



Esporte, Teatro e Artes Cênicas

Pierre Philippe-Meden

Paris 8 Université de Vincennes-Saint-Denis – Paris, França
Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord – MSH – Paris, França

Éléonore Martin

Université de La Rochelle – La Rochelle, França
Paris 8 Université de Vincennes-Saint-Denis – Paris, França
Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord – MSH – Paris, França

RESUMO – Esporte, Teatro e Artes Cênicas – Aproximar teatro e esportes parece ser paradoxal na Europa, mas não no mundo chinês, onde nenhuma fronteira parece existir entre ambos. A história revela a interpenetração do teatro e dos esportes. Ora, a categorização das ciências faz com que objetos resultantes de sua fertilização cruzada sejam negligenciados, mas também partes de realidades sociais, econômicas e ideológicas, da vida cultural, do gosto das populações e de suas indústrias. Quatro temas são vislumbrados para abordar essa problemática: a interpretação das línguas do esporte e do teatro; o teatro como ornamentação do esporte; o esporte como preparação para as atividades teatrais; a natureza entre esportes e teatro.

Palavras-chave: **Estética. Teatro. Esporte. Artes Cênicas. História.**

ABSTRACT – Sport, Theatre and the Performing Arts – Bringing together theatre and sport may seem paradoxical in Europe, but not in China where there seems to be no boundary between the two. There have also been cross-links between theatre and sport in history. However, scientific categorisation has neglected the products of this cross-fertilization and with it entire social, economic, ideological and cultural realities as well as the interest areas of populations and related industries. We propose four themes to address this issue: cross-links between the language of sport and theatre; theatre as ornament of sport; sport to prepare for theatre professions; synergies between the nature of sport and theatre.

Keywords: **Aesthetics. Theatre. Sports. Performing Arts. History.**

RÉSUMÉ – Sport, Théâtre et Arts Vivants – Rapprocher théâtre et sports paraît paradoxal en Europe, mais pas dans le monde chinois où aucune frontière ne semble exister entre eux. L’histoire révèle l’interpénétration du théâtre et des sports. Or, la catégorisation des sciences fait que des objets résultants de leur fertilisation croisée sont négligés, mais aussi des pans de réalités sociales, économiques et idéologiques, de la vie culturelle, du goût des populations et de leurs industries. Quatre thèmes sont avancés pour aborder cette problématique: l’interpénétration des langues du sport et du théâtre; le théâtre comme ornementation du sport; le sport comme préparation aux métiers du théâtre; la nature entre sports et théâtre.

Mots-clés: **Esthétique. Théâtre. Sport. Arts Vivants. Histoire.**

Introdução

A relação entre a arte e o esporte é entendida como uma evidência do século XX (Daniel, 2009), notadamente na pintura dos impressionistas: cenas ao ar livre e canoieiros em Caillebotte ou cenas de hipódromo em Degas ou, ainda, no cinema de autor: *Forza Bastia*, de Tati (1978), *Raging Bull*, de Scorsese (1980), *Senna*, de Kapadia (2010), entretanto, a aproximação entre o universo do teatro e o dos esportes parece paradoxal. Ora, a história das técnicas, das sensibilidades e das representações revela a imbricação constante desses dois universos desde o fim do século XIX e início do século XX. Mas a categorização das ciências e o fechamento relativo das disciplinas, entre outros dos Estudos Teatrais e do Esporte, faz com que os objetos resultantes da fertilização cruzada entre o universo do teatro e o dos esportes sejam negligenciados ou ignorados ao ponto de subestimar partes inteiras de realidades sociais, econômicas e ideológicas, da vida cultural internacional, do gosto das populações e de suas indústrias. No entanto, se essa aproximação parece estranha nas zonas euro-americanas, ela o é menos no mundo chinês.

O caráter holístico do pensamento cosmológico chinês, por exemplo, torna dificultosa a apreensão da fronteira entre esses dois elementos. O pensamento cosmológico estabelece que uma relação entre o homem e o cosmos seja uma “antropo-cosmologia” (Cheng, 1997, p. 253), do qual o Yin/yang é sem dúvida um dos símbolos mais conhecidos e representativos.

O princípio da diferença que cria atração, assim como do devir e da multiplicidade que eles fazem nascer por suas combinações; mas também, pela correlação estreita que os une, são as testemunhas da Unidade de fundo subjacente ao mundo. Eles ilustram o dinamismo dos contrários que só se conhece por duplas, cujo antagonismo se manifesta pela lei de alternância que rege seu funcionamento (jamais um sem o outro ao mesmo tempo em um mesmo lugar, senão um virtualmente no outro), que é reservado, comprimido e intensificado, em uma oscilação movediça feita de passagens constantes de um ao outro, de uma em direção ao outro (Robinet, 1991, p. 17)¹.

Esses princípios, longe de serem teorias abstratas, encontram-se, portanto, de maneira concreta nas formas espetaculares e performativas codificadas clássicas, como o *Jingju* 京劇 (mais conhecido pelo nome de *Ópera de Pequim*). O *Jingju*, originário da capital Pequim, nasceu no final do século XVIII: ele é composto de cantos, danças, combates, acrobacia, mímica, música, dicção (particularmente entre

o canto e a declamação). Em chinês, a expressão *chang*唱, *nian*念, *zuo*做, *da*打, isto é, respectivamente, cantar, falar (ou declamar), fazer (aqui fazer deve ser compreendido como *ação* que poderia ser traduzida por *mímica*, se utilizarmos nossas categorias espetaculares) e combater remete aos elementos indispensáveis constitutivos do *Jingju* (Pimpaneau, 1983; Darrobers, 1998). Em resumo, cada ação é inseparável de outra, à imagem do Yin e do Yang.

A fim de abrir novas pistas de estudos, nós abordaremos quatro temáticas significativas das relações entre teatro e esportes: a interpenetração desses campos como ornamentação do espírito esportivo; o esporte como preparação para as atividades teatrais; e, enfim, a identidade naturista entre esportes e teatro.

A Interpenetração das Linguagens dos Esportes e do Teatro

Existem numerosos empréstimos de palavras, termos e expressões entre o meio do teatro e o universo esportivo. Os reformadores e os pesquisadores dos estudos teatrais fazem uso frequentemente da lexicologia esportiva, por exemplo: “atletismo afetivo” (Artaud, 1953) e “*training* do ator” (Müller, 2000), enquanto a terminologia teatral se encontra, às vezes, empregada na antropologia do esporte para descrever o espetáculo esportivo, como Christian Bromberger (2009) a usa para a partida de futebol. O entrelaçamento das línguas teatral e esportiva é eficiente sob o ponto de vista das conceituações de experiências, assim como em invenções poéticas, mas não sem mal-entendidos.

Acontece que a frequência do emprego de algumas palavras é inversamente proporcional à clareza de seu conteúdo. Faz-se uso delas como sem pensar nisso. Não se observa essa situação apenas na linguagem ordinária, mas também em meio às ciências sociais. Pode-se verificar que alguns termos de uso corrente são, à imagem das palavras de ordem política, muito pouco definidas (Lenclud, 1987, p. 110)².

Segundo Pierre de Coubertin (1913), o único talento de Jacques-Dalcroze é de ter feito uso da expressão “ginástica rítmica” em um tempo no qual os exercícios físicos tinham prestígio e no qual o qualificativo exótico era muito perseguido. Se recebesse o nome de coreografia, as jovens não teriam se interessado por esses exercícios. Entretanto, a ginástica rítmica não acrescenta nada à dança. Sobre uma base já antiga, ela toma os aspectos de um passado sob novos ares: mímicas antigas, cortejos, genuflexões, elevações de braços e pintura

de sentimentos simples como o medo, a alegria e o apetite sexual. A partir de 1913, ao longo do décimo terceiro Congresso Internacional de Educação Física, Coubertin vislumbra no futuro a participação dos ginastas nas Olimpíadas para ornar as experimentações dos atletas, sob condição de dissipar nelas os movimentos muito moles, muito hesitantes, muito complexos, impregnados de sentimentalismo refinado para aceitar apenas os mais simples, os mais claros, os que traduzem melhor impressões primitivas e facilmente compreensíveis.

