convenções teatrais do início do século XX na França, uma renovação do pensar ético, poético e estético da arte do ator.

Ele - assim como Antoine, Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt e, mais tar-

1 Vinculado ao Projeto de Pesquisa "A Formação do Ator na Escola do Vieux Colombier" desenvolvido no Centro de Artes/UEDESC.

2 Orientador, Professor do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes - jrfalei@gmail.com

3 Acadêmica do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro - Centro de Artes - UEDESC, bolsista de Iniciação Científica PROBIC/UEDESC.

4 Acadêmica do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro - Centro de Artes - UEDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UEDESC.

de, Grotowski - acreditava que a renovação do teatro estava pautada principalmente no advento de um novo ator. Foi, portanto, crítico das vedetes e do teatro comercial e a favor de um trabalho com base no coletivo. O ator deveria então passar por uma **formação**, mas diferente da empregada nos Conservatórios. Tal **formação** deveria ser, além de técnica e artística, uma **formação** humana.

Através da prática da **École du Vieux Colombier** [Escola do Velho Pombal] (1920-1924), estrutura a sua pedagogia com o ator, que considera o centro do fenômeno teatral (e não mais o texto). Os alunos passam por fases de aprendizagem. Segundo Faleiro,

Trabalharão em silêncio para fazer com que brote a ação justa, a palavra adequada, no espaço vazio onde todo o universo pode ser representado [...] vemos aí a negação do cabotinismo do ator centrado sobre si mesmo, e a afirmação, ao contrário, do ator como intérprete e criador, centro do espaço teatral, mas servidor da criação.⁵

Seria uma **formação** em que o ator, através do estudo, deveria primeiramente voltar-se para si mesmo, conhecer-se. Pretendia um treinamento que ultrapassasse exclusivamente a técnica, que dizia deformar os atores. A renovação deveria ser completa. Ambicionava que a educação começasse desde a infância e, assim, os atores “desenvolveriam harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter de homens”⁶, realizando uma renovação que alcançaria um “espírito novo” para a arte teatral:

Para reencontrar essa simplicidade vívida, devemos lavar-nos de todas as nódoas do teatro, despojar todos os seus hábitos. E obteremos esse resultado não tanto ensinando a nossos jovens atores uma nova técnica quanto ensinando-lhes a viver e a sentir, mudando seu caráter, fazendo deles seres humanos. Que o ator volte a ser um ser humano, e todas as grandes transformações no teatro decorrerão daí.⁷

Através dessa busca pelo “espírito” na **formação** do ator, Copeau acreditava que seria possível uma volta ao diálogo com o público, na qual a missão religiosa do teatro, de “religar entre si os homens de toda espécie, de toda classe, eu ia dizer - e devo dizê-lo aqui - de toda nação [...]”⁸ pudesse ser concretizada. Assim seria possível redescobrir a comunhão que a celebração teatral deveria ser e reencontrar o próprio sentido do teatro.

Para que os atores conseguissem atingir essa renovação, para que os seus ideais, anseios e sonhos pudessem permear o fazer teatral, era necessário que trabalhassem em um grupo em que se identificassem como indivíduos, formando uma unidade na forma de pensar e **trabalhar**:

Insisto neste ponto: não somente as aptidões físicas e intelectuais, não somente o entusiasmo da vocação e a autenticidade do Dom devem ser considerados na escolha dos companheiros de um teatro novo, mas também, e talvez, sobretudo, pelo menos para começar, o valor humano de cada pessoa, sua resistência moral, sua faculdade operária enquanto membro de uma comunidade em que tudo deve tender à criação e à harmonia na criação.⁹

Copeau talvez não tenha criado uma estética específica a ser seguida, mas uma forma de ver o teatro na sociedade: o grupo de teatro como lugar de pensamentos comuns, de anseios mútuos, de homens com ideologias semelhantes. A contribuição mais profunda de Copeau na arte teatral teria sido, portanto, haver pensado na humanidade do ator e, diante disso, na criação de relações éticas dentro do grupo de trabalho. A partir dessas relações éticas ele dizia ser formada a poética do grupo, e a partir desse caminho percorrido dependeria a recepção do público. Portanto, atores sinceros para um público sincero.

