

Articulações entre propostas de Jacques Copeau e de Antonin Artaud para o teatro

Ismael Scheffler*

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura histórica e comparativa entre dois importantes nomes do teatro ocidental do século XX: Jacques Copeau (1879-1949) e Antonin Artaud (1896-1948). Estes dois pensadores e realizadores do teatro francês foram contemporâneos e influenciaram não apenas o teatro de sua época como legaram influências significativas para o teatro que os sucedeu. O texto pontua questões como a visão de ambos sobre o texto dramático, o espaço cênico, o papel do encenador, a preparação do ator e as parcerias de trabalho.

Palavras-chaves: teoria teatral; história do teatro; teatro francês; Jacques Copeau; Antonin Artaud.

Abstract: The present article proposes a historical and comparative reading among two important names of the Twentieth Century western theater: Jacques Copeau (1879-1949) and Antonin Artaud (1896-1948). Both this thinkers and French theater producers were contemporary and not only influenced the theater of their time but also left a legacy in succeeding theater. The article points out their vision about the dramatic text, the stage space, the role of the director, the actor's preparation and work partnership.

Key words: theatrical theory; history of the theater; French theater; Jacques Copeau; Antonin Artaud.



Jacques Copeau (1879-1949)

O final do século XIX e o início do século XX foram marcados por um movimento de investigação, pesquisa e experimentação teatral intensos na Europa, quando notadamente surgiu a figura do encenador. Esta modernização lançou diversas propostas para a renovação do teatro europeu e conseqüentemente ocidental. As novas

propostas se insurgiam ao teatro dominante, contra a tendência ao comercialismo dos espetáculos, a falta de preocupação com o desenvolvimento da linguagem teatral e discussões sobre a função do teatro nas sociedades de então.

Jacques Copeau (1879-1949) configurase entre os insatisfeitos com o teatro de sua época. Impulsionado por um desejo de reforma e revitalização da arte da encenação, decidiu-se na França a uma empreitada apaixonada que marcou significativamente a produção teatral e a forma de preparação de atores ao longo do século XX. Copeau influenciou sobremaneira os alunos de sua Escola do *Vieux-Colombier*, a partir de onde surgiu o Cartel¹, integrado por Charles

¹ “Fundado em 1927, o Cartel baseava-se numa forte solidariedade, na estima profissional e no respeito que os diretores nutriam uns pelos outros. Num momento em que a subvenção estatal limitava-se aos chamados teatros nacionais, um dos objetivos do Cartel era o de

Dullin (1885-1949), Gaston Baty (1885-1952), Louis Jouvet (1887-1951) e Georges Pitoeff (1884-1939).

Ao mesmo tempo em que Jacques Copeau esteve trabalhando (décadas de 1910 e 1920), outros teatristas também desenvolviam suas propostas cênicas, realizavam suas pesquisas e trabalhos por toda Europa, como Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsévolod Meyerhold (1874-1940), Edward Gordon Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928), Antonin Artaud (1896-1948), entre outros. O pesquisador francês Jean-Jacques ROUBINE (1998, p. 19-21) defende exatamente que um dos fatores que contribuiu para uma renovação no teatro foi a difusão de idéias e trabalhos que ocorreu pela Europa, já a partir das últimas décadas do século XIX. Este intercâmbio de propostas foi muito evidente no caso de Copeau. Em 1915, ele viajou para se encontrar com alguns pesquisadores do teatro e acompanhou algumas de suas aulas. Ele freqüentou diariamente por mais de um mês as aulas de Gordon Craig, em Florença², dirigindo-se logo após a Genebra onde observou algumas aulas de Emile Jaques-Dalcroze, ocasião em que conheceu Adolphe Appia, colaborador de Dalcroze na época. Claude Sicard esclarece que “Copeau não procura modelos, mas encontros que o reconfortam, assegurando-lhe que sua pesquisa é pertinente” (1995)³. O

possibilitar meios de produção e discussões estéticas visando à realização de um teatro de arte em oposição ao dito teatro comercial” (TORRES, 2001, p. 9)

² A Escola para a Arte do Teatro foi fundada por Craig em março de 1913.

