



Jacques Copeau e o instinto dramático da criança

*Jacques Copeau and
the child's dramatic instinct*

*Jacques Copeau y
el instinto dramático del niño*

Rodrigo Cardoso Scalari

Rodrigo Cardoso Scalari

Doutor em Estudos Teatrais pela Université Sorbonne Nouvelle –
Paris III, com suporte da Bolsa de Doutorado Pleno no
Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior (Capes). Ator. Professor de teatro.



Resumo

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha tese de doutorado sobre a criança como modelo na pedagogia teatral. Evidencia-se a noção de **instinto dramático** da criança, conceito-chave no projeto pedagógico de Jacques Copeau, e a presença de noções correlatas a esta nos trabalhos de importantes psicólogos da virada do século XIX para o século XX, bem como a noção de **instinto teatral** postulada por Nicolas Evreinov e as pesquisas com crianças efetuadas por Jacques Copeau e Suzanne Bing. O objetivo é destacar o papel fundamental do conceito proposto pela emblemática *École du Vieux Colombier* na formação do ator.

Palavras-chave: Instinto dramático, Jacques Copeau, Suzanne Bing, Nicolas Evreinov, Infância.

Abstract

This article presents part of the results of my doctoral thesis on the child as a model in theatre pedagogy. It highlights the notion of the child's **dramatic instinct**, key concept in Jacques Copeau's pedagogical project, and the presence of correlated notions to it in the works of important psychologists from the turn of the 19th to the 20th century, as well as the notion of **theatrical instinct** postulated by Nicolas Evreinov and the research with children carried out by Jacques Copeau and Suzanne Bing. The aim is to evidence the fundamental role of this concept proposed by the emblematic *École du Vieux Colombier* in the actor's training.

Keywords: Dramatic instinct, Jacques Copeau, Suzanne Bing, Nicolas Evreinov, Childhood.

Resumen

El artículo presenta parte de los resultados de mi tesis doctoral sobre el niño como modelo en la pedagogía teatral. Destaca la noción de **instinto dramático** del niño, concepto clave en el proyecto pedagógico de Jacques Copeau, la presencia de nociones correlativas a esta en los trabajos de importantes psicólogos de finales del siglo XIX al XX, así como la noción de **instinto teatral** postulada por Nicolas Evreinov y las investigaciones con niños realizadas por Jacques Copeau y Suzanne Bing. El objetivo es evidenciar el papel fundamental del concepto propuesto por la emblemática *École du Vieux Colombier* en la formación del actor.

Palabras clave: Instinto dramático, Jacques Copeau, Suzanne Bing, Nicolas Evreinov, Infancia.

Introdução

Neste artigo, será abordada a noção de **instinto dramático** proposta por Jacques Copeau a partir de investigações que ele, com o auxílio fundamental de Suzanne Bing, atriz do *Théâtre du Vieux Colombier* e figura central no ramo pedagógico das pesquisas do diretor, efetuou com crianças num período anterior à abertura da *École du Vieux Colombier*, em 1921, em Paris.

Esta reflexão se insere no domínio dos estudos teatrais e notadamente no campo da Pedagogia Teatral para a formação do ator, ainda que apresente evidentes cruzamentos com áreas como a Pedagogia do Teatro e a História do Teatro. Igualmente, esta proposição pode ser lida numa intersecção com o que se denomina contemporaneamente “culturas da infância” (FERREIRA; HARTMANN; MACHADO, 2017), bem como com os chamados *childhood studies/children’s studies* da Universidade do Brooklyn, parte da Universidade da Cidade de Nova Iorque.

Algumas perguntas que nos guiarão na análise são: qual a contribuição das observações de crianças e das subsequentes experimentações práticas com elas para a elaboração da noção de instinto dramático na pedagogia de Copeau e Bing? Quais noções correspondentes ao instinto dramático da criança podemos encontrar nos campos da Psicologia e da Pedagogia do início do século XX? Como esse interesse pelo instinto dramático da criança influenciou a formação de atores adultos na *École du Vieux Colombier*? Como se relaciona a noção de instinto dramático cunhada por Copeau com o conceito de **instinto teatral** proposto por Nicolas Evreinov? Que mudanças no paradigma teatral decorrem do fato de pesquisadores como Evreinov e Copeau situarem a teatralidade e o drama no nível dos instintos humanos?

Ao nos aproximarmos de respostas para estas questões, veremos como as observações do jogo infantil e as experiências empreendidas por Copeau e Bing com crianças foram fundamentais para a elaboração de uma pedagogia teatral visando à formação de atores profissionais na *École du Vieux Colombier*¹.

1 Este texto deriva de minha tese de doutorado, intitulada *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale : dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier* (SCALARI, 2021a), defendida em janeiro de 2021 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sob orientação de Josette Féral. A pesquisa foi financiada pela Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Da busca por “seres virgens” à definição do instinto dramático

O que nós queremos? Em uma palavra, queremos restituir ao teatro seu caráter religioso, seus ritos sagrados, sua pureza original.

