

Ismael Scheffler*

O Êxodo:

um espetáculo memorável do teatro francês com máscaras

The Exodus:

a memorable spectacle of French theater with masks

RESUMO

A motivação para esta pesquisa foi de aprofundar o conhecimento sobre a pedagogia do francês Jacques Lecoq (1921-1999), em particular as influências sobre sua proposta de ensino de teatro de máscaras e do teatro do movimento. Para isto, se buscou conhecer uma das referências por ele indicada: o espetáculo *O Êxodo* [L'Exode], do qual participou em sua trajetória de formação inicial. O espetáculo foi realizado pela Companhia dos Atores de Grenoble [Compagnie des Comédiens de Grenoble], em 1946. Foram consultadas referências bibliográficas francesas bem como críticas do espetáculo publicadas na época. A compreensão do contexto de produção do espetáculo conduz a observar o período de descentralização do teatro de Paris para o interior da França, após a II Guerra Mundial.

Palavras-chave: Jacques Lecoq. Jacques Copeau. Máscaras. Teatro do movimento. História do teatro francês.

ABSTRACT

The motivation for this research was to deepen knowledge about the pedagogy of the Frenchman Jacques Lecoq (1921-1999), in particular the influences on his proposal for teaching mask theater and movement theater. We sought to learn about one of the references he indicated: the show *The exodus* [L'Exode], in which he participated in his initial training. The show was performed by the Grenoble Actors Company [Compagnie des Comédiens de Grenoble], in 1946. French bibliographical references were consulted and the reviews of the show published at the time. Understanding the context of the show's production leads us to observe the period of decentralization of the theater from Paris to the interior of the France, after the Second World War.

Keywords: Jacques Lecoq. Jacques Copeau. Masks. Theater of movement. History of French theater.

Introdução

O presente artigo pretende oferecer uma contribuição às pesquisas sobre máscaras e sobre o Teatro do Movimento¹. A motivação da pesquisa parte do interesse em compreender de maneira mais aprofundada a pedagogia teatral desenvolvida pelo professor francês Jacques Lecoq (1921-1999).

Para ele, o verdadeiro aprendizado teatral se daria por meio da prática direta com a experiência. Lecoq não era afeito à ideia de registrar sua proposta pedagógica em livros, sendo a transmissão direta a maneira principal pela qual sua pedagogia foi disseminada em diversos países pelos cinco continentes. É provável que isto tenha colaborado para a criação de uma perspectiva errônea para alguns de que a pedagogia teatral de Lecoq seja totalmente original, elaborada completamente por ele. Por vezes, Lecoq aludia suas influências em entrevistas, conferências ou em aulas, mas nunca se deteve em pormenorizar suas influências em aspectos basilares do teatro por ele ensinado.

Além da transmissão prática direta, existem entrevistas publicadas e alguns artigos, além de registros de conferências. Existem dois livros que Lecoq assina. O primeiro deles é *Le théâtre du geste : mimes et acteurs* [O Teatro do gesto: mimos e atores], publicado na França em 1987 (inédito no Brasil), que

¹ No Brasil, é mais frequente o uso do termo Teatro Físico, oriundo do contexto inglês: *Physical Theatre*. Este termo no Brasil foi empregado pela primeira vez em 1993, por ocasião do Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual, realizado em São Paulo, conforme esclarece Lúcia Romano, no livro *O teatro do corpo manifesto: teatro físico* (2005). A autora também comenta sobre diversos outros termos que são eventualmente empregados para este tipo de espetáculo: Teatro do Movimento; Teatro do Gesto; Teatro Corporal; Teatro Visual; Teatro de Imagens. Também o pesquisador brasileiro Luis Louis, com formação inglesa, utiliza o termo Teatro Físico, como aparece em *A mímica total* (2014). Costumo utilizar os termos de origem e tradição francesa conforme empregado por Jacques Lecoq ou outros artistas influentes: Teatro do Movimento (*Le Théâtre de mouvement*) ou Teatro do Gesto (*Le théâtre du geste*).

tem sua organização e contribuições de diversas pessoas². Jacques Lecoq assinou quatro artigos principais além de outros menores³.

O livro *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale* [O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral] foi resultado de uma série de entrevistas concedidas a Jean-Gabriel Carasso e a Jean-Claude Lallias. O material coletado foi estruturado juntamente com Lecoq e publicado na França em 1997. O livro já foi traduzido para diferentes idiomas e publicado em 14 países, sendo, no Brasil, a primeira edição em 2010 e a segunda em 2021 (trazendo melhorias na tradução de termos centrais da pedagogia lecoquiana).

Em ambos livros, Lecoq refere ter participado da Companhia dos Atores de Grenoble [*Compagnie des Comédiens de Grenoble*], dirigido por Jean Dasté, e mencionou dois espetáculos que o marcaram nesta fase: O Êxodo [*L'Exode*] e O que Murmura o Sumida [*Ce que murmure la Sumida*]. O Êxodo estreou na cidade de Grenoble, em 1946, e foi definido por Lecoq como uma figuração coral mimada e com máscaras (LECOQ, 1987). Ele referiu que a

² Além de textos de Lecoq, o livro possui textos de: Jean-Jacques Roubine, Philippe Avron, Anne Delbée, Alain Gautré, Maurice Lever, Jean Mitry, Yasu Ohashi, Jean Perret, Alain Rey, Lucien Romani e participação de Jean-Louis Barrault e Ariane Mnouchkine.

³ Os textos de autoria de Jacques Lecoq são: *L'imitation: du mimétisme au mimisme* [A imitação: do mimetismo ao mimismo] (p. 16 a 17), no qual ele reflete sobre estes conceitos apresentando vários exemplos, sendo que as definições se assemelham aos estudos do antropólogo Marcel Jousse mencionado no texto; *Les gestes de la vie* [Os gestos da vida] (p. 19 a 29), no qual Lecoq desenvolve uma reflexão sobre o gesto e sua linguagem, apresentando diversos estudos e obras artísticas (como Eadweard Muybridge e a cronofotografia; Honoré de Balzac, ensaio *Teoria do andar*, de 1830; Lambert, livro *Le langage de la physionomie et du geste*, de 1865; Paul Bellugue, livro *A propos d'art, de forme et de mouvement*, de 1963; entre outros), demonstrando como o tema *gesto* está presente em diferentes campos da vida cotidiana, profissional, artística, ponderando as relações com a sociedade – neste artigo, envolve diversos temas que integram sua pedagogia; *De la pantomime au mime moderne* [Da pantomima ao mimo moderno] (p. 55-63), no qual propôs uma retrospectiva sobre o mimo e a pantomima, desde o século XIX, passando pela redescoberta do corpo, no final daquele século, com um enfoque especial sobre a educação física, chegando a Jacques Copeau e a sua influência posterior; por fim, *Le mime, art du mouvement* [O mimo, arte do movimento] (p. 95 a 105), no qual expôs a sua concepção de mimo e de movimento. Além dos quatro artigos principais, Lecoq inseriu ao longo de sua entrevista *La pédagogie du Mouvement* [A pedagogia do movimento] (p. 108 a 121), concedida a Jean Perret, caixas de textos curtos tratando sobre os territórios dramáticos que ele explora em sua escola de teatro: *Como se move um coro?*; *Sobre a commedia dell'arte*; *O jogo da máscara*; *À procura de seu próprio palhaço*; *O tempo dos bufões*; *Os quadros mimados*; *O jogo das estruturas portáteis* [*Comment bouge un chœur*; *À propos de la commedia dell'arte*; *Le jeu du masque*; *À la recherche de son propre clown*; *Le temps des bouffons*; *Les bandes mimées*; *Le jeu des structures portables*.] Todas as traduções de textos franceses neste artigo foram realizadas pelo autor.

primeira vez que utilizou uma máscara neutra foi para o espetáculo *O Êxodo* (Lecoq, 2010).

Este estudo se dedica a uma maior compreensão deste espetáculo, de 1946, procurando conhecer experiências iniciais da trajetória de Lecoq e reverberações delas na pedagogia posteriormente desenvolvida por ele. Para este estudo foram utilizadas fontes bibliográficas e documentais publicadas na França. É por meio destes materiais, através da distância temporal entre a pesquisa e o espetáculo, que se pode identificar a importância da máscara nobre (como era denominada a máscara neutra na época a partir dos trabalhos de Jacques Copeau) e da atuação corporal.