Através dessa síntese das idéias de Copeau, especialmente da sua proposta ética, fica clara a sua necessidade de trabalhar com um grupo fixo de atores,

5 Faleiro, 2007 (V., neste trabalho, a Bibliografia Citada).

6 COPEAU apud FÉRAL, Josette. “Vous avez dit ‘training’?” [Você disse “training”?], In: BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. **Le Training de l'acteur** [O training do ator]. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. - Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro, p. 10.

7 *Idem*. *The Spirit in The Little Theatres*. [O Espírito nos pequenos teatros] In: **Registres I; Appels**. Paris: Gallimard, 1974. p.120-130 - Trad. José Ronaldo Faleiro, p.04.

8 *Ibidem*.

9 *Idem*. Conferência no Laboratory Theatre In: **Registres I; Appels**. Paris: Galimard, 1974. - Trad. José Ronaldo Faleiro, p.04.

*Criar uma confraria de Atores. Eu havia sentido bem, desde o início, que era esse o problema. Homens vivendo juntos, trabalhando juntos, atuando juntos.*¹⁰

Assim, Copeau dava primazia o trabalho no coletivo, pressupondo uma obra a longo prazo, com espaço para a **formação** dos atores. Algo que não era possível empreender nos teatros de elenco, pois a rapidez com que as montagens aconteciam - e ainda acontecem hoje dentro de determinados padrões de teatro - não possibilitavam uma pesquisa dos atores. Somente dentro de um grupo, independente dos moldes de produção e princípios predominantemente comerciais, o teatro referido por esse pensador poderia desenvolver-se. Criticava também as vanguardas e suas propostas formalistas pelas inesgotáveis pesquisas técnicas e visões estéticas vãs que, segundo ele, esqueciam a necessidade de uma busca sincera e profunda.

Acresce, ainda, que essa forma de teatro conformada por grupos fixos, além de incluir pessoas reunidas para a montagem de espetáculos, apresenta uma dinâmica que motiva os seus integrantes a pensar em outras questões ligadas à produção e a como sobreviver como grupo. Isso é algo que ultrapassa a criação de peças, fazendo-as buscar reconhecer suas dificuldades como meio para crescer enquanto seres humanos.

A partir dessas reflexões sobre o ambiente de grupo almejado por Copeau e colocado em prática na companhia do Vieux Colombier, posso traçar através do tempo uma linha de pensamento que o aproxima do conceito e da estrutura de **Teatro de Grupo** utilizados contemporaneamente.

Um salto no tempo

Nas pesquisas em que o trabalho do ator passou a ser o principal construtor da cena, outros procedimentos e formas começaram a reger o trabalho teatral. Formaram-se grupos de teatro com pesquisa e integrantes fixos, fazendo com que determinadas normas fossem adotadas por seus membros e diversas dinâmicas surgissem.

Desde o encontro do Terceiro Teatro realizado na Itália em 1978, Barba definiu esse

teatro que pressupõe estabilidade de elenco, conformação de um esquema de treinamento atorial, projeto de longo prazo, organização de práticas pedagógicas e principalmente, um teatro que confronta os ideais de hegemonia, como **Teatro de Grupo**.

No Brasil, essa nomenclatura é usada inicialmente pelos grupos que se opõem ao teatro das grandes produções na época da ditadura militar, visando a retomar o conteúdo político das obras. Grupos surgem com a proposta de criar um mecanismo administrativo e criativo apoiado na coletividade, como forma de contestação: "O ator que, de maneira geral, ocupava o papel de intérprete, ganha nos coletivos teatrais desta época o lugar de co-autor da obra teatral."¹¹ São grupos estruturados como cooperativas de produção.