Jacques Copeau, *Registres I: appels*

O instinto dramático é a faculdade de perceber o que é dramático em todas as coisas, em todas as ações, em todos os movimentos, em todo o mundo, a faculdade de deixar a si mesmo, a fim de retornar, tendo tirado do mundo seu drama.

Suzanne Bing, *Fonds JacquesCopeau*

Em 1913, em seu famoso texto *Un essai de rénovation dramatique*, Copeau defende a criação de uma escola e explica para que tipo de alunos ela seria destinada: “homens e mulheres com amor e instinto para o teatro, mas que ainda não comprometeram esse instinto por métodos defeituosos e hábitos do ofício”² (COPEAU, 1974, p. 29, tradução nossa). Sem aparentemente ter ainda formulado para si a noção de instinto dramático, a demanda de Copeau mostra, por um lado, a busca de “seres virgens” ou ainda “não poluídos” pelos costumes teatrais da época e, por outro, o seu interesse em pesquisar, no nível dos instintos, o transporte operado pelo ator quando ele dá carne a seres ficcionais. Nove anos depois, fortemente inspirado por Nietzsche, para quem a figura do dramaturgo é caracterizada por “um impulso irresistível de se metamorfosear, de viver e agir através de outros corpos e outras almas”³ (NIETZSCHE, 1901, p. 80, tradução nossa), Copeau define o instinto dramático da seguinte forma:

O instinto dramático é a necessidade de adorar, que nos faz sentir a necessidade de nos identificarmos com a coisa adorada, de vivermos em outros corpos e em outras almas. É este transporte que faz com que o homem, por embriaguez física ou intelectual, seja transportado para um reino onde ele esposa a imagem de si mesmo exaltada. Esta embriaguez

2 No original: « des hommes et des femmes ayant l'amour et l'instinct du théâtre, mais qui n'auraient pas encore compromis cet instinct par des méthodes défectueuses et des habitudes de métier ».

3 No original: « une irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et à agir par d'autres corps et d'autres âmes ».

popular, fértil, mas desenfreada, encontra seu desenvolvimento em seres particularmente dotados, que são o poeta ou o ator. [Este último] foi, no palco primitivo, o incumbido da emoção popular. O que gera esta grande e perfeita comunhão do ator e do público, é, por um lado, o gasto e o transporte do ator para se tornar um herói ou um deus – por outro lado, a multidão que se estende em sua direção. Este movimento interior, de ordem religiosa e mística, esta necessidade de tornar-se algo além do que se é, existe na criança. É uma necessidade de retirar-se de si mesmo e além de si mesmo para se esconder. Daí o nome “*hypocritos*” dado aos atores, que significa “aquele que julga a si mesmo, que se esconde para julgar”⁴ (COPEAU, 1999, p. 290, tradução nossa)

Sua insatisfação com as frivolidades do *star system* e com o maneirismo da atuação em seu tempo levou Copeau a buscar, fora do teatro, aquilo que configura a essência pré-estética desta arte: a identificação que provoca o transporte do Eu para o Outro e que parece, para o dramaturgo, ser da ordem de uma necessidade antropológica antes mesmo de ser um fato artístico. Esse instinto dramático, esse “movimento interior, de ordem religiosa” em que o ator não procura afirmar sua *persona*, mas dissolvê-la para penetrar no mistério do outro é identificado por Copeau no homem primitivo, no selvagem e na criança. Embora este instinto não pertença exclusivamente a estes três, é nesses exemplos que Copeau acredita que ele o discerne mais claramente, ainda não poluído pelas marcas da cultura.

Do interesse pelos instintos à identificação do instinto dramático na criança

Este interesse pelos instintos, presente em Copeau para refletir sobre o teatro, encontra eco em outros campos, notadamente na ciência no final do

4 No original: « L'instinct dramatique est le besoin d'adorer qui fait éprouver le besoin de s'identifier à la chose adorée, de vivre dans d'autres corps et dans d'autres âmes. C'est ce transport qui fait que l'homme, par ivresse physique ou intellectuelle, est transporté dans un domaine où il épouse l'image de lui-même exalté. Cette ivresse, populaire, féconde mais déréglée, trouve son développement dans des êtres particulièrement doués, qui sont le poète ou l'acteur. [Celui-ci] était, sur la scène primitive, le délégué de l'émotion populaire. Ce qui fait cette grande et parfaite communion de l'acteur et du public, est, d'une part, la dépense et le transport de l'acteur pour devenir un héros ou un dieu – d'autre part la foule tendue vers lui. Ce mouvement intérieur d'ordre religieux et mystique, ce besoin de devenir quelque chose au-delà de ce qu'on est, existe chez l'enfant. C'est un besoin de se retirer hors de soi et au-delà de soi-même pour se cacher. D'où le nom d'« *hypocritos* » que l'on donnait aux acteurs, et qui veut dire « celui qui juge de soi, qui se cache pour juger ».

século XIX e no princípio do século XX. Embora Copeau não faça referência à cientistas ao desenvolver a questão do instinto dramático, deve-se notar que o espírito científico da época tinha uma propensão para o estudo dos instintos, como observa Sharon-Marie Carnicke (1981, p. 99, tradução nossa):