No tocante ao mundo chinês, esse questionamento é delicado. Como foi dito anteriormente, a noção de *esporte* é relativamente recente (século XIX), influenciada pelo mundo ocidental. Da mesma forma para o *teatro*. No início do século XX, um novo gênero de espetáculo aparece no continente chinês: o *Huaju* 话剧, ou seja, literalmente o *teatro falado*, que é, na realidade, o teatro tal como é concebido na Europa. O *Jingju* é uma forma espetacular dita tradicional, nativa da China. Em 1919, o movimento de 4 de maio (*wusi yundong* 五四运动), inicialmente deflagrado pelos estudantes de Pequim na praça de *Tian'anmen* contra as concessões alemãs cedidas ao Japão, reflete uma crise intelectual profunda. Assim,

[...] mais ou menos convertido ao estilo de vida dos Ocidentais, permanecendo nos esportes abertos em que reina a prosperidade artificial que entretêm a presença estrangeira, numerosos intelectuais chineses, e com eles a juventude das escolas, chegaram a pensar que a salvação da China está na total rejeição de todas as tradições e na imitação sistemática do Ocidente. Daí, uma grande febre de saber e uma efervescência anárquica das ideias e teorias (Gernet, 2003, p. 558)³.

O teatro falado em plena expansão é, então, concorrente severo do *Jingju*, notadamente pela antecipação das obras de Ibsen por Hu Shi, seduzido, entre outros, pelo realismo das peças do autor norueguês (Zhang, 1998, p. 56). A oposição essencial apreendida entre o *Xiqu* (do qual o *Jingju* é uma das subcategorias) e o teatro chinês, isto é, o *teatro falado Huaju*, encena-se entre a convenção artificial e o realismo. Ópera e teatro falado aparecem na China no século XX e são formas espetaculares *importadas*. O sinólogo Vincent Durand-Dastès salienta com precisão quando se trata de definir o *teatro chinês*:

Portanto, seria mais justo falar de 'teatro cantado' chinês, mesmo se não se pode mais evitar o termo 'ópera chinesa', largamente utilizado. Entretanto, o termo ópera só tem sentido se existir como no Ocidente um 'teatro falado', que se distinga dele. Ora, tal gênero só apareceu na China no início do século XX, e por imitação de modelos ocidentais (Durand-Dastès, 2012, p. 92).

A questão da interpenetração das linguagens de um mundo a outro necessita de definição clara. O vocabulário ligado ao *Jingju* é muito específico e dificilmente se aplica a outros domínios. Quanto ao teatro falado, um estudo específico deveria ser feito.

O Teatro como Ornamentação do Espírito Esportivo

Os Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de Londres ocupam a atualidade científica e esportiva do verão de 2012, à imagem de um colóquio internacional que aconteceu em Dunquerque, nos dias 18 e 19 de maio de 2012, sobre a ideia do esporte e do teatro e suas realidades no século XXI. O conjunto dos programas de jornadas de estudos, de colóquios e de congressos diversos organizados em torno do olimpismo não se volta especialmente para o elemento estético das cerimônias olímpicas, o da ornamentação. Esse assunto se institucionaliza claramente em um debate ocorrido em 1906, na sala do *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), em Bussang, ocasião em que Coubertin, Maurice Pottecher e Mounet-Sully debatem os melhores meios para tornar fecunda a associação dos esportes, entendidos como manifestação da vida física, e do teatro como manifestação da vida intelectual. Projeto que se ilustra diferentemente ao longo do século XX, com Rudolf von Laban às vésperas dos Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim⁴, ou em Philippe Decouflé, para os Jogos Olímpicos de Albertville, em 1992. A ornamentação do espírito esportivo pelo teatro supõe ainda outras relações. Por outro lado, na maior parte das culturas do mundo, encontram-se indícios de manifestações espetaculares que agrupam um número, às vezes, muito importante de pessoas, e isso em todos os campos da vida social e religiosa, entre outros, esportes e práticas de guerra, por exemplo, por ocasião das Festas ginásticas dos Sokols da Tchecoslováquia, ou nas atuais coreografias de massa na Coreia do Norte. Na França, quando Firmin Gémier cria seu Édipo, sob o título Espetáculo Olímpico (*Spectacle Olympique*, 1919), no Circo de Inverno (*Cirque d'Hiver*), uma verdadeira seção de atletismo (corridas, saltos, lançamento de disco e de dardo, pancrácia⁵ e jogos acrobáticos), da qual participam aproximadamente cem membros de sociedades esportivas e alguns *recordmen*, dentre os quais Géo André, Paoli e Campana, é inserida, pela primeira vez, em um drama. Elementos até então justapostos, esportes e teatro, ligam-se intimamente nos 800 metros (*800 mètres*)

de Andrey Obey, encenado por Jean-Louis Barrault, em 1941, sob o Regime de Vichy⁶, no Estádio de Roland Garros, com o interlúdio ginástico da Seção Especial de Demonstração do Agrupamento Herbetista⁷ do Batalhão de Bombeiros de Paris. A direção artística desse espetáculo por Barrault faz com que ele seja irremediavelmente associado à política colaboracionista de Vichy, mas a performance não corresponde às pesquisas da política esportiva desse período. A encenação apresentada por Barrault mostra os deuses do estádio com movimentos hemiplégicos, contorcendo-se e simulando os piores esforços para avançar dez centímetros (Bonnal, 2000, p. 174-177).

A espetacularização da performatividade esportiva põe em funcionamento a máquina do ator. Esses dois processos conjuntos pressupõem a busca de uma forma espetacular ideal? Por outro lado, esportes e teatro têm em comum a busca de uma mesma qualidade cognitiva: a impressão daquilo que é vivo. Mais perto de nós, projetos como aquele do Teatro Equestre Zíngaro não fazem do esporte e do teatro as duas partes de uma mesma natureza? A demonstração de praticantes de *kalaripayatt* (ginástica e arte marcial de Kerala) orquestrados por Pierre Boulez no espetáculo *Triptyk* (2000) pelo grupo *Bartabas* é um caso exemplar de hibridismo. Para essa performance em três partes sobre *Le Sacre du Printemps* (A Sagração da Primavera), de Stravinsky, o *Dialogue de l'Ombre Double* (Diálogo da Sombra Dupla), de Boulez, e sobre *La Symphonie de Psaumes* (A Sinfonia de Salmos), de Stravinsky, criada em 17 de março de 2000, em Amsterdã, Holanda, *Bartabas* e a companhia do *Teatro Zíngaro* acolhem sete praticantes de *kalaripayatt*⁸, entre 20 e 30 anos, vindos especialmente do estado do Kerala, no sul da Índia (Salino, 1999). Formado desde a infância por essa arte de educar e de exercer o corpo, que os jornalistas consideram como a origem das artes marciais (Denaud, 1996), o corpo dos sete ginastas, esportivos e virtuosos, é fortemente – mas secamente – musculoso, longilíneo, flexível e totalmente leve, de tal maneira que, ao olhar, sua arrogante e fascinante beleza guerreira pode rivalizar com o poder dos cavalos. A dança marcial dos ginastas constitui a primeira variação do espetáculo e evoca um *rito primitivo*: “Toda a força dessa primeira parte está no movimento coletivo; o ritmo de conjunto conta mais que o esforço individual” (Solis, 2000, s.p.). Rito, esporte e teatro são forçadamente distintos (Hamyon, 2012), mas, a partir do momento em que corpos nus em movimentos harmoniosamente desenvolvidos agem na cena com

ritmo, velocidade e elegância, ressurgem, então, a ideia evolucionista de uma origem ritual do espetáculo vivo (Lorelle, 2003). Imagem tanto mais viva quando o espetáculo é uma hábil reunião de exotismo, animalidade, esporte e teatro.

O Esporte como Preparação para o Trabalho Teatral

Numerosos trabalhos na área dos Estudos Teatrais apontam a apropriação dos esportes por meio das artes vivas da cena no início do século XX, na Rússia, através dos trabalhos de Stanislavski sobre as ações físicas (Autant-Mathieu, 2007) e os de Meyerhold sobre seu sistema biomecânico em que entra em jogo toda uma variedade de exercícios educativos, mas também de exercícios de aplicação: pular, carregar, lançar, defender-se etc. (Picon-Vallin, 2009). Todavia, nos Estudos Teatrais e do Esporte, poucas pesquisas complementares, interdisciplinares ou pluridisciplinares são conduzidas com o intuito de analisar essas experiências em seu contexto. Sob o ponto de vista dos Estudos do Esporte, podemos nos perguntar como as experiências feitas por Stanislavski e Meyerhold se inscrevem nos planos de organização da educação física de massa na Rússia? E, inversamente, a análise desses planos é suscetível de nos informar sobre as experiências desses reformadores? A título comparativo, na França, as transformações operadas por Charles Dullin (Lorelle, 2007) ou, antes, por Jacques Copeau, na formação do ator (Aliverti, 2009), só se compreendem ao pensarmos no papel maior exercido pelo tenente de navio Georges Hébert (Philippe-Meden, 2012) na evolução das ideias sobre o esporte, a ginástica e a educação física. Na fala de Hébert, prefigura também “[...] a concepção de exercício no *training* do ator dos anos 1970” (Pradier, 2000, p. 74). Eugenio Barba analisa o interesse do Método Natural de Hébert no *training* dos reformadores do teatro.