Dentro desses **teatros de grupos**, porém, apesar das semelhanças baseadas na noção de "grupalidade", encontram-se diferenças na forma de agrupar-se e elas definem o perfil de cada grupo. Contudo, o trabalho de investigação do fazer teatral está sempre presente e a "permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo."¹²

É um teatro que se dá na periferia por ir contra a forma hegemônica do teatro comercial. A própria relação adotada dentro dos **teatros de grupos** é uma relação que se confronta com a realidade das relações na sociedade, pois experimenta formas diferentes dos modos de produção da última. Como afirma Valéria de Oliveira,

*O espaço grupal, é um lugar para se retirar máscaras, nesse contexto, um trabalho de grupo desenvolve outro tipo de relação entre os integrantes e com o contexto social onde está inserido, poderíamos dizer então, que como desejou Grotowski "o grupo passa a ser uma terra fértil".*¹³

Será que o trabalho coletivo, como ambiente propício para o mergulho do ator em si mesmo, consegue atingir o ponto que Copeau almejava, de recriar um diálogo sincero entre

• • • • •

10 NEUSCHÄFER, 1995 - Trad. José Ronaldo Faleiro. p.05.

11 OLIVETTO, 2008, p. 96.

12 CARREIRA, OLIVEIRA, 2003, p. 97.

13 <http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm> Acesso em: 24 julho 2009.

o público e os atores? Ou é apenas um primeiro passo nessa direção? Considerando que a experimentação simbólica pode ser mais ou menos intensa dependendo da capacidade do espetáculo de proporcionar vivências com realidades mais arrebatadoras, essa maior entrega dos atores no processo - levando em conta o jogo do ator como vivência - seria um dos fatores fundamentais para que o público se sintá tocado pela peça?

O público, para Copeau, deveria ser formado por um indivíduo que “compreende tudo, que sabe rir e se emocionar, que não tem medo de aplaudir, que se entrega ao espetáculo, como os atores se entregam à atuação”¹⁴. Portanto, através da perceptível entrega dos atores se alcançaria um público presente de corpo e alma, junto ao qual o teatro seria a representação que traria ao espectador “um sentido mais forte e um amor mais verdadeiro da própria humanidade [deste].”¹⁵

Traçando paralelos

Podemos pensar no legado de Copeau principalmente acerca das suas idéias sobre a ética dentro do grupo de teatro, no qual as relações estabelecidas fora e dentro do ambiente de trabalho seriam condicionantes da própria criação cênica.

Mas o que seria esse trabalho coletivo hoje? No Brasil, nos últimos anos, no âmbito do **teatro de grupo**, quando se tem a idéia de um trabalho horizontal na criação cênica e baseado numa dramaturgia do ator, surgem os nomes: **criação coletiva** e **processo colaborativo**. São processos em que o ator deixa de ser somente intérprete e passa a ter uma interferência maior tanto na autoria do texto como da encenação. Surge então um ator consciente do seu processo de criação, pois assume diversas funções que lhe permitem ter uma visão ampliada do processo.

O ator passa a assumir funções ligadas à dramaturgia, ao cenário, aos figurinos, à produção, à parte administrativa e até mesmo aos projetos pedagógicos das companhias. Possuindo tais ferramentas, o processo artístico desse ator ganhará proporções dilatadas, visto que terá uma reflexão aumentada sobre o processo como um todo:

*Como qualificar um ator que cria cenas que representam a sua visão de mundo? Como denominar um ator que usa de sua própria biografia, de suas experiências de vida, na criação de uma cena? Em última instância, qual o nome a dar para um ator que participa da criação da obra?*¹⁶

A esse ator que se nega a ser um executor de papéis e passa a ser quem pensa coletivamente a cena e o ambiente teatral em que está inserido, chamar-se-á **ator-criador, ator-autor, ator-encenador**.

A diferença entre os termos **criação coletiva** e **processo colaborativo** é a autoria do ator em menor ou maior escala na escrita textual e cênica da peça. Na **criação coletiva** a assinatura da peça é do coletivo. Já no **processo colaborativo**, apesar dos atores transitarem pelos diversos campos da encenação e dialogar amplamente com todas essas áreas, um diretor e um dramaturgo darão a palavra final e assinarão a autoria e dramaturgia das mesmas. Aqui cabe a pergunta: não seria uma utopia dizer que um processo é **coletivo**? No entanto, mesmo que não seja um processo totalmente horizontal, ele proporciona ao ator um mínimo de voz e espaço para doar a sua essência às obras. Pois apesar do discurso ser muito bonito, na prática as coisas nem sempre são como as próprias pessoas do grupo desejam. Deve-se levar em consideração a rotatividade dos integrantes e já assim estabelecer certa hierarquia, pois normalmente quem está há mais tempo ocupa uma voz diferenciada. Ou mesmo que seja uma única formação durante anos, ao longo do tempo se estabelecem diferentes formas de comprometimento dentro da dinâmica do grupo.