Naquela época, havia um grande interesse pelo instinto. Por volta de 1900 e até cerca de 1914, a maior parte do esforço de pesquisa em psicologia consistia em catalogar instintos. A metodologia utilizada para estas pesquisas era geralmente a da introspecção. Pedia-se para alguém fazer um inventário de suas próprias experiências, e então o pesquisador organizava esses dados.⁵

No que diz respeito ao instinto dramático nas crianças, o encontramos como um conceito comumente utilizado por grandes nomes no campo da Educação, bem como da Psicologia emergente no final do século XIX. De acordo com Jeanne Klein (2012), a origem do debate remonta aos trabalhos de Herbert Spencer – Reino Unido –, Wilhelm Wundt – Alemanha – e William James – Estados Unidos – sobre a natureza e a função das brincadeiras e das imitações nas crianças, particularmente em relação ao debate entre o que é inato e o que é adquirido pelos humanos. William James (1998), em seu livro *The principles of psychology*, dedica um capítulo aos “instintos humanos especiais”, incluindo o da imitação, em que propõe a impulsão dramática como a tendência a fingir ser outra pessoa. Esta tendência revela, por um lado, o prazer do mimetismo e, por outro, uma sensação de poder provocada por um alargamento da personalidade por meio da absorção daquela de outra pessoa. Ele acrescenta: “Em crianças pequenas, este instinto muitas vezes não conhece limites”⁶ (JAMES, 1998, p. 409, tradução nossa).

Também nos Estados Unidos, Frederick Tracy (1995), em seu trabalho focado na infância – *The psychology of childhood* –, chama a atenção para o poder do instinto dramático, visto que faz a criança personificar, representar, dramatizar e encarnar personagens, bem como a faz atribuir personagens

5 No original: « A cette époque, on s'intéressait beaucoup à l'instinct. Vers 1900 et jusqu'aux alentours de 1914, le gros de l'effort de la recherche en psychologie consistait à faire un catalogue des instincts. La méthodologie utilisée pour ces recherches était en règle générale celle de l'introspection. On demandait à quelqu'un de faire l'inventaire de ses propres expériences, puis le chercheur se chargeait d'organiser ces données ».

6 No original: “In young children this instinct often knows no bounds”

a outras pessoas e coisas. Para ele, “as crianças nascem atores”⁷ (TRACY, 1995, p. 33, tradução nossa). Tracy se inspirou largamente na pesquisa do psicólogo francês Bernard Pérez, que foi o primeiro a falar de uma “tendência dramática” como um “primeiro despertar do sentimento estético”⁸ (PÉREZ, 1892, p. 319, tradução nossa) nas crianças. Para Pérez, o prazer dramático é o prazer da ação, através do qual a criança experimenta não apenas diversão, mas também um desdobramento de todas as suas energias ativas, o exercício de todos os seus sentidos – visão, audição, tato e sentido muscular – e o instinto de simpatia comunitária e social (PÉREZ, 1888).

No lado alemão, Karl Groos (1912) fala da imitação não como um instinto, mas como uma impulsão que, para além da hereditariedade instintiva, liga o homem ao mundo exterior, responsável pela emissão de um sinal captado pela criança e que, assim, desencadeia o movimento imitativo (CLAPARÈDE, 1951). Em relação à imitação dramática, caracterizada pelo ato de se colocar no lugar do outro, Groos (1912) enfatiza a expansão de capacidades como elasticidade mental, adaptabilidade e mobilidade quando a criança entra na vida de seu modelo. Fortemente influenciado por Groos, o psicólogo suíço Édouard Claparède, colaborador de Jaques-Dalcroze e estudioso pelo qual Copeau se interessou pessoalmente⁹, concorda com Groos no sentido de que a imitação não é em si um instinto, mas um processo de comportamento instintivo que ele chamou de “o instinto de buscar a conformidade”¹⁰. (CLAPARÈDE, 1951, p. 161, tradução nossa). Se, ao contrário de um instinto, a imitação não tem um objetivo definido – como construir um ninho ou pegar uma presa –, ela carrega uma espécie de subprocesso, uma busca da criança “sem razão consciente”¹¹ (CLAPARÈDE, 1951, p. 161, tradução nossa) por estar em conformidade com

7 No original: “Children are born actors”

8 No original: « tendance dramatique [...] premier éveil du sentiment esthétique ».

9 Não encontramos referências explícitas nos escritos de Copeau à obra de Claparède. No livro *Registres VI: l'école du vieux colombier*, Claude Sicard comenta o interesse de Copeau pela psicologia infantil e pelo trabalho de Claparède (ver página 197 da edição dos *Registres VI* referenciada). Conseguimos encontrar no *Fonds Jacques Copeau* da Biblioteca Nacional da França um documento contendo uma lista de livros que deveriam ser comprados para a *École du Vieux Colombier*, incluindo várias obras de Claparède. FONDS JACQUES COPEAU. [S. l.: s. n.], [1913-1946]. 7 boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier, Caixa 5, Folder 18, Compra de Livros.

10 No original: « instinct de la recherche du conforme ».

11 No original: « sans raison consciente ».

seu modelo. Para Claparède, não é a imitação em si mesma, mas esta busca de conformidade que caracteriza um instinto.

