

## Sobre A Poética Da Atuação Em Jacques Copeau<sup>1</sup>

José Ronaldo Faleiro<sup>2</sup>

Gabriela Corrêa Giannetti<sup>3</sup>

Naiara Alice Bertoli<sup>4</sup>

**Resumo:** Ao buscar entender o que é uma “boa atuação”, o presente artigo pretende percorrer as propostas de Jacques Copeau sobre sua proposta de renovação na arte do ator, a fim de traçar princípios que componham sua poética da atuação.

**Palavras-chave:** Atuação - Poética - Copeau

*No dia em que eu sentir o meu pé fraquejar em cena, no dia em que me faltar voz, em que eu me retirar para viver entre essas três colinas de onde a vista se estende até a linha do Jura, eu gostaria que nesse momento algo em mim ainda continuasse a correr o mundo, algo mais robusto, mais jovem e maior do que eu, algo de que me fosse permitido dizer: foi para isso que eu trabalhei.*

Jacques Copeau<sup>5</sup>

### Impulsos para uma investigação

Partindo do questionamento pessoal na minha experiência no teatro como atriz, sobre o que seria uma “boa atuação” e como me exercitar para isso, optei, diante de todo o material bibliográfico de Copeau com que tive contato nesses três semestres de pesquisa, investigar tais questões no desenvolvimento das propostas desse reformador do teatro do século XX.

O que é - e o que contribui para- um desempenho de qualidade na atuação? Pude

identificar em diversos registros de Copeau o seu forte apelo por uma nova concepção do ator e sua atuação, oferecendo-me um material potencial para alimentar essa minha investigação que se inicia.

Pretendo pesquisar se uma “boa atuação” esta ligada a busca de uma poética específica a ser trabalhada, e como Copeau trabalha na sua busca pela “qualidade na atuação”. Persegue uma poética e/ou estética específica?

### Arte do ator: a atuação renovada proposta por Copeau

Cansado do cabotinismo<sup>6</sup>, do industrialismo, da afetação e do naturalismo que contaminavam a produção teatral das escolas tradicionais francesas de sua época, Copeau inspirou uma renovação na arte do ofício do ator. Segundo ele, “a educação do ator francês, há séculos, utilizou principalmente a palavra e a dicção. A palavra é uma tradição da cena francesa, e a Escola francesa tornou-se mestra nisso”<sup>7</sup>. Propunha então, em contra partida, o trabalho do ator sobre si mesmo,

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 Teatro - Ceart-UEDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UEDESC:

4 Bolsista participante, acadêmica do Curso de Teatro - Ceart - UEDESC.

5 COPEAU, J. apud SICARD, C. Jacques Copeau e a Escola do Vieux Colombier. In: PAVIS, P. & THOMASSEAU, J-M.(org.). Op. cit. p. 116-126 - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 09.

6 Cabotinismo: termo utilizado por Copeau quando se referia a uma forma afetada, exagerada, exibicionista de atuação que reconhecia como freqüente em seu tempo. Está relacionado ao virtuosismo, à interpretação pela interpretação. Cf.: COPEAU, J. The Spirit in the Little Theatres. In: Registres I, Appels. Paris: Gallimard, 1974. p.120-130 - Tradução de José Ronaldo Faleiro

para tornar-se mestre dos meios materiais e espirituais de sua arte. Ao refletir sobre o paradoxo de Diderot dizia:

*O que é horrível, no ator, não é uma mentira, porque ele não mente. Não é um engodo, porque ele não engana. Não é uma hipocrisia, porque ele aplica sua monstruosa sinceridade em ser o que não é, e não em expressar o que não sente, mas em sentir o imaginário.*<sup>8</sup>

O paradoxo para Copeau torna-se então a capacidade do ator em transformar sua imaginação em uma materialidade sincera. Sobre essa problemática acreditava que:

*Se o ator é um artista, ele é, de todos os artistas, aquele que mais sacrifica da sua pessoa para o ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se der a si mesmo(...)Ao mesmo tempo sujeito e objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.*<sup>9</sup>

Nesse sentido Copeau estabelece uma pedagogia do ator pautada na investigação e domínio corporais, a fim de que ele, o ator, se perceba como matéria e instrumento de sua arte: “agir sobre si mesmo como sobre um instrumento com o qual deve identificar-se sem deixar de se diferenciar dele, atuar e ao mesmo tempo ser aquilo que ele atua, homem natural e marionete...”<sup>10</sup>