Copeau acreditava que para o verdadeiro renascimento da arte teatral, também os autores deveriam passar por essa **formação** humana: “Só vou acreditar no desenvolvimento da arte dramática no dia em que houver um teatro onde os autores formem um todo com os outros artistas do teatro, onde a pesquisa for comum”.¹⁷

Pode-se levantar a hipótese de que os prolongamentos de sua busca por um autor mais próximo ao processo tenha trazido a possibilidade de o próprio ator fazer parte da construção da dramaturgia, já que, diante de uma obra clássica -ou de “**boulevard**”, que mesmo

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

14 *Idem. The Spirit in The Little Theatres.* [O Espírito nos pequenos teatros] In: **Registres I; Appels.** Paris: Gallimard, 1974. p. 120-130. - Trad. José Ronaldo Faleiro, p.15

15 *Idem. Le public* [O público]. In: **Registres I; Appels.** Paris: Galimard, 1974 - Trad. José Ronaldo Faleiro, p.05.

16 OLIVETTO, 2008, p.23.

17 COPEAU apud OLIVETTO, 2008, p.21.

contraditoriamente à sua pesquisa, também encenou - o ator não devesse pensar: "O que vou fazer com isso?", e sim "O que isso vai fazer comigo?" Portanto, a sua forma filosófica de entender o teatro é que permite encontrar no ator-autor a própria essência da sua arte.

O ideal de Copeau influenciou, portanto, com intensidade, direta ou indiretamente, o fazer teatral no ocidente. Ele pode não ter sido o primeiro ou o único de seu tempo a pensar o teatro dessa maneira, porém certamente firmou preceitos que reforçam o fazer teatral da atualidade.

Por uma reflexão em busca de um grupo que pudesse exemplificar esse entrelaçamento da ética de Copeau com o conceito de **teatro de grupo**, cheguei ao Théâtre du Soleil.

Uma prática conclusiva

Copeau foi mestre de Jean Dasté e este teve como discípulo Jacques Lecoq. Ariane Mnouchkine foi discípula deste, apesar de só ter estudado seis meses em sua Escola. Ela funda em 1964 na França, o Théâtre du Soleil, com características marcantes de **teatro de grupo**. Mnouchkine ressalta as razões de trabalhar com um grupo estável:

Para sair para a aventura, para atravessar oceanos desconhecidos. Para enfrentar tempestades austrais, e descobrir ilhas salvadoras. Para estar em um barco que solta amarras em cada espetáculo. Para ter amigos e amores num mesmo lugar, e ao mesmo tempo, ser nômade. Para viver e lutar por e com uma família que te protege e que te dá liberdade. Um universo encantado em um mundo que cada vez te desencanta mais.¹⁸

A partir da década de 70, o Théâtre du Soleil começa a investigar práticas de criação coletiva, e a utilizar a metodologia que hoje conhecemos por **processo colaborativo**: "Para ela

o diretor teatral já alcançou um grande poder na cena e o objetivo de sua companhia é alcançar um outro patamar, criando uma forma de teatro onde será possível a todos colaborarem sem serem diretores, técnicos, etc..."¹⁹

Esse **processo colaborativo** tem como elemento base a improvisação. A diretora interfere no processo a fim de nortear os elementos pré-definidos dentro do roteiro ou tema a ser tratado: "Nessa perspectiva, o texto nasce, ao mesmo tempo que o espetáculo, do próprio corpo e da voz do ator, que procura frequentemente às cegas, o seu personagem."²⁰ Sobre o processo para o ator, Mnouchkine afirma:

A verdade é que se necessitam atores com muita coragem para trabalhar com um diretor que começa dizendo-lhes: "Não tenho a menor idéia de como vamos fazer". Tem que ser aventureiro e ter muita confiança em mim. E neles.²¹