Alguns métodos ginásticos e alguns esportes têm uma relação direta com a prática teatral, pois eles contribuem para desenvolver uma capacidade de reações imediatas que agem sobre o sentido sinestésico dos espectadores. No mais, eles ensinam ao ator como dominar os fundamentos físicos de seu trabalho em sua dimensão individual (a utilização da energia), dialógica (a relação com seus parceiros) e pública (a relação com os espectadores). [...] É por essas razões que Jacques Copeau escolheu a ‘ginástica natural’ de Georges Hébert como base do trabalho do ator, preferível à euritmia de Jacques-Dalcroze e à dança (Barba, 2008, p. 115)⁹.

Tenente de navio da marinha francesa, reformador da ginástica no Batalhão dos Fuzileiros Navais em 1904 e diretor do Colégio de Atletas de Reims (1912-1914), Georges Hébert (1875-1957) é o promotor do Método Natural de Educação Física, viril e moral, introduzido por Jacques Copeau, na *École du Vieux Colombier*, em 1920. O Método Natural é concebido de acordo com os dez grupos de exercícios para os quais o corpo humano está especialmente organizado: caminhar, correr, pular, escalar, carregar, lançar, defender-se e nadar, aos quais se acrescentam a quadrupedia e o equilíbrio.

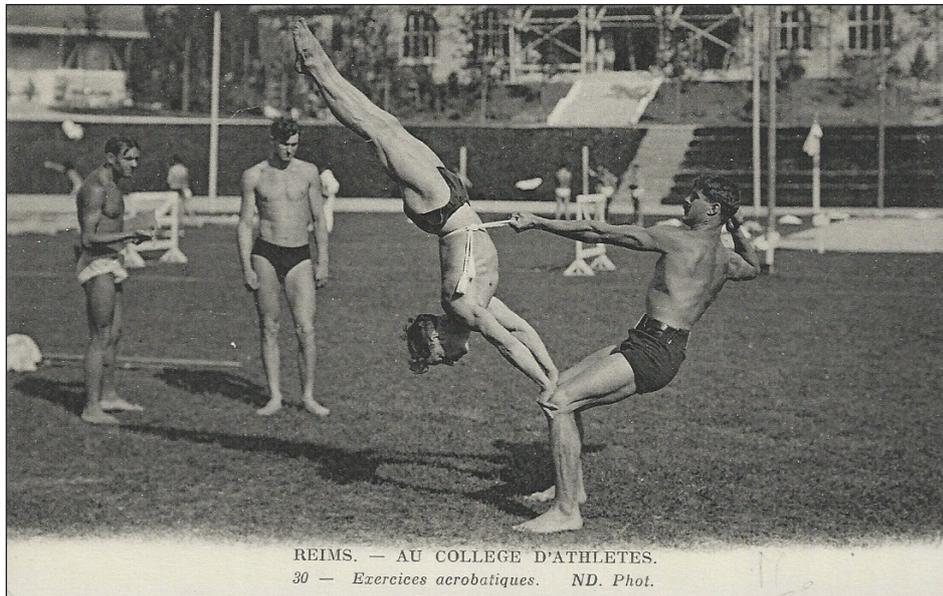


Imagem 1 – Cartão postal representando um exercício acrobático no *Collège d’Athlètes* de Reims. Acervo pessoal do autor Pierre Philippe-Meden.

Grande chefe dos monitores do *Collège d’Athlètes* de Reims, o ginasta Louis Moine (1885-1932) transmite o Método Natural à *École du Vieux Colombier* com a missão especial de formar Jean Dorcy, que a termo deve suceder-lhe. Dorcy, sob a direção de Moine, transmite o herbetismo a Charles Dullin, no Atelier, entre 1922 e 1924. Método Natural e herbetismo não são sinônimos. O herbetismo é um modelo holístico de transmissão das técnicas do corpo elaborado pelas monitoras herbetistas formadas por Hébert no *Collège d’Athlètes* de Reims que se institucionalizam em comunidade de garotas atletas, no *Palestra* – colégio de ginástica feminino e infantil – de Deauville-sur-Mer, em 1919.

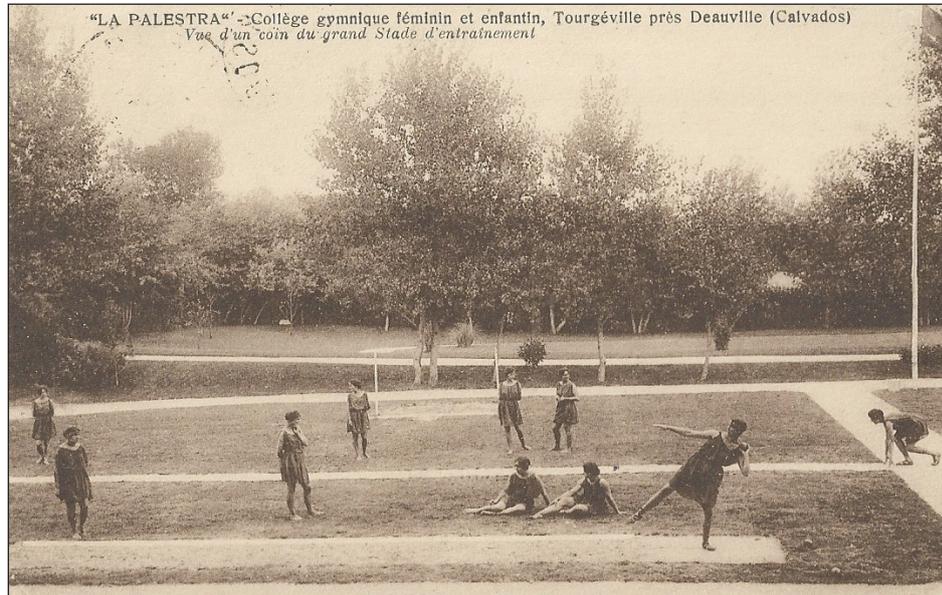


Imagem 2 – Cartão postal representando um canto do estádio do *Palestra*. É notável a vestimenta das atletas que pode evocar o imaginário em torno às dançarinas de Isadora Duncan. Coleção pessoal do autor Pierre Philippe-Meden.

O modelo pedagógico herbetista se compõe de seis elementos: 1) um treino físico completo (Método Natural de educação física, esportes, circo, dança e música); 2) uma aprendizagem de todos os trabalhos manuais correntes (jardinagem, aterramento, manutenção...); 3) uma cultura mental e moral (ginástica física de Jean des Vignes Rouge, relaxamento, meditação, espiritualização do exercício); 4) uma cultura intelectual (cursos, conferências e discussões sobre as práticas corporais em relação com o feminismo de Suzanne Grinberg, a história, a geografia, a política nacional e internacional); 5) uma cultura estética (cursos, conferências e discussões sobre a beleza plástica, a filosofia mística e atlanteana¹⁰ de Paul le Cour, as artes e as artes do espetáculo vivo); e 6) uma iniciação naturista, seguindo os princípios de Paul Carton (nudez, tratamento pelo exercício físico, massagem, vegetarianismo, helioterapia, aeroterapia, hidroterapia).

O herbetismo tem uma propagação nacional e internacional considerável até 1955. Mas, na França, nos anos 1960-1970, a doutrina do esporte educativo faz com que o herbetismo e o Método Natural sejam pouco a pouco deixados de lado. Todavia, no início do século XXI, em resposta ao predomínio das novas tecnologias que podiam fazer acreditar em uma menor importância do componente humano em alguns trabalhos e nas consequências do sedentarismo

(câncer de mama e de colo, doenças cardiovasculares, diabetes), assim como no interesse renovado pelas atividades físicas ao ar livre (*activités physiques de plein air* – APPN), o herbetismo volta fortemente ao mundo civil através das culturas esportivas alternativas: *Parkour*, *Freerunning*, *Challenge Urbain*, *Crossfit*, *MovNat* e *Paléo-fitness*, e, no mundo militar, junto aos especialistas em Treinamento e Educação Física Militar e Esportiva (E2PMS).