O artigo se caracteriza também como uma revisão da história do teatro francês para observar o contexto de produção de *O Êxodo*, o que leva a considerar alguns aspectos do início do processo de descentralização do teatro da capital francesa para o interior do país. Neste ponto, as pesquisas de Denis Gontard (1973) e Pascale Goetschel (2004) foram fundamentais.

A Companhia dos Atores de Grenoble

Em 1945, Jean Dasté recebeu um convite do urbanista Georges Blanchon, presidente da Casa da Cultura de Grenoble, para, com uma trupe de atores, se instalar naquela cidade: “Era uma ocasião de deixar Paris, de participar de uma ação que fazia parte de uma grande esperança, nascida com a Liberação.” (Tradução nossa)⁴ (Dasté, 1987, p. 20).

É preciso compreender o momento pelo qual a França passava: após quatro anos de dominação alemã durante a II Guerra (1940 a 1944), a Liberação trazia o desejo pela democracia e reconstituição do sentido de cidadania. Associado, estava a valorização popular e o desejo de

⁴ “C’était une occasion de quitter Paris, de participer à une action qui faisait partie d’un grand espoir né avec la Libération.”

descentralizar as manifestações artísticas de Paris tornando a arte acessível a toda população (Cacérés, 1964; Puaux *et alli*, 1996).

Durante a Ocupação alemã, Grenoble foi uma das capitais da clandestinidade, onde um movimento de Resistência se organizou. Blanchon integrou a Resistência e fez parte de uma comissão de educação que se preparava para desenvolver diversas ações em Grenoble e região no pós-guerra. Essa Casa da Cultura foi a primeira criada na França depois da Liberação⁵. Sua organização, sua estrutura e seus objetivos tinham sido elaborados pelos resistentes (Dasté, 1987).

Aqueles que lutaram e continuaram o trabalho cultural durante a Ocupação queriam continuar a partilhar conhecimentos, convencidos de que esta ainda era a melhor forma de mudar o homem em profundidade para torná-lo tal como o concebiam, como sonharam durante o período de opressão; mais livre, mais consciente, mais comprometido, mais responsável, um homem capaz de escolher com o coração e com a razão. (Tradução nossa)⁶ (Cacérés, 1964, p. 148).

Pretendia-se que a Casa da Cultura fosse um local de agregamento de todos os movimentos e associações culturais da cidade e da região. A Casa da Cultura iniciou promovendo conferências, cursos, concertos, canto coral, projeções de filmes, exposições, publicações de livros e bibliotecas itinerantes, clubes de cinema, clubes de leitura, grupos de discussão. O teatro ocupava um espaço particularmente importante. Blanchon queria uma ação mais profunda neste sentido com a instalação de um grupo permanente de atores que movimentasse artisticamente Grenoble (Gontard, 1973).

⁵ Georges Blanchon já havia criado uma associação em Grenoble, em 1928, para organizar diversas atividades culturais. Entre estas, conferências, apresentações de teatro e concertos, à partir das necessidades culturais de sua cidade natal. Em 1943, um movimento clandestino chamado *Peuple et Culture* [Povo e Cultura] foi criado em torno dos ideais de liberdade e justiça. Em 1944, esse movimento se tornou a primeira associação francesa de educação popular e de formação de animadores culturais (PUAUX *et alli*, 1996). A comissão se ampliou e se transformou, em parte, no movimento *Peuple et Culture*, e outra parte (presidida por Blanchon) focou na Casa da Cultura de Grenoble (Gontard, 1973).

⁶ “Ceux qui avaient combattu et qui avaient poursuivi pendant l’Occupation un travail culturel, voulurent continuer à partager le savoir, persuadés que cela était encore le meilleur moyen de changer l’homme en profondeur pour le faire tel qu’ils le concevaient, tel qu’ils le rêvaient dans la période d’oppression ; plus libre, plus conscient, plus engagé, plus responsable, un homme capable de choisir avec son coeur et avec sa raison.”

Em 4 de junho de 1945, uma nota intitulada *Le théâtre e les comédiens de Grenoble* [O teatro e os atores de Grenoble]⁷, da Casa da Cultura de Grenoble, foi endereçada à Direção dos Espetáculos e da Música, do Ministério da Educação Nacional, situada na capital. Este documento fazia uma breve apresentação da Casa da Cultura e expunha seu projeto de teatro, explicitando o desejo de receber espetáculos dramáticos, líricos, coreográficos e concertos vindos do exterior, de Paris e de outras regiões da França, e destacava ainda os seus objetivos:

Mas a Casa da Cultura implanta em Grenoble uma trupe de teatro permanente. Constituída com o apoio de Jacques Copeau, que virá a Grenoble apresentar e presidir certas manifestações, será dirigida por Jean Dasté. Jean Dasté será, portanto, o chefe da Companhia dos Atores de Grenoble. Encontraremos mais abaixo o estatuto da Companhia que será, em todo caso, para sua primeira temporada (1945-1946) recrutada junto a atores atualmente em Paris. (Tradução nossa)⁸ (Gontard, 1973, p. 393).

No projeto era esclarecido que o grupo criaria de cinco a seis espetáculos por ano, viajando pela região, apresentando-se também em fábricas e no campo (meio operário e rural), viajando ainda à Suíça e a Paris. O projeto apresentava um orçamento geral para o grupo (previsto com 12 atores, um diretor e um administrador), e solicitava ao Estado recursos para possibilitar a realização do projeto, pois somente a municipalidade e a companhia não poderiam comercialmente mantê-lo.

Jean Dasté pôde assistir em Grenoble às manifestações comemorativas da Liberação promovidas pela Casa da Cultura, nas quais participou o grupo Os Companheiros da São João [*Les Compagnons de la Saint-*

⁷ *Le théâtre e les comédiens de Grenoble, Note*, de 4 de junho de 1945. Disponível nos Anexos de Gontard (1973, p. 393-394)

⁸ “Mais la Maison de la Culture implante à Grenoble une troupe sédentaire d’art dramatique. Cette troupe constitué avec le concours de Jacques Copeau qui viendra Grenoble présenter et présider certaines manifestations sera dirigée par Jean Dasté. Jean Dasté sera donc le chef de la Compagnie des Comédiens de Grenoble. On trouvera plus loin le statut de cette Compagnie qui sera en tout cas pour sa première saison (1944-1945) recrutée parmi des comédiens actuellement à Paris.”

Jean]⁹. Foi organizado um grande jogo dramático *Um povo se reencontra* [*Un peuple se retrouve*] que envolvia 400 participantes apresentado em 22 de agosto de 1946, comemorando um ano da Liberação de Grenoble (Lecoq, 2016). A partir deste evento, Dasté decidiu convidar alguns dos atores para integrar a nova companhia que começaria ali mesmo¹⁰: “A celebração foi realizada por prisioneiros libertados. Naquela época, vivíamos em uma liberdade redescoberta. Eu identifiquei vários atores amadores que aceitaram com entusiasmo fazer parte de Os Atores de Grenoble.”¹¹ (Dasté, 1983, p. 21).

Sobre o fato, Jacques Lecoq lembrou:

Ele viu nosso grupo se apresentar em um espetáculo de mimo, dança e canto e convidou posteriormente alguns de nós, entre os quais eu estava, para fazermos parte da futura companhia. Eu não fiz uma audição, mas uma ‘visão’, pois foi em um salto que fui contratado na Companhia dos Atores de Grenoble e eu fiz meu começo no teatro como ator profissional. (Tradução nossa)¹² (Lecoq, 1987, p. 108).

De certa maneira, pode-se acreditar, Dasté identificou nos integrantes de Os Companheiros da São João alguns atributos afins a sua proposta que conduziu a integração destes jovens: uma disposição por agitar culturalmente o interior da França com uma disponibilidade juvenil fervorosa; terem uma base

⁹ A trajetória de Jacques Lecoq em seus primeiros anos de formação, seguiu um fluxo constante de encadeamentos, de uma mesma fluência de iniciativas, de pessoas que, estreitando suas relações agiram em um mesmo movimento reformador da cultura, nos campos do teatro, da educação, da educação popular, por movimentos juvenis e de lazer, assim como do interesse pelo movimento do corpo. Para saber mais sobre o grupo *Les Compagnons de la Saint-Jean*, ver: Scheffler, 2013.