Copeau almejava um ator espontâneo, natural e sincero, mas que ao mesmo tempo possui total controle sobre suas emoções através do domínio corporal. Ainda dialogando com Diderot Copeau afirma:

*Se ele está visivelmente «comovido» é com efeito porque ele não sentia nada. Ele estava por sentir (...)A luta do escultor com a argila que modela não é nada, se a comparamos com as resistências que opõem ao ator seu corpo,*

*seu sangue, seus membros, sua boca e todos os seus órgãos.*<sup>11</sup>

Fica claro nessas reflexões como Copeau investigava soluções para o paradoxo- do ator- que ele criara: buscava na atuação o equilíbrio entre sentir/sensibilidade/emoção e distanciar-se/frieza/razão, através da consciência e domínio corporais (corpo físico e espiritual) do ator, sendo esse equilíbrio o potencial que traria **verdade** para o ator em cena - essa **verdade** era o que Copeau perseguia para desenvolver a sua renovação no ofício do ator - e atingir a sua proposta de “qualidade”, traçando uma poética própria na arte da atuação:

*Contestar ao ator a sensibilidade, por causa de sua presença de espírito, é recusá-la a todo artista que observa as leis de sua arte e não permite jamais que o tumulto das emoções paralise sua alma. O artista reina, com um coração tranqüilo, sobre a desordem de seu ateliê e de seus materiais. Quanto mais a emoção aflui nele e o agita, mais seu cérebro torna-se lúcido(...)*<sup>12</sup>

Portanto, Copeau queria um ator capaz de controlar seus impulsos e ao mesmo tempo capaz de extrapolar sua técnica com a atenção, escuta e contaminação com o momento presente, adquirindo assim frescor na sua atuação. Um ator que não se fecha em sua técnica e preparo dos ensaios, mas que no momento da representação fosse capaz de a todo instante estabelecer um jogo entre o refino de sua técnica e o inesperado, o qual Copeau nominava de os **fúteis incidentes**. A capacidade desse jogo constitui a sensibilidade necessária para desenvolver a **verdade** no ator copeliano:

*tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado na cabeça do ator. Mas se a sua representação não for mais que a expressão de sua maestria e como que a exposição de um excelente método, ou bem ele descansa na rotina ou bem se dissipa nos jogos da virtuosidade. O absurdo do “paradoxo” é opor os*

7 Id. *ibid.* p.296-297. \_ Tradução do trecho por Mariana S. Schmitz.

8 COPEAU, J. Aux acteurs [Aos Atores], In: Registres. 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. p. 203-215. - Tradução inédita. de José Ronaldo Faleiro.

9 Idem, *ibidem*.

10 Id. , *ib.*

11 Id. , *ib.*

12 Id. , *ib.*

*procedimentos do ofício à liberdade do sentimento e negar, no artista, sua coexistência e simultaneidade.*<sup>13</sup>

Para desenvolver a capacidade de jogar com o momento presente, adquirir um frescor na atuação sem se perder em uma afetação descontrolada e superficial, Copeau defende o domínio do ator sobre si mesmo, e desenvolve uma metodologia própria capaz de despertar esse domínio técnico:

*Para o ator, doar-se é tudo. E para doar-se, é preciso antes possuir-se. Nosso ofício, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e comanda, é a própria trama de nossa arte, com a liberdade que exige e as iluminações que encontra. A expressão emotiva surge da expressão justa. A técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, pois é graças a ele que saberemos reencontrar-nos. O estudo e observância dos princípios, um mecanismo infalível, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos relaxados, a liberdade da cabeça e do estômago proporcionam-nos uma segurança que nos inspira a audácia. (...) Permite-nos improvisar.*<sup>14</sup>

Sua metodologia de formação do ator permitia o domínio e a consciência do corpo, sem fixar o ator em sua técnica, mas pelo contrário, libertando-o de si mesmo, tornando-o capaz de dar forma a sua sensibilidade, ao mesmo tempo em que sua sensibilidade alimenta sua forma:

*É nesse grau do trabalho que germina, amadurece e desenvolve-se uma sinceridade, uma espontaneidade conquistada, adquirida, da qual se pode dizer que age como uma segunda natureza, que inspira por seu lado as reações físicas e dá-lhes a autoridade, a eloquência, o natural e a liberdade.*<sup>15</sup>

