

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO –
UNIRIO**

CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC) -
DOUTORADO**

ANDRÉA STELZER

A dramaturgia do ator e a poética do real: um estudo de duas companhias –
Théâtre du Soleil e Amok.

Rio de Janeiro

2013

ANDRÉA STELZER

A dramaturgia do ator e a poética do real: um estudo de duas companhias –
Théâtre du Soleil e Amok.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) como requisito à obtenção de título de doutor em Teatro.

Área de Concentração: Processos e métodos de criação cênica.

Orientador: Prof. Walder Virgulino de Souza

Co-orientadora: Prof. Béatrice Picon-Vallin (Paris)

Rio de Janeiro, 25 de abril, 2013.

Dedico esta tese aos meus pais Maria José e Roque Stelzer e ao Amok Teatro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a todos aqueles que, de algum modo, estimularam e incentivaram o desenvolvimento e a continuidade desta pesquisa que se iniciou no mestrado. Agradeço, especialmente, ao meu orientador Prof. Walder Virgulino de Souza que acreditou neste trabalho desde o início, pela sua parceria e amizade.

Agradeço, em especial, à Prof. Beatriz Resende pelo seu olhar atencioso em momentos preciosos durante a escrita e também na qualificação.

À professora Béatrice Picon-Vallin, meu agradecimento especial pela calorosa acolhida como diretora do estágio em Paris, tendo me recebido no ARIAS (Atelier de Recherche sur l'intermedialité et les arts du Spectacle – CNRS/ Paris III – Sorbonne Nouvelle).

À CAPES pelo constante apoio à minha pesquisa e por ter me proporcionado a realização do doutorado-sanduíche em Paris (2011/2012), período decisivo para o desenvolvimento e aprofundamento desta pesquisa.

Agradeço, especialmente, à diretora Ana Teixeira e ao ator Stephane Brodt da Amok pela amizade, confiança e incentivo à minha pesquisa cedendo fotos, vídeos e entrevistas sobre os espetáculos da trilogia de guerra. Foram momentos de grande partilha, experiência e aprendizado sobre a dramaturgia do ator.

Aos Professores Renato Ferracine, Maria Helena Werneck, Zeca Ligiéro, André Gardel, Charles Feitosa e todos que de alguma forma contribuíram para o amadurecimento de minha pesquisa.

À professora Josette Féral e Hélène Kuntz por permitirem que assistisse às suas aulas na Paris III, muito esclarecedoras para esta pesquisa.

Agradeço ao professor Luiz Torreão pelo convite para participar como palestrante do Seminário GAMG (Groupe des Arts du Mime et Geste) no Théâtre de la Terre, Paris, 2011.

Agradeço à grande mestra e encenadora Ariane Mnouchkine pelos seus ensinamentos sobre a poética teatral e sua necessidade no mundo real. Pelo seu engajamento social, político e artístico que faz do teatro um momento vivo de reflexão e festa.

Agradeço aos atores Maurice Durozier, Delphine Cottu, Juliana Carneiro da Cunha e Fabianna de Mello por terem me concedido as entrevistas sobre os espetáculos do Théâtre du Soleil.

Ao coordenador Paulo Merísio do PPGAC e ao Marcos da secretária pela atenção durante todo o doutorado.

Finalmente, agradeço aos meus pais Maria José e Roque Stelzer pelo constante amor e incentivo durante todo o tempo e à todos os amigos que pude e poderei compartilhar esta pesquisa.

“O importante é encontrar potências de experiências que produzem vivências e que em si mesmas mantêm sua força vital.” (FERRACINI, 2013, p.126)

“O teatro para mim é claridade. O teatro deveria ser a luz feita sobre a sociedade e sobre todos que a compõem.” (MNOUCHKINE, apud PICON-VALLIN, 2010, p.89)

RESUMO

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e a poética do real**: um estudo de duas companhias – Théâtre du Soleil e Amok. Rio de Janeiro, 2013. Tese (doutorado em teatro). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

Esta tese visa, sobretudo, investigar o conceito de dramaturgia do ator no teatro contemporâneo tendo como objeto de estudo o processo de criação dos atores da trilogia de guerra da Amok (*O Dragão - 2008*, *Kabul - 2010* e *Histórias de família - 2012*) e do Théâtre du Soleil (*Le dernier caravansérail - 2003* e *Les éphémères - 2006*) em torno da poética do real. A subjetividade, o treinamento, o teatro documentário e a musicalidade estabelecem elementos de análise dentro destas criações. O trabalho com os documentos partiu de uma intensa pesquisa em sites da internet sobre as diferentes subjetividades de países em conflito bélico. A minúcia e o detalhamento do jogo dos atores com os dispositivos cênicos estabelecem uma nova forma de teatro documentário e político, no sentido que a estética também se torna política ao revelar outras formas de perceber o real, ao partilhar com o espectador uma nova consciência por meio da poética dos atores. A performance do ator é parte fundamental da teatralidade nos espetáculos da Amok e do Théâtre du Soleil, visto que ela cria uma experiência a partir da pesquisa antropológica, documental e corporal. Desta forma, esta tese procura responder e criar novas questões sobre as formas estéticas e éticas de como estas duas companhias contemporâneas elaboram um trabalho a partir da dramaturgia dos atores com os fatos reais.

Palavras chave: dramaturgia do ator, Amok, Théâtre du Soleil, teatro documentário, poética do real.

ABSTRACT

This thesis aims mainly to investigate the concept of the dramaturgy of the actor in contemporary theater having as object of study the creation process of the actors in the trilogy of the war of Amok (*Dragão* - 2008, *Kabul* - 2010 and *Stories of family* - 2012) and the Théâtre du Soleil (*Le dernier caravansérail* - 2003 and *Les éphémères* - 2006) around the poetics of the real. Subjectivity, training, documentary theater and musicality are elements of analysis within these creations. The working with documents brought an intensive research on internet sites about the different subjectivities of the people in armed conflict. The work with the details in the play of the actors establish a new way of documentary and political theater, in the sense that aesthetics becomes political when reveal other ways of perceiving reality, sharing with the public a new awareness through the poetic of the actors. The actor's performance is a fundamental part of the theatricality in the spectacles of Amok and of the Théâtre du Soleil, as it creates an experience through the anthropological, documentary and corporeal research. In this sense, this thesis search to answer and to create new questions to think about aesthetic and ethical forms and how these two contemporary companies prepare a work that uses the dramaturgy of the actors with the real facts.

Keywords: dramaturgy of the actor, Amok, Théâtre du Soleil, documentary theater, poetic of the real.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1- Ariane Mnouchkine na Cartoucherie, 2007.....	67
2- <i>Les atrides</i> : coro e corifeu.....	86
3- <i>Les atrides</i> : as Erínias.....	86
4- <i>La ville Parjure</i> : discurso da mãe.....	89
5- <i>La ville Parjure</i> : cemitério com as Erínias.....	89
6- <i>Tambours sur la digue</i> : dupla teatralidade.....	93
7- <i>Tambours sur la digue</i> : rio vermelho.....	93
8- <i>Le dernier caravansérail</i> : o rio cruel.....	102
9- <i>Le dernier caravansérail</i> : dispositivo dos carrinhos.....	102
10- <i>Les éphémères</i> : programa do espetáculo.....	112
11- <i>Les éphémères</i> : cena da ecografia.....	112
12-Improvisação com cordas: Stephane Brodt e Bruce Araujo.....	120
13-Improvisação com estados em dupla: Stephane Brodt e Bruce Araujo.....	120
14- <i>O Dragão</i> : o palestino (Stephane Brodt) e o músico (Carlos Bernardo).....	138
15- <i>O Dragão</i> : israelense paraplégico (Stephane Brodt).....	138
16- <i>Kabul</i> : Jovem casal afegão (Kely Brito e Marcus Pina).....	146
17- <i>Kabul</i> : o carcereiro (Stephane Brodt) e sua esposa (Fabianna de Mello).....	146
18- <i>Histórias de família</i> : jogo físico dos atores (Stephane Brodt e Bruce Araujo).....	152
19- <i>Histórias de família</i> : o filho Andria (Bruce Araújo) e a mãe Milena (Rosane Barros).....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1- A DRAMATURGIA DO ATOR : Conceitos, história e metodologias....	08
1.1 Ator e autoria	15
1.2 O <i>training</i> e suas cartografias	19
1.2.1 O atletismo afetivo de Artaud no Théâtre du Soleil e na Amok.....	22
1.2.2 Meyerhold: musicalidade e orquestra do ator.....	26
1.2.3 Eugenio Barba e a antropologia do ator.....	29
1.2.3.1 Partitura, improvisação e composição.....	31
1.2.4 O training ético no Théâtre du Soleil.....	34
2- TEATRALIDADE E POÉTICA DO REAL.....	37
2.1 Teatralidade e performance do ator.....	44
2.2 Brecht: distanciamento e experiência aurática.....	48
2.3 Teatro documentário como dispositivo de experiência: de Piscator aos dias atuais.....	55
2.4 Teatralidade e experiência no Théâtre du Soleil e na Amok.....	61
3- A DRAMATURGIA DO ATOR NO THÉÂTRE DU SOLEIL.....	64
3.1 Dispositivos de preparação e atuação nos espetáculos.....	68
3.1.1 Documentação/material.....	68
3.1.2 “Concoctage”.....	68

3.1.3	Improvisação e vídeo.....	69
3.1.4	O espírito da música.....	71
3.1.5	Cenário/espaço de aparição.....	72
3.1.6	Máscara e transposição corporal.....	73
3.1.7	Figurino: um patrimônio do Théâtre du Soleil.....	74
3.1.8	Mimetismo/aprendizagem.....	75
3.2	Os processos de criação coletiva.....	76
3.2.1	A criação coletiva e o papel do encenador.....	81
3.3	O ciclo das tragédias e as novas teatralidades do Oriente.....	82
3.3.1	<i>Les Atrides</i>	84
3.3.2	<i>La ville Parjure</i>	87
3.3.3	<i>Tambours sur la digue</i>	90
3.4	<i>Le dernier caravansérail</i> : como contar o real?.....	94
3.4.1	Narrativas/ documentos.....	97
3.4.2	Línguas.....	98
3.4.3	Carrinhos/ espaço de aparição.....	99
3.4.4	Filme e teatralidade.....	100
3.5	<i>Les éphémères</i> e a questão do realismo.....	103
3.5.1	Improvisação e jogo real dos atores.....	105
3.5.2	Carrinhos/ aparência de realismo.....	106
3.5.3	Objetos/ dispositivo de experiência.....	107
3.5.4	Máscara/ personagem.....	109

4- A DRAMATURGIA DO ATOR NA AMOK.....	113
4.1- Treinamento (<i>training</i>) e improvisação.....	115
4.2- Narrativas e subjetividades na trilogia de guerra.....	121
4.3- O político e o Pós-dramático no teatro da Amok.....	127
4.4- <i>Dragão</i> : a estética dos quadros e performance do ator.....	131
4.4.1 documentos e teatralidade.....	133
4.5- <i>Kabul</i> e o cruzamento de narrativas (romance e imagem real).....	139
4.5.1 Teatralidade e narrativa de imagens.....	140
4.5.2 Os dispositivos e o jogo dos atores.....	142
4.6- <i>Histórias de família</i> e o jogo do ator.....	147
4.6.1 O jogo extremamente físico dos atores.....	149
4.6.2 Real e ficção.....	150
5- CONCLUSÃO.....	153
6- BIBLIOGRAFIA.....	160
7- ANEXOS	
ANEXO 1- Entrevista com o ator Stephane Brodt, 2012.....	169

ANEXO 2- Entrevista com encenadora Ana Teixeira, 2012.....	176
ANEXO 3- Entrevista com a atriz Juliana Carneiro, 2012.....	180
ANEXO 4- Entrevista com Delphine Cottu, 2011.....	183
ANEXO 5- Entrevista com o ator Maurice Durozier, 2011.....	187
ANEXO 6- Tradução da entrevista com a atriz Shasha, 2010.....	189
ANEXO 7- Tradução da entrevista com o músico Jean-Jacques Lemêtre, 2010.....	192
ANEXO 8- Ficha técnica do espetáculo <i>Le dernier caravansérail</i> , 2003.....	196
ANEXO 9- Ficha técnica do espetáculo <i>Les éphémères</i> , 2007.....	197
ANEXO 10- Ficha técnica do espetáculo <i>O Dragão</i> , 2008.....	198
ANEXO 11- Ficha técnica do espetáculo <i>Kabul</i> , 2010.....	199
ANEXO 12- Ficha técnica do espetáculo <i>Histórias de família</i> , 2012.....	200

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa investigar a dramaturgia do ator como resultado do processo de escrita dos atores no palco, que envolve desde a prática dos treinamentos e das improvisações até a criação de uma dramaturgia cênica. Para isto, teremos como objeto de estudo a Trilogia de guerra da Amok (*Dragão* – 2008, *Kabul* – 2010 e *Histórias de Família* – 2012) e os espetáculos *Le dernier caravansérail* e *Les éphémères* do Théâtre du Soleil que procuram trabalhar com os fatos reais da atualidade.

A Amok foi criada pela diretora Ana Teixeira e pelo ator e diretor Stephane Brodt, que foi ator no Théâtre du Soleil por cinco anos na França. Ao estabelecer sua sede no Rio de Janeiro, a Amok realizou seu primeiro espetáculo, *Cartas de Rodez* (1998), interpretado por Stephane Brodt com o intuito de fazer dialogar a técnica da mímica corporal de Etienne Decroux com as cartas que Artaud escreveu quando estava no manicômio de Rodez. No mestrado realizei uma pesquisa com o título *A escritura corporal do ator contemporâneo* (publicada em 2010), onde faço um estudo mais aprofundado da práxis da mímica corporal no processo de criação do ator neste espetáculo.

A pesquisa atual pode ser considerada complementar em relação àquela feita por mim anteriormente. Em ambos os casos a elaboração conceitual emergiu das experiências práticas vivenciadas pelos atores da Amok. No entanto, no trabalho anterior o objetivo era refletir a partir da ação física sobre a criação do ator e, nesta pesquisa, procurou-se investigar processos mais subjetivos por meio da experiência dos atores com a alteridade e com a materialidade.

Neste sentido, veremos de que forma a Amok une o treinamento como praxis (diferentes técnicas de atuação) com o treinamento como poiesis ao proporcionar mais liberdade para a criação de uma dramaturgia atoral realizada no palco por meio da improvisação, da intuição, dos afetos e da experiência dos atores com a materialidade. Propõe-se ainda uma análise comparativa com a dramaturgia dos atores no Théâtre du Soleil no processo de criação coletiva dos espetáculos que trabalharam com fatos reais como em *Le dernier caravansérail* e *Les éphémères*.

Um dos objetivos desta pesquisa é investigar os meios pelos quais os atores criam uma dramaturgia em torno de um fato real e urgente do mundo e como os documentos são trabalhados na improvisação dos atores. Sendo assim, surgiram algumas questões: Como o teatro pode lidar com os fatos reais? Que processos e métodos de atuação foram utilizados

para a teatralização dos documentos? Como o teatro documentário pode ser um dispositivo de experiência para o ator e para o espectador?

Uma questão merece ser destacada aqui pelo fato de esta pesquisa ter se voltado para uma análise mais incisiva sobre a poética do real ao tomar conhecimento dos espetáculos do Théâtre du Soleil criados por meio do teatro documentário. Todos sabem do engajamento político e social da encenadora Mnouchkine com as questões urgentes do mundo. O teatro para Mnouchkine, assim como para Brecht, deve ter a função de revelar os fatos da história e, desta forma, esclarecer alguns episódios de nossa realidade. O teatro deve dar a ver o real sem ser realista, sem deixar a sua teatralidade.

O conceito de dramaturgia do ator, o qual pretendo investigar, procura afirmar o trabalho do ator como força vital nos espetáculos que envolve: a subjetividade, a musicalidade, os treinamentos e o teatro documentário. A teatralidade mínima é um fator fundamental a ser observado nos espetáculos analisados do Théâtre du Soleil e da Amok pela valorização das minúcias das ações físicas dos atores, dos detalhes precisos na relação com os objetos, com a luz, com o figurino e com a musicalidade.

Segundo Picon-Vallin (2009), são os corpos que criam a dramaturgia, a gestualidade do ator e a sua relação com a música, com as palavras, os objetos, o figurino, a luz e com as próprias experiências de vida dos atores. A dramaturgia do ator envolve cada subjetividade dentro do coletivo, como uma grande orquestra onde todos os instrumentos são afinados tendo em vista a composição do ator.

Desta forma, torna-se importante o estudo das subjetividades dentro do processo de criação coletiva no Théâtre du Soleil, onde as experiências e vivências de cada ator, provenientes de diferentes países dentro de um mesmo grupo, podem dialogar dentro de um processo de construção cênico-dramaturgica. A pluralidade de vozes e de cultura em torno de um tema pode dar a ver a realidade de cada subjetividade dentro do processo de criação.

No caso do Théâtre du Soleil, o processo de criação coletiva, que parte do jogo improvisado do ator, se torna o verdadeiro ritual de grupo e devém um ato político não somente pela escolha em trabalhar com fatos da realidade, mas também ao perturbar a distribuição hierárquica das funções, criando uma democracia de base entre o ator, o encenador e a sala. O treinamento e os ensaios passam a ser o espaço de partilha de experiências e vivências onde se misturam realidade e ficção levando em conta as diferentes subjetividades envolvidas.