¹⁰ O grupo chegou em Grenoble em fim de junho, poucos dias após a realização de um evento em Chartres, dia 23 do mesmo mês. Imediatamente começaram o trabalho coletivo de preparação do novo evento, programado para 22 de agosto. Luigi Ciccione foi o líder principal, concebendo o enredo e o texto. Cada um, a exemplo do que foi o processo feito em Chartres, dava sua contribuição, mas de forma mais estruturada, melhor preparado (Cousin, 2000).

¹¹ “La célébration était jouée par des prisonniers libérés. On vivait, à cette époque, dans d’une liberté retrouvée. Je remarquais plusieurs comédiens amateurs qui acceptèrent avec enthousiasme de faire partie des comédiens de Grenoble”.

¹² “Il vit notre group se produire dans un spectacle de mime, de danse et de chant et il demanda par la suite à certains d’entre nous, dont j’étais, de faire partie de la future compagnie. Je n’ai pas passé d’audition mais une ‘vision’, car c’est sur un saut en l’air que j’ai été engagé dans la compagnie des Comédiens de Grenoble et que je fis mes débuts au théâtre comme comédien professionnel”.

de formação na pedagogia de Charles Dullin, por meio do TEC (*Travail et Culture*), iniciativa com a qual Dasté também havia colaborado no Comitê Artístico¹³; um trabalho corporal marcante; terem desenvolvido uma rotina de treinamento diário. Aos 23 anos, Lecoq e outros colegas aceitaram o convite de Dasté para integrarem na Companhia dos Atores de Grenoble.

Para Dasté, aos 41 anos, começava uma nova aventura, reconhecida como uma de suas contribuições maiores: a dedicação por incentivar o teatro para além das portas de Paris, sonho também cultivado por seu mestre (e sogro) Jacques Copeau.

Em 15 de outubro, a companhia iniciou os trabalhos¹⁴. Dasté criou uma rotina com o grupo que consistia em realizar no turno da manhã exercícios que não precisariam necessariamente ter relação com a peça trabalhada no momento. Um tempo destinado para exercícios físicos de todos os tipos, dança, hatha yoga, canto e música como preparação para os ensaios no turno da tarde (Dasté, 1987, p. 86)¹⁵.

O grupo teve suas atividades organizadas em duas sessões (dois anos, encerrando suas ações em agosto de 1947), nas quais eram preparados espetáculos apresentados na cidade de Grenoble e em turnês por cidades e vilarejos da região. Viajavam se apresentando em diferentes espaços, como cinemas, salões de festa ou espaços de reuniões, em espaços públicos e muitas vezes em uma tenda desmontável (Dasté, 1987). O jornalista André Warnod assim descreveu a estrutura de palco: “Seus tablados facilmente transportáveis

¹³ A Associação Trabalho e Cultura [*Association Travail et Culture*] (TEC) foi fundada em setembro de 1944 e reunia personalidades culturais bastante diversas que se conheceram durante a Ocupação e compartilharam ideias sobre educação popular (Lorelle, 2007). O TEC mantinha uma escola e cooperativa de espectadores visando dar acesso à arte, prevalecendo ações teatrais significativamente influenciadas por ex-alunos de Charles Dullin. Para saber mais sobre o TEC, ver: Scheffler, 2020.

¹⁴ A Companhia foi composta por: Jacques Lecoq, Musy Hafner (primeira esposa de Lecoq), Tonia Cariffa, Paul Delon, Hubert Deschamps, Christian Duvaleix, Ginette Duvaleix, René Lafforgue, Guy Naves, Annie Talber e Julien Vedier. Na segunda temporada, se juntaram ao grupo: Jean Champion, Paul Deglon, Gaston Joly, René Lesage (Dasté, 1977).

¹⁵ Isto remete a um mesmo modelo de trabalho como propôs Copeau aos *Copiaux*, na Borgonha, entre 1925 a 1929. Levavam uma vida comunitária, conforme informava uma crítica de jornal: “Os Atores de Grenoble vivem juntos perto da cidade assim que quando não viajam [para Grenoble] e passam seus dias em ensaios e a se instruir em sua profissão.” “Les comédiens de Grenoble vivent en commun près de la ville lorsqu’ils ne voyagent pas et passent leurs journées à répéter et à s’instruire de leur métier.” (WARNOD, 1946, p. 1).

são feitos de blocos de madeira que se encaixam e podem ser instalados em qualquer lugar, tanto em um celeiro quanto em uma praça pública.” (Tradução nossa)¹⁶ (1946, p. 1).

O primeiro espetáculo apresentado pela companhia estreou em Grenoble em 24 de dezembro de 1945, cerca de dois meses após a trupe ser formada. O texto *Noé*, de André Obey, fora escrito em 1931-1932 para a *Compagnie des Quinze*, da qual Dasté fez parte. Na opinião de Denis Gontard, “[A peça] se presta particularmente bem ao desenvolvimento de partes dançadas e mimadas (tendo certos atores papéis de animais) o que tem sido o objeto de pesquisa de Dasté desde 1924” (Tradução nossa)¹⁷ (1973, p. 197). André Obey, naquele momento, ocupava o cargo de Diretor dos Espetáculo e da Música, da Direção Geral das Artes e Letras, do Ministério da Educação Nacional¹⁸.

A pesquisadora Pascale Goetschel (2004) sublinhou o vívido sucesso do espetáculo. Também Gontard destacou o sucesso que o espetáculo obteve junto ao público e à crítica, por sua notável qualidade¹⁹. Do final de dezembro

¹⁶ “Leurs trapeaux aisément transportables se composent de blocs de bois qui peuvent s’imbriquer les uns dans les autres et s’installent n’importe où, aussi bien dans une grange que sur une place publique”.

¹⁷ “Elle se prête particulièrement bien à un développement des parties dansées et mimées (certains comédiens tenant des rôles d’animaux) qui avaient fait l’objet, depuis 1924, des recherches de Dasté”.

¹⁸ Em 1945, foi criada a *Direction des Spectacles et de la Musique*, anteriormente denominada, desde 1939, *Bureau de la Musique, des Spectacles et de la Radiodiffusion du cadre de la Direction Générale des Beaux-Arts* [Escritório da Música, dos Espetáculos e da Radiodifusão do quadro da Direção Geral das Belas-Artes]. As atribuições da Direção dos Espetáculos e da Música eram voltadas às questões relativas a estas duas linguagens: ao ensino, à administração dos teatros nacionais, à descentralização teatral e musical, a regulamentação das profissões relativas aos espetáculos e à música, e a propriedade intelectual e artística. O decreto ministerial de 18 de agosto de 1945 utilizou pela primeira vez o termo “descentralização teatral” (Goetschel, 2004). No cartaz da peça *Noé*, o termo aparece: “A Companhia dos Atores de Grenoble foi formada com o apoio da Casa da Cultura com o objetivo de descentralização teatral sob o auspício do Ministério da Educação Nacional” (Tradução nossa)*. Obey era dramaturgo e havia sido administrador de Copeau por vários anos. Ele ocupou o cargo de Diretor dos Espetáculos e da Música por alguns meses, entre outubro de 1945 a abril de 1946. Goetschel (2004) afirma que sua ação na descentralização foi pouco expressiva, tendo investido na reestruturação do estatuto da *Comédie-Française*. Ele deixou o cargo de Diretor para assumir o de administrador da *Comédie*. Obey indicou Jeanne Laurent para lhe suceder no cargo. Conforme Pascale Goetschel (2004), Laurent assumiu o posto de *vice-diretora*, e não de diretora, por questão de gênero. O fato de ser mulher não teria motivado o ministro René Capitant a lhe conceder o cargo de *diretora*. * “[La Compagnie des Comédiens de Grenoble constituée avec le concours de la Maison de la Culture dans un but de décentralisation théâtrale sous le haut patronage du Ministère de l’Éducation Nationale”. - Cartaz disponível em: Lecoq, 2016, p. 80].