Nesse sentido Copeau defende uma interpretação pautada na construção de um ator em relação: com o interior e com o exterior, de si com a personagem, com seu corpo (físico e alma) e com a sociedade. O ator não deve atuar apenas com sua emoção, com sua interioridade, mas sim com ela em relação ao mundo externo, ao reconhecível, ao palpável. Mas para fugir do perigo de cair novamente no superficial, na afetação, no cabotinismo artificial da interpretação, esse exterior necessita estar sempre ligado à interioridade particular de cada ator, concedendo-lhe a sinceridade, o frescor e a **verdade** na sua atuação:

*Libertar o ator de seu fingimento(...) entregá-lo ao mundo, à vida, à cultura, à grande simplicidade humana(...) elevar a profissão de ator(...) do descrédito bem merecido pelos falsos artistas, recolocá-lo no mais nobre dos planos, dar enfim ao teatro sua dignidade de grande arte e, (...) sua missão religiosa que é a de religar entre si os homens de toda espécie, de toda classe, (...) de toda nação, eis o que vem sendo buscado no Vieux Colombier faz dez anos.*<sup>16</sup>

Dessa maneira Copeau propõe a renovação da atuação como propulsora da renovação do teatro como um todo. Coloca o ator no centro da arte teatral, o elemento principal e indispensável a essa arte, o verdadeiro mestre do teatro, que não se conforma com o vedetismo, o estrelismo, mas que está em constante busca, em uma formação contínua, "A cena(...) pertence aos atores, não aos maquinistas e aos pintores. Ela deve estar sempre pronta para o ator e para a ação."<sup>17</sup>

Para viabilizar essa concepção de atuação, Copeau estruturou uma pedagogia de formação contínua para o ator, pois acreditava que para criar um novo tipo de ator e um novo estilo de representação, deveria associar criação e formação contínua, exercício do teatro e invenção de uma pedagogia<sup>18</sup>.

• • • • •

13 Id. , ib.

14 Id. , ib.

15 Id. , ib.

16 Id. , ib.

17 Id. , ib.

18 ABIRACHED, R. Das Primeiras Sementeiras às Primeiras Realizações. Os Precursores: Jacques Copeau e sua Família. In: Op. cit. - Tradução José Ronaldo Faleiro. p.04.

## Formação do ator copeliano

Para alcançar sua proposta de renovação na atuação, Copeau elabora o projeto pedagógico da École du Vieux Colombier (1920-1924), onde poderia colocar em prática suas estratégias de formação contínua do ator. Seu intuito era proporcionar o desenvolvimento de atores com:

1. "um maior grau de beleza plástica";
2. "a maleabilidade<sup>19</sup> corporal";
3. "um vocabulário de gestos e de atitudes baseados nas leis naturais do movimento";
4. "o conhecimento aprofundado das relações entre o ritmo musical (ou poético), o canto (a palavra) e o movimento";
5. "o sentido justo do movimento expressivo";
6. e "a possibilidade de servir no mais alto grau as exigências e o estilo plástico das obras dramáticas"<sup>20</sup>.

É possível reconhecer esses objetivos acima citados, como uma poética de atuação copeliana, responsável por assegurar a qualidade da atuação que Copeau almejava. Para percorrer essa busca estética da atuação, Copeau apoiava a formação do ator na educação corporal (derivada de pesquisas musicais), que se desdobrava nas disciplinas de ginástica natural, acrobacia, dança, jogos de força e destreza, expressão dramática - máscara, mímica - e improvisações (plásticas e dialogadas).<sup>21</sup>

Mariana Schmitz em seu artigo final de pesquisa<sup>22</sup> sobre o **Vieux Colombier** descreve com profundidade as propostas pedagógicas de Copeau na **École**, além de sistematizar cronologicamente os procedimentos desenvolvidos durante toda a trajetória da escola entre 1920 e 1924. Portanto o presente artigo pretende se ater não na descrição do método desenvolvido por Copeau, mas na análise e reflexão dos objetivos

de seu método e sua importância para a trajetória do ofício do ator ao longo da história.