³ A bibliografia deste artigo é composta por vários textos traduzidos pelo professor José Ronaldo Faleiro ainda inéditos no Brasil e foram obtidos em forma de apostila no Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, no ano de

trabalho de Copeau pode ser observado em comparação com estes pesquisadores dos quais seguramente obteve influências. Não obstante, dentro da própria Paris, Copeau conviveu e realizou trabalhos simultaneamente outro importante nome do teatro Ocidental, Antonin Artaud. E é sobre estes dois inconformados investigadores e reformadores franceses do teatro que gostaria de estabelecer algumas conexões.

Jacques Copeau estudou filosofia e tinha aspirações literárias. Tornou-se crítico de teatro para poder ganhar a vida. Logo começou a “vociferar contra a má fé e a falta de sinceridade que descobria nos teatros ‘comerciais’” (RUDLIN, 2002, p. 26). Decidido a trabalhar pela reforma do teatro, Copeau acreditava que não seria apenas pela renovação da cena que o teatro se transformaria. Para ele, a formação do ator era fundamental para a recuperação da autenticidade na encenação. Copeau sempre desejou, além da formação de uma companhia, a criação de uma escola. E foi muito mais pela escola do *Vieux-Colombier* que Copeau marcou a história do teatro.⁴

2002. Este material tem sido aos poucos publicado, como alguns aqui relacionados, pela *Revista O Teatro Transcende*, da Universidade Regional de Blumenau (FURB), SC.

⁴ Em 1912, Jacques Copeau decide criar uma companhia própria. De julho a setembro de 1913 desenvolve laboratórios com atores para suas peças e em setembro anuncia seu teatro, o Teatro *Vieux-Colombier*. Em 1914, inicia a guerra, tendo trabalhado apenas um ano. Em 1915, viaja e visita Dalcroze, Craig e Appia. Suzanne Bing acompanha algumas crianças à ginástica rítmica a pedido de Copeau. Em janeiro de 1916 desenvolvem o projeto da escola. Viaja aos EUA onde dá conferências e faz sucessivas montagens com sua companhia. Regressam a França em 1919 e reabre o Teatro *Vieux-Colombier* em fevereiro de 1920. A escola começa a ser implantada de dezembro a junho de 1921. Em 1924 a escola é fechada. Sua

Copeau criticava o exibicionismo no teatro, os excessos cabotinos e pretendia “uma escola onde a formação dos jovens pudesse garantir a futura existência de novos meios dramáticos” (RUDLIN, 2002, p. 27). Com uma fé intensa na força dos jovens, Copeau acreditava que a formação do ator devesse se dar tanto no ensino de uma nova técnica quanto numa formação artística e cultural mais ampla, e sobremaneira, humana. Em uma conferência em 1913 diz: “Sejam quais forem os desejos e aspirações de vocês, seja qual for a carreira que se propõem a seguir, seja qual for a técnica que têm a intenção de dominar, antes de tudo tratem de ser homens” (FALEIRO, 1999, p. 49). Esta preocupação com a formação do caráter nos ajuda a compreender seu desejo de começar a trabalhar com crianças e adolescentes, pelo fato de não estarem ainda marcados pelos hábitos profissionais viciados aos quais Copeau rejeita. “É preciso escolher os seres a quem ele [o espírito do teatro] será comunicado, e escolhê-los na idade, no momento da vida em que estão em condições de ser educados, em que são, conforme a expressão da antiga escolástica, seres dóceis.” (COPEAU, 1974 c)

A redescoberta do corpo na primeira metade do século XX foi fundamental no processo de renovação da cena contemporânea, aspecto presente em vários pesquisadores e também em Copeau, que aparece como um dos protagonistas desta redescoberta.

companhia muda-se para Borgonha. O coroamento dos três anos de estudos do primeiro grupo (que possuía doze alunos em 1922-23 e nove em 1923-24, entre 14 a 20 anos) foi o estudo *Nô-Katan*, que acabou por não estreiar por que o protagonista principal machucou o joelho. A escola teve apenas uma turma que completou todo o curso e outra que o deixou pela metade.

Buscando uma nova técnica e pesquisando as possibilidades expressivas do corpo, Copeau trabalhava associado a Suzanne Bing. O papel de Bing é descrito como o de uma investigadora, tomando notas, aplicando exercícios e os reformulando, trazendo suas experiências pedagógicas como professora de crianças. O jogo e a espontaneidade lúdica das crianças encantava Copeau e era aspirado e aperfeiçoado pela escola do *Vieux-Colombier* para a preparação do ator.