Veremos de que forma o processo de criação coletiva deu origem às primeiras peças do Théâtre du Soleil: *Les Clowns* (1969), *1789 e 1793* (1970) e *L'Âge d'or* (1975), e como a

criação coletiva foi retomada em 1997, quando Mnouchkine acolheu mais de trezentos refugiados do Tibet na Cartoucherie (um espaço onde foram construídos quatro teatros que acolhem outras companhias de teatro e não somente o Théâtre du Soleil) que deu origem ao espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil* (De repente noites de despertar) a partir das vivências dos atores com os refugiados e das improvisações que incorporaram as danças, a musicalidade e a cultura do Tibet.

Mnouchkine cria novos territórios de atuação ao utilizar o teatro documentário como dispositivo de experiência, a fim de potencializar o encontro com as subjetividades envolvidas nos espetáculos. Neste sentido, nota-se a importância do treinamento como espaço de experiência e de troca de afeto, pelo poder de afetar e ser afetado pelo outro. Nota-se que as grandes formas de teatralidade do teatro oriental são substituídas por uma teatralidade mínima, onde se experimenta um corpo memória, no qual são valorizadas cada minúcia das ações a fim de aproximar o espectador de uma vivência íntima e de um contato real com a alteridade.

O espetáculo *Le dernier caravansérail* (2003) pode ser considerado o primeiro teatro documentário do sec. XXI, ao abordar a questão essencial que é a migração dos povos de países em guerras devido à dificuldade de viver no seu país. Veremos como os depoimentos e relatos dos refugiados, colhidos por meio de entrevistas realizadas por Mnouchkine, se aproximam de uma experiência dos atores com as alteridades e com a materialidade cênica por meio das improvisações, antes mesmo de Mnouchkine mostrar estes relatos reais para os atores.

A performance dos atores se torna um fator relevante de escritura nestes espetáculos, ressaltando o conceito de teatro Pós-dramático de Lehmann como um fator teórico utilizado para explicar a “dramaturgia do ator” ao colocar em relevo a performance e os signos de teatralidade que são construídos através do corpo do ator. O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas de sua substância física e gesticulação. A dramaturgia do ator permite que o ator possa improvisar fisicamente e criar suas próprias partituras físicas, diferente do ator que é treinado para dançar, cantar e interpretar. O ator passa a ser capaz de pensar com o corpo e criar as suas ações físicas em relação com o afeto. Isto significa agir organicamente, intensamente e poeticamente.

A corporalidade intensiva e o jogo extremamente físico e poético dos atores nos espetáculos da Amok e do Théâtre du Soleil se tornam o elemento central de teatralidade. Relacionaremos estas características com a pesquisa de Josette Féral sobre a noção de teatro

performático, pelo fato de haver uma ruptura com a representação pelo surgimento do acontecimento real na cena.

A escritura subjetiva dos atores constitui uma cisão no real, ela marca uma ruptura entre o antes e o depois dos acontecimentos através da subjetividade e da experiência dos atores. O ator deixa de se preocupar com a representação como um processo imitativo e ilustrativo a partir de um texto, para criar por meio da relação com os documentos, com a materialidade e com os dispositivos cênicos, uma relação entre o real e a ficção, aumentando a sua potência de afeto pelo encontro com as subjetividades.

A experiência dos atores com os documentos e os fatos reais torna-se um elemento fundamental para análise deste processo, não como um acúmulo de conhecimentos e práticas, mas conforme expressão de Jorge Larrosa Bondia, como algo que nos toca, que requer uma interrupção do tempo a que estamos condicionados no cotidiano (pela rapidez do pensamento mecânico) para um aprofundamento e uma intimidade com a construção do real concreto na cena, pelo detalhamento e sutilezas que as pequenas ações criam como impacto no corpo e na alma dos atores e, conseqüentemente, dos espectadores.

De acordo com Ana Teixeira, a trilogia de guerra é um projeto sobre a memória, sobre um teatro que persiste em não esquecer. O objetivo da Amok era abordar o tema da guerra a partir da alteridade, do encontro com o outro, buscando uma identidade humana e sem fronteiras. Um desejo de aproximação, de pensar a questão da violência a partir da experiência do outro e, deste modo, rever nossos próprios conceitos e refletir sobre nossa própria realidade. Sendo assim, investigaremos como a Amok procura, por meio das improvisações dos atores, formas para incorporar o sofrimento das vítimas.

Nesta pesquisa busca-se fazer uma análise dos dispositivos cênicos de preparação e de apresentação utilizados para a teatralização dos documentos nos espetáculos do Théâtre du Soleil e da Amok. Investigaremos as novas formas de teatro documentário e político realizado na Amok ao estabelecer uma relação direta de partilha do sensível com o espectador por meio da poética dos atores. A partir de depoimentos reais sobre o conflito de Israel e Palestina (*O Dragão*, 2008) ou de uma imagem real de uma mulher de véu sendo assassinada (*Kabul*, 2010) ou de um texto dramático (*Histórias de família*, 2012), a Amok procura estabelecer um diálogo entre o real e o teatral.

Os três espetáculos de guerra partiram de experiências diversas. Cada espetáculo exigiu uma forma específica de treinamento dos atores e de pesquisa do real. As três peças abordam diferentes subjetividades dentro do contexto bélico, porém cada uma utiliza um estilo diferente (depoimento, diálogo, narrativa de imagens). Todas têm em comum a poética

corporal dos atores, o cenário simples de forma quadrada que simboliza o interior das casas com poucos objetos, a precisão da luz e da música, tocada ao vivo nos dois primeiros espetáculos, em harmonia com o jogo dos atores.

A partir desta perspectiva, esta tese foi dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro um estudo do conceito de dramaturgia do ator que engloba a questão da autoria e dos treinamentos; o segundo capítulo sobre a relação entre a teatralidade e a poética do real; o terceiro sobre a dramaturgia do ator no Théâtre du Soleil; e o quarto sobre a dramaturgia do ator na trilogia de guerra da Amok.

Na primeira parte, a noção de “autoria” do ator vem propor um estudo sobre a questão presença e ausência, estabelecendo uma reflexão sobre o ator que representa e o performer que apresenta. Para Agamben (2007, p.55), o processo de autoria se dá no encontro corpo a corpo com os dispositivos que têm a função de orientar e modelar os gestos e as condutas dos seres humanos. Sendo assim, analisaremos duas noções de dispositivos: o dispositivo, conforme explicitado por Agamben como modelo de conduta, e os dispositivos utilizados pelos atores a fim de criar novas potências de atuação por meio da experiência com as alteridades e com a materialidade. Estes dispositivos permitem que os atores criem novos territórios para uma desobjetivação, estabelecido pela ausência do “eu” subjetivo do ator ao dar espaço ao jogo proporcionado pelo encontro e pelos atravessamentos entre o sujeito e o objeto.

Os treinamentos serão investigados como um processo de busca de vivências como uma experiência intensiva e vital por meio do tempo dilatado que mora no afeto, diferente das ações do cotidiano que realizamos de forma automática. O treinamento ético será estudado como uma forma de engajamento entre ação e afeto como campo de potência. Neste sentido, o treinamento pode não somente ampliar as formas de discurso e de autoria do ator na cena por meio da experimentação de diferentes técnicas e dispositivos, mas também criar um espaço de experiência, de escuta e de potencialização dos afetos pelo contato direto com as subjetividades.

“O training e suas cartografias” busca investigar as formas pelas quais o ator pode atingir um estado de consciência dramaturgical. Que tipos de treinamento a Amok utilizou a fim de realizar um trabalho com os fatos reais sem perder a sua qualidade poética? Artaud (atletismo afetivo), Eugenio Barba (aspecto antropológico do estudo da corporalidade), Meyerhold (forma e musicalidade) e ainda o training ético do Théâtre du Soleil (que

proporciona um engajamento dentro e fora do espetáculo), permitem que se estabeleça uma cartografia de preparação dos atores para os espetáculos.

O segundo capítulo trata da relação entre a teatralidade e a poética do real e procura explicar como o teatro pode lidar com os fatos reais investigando as formas poéticas/políticas, ética/estética envolvidas no processo de atuação dos espetáculos analisados. A noção de teatralidade, desenvolvida por Féral, será estudada como um resultado de uma dinâmica entre o real e a ficção, entre o cotidiano e o representacional, o simbólico e o instintivo, a performance e a teatralidade, onde a performance do ator seria o principal foco de atualização dos signos de teatralidade.

Esta teatralidade, estabelecida pela gestualidade e pelo jogo intensivo dos atores, já havia sido utilizada no teatro épico de Brecht por meio do “gestus” e das outras formas de distanciamento estabelecidas a fim de romper com a representação linear do drama. Para Brecht, o distanciamento não é somente um método de ruptura da fábula para a aparição da teatralidade por meio do jogo do ator, mas trata-se ainda de um processo de esclarecimento e reflexão, ao dar a ver o real de outra forma.

Neste capítulo, apresentaremos um estudo sobre o distanciamento, criado pelo efeito de estranhamento que consiste em transformar um comportamento familiar em algo estranho e inesperado, ou vice-versa, a fim de despertar um olhar surpreendente. O distanciamento pode estabelecer uma “experiência aurática”, conforme expressão de Didi-Huberman, no sentido em que a aura, conforme explicada por Benjamin, consiste em uma experiência única e singular ao tomar consciência de uma realidade ainda desconhecida.

Sendo assim, veremos de que forma a gestualidade do ator e a sua relação com os dispositivos cênicos podem criar efeitos de distanciamento nos espetáculos da Amok e do Théâtre du Soleil e uma reflexão renovada em torno do real a partir da poética dos atores. O teatro pode criar e aprofundar novas formas de percepção do real, de modo a partilhar uma consciência política sobre as subjetividades em questão por meio de uma poética teatral.

Em seguida, faremos um estudo sobre o teatro documentário de Piscator até os dias atuais, ao destacar como ele pode se tornar um dispositivo de experiência dos atores por meio do contato com as subjetividades. Pretende-se uma análise de como os documentos são teatralizados pelos atores nas duas companhias e como as vozes das testemunhas são

incorporadas através do trabalho com a corporalidade, com o canto e a música. Propõe-se um estudo da materialidade e dos dispositivos utilizados para recriar os fatos reais na cena.

O terceiro capítulo é dedicado especificamente ao estudo da dramaturgia dos atores no Théâtre du Soleil a partir dos primeiros espetáculos de criação coletiva (*Les Clowns, 1789, 1793 e L'âge d'or*) e do ciclo das tragédias *Les atrides* (1990-1992), *La ville Parjure* (1994) e *Tambours sur la digue* (1999), cujas técnicas orientais ajudaram a criar uma teatralidade característica do grupo. O ciclo das tragédias, criado e adaptado pela dramaturga Hélène Cixous em harmonia com os atores, foi escolhido nesta pesquisa a fim de mostrar como uma criação leva a outra, seja pelos dispositivos cênicos, ou pelo trabalho de teatralidade dos atores, ou pelo próprio conteúdo dos temas.

Busca-se uma análise de como a grande teatralidade do oriente vai cedendo espaço para uma performance mais intimista dos atores ao se tratar da criação de espetáculos sobre as questões urgentes do mundo atual, tal como em *Le dernier caravansérail* (2003), que partiu de depoimentos reais dos refugiados e *Les éphémères*, cujo tema eram as próprias histórias de vida dos atores ao abordar a questão do fim do mundo.

No quarto e último capítulo da tese toma-se a sala de ensaio como campo da pesquisa da trilogia de guerra da Amok: *Dragão* (2008), *Kabul* (2010) e *Histórias de família* (2012), onde o treinamento e a improvisação dos atores são partes fundamentais para o processo de criação do espetáculo. O campo de pesquisa dos atores se expande para além do teatro alcançando uma visão política e ampliada do mundo e de suas questões. Pode-se pensar até na criação de um novo teatro político pela partilha de novas subjetividades por meio da poética dos atores, condição essencial para lidar com este real.

Entre os aspectos abordados destacam-se a relação dos fatores analisados acima nas duas companhias, estabelecendo conceitos, associações, separações e cruzamentos entre um espetáculo e outro, cada vez mais dissipando as fronteiras entre real e ficção, ator e performer, cena e sala, tomando o teatro como um espaço de partilha e reflexão do real. Nota-se, sobretudo, que a dramaturgia do ator é o lugar onde o real é confrontado e redescoberto a partir da experiência dos atores no palco.

1- A DRAMATURGIA DO ATOR (Conceito, história e metodologias)

“A obra de arte no teatro não é mais a obra de um escritor, mas de um ato de vida a ser criado, momento por momento, em cena.” (PIRANDELLO apud BARBA, 2010, p.10)

O início do séc.XX coincide com uma recomposição da paisagem teatral devido à conjugação de vários fatores. Existe uma atitude que leva os criadores mesmos a assumir, paralelamente ao exercício de uma prática, um discurso sobre a prática. A atenção dada aos atores é de certo antiga, mas ela encontra aqui um deslocamento original de sua postura ao possibilitar a apropriação parcial pelo ator do estatuto de autoria.

A discussão sobre o que vem a ser dramaturgia hoje é muito ampla e abrange múltiplas vertentes do processo de criação. A criação coletiva, por exemplo, é um processo onde os atores passam a ter grande participação através da sua escrita na cena, constituída por seus movimentos e ações que passam a compor o texto espetacular. A reapropriação do estatuto de autor pelos atores constitui um fenômeno que modifica e aprofunda o significado do espetáculo.

De acordo com Joseph Danan (2010, p.6), pode-se formular duas definições provisórias para a dramaturgia: num primeiro sentido ela será “a arte de composição de peças de teatro”, noção geral enunciada por Pavis em seu dicionário. Já a segunda tem um sentido mais moderno pela diversidade de concepções e de práticas envolvidas, seria a passagem à cena das peças de teatro. Mas, para Jean-Marie Piemme, a dramaturgia pode ter muito mais que dois sentidos:

“... Se a dramaturgia é da ordem onde tudo significa, pode-se compreender que, do teatro, ela engloba o texto, é evidente, mas também o espetáculo, sua construção, sua relação com o público, sua encenação, seu jogo, sua luz, etc... Por isso, pode-se falar de dramaturgia de um texto, de um espetáculo determinado, mas também ainda, por exemplo, de uma dramaturgia da cena à italiana, ou mesmo de uma disposição dramática de um teatro no espaço arquitetural da cidade.” (PIEMME, apud DANAN, p.6-7. Trad. minha).

Bernard Dort, no artigo “O estado de espírito dramatúrgico”(1986), parte do princípio de que o centro da atividade teatral se desloca da composição do texto para a sua representação. Ele afirma: “Fazer um trabalho dramatúrgico sobre um texto é prever, a partir dele, as representações possíveis (pelas condições presentes na cena).” (1986, p.8.) Este trabalho, que concerne a todos os que estão envolvidos no espetáculo teatral, deseja inverter o processo que vai do texto à representação e partir de um acontecimento cênico para remontar o texto. Trata-se do encontro do acontecimento cênico com o texto para se pensar a representação que envolve não só a composição do texto, mas a realização do espetáculo e sua recepção.

Anos mais tarde Dort passa a falar de uma “representação emancipada” (2009), ou seja, do surgimento de uma nova representação baseada na autonomia dos criadores do espetáculo. Assim, o teatro contemporâneo consiste na interação entre os diversos significantes do teatro, em uma pluralidade autoral através de uma escuta amplificada e de um pensamento alargado. A dramaturgia do ator é parte desta tendência contemporânea, onde a dramaturgia é criada a partir da improvisação dos atores sem um texto a priori, através das possíveis relações com os dispositivos no palco.

Os estudos das performances, principalmente como conduzidos por Schechner (*Performance Studies*) e o conceito de pós-dramático cunhado por Lehmann, pulverizam qualquer centro ou qualquer possibilidade unidisciplinar. Conforme enunciado por Lehmann, um dos aspectos que definem o teatro pós-dramático é aquele da perda, por parte do texto, da matriz geradora dos signos teatrais. O texto muitas vezes é criado a partir de processos improvisacionais. Tal questão remete diretamente à relação entre representação (texto dramático à priori) e apresentação (texto criado durante o processo criativo).

Na medida em que o ator pós-dramático não conta mais uma história, uma gama de possibilidades se abrem dizendo respeito, por sua vez, à esfera da apresentação, cujas qualidades estão ligadas à manifestação de uma presença, ou seja, que ultrapassam a ilustração de situações para colocar em evidência, por exemplo, as corporeidades e suas qualidades expressivas. Poderíamos pensar que o processo de atuação do ator pós-dramático envolve um horizonte técnico e expressivo mais alargado, se comparado com o ator dramático.

Segundo Bonfitto (2002, p.140-141), a construção de partituras de ações pode ser considerada um elo entre os dois tipos de atuação e tem sido explorada por inúmeros criadores desde Stanislavski, Barba até Bob Wilson. No entanto, no ator pós-dramático, as partituras conterão muitas vezes materiais caracterizados por diferentes graus de abstração e subjetividade. Ele deverá ser capaz de produzir sentido a partir dos materiais que estão à sua disposição.

Ou seja, na medida em que os materiais de atuação não são constitutivos de uma personagem, o ator pós-dramático deverá apoiar-se sobre as qualidades expressivas que podem ser produzidas pela sua relação com os materiais de atuação. Neste sentido é que podemos falar de um grau mais perceptível de criação ou de um nível ou dimensão autoral.

O ator pós-dramático deve dominar diferentes técnicas e ter o conhecimento de seu material, ele deve ser capaz de criar partituras de ações antes de qualquer grau de referencialidade com o texto. Este ator tem a capacidade de trabalhar com documentos, depoimentos, imagens, contos, histórias, de forma a selecionar e organizar aquilo que servirá para a criação das cenas.