¹⁹ Gontard se baseia na crítica de André Séverac: *Les Comédiens de Grenoble jouent et gagnent*. In: *Dauphiné Libéré*, 25 de dezembro de 1945 (Ver Gontard, 1973, p. 198).

ao início de março, a companhia realizou uma turnê pela região apresentando-se ao todo 23 vezes, com uma média de 432 pessoas na plateia²⁰.

Dasté contou com o apoio dos jornais locais e de outras personalidades do teatro que endossaram seu projeto, como Jean-Louis Barrault, André Barsacq e Charles Dullin, por meio da publicação de artigos no terceiro *Cahier* [Caderno] da *Maison de la Culture de Grenoble*, de novembro de 1945 (Gontard, 1973).

Dasté contou também com o apoio de Copeau, que não apenas teve seu nome e reputação associados ao empreendimento, como também foi pessoalmente a Grenoble motivar os jovens atores. Em uma carta, Blanchon²¹, em 7 de dezembro de 1945, escreveu: “Jacques Copeau veio passar alguns dias entre os atores e proferiu uma palestra de introdução ao teatro intitulada ‘O espírito das jovens empresas’.” (Tradução nossa)²² Lecoq relatou seu encontro com Copeau em Grenoble em um breve texto publicado por Guy Freixe (2010), no qual foi contundente: “Esta filiação Copeau-Dasté-Lecoq concentra minhas primeiras experiências teatrais e o lugar do corpo no teatro.” (Tradução nossa)²³ (Freixe, 2010, 162).

Em Grenoble, Jacques Lecoq foi conduzido por um caminho de descobertas e experimentações, de trocas e reflexões, inserido em uma compreensão de teatro emanada de Copeau. Isso ajuda a compreender a declaração de Lecoq: “se eu ‘busco’ meus avós, eu volto a Copeau.” (Tradução nossa)²⁴ (Stefanesco, 1972, p. 226).

²⁰ Gontard dedica bastante atenção a estatísticas de número de apresentações e quantidade de público relacionando com a população das vilas e cidades visitadas, bem como a movimentação financeira de entradas das bilheterias e saídas, procurando criar um panorama numérico e revelar a importância da empreitada em relação a descentralização do teatro. Menciona a quantidade de apresentações e a média de público para ajudar a compor um panorama e demonstrar também a relevância quantitativa do trabalho do grupo.

²¹ Carta destinada a Jeanne Laurent, está publicada nos Anexos de: Gontard, 1973, p. 396-397.

²² “Jacques Copeau est venu passer quelques jours au milieu des comédiens et il a fait une conférence de présentation au Théâtre sous le titre ‘L’esprit des jeunes Entreprises’”.

²³ “Cette filiation Copeau-Dasté-Lecoq concentre mes premières expériences de théâtre et la place du corps dans le théâtre”.

²⁴ “si je ‘monte’ dans les grands-parents, je remonte à Copeau”.

Este espetáculo foi a primeira experiência profissional de teatro de Jacques Lecoq. Embora não existam muitos registros do espetáculo, a escolha, como assinalou Gontard, se configurou como um teatro experimental que evidentemente recorreu às experiências anteriores de Dasté. Lecoq, que provinha de uma formação e práticas relacionadas ao corpo e à educação física, tendo passado por experimentações de dança expressiva com Jean Serry e de jogo dramático com Claude Martin (Lecoq, 2021), permanecia na descoberta das possibilidades cênicas do movimento corporal.

Sete Cores e O Êxodo

A estreia do segundo espetáculo da companhia, *Sete Cores* [*Sept Couleurs*], ocorreu em 7 de abril de 1946. *Sete Cores* não correspondia a uma peça única, mas a uma programação envolvendo diferentes pesquisas, demonstrando diversas possibilidades de trabalho da companhia. O espetáculo foi composto por: duas farsas populares, sendo uma de Gonzales adaptada por Jean Variot e uma adaptação de *Le retable des merveilles* [*O retábulo das maravilhas*], de Cervantes, feita por Paul Delon, membro da companhia; uma figuração coral com máscara *L'Exode* [*O Êxodo*], a partir de um *canovaccio* de Marie-Hélène e Jean Dasté; *Chansons* [Canções] e poemas, dirigidas por René Lafforgue; *Les Etoiles* [As Estrelas], monólogo de Christian Devaleix; e *La fille folle* [A Menina Louca], de Tonia Cariffa (Dasté, 1987; Gontard, 1973).

Como forma de atrair a atenção para o trabalho do grupo *Os Atores de Grenoble*, Jeanne Laurent, que assumia o cargo de Vice-diretora dos Espetáculos e da Música, sucedendo Obey (e que foi importante apoiadora do trabalho em Grenoble e interlocutora de Dasté), convidou diversas personalidades artísticas e políticas, bem como jornalistas, para irem em

comitiva a Grenoble, a convite do Ministério, para assistir a estreia de *Sete cores*²⁵.

Dentre estes, diretores e atores como Gaston Baty, Louis Ducreux, Michel Saint-Denis, André Clavé, Jean-Marie Serreau²⁶, Pierre-Aimé Touchard²⁷, Claude Vermorel, presidente da *Fédération Nationale des Spectacles* [Federação Nacional dos Espetáculos], Pierre Aldebert, diretor do *Théâtre National Populaire* [Teatro Nacional Popular], Loubet, chefe do gabinete do Ministro, que o representava, e diversos jornalistas (Gontard, 1973; Fernier, 1946).

Os principais jornais de Paris, na época, publicaram críticas muito positivas sobre o espetáculo e por meio delas é possível obter mais informações daquilo que a peça possa ter consistido²⁸.

Anne Fernier publicou, em abril de 1946, em *Les Lettres Françaises*, uma espécie de relatório sobre a viagem a Grenoble, sob o título *Grenoble à l'honneur* [Grenoble honrada], descrevendo, para além da crítica ao espetáculo, a viagem e a programação daqueles dias de forma bastante pessoal e com detalhes, imprimindo sua visão e expectativas.

²⁵ Jeanne Laurent entrou no serviço público do governo francês em 1939. Sua formação era de arquivista-paleografista [archiviste-paléographe], na Escola de Chartes. Foi nomeada, em 1946, como Vice-diretora dos Espetáculos e da Música, junto a recém-criada *Direction Général des Arts et des Lettres* [Direção Geral das Artes e Letras] do Ministério da Educação Nacional (Gontard, 1973). Este setor que contava com apenas sete funcionários, tinha a responsabilidade não apenas pelos projetos nacionais dos espetáculos, da música e da radiodifusão, mas também da cinematografia e das relações artísticas com o exterior. A indicação de Laurent partiu de André Obey em acordo com Jacques Jaujard, Diretor Geral das Artes e Letras (Goetschel, 2004). Durante os seis anos em que ocupou este posto, Laurent desenvolveu uma política de descentralização teatral, difundindo e estabelecendo centros teatrais no interior do país. Ela participou da criação dos Centros Dramáticos Nacionais, da criação do Festival de Avignon e do renascimento do Teatro Nacional Popular (TPN) (Gontard, 1973). Goetschel afirmou que Laurent teve um papel decisivo no processo da descentralização, foi a personagem central, a “peça-chave”, se articulando em torno dela todo o processo. Para mais informações consultar o capítulo *Le rôle décisif de Jeanne Laurent* [O papel decisivo de Jeanne Laurent], em *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981* [Renovação e descentralização do teatro 1945 -1981], de Pascale Goetschel (p. 57 a 66).

²⁶ Nota-se que alguns eram antigos companheiros de Dasté e outros dirigentes do TEC (*Travail et Culture*).

²⁷ Tornou-se Inspetor Geral dos Espetáculos [Inspecteur général des Spectacles], trabalhando junto a Laurent (Goetschel, 2004). Não sei precisar se neste momento já ocupava o cargo. Touchard também foi administrador da *Comédie-Française* anos mais tarde.

²⁸ Nos arquivos da Biblioteca Nacional da França, departamento *Arts du Spectacle*, existem diversos recortes de jornal sobre a Companhia dos Atores de Grenoble, sob o código: 8-RT-4078.