Partindo da ginástica, da dança, dos esportes, da acrobacia, de pesquisas de movimentos do corpo, utilizando máscaras para forçar a expressão corporal, Copeau experimentava as mais diversas possibilidades expressivas, assim como também tomava a comédia *dell'arte* e o nô japonês.

A intenção verdadeira era fazer com que o ator adquirisse consciência das possibilidades expressivas, em grande maioria inexploradas, que estavam à sua disposição, pondo-o, assim, nas condições de poder transformar-se de intérprete-executante em criador. (MARINIS, 1995).

As pesquisas corporais desenvolvidas no *Vieux-Colombier* influenciaram ao longo de todo século XX o desenvolvimento de linguagens corporais como o mimo, a mímica clássica, o uso de máscara e o desenvolvimento de métodos de formação do ator, o que Josette Féral esclarece:

Na França, Copeau, Dullin, e Jouvet estiveram entre os primeiros a ressaltar a necessidade de um treinamento sistemático do ator, em reação ao ensino que era então praticado na maioria das instituições, criando os teatros-escola, os teatros-laboratório cujos

herdeiros diretos são, hoje, Grotowski, Barba e, indubitavelmente, Mnouchkine e Brook. (2003, p. 51)

Copeau propunha a supressão temporária da palavra na formação de seus alunos. Somente no terceiro ano do curso é que os alunos começariam, aos poucos, a falar. O corpo expressivo é que auxiliaria a fala a ter sentido. Copeau, que destinou intensa pesquisa à expressividade corporal reservava, contudo, um espaço central ao texto dramático, defendendo a centralidade da obra dramática e valorização do poeta, propondo a participação deste na produção do espetáculo. Jean-Jacques Roubine afirma que a reação de Copeau contra o vedetismo estava baseado na idéia de que “o astro deturpa o papel em seu benefício”, obscurecendo a “assimilação precisa do texto” (1998, p. 52). O corpo do ator estaria então à disposição do texto, traduzindo-o com intensidade, sinceridade e justeza.

Roubine também aponta que as opções cenográficas de despojamento adotadas por Copeau têm a ver com “essa religião do texto”. (ROUBINE, 1998, p. 52). Ele eliminou o cenário construído e o pictórico e adotou no Teatro do *Vieux-Colombier* uma estrutura arquitetônica fixa, desnuda, sem qualquer decorativismo, “mas não questiona a posição frontal tradicional; sobretudo por que as peças que escolhe para o seu repertório são, antes de mais nada, *belos* textos, obras literárias que visam ao prazer auditivo, visual, intelectual de um espectador concentrado” (ROUBINE, 1998, p. 86). O teatro, construído em 1919, parece ser influenciado pelo projeto arquitetônico irrealizado de Craig. O palco do Teatro do *Vieux-Colombier* era

um espaço fixo, *abstrato*, suscetível de ser utilizado tanto na sua

horizontalidade como na sua verticalidade graças a uma série de plataformas em vários níveis, interligadas por escadarias, e com supressão de qualquer elemento (ribalta, pano de boca...) que marcasse a separação entre palco e a sala. (ROUBINE, 1998, p. 141)



Antonin Artaud (1896-1948)

A trajetória de Antonin Artaud se cruza a de Copeau. Artaud foi morar em Paris, em 1920, e, em 1921, iniciou no teatro - mesmo ano em que Copeau iniciou os trabalhos na escola. Historicamente se sabe que Artaud trabalhou ou esteve para trabalhar com praticamente todos os homens do Cartel. Ele trabalhou como ator na companhia de Dullin pelo método de improvisação – e idolatrou e renegou Dullin como fazia com muitos outros. Artaud também trabalhou com Pitoëff. Alain Virmaux faz várias referências de cartas escritas por Artaud a Jouvet, sendo Baty, apesar da tentativa, o único do Cartel com quem Artaud não trabalhou de fato (2000, p. 150-153). É importante lembrar que além da escola, Copeau possuía o Teatro do *Vieux-Colombier*, local onde Artaud não apenas esteve como ator de espetáculos, mas onde também pronunciou uma importante conferência em 1947, após sair do internamento⁵. Alain Virmaux, importante estudioso de Artaud, destaca (2000, p. 151) que com

⁵ Em 1936, Artaud foi internado e permaneceu recluso até 1946, morrendo em 1948.

exceção de Barrault, Copeau é o único homem de teatro cujo nome é mencionado em *O teatro e seu duplo*⁶: “Meus espetáculos não terão nada a ver com as improvisações de Copeau.” (ARTAUD, 1993, p. 107). Uma afirmação categórica que revela o conhecimento que Artaud tinha de Copeau e a necessidade de se fazer entender no contraponto das experimentações deste.