Conjuntamente à influência do herbetismo nos reformadores do teatro francês, a influência dos esportes, notadamente do boxe, entre os mesmos reformadores (Ruffini, 1994) é sintomática das mudanças sociais inscritas em uma história do corpo. Os mimos formados na *École du Vieux Colombier* e depois no *Atelier* testemunham isso. Étienne Decroux escreve: “[...] por volta de 1908 [...] a obesidade não é mais uma referência, a habilidade vem antes da força, o homem magro passa a ter valor [...] É Georges Carpentier [...] Ele está longe de adivinhar que ele foi a força motriz de nossa mímica do corpo (seção tragédia)” (Decroux, 1994, p. 32-33). Jean-Louis retomou isso: “[...] interpretar Hamlet, por exemplo, é perder um quilo e meio em uma noite, Scapin faz subir a tensão de 6 a 7 pontos. A pulsação dos atores, como a dos esportistas, é lenta. Ser ator é praticar um esporte que exige um equilíbrio muscular, respiratório e nervoso” (Barrault, 1959, p. 35). Desde a introdução da ginástica nos cursos de formação do ator e, sobretudo, desde os trabalhos de Jerzy Grotowski, notadamente com a ioga (Tekmine, 1968), múltiplos métodos se baseiam na interpretação desse espírito esportivo: treino psicofísico, teatro psíquico etc. O argumento do teatro como instrumento de mediação social e de bem-estar torna-se essencialmente eficaz sob o ponto de vista comercial. Numerosos cursos de teatro corporal são abertos, mas que valor educativo dar hoje à ascensão esportiva no meio teatral?

Por outro lado, em outras culturas em que a primazia do texto e da fala é menos operante, a formação do ator não suscita nenhum questionamento sobre a influência dos esportes, em razão de uma aparição tardia dessa noção, como no Oriente, por exemplo. É preciso lembrar que essa noção, tal como a entendemos no mundo euro-americano, apareceu na China somente no final do século XIX (Boucher, 2008). Na China, o tratamento do corpo foi uma preocupação importante, principalmente nos meios taoístas, que privilegiaram a busca da longevidade. Assim, vai se desenvolver:

prática física (artes marciais, *taijiquan*, *qigong*), dietética, medicina etc. Segundo Catherine Despeux, a prática corporal “[...] privilegiava efetivamente a lentidão, a moderação, a flexibilidade e a simplicidade do movimento no *taijiquan* e no *qigong* [...], métodos mais em voga na atualidade” (2004, p. 46). Estamos longe da prática esportiva que busca o alto desempenho, o gasto de energia de um esforço suportado. A concepção holística do mundo se encontra também no *jingju*: as categorizações artísticas, tal como o paradigma da separação do espírito e do corpo, são inoperantes. O performer deve, ao mesmo tempo, saber cantar, dançar, lutar e executar ações mimadas. Assim, seu treinamento, iniciado a partir dos oito anos de idade, durante dez anos, é forçadamente ginástico, a fim de flexibilizar seu corpo e fazê-lo dominar a acrobacia e a gestualidade codificada. A ideia de luta, de esforço elevado e de perigo a vencer para surpreender o público é onipresente na sua formação. De um ponto de vista exterior, seríamos tentados a falar de treinamento esportivo, ainda que isso não seja pensado como tal.

A Identidade Naturista entre Esporte e Teatro

O mito da “volta à natureza” (Baubérot, 2004; Villaret, 2005) tem um papel no hibridismo da atividade teatral e dos esportes? A popularização das sociedades de ginástica e das atividades artísticas relacionadas aos esportes na Alemanha da *Belle Époque* já parece indicar isso (Colomer, 1997). A busca do ator sadio entre os reformadores do teatro francês pela introdução do herbetismo nos cursos de formação do ator poderia também evocar a ideologia do super-homem, do super-homem nietzschiano ou do “[...] homem novo na Europa fascista” (Matard-Bonucci; Milza, 2004):

Os poucos dez mil anos de civilização têm também sua impressão, sua história fisiológica, sua filosofia, seu concorrente e suas reações. No caos desse infinito, não se pretende ao menos fechá-lo inteiramente em sua fórmula, nem reduzi-lo a algumas compressões de movimentos. Prenunciou-se tanto o detalhe ótimo que é um grande alívio ouvir, enfim, um renovador recolocar a questão diante do gigantesco projeto global: sem perder nada das aquisições, juntar o que perdemos de nossas heranças e lançar o homem renovado ao cargo do super-homem físico; e, como caminho, assegurar-se sem cessar da finalidade, que consiste na evolução dos resultados de produção. Eis um plano de batalha de vida. Aquele que o criou e o executou está em domínio de sua ideia sem que se possa submetê-lo a outra escola (Lhemitte, 1914, p. 45)¹¹.

As APPN aparecem enquanto se abrem os numerosos teatros do povo, teatros ao ar livre e teatros da natureza. Societária da *Comédie Française*, Béatrix Dussane concebe apenas a caminhada na montanha como melhor educação para a criança e melhor treino para o ator. Em um curso sobre *Les Femmes* (As Mulheres), de Molière, proferido na *Société des Conférences*, em Paris, nos dias 13, 20 e 27 de março de 1931, ela se refere a um dos espetáculos da natureza que “[...] somente podem descrever e compreender os que fizeram o esforço físico em procurá-lo”:

Quando se caminha na montanha antes da aurora, veem-se essas iluminações. Abaixo das sombrias encostas florestadas e da cor das rochas, o cume nevado que a aurora gela aparece ainda cinza, descolorido, hostil. De repente, pelo decote de um colarinho distante, o primeiro raio de sol passou. Em um relâmpago, as lívidas névoas se inflamam, é um escoamento de madrepérola e de rosa, é a promessa cintilante de todas as alegrias, de todas as fecundidades do dia. É esse fogo da aurora que eu queria ver sobre a neve do rosto de Agnès (Dussane, 1933, p. 37)¹².

A caminhada na montanha faz do corpo um instrumento flexível, robusto e obediente, e leva a uma plenitude de conhecimento e de pensamento que conduz a “[...] essa liberdade da alma e do espírito, a única que permite um corpo sem entraves, uma respiração perfeita, uma ausência de preocupação digestiva ou articulatória” (Chardon, 1934, p. 146). Para Dussane, a montanha é, portanto, “[...] a educação moral, intelectual e física do verdadeiro ator e da boa atriz” (1934, p. 253). A montanha oferece, ainda, exercícios de escalada nas rochas, cursos ao longo das encostas, saltos sobre acidentes do terreno e o transporte de mochilas nas costas; além disso, diz Dussane: o treino herbetista está na moda por conta dos escoteiros (1934, p. 254).

Do ponto de vista da tecnologia dos exercícios, as lições do herbetismo dadas aos lobinhos são sequências de ações dramatizadas que se aproximam do que preconiza Léon Chancerel. Por exemplo, nos *Livres de la Jungle* (Livros da Selva), de Kipling, um episódio conta que Mowgli é acolhido pela Mãe Loba depois de ter sido aceito pelo clã. O objetivo é seguir Mowgli, fazer como ele. Mowgli se destaca em meio a seus irmãos lobos. Sua fome repercute. Todos partem à caça:

Caminhada: lentamente, para não confundir as pistas, caminha-se deixando rastros no chão, depois nos galhos: folhas arrancadas, lâ pendurada. Eis então uma pegada de Antílopes.
Corrida: as presas estão na mira, mas uma delas alarmou e todas fugiram. Nós as seguimos, arrastando-nos ou de quatro nos arbustos, em corrida de velocidade no terreno livre.
Salto: os Antílopes saltaram um rio, depois um fosso, arbus-

tos, cipós; a Matilha salta depois dela, por baixo das cordas esticadas pelo Chefe. *Luta*: os herbívoros se defendem, antes de sucumbir diante dos caninos do clá. *Levantar-carregar*: depois de se ter saciado, levantam-se e carregam-se os restos até um esconderijo, onde eles serão conservados para os dias de fome. *Escalar*: Mowgli, instigado pela carne fresca, escala as árvores para colher frutos: cocos, tâmaras ou bananas. *Lançar*: de volta à terra, ele se alegra em lançar cada vez mais longe as sobras de sua sobremesa (Bracquemart, 1930, p. 277, grifos no original)¹³.