Fernier revelou seu temor de que o espetáculo, por ser popular, tivesse uma temática folclórica. Ela destacou que Dasté tinha um nome de peso, uma grande reputação. Fernier também relatou sobre as condições em que o espetáculo foi criado: “O espetáculo foi montado em dois meses, sem estúdio, com um mínimo de dinheiro, sem ter sequer a possibilidade de ensaiar no Teatro Municipal, ocupado pelas turnês Baret e por lutas de boxe.” (Tradução nossa)²⁹ (Fernier, 1946, p. 7).

Fernier (1946), como vários outros críticos, traça inúmeros elogios ao espetáculo. Um dos aspectos bastante ressaltado foi com relação ao desempenho dos atores. Ela afirmou que alguns se sobressaíam, mas que não iria nominá-los por causa do “maravilhoso senso de equipe”, cuja fraternidade ia até a comunhão.

Uma associação recorrente dos críticos foi com o trabalho de Jacques Copeau:

Movimento frenético, humor poderoso (a sala se contorce de rir), encantamento de cores, pois os figurinos de Marie-Hélène Dasté atingiram a um ponto de perfeição que a gente perde as esperanças de conseguir elogiá-lo. Apenas o gênio não bastaria para chegar a isso, mas há nesta realização vinte anos de trabalhos, de pesquisas, de arte e de mimo aprimorados, que dão razão a todas as ideias de Jacques Copeau sobre o teatro. Copeau, aliás, está presente em todo lado, e creio que não houve, desde o começo do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*], um acontecimento tão importante como *Sete Cores*, em Grenoble. (Tradução nossa)³⁰ (Fernier, 1946, p. 1 e 7).

Também Jean-Pierre Touchard enfatizou a herança do mestre, definindo o espetáculo como revolucionário, permeado por certa humildade (por estar fora de Paris):

²⁹ “Ce spectacle fut monté en deux mois, sans studio, avec le minimum d’argent, sans avoir même la possibilité de répéter sur le Théâtre municipal pris par les tournées Baret et matches de boxe”.

³⁰ “Mouvement endiablé, puissante drôlerie (la salle se tord), enchantement de couleurs, car les costumes de Marie-Hélène Dasté sont arrivés à un point de perfection que l’on désespère de louer. Le génie seul ne saurait y atteindre, et il y a dans cette réussite vingt ans de travaux, de recherches, d’art et de mime au point, qui donnent raison à toutes les idées de Jacques Copeau sur le théâtre. Copeau, d’ailleurs, est partout présent, et je ne pense pas qu’il y ait eu, depuis les débuts du Vieux-Colombier, d’événement aussi important que *Sept Couleurs*, à Grenoble”.

Enquanto em Paris o teatro se procura – e só se encontra em obras menores – em Grenoble, Jean Dasté, sem barulho, encontra o triunfo em uma fórmula capaz de revolucionar – isto é, tão simplesmente criar – as tradições do teatro popular na província. [...] Será preciso voltar a essa manifestação onde, trinta anos depois do *Vieux-Colombier*, e vinte anos após a retirada de Copeau, se afirma a vitória do velho mestre. Pois é preciso estudar seus princípios se quisermos compreender o seu significado revolucionário e o seu alcance. (Tradução nossa)³¹ (Touchard³² apud Gontard, 1973, p. 200).

Este espetáculo também foi apresentado em diversos centros urbanos e vilarejos, de abril até setembro, tendo 48 apresentações ao todo, com média de 291 espectadores (Gontard, 1973). Foi apresentado também em Paris, em agosto de 1946, convidado a participar do primeiro Concurso das Jovens Companhias [*Concours des Jeunes Compagnies*].

Este concurso foi criado em 1946 pela Direção Geral das Artes e Letras em paralelo ao movimento de descentralização do teatro. Tinha por objetivo incentivar a produção teatral de jovens companhias amadoras e diminuir o isolamento entre os grupos do interior do país. O investimento neste segmento teatral (amador e do interior), e a concessão de prêmios e menções contribuíram à profissionalização destes grupos. O *Grenier de Toulouse* e *Les Comédiens de Rennes* foram dois grupos premiados nas primeiras edições e, posteriormente, assumiram as empreitadas de se tornarem dois dos cinco primeiros Centros Dramáticos oficiais da França³³. De certa forma, segundo Gontard (1973), o concurso preparou a via da descentralização.

A participação de *Os Atores de Grenoble* como convidados da primeira edição do concurso evidencia a estreita relação que havia entre eles

³¹ “Tandis qu’à Paris le théâtre se cherche – et ne se trouve que dans des oeuvres mineures – voilà qu’à Grenoble Jean Dasté, sans bruit, mène au triomphe une formule susceptible de révolutionner - c’est-à-dire tout simplement de créer – les traditions du théâtre populaire en province. [...] Il faudra revenir sur cette manifestation où, trente ans après le *Vieux-Colombier*, et vingt ans après la retraite de Copeau, s’affirme la victoire du vieux maître. Car il faut en étudier les principes si l’on veut en comprendre la signification bouleversante et la portée”.

³² TOUCHARD, Jean-Pierre. *Les Comédiens de Grenoble. Opéra*, 17 avr. 1946.

³³ Os primeiros Centros Dramáticos Nacionais foram fundados em: Colmar, em 1946; Saint-Étienne, em 1947, dirigido por Dasté que se mudou com muitos dos integrantes da companhia de Grenoble para aquela cidade; Rennes e Toulouse, em 1949.

e o movimento da descentralização oficial que começava a se estabelecer. De certa maneira, a trupe de Grenoble simbolizava uma iniciativa concreta de um grupo com características semelhantes às dos concorrentes: um grupo de jovens que iniciavam na carreira profissional no interior do país.

Após esta apresentação no Concurso, Thierry Maulnier assim escreveu no periódico *Spectateur*, em agosto de 1946, sobre o trabalho apresentado:

Não se trata apenas de um empreendimento de descentralização muito interessante, mas também do esforço experimental mais notável que temos visto desde muito tempo para abrir novos caminhos à expressão dramática. Não somente os atores de Jean Dasté souberam se curvar a um trabalho coletivo que lhes foi dado assumir, em grupo homogêneo e por, assim dizer, anonimamente, todas as funções do teatro, da ação dramática propriamente dita, à mímica e ao canto, mas também a escrita teatral, a composição dos textos ou temas destinados à representação, é, frequentemente, junto a Dasté, o trabalho dos atores do grupo. [...] Mas a melhor parte do espetáculo é sem dúvida a pantomima com máscaras *O Êxodo* por meio da qual nos mostraram a chegada das ameaças da guerra a uma aldeia feliz, a fuga dos habitantes e o esmagamento das casas abandonadas por bombas aéreas. [...] Eu estou completamente confortável em escrever que os movimentos e as atitudes dirigidos por Jean Dasté têm um poder expressivo verdadeiramente revolucionário. Assistimos a esta parte do espetáculo com o coração apertado, como nos grandes momentos do teatro. Devemos admirar especialmente o uso das máscaras, cuja imobilidade, que se poderia crer inexpressiva, se mostra, na realidade, capaz de todas as expressões, através do efeito das diferentes possibilidades do ator a portar na cabeça e pelos movimento do corpo. Há nisso uma lição de extrema importância, capaz de alertar os atores (me refiro aos atores do teatro falado) contra certos abusos da mímica expressiva. Mas isto é, claro, apenas uma fraca parte do que devemos ao espetáculo de Jean Dasté. (Tradução nossa)³⁴ (1946, p. 2).

³⁴ “Il ne s’agit pas là, seulement, d’une fort intéressante entreprise de décentralisation, mais aussi de plus remarquable effort expérimental qu’il nous ait été donné de juger depuis très longtemps pour ouvrir des voies nouvelles à l’expression dramatique. Non seulement les comédiens de Jean Dasté ont su se plier à un travail collectif qui les a mis à même d’assumer, en groupe homogène et pour ainsi dire anonymement, toutes les fonctions du théâtre, de l’action dramatique proprement dite à la mimique et au chant, mais encore l’écriture théâtrale, la composition des textes ou thèmes destinés à la représentation est souvent, chez Jean Dasté, l’oeuvre des comédiens de la troupe. [...] Mais al meilleure partie du spectacle est sans doute la pantomime masquée de *L’Exode* où nous sont montrés l’arrivée des menaces de la guerre sur un village heureux, la fuite des habitants et l’écrasement des maisons abandonées par les bombes aériennes. [...] Je suis donc tout à fait à l’aise pour écrire que les mouvements et les attitudes réglés par Jean Dasté ont une puissance expressive

O grande destaque de *Sete Cores* foi sem dúvida o quadro *O Êxodo*. Talvez uma maneira de perceber o impacto dele é reconhecer como, muitos anos depois, foi mencionado em publicações de teatro. Em 1958, Jean Dorcy (que era ligado à dança e ao mimo), assim comentou: “*O Êxodo*, peça curta com discurso exclusivamente corporal, é como seus trabalhos de escalas. Eles são sucessivamente humanos, animais, casa, avião, carroça, seu sino, estrada... Aí está, o mimo!” (Tradução nossa)³⁵ (Dorcy, 1958, p. 40).