O resultado é então sentido pelos atores como parte de si mesmos, pois são eles os criadores do espetáculo. "O que acontece no espetáculo deriva do que não está no espetáculo e está intimamente vinculado à vida e ao trabalho do grupo."²² Portanto, a vida comunitária dentro da companhia, as metas e interesses compartilhados pelo grupo, a própria escolha por um mesmo tipo de vida, a ética como um todo, influenciam diretamente no resultado espetacular. Em uma entrevista concedida a Fabienne Pascaud, a diretora do Théâtre du Soleil diz ser a ética a principal influência de Copeau no seu trabalho²³.

Mnouchkine acredita na arte do presente. Uma arte que dialoga com o mundo e assim, com o público. Sobre uma das montagens realizada pelo Théâtre du Soleil, um dos atores assim se expressa:

1789 também me incitou a aprender: li, muito; refleti. Descobri Matthiez, Lefebvre, etc. O trabalho com os ou-

• • • • •

18 *Idem*, p.08. Tradução nossa. "Para salir a la aventura, para atravesar oceanos desconocidos. Para enfrentar tempestades australes, y descubrir islas salvadoras. Para estar en un barco que suelta amarras con cada espectáculo. Para tener amigos y amores en un mismo lugar, y al mismo tiempo, ser nômade. Para vivir y luchar por y con una familia que te protege y que a la vez te libera. Un universo encantado em un mundo que cada vez te desencanta más."

19 http://pt.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine Acesso em: 24 maio 2009.

20 OLIVETTO, 2008, p.55.

21 MNOUCHKINE; PASCAUD, 2007, p.14. Tradução nossa. "La verdad es que se necesitan actores con mucho coraje para trabajar con un director que empieza por decirles: "No tengo la menor idea de cómo vamos a hacer". Hay que ser muy aventurero y tener mucha confianza en mí. Y en ellos."

22 MNOUCHKINE apud NEUSCHÄFER, 1995 - Trad. José Ronaldo Faleiro, p.05.

23 MNOUCHKINE; PASCAUD, 2007, p.57.

*tros também difere. Improviso, sou criticado por eles. Noutros teatros a pessoa fica sozinha. Não somente me sinto ator, como estou em acordo com o que faço e o que faço sou eu, do mesmo modo que os meus trinta e cinco camaradas, no espetáculo e fora do espetáculo.*²⁴

Ao referir-se ao comentário acima, Alfred Simon afirma que

*[...] essa atitude dos atores era essencial, visto que a peça que apresentavam [1789] se tornava um «ato», no sentido em que Artaud o entendia, mais do que uma representação. [...] Ela assumia verdadeiramente a dimensão de uma celebração ritual, já que implicava a fé coletiva da companhia toda, e suscitava nos espectadores um tipo de resposta muito particular [...]*²⁵.

Esse ator que se apodera, que se apropria do processo, que cria personagens a partir de dentro, do seu interior e dessa forma contribui com a sua individualidade na peça, foi igualmente almejado por Copeau.²⁶

Portanto, pensar na ética adotada nos **teatros de grupo** é perceber que ocorreu no século XX uma complexa reorganização dos procedimentos e das percepções sobre o fazer teatral e sobre o seu papel no contexto sócio-cultural. Através desse **ator-criador**, temos um ator que, além do corpo, desenvolve, no âmbito do coletivo, seu espírito e seu caráter de ser humano, pois seu trabalho não é mais encarnar uma personagem, mas falar sobre si mesmo, mostrar-se, desnudar-se diante do público. E isso exige, ao menos, um profundo mergulho no seu próprio eu. Ana Cristina Colla, atriz do Lume, declara:

Aprendi que é isso mesmo, isso de ator-autor-criador, seja lá o nome que se dê, é um mergulho no escuro. É adentrar em um universo de possibilidades, onde o conforto não é premissa do processo. O fio que te guia não é o texto, ou o tema, ou um ponto

*de chegada pré-determinado. O guia é a própria intensidade do mergulho, o quão profundo o processo é capaz de te conduzir, para que dali surja o material que irá compor a poética final*²⁷.