Virmaux perfila influências e inspiradores às propostas de Artaud, bem como estabelece comparações entre as propostas deste com teóricos contemporâneos a ele. Neste aspecto, ressalta a grande instabilidade de Artaud em relação às pessoas com as quais convivia, oscilando freqüentemente entre o elogio e a crítica severa. Este fato conspira para dificultar o delineamento da visão de Artaud e sua identificação com os reformadores contemporâneos a si. Virmaux também estabelece analiticamente alguns pontos em comum entre as aspirações artaudianas e as de Copeau (VIRMAUX, 2000, p. 150-155), algumas das quais aponto neste artigo.

A repulsa aos espetáculos comerciais, ao vedetismo e ao cabotinismo impulsionou ambos a buscar propostas baseadas em uma entrega à cena e ao trabalho de ator, com “a idéia de que a arte não pode ser separada da vida” (VIRMAUX, 2000, p. 152). Embora tivessem motivações e pretensões distintas, ambos estavam interessados numa mudança de conduta do ator, possuindo uma consciência de que a vida e a arte estão inter-relacionados. Para Copeau, significava o

estabelecimento de uma ética pessoal-profissional, numa modelagem do caráter do ator que deveria se afastar de seus caprichos de estrela para concentrar-se sobre a realização teatral. Para Artaud, significava numa diluição das fronteiras entre arte e vida, aproximando-se de uma espécie de experiência alquímica ou de um sacerdócio que exige rigor e “a noção de uma espécie de árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago.” (ARTAUD, 1993, p. 121).

Mesmo que Copeau e Artaud possuíssem propostas completamente opostas em relação à obra literária, ambos defenderam que “o trabalho cênico apresenta um valor todo seu, distinto do substrato literário” (VIRMAUX, 2000, p. 153). Artaud que cria que “as obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós” (1993, p. 71) e queria suprimir a palavra ao mínimo necessário, propôs a utilização de obras literárias secundárias, atribuindo ao texto um dos motivos de declínio do espetáculo ocidental (ROUBINE, 1998, p. 54), entendia que a idolatria de obras-primas fixadas correspondia a um dos aspectos do conformismo burguês. Se ele via no texto as mazelas do teatro, Copeau manteve uma fidelidade intransigente aos clássicos. Mas embora considerasse a figura do poeta e o texto como elementos indubitáveis para a existência do ato teatral, num culto absoluto (Redondo Júnior in APPIA, s/d, p. 129), sua pretensão não se restringia meramente a declamação livresca do texto, daí todo seu empreendimento no processo de formação vocal e, especialmente, corporal do ator.

Se com relação ao texto existiam divergências, a questão do *falar* a palavra tinha para ambos uma

⁶ Principal publicação da Artaud que reúne manifestos, cartas e outros textos onde expõe suas idéias sobre teatro e sobre o Teatro da Crueldade. Publicada na íntegra pela primeira vez em Paris, em 1938.

importância central. Tanto um quanto outro pretendia maneiras não psicológicas para que os atores a pronunciassem. Foi preocupação também de ambos que o movimento, o gesto, a atitude pudessem veicular sentimentos e pensamentos além do conteúdo único da palavra. Artaud, porém, parecia querer ir ainda mais longe que Copeau e formulou sua proposta almejando uma palavra com poderes metafísicos que reencontrasse “a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1993, p. 85), extraído da palavra suas possibilidades de expansão, explorando dissociações, vibrações, entonações, gritos, lamentações, ecos, deformações, uma musicalidade encantatória – tudo o que pudesse provocar evocações, à semelhança da palavra nos sonhos.