Também Yves Lorelle recordou muitos anos mais tarde, em 1999 (mais de 50 anos depois), sua experiência com este espetáculo:

Foi durante o inverno de 1945-1946, rua Férou (na Casa das Letras... ô ironia do destino!). Os atores de Dasté vindos de Grenoble se realizavam a um exercício estranho sem adereços, sem cenário, sem fala ou quase: uma espécie de ação mimada mas que não parecia nada já visto. Eles chamavam ‘jogo dramático’[...]. Aquela peça era um negócio sério: nos mostrava os comportamentos em vez de nos contar através de diálogos pesados. A gente aprendia, por exemplo, a ‘entrar no jogo’, a brincar com o espaço, a frustrar o tempo daquela noite. Assim, simplesmente, entre algumas cadeiras... Henry Grangé, acompanhado de dois ou três atores de Grenoble, apresentou esta demonstração de uma ‘técnica’ na qual o ator era autossuficiente. Algo daqueles gestos, meio sonâmbulos, se cristalizou em nós por muito tempo naquela noite. [...] A poesia também estava presente, pois os intérpretes só precisavam da nossa *imaginação* para qualquer referência à realidade. (Tradução nossa)³⁶ (Lorelle, 1999, p. 58 – grifo do autor).

proprement bouleversante. On assiste à cette partie du spectacle le coeur serré, comme aux grands moments du théâtre. Il faut particulièrement admirer l’utilisation des masques, dont l’immobilité qu’on pourrait croire inexpressive se montre en réalité capable de toutes les expressions, par l’effet des différentes possibilités du port de la tête de l’acteur et des mouvements du corps. Il y a là une leçon d’une importance extrême, propre à mettre en garde les acteurs (j’entends les acteurs du théâtre parlé) contre certains abus de la mimique expressive. Mais ce n’est là, bien entendu, qu’une faible part de ce que l’on doit au spectacle de Jean Dasté.”

³⁵ “*L’Exode*, courte pièce au discours exclusivement corporel, est comme leurs travaux de gammes. Ils y sont tour à tour humains, animaux, maison, avion, chariot, sa cloche, route... Là voilà bien, la mime !”

³⁶ “C’était pendant l’hiver 1945-46, rue Férou (à la Maison des Lettres... ô ironie du sort!). Des comédiens de chez Dasté venus de Grenoble se livraient à un exercice étrange sans accessoire, sans décor, sans parole ou presque : une sorte d’action mimée mais qui ne ressemblait à rien de déjà vu. Ils appelaient ça « jeu dramatique » [...] Ce jeu était une affaire sérieuse : il nous montrait des comportements au lieu de nous raconter au moyen d’un dialogue pesant. On nous apprenait par l’exemple à « entre dans le jeu », à nous jouer de l’espace, à déjouer le temps de cette soirée. Comme ça, simplement, entre quelques chaises... Henry Grangé, accompagné de deux ou trois comédiens de Grenoble, présentait cette

O trabalho corporal diversificado era referido de diferentes maneiras, como pantomima, mimo, ginástica, acrobacia, balé, ressaltando-se também a utilização de coro, canto e música³⁷. André Warnod, do jornal *Le Figaro*, que, além de exaltar a originalidade e a elevada qualidade do espetáculo, elogiando os figurinos, as máscaras e a força dos mimos, declarou que o espetáculo “lembra às vezes um pouco os balés de [Kurt] Jooss”(Tradução nossa)³⁸ (1946, p. 1).

Todos os depoimentos e críticas evidenciam o impacto sobre o público, a inovação estética, o que seguramente imprimiu nos atores envolvidos nesse sucesso uma marca profunda, afinal, o espetáculo foi considerado um marco no teatro francês.

Figura 1 – Coro com máscara de *O Êxodo*, com A Companhia dos Atores de Grenoble.



Fonte: Lorelle, 2007. A mesma imagem aparece em Lecoq (2016), com crédito da foto: Henri Odesser.

démonstration d’une « technique » où l’acteur se suffisait à lui-même. Quelque chose de ces gestes, pourtant un peu somnambuliques, s’est cristallisé en nous pour longtemps ce soir-là. [...] la poésie aussi était présente, car les exécutants n’avaient besoin pour toute référence au réel que de *notre imagination*”.

³⁷ Conforme : R. Mh. *La tribune de Genève*, 27 novembre 1946. [sem paginação]. Recorte disponível na Biblioteca Nacional da França, departamento *Arts du Spectacle*, sob o código: 4078.

³⁸ “rappelle parfois un peu les ballets Jooss”.

Para Denis Gontard, referindo-se a seu estudo sobre a descentralização do teatro na França, no período de 1895 a 1952, “este espetáculo, inteiramente composto pelos atores, constitui a tentativa mais original de renovação dramática que nós tínhamos.” (Tradução nossa)³⁹ (1973, p. 205).

O *Êxodo*, no entanto, parece não ter se constituído como uma criação completamente original de *Os Atores de Grenoble*, mas talvez como uma remontagem de Dasté. Na matéria jornalística no periódico *Arts*, publicada em outubro de 1945, por Catherine Valogne, era anunciada a partida de Dasté de Paris para iniciar sua empreitada em Grenoble. No texto, há uma declaração do encenador que relembra a criação de *O Êxodo* com um grupo de alunos com os quais trabalhou durante dois anos:

Nós trabalhamos com Marie-Hélène Dasté em um tema simples: *O Êxodo*. Uma vila adormecida pouco a pouco desperta: as casas envolvidas em noite se abrem na manhã e toda a vila, as pessoas e os animais, começa a viver. Mas um avião passa, mensageiro da guerra, a vila se assusta. Ouve-se a sirene e o pânico toma conta dos habitantes que saem pelas estradas, amontoando seus pertences em carroças. A cena terminou após um bombardeio, com a morte de um homem que, no momento supremo, levantou a máscara: símbolo da alma livre dali em diante. Além dos ruídos, nós trabalhamos unicamente com nossos corpos sem contar com elementos exteriores. (Tradução nossa)⁴⁰ (Valogne, 1945).

Segundo o texto de Valogne, o espetáculo foi apresentado a um círculo íntimo, em julho de 1944, na *Comédie des Champs-Élysées*, sendo visto, entre outros, por André Obey, Jean-Louis Barrault, Georges Neveux, Claude

³⁹ “ce spectacle, entièrement composé par les comédiens eux-mêmes, constitue la tentative la plus originale de rénovation dramatique que nous possédions”.

⁴⁰ “Nous avons travaillé avec Marie-Hélène Dasté sur un thème simple : *L'Exode*. Un village endormi peu à peu se réveille, les maisons enveloppées de nuit se dressent dans le matin et tout le village, les gens et les animaux, commence à vivre. Mais un avion passe, messenger de la guerre, le village s'affole. On entend la sirène et la panique s'empare des habitants, qui partent sur les routes, entassent leurs affaires sur de chars. La scène s'est terminée, après un bombardement, sur la mort d'un homme qui, au moment suprême, a levé son masque : symbole de l'âme désormais libre. A part les bruits, nous avons travaillé uniquement avec nos corps sans les concours d'éléments extérieurs”.

Vermorel, (homens do teatro ligados à produção, à dramaturgia e à encenação), com um efeito cativante sobre o público⁴¹.