Por fim, considerando a linha de pensamento traçada neste artigo, parece ficar clara a importância da ética de Copeau como propostora de um espaço grupal fértil para a **formação** dos “espíritos” dos atores, e, ainda, a relevância das relações estabelecidas dentro dos **grupos de teatro** como formadoras da sua poética. Temos então a visão ética de Copeau como uma das premissas para as pesquisas que visam a um teatro como encontro entre **ator-criador** e público (embora, evidentemente, não seja a única). Nos últimos anos, pesquisas das mais variadas no âmbito do teatro experimental surgem com diversas propostas que pretendem aproximar teatro e vida. Mas essas pesquisas só são possíveis diante dessa primeira tomada de consciência ética dentro dos grupos, da vontade de pesquisar a essência da arte teatral.

Cumprido ainda salientar que, diante da multiplicidade de relações adotadas nos grupos e de diferentes éticas que permeiam as criações cênicas, seus resultados artísticos são bastante singulares. Não se pode generalizar e afirmar que todo teatro feito nos moldes do **teatro de grupo** é um teatro bom, que afeta seu público. Primeiro porque não temos como julgar todos juntos, dentro de uma mesma categoria. O que se pode é estudar grupos definidos; examinar como a ética adotada em determinado grupo influencia sua poética; e analisar como esta consegue em maior ou menor grau incluir o público no jogo que é o teatro, convidá-lo a partilhar de uma experiência de vida. Também não se pode dizer, obviamente, que outras propostas de trabalho, fora do âmbito do **teatro de grupo** sejam inferiores à deste.

O **teatro de grupo** é, portanto, um ambiente de reflexão permanente, que, através de uma ordem ética estabelecida, busca os fundamentos do teatro visando alcançar um diálogo verdadeiro com o público. Tem-se então a ética como premissa para esse tipo de teatro. A ética traçará os rumos do grupo e as relações que travará na e com a sociedade.

♦ ♦ ♦ ♦ ♦

24 BRADBY In *Le Théâtre Populaire* [Jacques Copeau e O Teatro Popular], in *Copeau l'Éveilleur* [Copeau, Aquele que Desperta]. « La Cerisaie »/Lecture: Bouffonneries n° 34, 1995. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO. p. 09

25 SIMON *apud* NEUSCHÄFER, 1995, p. 02.

26 Daí o legado e a importância de Copeau, ao ter voltado o olhar para os artistas populares, os clowns de circo e inúmeros improvisadores de rua. E também, ter saído dos teatros e feito apresentações em praças.

27 COLLA *apud* OLIVETTO, 2008, p. 42.

Referências Bibliográficas

ABIRACHED, Robert. "L'acteur et son jeu" [O Ator e seu Jogo], p. 154-166, In: COUTY, Daniel & REY, Alain (org.). *Le Théâtre* [O Teatro]. Paris: Bordas, 1980. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

CARREIRA, André L. A. N.; OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas*. In: O TEATRO TRANSCENDE, ano 12, n. 11, 2003. p 95-98.

CARREIRA André L. A. N.; PEREIRA, Vinicius. *Estrutura ideológica e poética no teatro de grupo: qual razão para que se continue?* Artigo referente à iniciação científica do Grupo de pesquisa coordenado pelo docente André Carreira do Curso de Licenciatura em Educação Artística. Habilitação: Artes Cênicas da UDESC. Florianópolis, 2008.

COPEAU, Jacques. Conferência no Laboratory Theatre In: *Registres I. Appels* [Registros I. Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

_____. Le public [O público], In: *Registres I; Appels* [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Registros; Apelos. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. p. 149-158. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

_____. Le Théâtre Populaire » [O Teatro Popular], In: *Registres I; Appels* [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Registros; Apelos. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. p. 277-313. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

_____. The Spirit in The Little Theatres. [O Espírito nos pequenos teatros], In: *Registres I. Appels* [Registros I. Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974.- Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

FALEIRO, José R. Anexo C1 do Projeto de Pesquisa "A Formação do Ator na Escola do

Vieux Colombier" 2007-2008, coordenado por José Ronaldo Faleiro no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC. Florianópolis, 2007. Não publicado.