A figura do encenador é outro aspecto que aparece em comum entre Artaud e Copeau. Ambos reconheciam a necessidade de uma pessoa que tivesse domínio sobre a totalidade da realização cênica. Artaud aspirava à dissolução da dualidade entre autor e diretor, que deveriam ser substituídos por uma espécie de criador único a quem caberia a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação (ARTAUD, 1993, p. 90). Já Copeau, que reservava um papel fundamental ao poeta, querendo que este estivesse envolvido também no trabalho do ator, associado e incorporado, de forma “que a arte de um se reúna à do outro” (COPEAU, 1974 d), entendia o encenador como aquele do qual emana

um pensamento único que concebe [o espetáculo], o regula e o harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e visível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência

das relações, sem a qual o drama, mesmo interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte da sua expressão. (COPEAU, 1974 a)

Ao propor que o poeta conhecesse profundamente as leis do teatro e que este participasse ativamente do trabalho do ator, estaria Copeau sugerindo a mesma fusão autor-encenador? Para Redondo Júnior, que realizou a tradução para o português e desenvolveu notas de ensaio no livro *A obra de Arte Viva de Appia*, “Copeau pretendia também que o autor dramático e o encenador se reunissem na mesma pessoa, tal como Appia e Craig.” (In APPIA, s/d, 130). Mas é preciso tomar cuidado com esta afirmação. A proposta de Copeau era de que o poeta adentrasse à sala de ensaio, enquanto a de Artaud era a de que o encenador construísse dentro da cena a dramaturgia no espaço, o que não corresponde a um mesmo processo tampouco as mesmas atribuições.

Um outro aspecto sobre o qual gostaria de ponderar diz respeito ao espaço teatral. Tanto Antonin Artaud como Jacques Copeau assumiram uma postura de crítica aos excessos do naturalismo reinante na França, a partir de André Antoine⁷. Combatentes deste realismo decadente e da opção cenográfica que se estabeleceu de reconstrução fotográfica da realidade histórica, Artaud e Copeau elaboraram

⁷ Antoine ofereceu enorme contribuição ao teatro ocidental através de suas propostas de renovação do teatro através do naturalismo, sendo o ano de 1887, quando funda o *Théâtre Libre*, considerado o marco da modernização do teatro. Walter Lima Torres destaca que “a pesquisa naturalista desenvolvida por Antoine em suas montagens ao longo do tempo foi tradicionalmente colocada em oposição à poetização da cena moderna, tanto pelos simbolistas quanto pela estética idealizada por Copeau, para quem alguns estudiosos franceses reivindicam a paternidade da moderna encenação na França.” (TORRES, 2001, p. 9)

proposições que, em maior ou menor grau, divergiam da opção ilusionista da caixa cênica, do isolamento entre palco e platéia, das cortinas emoldurantes, da cenografia decorativa carregada de elementos, sendo o despojamento do espaço cênico e a estilização preferidas por eles.

Se por um lado Copeau ainda mantinha a frontalidade da cena, Artaud, embora nunca tenha posto em prática sua proposta de espaço cênico circular, ao menos indicou possibilidades mais radicais às tendências espaciais:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. (ARTAUD, 1993, p. 92)

Mesmo não tendo realizado sua concepção, a proposta espacial de Artaud influenciou, especialmente a partir da segunda metade do século XX, inúmeros grupos e encenadores.

Dois pontos parecem ter sido bastante distintos entre Artaud e Copeau, o que sem dúvida alguma interferiu em suas realizações teatrais: o método e a parceria. Em Artaud podemos identificar um descompasso entre aquilo que idealizava e escrevia para o teatro e aquilo que de fato realizava como ator de teatro e cinema. Já Copeau, apesar de dificuldades, não apenas esboçou propostas para o teatro como também as levou a cabo. Em Artaud não encontramos uma proposta claramente delineada, nenhuma metodologia testada e aprimorada. O espetáculo *Os Cenci*, de 1935, que deveria ter sido o

modelo ideal de Artaud, ficou muito aquém da expectativa criada após a publicação de seus *Manifestos da Crueldade* alguns meses antes. Um dos motivos apontados se refere a dificuldade que os atores tiveram de entender suas propostas, o que o deixava nervoso e se transmitia aos atores. Suas idéias, provindas de uma enormidade de influências, não receberam uma sistematização nem uma articulação muito clara com outras pesquisas que se realizavam então. Esta ausência de interlocutores com os quais Artaud pudesse empreender e amadurecer de forma mais precisa, difere de Copeau que contava com a colaboração regular e normativa de Susane Bing, além de manter uma interação com outros pesquisadores:

Em Copeau, é preciso que se diga, não nos impressiona a originalidade do pensamento – não é um Artaud –, mas sim a reunião cuidadosa feita por ele, durante a sua aprendizagem, das idéias dos mestres que teve a possibilidade de ler e encontrar. Digo mestres porque não havia uma só oficina, nem sequer a de Antoine, onde ele pudesse ter servido, como o faziam os jovens artistas do Renascimento, numa aprendizagem que ele tivesse desejado. Felizmente, também havia mestres mortos, a quem ela podia se ligar, especialmente Molière. Então, para melhor compreender a sua filosofia da formação do jovem ator, precisamos seguir passo a passo a sua própria formação, não como ator (já que não existia), mas como homem de teatro, entusiasmado pela arte dramática. (RUDLIN, 2002, p. 25)

Esta citação já indica a contribuição deixada por Artaud e Copeau. Artaud permitiu ao teatro pensar sobre seus valores, apontando outros horizontes,

outras culturas, inspirando e intrigando através de seus escritos. Copeau, revelou a importância de uma pedagogia que visasse a uma formação ampla (corporal, vocal, intelectual, artística, ética) e que considerasse re-significando elementos da tradição.

Estas contribuições distintas procederam obviamente dos distintos objetivos para com o teatro. Em Copeau, é clara sua pretensão em dignificar o teatro, visto sua preocupação com o caráter do ator, com sua formação e postura diante da arte teatral, bem como a aspiração a mudanças estéticas no espetáculo. Artaud, que também esboçou uma estética diferente à dominante, possui por sua vez objetivos de uma ordem mais mítica, de uma vivência de sentido sagrado que apanhasse a sensibilidade do espectador e o fizesse renascer. Nas palavras de Virmaux, que faz questão de destacar a necessidade de se considerar esta afirmação com reservas: “Artaud faz teatro para refazer o homem, enquanto que Copeau quer refazer o homem para fazer teatro.” (2000, p. 153).

Referências

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Trad. e notas: Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COPEAU, Jacques. O teatro do Vieux-Colombier. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: DASTÉ, Marie-Hélène; SAINT-DENIS, Suzanne Maistre (Org.). *Registres I; Appels*. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974a. p. 19-32.

_____. Deixem passar os jovens. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: DASTÉ, Marie-Hélène; SAINT-DENIS, Suzanne Maistre (Org.). *Registres I; Appels*. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974b. p. 112-116.

_____. Conferência no Laboratory theatre. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: DASTÉ, Marie-Hélène; SAINT-DENIS, Suzanne Maistre (Org.). *Registres I; Appels*. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974c. p. 135-144.

_____. O poeta no teatro. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: DASTÉ, Marie-Hélène; SAINT-DENIS, Suzanne Maistre (Org.). *Registres I; Appels*. Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974d. p. 169-184.

FALEIRO, José Ronaldo. A escola do Vieux-Colombier. *Revista O Teatro Transcende*. Blumenau: FURB, ano 8, n. 8, 1999, p. 47-50.

FÉRAL, Josette. Você disse *training*? Trad. José Ronaldo Faleiro. *Revista O Teatro Transcende*, Blumenau: FURB, ano 12, n. 12, 2003, p. 49-58.

MARINIS, Marco de. *Copeau, Decroux e o nascimento do mimo corporal*. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: PAVIS, Patrice; THOMASSEAU, Jean-Marie (Org.). *Copeau l'Éveilleur*. “La cerisaie”/Lecture: Bouffonneries, 1995. n. 34. p. 127-143.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUDLIN, John. Copeau e a juventude: a formação do ator. *Revista O Teatro Transcende*, Blumenau: FURB, ano 11, n. 11, 2002, p. 23-29.

SICARD, Claude. Jacques Copeau e a escola do Vieux-Colombier. Trad. José Ronaldo Faleiro. In: PAVIS, Patrice; THOMASSEAU, Jean-Marie (Org.). *Copeau l'Éveilleur*. “La cerisaie”/Lecture: Bouffonneries, 1995. n. 34. p. 116-126.

TORRES, Walter Lima Torres. Introdução. In: ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

* ISMAEL SCHEFFLER é Doutorando em Teatro na UDESC; Professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná e Diretor de Teatro.