O que se encontra no cerne do método de formação do ator copeliano é a união entre a técnica do domínio corporal com a técnica da improvisação. Essa união é a estrutura que Copeau propunha como treinamento do ator, esse era o seu método: "É necessário que o pupilo trabalhe diariamente as habilidades expressivas que compõem o **instrumento dramático**, ou seja, o conjunto corpo, mente e **espírito**."<sup>23</sup> E a improvisação era o caminho em que Copeau acreditava para trabalhar esse conjunto:

*o instinto não basta. Quem diz 'grande arte', diz inteligência e razão. Não basta sentir. É preciso pensar, e bem pensar. Para sentir bem, na arte, é preciso pensar bem. Não sentir qualquer coisa sem critério. Sentir com escolha. É o resultado, no artista bem dotado e bem instruído, de um casamento misterioso entre o instinto e a razão, o sentir e o pensar<sup>24</sup>.*

A improvisação cumpria na formação do ator copeliano um pensar através do criar. A técnica do domínio corporal proporciona ao ator um **possuir-se** para então torná-lo capaz de possuir outrem, jogar com o exterior:

*(...) sair de si mesmo para apropriar-se de outrem, identificar-se a outrem. Não podemos doar-nos se não nos possuímos - [...] Para possuir a si mesmo é preciso concentrar-se, recolher-se. É preciso um recolhimento anterior preliminar a qualquer ação. É nesse recolhimento preliminar que se faz a preformação da ação. A preformação da ação é envolvida no silêncio do recolhimento - depois vem o suspense, o ataque, e por fim a ação<sup>25</sup>.*

19 O termo original em francês é *souplesse* e pode ser traduzido por flexibilidade ou maleabilidade.

20 COPEAU, J. Primeiro Quadro: 1921. In: Registres VI. L' École du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 2000. p. 257-297. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 08.

21 NIEHUES, 2005. p.03.

22 Bolsista de iniciação científica do Projeto: Poética, ética e estética na pedagogia teatral de Jacques Copeau, de 005 a 2007, sob orientação de José Ronaldo Faleiro

23 SCHMITZ, M. S. A VOCAÇÃO PEDAGÓGICA EM JACQUES COPEAU: CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO APLICADO NA ÉCOLE DU VIEUX COLOMBIER (1919-1924). Artigo final de iniciação científica - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Florianópolis: 2007.

24 Id. Primeiro Quadro: 1921. In: Registres VI, L' École du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 2000. p. 257-297 - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 21.

25 COPEAU, J. Segundo Quadro: 1921-1922. In: Registres VI. L' École du Vieux-Colombier. P. 298-355. Paris: Gallimard, 2000. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 02.

O corpo do ator copeliano era treinado pelas inúmeras disciplinas de técnicas corporais que a **École** oferecia, e a mente e espírito eram exercitados a partir dos jogos e técnicas de improvisação. Assim:

*O hábito da improvisação dará ao ator maleabilidade, elasticidade, a verdadeira vida espontânea da palavra e do gesto, o verdadeiro sentimento do movimento, um verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo, o ímpeto e a audácia do far-sante. E que lição para o poeta, que fonte de inspiração!*<sup>26</sup>.

Copeau explorou a técnica da improvisação através de experimentações desenvolvidas junto com seus parceiros ao longo de sua trajetória pedagógica - antes, durante e posterior a fundação da **École**. Inspirou-se nos tipos da Commedia dell'arte, recriando-os ao seu tempo. Utilizou-se da técnica da máscara teatral, aprofundando-se na máscara inexpressiva. Além disso, explorava exercícios que não utilizassem um texto previamente conhecido aos atores, a fim de evitar a imitação ou a reprodução. Baseava-se em roteiros simples, pautados em ações.

A técnica da improvisação a partir da máscara, foi um meio que Copeau encontrou de exercitar no ator a qualidade da atuação que ele buscava, a **verdade** através do domínio físico do ator sobre si mesmo e sua capacidade de jogo simultaneamente. Ou seja, encarava a técnica de improvisação como um treinamento, capaz de desenvolver uma poética própria de atuação. Não o uso da máscara como um fim-estético em si, mas como um meio de treinamento para exercitar esse ator **verdadeiro** que buscava (que estrutura sua poética de atuação).

*O exercício da improvisação a partir da utilização da máscara pretende preparar o ator, esvaziá-lo, para que ele possa ser re-significado posteriormente, enquanto personagem. Tal estado preliminar, - possivelmente relacionado ao possuir-se citado anteriormente - é marcado por um silêncio e imobilidade internos e externos, que seriam*

*condições para o estabelecimento de uma força interior, sem a qual a ação dramática soaria insincera.*<sup>27</sup>

Schmitz aponta ainda, um aspecto muito revelador na escolha de Copeau pela máscara inexpressiva como estrutura de seu método de treinamento **improvisacional**. Essa escolha demonstra a genialidade de integração que Copeau tece entre suas propostas éticas, estéticas, e pedagógicas (exercício da formação de sua qualidade e poética de atuação):