Pode-se dizer que a dramaturgia do ator se encontra tanto no plano da representação quanto da apresentação do ator e que este deve cada vez mais ter o conhecimento de técnicas para elaborar o seu texto a partir da relação com os materiais de atuação. Desta forma, a dramaturgia do ator torna-se um espaço propício para investigar as novas formas de teatro ao deslocar o olhar do espectador para a experiência real dos atores com os dispositivos.

O território do teatro, abarcando a dança e a *performance art*, passam a ser, nas considerações contemporâneas, uma multiplicidade de procedimentos cujos processos de criação não são lineares, mas pautados por sua dramaturgia própria e independente. Isto significa que as camadas de significância de uma encenação são geradas nos espaços entre estes elementos cênicos.

Hoje em dia se sabe que não existe mais uma dramaturgia (textual, corporal, etc) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramatúrgicas, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação das diferentes dramaturgias singulares, sejam elas corpóreas, textuais, imagéticos ou espaciais. Estas mesmas singularidades não são, por princípio, hierárquicas entre si. A criação cênica contemporânea

passa por diferenças cujos processos, possibilidades, intensidades e experimentações são infinitos.

De acordo com Ferracini (2013, p. 67-68), talvez seja essa percepção de singularidade dos elementos cênicos que leva os grupos teatrais e os atores, cada vez mais, a se embrenharem em processos colaborativos, plúriautorais, pois a ideia é, justamente, não criar mais a partir de um centro, mas através de agenciamentos de singularidades que se relacionam em diagonal. O papel do texto, do espaço, do encenador, do ator, do figurino, da música, entre outros, são todos potências não hierárquicas entre si e que podem existir ou não dependendo das opções dramatúrgicas.

De acordo com Picon-Vallin (2009, p.52), A. Mnouchkine não acha apropriada a palavra dramaturgia, pois, se trata de um trabalho que não é feito na folha escrita, mas no palco. A encenadora diz que o teatro é a arte do corpo, assim como no Oriente. O Ocidente tem a tradição dos textos e o Oriente, a arte do ator. Não existe uma escritura literária prévia, o material dramatúrgico do Théâtre du Soleil são as fotos, os jornais, os livros, os documentos e a improvisação dos atores sobre esse material.

O seu trabalho de escritura coletiva não repousa num texto pré-existente, mas implica a participação criativa de toda a companhia em todos os estágios do processo de criação do espetáculo. Sua escritura não é literária, as cenas são criadas imediatamente no palco e, antes de passar para a palavra, os atores fazem o máximo para improvisar com os estados anímicos e com o corpo.

Sendo assim, A. Mnouchkine dá muita importância ao que ela chama de presença do ator, utilizando meios para alargar a experiência e a energia do ator na cena. Trata-se de encontrar outras formas de atuação que permitam ao ator não agir racionalmente, mas de utilizar-se da materialidade corpórea como meio para compartilhar as sensações. Para isto, Mnouchkine utiliza exercícios de improvisação com as máscaras, com os estados anímicos, com diferentes tipos de danças e cantos a fim de dilatar a presença do ator permitindo a entrada num estado de jogo.

Ao produzir uma mudança do fluxo de energia, o ator está aumentando a sua configuração de presença de modo a modificar a percepção que o espectador tem dele. Trata-se de algo que se encontra em contínua mutação diante dos olhos e que mantém o interesse

pela performance do ator. A presença do ator é um dos principais fatores que estabelece um contato real com a platéia ao mobilizar o espectador e contaminá-lo com seu estado de alma.

Pode-se pensar que a presença do ator, buscada pelos atores do Théâtre du Soleil assim como pela Amok partindo de diferentes formas, diz respeito ao trabalho com um corpo poético e estilizado que dilata a presença do ator, no sentido de que ele não somente interpreta a personagem, mas passa a ter uma maior autonomia da sua função enquanto criador do espetáculo.

O treinamento com a mímica corporal de Decroux, realizado pelos atores da Amok, busca um corpo que não parte de um racional predeterminado, mas que age pela dinâmica dos movimentos dissociados para inventar e reconstruir uma forma artística de transposição do real. Neste treinamento o ator é atravessado por movimentos os quais ele não havia pensado e se encontra num espaço entre o sujeito e o objeto, hora guiando e hora sendo guiado pelo corpo. O ator cria um corpo poético, como o seu duplo artístico e passa a jogar com ele buscando novas formas de criar potências de afeto.

A mímica corporal de Decroux é uma técnica que se fundamenta no corpo poético e artificial através de um estudo aprofundado das ações do cotidiano que são desconstruídas e reconstruídas por meio dos princípios do corpo cênico como a fragmentação, a contraposição, o dínamo-ritmo e a imobilidade, de forma a criar uma linguagem poética na cena. A diferença é que cada princípio destes estabelece uma qualidade de afeto nas ações que não havia no cotidiano, onde são realizadas de forma automática com o mínimo esforço. No corpo em arte ou no corpo cênico as ações são recriadas produzindo um sentido e uma sensação renovados.

O corpo cênico, com sua poética dilatada, estabelece um procedimento de atuação que busca não interpretar nada, nem representar nada, mas, como afirma Ferracini, ser um disparador de afetos e criar um fluxo de forças de criação e recriação, atuando, enfim, como composição. Os diferentes treinamentos investigados nesta tese são uma referência importante para se pensar como as técnicas corporais podem atuar como dispositivos não para mostrar mais competência, mas para aumentar a capacidade de potência de afeto, pelo encontro com as diferentes subjetividades envolvidas no processo.

Hoje em dia, a dramaturgia não está separada da busca de uma teatralidade, ela está ligada com uma construção prática da cena e de seus signos. O texto escrito é somente uma

das linguagens do texto cênico, que estabelece uma organicidade discursiva com outras linguagens não verbais, conforme afirma Féral:

“Se admitirmos que a representação como um todo não é mais do que um momento de um processo que evolui de maneira constante (...) compreenderemos que cada obra teatral não se pode analisar sem levar em conta o processo (...) O trabalho genealógico de preparação, as etapas de construção da cena, a busca que o ator efetua acerca de seu personagem, as dúvidas, as escolhas que fazem a partir do trabalho coletivo, são fundamentais para a compreensão da obra. Tornam claro o sentido e permitem ver a criação em ação: criação da cena, de um papel, de um personagem.” (FÉRAL, 2004, p.27. Trad. minha)

Se tomarmos como exemplo uma produção do Théâtre du Soleil, pode-se verificar a maneira como a diretora Ariane Mnouchkine trabalha com os atores os diferentes personagens, a importância que lhes dá nas entradas e saídas da cena, os detalhes e a precisão atoral, o trabalho com as máscaras, a forma com que trabalha com o figurino e a sua importância para a criação da personagem. Todos os elementos são fundamentais para se pensar o resultado final concretizado no espetáculo.

Neste caso, o que passa a determinar a teatralidade da cena é o jogo do ator e o confronto com a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Alguns encenadores contemporâneos chegam mesmo a colocar como prioridade o trabalho com os objetos concretos que não tem por função cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir um efeito de estranhamento pela intensificação e manifestação extremada da matéria teatral.

O pesquisador Bruno Tackels (2005, p.14) chama atenção para os escritores do palco, como aqueles encenadores que começam seu trabalho a partir de qualquer elemento significativo e não somente do texto do autor, mas também pelas formas plásticas, visuais, musicais, tecnológicas, etc. A criação do texto se dá no momento mesmo de sua construção no palco junto com os outros integrantes da cena.

Os escritores do palco fazem parte de um grupo de encenadores contemporâneos (anos 90) que constroem suas dramaturgias no palco levando em consideração mais a performance

dos atores e menos o texto. Entre estes encenadores encontram-se Romeu Castellucci, François Tanguy (Le théâtre du Rideau), Jean-François Peyret, Jan Fabre, Pippo Delbono, Rodrigo Garcia, etc.

Os escritores do palco utilizam um teatro documentado, ou seja, a pesquisa de documentos reais para, a partir da improvisação dos atores, realizarem uma escrita cênica. Diferente do teatro documentário, que utiliza os próprios documentos de forma direta sem passar pelo processo de criação dos atores. Os escritores do palco não buscam uma visão cotidiana baseada na informação da mídia, mas uma pesquisa de materiais heterogêneos: informações, citações, testemunhos da internet, extratos da vida real que passam pela improvisação dos atores com os dispositivos cênicos para ganhar uma forma teatral.

De acordo com Picon-Vallin (em orientação verbal), os escritores do palco realizam um trabalho que ainda tem como foco decisivo a escritura autoral do encenador, diferente da proposta do Théâtre du Soleil, chamada pela pesquisadora de “escrituras do palco”, visto que fazem parte de um processo de criação coletiva dos atores em harmonia com a dramaturga Hélène Cixous, o músico Lemêtre e a orientação da encenadora Mnouchkine para criar uma obra final.

No Théâtre du Soleil, a autoria coletiva é garantida pela delimitação de funções claras e caminha paralela com uma autoria individual que aparece, por exemplo, na composição original de cada participante, reconhecido por uma marca própria, sem que por isso deixe de funcionar como um dos enunciadores do coletivo.

Levando em conta estes pressupostos de procedimentos de atuação do jogo do ator com os dispositivos reais e o convívio das escrituras dos atores-encenadores ou dos atores-criadores numa longa trajetória de colaboração artística, o Théâtre du Soleil acaba definindo uma linguagem combinatória que alia encenação e performance e justapõe processos de composição autorais e dissonantes. Esta concretude da visualidade elaborada pelas diferentes autorias, especialmente pela fisicalidade dos atores, é responsável pela qualidade estética e revela um modo material e rigoroso de composição da dramaturgia cênica.

1.1 Ator e autoria

“A marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência”.
(BECKETT apud AGAMBEN, 2007, p.55)

Historicamente, desde o início do séc. XX, o conceito de autoria vem sendo questionado no teatro pela separação entre texto dramático e texto cênico. Artaud foi um dos primeiros a dizer que a autoria deveria estar associada ao discurso cênico e não à palavra escrita, sendo o ator o verdadeiro criador de uma linguagem teatral através de seu corpo, matéria especificamente teatral.

“Sem dúvida, de todos os signos do teatro o mais eficaz é o ator: corpo imediatamente presente, dono de seu gesto, de sua voz, elemento central da ação e motor do espetáculo. Nada é possível no teatro sem o ator, porém é preciso que ele consinta ser tratado como signo, passivo e neutro de si mesmo, e em converter-se em material privilegiado de uma escritura que escapa a seu controle e lhe proíbe toda a iniciativa.”(ARTAUD, 1999, p.113)

A questão da dramaturgia do ator enquanto autoria se dá em parte pelo seu discurso não verbal, ou seja, quando ele encontra no treinamento e nos exercícios, momentos de teatralidade, plasticidade e reflexão. O corpo é o impulsionador das palavras, portanto é o que deve ser primeiramente trabalhado para uma criação atoral.

Quando penso a idéia de autenticidade de um espetáculo teatral, não estou me referindo ao autor do texto. O espetáculo é uma arte efêmera que ocorre no tempo presente, assim sua autenticidade está muito mais relacionada com o poder de convencimento da obra. O ator interpreta seu papel de forma a convencer o público, dando um efeito de verdade às falas da peça. A atuação é uma experiência subjetiva de convencimento pelos seus próprios meios de expressão.

Diderot (séc. XVII) foi um dos primeiros a pensar nos efeitos reais e concretos do jogo do ator e o seu efeito no espectador. Ele vai contra a interpretação declamatória que julga insuficiente para causar ilusão e a impressão de verdade na cena. Ele defende uma

interpretação contida, não muito expressiva, pois o ator precisa passar os sentimentos verdadeiros.

Para Diderot, a relação com a pantomima nunca deve ser igual à realidade ao ponto de se tornar repugnante, mas a imaginação deve fazer crer que aquilo é real. A verdade, para ele, é aquilo que faz sentido numa cena, não se respeitando mais cegamente as instruções do autor, mas aquilo que, pela dimensão estética e dramaturgica, tem eficácia.

Diderot cria uma reflexão sobre o paradoxo do ator (se o ator deve sentir ou fingir as emoções). Essa idéia é paradoxal, pois ele vai contra o ator sentir o que interpreta, como a teoria da encarnação, do gênio e da intuição que era muito comum nos atores do séc. XVII. Diderot propõe um caminho onde o bom ator deve observar e trabalhar um sentimento para obter um efeito no espectador. Quanto mais o ator é lúcido, mais o espectador entra no jogo.

O método que Diderot preconiza é também um aprendizado de auto-controle, uma gestão da sensibilidade, supõe que o ator deve observar com reflexão onde antes o ator só representava com alma. Assim, o ator precisa conservar a consciência de uma dualidade separando a ficção de seu modelo. Ele reconhece que a imitação na verdade é uma estilização. Acaba-se a ilusão de que o ator é o personagem. Diderot descobre o fenômeno da teatralidade, pois embora a representação seja constituída pelos mesmos ingredientes da vida real, ela não os utiliza da mesma maneira.

A noção de teatralidade, que surge a partir da experiência do ator, torna-se importante para se pensar a questão da autoria, no momento em que o sujeito é movido pelos diferentes discursos da sociedade. O filósofo italiano Agamben afirmou no artigo “O autor como gesto” que o sujeito autor somente importa na sua relação com os dispositivos. Sendo que o conceito de dispositivo está relacionado com a função de orientar e modelar os gestos, as condutas e as opiniões dos seres humanos. (AGAMBEN, 2007, p.63).

A questão da autoria já havia sido pensada por Foucault no artigo “*O que é um autor?*” (1969), onde ele afirma a indiferença do autor como princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. O filósofo sugere que não se trata tanto da expressão de um sujeito, mas da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer. Sendo assim, nota-se uma distinção do autor enquanto indivíduo real e da função “autor”, que diz respeito ao modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.

Segundo Agamben: “A função autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de textos.” (2007,p.61). Mediante tal definição da função autor e de sua relação com os dispositivos, pode-se pensar que o ator exerce a sua função de autoria do espetáculo no momento em que ele passa a ser o conhecedor das formas dos discursos da cena, ou seja, que ele passa a ter o domínio de diferentes técnicas e de sua relação no jogo, como forma de produção de linguagem:

“O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames - não é algo que se possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar, pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs- em jogo (...) E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força do ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo.” (AGAMBEN, 2007, p.63).

Vale notar que existem dois conceitos de dispositivo utilizados nesta pesquisa: o de Agamben que tem a função de orientar as condutas dos seres humanos e os dispositivos cênicos utilizados como forma de libertar o jogo do ator, a fim de estabelecer uma dessubjetivação por meio do encontro com a materialidade e com as diferentes subjetividades. Neste caso, o trabalho com as subjetividades pode atuar como um contra-dispositivo, no sentido em que o processo de criação se realiza não a partir de um eu subjetivo condicionado, mas pela relação de troca e dos atravessamentos entre as diferentes potências de afeto.

Desta forma, o lugar da autoria no teatro não estaria nem no texto nem na encenação, mas no gesto no qual o ator se põe em jogo com as subjetividades e com os dispositivos cênicos aumentando a sua potência de afeto, ou seja, buscando meios para potencializar o acontecimento do encontro com o outro que se realiza no processo, no atravessamento entre o sujeito e o objeto. Sendo assim, a autoria do ator se encontra no ato de jogar, sem um texto definido, no ato improvisado que também surpreende o espectador ao tentar reconhecer seus signos.

A questão da autoria do ator no teatro está ligada com a teatralidade, com a performance e com os processos de treinamentos que também atuam como dispositivos de experiência para a sua criação. Ou seja, todo o trabalho de pesquisa gestual, vocal, musical, textual e imagética do ator atua como dispositivo de experiência para a criação do seu discurso poético, como forma de composição e produção de sentido.

Isto não quer dizer que o ator deva se moldar a uma determinada forma ou se fixar num determinado estilo de atuar, pois isto o tornaria limitado, como se repetisse um clichê. Segundo Picon-Vallin (2008, p.69), o treinamento físico é indissociável do mental. O *training* cria condições para o ator se libertar do comportamento condicionado do cotidiano, não se limitando apenas a uma técnica, mas serve como dispositivo para uma troca sempre renovada com as outras subjetividades. Sendo assim, o campo autoral dos atores avança para além da interpretação do texto, que deixa de ser matéria-prima da criação dando lugar à técnica, a visão de mundo e ao exercício cênico, que são os dispositivos de autoria do ator.

No *training* do Théâtre du Soleil os atores aprendem a tomar as iniciativas dentro e fora do espetáculo. Cada um assume uma responsabilidade para o funcionamento do coletivo. Eles descobrem os dispositivos de preparação e do próprio jogo dos atores no palco. Para Mnouchkine, a presença é uma das leis principais do jogo do ator. Quanto mais presente se está no jogo, mais ausente se está de si mesmo. O jogo concreto com a materialidade no palco afasta os atores da representação psicológica e verossímil do teatro dramático criando uma condição de valorização da situação cênica real e concreta.

A idéia da não atuação a partir do texto, mas a partir da investigação dos materiais do próprio ator faz com que o *training* seja um meio potente não somente para a construção de uma partitura com traços poéticos, mas para buscar o ponto de convergência entre o afetar e agir, ou seja, compor.

1.2 O *training* e suas cartografias

“O *training* não é um instrumento que serve para dominar uma técnica ou confirmar uma capacidade, mas um espaço subjetivo para descobrir e descobrir-se.” (VARLEY, 2010, p.80)

De acordo com Féral (2000, p.12-13), a noção de treinamento do ator é inseparável das transformações que afetaram a representação teatral e do lugar crescente que ocupa a figura do ator. Com a preocupação de formar um ator completo, torna-se vital o desenvolvimento de suas qualidades não somente físicas, mas intelectuais e morais, tendo como objetivo lhe dotar de uma nova poética.