Por esse tipo de lições-sequências, os lobinhos são levados a viver realmente as diferentes ações do Método Natural de uma maneira divertida que desperta a imaginação.

O escotismo é, para Léon Chancerel, uma terra de acolhida, na qual ele concretiza sua visão do teatro, com os *Comédiens Routiers*, conforme os princípios de Jacques Coupeau, de quem ele é aluno na *École du Vieux Colombier* (Romain, 2005). Em seu livro *Le Théâtre et la Jeunesse* (O Teatro e a Juventude), Chancerel escreve que o Método Natural é aquele que se aproxima mais do que ele preconiza: “[...] antes de tudo, ginástica. Mas não qualquer ginástica: aquela orientada para a expressão dramática. [...] Cada educador inventará facilmente ficções e personagens destinados a dramatizar os diversos elementos da lição típica do Herbetismo” (Chancerel, 1941, p. 35-36). A ligação entre Chancerel e o herbetismo não está livre de mal-entendidos (Page, 2009), notadamente quando ela aproxima Hébert de uma ideologia nacional-socialista. A postura de Hébert diante da educação física na Alemanha se distingue claramente da postura de Chancerel em relação ao teatro. O meio herbetista monitora a evolução da educação física na Alemanha desde a assinatura do Tratado de Versalhes (1919), mas a opinião de Hébert se radicaliza depois da chegada de Hitler ao poder: “[...] sob a ditadura hitleriana. Decide-se por uma violenta reação contra os esportes de competições e, mais do que nunca, contra o treino em MASSA por um retorno às doutrinas de F.-L. Jahn” (1934, p. 18)¹⁴. O objetivo de Hébert nunca foi “[...] criar seres fortes” (Jahn, 1934, p. 179), à maneira dos fisiculturistas ou dos fervorosos do cultivo do corpo, pois, para ele, o corpo é o templo da alma e do cérebro. E, ao colocar o altruísmo na base de sua doutrina, seu objetivo é contribuir para a educação, o desenvolvimento e o cuidado em cada um dos meios de ação e de adaptação úteis para socorrer-se ou prestar socorro a outrem em todas as circunstâncias. O Método Natural se destina a todos. Contrariamente às ideias preconcebidas, Hébert não se opõe

ao corpo médico, mas ao cientificismo. Quais são as competências de um médico na área da educação física? Segundo Hébert, o médico não pode ser substituído pelo “instrutor físico”: aquele que ensina os exercícios do corpo. Seu lema escrito na capa da revista *L'Éducation Physique* (A Educação Física) é explícito: “A educação física deve ser um trabalho escolar. Cabe aos mestres realizá-la”. Pode-se ainda perguntar de onde vêm essas considerações surpreendentes: Hébert “homofóbico” (*L'Éducation Physique*, 1934, p. 181) e seu método “eugênico” e “particularmente duro” (*L'Éducation Physique*, 1934, p. 182). Enfim, sob o regime de Vichy, o Método Natural é a referência oficial, mas Hébert se separou do meio herbetista no início da guerra de 1939-1945, e seu nome também não pôde, portanto, ser simplesmente associado à política esportiva do governo de Vichy. Dessa forma, seria necessário questionar-se sobre a obrigação que pode ter Chanceler de citar Hébert, ou mais ainda, o herbetismo, em sua obra sobre o teatro e a juventude publicada em 1941. Nessa época, o Estado faz pressão para impô-lo.

Esportes, APPN, danças, jogos e cantos familiarizam os escoteiros com as artes vivas da cena. É no meio deles que a *Éducation par le Jeu Dramatique/EPJD* (Educação pelo Jogo Dramático), associação fundada em 1946 pelo herbetista Jean-Marie Conty, recruta depois da guerra de 1939-1945. Conty sublinha aí o valor de uma expressão cênica baseada em um método global de educação física e psíquica que favorece movimentos espontâneos ou improvisados mais do que a restituição de gestos aprendidos. A educação física, sob os parâmetros da EPJD, não visa diretamente às performances atléticas ou esportivas, mas ao desenvolvimento de qualidades físicas tais como flexibilidade, coordenação, amplitude e ritmo do gesto, decisão e rapidez dos reflexos. Enquanto herbetista convicto, Conty se liga ao princípio de que seria preferível que essa educação física fizesse parte da educação geral e se repartisse da infância à idade adulta: “[...] então, tratar-se-ia de uma evolução natural rumo à perfeição do ser afetivo e físico e não mais de uma reeducação de adolescentes ou adultos já semiparalisados por uma educação falseada” (Conty, 1947, s.p.). Amigo de Conty e de Barrault, o pedagogo Jacques Lecoq funda sua *École Internationale de Théâtre* (Escola Nacional de Teatro) em 1956, Paris, onde ele desenvolve uma nova pedagogia para a formação do ator que consiste na transposição de sua prática no herbetismo em uma mímica de ação:

[...] eu praticava o método natural de Georges Hébert: puxar, empurrar, escalar, caminhar, correr, saltar, levantar, carregar, atacar, defender-se, nadar. Essas ações traçam no corpo sensível circuitos físicos nos quais se inscrevem emoções. Sentimentos, estados e paixões se exprimem através de gestos, atitudes e movimentos análogos aos das ações físicas. É importante saber como o corpo 'puxa', como ele 'empurra', a fim de poder, nesse caso, exprimir todas as maneiras particulares de 'puxar' ou de 'empurrar' de um personagem. Analisar uma ação física é apreender um conhecimento, base indispensável para o jogo (Lecoq, 1997, p. 82)¹⁵.

Por outro lado, outros educadores físicos, a exemplo de Yves Marc, fundador do *Théâtre du Mouvement* (Teatro do Movimento), promovem o retorno aos esportes pela organização de estágios em plena natureza e, especialmente, de caminhadas na montanha. Logo, o naturismo se define como um fator apto para favorecer as transferências de conhecimento entre o meio teatral e os meios esportivos. O passado esquecido de educador físico em numerosos reformadores das artes vivas da cena, da dança e do teatro revela também a importância de estudos biográficos para melhor conceber suas criações. O butô de Kazuo Ono pode ser compreendido sem a análise da influência da ginástica alemã em seu passado de educador físico em um colégio para garotas? Como o espírito esportivo se transpõe do ginásio ao teatro? Enfim, a identidade de práticas entre esportes e teatro não existe sem gerar certo número de mal-entendidos para o estudo de objetos híbridos, como o jogo de improvisação teatral (Ertel, 1985), o *kalaripayatt* (Philippe-Meden, 2005) ou a capoeira (Garrabé, 2013). O jogo de improvisação advém do esporte ou do teatro? Por que a capoeira é mais estudada em antropologia e em estudos teatrais do que em estudos esportivos? Da mesma forma, o *kalaripayatt* é ginástica, arte marcial ou dança (Silvestri, 2013)? O *kalaripayatt*, principal objeto de análise nos estudos teatrais, é, entretanto, um fator essencial do turismo esportivo e do bem-estar em Kerala. Trata-se de tantos objetos que, para serem abordados, precisariam da complementaridade das competências dos Estudos do Esporte e dos Estudos Teatrais.

Teatro Esportivo ou Educativo?

Uma *literatura esportiva* (Rozet, 1914) nasce no início do século XX com os *Essais de Psychologie Sportive* (Ensaio de Psicologia Esportiva) (Coubertin, 1913), seguido de *Les Chants du Stade* (Os cantos do estádio) (Souchon, 1923), *Le Paradis à l'Ombre des Épées* (O Paraíso à

Sombra das Espadas) (Montherlant, 1923) e as narrativas esportivas de Bertold Brecht (1922-1956). Ao lado de jornais, revistas e periódicos que inundam as bancas de relatos de jogos e campeonatos, essa literatura toma por fonte de inspiração a vida muscular, as sensações e as atitudes do boxeador, do jogador de futebol, do praticante de esgrima ou do cavaleiro, com o objetivo de elevá-los à dignidade das belas-letas. Ela informa sobre o gosto dos esportistas e indica que eles não são bárbaros desinteressados pela palavra escrita em forma de contos e narrativas. Um teatro esportivo à imagem dessa literatura emerge igualmente nesse período. Por exemplo, a peça *Little Palace, c'est Couru* nos informa sobre os segredos do hipódromo, caricatura os proprietários de escuderias de corridas, os treinadores e os jôqueis, mas contém também uma cena na qual “[...] dois boxeadores nos fazem assistir às angústias do *swing* e do *knock out*” (Pontié, 1908, s.p.). Se os anos 1920-1930 são, para o espírito esportivo, o início do desvio rumo ao profissionalismo, o dinheiro, a especialização e a exibição, os reformadores franceses do teatro operam uma moralização deste contra o histrionismo e a cabotinagem. O teatro que eles pesquisam deve ser educativo e representar uma educação global para a infância e a juventude. Essa consideração força a questionar-se sobre a distinção entre o sentido do esporte e o da educação física. As pessoas envolvidas com o teatro evocam indistintamente as palavras e expressões: esporte, ginástica, educação física e cultura física, mas todos remetem a práticas e ideologias diferentes e claramente definidas pelo meio herbetista. Por exemplo, o esporte faz referência a:

[...] todo gênero de exercício ou de atividade física que tem por finalidade a realização de uma performance e cuja execução repousa essencialmente sobre a ideia de luta contra um elemento definido: uma distância, uma duração, um obstáculo, uma dificuldade material, um perigo, um animal, um adversário e por definição, si mesmo (Hébert, 1921, p. 6-7)¹⁶.