*A máscara utilizada por Copeau era inexpressiva porque objetivava neutralizar a expressão facial do ator para que os movimentos e ações físicas se tornassem mais expressivos e estilizados. A aplicação da máscara inexpressiva nas improvisações faz uma possível referência também ao palco nu idealizado por Copeau, no qual tudo deveria ser criado e estabelecido através da ação. A nudez da cena se reflete portanto, no desenvolvimento de uma nudez interior preparatória para um preenchimento posterior, a criação do sentido dramático. Assim, o ator deveria recriar-se através da expressão dramática da ação, através do corpo.*<sup>28</sup>

O contato com a máscara permite ao ator o contato com seus impulsos internos, e traz à tona sua verdadeira expressão:

*com a máscara é preciso escolher o movimento ou a posição mais expressivos da coisa a ser expressa. Um movimento que seria suficientemente expressivo com o rosto descoberto torna-se ilegível com o rosto atrás da máscara e requer ser acentuado ou amplificado - purificado, também.*

### Propagação das propostas de Copeau

Copeau é um dos responsáveis por trazer ao centro da cena teatral a corporeidade do ator. Objetivando a busca, a descoberta e o desenvolvimento de seu potencial técnico, tornando o ator o poeta da cena:

26 COPEAU, J. Improvisação. In: Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 1979. p. 323-363. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 02.

27 Id. A VOCAÇÃO PEDAGÓGICA EM JACQUES COPEAU: CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO APLICADO NA ÉCOLE DU VIEUX COLOMBIER (1919-1924). Artigo final de iniciação científica - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Florianópolis: 2007.

28 Idem.

na realidade, porém - como acabo de precisar em relação a Copeau -, a finalidade dos encenadores-pedagogos, concedendo tanto espaço ao treinamento corporal, apesar das aparências, não era a de transformar o ator em um cabotino do músculo, em um atleta ou um saltimbanco(...) A intenção verdadeira era fazer com que o ator adquirisse consciência das possibilidades expressivas, em grande maioria inexploradas, que estavam à sua disposição, pondo-o, assim, nas condições de poder transformar-se de intérprete-executante em criador<sup>29</sup>.

José Ronaldo Faleiro sintetiza as contribuições da influência dos trabalhos desenvolvidos na *École du Vieux Colombier*, afirmando que:

(...) *restam (...)do ensino inicial, além das aquisições técnicas e das sugestões temáticas, (a) a influência da Escola do Vieux Colombier quanto à concepção de um ator-criador como sujeito central do fato teatral; (b) a convicção de que a base da educação é a educação corporal, pois o drama é ação, antes de mais nada, e a pesquisa da técnica é prioritariamente uma operação corporal, física; (c) a obediência a um esquema evolutivo progressivo que vai do silêncio temporário para obrigar o ator principiante a sentir interiormente a necessidade de expressar-se, até à expressão pela palavra<sup>30</sup>; (d) a necessidade da existência de uma escola que suscite no ator uma educação total, pela aquisição e pelo desenvolvimento de uma concepção elevada e rigorosa do seu próprio ofício<sup>31</sup>.*

Copeau é também um dos primeiros reformadores do século XX responsável por enfatizar a necessidade da formação contínua do ator, idéia que contamina a produção teatral até hoje. O ímpeto desse grande mestre do Teatro, contaminou de maneira efetiva seus discípulos, que vivenciaram com ele essa importância da formação contínua e por consequência

desenvolveram também- cada qual em relação a sua pesquisa pessoal- uma pedagogia própria de formação do ator. Decroux relata que:

*Copeau nos tinha iluminado tão bem que aqueles dentre nós que o deixaram levaram fogo junto com eles. Querendo recriar o seu próprio Vieux-Colombier,(...). Vimos a Compagnie des Quinze [Companhia dos Quinze] com Saint-Denis, os Comédiens Routiers [Atores da Estrada] com Chancereil, os duetistas Gille e Julien, meu grupo Une graine [Uma Semente], o Proscenium [Proscênio] com Dorcy.[...]. Esse jovem teatro todo, a verdadeira vanguarda, o novo cartel... tem sua fonte no Vieux-Colombier (seção escola)<sup>32</sup>.*

Copeau fomenta nos atores algo novo: a necessidade de formação e de estudo contínuo. Essa necessidade contamina também muitos grupos de teatro. E impulsiona ambos para a importância de uma prática pedagógica, que possibilita tanto estruturarem sua formação, como abri-la para a infinitude da aprendizagem, dos questionamentos, da investigação sobre seu ofício.