As escolas de teatro criadas em sua maioria no séc. XIX e início do séc. XX veiculam a visão de formação marcada pela preeminência do texto sobre a cena e pela necessidade de um ator se preparar para ocupar um emprego. Certos diretores de teatro se contrapõem a este pensamento. Grotowski foi um dos primeiros a usar a palavra *training* como um treinamento físico, emocional e intensivo do ator de forma a explorar até o limite as suas potencialidades e o autoconhecimento. Eugenio Barba, um dos colaboradores de Grotowski, afirma que a aprendizagem do teatro não deveria ser realizada por professores de diferentes disciplinas, mas somente por um mestre.

A necessidade de encontrar um mestre, também defendida por Grotowski, é diretamente inspirada no Oriente, onde as crianças começam desde cedo a aprender as técnicas com seus mestres. Desta forma, os atores encontram tempo de se desenvolver no meio do grupo, de traçar um caminho pessoal e de aprofundá-lo.

Os métodos de treinamento se diferem, mas eles fornecem os fundamentos necessários para o jogo do ator: flexibilidade do corpo, o trabalho com a voz, mas também o trabalho com a materialidade. Segundo Ferracini (2013,p.35), a materialidade não se reduz somente a subjetividade de sua força física como um adestramento técnico ou em memória pessoal traduzida em ações, porém também não é a objetividade do pensamento. A materialidade não se reduz nem ao objeto nem à tradução subjetiva, mas os atravessa, os intensifica, os desconstrói. A materialidade potencialmente poética do corpo tem como premissa o seu atravessamento por forças relacionais e a sua potência é o seu poder de afetar e ser afeto.

Segundo Deleuze e Guattari (Mil platôs, v.4, p.21): “o afeto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu”. Sendo assim, a materialidade do corpo em arte concretiza forças no próprio corpo material na experiência do encontro. Estar em materialidade é estar em estado de criação e em estado de diferença de si e do outro. Para manter-se neste estado é necessária uma contínua experimentação da apresentação e da escuta destas forças de atravessamento. Um deixar-se afetar para a ação e não somente a realização mecânica da ação em si.

O treinamento visa tornar sensível o corpo do ator por meio da escuta e do aprendizado das leis do movimento (dínamo-ritmo, equilíbrio e desequilíbrio, forças contrárias, etc) a fim de adquirir uma linguagem poética e um aumento de potência para afetar e ser afetado. O *training* diário proporciona força, ele não serve para adestrar o corpo, mas para potencializar e intensificar a sua capacidade de ação. Não se trata de aprender técnicas e gerar habilidades, mas de intensificar aquilo que já se tem para um “devir” outro, no sentido deleuziano, não como evolução, mas como um lugar do “entre” um e outro, uma zona de turbulência e experimentação.

Mesmo que o treinamento prepare o ator para uma indispensável presença cênica, sua aplicação direta não é a representação. A maior parte dos exercícios, gestos e movimentos descobertos no treinamento não aparecerão na cena, mas é o processo mesmo que importa, conforme afirma Barba: “A temperatura do processo importa mais do que o processo, no sentido em que estabelece a coesão, a cumplicidade e a escuta do grupo modelizando as experiências espaço-temporais em comum.” (BARBA, 1995, p.234, apud PICON-VALLIN, 2008, p.76).

O *training* tem a função de envolvimento no jogo, na cumplicidade, na troca dos olhares e no engajamento do corpo no exercício, elementos estes que serão utilizados nas improvisações, quando o corpo age e reage sem pensar antes na história, mas pela troca direta com o outro. Ele é um aprendizado para tornar o corpo presente, enquanto instrumento da imaginação.

Pode-se pensar que todo treinamento exige uma certa cartografia que esteja em constante movimento de aceitar e de rejeitar certos métodos. De acordo com Rolnik (1989): “Para os geógrafos, a cartografia - diferentemente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem.”

O cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. Segundo Rolnik, o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar. Ele está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias.

De acordo com Renato Ferracini, professor da Unicamp e também ator do Lume, o treinamento poderia estar ligado com as próprias vivências e memória do ator. Ele amplia o conceito de treinamento, visto que o treinar pode estar inserido na ação de sair às ruas e vivenciar experiências, observar fluxos cotidianos, olhar as relações sociais a ponto de gerar um afeto, uma experiência e uma vivência.

“O treinar se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, relações de jogo com o outro ator, com suas próprias singularidades. (...) No espetáculo se treina assim como no cotidiano pode-se encontrar estados cênicos. O importante é encontrar potências de vivências que, em si, mantêm a sua força vital: vivência como força motriz, que lançadas como virtuais na memória dos atadores serão sua fonte inesgotável de organicidade e vida.”
(FERRACINI, in ABRACE IV, 2006, p.524)

Na Amok notou-se que a prioridade é que o treinamento desfaça os condicionamentos criados pelo comportamento cotidiano a fim de criar um corpo poético para a cena. Porém, durante o treinamento surgiram algumas questões que se relacionam ao trabalho do ator/performer: Como ampliar a capacidade de afetar através de uma poética sem perder a força do real? Como produzir uma experiência que potencialize o “entre” o ator e o espectador?

O treinamento, de acordo com Bonfitto (2009, p.39-40), pode se dividir em práxis e poiesis. O treinamento como práxis pode ser associado com a aplicação de sistemas de atuação, ou seja, os atores aprendem técnicas que servem como ferramentas para as improvisações, por exemplo, o uso das máscaras, a mímica corporal de Decroux, assim como as técnicas do corpo extracotidiano de Eugênio Barba, além do trabalho com a voz baseado em Artaud.

Por outro lado, o treinamento como poiesis envolve a relação dos atores com os materiais de atuação em cada processo criativo (documentos, temas, exercícios, figurino,

objetos, luz, música, imagens, fatos reais). Esta relação representa um terreno aberto para uma investigação em que a praxis pode ser transformada e experimentada pelo trabalho com a poiesis ou até que ponto a praxis pode ser descoberta por meio do encontro com a poiesis. Nota-se que no trabalho de ambas companhias, o treinamento como praxis e poiesis estão interligados, como atravessamentos que se potencializam, assim como ética e estética, forma e conteúdo.

Dentro deste quadro de pesquisa e experimentação dos atores com os fatos reais, a Amok buscou determinados tipos de treinamentos que pudessem dar conta de teatralizar os documentos através do jogo físico dos atores, do trabalho com os cantos e da musicalidade em cada espetáculo. A Amok faz questão de preservar e atualizar o pensamento de mestres como Artaud e Decroux, ao revelar o corpo como principal fator de teatralidade, seja pela precisão dos movimentos ou pelo inesperado das ações que criam um efeito surpreendente e impactante na cena. Observa-se, então, como a prática e o pensamento destes mestres compõem uma cartografia de treinamentos para os atores em ambas as companhias.

1.2.1 O atletismo afetivo de Artaud no Théâtre du Soleil e na Amok

“Afirmo que há uma poesia dos sentidos e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta a que me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que exprime estiverem para além do alcance da linguagem falada.” (ARTAUD, 1999, p.101-102).

Falar da influência de Artaud (1896-1948) no Théâtre du Soleil e na Amok é falar também de um teatro fundamentado na presença física e no jogo corporal dos atores. No texto sobre o Atletismo afetivo, Artaud se propõe a tratar especificamente da preparação do ator, porém ele não dá indicações sistemáticas de treinamento, estabelecendo apenas princípios gerais como, por exemplo, a idéia de que o campo do ator é o dos afetos e que o modo de lidar com as emoções deve ser físico, plástico e não psicológico.

A qualidade de afetos de Artaud é bem diferente das emoções cotidianas que são a matéria-prima da encenação naturalista. Trata-se de uma experiência afetiva ampliada para além das relações humanas que nos remeterá às questões que o teatro da crueldade pretende tratar (o homem diante do cosmos, do destino e do sagrado).

De acordo com Cassiano Quilici, a palavra afeto não designa apenas a qualidade de uma experiência, mas um poder, o poder de afetar, uma força que atua no e através do ator e depois em relação ao espectador. O sentido transformador do teatro mágico e ritual, o seu poder de contágio, relaciona-se ao desencadeamento de dinâmicas afetivas:

“A defesa de um trabalho físico e plástico com as emoções também não é exatamente uma inovação. Meyerhold já havia indicado um caminho nesta direção, influenciando inclusive o método das “ações físicas” do último Stanislawski. Mas, em Artaud, há um certo modo de tratar desta questão que merece ser destacado. Ele recorrerá novamente à ideia de duplo para referir-se à existência de um organismo afetivo, paralelo ao organismo físico. Assim como o teatro pode ser o “duplo” de uma realidade mais sutil e elementar, o organismo afetivo é uma espécie de “duplo” do corpo físico, sua expressão “vital”, que o ator deve saber moldar. A dimensão física e exterior da ação tem de estar apoiada neste plano vital.” (QUILICI, 2004,p.138)

Para Quilici (2004, p.21), Artaud fez do teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si, como um processo de transformação física e espiritual do homem. Neste sentido, o atletismo afetivo atua não somente enquanto treinamento para um espetáculo, mas principalmente nas formas de intensificar a capacidade de afeto, no sentido de aumento de potência pelo processo de encontro com o outro. Trata-se de experienciar as diferentes materialidades (subjetivas e objetivas) que promovem a conversão de si, que potencializam a escuta do outro e que ampliam a sua capacidade de ação.

Outro princípio pensado por Artaud, que é de grande importância para o treinamento da Amok, é o da palavra enquanto espaço de poesia. Trata-se de criar um espaço poético, que não se refere somente à palavra, mas a materialidade da palavra que ocupa um espaço físico, som, ritmo, mas também a palavra como grito e como silêncio. Neste caso, o trabalho com as glossolalias, na Amok, permite que os atores deixem de pensar no sentido da palavra para experimentar a sua materialidade (intensidade, tonalidade, dínamo-ritmo), criando novos territórios para desobjetivação (atravessamentos de forças de potência). A voz atua como contra-dispositivo, lugar da descontinuidade, criando novos territórios de significação e de “devires” por meio das sensações.

Ao acompanhar os ensaios do último espetáculo da trilogia da Amok, *Histórias de família*, verifiquei que os atores deixaram a qualidade antropológica de pesquisa das ações realizada nos dois primeiros espetáculos para um treinamento mais dinâmico. Isto se deu devido ao fato de que no texto de Biljana os personagens agiam com muita violência uns com os outros, mudando de um estado emocional para outro rapidamente, tal como no comportamento das crianças. Neste caso, os atores começaram a treinar com um novo procedimento de atuação que a Ana Teixeira chamou de “improvisação com os estados” a fim de vivenciar corporalmente diferentes qualidades de estados emocionais.

A improvisação com os estados cria um paradoxo nas ações do ator que deve agir sem pensar, mas de acordo com o que seu corpo assume no momento, ele cria um lugar de descontrole, de não atuação que cria o vácuo e o vazio importantes para a desconstrução dos clichês da presença. Ela faz com que os atores possam transitar rapidamente de uma emoção para outra e agir e reagir de acordo com o que o outro está enviando. Este exercício estabelece dois princípios ao mesmo tempo: o da presença ativando a escuta do outro e de si mesmo, além de ampliar o seu campo de afeto aumentando a potência de contágio do espectador.

Ao ler o texto do Prof. André Carreira da UDESC (*A interpretação a partir de estados como uma busca de uma cena grotesca*, 2011), ele cita o autor argentino, Eduardo Pavlovsky (*Nuova escena argentina*), como um dos primeiros a afirmar a importância do teatro que trabalha a partir dos estados. Ele afirma que no teatro de estados não há uma linha na personagem, mas que coexiste uma multiplicidade de níveis que rompem com a unidade da personagem. Neste teatro, a atuação está fundamentalmente na intenção de não interpretar, mas sim de experimentar a personagem. O eixo central seria gerar estados emocionais, como momentos de intensidade, mais do que buscar explicações, como afirma o pesquisador argentino Luis Emilio Abraham:

“Este teatro não persegue como fim o perfeito fingimento do personagem, mas sim o aprofundamento na verdade do ator e, conseqüentemente, uma prática estética, mas também terapêutica, que nos aproxima de uma concepção sobre a existência desde a condição física e presencial da cena.” (ABRAHAM apud CARREIRA, 2011, p.11)

A construção de jogos de interpretação impulsionada pela experimentação de estados emocionais articula uma condição de interpretação transversal à lógica do texto, da história e

das motivações internas da personagem propostas pela dramaturgia. Buscar um estado de alegria, de raiva, de tristeza, ou depressão, como experimentação conduz para uma situação onde o controle racional é minimizado e permite deixar fluir as sensações pessoais que darão forma e sentido ao jogo. O ator fica na fronteira entre o controle racional e o deixar-se levar pelo próprio estado.

Por vezes, a improvisação com os estados possibilita a criação de uma zona limítrofe na experiência do ator, que se situa entre uma realidade pessoal e sensorial e a ficção da cena. O que se busca é que o ator, ao experimentar uma sensação pessoal, estimule o seu processo de criação. A improvisação com os estados anímicos pode ser compreendida como uma vivência que busca o estabelecimento de uma experiência de aumento de potência dos meios de afetar e ser afetado pelo outro (lugar de turbulência entre o sujeito e o objeto).

Neste ponto da investigação, a improvisação com estados destaca um aspecto primordial nesta pesquisa: como encontrar um registro de atuação que dilate as esferas da presença do ator que estão relacionadas com as suas sensações reais? Como estas esferas provocam um certo estranhamento no público quando este se depara com o jogo do ator que brinca com as fronteiras personagem e vivência real? Trata-se ainda de investigar como as fronteiras entre ator/performer, real/ficção estão cada vez mais se dissipando na cena teatral contemporânea.

A Amok utilizou o trabalho de improvisação com estados a fim de ampliar a vivência corporal de sensações e da memória física do ator. O trabalho com os estados contraditórios, conforme veremos no capítulo IV sobre o treinamento da Amok, estabeleceu uma experiência real dos atores para compor as situações grotescas exigidas pelos personagens da peça de Biljana. Os atores trabalham até o limite de sua expressão física, sem esquecer a dinâmica da poética corporal. A improvisação com os estados anímicos potencializa o jogo dos atores e estabelece um efeito impactante no espectador, chamando a sua atenção para o aqui e agora da cena.

1.2.2 Meyerhold (1894-1940): musicalidade e orquestra do ator.

“Não se deveria autorizar um ator a subir no palco antes dele ter criado um roteiro de movimentos. Quando, enfim, se escreverá no quadro das leis teatrais.” (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969, p.86)

Segundo Picon-Vallin, Meyerhold foi um dos primeiros a buscar uma teatralidade não cotidiana no lugar do corpo natural preconizado por Stanislavski. Ele coloca em cena um corpo versificado de um ator polivalente, jogador, acrobata, músico, dançarino. Para ele, a cena deve ser um meio diferente de vida, que faz com que o ator compreenda as leis do teatro.

Meyerhold comprovou que as palavras não devem coincidir com as reações e as expressões físicas. A linguagem verbal é diferente da linguagem do corpo que possui uma visualidade plástica na cena. Ele aperfeiçoou o corpo do ator pelos exercícios da biomecânica que trabalha o virtuosismo cênico com a finalidade de atingir uma limpeza rigorosa da forma e uma agilidade corporal, que num mínimo de tempo consiga inserir um máximo de sensações. A biomecânica, na verdade, é uma espécie de ligação com determinadas tradições espetaculares (circo, dança e teatro oriental).

Segundo Picon-Vallin (2008, p.23), partindo do “teatro da convenção” (um teatro do movimento no qual os artistas devem dominar as linhas, o ritmo e a plasticidade do movimento, nunca esquecendo que estão representando para um público, sem o ilusionismo do Naturalismo), Meyerhold, nos anos 1910, reintroduz no palco toda a prática teatral. No entanto, nos anos 30, o encenador afirmará o princípio do “realismo musical” que implica que o espetáculo seja construído como uma sinfonia, mesmo quando a música só é escutada em certos trechos, porque a dramaturgia é pensada de forma musical.

Meyerhold pensa em seus espetáculos em forma de partitura, mesmo quando estes são realizados sem música. Para o diretor, a música pode ser audível ou inaudível, visto que pode ser utilizada tanto em sua força de construção quanto em sua abstração e em seu impacto emocional, lírico ou crítico. Quando é audível, a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Quando é inaudível ou ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual dos atores.

Picon Vallin afirma que para Meyerhold, a direção de atores se parece com a regência de uma orquestra: “É preciso atuar como em uma orquestra, cada um fazendo a sua parte (...)

Aqui uma flauta, lá uma trompa.” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2008, p.31). Ele considera suas encenações como espetáculo em movimento. Ninguém, além do ator, pode assegurar a fluidez do tecido cênico. Portanto, o ator deveria ver e escutar o espetáculo constantemente e, para isto, deve estar presente em cena ou num camarim que desse para o palco.

O espetáculo deve ser compreendido como uma corrente contínua, é preciso saber “representar as modulações”, ou seja, a passagem evolutiva de uma parte para outra: “Representar as modulações é concentrar a atenção no passado, sobre o que acaba de ser levado a cena, e sobre o futuro, sobre o que vai ser representado.” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2008, p.32)

Formado em música como violinista, Meyerhold usa desde muito cedo (*A morte de Tantalos* de Maeterlink, 1905) a música em seus espetáculos. Ela faz com que a natureza surja no teatro (o sopro do vento, a ressaca do mar), ela exprime o indizível, o diálogo das almas, sua parte obscura, enigmática. A música cria o meio para a desrealização da cena necessária à nova escrita simbólica da época.