A apresentação de *O Êxodo* à imprensa e às autoridades artísticas e governamentais que se deslocaram à Grenoble para a estreia, em 1946, foi, ao menos em parte, a apresentação de uma pesquisa cênica já experimentada por Dasté e considerada anteriormente bem sucedida. O que não é possível avaliar é quanto da montagem de Grenoble consistiu de fato em uma criação de pesquisa deste grupo ou quanto da “partitura” e da coreografia teriam sido apropriados da criação feita com os alunos parisienses da apresentação de junho de 1944.

Esta questão demonstra como as pesquisas e experimentações anteriores de Dasté se fizeram presentes em Grenoble (como também já vimos com *Noé*, texto que Dasté já havia realizado anteriormente). Se o grande sucesso criativo de *Os Atores de Grenoble* é assim observado em sua originalidade, tal questionamento não altera a grande repercussão que o espetáculo teve em sua execução, o impacto artístico e o notável desempenho dos atores sempre destacados pela qualidade e homogeneidade de desempenho em cena. Também não tira a contribuição política que o “evento” de estreia de *Sete Cores* trouxe, tanto para o grupo quanto para a disseminação do pensamento e crença de que a descentralização teatral francesa era possível e necessária.

Há um aspecto que ainda deve ser enfatizado, mais especificamente em *O Êxodo*, que é a participação de Marie-Hélène Dasté. Embora seja referida como autora ou coautora do roteiro levado à cena, nos materiais consultados, muito destaque se dá a Jean Dasté e ao trabalho de direção, mencionando-a com destaque em relação aos figurinos (ela foi uma

⁴¹ “Dans ce même atelier, il y a deux ans, une dizaine de garçons et de filles se rassemblaient chaque matin et venaient chercher dans un mode d’expression qui leur fût propre. [...] Ce spectacle, présenté d’abord aux intimes, puis en juillet 1944 à la Comédie des Champs-Élysées, produisit un effet saisissant. G. Neveux, C. Vermorel, A. Obey, J.-L. Barrault... et quelques autres ont eu la chance d’assister à cette représentation, ils en conservant un souvenir vraiment inoubliable. Dans quelques jours, Jean Dasté, Paul Delon et une troupe de jeunes comédiens (ils sont treize en tout y compris le régisseur !) partent pour Grenoble” (Valogne, 1945).

importante figurinista). Sabe-se que o papel de Marie-Hélène nas pesquisas realizadas na Escola do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*] foi presente e crucial e que ela colaborou com seu pai Jacques Copeau diretamente. Dominando técnica e poeticamente a atuação com máscaras, é importante sublinhar sua contribuição em *O Êxodo* como uma das idealizadoras tendo pensado na narrativa de atuação corporal silenciosa com máscaras.

O Êxodo foi mencionado algumas vezes por Jacques Lecoq, como por exemplo, em entrevista a Lucien Stefanescu, em 1972. Motivado pela crítica de Anne Fernier, de 1946, Stefanescu lembrou este espetáculo a Lecoq que respondeu: “Acredito que ele impactaria ainda hoje, porque tinha um ritmo intenso e os figurinos de Marie-Hélène Dasté eram muito, muito bonitos.”⁴² (Tradução nossa) (Stefanescu, 1972, p. 225).

Pelas descrições referidas neste estudo, é possível identificar diversos aspectos próximos à pedagogia lecoquiana e a determinada linguagem cênica, notadamente o trabalho silencioso com máscaras, o remarcado trabalho corporal que explora além das ações humanas, ações animais, a expressão coral e o despojamento de cenografia com atenção à caracterização das personagens e seus movimentos (aspectos expressos em Lecoq, 2021; Sachs, 2004).

Uma citação de Dominique Aubier, de 1946, publicado em *Nouvelles littéraires*, traz um tom profético que se pode relacionar ao trabalho posteriormente desenvolvido por Lecoq em sua escola internacional de teatro:

Pela força da encarnação, cada máscara, em harmonia com as atitudes de quem a usa, consegue encarnar com força e sutileza, sem nunca a congelar, um sentimento que se modula ao longo desse balé sem música. A beleza plástica dos quadros, o brilho dos figurinos, o poder sugestivo dos gestos são colocados à disposição de um público não intelectual que talvez se comova mais. Com Jean Dasté podemos afirmar que “este gênero de

⁴² “Je crois qu’il accrocherait encore aujourd’hui, parce qu’il avait un rythme endiablé et que les costumes de Marie-Hélène Dasté étaient très, très beaux”.

expressão coral servirá felizmente a uma nova arte dramática.”
(Tradução nossa)⁴³ (Aubier, 1946).

Considerações finais

Ao buscar conhecer sobre o período de formação de Jacques Lecoq como forma de compreender suas propostas pedagógicas para o teatro, é possível reconhecer que o trabalho com máscaras e a expressão corporal estão no seu fundamento. Este alinhamento Copeau-Dasté-Lecoq fica evidente ao se considerar o espetáculo *O Êxodo*. As críticas e depoimentos sobre o espetáculo de 1946, demonstram esta filiação de maneira clara.

Buscar compreender este espetáculo, corresponde a dedicar atenção para o contexto de sua produção e repercussão. *O Êxodo* destaca-se historicamente tanto por estar envolvido em um projeto político-cultural quanto por sua aspiração de renovação teatral e por sua qualidade poética e estética e as inovações artísticas que reafirmava.

Grenoble pode ser considerada como uma das primeiras ações de descentralização do teatro na França. As críticas jornalísticas publicadas sobre *Sete Cores* referem à descentralização recorrentemente. A importância de Grenoble foi destacada por Denis Gontard (1973) que apontou que, a partir desta iniciativa e da relação participativa que se estabeleceu com Jeanne Laurent, a criação do primeiro centro dramático oficial em Colmar foi fomentada e consumada em 1946. Gontard destacou também que o modelo administrativo de sociedade realizado em Grenoble foi tomado como referência para outros centros, sendo inegável a influência e contribuição da *Companhia dos Atores de Grenoble*.

⁴³ “A force de la incarnation, chaque masque, en harmonie avec les attitudes de la personne qui le porte, réussit à incarner avec puissance et subtilité, sans jamais le figer, un sentiment qui se module tout au long de ce ballet sans musique. La beauté plastique des tableaux, la luminosité des costumes, le pouvoir suggestif des gestes sont mis à la portée d’un public qui, non intellectuel, se laissera peut-être mieux émouvoir. Avec Jean Dasté on peut affirmer que ‘ce genre d’expression chorale servira heurusement un art dramatique nouveau’”.

Observa-se que o trabalho desta companhia não consistiu em um projeto tímido e isolado no interior da França. A mobilização feita para a estreia do espetáculo *Sete Cores*, envolvendo jornalistas e autoridades, o apadrinhamento de Copeau e o apoio de outros artistas, somado às vindas do grupo para apresentações em Paris (O *Êxodo* teve ainda apresentação em Paris em junho de 1947, poucos dias antes do encerramento do grupo), demonstram um empenho coletivo de apoio às atividades teatrais da trupe.

Lecoq não pormenorizou sua atuação em Grenoble, mas afirmou ter contribuído com as sessões de treinamento: “Eu assumi o treinamento corporal da companhia. Minha experiência própria do mimo no teatro começava.” (Tradução nossa)⁴⁴ (Lecoq, 1987, p. 108). Assim, dando e recebendo treinamento cotidiano além dos ensaios e grande fluxo de apresentações e turnês, Lecoq foi elaborando uma visão de teatro pela prática. A influência do trabalho em Grenoble é indubitável sobre Jacques Lecoq. Ele absorvia influências, ganhava experiência e partilhava determinada visão de teatro emanada de Copeau, como a máscara nobre/neutra que se tornou central em sua pedagogia.

Em outubro de 1948, Lecoq partiu para a Itália, onde trabalhou junto ao Teatro da Universidade de Pádua. Ali sua experiência e formação em Grenoble foi a base de ensino, como destacou o pesquisador Guy Freixe: “Ele chega com a máscara ‘nobre’ de Copeau, símbolo concreto de filiação” (Tradução nossa)⁴⁵ (Freixe, 2010, p. 163). Sobre isso, Lecoq declarou:

Naturalmente, quis continuar a experiência da máscara que teve um impacto tão profundo em mim em Grenoble, e fazer com que cada ator fizesse sua própria máscara neutra. Precisava encontrar alguém que pudesse nos ajudar nesse sentido. Gianfranco de Bosio, diretor da companhia, conhecia um escultor que já havia trabalhado com ele. Esse escultor era Amleto Sartori. Eu lhe contei de meu projeto e foi com entusiasmo que ele nos abriu seu ateliê da Escola Selvático. Toda a companhia se pôs a trabalhar, cada um procurando a máscara neutra sob os olhos curiosos de Amleto.