Partindo do mestre Copeau, me instigo então a continuar pesquisando acerca da pergunta e conceito sobre uma “boa atuação”, a fim de investigar seu desenvolvimento ao longo da história do teatro por outros muitos teatrólogos, grupos de teatro e atores. Procurando rastrear uma possível propagação das propostas de Copeau nos dias de hoje, acerca desse tema.

Além disso, busco encontrar a existência de possibilidades distintas de encarar uma “qualidade de atuação”. A continuidade do meu projeto de pesquisa pretende analisar como alguns Grupos de teatro contemporâneos trabalham sobre essa busca, e investigar as relações que cada grupo tece entre formação, treinamento e poética do ator. Desse modo tentarei investigar e ampliar o conceito de uma “atuação de qualidade”. E detectar em suas práticas a presença dos princípios de Copeau.

29 MARINIS, M. De. Copeau, Decroux e O Nascimento do Mímo Corporal. In: O Teatro Transcende. V-13, Blumenau: FURB, 2004. p. 45-56. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 48.

30 “Tal esquema evolutivo fundamenta quase todas as demais experiências pedagógicas e teatrais decorrentes, direta ou indiretamente, da experiência do Vieux-Colombier, a começar pelo Atelier de Dullin e pela escola borguinhona dos Copiaus, para continuar com Chancereil, Saint-Denis e sua Compagnie des Quinze [Companhia dos Quinze], Dasté, Barrault e Lecoq. Apenas Decroux torna finalizada o silêncio e o movimento silencioso, que constituíam um momento passageiro no ensino da Escola de Jacques Copeau.” (nota do autor da citação).

31 FALEIRO, J.R. A Escola do Vieux Colombier. In: O Teatro Transcende. v. 08 - p. 19-32, Blumenau: FURB, 1999. p. 21.

32 DECROUX, É. Fontes. In: Op. cit. p. 11-28. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 04, 05.

## Referências Bibliográficas

ABIRACHED, R. Das Primeiras Sementeiras às Primeiras Realizações. Os Precursores: Jacques Copeau e sua Família. In: Op. cit. - Tradução José Ronaldo Faleiro. p.04.

COPEAU, J. Aux acteurs [Aos Atores], In: Registres. 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. p. 203-215. - Tradução inédita. de José Ronaldo Faleiro.

\_\_\_\_\_. apud SICARD, C. Jacques Copeau e a Escola do Vieux Colombier. In: PAVIS, P. & THOMASSEAU, J-M.(org.). Op. cit. p. 116-126 - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 09.

\_\_\_\_\_. Improvisação. In: Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 1979. p. 323-363. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 02.

\_\_\_\_\_.Primeiro Quadro: 1921. In: Registres VI. L' École du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 2000. p. 257-297. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 08.

\_\_\_\_\_. Segundo Quadro: 1921-1922. In: Registres VI. L' École du Vieux-Colombier. P. 298-355. Paris: Gallimard, 2000. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 02.

\_\_\_\_\_. The Spirit in the Little Theatres. In: Registres I, Appels. Paris: Gallimard, 1974. p.120-130 - Tradução de José Ronaldo Faleiro.

FALEIRO, J.R. A Escola do Vieux Colombier. In: O Teatro Transcende. v. 08 - p. 19-32, Blumenau: FURB, 1999. p. 21.

MARINIS, M. De. Copeau, Decroux e O Nascimento do Mimo Corporal. In:O Teatro Transcende. V-13, Blumenau: FURB, 2004. p. 45-56. - Tradução de José Ronaldo Faleiro. p. 48.

SCHMITZ, M. S. A VOCAÇÃO PEDAGÓGICA EM JACQUES COPEAU: CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO APLICADO NA ÉCOLE DU VIEUX COLOMBIER (1919-1924). Artigo final de iniciação científica - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Florianópolis: 2007.

## Bibliografia complementar

BARBA, Eugenio. O quarto fantasma. Revista Urdimento, Florianópolis, 2008

BORBA, de Patrícia. A improvisação teatral e alguns mestres franceses. Anais II Jornada Latino Americana de estudos teatrais, Florianópolis, 2009.

FERRACINE, Renato. Ação física: afeto e ética. Anais II Jornada Latino Americana de estudos teatrais, Florianópolis, 2009.

\_\_\_\_\_. O ator inserido na sociedade. Texto publicado em: revista do Lume, n. 04, 2002. P.63-67.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo:Ensino superior.1989

PAVIS, Patrice. Análise dos espetáculos. São Paulo. Perspectiva. 2003. p.47-120.