Meyerhold afirma que é preciso encontrar as transações, as passagens, os deslocamentos de uma tonalidade a outra que compõe um fluxo sonoro contínuo, assim como as zonas de ruptura e modulações. O texto é tratado como um material musical. A música substitui os elos lógicos da continuidade da intriga pelos elos associativos, insere ênfases e sustenta o trabalho do ator.

Segundo Picon-Vallin, o ator meyerholdiano está dentro do ideal profundamente musical e sua formação deve estabelecer bases sólidas nesta área:

“Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que gosta de música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Eles gostam quando a música é utilizada para criar uma atmosfera, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do espetáculo. O trabalho do ator é, para falar de uma maneira metafórica, seu duelo com o tempo. E, aqui, a música é seu melhor aliado. Eventualmente, ela pode não ser ouvida, mas deve ser sentida. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre a música, mas representado sem música. Sem ela, e com ela, pois os ritmos do espetáculo serão organizados segundo as suas leis e cada intérprete a trará em si.” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2008, p.26)

Esta forma de pensar o trabalho do ator a partir de uma musicalidade muito se assemelha com a música interior que Mnouchkine deseja que o ator seja capaz de criar de acordo com o personagem. A música para o Théâtre du Soleil, assim como para Meyerhold, deve ajudar o ator a estruturar o ritmo interno de sua personagem, que irá se externar pela gestualidade.

Para cada criação coletiva do Théâtre du Soleil se estabelece uma relação triangular entre Mnouchkine, os atores e o músico Lemêtre e, pouco a pouco, os atores saem do tempo lento do cotidiano, os personagens aparecem e a música aparece com eles. A criação da partitura musical acontece no processo, junto com a improvisação dos atores. De acordo com o que os atores dizem de suas cenas, Lemêtre propõe uma musicalidade e um ritmo a ser seguido.

Jean-Jacques Lemêtre costuma dizer que a música é o segundo pulmão do espetáculo, sendo o texto o primeiro. O seu lugar não é nem a redundância nem o pleonasmo. A música inventa uma história complementar ao lado, pois ela é um acréscimo de compreensão. Por exemplo, se Lemêtre trabalha a alegria, os atores não jogam com a alegria, mas de repente se qualquer coisa os faz rir, a música não os fará rir. Existe sempre uma dualidade e a riqueza emerge deste contraste.

Nos espetáculos da Amok, a função da música é diferente em cada espetáculo. Mesmo que nos dois primeiros espetáculos da trilogia: *Dragão* e *Kabul*, ela seja tocada ao vivo com instrumentos da própria região, em *Dragão* o músico se encontra dentro do espetáculo, como um personagem coadjuvante, tanto no universo do personagem palestino quanto do israelense (ambos representados por Stephane Brodt).

Em *Kabul*, o músico tem um lugar no canto do palco, onde trabalha com os vários instrumentos antes mesmo da cena começar, propondo uma ambientação e um clima afetivo prévio à entrada dos personagens. A música estabelece uma sincronicidade com a atuação dos atores que procuram responder ao seu ritmo, além de intensificar os sentimentos dos personagens e ajudar no imaginário das ações.

Em *Histórias de família*, a música cria um tom circense e interrompe as cenas de violência da família levando para o plano lúdico, onde os personagens dançam e brincam com esta realidade. Por exemplo, nos momentos em que o filho Andria mata os pais, ele dança e canta no ritmo da música criando uma ironia da situação. As partituras corporais dos atores, no início da peça, mostram os personagens fazendo suas ações rotineiras, tais como colocar os pratos na mesa, ler o jornal e jogar basquete no mesmo ritmo da música. Quando a música para, todos param e, em seguida, repetem suas ações.

A música estabelece uma esfera ritualística de celebração, ao invés de uma sequência de atos como no drama. Não se trata de um espetáculo musical, pois isto significa que a música viria em primeiro lugar, mas de um espetáculo musicado, onde ela ajuda a orquestrar as ações dos atores.

1.2.3 Eugenio Barba e a antropologia do ator

“A dramaturgia do ator me ajudava a pensar em como ele podia contribuir não só interpretando um texto ou personagem, mas fazendo uma composição que tivesse um valor em si mesmo. (...) Sem este processo independente, um ator não era ator. Podia até funcionar dentro de um espetáculo, mas era um material puramente funcional nas mãos do diretor. A dramaturgia do ator era a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista.” (BARBA, 2010, p.58)

A relação do estudo da antropologia teatral de Eugênio Barba com o treinamento da Amok e do théâtre du Soleil diz respeito a investigação de culturas diversas do Oriente e da relação com as subjetividades (do ator consigo mesmo, com o outro e com o espectador). Barba trouxe novas experiências para o treinamento do ator contemporâneo ao investigar os princípios do corpo cênico de acordo com o estudo da corporalidade de diversas culturas. Segundo Barba, os princípios do corpo cênico dilatam a presença criando o “corpo em vida” responsável pela manutenção da atenção do espectador.

Para ser real, a ação deve tornar-se necessária, uma ação que envolve todo o corpo, que muda de tonicidade, que implica num salto de energia mesmo na imobilidade. Eugenio Barba (1995) propõe a seguinte definição para dramaturgia: ações em trabalho ou trabalho das ações. Esta definição substitui a idéia de um texto escrito como produto acabado por um texto em movimento e, neste caso, a dramaturgia produzida pelos atores tem relação com a ideia de ação.

“Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes, as

mudanças no espaço. (...) O importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: texto.” (BARBA, 1995, p.68)

A dramaturgia do ator, segundo Eugênio Barba, se encontra no espaço entre o texto e a sua performance, sendo o ator o responsável pela composição das ações. O espetáculo, na realidade, somente se efetua poeticamente quando há uma relação entre todos os elementos que o compõem podendo, neste caso, partir tanto do texto, quanto de um conjunto de ações físicas e vocais dos atores como princípio norteador de uma poética.

O ator, através da composição de suas ações, cria um vocabulário independente do texto, deixando de ser intérprete da obra para se tornar um criador passando a ter seus próprios instrumentos para a escrita cênica. Neste caso, é necessário que o ator aprenda uma poética corporal através de um treinamento constante com exercícios, que trabalham com os princípios do corpo cênico ou do corpo em arte, de modo a adquirir uma técnica de criação pessoal.

Barba afirma que a dramaturgia é uma maneira de pensar através de uma técnica que permite organizar os materiais para poder construir, desvelar e entrelaçar relações. Ele considera que o trabalho do ator se constitui sobre três tipos de relações:

- o trabalho do ator sobre si mesmo: entre o visível e o invisível, entre o desenho exterior e o mental. Neste nível o ator opera sobre sua própria energia realizando as partituras de movimentos entre dois pólos: forma e precisão. O ator deve ser capaz de repetir cada ação simples, cada detalhe da ação como num processo de montagem.

- O ator com o outro: entre o ator e o espaço, o tempo, os objetos, a música, o texto, a voz, os silêncios, as luzes, o figurino e os companheiros de cena. O ator deverá realizar operações de transformação nestes objetos e sujeitos que, por sua vez, criam tensões e transformações no próprio ator. Neste caso há uma importância em descobrir a vida do objeto, suas múltiplas utilizações, suas diversas formas de manipulação, suas potencialidades sonoras. O ator não procura somente expressar algo, mas estar em ação com toda sua presença. Sua tarefa não é somente a nível energético do corpo como no primeiro, mas essencialmente no domínio da linguagem.

- O ator e o público: é o nível em que se dá uma elaboração precisa das imagens do ator para dirigir a atenção do espectador através de situações inesperadas. É onde aparece o

nível orgânico, ou seja, as ações que provocam uma participação cinestésica no espectador. O trabalho do ator consiste, sobretudo, em realizar uma montagem e guiar o olho do espectador sobre o texto ao fazê-lo experimentar o texto performativo através das ações, do texto, da música, da luz, dos acessórios. O trabalho do ator não é somente o de trabalhar sobre as ações, mas sobre os afetos, que criam condições de potencializar o encontro com o espectador.

1.2.3.1 Partitura, improvisação e composição:

A noção de partitura, como nos mostra Patrice Pavis no seu dicionário, é extraída da teoria musical e aplicada ao ator e à encenação. Uma partitura pode ser realizada a partir de materiais elaborados, fixados, combinados e reproduzidos. O conceito de partitura, improvisação, composição e repetição estão inerentes no trabalho do ator e também fazem parte do treinamento da Amok.

A prática que Ana Teixeira chama de “Treinamento e improvisação” propõe a mímica corporal dramática de Decroux como base para articular o jogo e a improvisação dos atores. O treinamento começa com o ator que joga consigo mesmo, ou seja, individualmente com a voz e o corpo num contexto de improvisação que lhe permite encontrar as emoções primitivas e essenciais sem esquecer-se dos princípios do corpo cênico.

Para a Amok, assim como para Barba, o corpo e suas impulsões orgânicas são fundamentais para fazer nascer o jogo teatral. O ator improvisa com os estados e as energias, estabelecendo um diálogo com os outros atores em situação de jogo. O conceito de treinamento e improvisação é fundamental para se entender o trabalho do ator criador a partir de seu próprio material e, assim, construir a sua dramaturgia corporal estruturada pelas partituras de ações.

De acordo com Barba, as ações do ator respondem a uma lógica dinâmica, independente de seu significado narrativo. Esta lógica se refere à capacidade de usar o equivalente da energia (qualidade de tensões, desenho dinâmico, esforço, aceleração, desequilíbrio, etc) necessário à criação de uma partitura. Para Barba (2010), a partitura diz respeito:

- ao desenho geral de uma forma de uma seqüência de ações e ao desenvolvimento de cada uma das ações;

- à precisão dos detalhes de cada ação e de seus desdobramentos (mudança de direções, variações de velocidade);
- ao dinamismo e ao ritmo: a velocidade e a intensidade que regulam o tempo (no sentido musical) de uma série de ações;
- à orquestração das relações entre as várias partes do corpo (braços, pernas, mãos, pés, olhos, voz, rosto);

Uma partitura só começa a viver depois de ser fixada e repetida diversas vezes. Ela é a manifestação objetiva do mundo subjetivo do ator. Ela é a busca da ordem para dar uma espécie de desordem que depois será elaborada pelo diretor. A elaboração, para Barba, também quer dizer destilar este material por meio de modificações e cortes radicais, achar variações, refinar os detalhes, alterar a sua forma, mudança de ritmo e direção no espaço, a fixação de micropausas e um novo arranjo de várias partes do corpo, diferente do material originário.

Esta desordem, da qual fala Barba, não pretende complicar inutilmente o texto carregando-o de sentidos simbólicos ou metafóricos que parasitariam a significação primeira, mas praticar uma política da deriva, da diferença, permitindo que surjam simultaneamente diferentes sentidos num mesmo texto. A simultaneidade das ações ocasionaria uma imprevisibilidade, um elemento flexível, não orientado e não programado a ser trabalhado pelo ator e pelo diretor do espetáculo.

Sendo assim, a ação pode ser elaborada e pensada como uma montagem simultânea de vários componentes que, interagindo, criam sensações e significados imprevistos e diferentes para cada espectador. Um ator pode trabalhar uma partitura física separadamente do aspecto sonoro e semântico da partitura vocal e numa fase seguinte se relacionar com as partituras dos outros atores, numa simultaneidade que gera nexos inesperados, concordantes ou dissonantes.

A atriz Roberta Carrieri (2011, p.45), integrante do Odin Theater desde 1974, afirma que constrói a cena a partir de sua presença cênica e a relação com diferentes dispositivos: objeto, músicas, danças, textos, luz. A partir das imagens criadas pelo seu corpo em movimento, a atriz pode identificar partituras corporais e desenvolver uma narrativa de imagens. A princípio, ela não tem uma preocupação em organizar uma cena com uma lógica linear, mas sim em buscar livrar-se dos clichês do cotidiano para entrar num espaço poético de criação.

Eugenio Barba, ao desconstruir a ilusão do texto, cria uma nova ilusão: a da materialidade do ator para provocar a imaginação do espectador. O ator deve saber como passar do verbo para as ações, como criar formas. As formas podem não conter qualquer informação ou várias ao mesmo tempo como na poesia. Porém, é através da forma que se chega ao pensamento e não ao contrário. O ator deve agir, sugerir e não indicar, deve chegar à síntese de uma realidade complexa.

Para Barba (2010), a improvisação é um estímulo para o pensamento criativo que não é retilíneo, mas faz parte de uma simultaneidade de ações e sensações evocadas pelo ator num fluxo ininterrupto de reações. A dificuldade reside em reconstruir as ações e sensações nos mínimos detalhes. Diferente da composição que é o processo de juntar um detalhe de cada vez, concentrando em diferentes partes do corpo, em diversas imagens e decidindo a sucessão de formas que o corpo assume em relação ao ponto de partida. Os elementos criados são unidos e montados, tornando-se materiais do ator.

A composição é um método de construção de materiais que permite alcançar rapidamente resultados que podem ser repetidos. Confrontando-se uma à outra, a improvisação encarna a idéia de multiplicidades e simultaneidades de atos e pensamentos, enquanto que a composição encarna as singularidades e vai se aprimorando com a repetição.

De acordo com Roberta Carrieri (2011, p.111), improvisar faz parte tanto do treinamento quanto do processo de criação do espetáculo. Ela distingue três tipos diferentes de improvisação:

- Improvisação com elementos fixos: dada uma série de exercícios ou uma sequência de ações, a atriz improvisa a dinâmica e a ordem das partes. Assim, o ator se acostuma a interpretar suas próprias partituras físicas, ou seja, a reagir usando sequências fixas de ação.

- Improvisação dentro de um princípio: o espaço para improvisar é ainda maior, pois não se começa aprendendo uma partitura fixa, mas improvisando dentro do princípio para descobrir suas diferentes possibilidades. Por exemplo, improvisar em desequilíbrio, ou em contraposição.

- Improvisação a partir de um tema: para criar material para os espetáculos, a atriz segue um fluxo de associações que surgem de um tema, geralmente sugerido por Barba. Pode ser uma imagem ou uma dança ou uma poesia que farão parte do universo subjetivo da atriz sobre o tema.

A improvisação pode não ter como finalidade a construção de um espetáculo, mas simplesmente trabalhar o material físico do ator. No trabalho de criação de espetáculos, Barba dá um tema aos atores para improvisar sem uma relação direta com o espetáculo em si. Ele trabalha com frases metafóricas para que os atores desenvolvam corporal e vocalmente as cenas. Barba não se preocupa com uma coerência lógica entre corpo e texto, ele trabalha no nível da performance a partir do repertório de partituras corporais do ator.

O trabalho com as ações físicas e o corpo poético e extracotidiano de Eugênio Barba torna-se uma referência para a dramaturgia do ator na Amok, seja pelo treinamento com os princípios do corpo cênico, pelo estudo da presença do ator, ou ainda pela pesquisa antropológica das diferentes culturas e subjetividades. O importante é como o ator vai compor a sua dramaturgia utilizando seu próprio material corporal e vocal.

1.2.4 Training ético no Théâtre du Soleil:

“Quando alguém faz algo bom, tomem isso para si e levem adiante. Evitem cair na ideia, busquem o verdadeiro, não o realista. O verdadeiro não é realista. Entrar em cena já é entrar em um lugar simbólico, onde tudo é musical, poético.” (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010, p.61)

Diferente do treinamento do ator para Barba, que consiste na elaboração do material físico e vocal e na composição de uma partitura de ações físicas subjetiva, o treinamento no Théâtre du Soleil relaciona cada individualidade dentro do coletivo que consiste numa partilha de experiências, na relação com a alteridade e com os dispositivos cênicos para a construção da dramaturgia atoral.

Mnouchkine prefere trabalhar a presença dos atores por meio das improvisações com máscaras e com os estados anímicos. Assim, o ator aprende como dilatar a sua presença e a desenhar com precisão a sua máscara corporal. Na Amok, não basta saber que o treinamento é praticado com base nos princípios do corpo poético e estilizado, mas como a partir desta técnica os atores tornam o seu corpo disponível para a escuta e a relação com o outro.

O *training* dos atores no Théâtre du Soleil é menos uma forma específica do que uma aprendizagem que se encontra na disciplina, na experiência, no trabalho e na transmissão

deste conhecimento tácito. Este treinamento consiste no trabalho com as formas identificáveis e com as improvisações como um princípio de entrar no jogo de forma imediata e concreta. Os exercícios trabalhados já consistem em uma série de pequenos momentos de teatro implicando uma personagem em uma dada situação.

O *training* para Mnouchkine não se trata de um processo artificial de adaptação ao meio cênico, mas de encontrar uma condição de jogo. A partir do momento em que se está no palco é preciso encontrar o estado de urgência, além de respeitar as regras específicas de uma estética teatral que recusa a quarta parede, exige transposição, um afastamento do naturalismo e uma grande precisão na narração.

Os exercícios de improvisação no Théâtre du Soleil obrigam o ator a agir no presente sem pensar na psicologia da personagem. O ator deve imediatamente imaginar o lugar, os objetos, o estado interior e suas ações no espaço, além de ter um olhar direcionado para o público. A presença, para Mnouchkine, está relacionada com o que o ator faz na cena, com seus gestos e a sua relação com o outro e não com uma presença transcendental, mas a nível concreto das ações.

Segundo Picon-Vallin (2000, p.52), o treinamento se modifica em função da história e das histórias dos atores e dos espetáculos. Mnouchkine fala de um envelhecimento dos exercícios e considera que cada espetáculo exige seus próprios exercícios para colocar o ator dentro das imagens do espetáculo e dentro das técnicas corporais que ele implica.

Assim funcionaram os ateliês de Kathakali para *Les Atrides*, o curso de tambores e de marionetes para *Tambours sur la digue*. É preciso distinguir os exercícios puramente de ginástica destinados ao aquecimento dos atores, dos exercícios criativos de preparação dos atores para as dificuldades próprias de cada espetáculo.