⁴⁴ “Je pris en main l’entraînement corporel de la compagnie. Mon expérimentation propre du mime au théâtre commençait.”

⁴⁵ “Il y arrive avec le masque ‘noble’ de Copeau, symbole concret de filiation.”

[...] Então, quando chegou o dia em que foi preciso subir ao palco para representar minha primeira pantomima com máscara, *Porto do Mar* [*Port de mer*], inspirada no porto de Chioggia, Amleto decidiu com autoridade e competência que ele as faria, pois as nossas estavam muito ruins. Ninguém ousou ir contra sua decisão... e eu só estava esperando por isso. Assim começou a aventura de Amleto Sartori com as máscaras feitas, a princípio, de papel colado, depois de couro, e, para mim, uma longa colaboração e uma grande amizade. (Tradução nossa)⁴⁶ (Lecoq, 1987, p. 109-110).

Em Pádua, Sartori colaborou elaborando as máscaras para vários espetáculos, tendo trabalhado com Lecoq nos espetáculos *I pettegolezzi* (1949), *Le cento notti* (1949) e *Porto di mare* (1950) (Meldolesi, 1984). *Porto do Mar* foi o primeiro espetáculo que Lecoq dirigiu sozinho, um trabalho de coro com máscaras. Este fato relatado marca o início de colaborações dele com Sartori, quem, por fim, elaborou as máscaras neutras utilizadas até hoje pela Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq⁴⁷.

Ainda importa destacar, ao se analisar as propostas pedagógicas lecoquianas, desde a criação de sua escola, em Paris, em 1956 até os dias de hoje (mesmo após sua morte em 1999), que é possível reconhecer de maneira clara correspondências com a experiência de Grenoble. No caso mais específico abordado neste artigo, do espetáculo *O Êxodo*, pode-se apontar: a utilização da máscara neutra silenciosa, a remarcada expressividade no trabalho corporal implicando na representação não apenas de movimentos humanos, a representação coletiva por meio da expressão coral e o despojamento e economia cenográficos.

⁴⁶ “J’ai eu envie tout naturellement de continuer l’expérience du masque qui m’avait si profondément marqué à Grenoble et de faire faire à chaque comédien son masque neutre. Il fallait trouver quelqu’un qui puisse nous aider dans ce sens. Gianfranco de Bosio, directeur de la compagnie, connaissait un sculpteur qui avait déjà travaillé avec lui. Ce sculpteur, c’était Amleto Sartori. Je lui fis part de mon projet et c’est avec enthousiasme qu’il nous ouvrit son atelier de la Scuola Selvatico. Toute la compagnie se mit au travail, chacun cherchant le masque neutre sous l’œil curieux d’Amleto. [...] Puis lorsque le jour vint où il fallut aller sur scène pour représenter ma première pantomime masquée, *Port de mer*, inspirée du port de Chioggia, Amleto décida avec autorité et compétence que c’était lui qui les ferait, les nôtres étant trop mauvais. Personne ne se permit d’aller contre sa décision... et je n’attendais que cela. Ainsi commença l’aventure d’Amleto Sartori avec les masques en papier collé d’abord, en cuir par la suite, et pour moi une longue collaboration et une grande amitié.”

⁴⁷ Ver o artigo *A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas* (Scheffler, 2018).

Em *O Êxodo*, as máscaras nobres idealizadas por Copeau como uma ferramenta pedagógica para o trabalho de preparação dos atores e atrizes ganhou a cena e passou a gozar de *status* artístico. Mesmo com este uso, e ainda ao tê-la posto em cena na Itália em *Porto do Mar*, Lecoq a manteve posteriormente no campo pedagógico e não da encenação. Lecoq é um dos principais responsáveis pela difusão da máscara neutra na formação de atores e atrizes, mantendo a ideiação de sua origem.

REFERÊNCIAS

AUBIER, Dominique. Sept coulerus dans le ciel de Grenoble. **Nouvelles littéraires**. 18 avril 1946.

CACÉRÈS, Benigno. **Histoire de l'éducation populaire**. Paris: Seuil, 1964.

COUSIN, Gabriel. **À la memoire de Jacques Lecoq, mon frère**. Texto datilografado, 26 p., com 39 notas (5 p.). BnF, Fundo Cousin: 4-COL-81-362(2). Janeiro de 2000.

DASTÉ, Jean. **Jean Dasté: qui êtes-vous?**. Lyon: La manufacture, 1987.

DASTÉ, Jean. Sur « Le drame du fukuryu Mary ». **Gabriel Cousin dramaturgue et poète contemporain**. Université de Saint-Étienne. Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine. Travaux XXXVI, 1983. p. 21-21.

DASTÉ, Jean. **Voyage d'un comédien**. Paris: Stock, 1977.

DORCY, Jean. **A la rencontre de la mime et des mimes**. Neuilly-sur-Seine: Les cahiers de danse et culture, 1958.

FERNIER, Anne. Grenoble à l'honneur. **Les Lettres Françaises**, Paris, 19 avr. 1946. p. 1 e 7.

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

GOETSCHEL, Pascale. **Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981**. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

GONTARD, Denis. **La Décentralisation théâtrale en France 1895-1952**. Paris: SEDES, 1973.

LECOQ, Jacques (Org.). **Le Théâtre du Geste**: mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques. **Le Corps Poétique**: un enseignement de la création théâtrale. Arles: Actes Sud - Papiers, 1997.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. 2. ed. Trad.: Marcelo Gomes; Rev.: Cláudia Sachs. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2021.

LECOQ, Jacques. Le mouvement est toujours premier – la pédagogie par les masques. Entretien avec Jacques Lecoq. In: FREIXE, Guy. **Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle**. Montpellier: L'Entretemps, 2010. p. 290-293.

LECOQ, Patrick. **Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement**. Paris: Actes Sud-Papiers, 2016.

LORELLE, Yves. **Dullin-Barrault** : L'éducation dramatique en mouvement. Paris: L'Amandier, 2007.

LOUIS, Luis. **A mímica total**: um inédito e profundo mapeamento desta arte no Brasil e no Mundo. São Paulo: Giostri, 2014.

MAULNIER, Thierry. Les Comédiens de Grenoble. **Spectateur**, Paris, 13 août 1946. p. 2.

MELDONESI, Claudio. **Fondamenti del teatro italiano**: la generazione dei registi. Firenze: Sansoni, 1984.

PUAUX, Melly ; PUAUX, Paul ; MOSSÉ, Claude. **L'aventure du théâtre populaire** : d'Epidaure à Avignon. Mônaco: Rocher, 1996.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SACHS, Cláudia Müller. **A Metodologia de Jacques Lecoq**: estudo conceitual. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SCHEFFLER, Ismael. **O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq**. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) –

Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. **Revista Urdimento**, v.2, n.32, p. 279-304, Setembro 2018, p. 279-304. Disponível em : <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279> Acesso em: 02 mar. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. Educação pelo Jogo Dramático (EPJD): uma escola de teatro francesa. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, n. 2, p. 01-31, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/90984> . Acesso em: 9 abr. 2024.

STEFANESCO, Lucien. **La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle** : l'école Jacques Lecoq. 1972. 268 f. Tese (Doutorado) - Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 1972.

VALOGNE, Catherine. En allant voir Jean Dasté. **Arts**, 26 X 1945. [sem numero de página]. BnF: 8-RT-4078.

WARNOD, André. Les comédiens de Grenoble. **Le Figaro**, Paris, 11 avril 1946, p. 1.

***Ismael Scheffler** é Professor Titular na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Curitiba. Pós-Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sendo Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina e Especialista em Teatro e Bacharel em Artes Cênicas - habilitação em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná. Realizou estágio doutoral na Universidade de Sorbone Nouvelle-Paris 3. Tem formação junto ao Laboratório de Estudo do Movimento, da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (França).

Recebido em 14 de agosto de 2024

Aprovado em 12 de dezembro de 2024