A performance é a essência do esporte. Também um ator que busca melhorar as qualidades físicas de sua presença, de seu gesto ou de sua voz pratica esporte, mas, como observa Georges Banu,

[...] o teatro raramente suscita a percepção ‘esportiva’ do corpo. Pois aqui o corpo pode ser treinado sem que ele seja para tanto percebido como performante. (Às vezes, e isso é desagradável, o corpo se coloca abusivamente como objeto central do espetáculo, como em uma competição: o teatro não é um esporte.) (Banu, 1985, p. 64)¹⁷.

Por outro lado, ele observa, ainda, na Ópera, no circo ou no *Jingju*, as sensações podem ser semelhantes àquelas provadas por

ocasião de um jogo, uma vez que os espectadores vêm assistir às proezas do corpo. E, no entanto, a busca estética própria às artes do espetáculo vivo transcende a performance esportiva e rejeita a impressão de esforço nos jogos de *training* ou nos jogos do estádio:

Grotowski conta que, por ocasião de um espetáculo da Ópera de Pequim, aclamavam-se as performances do pai enquanto se fazia uma acolhida mais que reservada ao filho. Ele mesmo não conseguia distinguir a qualidade da arte deles, ele interrogou alguém que lhe respondeu: 'É que o filho transpira, enquanto o pai não'. O suor, nos teatros tradicionais, tornando demasiadamente visível o esforço, desqualifica a performance: ela perde sua vocação impessoal e o corpo do ator a investe abusivamente (Banu, 1986, p. 101)¹⁸.

Por outro lado, a educação física visa ao desenvolvimento integral do corpo, a harmonização das funções e das formas, a saúde e a beleza:

Educação física – ação metódica, progressiva e contínua, da infância à idade adulta, tendo por objetivo assegurar o desenvolvimento físico integral: aumentar as resistências orgânicas; valorizar as aptidões em todos os tipos de exercícios naturais e utilitários indispensáveis [...]; desenvolver a energia e todas as outras qualidades de ação ou valores; enfim, subordinar toda aquisição, física, psíquica e valorosa, a uma ideia moral dominante: o altruísmo (Hébert, 1934, p. 12-13)¹⁹.

A educação física se destina a um pedagogo ao qual não basta a prática dos exercícios do corpo apenas, uma vez que o desenvolvimento integral do indivíduo supõe também uma alimentação equilibrada, o ajuste do trabalho e do descanso, a maneira de se vestir. A educação física entre os reformadores franceses do teatro implica uma arte de viver que a vida em comunidade, escola ou companhia, favorecerá. O esporte não é um meio educativo, pois a especialização que ele demanda para o recorde gera um defeito de harmonia cujas consequências podem ser desagradáveis: rompimentos musculares, deformações vertebrais, fraturas ósseas. A educação física para onde começa o espetáculo vivo. O esporte e o teatro podem coroar uma educação bem conduzida, sem colocar-se no lugar desta.

Notas

¹ No original em francês: “Le principe de la différence qui crée attraction, ainsi que du devenir et de la multiplicité qu’ils font naître par leurs combinaisons; mais aussi, par la corrélation étroite qui les unit, ils sont les témoins de l’Unité de fond sous-jacente au monde. Ils illustrent le dynamisme des contraires qu’on ne connaît que par couples, dont l’antagonisme se manifeste par la loi d’alternance qui régit leur fonctionnement (jamais l’un sans l’autre en même temps en un même lieu, sinon l’un virtuellement dans l’autre), qui est réservée, comprimée et intensifiée, en une oscillation mouvante faite de passages constants de l’un à l’autre, de l’un vers l’autre”.

² No original em francês: “Il arrive souvent que la fréquence d’emploi de certains mots soit inversement proportionnelle à la clarté de leur contenu. On en use comme sans y penser. Cette situation ne s’observe pas seulement dans le langage ordinaire mais aussi à l’intérieur des sciences sociales. On peut y vérifier que certains termes d’usage courant sont, à l’image des mots d’ordre politiques, fort peu définis”.

³ No original em francês: “Plus ou moins convertis au genre de vie des Occidentaux, résidant dans les ports ouverts où règne la prospérité artificielle qu’y entretient la présence étrangère, de nombreux intellectuels chinois, et avec eux, la jeunesse des écoles en viendront à penser que le salut de la Chine est dans le rejet total de toutes ses traditions et dans l’imitation systématique de l’Occident. De là, une grande fièvre de savoir et un bouillonnement anarchique des idées et des théories” (Gernet, 2003, p. 558).

⁴ O espetáculo de massa coreografado por Laban será cancelado, pois foi considerado “demasiadamente intelectual” (Guibert, 2000, p. 31).

⁵ N.T.: A pancrácia era uma modalidade de luta praticada na Grécia Antiga que consistia em um combate corpo a corpo, totalmente livre de regras.

⁶ N.T.: O Regime de Vichy (1940-1944) foi dirigido pelo Marechal Philippe Pétain, que assegurou o governo da França ao longo da Segunda Guerra Mundial durante a ocupação nazista, cujo domínio se situou em Vichy, zona livre até novembro de 1942.

⁷ Durante a ocupação da França pela Alemanha, a comissão Borotra (1940-1942) busca definir “[...] um método nacional suscetível de fundar novamente o programa da Escola e da Universidade [...]. É nessa perspectiva, nesse projeto, que se vê integrado ao novo programa o Método Natural de Georges Hébert” (Gay-Lescot, 1995, p. 27). O decreto de 16 de agosto de 1941 faz com que as aulas de Educação Física devam ser dadas conforme os princípios do Método Natural. Mas, na realidade, Hébert não é associado, nem mesmo consultado: “A ideia de um encontro ou de uma colaboração com Georges Hébert, se ela tivesse sido evocada, não teria superado o estado de hipótese. [...] e não houve nenhum encontro entre o autor do Método Natural e as autoridades de Vichy” (Gay-Lescot, 1995, p. 25).

⁸ N.T.: Arte marcial originária da região de Kerala, praticada pelos xátrias, a classe guerreira da Índia. *Kalari* significa *escola* e *payatu* significa *arte marcial*.

⁹ No original em francês: “Certaines méthodes gymniques et certains sports ont un rapport direct avec la pratique théâtrale car ils contribuent à développer une capacité de réactions immédiates qui agissent sur le sens kinesthésique des spectateurs. De plus, ils enseignent à l’acteur comment maîtriser les fondements physiques de son métier, dans sa dimension individuelle (l’utilisation de l’énergie), dialogique (la relation avec ses partenaires) et publique (la relation avec les spectateurs). [...] C’est pour ces raisons que Jacques Copeau a choisi la

‘gymnastique naturelle’ de Georges Hébert comme base du travail de l’acteur de préférence à l’eurythmique de Jaques-Dalcroze et à la danse” (Barba, 2008, p. 115).

¹⁰ N.T.: referência feita a Atlântida, lendária ilha perdida cuja menção foi feita pelo filósofo Platão em sua obra *Timeu* (ou *A natureza*).