FÉRAL, Josette. "Vous avez dit 'training'?" [Você disse "training"?], In: BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. *Le Training de l'acteur* [O training do ator]. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. - Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro.

MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *Ariane Mnouchkine*. Conversaciones com Fabienne Pascaud - El Arte del presente. Montevideo: Trilce, 2007.

NEUSCHÄFER, Anne. Jacques Copeau et le Théâtre du Soleil [Jacques Copeau e O Teatro do Sol], p. 225-231, In: PAVIS, Patrice; THOMASSEAU, Jean-Marie (org.) *Copeau l'Éveilleur* [Copeau, aquele que desperta]. Lecture: Bouffonneries n° 34, 1995. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

NIEHUES, Lígia Maria. *A Escola do Vieux Colombier*. Artigo referente a iniciação científica do Grupo de pesquisa "Poética, Ética e Estética na Pedagogia Teatral de Jacques Copeau" coordenado por José Ronaldo Faleiro. na UDESC. Florianópolis, 2006.

OLIVETTO, Daniel [Daniel Oliveira da Silva]. *Prezado Konstantin: qual a voz de Kóstia na escrita de vossa cena? Cartas, diários e conversas sobre a noção de ator-criador*. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientador: Professor Doutor André L.N. Carreira. Florianópolis, 2008.

Disponível em : http://pt.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine Acesso em: 24 maio 2009. <http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm> Acesso em: 24 julho 2009.

Bibliografia Complementar

BRADBY, David. Jacques Copeau et Le Théâtre Populaire [Jacques Copeau e O Teatro Popular], in *Copeau l'Éveilleur* [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. « La Cerisaie »/ Lecture: Bouffonneries n° 34, 1995. p. 67-78.- Tradução e notas de José Ronaldo FALEIRO.

COPEAU, Jacques. Improvisation [Improvisação] In: *Registres III; Les Registres du Vieux Colombier*. I (Première partie) [Registros III; Os registros do Vieux Colombier {Velho Pombal}. I (Primeira parte)]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Norman Paul. [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Norman

Paul]. Paris: Gallimard, 1979. p. 316; 318-9; 319-21; 321; 321-2; 322; 322. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO. (versão preliminar).

FARIAS, Paula Bittencourt de. *A atualidade das idéias de Jacques Copeau sobre o teatro popular*. Artigo referente à Iniciação Científica - Projeto de pesquisa "Poética, Ética e Estética na Pedagogia Teatral de Jacques Copeau" coordenado por José Ronaldo Faleiro, UDESC. Florianópolis, 2006.

JOMARON, Jacqueline. Jacques Copeau: le tréteau nu [Jacques Copeau: o tablado nu], p. 731-741, In: _____ (org.) *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours* [O Teatro na França da Idade Média aos nossos dias]. Prefácio de Ariane Mnouchkine. Paris: Armand Colin, 1992. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

PEZIN, Patrick. L'acteur et sa relation au partenaire [O ator e sua relação com o parceiro], In: *Le livre des exercices; à l'usage des comédiens* [O livro dos exercícios; para uso dos atores], p.145-168. Saussan: L'Entretiens, 1999. - Tradução de José Ronaldo Faleiro.

SANTOS, Adriana Patrícia dos. *Teatro de Grupo: Três propostas sobre (trans) formação do público*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Ed. Artística - Hab. Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientador: Professor Doutor André L.N. Carreira, UDESC. Florianópolis, 2007

SCHMITZ, Mariana da Silveira. *A vocação pedagógica em Jacques Copeau: L'École du Vieux Colombier (1920-1924)*. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Orientador: Professor Doutor José R. Faleiro. Florianópolis, 2006.

THOMAZ, Juliano Farias. *Sobre algumas reflexões éticas de Jacques Copeau*. Artigo referente a Iniciação Científica - Projeto de pesquisa "Poética, Ética e Estética na Pedagogia Teatral de Jacques Copeau" coordenado por José Ronaldo Faleiro, UDESC. Florianópolis, 2006.