De acordo com Labrouche (2000, p.97), Mnouchkine não considera que a arte do jogo seja adquirida de modo eterno, mas é preciso de um treinamento contínuo. No Théâtre du Soleil existem oficinas de trabalho independentes do contexto dos ensaios e da representação de um espetáculo. Trata-se de ateliês internos ao grupo que existiam nos anos 60/70. O trabalho era feito a partir de formas como o clown, que Mnouchkine havia descoberto com Jacques Lecoq, o teatro chinês e a Commedia dell'arte e também o trabalho com as máscaras que a diretora considera como uma disciplina de base.

Para Mnouchkine, o corpo do ator não exige nenhuma técnica de dançarino, nem de mimo, nem de acrobata, mas é preciso que ele esteja livre e disponível. Nada parte do corpo,

simplesmente tudo passa por ele. O importante é aquilo que faz com que o corpo se mova, ou seja, a emoção, a convicção, o desejo. O essencial é que ele seja transformável, modelável. Um corpo disponível é um corpo oco, como um corpo máscara, ou seja, um corpo que pode se tornar outro.

No Théâtre du Soleil, a música desde muito tempo acompanha, nos ensaios e nas representações, o ator em jogo. A música é sua parceira fiel e preciosa porque ela se dirige sem mediação à imaginação concreta do ator harmonizando suas partituras corporais com os dispositivos cênicos e potencializando, pelo ritmo e pela intensidade, a manifestação dos estados anímicos do ator.

No momento em que o ator se coloca num processo de adaptação ao meio cênico, num processo onde ele deixa pouco a pouco o cotidiano para penetrar num mundo imaginário, onde ele deixa de ser “eu” para entrar na pele do “outro”, é neste momento que exige concretamente concentração, atenção e precisão, que o ator se encontra pronto para entrar na cena.

O *training* no Théâtre du Soleil se trata mais de uma atividade ética do que de aquisição de qualidades técnicas, pois ele exige colocar-se em condição, ou seja, adotar uma postura de engajamento real no presente com o outro para que o encontro aconteça. Mnouchkine começa os ensaios com uma tarefa que ela chama de canteiro de obras, ou seja, ela define as tarefas que cada um será responsável como limpeza, cozinha, consertos, arrumação, tudo aquilo que vem antes de receber o público. Este trabalho é tão físico e mental quanto o treinamento, pois coloca à prova a coesão do grupo, o sentimento de pertencimento a uma mesma aventura e o estado de espírito necessário para que haja teatro.

2 TEATRALIDADE E POÉTICA DO REAL

“Se quisermos hoje fornecer representações realistas da vida social é indispensável restabelecer o teatro em sua realidade de teatro.” (BRECHT apud DORT, 2010, p.118).

Nesta pesquisa, o termo “real” é passível de várias significações filosóficas e sociológicas, porém nesta pesquisa ele deve ser entendido, antes de tudo, pela sua concretude na cena: os objetos reais, o espaço real, o jogo extremamente físico dos atores, o figurino, etc. A presença do ator e suas ações também fazem parte de um real construído na cena, ou seja, a escritura corporal do ator e o jogo físico com a materialidade também são reais construídos na cena.

Todos estes elementos carregam em si os rastros de uma realidade que se relaciona com a sociedade, porém é preciso entender que no momento em que este real vai para o palco ele ganha um olhar poético, ficcional e subjetivo. Daí a importância em construir este olhar ficcional, teatral, que parte de uma experiência com o real concreto, seja ele material humano ou não.

Sendo assim, algumas questões são essenciais para entendermos a relação do real com a poética do teatro contemporâneo: a que forma teatral devemos recorrer a fim de atualizar um acontecimento real e complexo por natureza? Como o teatro pode tocar profundamente o público e fazer nascer uma reflexão coletiva sobre a realidade? De que forma o real pode ser um dispositivo de teatralidade e dialogar com a poética e a política no teatro?

Historicamente, o teatro sempre pode se engajar em causas políticas, em revoluções e pode se aperfeiçoar em técnicas de encenação que sirvam para informar, desvelar, ou mesmo persuadir. Os artistas construtivistas russos (Meyerhold, Maiakóvski), além de Piscator e Brecht são as bases modernas de tal postura. Eles se preocuparam em mostrar a realidade/sociedade sem esquecer o poético, enquanto construção da teatralidade.

A grande questão que atravessa o teatro preocupado com o engajamento no mundo social é a articulação do político e do poético. A experimentação de formas e a inovação artística são as grandes normas de uma arte autônoma que, ao adotar um posicionamento

político, elabora um espaço de pesquisa. A obra brechtiana, por exemplo, se apresenta como a pesquisa de uma poética política tanto na escrita dramática quanto na linguagem cênica.

De fato Brecht foi um dos primeiros a estabelecer o teatro moderno, com a sua estética do estranhamento diferente da catarse aristotélica, além de quebrar com o encadeamento linear do drama estabelecendo uma sequência de quadros simultâneos dos acontecimentos. O teatro épico também não apresenta um final, mas deixa a história em aberto para o público decidir. Brecht foi um dos primeiros a mudar a relação entre palco e platéia criando um ato de reflexão no espectador, um teatro que faz pensar diferente do teatro de entretenimento.

A dicotomia Brecht X contemporaneidade vai desaguar na crítica que o pensamento pós-dramático de Lehmann faz ao autor: de ainda fazer uso da fábula para levar o espectador a refletir sobre este real. O teatro contemporâneo, ao colocar em presença os seres vivos num mesmo espaço-tempo, se torna o lugar de uma experiência direta do mundo vivido em comum pelos atores e espectadores, tal como visto nas performances e nos happenings dos anos 60.

Com a geração de 1990 e o surgimento do teatro pós-dramático, que valoriza a performance em detrimento do texto, a preocupação com a entrada do real na cena parece mais fortalecida do que nunca. Pode-se perceber um grande número de espetáculos com um efeito do real que interrompe a cena: as pessoas verdadeiras, o sangue de verdade, as histórias vividas, as testemunhas e as imagens de vídeo que comprovam uma manifestação do real sob a cena.

Esta forma de cena torna a mostrar quase diretamente um pedaço do real no palco, não no sentido naturalista, mas como ato reflexivo sobre este real. O impacto do real e a sua presença perturbadora tornam-se mais fortes do que o aspecto da fábula. A entrada do real, ao criar o acontecimento cênico, aparece como recurso para desfazer a ilusão e a representação em benefício de uma presença imediata que rompe com a mediação de uma narrativa ou de um diálogo portado pelo ator, de um jogo ou de uma ilusão qualquer que seja.

De acordo com o filósofo Roland Barthes (1964, p.169), não conhecemos o “real” senão pela forma do efeito, pelo efeito do real (mundo físico), das funções (mundo social), ou dos fantasmas (mundo cultural), ou seja, o real não é nada mais do que uma inferência; assim que decidimos copiar o real, significa que escolhemos tal inferência e não outra. O realismo, por exemplo, é submetido à responsabilidade de uma escolha.

O “efeito do real” de Barthes mostra que não existe somente uma explicação da realidade, assim como existe algo de ilegível em todo o texto, que é apenas possibilidade e nunca se atualiza totalmente. O que Barthes critica é a naturalização de uma visão do real. A literatura, assim como o teatro, por meio da linguagem pode tornar o real e a história inteligíveis. Ou seja, o real não é auto-evidente, visto que podem existir microconstelações de discursos que são um recorte do real, mesmo que ele continue inesgotável.

Não se pode esquecer que o “efeito do real” de Barthes surge dentro do romance realista em meio ao processo de rebaixamento social, politicamente positivo, de tema e narrador. Afinal, o realismo de Zola, por exemplo, teve tanto de democratizador quanto de autoritário ao colocar-se como representante da voz dos excluídos.

Rancière, no ensaio “O efeito do real e a política da ficção”, volta ao artigo de Barthes, “O efeito do real”, quando Barthes afirma que detalhes supérfluos descritos por Flaubert em “Um coração simples” não seriam insignificantes, pois querem dizer “estive ali” e significam o próprio real. Em parte, Barthes, ao criticar o realismo como uma atitude autoritária, estaria esquecendo como o realismo age politicamente. Ou seja, o mito de uma linguagem transparente que deixa ver o real, na verdade seria algo democrático:

“O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às "classes mais baixas" uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experimentar as profundezas da paixão.” (RANCIÈRE, 2009, p.10)

Esta comprovação do real parece retornar a uma oposição que estruturou a lógica da representação. Desde Aristóteles, acreditava-se que a ficção poética consistia em construir um enredo de verossimilhança, uma concatenação lógica de ações, enquanto a história apenas contaria os fatos como eles se deram. Desse ponto de vista, o efeito de realidade rompe com a lógica da representação. Mas, Barthes o faz implementando uma estratégia intermediária: conforme toma o princípio "realista" da história, agarrando-se ao real enquanto real, ele cria um novo tipo de verossimilhança, oposta à clássica:

“O "real" supostamente basta-se a si mesmo, que bastante forte para desmentir qualquer idéia de "função", que sua enunciação não precisa ser integrada a uma estrutura e que o "ter-estado-lá" das coisas é motivo suficiente para que sejam relatadas. (BARTHES, 1964 apud RANCIÈRE, 2009)

Segundo Rancière, o que é fascinante nessa sentença é como ela, de fato, se presta a uma guinada que acontecerá dez anos depois, quando Barthes fará do "ter-estado-lá" das coisas o *punctum* que é a verdade da fotografia (o detalhe que chama a atenção) e repudiará o conteúdo informativo do *studium*. Contudo, essa guinada foi possibilitada precisamente pela construção de uma simples oposição entre estrutura ficcional e a singularidade absoluta do mero "ter-estado-lá".

A análise do *punctum* de Barthes será realizada a partir da fotografia dos “gestus” dos atores nas peças de Brecht, ao mostrar um detalhe no corpo do ator que revela o caráter da personagem e que pode até mesmo ser contraditório ao texto. Este detalhe do gesto do ator cria o efeito do estranhamento da fábula e diz respeito à performance do ator. O “gestus” rompe com a sequência das ações do drama, da mesma forma que a descrição de uma narrativa na literatura rompe com a linearidade dos acontecimentos da fábula.

A teatralidade observada por meio da escritura dos atores cria o efeito do distanciamento por meio de seus gestos e da relação com o real concreto rompendo com a linearidade do texto dramático. A performance do ator cria um estranhamento que faz com que o espectador reflita sobre o que está acontecendo no drama, mas ela não elimina a fábula. A teatralidade visível no teatro de Brecht cria um efeito do real na cena pelo acontecimento único e irrepetível realizado pela performance dos atores.

De acordo com Féral, (2011, p.166-167), a entrada do real na cena provoca uma reflexão com a noção de representação de Derrida, na qual a representação muda de registro de percepção no momento em que ela sai da ficção para entrar no real. De repente a situação do espectador se desloca, ele se surpreende e se encontra hipnotizado em um lugar e um tempo em que não havia previsto, em face de uma situação que o incomoda e que se faz sem mediação.

O espectador diante do real se encontra fora da temporalidade da representação, imerso em outro tempo, como que suspenso. Seus sentidos são interpelados brutalmente, sem a possibilidade de reconhecer uma dimensão estética no que é apresentado diante de seus olhos. Pode-se explicar o surgimento do acontecimento no seio da representação pela suspensão do enquadramento cênico que define e protege o ator e pela ação performativa do ator que o retira de toda a representação.

O primeiro efeito do surgimento do real é o de surpreender o olhar do espectador e de modificar o contrato tácito, tradicionalmente estabelecido, que garante o espetáculo como o lugar lúdico da ilusão. Ele é característico do movimento das performance arts dos anos sessenta e das influências conjugadas de Artaud, do Living Theater e de Grotowski que marcam a cena atual com experiências nas quais são desfeitas as referências à representação, à ilusão, à narração e, por vezes, ao lúdico.

O segundo efeito é a falta de referencialidade. O espectador fica fascinado pela violência da ação e do risco ao qual se submete o artista, que tanto faz parte daquilo que é programado, controlado, quanto pode ser um acontecimento possível de acidente. É a imediatez da ação e a sua extrema presença que importa como efeito do real. Estes momentos performativos operam cada vez mais nos limites do simbólico e do acontecimento puro.

Féral observa que apesar da autonomia do acontecimento mesmo programado, apesar do surgimento do real na cena, ele não coloca a teatralidade em cheque. O efeito do real jamais sai do quadro cênico, pois é ele que dá sentido ao acontecimento e que o torna visível como obra de arte. A teatralidade jamais desapareceu do processo. Na ausência do enquadramento, estaríamos diante da performatividade pura, sem um distanciamento crítico. Isso permite dizer que no teatro, sobre a cena, seja no palco ou num lugar público, toda ação performativa faz apelo à teatralidade.

No entanto, nada impede que a obra teatral tente trabalhar para criar uma fissura nesta teatralidade ou aboli-la, mas ela ainda está lá. A teatralidade designa o espaço e o tempo da ação como diferente daquele do espectador, ao mesmo tempo em que ela deseja a adesão do espectador na cena como uma entrada no espaço e no tempo cotidiano.

A questão sobre a poética do real nesta pesquisa busca analisar alguns espetáculos das companhias de teatro citadas a partir de fatos reais ao investigar com que formas o real

emerge sobre a cena, no sentido em que ele acompanha um sentimento de presença extrema idêntica àquela que se poderia sentir diante do acontecimento real.

Segundo Picon-Vallin (2012, p.14), a construção que o teatro elabora coletivamente (atores e encenadores se tornam historiadores ou colaboram com os historiadores) tenta convocá-los para um palco a fim de informar ao público sobre pequenos acontecimentos escolhidos e reveladores, fazendo com que pensem de outro modo sobre fatos que se acredita conhecer ou abalando e introduzindo o subjetivo na informação com o objetivo de alertar.

Constata-se hoje, com o florescimento dos teatros documentários, que muitos artistas de teatro partilham esta convicção ou pensam que a cena pode oferecer um espaço alternativo ao debate político. Alguns deles, no entanto, como veremos, manifestam suas reservas: querem fazer um teatro político, mas não militante, um teatro que se apodere da história em curso, mas que não seja jornalístico. Como é o caso de Ariane Mnouchkine, cujo teatro político, bem diferente do teatro militante, investe no terreno da história viva, próxima ou longínqua:

“A atualidade só me interessa na medida em que permite abordar questões fundamentais relativamente aos seres. Além disso, a transmissão de informações é da alçada dos meios de comunicação e não do teatro.” (MNOUCHINE apud PICON-VALLIN, 2012, p.14).

De fato, percebe-se nas montagens do Théâtre du Soleil uma grande quantidade de espetáculos ditos documentários que falam da realidade o mais próximo possível: *O rei do Camboja* (1985), *La ville Parjure* (1994), este último sobre o episódio do sangue contaminado, que mesmo partindo de documentos reais procurou um grande distanciamento no tema. *Le dernier caravansérail* (2003) foi o mais importante teatro documentário feito pelo Théâtre du Soleil por se tratar de um tema muito discutido no séc. XXI que é a migração e as guerras.

Na Amok, os atores e a encenadora também utilizaram o teatro documentário pesquisando em sites da internet para documentar o trabalho em seus espetáculos da trilogia de guerra. A fim de abordar o conflito vivenciado pelas diferentes subjetividades de um

núcleo familiar, os atores improvisaram as experiências de dor e sofrimento das vítimas da guerra.

A poética dos atores e sua experiência com os documentos reais podem dar a ver o real de diferentes formas como uma partilha do sensível, tal como afirmou Rancière: “A estética pode se tornar política, no sentido em que o político se inscreve na maneira cujas práticas e as formas de visibilidade da arte intervêm, elas mesmas, numa partilha do sensível.” (2005, p.17) Sendo assim, o olhar aprofundado das situações reais, trabalhado pelos atores, valorizam aquilo que é essencial nos seres humanos e despertam para novas percepções ainda desconhecidas.

Rancière afirma que a revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a primeira une esta indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e a segunda, o princípio de que a poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo de signos da linguagem:

“A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos (...) escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens e alteração de tom.” (RANCIÈRE, 2005, p.55).

A partir deste pensamento de Rancière pode-se pensar que a relação do teatro com a história e a verdade é que ele pode construir novas histórias através de diferentes subjetividades com o objetivo de elucidar o real. O trabalho poético pode tornar a realidade menos sólida e mostrar que ela pode ser mudada. As subjetividades são um terreno fértil para a construção de uma nova poética teatral pelo rearranjo dos signos e do discurso por meio do encontro com diferentes materialidades. O teatro pode abarcar o real e uma nova realidade vir a ser reconhecida a partir da teatralidade.

2.1 Teatralidade e performance do ator

A noção de teatralidade, conforme explicitada por Barthes, é confrontada com a noção de “representação emancipada”, conforme pontua Dort, ao propor uma síntese esclarecedora da trajetória da independência da cena em relação ao drama, que leva a relativa independência das várias fontes de enunciação do teatro e a renúncia à unidade orgânica da obra teatral. A partir desta constatação nota-se que a teatralidade não é mais aquilo que afirmou Barthes:

“A teatralidade consiste no teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edificam na cena a partir do argumento escrito, é um tipo de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, iluminação que submerge do texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.” (BARTHES, 1964, p.45. Trad. minha)

Para Dort, a teatralidade não é uma espessura de signos, mas sim a impossibilidade de conjugação destes signos diante do olhar do espectador. Ela se torna uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador não para figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato da significação. Enquanto construção, a teatralidade é interrogação do sentido.