¹¹ No original em francês: “Les quelques dix milles ans de civilisation diverses ont bien aussi leur empreinte, leur histoire physiologique, leur philosophie, leur concourante et leurs réactions. Dans le chaos de cet infini, il a bien fallût qu’il [Hébert] fit un choix. Mais s’il taille dans l’infini, au moins ne prétend-il point ni l’enfermer tout entier dans sa formule, ni le réduire à quelques comprimés de mouvements. On a tant vaticiné sur le détail optimum que c’est un grand soulagement d’entendre enfin un rénovateur replacer la question en face du gigantesque projet global: sans rien perdre des acquis, ramasser ce que nous perdons de nos hérités et lancer l’homme renouvelé à l’assaut du surhomme physique; et comme chemin, se vérifier sans cesse vers le but, lequel consiste dans l’évaluation des résultats de production. Voilà bien un plan de bataille de vie. Celui qui l’a créé et en a réalisé une exécution est en tête de son idée sans qu’on puisse l’inféoder à aucune autre école” (Lhemitte, 1914, p. 45).

¹² No original em francês: “Lorsqu’on marche en montagne avant l’aurore, on voit de ces illuminations. Au-dessus des sombres pentes boisées et de l’encre des roches, le sommet neigeux que l’aube glace encore apparaît gris, décoloré, hostile. Tout à coup, par l’échancrure d’un col lointain, le premier rayon du soleil a passé. Dans un éclair, les livides névés s’enflamment, c’est un ruissellement de nacre et de rose, c’est la promesse étincelante de toutes les joies, de toutes les fécondités du jour. C’est ce feu d’aurore que je voudrais voir sur la neige du visage d’Agnès” (Dussane, 1933, p. 37).

¹³ No original em francês: “*Marche*: Lentement, pour ne pas brouiller les pistes, on marche en relevant des traces, sur le sol, puis dans les branches : feuilles arrachées, toisons accrochées... Voici enfin une piste d’Antilopes. *Course*: Les proies sont en vue, mais l’une d’elles a pris l’alarme et toutes s’enfuient. Nous les suivons en rampant ou à quatre pattes dans les buissons, en course de vitesse en terrain libre. *Saut*: Les Antilopes ont sauté une rivière, puis un fossé, des buissons, des lianes; la Meute saute après elle, par-dessus des cordes tendues par le Chef. *Lutte*: Les herbivores se défendent, avant de succomber sous les crocs du clan. *Lever-Porter*: Après s’être rassasié, on lève les restes, on les charge, pour les porter dans une cache, où on les conservera pour les jours de famine. *Grimper*: Mowgli, altéré par la chair fraîche, grimpe dans les arbres, pour cueillir des fruits: noix de coco, dattes ou bananes. *Lancer*: Revenu à terre, il s’amuse à jeter de plus en plus loin les débris de son dessert” (Bracquemart, 1930, p. 277).

¹⁴ No original em francês: “[...] sous la dictature hitlérienne. On décide une violente réaction contre les sports de compétitions et, plus que jamais l’entraînement de la MASSE par un retour aux doctrines de F.-L. Jahn” (L’Éducation Physique, 1934, p. 18). Friedrich-Ludwig Jahn (1778-1852), o *Turnvater*, é o inventor de um método de educação física destinado a combater os franceses.

¹⁵ No original em francês: “[...] je pratiquais la méthode naturelle de Georges Hébert: *tirer, pousser, grimper, marcher, courir, sauter, lever, porter, attaquer, se défendre, nager*. Ces actions tracent dans le corps sensible des circuits physiques dans lesquels s’inscrivent des émotions. Des sentiments, des états et des passions s’expriment à travers des gestes, des attitudes et des mouvements analogiques à ceux des actions physiques. Il est important de savoir comment le corps ‘tire’, comment il ‘pousse’, afin de pouvoir, le cas échéant, exprimer toutes les manières particulières de ‘tirer’ ou de ‘pousser’ d’un personnage. Analyser une action physique, c’est appréhender une connaissance, base indispensable pour le jeu” (Lecoq, 1997, p. 82).

¹⁶ No original em francês: “Sport – Tout genre d’exercice ou d’activité physique ayant pour but la réalisation d’une performance et dont l’exécution repose essentiellement sur l’idée de lutte contre un élément défini : une distance, une durée, un obstacle, une difficulté matérielle, un danger, un animal, un adversaire et par définition soi-même” (Hébert, 1921, p. 6-7).

¹⁷ No original em francês: “Le théâtre suscite rarement la perception ‘sportive’ du corps. Car ici le corps peut être entraîné sans qu’il soit pour autant perçu comme performant. (Parfois, et cela est désagréable, le corps s’institue abusivement en objet central du spectacle, comme dans une compétition: le théâtre n’est pas un sport)” (Banu, 1985, p. 64).

¹⁸ No original em francês: “Grotowski raconte que lors d’un spectacle de l’Opéra de Pékin on acclamait les performances du père, tandis qu’on faisait un accueil plus que réservé au fils. Lui-même n’arrivant pas à distinguer la qualité de leur art, il interrogea quelqu’un qui lui répondit: ‘C’est que le fils transpire, tandis que le père non’ La sueur, dans les théâtres traditionnels, en rendant trop visible l’effort, disqualifie la performance: elle perd sa vocation impersonnelle et le corps de l’acteur l’investit abusivement” (Banu, 1986, p. 101).

¹⁹ No original em francês: “*Éducation physique* – Action méthodique, progressive et continue, de l’enfance à l’âge adulte, ayant pour objet d’assurer le développement physique intégral: d’accroître les résistances organiques; de mettre en valeur les aptitudes dans tous les genres d’exercices naturels et utilitaires indispensables [...]; de développer l’énergie et toutes les autres qualités d’action ou viriles; enfin de subordonner; tous l’acquis, physique et viril, à une idée morale dominante: l’altruisme” (Hébert, 1934, p. 12-13).

Referências

ALIVERTI, Maria-Inès. **Jacques Copeau, Artigiani di una Tradizione Vivente**. L’attore e la pedagogia teatrale. Firenze: Volo, 2009.

ARTAUD, Antonin. Un athlétisme affectif. In: ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son Double**. Paris: Gallimard, 1964 [1935]. P. 199-211.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. **La Ligne des Actions Physiques**. Répétitions et exercices de Stanislavski. Montpellier: L’Entretemps, 2007.

BANU, Georges. **L’Acteur qui ne revient pas**. Journées de théâtre au Japon. Paris: Gallimard, 1993 [1986].

BANU, Georges. Le spectateur: le stade et la scène. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n. 63, p. 62-64, 1985.

BARRAULT, Jean-Louis. Sport et représentation dramatique. **L’Éducation Physique**, Paris, Fédération Française d’Éducation Physique, p. 35-39, 1959.

BAUBÉROT, Arnaud. **Histoire du Naturisme**. Le mythe du retour à la nature. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

BONAL, Gérard. **Les Renaud-Barrault**. Paris: Seuil, 2000.

BOUCHER, Aurélien. Le sport en Chine au début du XX^e siècle. **Perspectives Chinoises**, Hong Kong, Centre d’Étude Français sur la Chine Contemporaine (CEFC), n. 2008/1, s.p., 2008. Disponível em: <<http://perspectiveschinoises.revues.org/3753>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

BRACQUEMART, Thérèse. Scoutisme. Comment on peut faire de l’Éducation physique par la Méthode Naturelle dans une Meute Scout de France. In: HÉBERT, Georges (Org.). **L’Éducation Physique**, Paris, n. 16, p. 277-278, 15 out. 1930.