Evreinov e o instinto teatral

Mas a dramatização como “questão de instinto” não se restringe aos campos da Psicologia Infantil ou da Educação. Aparecendo nos anos 1820 no léxico de artistas relacionados ao palco, a noção de instinto dramático está próxima do que Nicolas Evreinov postula como instinto teatral cerca de um século depois. Em seu livro *Le théâtre dans la vie*, Evreinov mostra seu conhecimento sobre as propostas de muitos dos psicólogos que mencionamos. Insatisfeito com as respostas que encontrou entre seus contemporâneos, em um capítulo de seu livro, intitulado “O instinto teatral”, ele se faz as seguintes perguntas: “Quais são as bases psicológicas de nosso amor pelo teatro? Em que sentimentos se baseia?”¹² (EVREINOV, 1930, p. 22, tradução nossa). Rejeitando a ideia de uma origem religiosa¹³ ou estética¹⁴, Evreinov localiza a origem de tais sentimentos em outro lugar. Para ele, o que psicólogos, historiadores e esteticistas tinham ignorado até então é que a origem desse sentimento de amor pelo teatro está em um instinto de transfiguração, cuja essência é o que ele chama de teatralidade. A teatralidade como instinto é, para ele, pré-estética, primitiva, e se revela no desejo do homem de ser diferente do que a natureza lhe concedeu; em outras palavras, em sua constante necessidade de se transformar.

Sharon-Marie Carnicke (1981) atribui o uso da palavra “instinto” por Evreinov a uma reivindicação de status científico para sua teoria. Apesar dos problemas epistemológicos levantados por tal afirmação, para Carnicke, o mais importante da proposta de Evreinov – encarar a teatralidade como um instinto – é a ênfase no teatro como uma experiência física e sensual que se

12 No original: « Quelles sont les bases psychologiques de notre amour pour le théâtre ? Sur quels sentiments se fonde-t-il ? ».

13 Ao contrário de Copeau, para Evreinov, não é o sentimento religioso que está na origem do instinto teatral. Pelo contrário, é o desejo de se diferenciar que é característico do instinto teatral que leva o homem a criar seres imaginários diferentes de si mesmo, inclusive deuses, dos quais deriva o sentimento religioso. A religião – ou a religiosidade – é, então, a consequência e não a causa do instinto teatral.

14 Compreendida como aspiração da alma humana às formas.

manifesta por meio do comportamento e concede a todos, e não apenas a um profissional da atuação, a condição de ator. Para Evreinov, como qualquer instinto, a teatralidade seria universal dentro de uma mesma espécie.

Ainda para Evreinov, a tendência a teatralizar acompanha o homem ao longo de sua vida. No entanto, a manifestação do instinto teatral é observada especialmente durante a infância: “o que a criança mais ama”, diz ele, “é o teatro, ou seja, a transformação da atualidade proporcionada pelo exterior em algo que ela mesma cria”¹⁵ (EVREINOV, 1930, p. 36, tradução nossa). Podemos então notar em Evreinov um esforço para aproximar a teatralização da brincadeira infantil, especialmente quando a criança está interessada tanto em si mesma quanto em objetos como veículos de ficção.

A criança está sempre brincando. A realidade não lhe interessa de modo algum. O importante para ela é “fazer guerra”, personificar um “grande cavalo”, fazer de um cão um corcel orgulhoso, e assim por diante. Para ela, os objetos ao seu redor são apenas meios de teatralização ousada. “E se você a interromper de repente”, disse Jean d’Udine, “ela levará algum tempo antes de voltar à realidade”. Pois no mundo imaginário de sua brincadeira, o ritmo de seu ser era bem diferente do ritmo habitual ao qual você a força a voltar. Isto também explica a extraordinária capacidade das crianças de fazer caretas, especialmente quando elas sabem que estão sendo vistas. Não há nada em tudo isso a não ser manifestações do instinto de teatralidade, irresistível na criança.¹⁶ (EVREINOV, 1930, p. 37, tradução nossa)

Não distante das observações de Evreinov sobre a brincadeira infantil, Copeau também reconhece esta imersão na brincadeira praticada pela criança, bem como a dificuldade da criança em deixar seu mundo imaginário e sua necessidade de escapar da realidade criando outra, paralela e fictícia.

15 No original: « ce que l’enfant aime le plus c’est le théâtre, c’est-à-dire, la transformation de l’actualité fournie par l’extérieur en quelque chose qu’il crée lui-même ».

16 No original: « L’enfant joue sans cesse. La réalité ne l’intéresse pas le moins du monde. La chose importante, pour lui, c’est de “faire la guerre”, de personifier un “grand cheval”, de faire d’un chien un fier coursier, etc. Pour lui, les objets environnants sont seulement des moyens de hardie théâtralisation. “Et si vous l’interrompez soudain, a dit Jean d’Udine, il prendra un certain temps avant de revenir à la réalité. Car dans le monde imaginaire de son jeu, le rythme de son être était tout à fait différent du rythme habituel auquel vous le forcez à retourner.” Cela explique également l’extraordinaire habilité qu’ont les enfants à faire des grimaces, spécialement quand ils se savent regardés. Il n’y a en tout cela pas autre chose que des manifestations de l’instinct de théâtralité, irrésistible, chez l’enfant ».