A construção partilhada do sentido convida o espectador a se interessar não somente pela narrativa cênica, mas pela ocorrência do próprio teatro no seio da representação. O teatro de Brecht seria um marco desta transformação, por incorporar o espectador à criação do simulacro cênico e ao seu processo produtivo, definindo uma mudança decisiva no regime do espetáculo. Ao colocar em ação um mecanismo de teatralidade, Brecht propõe um esvaziamento do teatro, visto como representação verossímil de um texto dramático.

De acordo com o filósofo Denis Guénoun (*A exibição das palavras*, p.140), o teatro contemporâneo acentua os gestos de mostrar e costuma oferecer ao espectador a sobriedade lúdica e operatória do jogo e não o efeito de ilusão da representação. Sendo assim, o movimento de passagem para o “jogo”, o gesto de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade, o “aparecer-aí” da coisa é a sua teatralidade.

Patrice Pavis (apud Fernandes, 2010, p.115) afirma que há uma proximidade da noção de teatralidade com a de encenação visto que ambas contemplam a utilização pragmática de todos os instrumentos cênicos e dos diversos componentes de representação. Segundo Pavis, não existe somente uma teatralidade como representação de um texto dramático, mas existem teatralidades plurais que se ligam a certos contextos e a trabalhos cênicos específicos.

No teatro contemporâneo, por exemplo, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar este real com seu traçado repetitivo que se aplica como terapia de choque para reconhecer o real e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede de estabelecer uma enunciação construída a partir de um ponto de vista; ou pode ser uma categoria que se apaga sob outras formas de performatividade, revelando campos culturais, antropológicos, éticos.

A pesquisadora Josette Féral (2011, p.86) sublinha que a teatralidade não é própria do teatro, podendo existir fora da cena. Ela é uma condição de identificação ou de criação de outro espaço que não o cotidiano, um espaço criado pelo olhar do espectador. Ela não é somente um espaço diferente do real para que possa surgir uma alteridade, mas é a constituição mesma desse espaço pelo olhar do espectador. Assim, ela é constituída pelo efeito do enquadramento onde o acontecimento é transformado em signos, de forma que um simples acontecimento pode se tornar teatral.

“A teatralidade não é uma propriedade ou qualidade pré-existente nas coisas, mas ela somente é encontrada no processo. Ela é o resultado de um desejo de transformar as coisas por parte dos artistas ou do espectador. Ela é o resultado de uma dinâmica do espectador que lê os acontecimentos na cena, realizado por várias divisões: espaço cotidiano/representacional, realidade/ficção, simbólico/instintivo.” (FÉRAL, 2011, p.86. Trad. minha)

A teatralidade acontece quando o artista inscreve certos procedimentos na obra que dependem do processo de percepção do espectador: “A teatralidade é o resultado de uma série de divisões e separações, inscritas pelo artista e reorganizadas pelo espectador.” (FÉRAL, 2002, p.10)

A primeira divisão isola o acontecimento do ambiente cotidiano levando-o para o espaço da representação. Com essa operação, o espectador não somente percebe que o acontecimento pertence a um outro espaço, mas também que os signos significam de forma diferente, sendo parte de uma segunda estrutura que é a ficção.

Sendo assim, o espaço da representação é análogo ao espaço potencial, conforme afirma Winnicott, pois ele está separado da realidade. O psicólogo Winnicott reconhece o espaço potencial como sendo a primeira condição para o jogo infantil. Este espaço entre o cotidiano e a representação estabelece uma dualidade que é condição fundamental para teatralidade. Ele não limita o olhar do espectador para um espaço ou outro, mas leva-o a olhar para os dois lados removendo os signos do sistema usual de significação para fazê-los significar algo outro e, assim, estabelecendo as bases para teatralidade.

A segunda divisão tem lugar no espaço da representação e opõe realidade e ficção. Qualquer objeto ou acontecimento tem lugar tanto no real (pelos corpos e ações dos atores), quanto na ficção (desde que as ações e acontecimentos simulados se referem a uma ficção). Não importa qual acontecimento ou objeto observado, uma parte da performance é sempre percebida como real. O movimento, os gestos e o corpo são percebidos pela sua dualidade e pela tensão entre realidade e ficção.

A terceira divisão está ligada com o corpo e as ações do ator: entre o instintivo e o simbólico, entre o reconhecimento de signos e a sua subversão na atuação. O prazer do espectador vem precisamente desta tensão entre o simbólico que prevalece e as forças instintivas do ator que aparecem de inesperadas maneiras. O espectador percebe o ator como sujeito que ele é e enquanto ficção que ele encarna. Ele percebe não somente o que ele fala e faz, mas também o que lhe escapa. Esta separação se encontra próxima da performatividade.

O que parece estar em questão é o jogo do ator, cuja lógica reside em sua existência cênica (simbólica) e apresentativa (instintiva). A teatralidade restitui ao teatro o sentido de ato, de encontro, de acontecimento no tempo presente, que o aproxima do conceito de performatividade. Este princípio de “mostrar fazendo”, como Richard Schechner (Professor de *Performance studies* da Universidade de Nova Iorque) denomina, é comparado ao efeito de distanciamento de Brecht e aparece como elemento fundador de toda a performance.

Féral sustenta que o jogo com os signos instáveis e fluidos força o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, migrando de uma referência a outra e, assim, inscrevendo a cena

no lúdico e tentando escapar da representação. Ela enuncia: “O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de destruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem.” (FÉRAL, 2008, p.203-204)

A teatralidade desconstrói o movimento de ilusão e ao mesmo tempo promove a sua reconstrução, não mais como sentido único, mas na instabilidade e na oscilação. Ao expor os mecanismos de fabricação da ilusão, ela não destitui suas propriedades, ao contrário, potencializa o seu sentido. O jogo do ator e a aparência da ilusão é o que atrai o olhar do público.

Dada a importância desta abordagem no teatro contemporâneo, da tensão entre o real e ficção e da combinação entre os aspectos performáticos e teatrais na construção de ambigüidades, Féral chama atenção para o Teatro performativo, como aquele que considera a execução de uma ação como ponto nevrálgico de toda a performance e não mais como ato de representação. A essência da performance está na ação cênica real e no acontecimento instantâneo e irrepetível e não no processo da ilusão. A performance estabelece um mergulho na experiência sensorial real do ator e do espectador.

A performance parece responder a todos os pontos do novo teatro que invocou Artaud: teatro da crueldade, da violência, do corpo e da pulsão, teatro do deslocamento, da ruptura, da não narração e não representação. A performance se encontra como modo de intervenção e ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Trata-se, por um lado, da manipulação do corpo do performer, do espaço e da relação que a performance institui entre o artista e o espectador e a obra de arte.

Primeiramente, a performance se relaciona com o corpo do ator, no sentido em que o performer trabalha com seu corpo como o pintor com a sua tela. Ele o explora, o manipula, o pinta, o cobre, o descobre, o desloca, o fragmenta, o isola, fala a ele como um objeto que lhe é estranho. Corpo camaleão, corpo estrangeiro sobre o qual afloram os desejos e as sensações. O corpo do ator é visto como elemento performático que ultrapassa as barreiras da representação, ampliando a reflexão sobre a noção de teatralidade diluindo as fronteiras entre a ficção e a realidade, o simbólico e o instintivo, o ator e o performer.

2.2 Brecht: distanciamento e experiência aurática.

“O teatro acontece no momento em que um ator consegue tornar familiar o desconhecido e, inversamente, confunde e mexe com aquilo que é familiar.”
(MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010, p.71)

A teatralidade conhece uma difusão mais ativa a partir da abertura e explicitação dos recursos teatrais por Bertolt Brecht. Ao expor sua estrutura, seus equipamentos e dispositivos, além de romper com a quarta parede que alienava o espectador da cena, Brecht provocou o teatro a assumir a sua teatralidade.

A teatralidade começa a tornar-se visível e faz supor que o teatro não camufla mais suas convenções, suas técnicas, seus processos, não esconde mais que tudo no teatro é ilusão e que o palco não é realidade, mas possui uma outra verdade. O mais importante é a forma artística. O que vai atrair o público não será a cópia, a representação do real, mas sim a relação metafórica construída entre o que acontece em cena e o que é aludido.

O jogo de teatralidade na obra de Brecht rompe com a progressão lógica baseada na psicologia ou na existência de um momento culminante em que possa realizar a catarse. Não se trata de mostrar uma evolução fatal, mas uma série de possibilidades e, para isso, Brecht decompõe uma situação em outros tantos elementos particulares que o espectador remontará em seguida. Cada cena possui uma significação em si, cada uma revela algo diferente e a sucessão destas cenas constitui o sentido global.

No teatro épico não há mais quarta parede entre a cena e a sala, cabendo ao ator manter a atenção do espectador, pois se trata também de narrar, sem que a narrativa se perca no vazio. O ator deve saber exteriorizar a maior interioridade; assim, o teatro ocidental busca uma tradição onde o corpo e a respiração são trabalhados como instrumentos da alma. A tradição oriental pode ajudar os atores na busca de uma teatralidade fundada na linguagem do corpo belo, dinâmico e musical.

A forma é um princípio importante de trabalho, já que é por ela que tudo se manifesta. O gestual dos atores deve, portanto, ser claro e estabelecido de modo que o público possa nele se deter, apreendendo e refletindo sobre os fatos mostrados. Brecht deu enorme atenção ao que ele chamou de gestus:

“Gestus não significa uma gesticulação, não se trata de uma questão de movimento das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é gestus quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens.”
(BRECHT, 1967, p.77)

Sendo assim, o gestus demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética. Ele põe à prova as condições sociais a partir do homem. A matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações entre dois indivíduos como no drama, mas é o próprio gesto.

Para Neuschafer (2002, p.101), o Théâtre du Soleil partilha com Brecht uma concepção anti-naturalista da representação introduzindo outros elementos entre o público e a cena como as acrobacias, o ator que explica o personagem antes ou depois da ação ou que fala diretamente com o público. A ilusão teatral da ação é rompida e o espectador se faz cúmplice e co-autor do espetáculo.

Os atores do Théâtre du Soleil são portadores de uma narrativa que eles encarnam e contam ao mesmo tempo. Jogam pela identificação e pela distância, dando a impressão de serem personagens e de os mostrarem. O jogo psicológico é abandonado enquanto dispositivo do ator, já que este último fará surgir a dimensão épica do jogo.

A isto que foi dito acima se junta um gestual que se parece com o teatro expressionista, com o teatro popular e constitui uma dicção particular dos atores do Théâtre du Soleil, fortemente teatral, na medida em que afirma a sua artificialidade e contribui para o caráter épico do conjunto. Os atores interpretam exclusivamente os estados e as situações, o que pode se tornar um jogo exterior e quase expressionista, mas há também uma interpretação interiorizada que faz com que o ator esteja sempre no presente da realidade cênica.

O trabalho teatral que se baseia no distanciamento se realiza no palco e o ator desempenha um papel capital: ele não é mais apenas um intérprete, mas um mediador, ou seja, é o meio de tomada de uma consciência histórica. Em seguida, o distanciamento propõe uma nova concepção das relações entre platéia e o palco e recoloca a atividade teatral na sociedade não mais como entretenimento, mas como reflexão sobre esta realidade.

Brecht criava muitos de seus textos como uma parábola, tal como dar um passo ao lado, criando um desvio para falar da realidade a fim de estabelecer um distanciamento necessário para fugir da sideração do real. O real sidera, no sentido em que deixa a todos hipnotizados pelo que estão vendo. Para isto, Brecht não falava exatamente da situação que a Alemanha estava vivendo, mas, ao escrever peças que se passavam na China ou num lugar longínquo, ele criava uma aproximação com os fatos da realidade. Desta forma, o encenador instaurava uma reflexão e um pensamento renovados.

De acordo com Dort (2010, p.314), a expressão “distanciamento” começou a aparecer depois de uma viagem que Brecht fez a Moscou, onde ele se encontrou com Meyerhold. Foi então que ele ajustou a expressão que veio do conceito de “singularização”. Segundo Dort, provocar um estranhamento não é mais unicamente proceder uma “operação de singularização” (que consiste em sombrear a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção de modo a liberar o objeto do automatismo perceptivo) para fins estritamente artísticos, mas também para desenvolver um processo de desalienação:

“(...) trata-se do avesso do processo de alienação do homem na sociedade de exploração, segundo as leis desta sociedade; é, literalmente, empreender um processo de desalienação, dando aos acontecimentos do qual se defrontam os homens o aspecto de fatos insólitos, de fatos que necessitam de explicação, que não falam por si, que não são simplesmente naturais.” (DORT, 2010, p.318)

Para Brecht provocar um distanciamento não é somente proceder a uma operação de singularização, para fins estritamente artísticos, mas é empreender um processo de desalienação dando aos acontecimentos o aspecto de fatos que necessitam de explicação e que não são naturais. Tal distanciamento-desalienação deve intervir em todos os níveis da representação: no trabalho dos atores, na dramaturgia, na música e deve conduzir o espectador a uma atitude crítica, sem destruir o caráter concreto e o desenho histórico dos acontecimentos e das personagens.

O efeito de distanciamento, técnica pela qual Brecht coloca à distância o familiar, revela que a capacidade de se espantar substitui a catarse. Walter Benjamin analisa esta capacidade de substituição da catarse pelo espanto como um ato fundador do teatro épico:

“O que desaparece na obra dramática de Brecht é a catarse Aristoteliana, a carga de afetos pela identificação com o destino emocionante do herói. O interesse calmo do público ao qual se dirige a encenação do teatro épico tem como particularidade que ele não faz apelo à faculdade de identificação dos espectadores. A arte do teatro épico consiste em provocar o espanto no lugar da identificação.” (BENJAMIN, 2003, p.41-42)

O que Brecht propõe é uma nova organização das relações entre a platéia e o palco, o que antecipa uma transformação nas relações entre o teatro e a sociedade. Trata-se também de uma transformação na encenação moderna, que não é mais somente traduzir em linguagem cênica um texto, mas de conferir uma existência diferente para cada espetáculo.

De acordo com Féral (2011, p.274), o distanciamento é geralmente apresentado como uma teoria do jogo, conforme é citado por Brecht: “O ator deve ainda, ao lado daquilo que ele faz, formular e deixar entrever alguma coisa que ele não faz. (...) Os chineses mostram o comportamento do homem e mais o comportamento dos atores. (...) Pode-se distinguir claramente dois personagens: um que mostra e outro que é mostrado.”

No entanto, não se pode limitar o princípio do distanciamento somente ao jogo dos atores. Este projeto implica também na formação de um espectador novo e de um material textual novo. A complexidade desta teoria brechtiana é que ela parte de uma análise do real representado pela perspectiva do teatro para uma tentativa de transformação deste real em relação ao olhar do espectador crítico.

Neste sentido, o distanciamento é um processo e não um método, onde se tem a passagem do real à cena e o retorno crítico do espectador sobre o mesmo real. Brecht parte do pressuposto de que o real existe e de que é possível representá-lo, explicá-lo e modificá-lo pela mediação do espectador.

Por outro lado, o princípio do distanciamento, elaborado contra a catarsis aristotélica, não coloca em causa os fundamentos da mimesis e, deste modo, o teatro brechtiano continua sendo um teatro da representação, da tradução do real, que se coloca, sobretudo, sobre a função representativa da linguagem. A fábula ainda está no centro da representação mesmo que fragmentada ou marcada por rupturas.

O distanciamento é somente autorizado pelo texto: a aparição do ator por trás do personagem é um efeito do discurso, a emergência de um novo sujeito que toma a palavra saindo da fábula para mostrá-la – é um dos papéis que assumem a música e as canções nas peças de Brecht. Assim, Brecht torna presente dois diferentes enunciadorees: um do personagem que tem lugar na fábula e outro do ator que tem lugar na cena com a narração da ação que detém uma parte da verdade. Duas vozes que se superpõe e dão lugar a uma polifonia.

O distanciamento interrompe a linearidade da narrativa e fragmenta a ficção introduzindo uma causalidade exterior à ficção. De repente o tempo do espetáculo se substitui ao da ficção. A imediatez do acontecimento teatral aparece ao mesmo tempo em que a cena registra uma quebra da representação, que permite um deslocamento do contexto da narração ao do espetáculo.

O distanciamento aparece, então, como uma sensibilização do ator e do público a um efeito de deslizamento entre o real, a ficção e a cena, como um efeito de encaixe dos discursos. O distanciamento se estabelece no momento em que se passa do funcionamento do discurso como portador de significação do real a um funcionamento do discurso como veículo de uma estética e de uma teatralidade.

Dentre os procedimentos de distanciamento nas obras de Brecht pode-se notar a fragmentação da narrativa, a ruptura na ordem da representação, o deslocamento do sujeito de enunciação, a passagem do real à ficção e da ficção ao real, a contextualização da parte pelo todo (cada parte sendo portadora de uma história), a renúncia à linearidade da narrativa, a negação do personagem como entidade e o recurso a outras formas espetaculares (filme, dispositivos cênicos, cabaret e novas tecnologias).

No entanto, é a análise do real e sua percepção pelo performer e pelo espectador que constituem o essencial no trabalho de distanciamento. O performer aprende a se colocar em cena, em jogo e em signos pela sua relação com o real. Para Brecht havia uma história, uma origem da cena, uma verdade do discurso e o princípio do distanciamento era o reflexo de sua convicção da existência de um real e da possibilidade de colocá-lo em cena.

Diferente da performance, que renunciou à procura de uma origem da cena, colocando em questão o estatuto do real, o sentido de história e trabalhando ao nível de pôr em cena estratégias perceptivas do espectador. A performance se tornou a arte da desrealização, da

superfície, operando pela exasperação dos signos, tal como ocorre com as artes multimídias buscando um novo engajamento social e manifestando-se como um dos meios para compreender a noção de distanciamento nos dias de hoje.