- BRECHT, Bertolt. **L'Uppercut et Autres Récits Sportifs**. Paris: L'Arche, 2006 [1922-56].
- BROMBERGER, Christian. **Football, la Bagatelle la plus Sérieuse du Monde**. Paris: Bayard, 1998.
- CHANCEREL, Léon. **Le Théâtre et la Jeunesse**. Paris: Bourrellier & C^{ie}, 1941 [1939].
- CHARDON, Pierre. Notes littéraires. In: HÉBERT, Georges (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 30, p. 145-147, 15 abr. 1934.
- CHENG, Anne. **Histoire de la Pensée Chinoise**. Londrai: Seuil, 2002 [1997].
- COLOMER, Henry. **Monte Verita, l'Utopie d'un Nouvel Âge**. Paris: AMIP/ARTE, 1997.
- CONTY, Jean-Marie. Le jeu dramatique II – Entraînement de l'acteur athlète effectif. **La Maison des Jeunes**, Neuilly-sur-Seine, La Fédération des Maisons des Jeunes, n. 20, s.p., abr./maio 1947.
- COUBERTIN, Pierre de. Renaissance chorégraphique. In: VIENNE, Théodore (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 6, p. 158-159, 1913.
- DANIEL, Laurent (Org.). **L'Art et le Sport, Actes du XII^e Colloque International du Comité Européen pour L'Histoire des Sports – Lorient 2007**. 2 volumes. Biarritz: Musée National du Sport/Atlantica, 2009.
- DARROBERS, Roger. **Opéra de Pékin – théâtre et société à la fin de l'Empire Sino Manchou**. Paris: Bleu de Chine, 1998.
- DECROUX, Étienne. **Paroles sur le Mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994 [1963].
- DENAUD, Patrick. **Kalaripayat**. L'origine des arts martiaux. Paris: Budostore, 1996.
- DESPEUX, Catherine. La gymnastique Daoyin 導引 dans la Chine ancienne. **Études Chinoises**, Paris, AFEC, v. 23, p. 45-86, 2004.
- DURAND-DASTÈS, Vincent. Le fantôme d'une belle. Le Théâtre Chanté Chinois (*xiqu* 戏曲) au tournant du millénaire. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (Org.). **Théâtre d'Asie et d'Orient – traditions, rencontres, métissages**. Bruxelles: Scientifiques Nationales/P.I.E. Peter Lang, 2012. P. 91-120.
- DUSSANE, Béatrix. **Le Comédien sans Paradoxe**. Paris: Plon, 1933.
- DUSSANE, Béatrix. À l'École de la Montagne. In: HÉBERT, Georges (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 32, p. 253-255, 15 out. 1934.
- ERTEL, Évelyne. Le théâtre pris au piège du sport. Ligue Nationale d'Improvisation. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n. 63, p. 74-78, 1985.
- FAIVRE, Abel. L'idée de synthèse dans la Méthode Naturelle. In: HÉBERT, Georges (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 36, p. 14-15, 15 dez. 1925.
- GARRABÉ, Laure (Org.). Capoeiras – objets sujets de la contemporanéité. **Cultures-Kairos – Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants**, Saint-Denis, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, n. 1, s.p., dez. 2012. Disponível em: <<http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php>>. Acesso em: 11 jan. 2013.
- GAY-LESCOT, Jean-Louis. Le gouvernement de Vichy et la Méthode Naturelle. **Spirales**, Lyon, Centre de Recherche et d'Innovation sur le Sport – UFRAPS/Université Lyon I, n. 9, p. 27-30, 1995.
- GERNET, Jacques. **Le Monde Chinois**. Paris: Armand Colin/VUEF, 2003.



GUILBERT, Laure. **Danser avec le III^e Reich**. Les danseurs modernes sous le nazisme. Paris: Complexe, 2000.

HÉBERT, Georges. **Le Sport contre l'Éducation Physique**. Paris: Revue E.P.S., 1993 [1925].

L'ÉDUCATION PHYSIQUE. L'Éducation Physique en Allemagne. In: HÉBERT, Georges (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 29, p. 18-20, 15 jan. 1934.

LECOQ, Jacques. **Le Corps poétique**, un enseignement de la création théâtrale. En collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. Paris: ACTES SUD, 1997.

LENCLUD, Gérard. La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société" en ethnologie. **Terrain**, Paris, n. 9, p. 110-123, 1987. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/3195>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

LHERMITTE. **L'Œuvre d'Hébert**. In: VIENNE, Théodore (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 6, p. 43-45, 31 jan. 1914.

LORELLE, Yves. **Le Corps, les Rites et la Scène des Origines au XX^{ème} Siècle**. Paris: Les Éditions de l'Amandier/Théâtre, 2003.

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

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne; MILZA, Pierre (Org.). **L'Homme Nouveau dans l'Europe Fasciste (1922-1945)**. Entre dictature et totalitarisme. Paris: Fayard, 2004.

MONTHERLANT, Henri de. **Le Paradis à l'Ombre des Épées**. Paris: Librairie Grasset, 1923.

MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Paris: ACTES SUD/CNSAD, 2000.

PAGE, Christine. **Pratiques Théâtrales dans l'Éducation en France au XX^e Siècle**. Aliénation ou Émancipation?. Arras: Artois Presses Université, 2009.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre. **Aspects de la Transmission du Kalaripayattu, à travers l'Enseignement de Cécile Gordon et de Philippe Collinet, en France, de 2002 à 2004**. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Teatrais) – Programa de Pós-graduação em Etnocologia, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Saint-Denis, 2005.

PHILIPPE-MEDEN, Pierre. **Georges Hébert et le Théâtre**. Une esthétique de la Nature au fil de l'Éducation Physique, la revue Sportive, Scientifique, Pédagogique, d'Enseignement et de Critique (1902-1940). 2012. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Programa de Pós-graduação em Etnocologia, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Saint-Denis, 2012.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meyerhold**. Écrits sur le théâtre, Tome 2: 1917-1930. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009 [1975].

PIMPANEAU, Jacques. **Promenade au Jardin des Poiriers, l'Opéra Classique**. Paris: Musée Kwok On, 1983.

PONTIÉ, Édouard. Au théâtre: Little Palace, c'est couru – Revue sportive en deux actes. In: VIENNE, Théodore (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 11, p. 308, 15 jun. 1908.

PRADIER, Jean-Marie. Eugenio Barba: l'exercice invisible. In: MÜLLER, Carol (Org.). **Le Training de l'Acteur**. Paris: ACTES SUD/CNSAD, 2000. P. 57-78.

ROBINET, Isabelle. **L'Histoire du Taoïsme, des Origines au XIV^e Siècle**. Saint-Amand-Montrond: Cerf CNRS, 2012.

ROMAIN, Maryline. **Léon Chancerel**. Un réformateur du théâtre français (1886-1965). Lausanne: L'Âge d'Homme, 2005.

ROZET, Georges. Littérature sportive. In: VIENNE, Théodore (Org.). **L'Éducation Physique**, Paris, n. 4, p. 103-106, 28 fev. 1914.

RUFFINI, Franco, **Teatro e Boxe**. L'atleta del cuore nella scena del Novecento. Bologna: Il Mulino, 1994.

SALINO, Brigitte. Les chevaux de Bartabas s'apprêtent pour un nouveau sacre. Propos de Bartabas recueillis par Brigitte Salino. **Le Monde**, Paris, 25 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.lemonde.fr>>. Acesso em: 3 ago. 2013.

SILVESTRI, Laura. **Corps, Soi, Émotions dans la Pratique Contemporaine des Arts Martiaux Indiens**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Université de Turin, Turin, 2013.

SOLIS, René. Ode pour un cheval défunt. **Libération**, Paris, 30 mar. 2000. Disponível em: <<http://www.liberation.fr/culture/0101327470-triptyk-le-dernier-spectacle-de-zingaro-marque-une-nouvelle-etape-vers-l-ascese-ode-pour-un-cheval-defunt>>. Acesso em: 3 ago. 2013.

SOUCHON, Paul. **Les Chants du Stade**. Paris: Monde Nouveau, 1923.

TEMKINE, Raymonde. **Grotowski**. Lausanne: La Cité, 1968.

VILLARET, Sylvain. **Histoire du Naturisme en France, depuis le Siècle des Lumières**. Paris: Vuibert, 2005.

ZHANG, Ning. **L'Appropriation par la Chine du Théâtre Occidental** – un autre sens de l'Occident. Paris: L'Harmattan Littératures, 1998.

Pierre Philippe-Meden é doutor em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris 8. Pesquisador da *Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord*, ligado ao laboratório de etnocologia. Ele ensinou história do esporte e antropologia das práticas na Faculdade de Esportes e de Educação Física de Liévin, Universidade de Artois. E-mail: pierre.philippe-meden@mshparisnord.fr

Eléonore Martin é atualmente professora substituta na Universidade La Rochelle, onde ensina língua e civilização chinesa. É doutoranda da Universidade de Paris 8. Já efetuou várias pesquisas de campo em Taiwan: na Universidade Nacional Sun Yatsen, em Gaoxiong, na Companhia Taiwan Yuju e um estágio intensivo em *Pequim Vocational Institute of local Opera and Arts*, na China. E-mail: eleonore.martin@mshparisnord.fr

Traduzido do original em francês por Weslin de Jesus Santos Castro (Aliança Francesa de Aracaju/SE), sob a supervisão de Dominique Marie Phillippe Geneviève Boxus (Universidade Federal Fluminense/RJ). Revisado por Márcio Müller. O original em francês encontra-se publicado neste mesmo número da revista.

Recebido em 27 de janeiro de 2013

Aceito em 18 de julho de 2013