Assim, em um curso dado na *École du Vieux Colombier* durante a temporada 1922-1923, Copeau lembra seus alunos de que seu teatro “nasceu na mente de uma criança e em um sótão”¹⁷ e acrescenta que “querer fazer teatro, é criar-se uma vida que escapa às leis da existência”¹⁸ (COPEAU, 1999, p. 365, tradução nossa). Além disso, pelo menos quatro experiências de Copeau com crianças tinham sido para ele como verdadeiros “laboratórios da infância”, isto é, tinham fornecido ao pesquisador um corpo de evidências empíricas acerca das capacidades de imersão da criança em suas brincadeiras.

Copeau, Bing e os “laboratórios da infância”

O primeiro dos quatro laboratórios da infância diz respeito ao conjunto de brincadeiras dos filhos dos próprios Copeau e Bing e foi apelidado pelos filhos de Copeau de *le tout rond*¹⁹. No *le tout rond* (SCALARI, 2022), Copeau constata a intensidade com a qual seus três filhos, Marie-Hélène, Edi e Pascal, interpretavam seus personagens. De fato, as três crianças iam tão longe na encarnação de seus personagens que Copeau necessitava eventualmente repreendê-los para que pudesse interagir com seus verdadeiros filhos durante as refeições em família.

O segundo laboratório da infância se dá quando, em 1915, Copeau chega à Genebra para conhecer pessoalmente Émile Jaques-Dalcroze e sua rítmica. O trabalho do rítmico suíço com adultos interessa Copeau, mas é quando Jaques-Dalcroze se ocupa de um grupo de crianças de 5 e 6 anos de idade e as faz improvisar movimentos a partir de contos como Branca de Neve enquanto efetua o acompanhamento musical no piano que Copeau se encanta com a competência de Dalcroze e com a disponibilidade, a vivacidade e a alegria de suas crianças. Ao partir de Genebra para Paris, por um bom tempo Copeau nutre a ideia de que é em algum ponto do encontro entre a moldura oferecida pela precisão musical da rítmica dalcroziana e o livre jogo lúdico infantil que reside o segredo de um método quase perfeito para

17 No original: « a pris naissance dans l'esprit d'un enfant et dans un grenier ».

18 No original: « vouloir faire du théâtre, c'est se créer une vie qui échappe aux lois de l'existence ».

19 *Tout rond*, em uma tradução livre seria algo como “o todo redondo” ou “a esfera”. A expressão foi criada pelos três filhos de Copeau para nomear seu universo de brincadeiras.

treinar atores, o sonhado casamento entre a precisão matemática da música e a liberdade do jogo infantil que desejava Copeau. Esta seria a chave para a construção de seu próprio método de trabalho²⁰.

O terceiro destes laboratórios se trata de um laboratório teatral proposto por Copeau e sua assistente, Suzanne Bing, a um grupo de crianças no *Club de Gymnastique Rythmique de la Rue Vaugirard*, em Paris, entre 1915 e 1916, ocasião importante para a constatação tanto da facilidade das crianças em fazer mímica de fábulas quanto da habilidade delas em entrar em seus personagens, como relatado por Suzanne Bing (1915 *apud* COPEAU, 1999).

A quarta experiência com crianças diz respeito ao engajamento de Suzanne Bing²¹ na escola montessoriana *Children's School*, em Nova Iorque, em 1918. À exemplo do que disse Evreinov, na ocasião Bing testemunha na sua prática com as crianças o tempo necessário para que elas “retornassem à realidade”. Assim, quando em uma de suas aulas ela tentava finalizar uma improvisação em torno da fábula *O Pequeno Polegar e seus irmãos*, propondo que as crianças deitassem no chão para “dormir”, um menino fica de pé e se recusa a deitar, justificando-se: “É necessário que alguém fique de guarda, pois estamos num bosque” (BING *apud* FONDS..., [1913-1946])²². Não poderia haver um exemplo mais concreto do poder da imaginação de uma criança para se projetar em uma realidade paralela – a da brincadeira.

Instinto dramático... Da criança ao ator, da teoria à prática

Para olhos menos atentos, as quatro experiências com crianças mencionadas, devido à sua aparente simplicidade, poderiam parecer ter pouca relevância e seria possível objetar que estamos dando demasiada importância a fatos hipoteticamente menos relevantes na trajetória do grande Jacques

20 Tal casamento não se concretizou na prática, o que levou Copeau e Bing a gradativamente abandonarem a ideia de tentar encaixar a rítmica dalcroziana em suas pesquisas sobre a figura do ator.

21 O relato acerca da atividade promovida por Bing pode ser encontrada em: FONDS JACQUES COPEAU. [S. l.: s. n.], [1913-1946]. 7 boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier, Caixa 5, Folder 18, Bibliothèque Nationale de France, Direction des collections, Département des arts du spectacle.

22 Sobre a experiência de Bing e Copeau na *Children's School* de Nova Iorque, recomendo a leitura de artigo publicado por mim recentemente (SCALARI, 2021b).

Copeau. Entretanto, é com base nessas observações com crianças, em que o dramático é mostrado em sua simplicidade, desprovido de um estilo de atuação X ou Y e afastado de qualquer tipo de “sofisticação”, bem como de qualquer pretensa erudição, que Copeau reconhece a sua importância e formula a noção de instinto dramático. Esta noção, cara a Copeau, formará a base da educação planejada para o ator na *École du Vieux Colombier*, e é por analogia com a brincadeira infantil que tal instinto deve ser estimulado.

Na prática, a educação do sentido dramático no ator em formação é concebida por analogia com o desenvolvimento do instinto da brincadeira da criança. O exemplo e o modelo deste desenvolvimento foram coletados por uma observação minuciosa e prolongada de várias crianças, uma das quais, hoje com dezoito anos de idade²³, está agora envolvida no trabalho da Escola²⁴. Ao entrar na Escola, os jovens alunos entram em um jogo que durará vários anos, que tudo ao seu redor incentivará, que despertará e estimulará todas as suas faculdades de uma vez e na mesma direção, tornando toda a ficção familiar a eles, toda invenção fácil, e cujos segredos e regras eles descobrirão por si mesmos.²⁵ (COPEAU, 1999, p. 253, tradução nossa)

Mais tarde, quando perguntada por Maurice Kurtz sobre o propósito de trabalhar com crianças em 1916 no *Club de Gymnastique Rythmique*, Suzanne Bing também destacaria a importância dessas experiências e da preservação desse instinto em futuros atores.

Eu só posso responder à questão “o que o patrão²⁶ e você estavam procurando...” com o que eu acredito que ele estava procurando se eu me basear nas muitas observações que ele me pediu para fazer das brincadeiras infantis e nas quaisquer reuniões às quintas-feiras onde ele mesmo veio brincar com os pequenos em 1916, um período de preparação para

23 Copeau está se referindo à sua filha, Marie-Hélène.

24 Obviamente, Copeau se refere à escola de teatro do *Vieux Colombier*.

25 No original: « Pratiquement l'éducation du sens dramatique chez l'élève comédien est conçue par analogie avec le développement de l'instinct du jeu chez l'enfant. L'exemple et le modèle de ce développement ont été recueillis par une observation minutieuse et prolongée de plusieurs enfants dont l'un, âgé de dix-huit ans, participe aujourd'hui aux travaux de l'École. En entrant à l'École, les jeunes élèves entrent dans un jeu qui va durer plusieurs années, que tout autour d'eux favorisera, qui éveillera, stimulera toutes leurs facultés à la fois et dans le même sens, leur rendant toute fiction familière, toute invention aisée, et dont ils découvriront eux-mêmes les secrets et les règles ».

26 “Patrão” era o apelido de Jacques Copeau no teatro e na escola.

ele também. Sendo o instinto dramático um fato na criança – o drama está nela em seu estado puro – seria conveniente preservá-lo e educá-lo nos futuros servidores do teatro. (BING *apud* FONDS..., [1913-1946])²⁷

Então, a fim de preservar e educar no ator o que eles chamaram de instinto dramático, Copeau e Bing desenvolveram um conjunto de práticas com este objetivo. Assim, tendo feito uma primeira experiência pedagógica com crianças em 1916, em 1918 eles introduzem alguns dos exercícios que haviam experimentado no *Club de Gymnastique* no treinamento da trupe do *Vieux Colombier* em Cedar-Court (Estados Unidos). Ao contrário do que haviam feito em Limon, na França, no verão de 1913, quando o treinamento era voltado para a ginástica, leitura de textos e dicção, em Cedar-Court a prática incluiria, também, mímica de fábulas, imitação de animais, pequenas charadas, jogos e outros elementos que Bing e Copeau haviam experimentado com as crianças. Em minha visão, isto marca uma virada decisiva na abordagem pedagógica de Copeau: a aplicação de experiências com crianças a atores adultos. Mas foi certamente na *École du Vieux Colombier*, alguns anos mais tarde, que estas práticas, provenientes da brincadeira infantil, seriam consolidadas. O instinto dramático torna-se tão importante que dá origem a um curso homônimo na *École du Vieux Colombier*, cujo programa era o seguinte:

Educação do instinto dramático. Cultivo da espontaneidade e da invenção no adolescente²⁸. Histórias, jogos de habilidade e sagacidade, canto, dança, improvisação, diálogo improvisado, pantomima. Prática dos diversos meios adquiridos pelo estudante durante sua formação geral. Exercícios dirigidos pelo Sr. Jacques Copeau e pela Sra. Suzanne Bing, com a possível ajuda de outros professores.²⁹ (COPEAU, 1999, p. 261, tradução nossa)

27 No original: « Je ne puis donc répondre à : “ce que le Patron et vous-même cherchiez...” que par ce que je crois qu’il cherchait si je me fie aux nombreuses observations qu’il m’a donné mission de faire du jeu chez l’enfant et aux quelques réunions du jeudi où lui-même venait jouer avec des petits en 1916, période de préparation pour lui aussi. L’instinct dramatique étant un fait chez l’enfant – le drame est en lui à l’état pur – il conviendra de le préserver et de l’éduquer chez les futurs serviteurs du théâtre ».

28 Na *École du Vieux Colombier* havia um grupo de estudantes formados por alguns adolescentes e por jovens adultos.

29 No original: « Éducation de l’instinct dramatique. Culture de la spontanéité et de l’invention chez l’adolescent. Récits, jeux d’adresse et jeux d’esprit, chant, danse, improvisation, dialogue impromptu, pantomime. Mise en œuvre des moyens divers acquis par l’élève au cours de son instruction générale. Exercices dirigés par M. Jacques Copeau et Mme Suzanne Bing, avec le concours éventuel des autres professeurs ».

Este é o coração da formação do ator oferecida na *École du Vieux Colombier*. Se é possível dizer que há uma espécie de retorno à infância na pedagogia de Copeau, não é devido a uma concepção idílica desse período da vida, mas sim à tradução em propostas concretas para o ator, resultantes diretamente do trabalho com – e da observação de – crianças reais, de carne e osso. Foi olhando de perto as crianças e seus jogos que Copeau e Bing perceberam o que há de dramático no “devir outro” característico do jogo infantil. O impulso de se tornar algo diferente de si mesmo, descrito por alguns psicólogos da infância como uma questão de instinto, era, naquela época, bastante ignorado no contexto da formação profissional de atores em escolas tradicionais. Por outro lado, este mesmo impulso não conhecia limites na *École du Vieux Colombier*, onde, contra a corrente do ensino tradicional, os alunos iam muito além da representação do humano, como sugere Jean Dasté:

Não aprendíamos “cenas” clássicas ou modernas; acima de tudo, tínhamos que redescobrir a alegria, a espontaneidade, a invenção das crianças quando brincam; a maior parte do dia, ficávamos entregues a nós mesmos e tínhamos que dar vida a personagens e a ações inventadas. [...] A alegria de ser outra coisa, outro ser, primeiramente, mas também um animal, uma árvore, um pássaro, uma onda, uma estrela; de se unir com todo o universo, essa alegria que experimentamos na “escola,” eu tive quando criança e sempre a reencontrei interpretando personagens; parece-me que tem um profundo significado humano; acredito que todos os homens querem e precisam brincar. A *École Vieux-Colombier* foi um ponto de virada essencial no aprendizado e na formação do ator. (DASTÉ *apud* FONDS..., [1913-1946])³⁰

Copeau coloca o drama no nível de um instinto em busca deste “significado profundo” ao qual Dasté se refere. Por isso, era necessário “desteatralizar o teatro”, dizia Copeau (1993), para encontrar o teatro fora da profissão, dentro do ser humano. Pensar o drama na esfera do instinto significou para o diretor

30 No original: « On n'apprenait pas des « scènes » classiques ou modernes ; on devait avant tout retrouver la joie, la spontanéité, l'invention des enfants quand ils jouent ; la plus grande partie de la journée, nous étions livrés à nous-mêmes et devons faire vivre des personnages et des actions inventées. [...] La joie d'être autre chose, un autre être, d'abord, mais aussi un animal, un arbre, un oiseau, une vague, une étoile ; de s'unir à tout l'univers, cette joie que nous vivions à « l'école », je l'avais enfant et l'ai toujours retrouvée en interprétant des personnages ; il me semble qu'elle a un sens humain profond ; je crois que tous les hommes ont envie et besoin de jouer. L'école du Vieux-Colombier a suscité un tournant essentiel dans l'apprentissage et la formation du comédien ».

se libertar das concepções teatrais vigentes na época, estabelecendo, como propõe Claude Sicard, “a primazia da emoção sobre a cultura” (SICARD *et al.*, 2000, 32’35”), já que a cultura teatral da época era, para Copeau, execrável. Além disso, também significa colocar o teatro antes da estética, a primazia do corpo sobre o intelecto, o drama como uma necessidade orgânica, quase biológica. Naturalmente, este instinto, dentro do jogo da criança, desempenha um papel primordial no desenvolvimento humano. No entanto, ele constitui uma dimensão inconsciente e primitiva do jogo do ator, à qual este último deve se religar para operar a transferência do Eu para o Outro.

Considerações finais

Procurei, neste artigo, colocar em evidência a noção de instinto dramático investigada por Jacques Copeau e Suzanne Bing em termos teóricos e práticos, primeiramente com diferentes grupos de crianças e, posteriormente, com atores em formação na *École du Vieux Colombier*. Também propus que colocássemos o instinto dramático em perspectiva, a fim de examinarmos conceitos correspondentes na psicologia do desenvolvimento humano do início do século XX, bem como na própria teoria teatral, como àquela proposta pelo teatrólogo russo Nicolas Evreinov. Busquei, então, demonstrar a fundamental importância do instinto dramático na pedagogia pesquisada por Copeau e Bing, engendrando, inclusive, o curso “Educação do instinto dramático” na escola fundada pela dupla de pesquisadores franceses em Paris, em 1921.

Uma vez percorrido este caminho, cabe agora perguntarmos: que aprendizagens nós, pessoas de teatro de hoje, podemos extrair das investigações de Copeau e Bing acerca da noção de instinto dramático?

O interesse de Copeau sobre tal concepção exemplifica, primeiramente, a sintonia do diretor-pedagogo com o espírito científico de seu tempo, na medida em que aquilo que Copeau buscava como uma das bases para a formação do ator encontra eco não somente na teoria teatral de sua época, mas também em outros campos, como o da Psicologia nascente na virada do século XIX para o XX.

Outra pista que podemos seguir é aquela que nos leva a reconhecer como, no trabalho de um diretor-pedagogo inclinado à investigação, se aprofunda uma

pesquisa pedagógica e artística de maneira progressiva e numa dinâmica em que teoria e prática teatral se encontram imbricadas uma na outra. Isso se torna ainda mais importante se levarmos em conta a quantidade de pesquisadores que se propõem a conceituar a própria prática na atualidade.

Além disso, é interessante notarmos que, se Copeau procurou revisitar formas teatrais em grandes períodos da tradição – *Commedia dell'arte* e tragédia grega sendo os mais notórios – buscando nelas os motores de jogo para uma reinvenção do teatro de seu tempo, ele não se privou de buscar modelos fora dos limites do teatro, como é o caso do jogo da criança, que inspirou a renovação teatral pretendida por ele. Na esteira dessas experimentações com elementos exteriores à tradição teatral, hoje encontramos pesquisas pedagógicas e/ou estéticas que se inspiram nas artes marciais, nos esportes, na ioga, nas novas tecnologias e nos mais diversos campos do saber humano. Conhecer as experiências daqueles que vieram antes de nós pode ser de grande valia para nos situarmos em nossos próprios processos de pesquisa.

Por fim, é importante atentarmos para o fato de que, como outras, a noção de instinto dramático tem nítidas intersecções com princípios existentes no trabalho teatral de figuras que se inscrevem na tradição das pesquisas efetuadas por Copeau. Desta forma, ele pode ser relacionado ao “mimo” na pedagogia de Jacques Lecoq ou ao conceito de *le jeu*, presente no ensino teatral de Philippe Gaulier. Estes são dois herdeiros teatrais de Copeau cujas escolas, até os dias atuais, atraem uma enorme quantidade de estudantes de teatro vindos dos quatro cantos do planeta para acessar, em grande medida, um corpus de saberes teatrais engendrados na memorável *École du Vieux Colombier*.

Referências bibliográficas

- CARNICKE, S. M. L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité. **Revue des Études Slaves**, Roubaix, v. 53, n. 1, p. 97-108, 1981.
- CLAPARÈDE, É. **Psychologie de l'enfant et pédagogie expérimentale**. 10. ed. Neuchatel: Delachaux et Niestlé, 1951. v. 1.
- COPEAU, J. **Registres I** : appels. Paris: Gallimard, 1974.
- COPEAU, J. **Registres V** : les registres du vieux colombier III – 1919-1924. Paris: Gallimard, 1993.
- COPEAU, J. **Registres VI** : l'école du vieux-colombier. Paris: Gallimard, 1999.

- EVREINOV, N. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock: Delamain et Boutelleau, 1930.
- FERREIRA, T.; HARTMANN, L.; MACHADO, M. M. Entre escola e universidade: dinossauros e caderninhos por uma dramaturgia encarnada. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 45-70, 2017.
- FONDS JACQUES COPEAU. [S. l.: s. n.], [1913-1946]. 7 boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier. Bibliothèque nationale de France, Direction des collections, Département des arts du spectacle.
- GROOS, K. **The play of man**. New York: Appleton, 1912.
- JAMES, W. **The principles of psychology**. Bristol: Thoemmes Maruzen, 1998. v. 2.
- KLEIN, J. **Routing the roots and growth of the dramatic instinct**. Lawrence: University of Kansas, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Origine de la tragédie** : ou hellénisme et pessimisme. Paris: Société du Mercure de France, 1901.
- PÉREZ, B. **L'art et la poésie chez l'enfant** : la psychologie de l'enfant. Paris: Félix Alcan, 1888.
- PÉREZ, B. **Les trois premières années de l'enfant** : la psychologie de l'enfant. 5. ed. Paris: Félix Alcan, 1892.
- SCALARI, R. C. **L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale** : dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. 2021. Thèse (Doctorat en Arts) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 2021a.
- SCALARI, R. C. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-22, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0210.
- SCALARI, R. C. Quando o teatro encontra a infância: contribuições da Children's School à pedagogia do ator na École du Vieux-Colombier. **Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 23, p. 159-174, 2021b. DOI: 10.35699/2237-5864.2021.32946.
- SICARD, C. *et al.* Jacques Copeau : après-midi d'étude du 26 novembre 1999. Paris: [s. n.], 2000. 1 áudio, partie 1, 32'35".
- TRACY, F. **The psychology of childhood**. London: Routledge: Thoemmes Press, 1995.

Recebido em 14/09/2022

Aprovado em 13/10/2022

Publicado em 20/12/2022