De acordo com Picon-Vallin, o distanciamento consiste em saber criar os efeitos que tornem familiar aquilo que é estranho e que estranhem aquilo que é familiar. Neste sentido, Mnouchkine busca operações para trazer o real concreto para cena pelo aprendizado com as danças, as máscaras, os cantos, os objetos e os figurinos de modo a buscar outros recursos cênicos que propiciem a passagem do real à ficção e vice-versa. Os recursos usados como distanciamento criam uma “experiência aurática” no espectador, no sentido explicitado por Didi Huberman (1998, p.147) ao utilizar a noção de aura conforme explicada por Benjamin, ou seja, como uma experiência única de encontro singular com o real.

Didi Huberman (1998, p.147-150) afirma que a aura seria um espaçamento tramado do olhante e do olhado, um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como o poder da distância. Ou seja, a distância aparece no acontecimento da aura. Próximo e distante ao mesmo tempo, a aparição do objeto é um momento único e totalmente estranho. Este paradoxo da aura nos faz compreender que o poder de olhar nos faz ver que “isto nos olha”, como uma experiência fantasmática, conforme afirma Benjamin:

“Sentir a aura de uma coisa é conferir o poder de levantar os olhos. Esta é uma das fontes da poesia (...) Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da memória involuntária, tendem a se agrupar em torno dele.” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149).

Trata-se ainda de um olhar trabalhado pelo tempo, conforme afirma Didi-Huberman, um olhar que deixaria a aparição do tempo se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo. Esta distância que nos olha e nos toca, Benjamin reconhecia ainda como um poder da memória, como uma memória involuntária.

As imagens auráticas vão além de sua própria visibilidade, reproduzindo uma constelação de outras imagens que se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir

tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. Neste sentido, a imagem aurática lança o espectador em uma floresta de símbolos que se une à sua memória. Ao decifrar esta poética, o espectador se percebe tecendo uma trama singular e particular que dá a ele um poder de experiência a partir de um objeto visível e concreto, que é a cena teatral.

Este poder de sentir a aura deve-se, sobretudo, à qualidade da experiência dos atores encontrada nos espetáculos do Théâtre du Soleil e da Amok. O efeito do distanciamento, dentro destas companhias, se traduz pela escolha dos atores em trabalhar com a materialidade e o real concreto das alteridades, valorizando aquilo que há de específico em cada cultura. O jogo dos atores se caracteriza por um aprofundamento e uma intimidade com a materialidade e os dispositivos no encontro com as subjetividades.

A questão do tempo é muito importante para a criação dos espetáculos destas companhias, na medida em que as vozes das subjetividades devem ser experimentadas e vivenciadas pela memória corporal dos atores para, em seguida, serem incorporadas e criar uma ressonância na memória dos espectadores construindo uma reflexão partilhada da ação.

Neste sentido, a trilogia de guerra da Amok optou por uma teatralidade mínima, estabelecida pelas micro-ações dos atores por meio do processo de detalhamento das ações realizado pela gestualidade dissecada e dissociada da mímica ao aproximar o olhar do espectador por meio da corporalidade intensiva dos atores. Os atores ativam sua memória física e mental por meio do contato com as subjetividades. Eles aprenderam a falar as línguas estrangeiras que eles mesclam com as narrativas em português, os cantos são como uma forma de choro, a música é tocada com instrumentos locais e a luz trabalha em harmonia com os movimentos dos atores. A relação dos atores com os dispositivos cênicos cria um efeito de distanciamento que rompe com a narrativa estabelecendo novos territórios de significação, que fazem parte do processo de teatralidade.

O ator estabelece um estranhamento ao vivenciar as situações de um mundo distante e, ao mesmo tempo, familiar na medida em que desperta o espectador para a sua própria realidade. A performance do ator cria uma perturbação que escapa do âmbito da representação, levando o espectador a uma experiência aurática, tal como um “levantar de olhos”, ao reconhecer, nos signos corporais dos atores, elementos que revelam um olhar renovado sobre a história.

2.2 Teatro documentário como dispositivo de experiência: de Piscator aos dias atuais.

“A realidade é sempre o melhor teatro.” (PISCATOR apud DORT, 2010, p.27)

O Teatro documentário surgiu com Piscator (1893-1966) resultado de uma tendência que surgiu na Alemanha (1923) que desejava representar a própria vida no palco sem um tratamento artístico, ou seja, contenta-se com a ação direta e imediata no meio dos acontecimentos descritos, sem uma sequência causal. Piscator tentou fazer um grande teatro político, um teatro de massas que o aproximou dos ideais de Brecht. Brecht chegou a trabalhar com Piscator e deu sequência ao teatro épico por meio de sua dramaturgia e encenação.

Piscator, assim como Brecht, considera que o teatro épico faz face à vida e à história, pois ele age como um meio dinâmico que reflete as ações reais da vida e faz surgir as motivações pessoais no quadro impessoal da história. Porém, Piscator queria provocar uma ação direta do público diante dos fatos reais projetados na cena, diferente do efeito de distanciamento criado por Brecht, que visava provocar uma reflexão do espectador sobre a cena.

“O drama documentário” é como Piscator intitula um dos capítulos de seu livro *O teatro Político* em 1929, em que ele propõe um teatro que alarga a cena ao mundo inteiro: o drama documentário procura decupar o mundo para reorganizar os seus fragmentos na cena. Em 1925 Piscator apresenta sua primeira peça, *Apesar de tudo*, cujo título retoma o último discurso de Karl Liebknecht, ao retratar a história do movimento revolucionário alemão no início da Primeira Guerra Mundial, e o seu assassinato e o de Rosa Luxemburgo, líderes do movimento.

Nesta peça, o filme foi um documento. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas e cenas que tinham impacto muito maior do que o de cem relatórios. O cenário foi construído com um praticável sobre um disco giratório para diferentes planos cênicos e o desenrolar ininterrupto da peça. Todo o espetáculo foi uma única montagem de discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, fotografias, filmes de guerra, de personagens e cenas históricas.

Desta forma, a representação de documentos pela projeção do filme se ligaria organicamente aos fatos desenrolados no palco. Pela primeira vez a realidade absoluta era experimentada pelos espectadores com os mesmo momentos de tensão e pontos dramáticos que o drama poetizado, com a condição de ser uma realidade política porque dizia respeito a todos. O objetivo não era o acúmulo de dispositivos e truques técnicos apurados, mas eles eram os meios para fazer com que o espectador fosse transportado para o interior do fato cênico.

Os meios técnicos de aparelhagem cênica tinham-se desenvolvido para compensar a falta de produção dramatúrgica. O teatro se transformava em realidade e no lugar de palco e platéia, passa-se a uma grande sala de assembléia, um campo de luta, uma grande demonstração. Foi este dispositivo espacial que confirmou a força do teatro político. O teatro não é mais o espelho de uma época, mas um meio de transformá-la.

Peter Weiss (1916-1982), na Alemanha, foi o herdeiro do teatro documentário de Piscator no pós-guerra. Ele escreveu e montou peças tais como *O Interrogatório* (1965) e *Discursos sobre o Vietnã* (1967) que fazem parte do teatro documentário. O autor teoriza seu projeto em *Notas sobre o teatro documentário*, no qual ele afirma sua posição contrária ao distanciamento: “A força do teatro documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um esquema-modelo dos acontecimentos atuais.”

Em *O Interrogatório*, Weiss produz uma colagem dialética do processo de Auschwitz apresentado sob a forma de “oratório”: blocos complexos de testemunhos selecionados, concentrados, estruturados de uma maneira artificial, em referência, inclusive, à *Divina Comédia*. Assim, ele viaja entre passado e presente: “Não é a representação do passado, mas do presente através da qual renasce o passado.” Há uma teatralização do fato real, sem a qual não seria possível assisti-lo.

Nesta montagem, Weiss não sentiu nenhuma necessidade de duplicar, por meio de projeção de imagem, a operação documental de fragmentos do texto. Para Weiss, o teatro documentário afirma que a realidade, qualquer que seja o absurdo com que ela se mascara, pode ser explicada nos seus menores detalhes. Sua estratégia é a de colocar o real diretamente na cena a partir de materiais brutos como a declaração de responsáveis políticos e militares, as narrativas de jornalistas e de testemunhas. Ele queria fazer ouvir o que os jornais escondiam e

procurava fazer com que o palco pudesse fornecer a contrainformação mais completa possível.

A atitude do teatro documentário hoje se distingue de qualquer outro gênero teatral pelo desejo de contato direto com os acontecimentos do mundo, uma escuta e um entendimento visual. Por um lado a noção de documentação exprime um trabalho sensitivo e intelectual de retirada e captura daquilo que é exterior a nós mesmos. Por outro, a noção de teatralidade supõe uma forma sensível, um remanejamento estético do material real.

Dentro destas duas noções no seio da obra documentária, há uma dicotomia entre ciência e arte. Em consequência, a arte documentária desestabiliza o estatuto de nossa recepção, ela perturba a noção de espectador. Ela interroga a noção de espectador da obra de arte e a de espectador das realidades por meio da qual as duas se cruzam filosoficamente.

O problema da documentação, tal como definida pelos preceitos científicos positivistas é que ela impõe uma recepção passiva da realidade, como se o mundo estivesse lá como uma paisagem imutável. Esse gênero de documentação faz o espectador crer que uma verdade histórica foi escrita independente de sua recepção. Ele o coloca como espectador do mundo no sentido de um consumidor de informações. O engajamento intelectual e ativo do espectador, a parte ativa da apreensão dos fatos lhe é negada.

As fontes e os documentos utilizados para o desenvolvimento do teatro documentário de hoje, divergem das de Weiss, cuja noção de documento parece evoluir em dois sentidos: a exclusão de matérias jornalísticas, na qual a fidelidade e os interesses são contestados, e a incorporação de novas fontes vivas de testemunhos da realidade em questão.

Alguns artistas documentários de hoje, como no caso do Théâtre du Soleil, dão preferência a entrevistar pessoalmente as testemunhas sobre um acontecimento e utilizam as entrevistas como documento essencial para o seu trabalho. Eles estão conscientes de que a matéria recolhida na pesquisa é de cunho subjetivo tanto por parte dos membros da equipe quanto dos indivíduos interrogados.

No entanto, o material é submetido à análise, à seleção e é reduzido e montado de maneira subjetiva para se tornar uma peça. O objetivo deste teatro é o de mostrar aquilo que as mídias não mostram: a denúncia de uma injustiça reside no simples fato de testemunhar e de fazer os espectadores compreenderem que tudo é relativo, de torná-los exigentes nas

qualidades das fontes, capazes de pensar e refletir. Para o filósofo Didi-Huberman, o ato de ver não é um ato passivo:

“O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do dom visual para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Neste sentido, o ato de ver algo é também uma experiência que nos modifica em função da materialidade e da concretude do real. O simples dar a ver traduz uma percepção sensível que não precisa de uma representação. O teatro documentário se torna um espaço de contraposição das idéias recebidas, de questionamento mais do que de formação de um pensamento político. O trabalho de consciência é partilhado com o público que vai formular suas próprias conclusões.

A questão da forma é muito importante no teatro documentário. Ao quebrar com os códigos de teatralidade, ele tira o ator do lugar da representação e busca o contato entre o real e a ficção, seja pela via narrativa, pela intensa corporalidade dos atores, pela repetição, pela apresentação de uma imagem real ou ainda encontrando diferentes formas de utilizar o espaço (imaginário, real, memória). O teatro documentário atual não procura criar novas formas, mas faz uma combinação das várias linguagens já existentes.

A pesquisa sobre o teatro documentário torna-se importante pelo fato de o Théâtre du Soleil e a Amok, assim como outras companhias de teatro no mundo inteiro, estarem se voltando para a apresentação teatral de acontecimentos reais e urgentes no mundo. O teatro pode ser um meio potente de transformação através da conscientização dos acontecimentos reais, o que leva estas companhias a assumirem uma postura ética buscando diferentes formas de atualizar diferentes pontos de vista sobre a história, ainda não explorados.

De acordo com Picon-Vallin, *Le dernier caravansérail* inaugura um novo gênero de teatro documentário, onde os documentos partem de uma subjetividade ainda desconhecida e não de fontes poderosas e conhecidas como no teatro de Peter Weiss (*O interrogatório*, 1960),

que era de cunho político. O político, no teatro documentário do Théâtre du Soleil, é tornar conhecida uma subjetividade até então oculta.

Diferente do teatro documentário de Weiss, que trabalha com uma grande massa de documentos para dar conta de um acontecimento mundial, a escritura do palco de Mnouchkine cria os documentos tirados de fatos reais, através de novas vozes da realidade e não na grande massa de documentos do passado, como fazia Weiss a fim de provar uma verdade única e universal.

Segundo Picon-Vallin, na revista da Amok Teatro (2012, p.16), os teatros documentários na atualidade têm múltiplas facetas, ligadas com a crise da informação e também com o apagamento, as interferências no corte simbólico entre o domínio da ficção e o da realidade. Os métodos de coleta, a escolha e o tratamento dos documentos e sua montagem determinam uma tipologia. *Le dernier caravansérail*, do Théâtre du Soleil, foi uma das primeiras obras a tratar de um problema central que caracteriza o começo do séc. XXI: o fluxo ininterrupto de migrantes humanos, os refugiados, sob uma forma semi-documentária.

A trupe baseia seu trabalho teatral em entrevistas com testemunhas e vítimas, cujos depoimentos são ouvidos no espetáculo, em versão original, traduzidos numa tela, e acompanham cenas de ficção teatral improvisadas a partir de vários documentos coletados pelos atores, alguns dos quais foram testemunhas das tragédias representadas. Diferente da Amok, que não coloca a voz ou imagens das vítimas projetadas no palco, mas se preocupa em encontrar formas para teatralizar estes documentos reais valorizando o trabalho de corporalidade dos atores ao incorporar estas vozes.

Antes de tudo, a Amok começa pela improvisação dos atores, pela busca de incorporar a carga dolorosa das vítimas, sem procurar a fala psicológica: trata-se de dar corpo a estas vozes num gestual, numa entonação e no jogo com os dispositivos. A encenadora Ana Teixeira introduziu o canto no espetáculo e o trabalho da voz, que oscila entre a voz falada e a voz cantada. Um mesmo personagem tem diferentes vozes e os atores mudam de figurino, de cenário e de lado, transitando entre os dois universos: o do ator e o do performer.

Os atores da Amok buscam novas formas de trabalhar com o teatro documentário ao incorporar as realidades do mundo a partir dos detalhes, das minúcias corporais e vocais e pelo trabalho com o real concreto na cena. O real é lembrado e vivenciado pela memória corporal do ator que procura mostrar essas realidades a partir das ações no presente e não

somente pelas narrativas do passado, fazendo o espectador refletir diretamente sobre este real pelas imagens criadas no momento da apresentação e o reenviando à violência que existe na sua própria realidade.

Uma das características do teatro documentário é o fato de ser necessária uma desconstrução, como explica Derrida, para a construção de outro ponto de vista com novas percepções da realidade. No lugar de propor uma “representação” criada pela tutela de uma documentação habitual, trata-se de uma obra de “presentabilidade” no sentido em que joga com as referências históricas de forma objetiva e subjetiva ao mesmo tempo.

Pode-se pensar que o lugar da “presentabilidade” é aquele em que o que se dá a ver está em equilíbrio com o que nós vemos, conforme explica Didi-Huberman. O teatro documentário hoje não busca apresentar um documento real, mas se preocupa em levantar questionamentos pelo atravessamento de forças e potências que compõem a sociedade e que atuam também na percepção do espectador, tornando-o um dos criadores da obra. O teatro documentário torna-se um dispositivo de experiência com uma paisagem aberta para as múltiplas travessias que passam pela perturbação, pelo medo, pela resignação, mas que chegam a uma questão fundamental: quem criou este real?

Partindo da noção de que os documentos não são um espelho da realidade, mas que eles são construídos a partir do olhar do espectador que se percebe dentro do acontecimento, os documentos passam a ser um dispositivo de experiência e de contato com este real. Ao invés de criar uma imagem congelada de um acontecimento tratado com uma interpretação construída e uma narrativa conclusiva, a obra documentária propõe uma chave para o espectador, uma espécie de jogo intelectual para entrar em contato com o real. O espectador torna-se o criador de uma parte da recepção do espetáculo, pelo qual é também responsável.

2.3.1 Teatralidade e experiência no Théâtre du Soleil e na Amok

“Teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação. (KOUDELA, 2001, p.20)

A construção da teatralidade no Théâtre du Soleil passa pela experiência coletiva do grupo. No Théâtre du Soleil há atores de vários lugares do mundo, de culturas diferentes, o que ocasiona uma pluralidade de experiências e processos de criação. Cada ator possui suas próprias vivências que servirão como elementos para trabalhar nas improvisações. O cruzamento de subjetividades, culturas e comportamentos cria uma multiplicidade de pensamentos que diversificam os temas e a forma estética de cada espetáculo.

Trata-se de questionar através de diferentes instâncias e procedimentos, maneiras de abordar individualmente e dentro do grupo, a forma teatral apropriada para tratar de algumas questões contemporâneas como, por exemplo, em *Le dernier caravansérail* em que se tratava da questão dos refugiados. Estes elementos envolvem cada subjetividade e se relacionam dentro de um universo coletivo, onde cada ser humano se identifica.

Especificamente em *Le dernier caravansérail*, os atores representam as histórias vivas dos refugiados com dedicação e uma certa responsabilidade pelo outro ao realizar um aprofundamento no aprendizado de diferentes técnicas: línguas, cantos, máscara, figurino, música. Acima de tudo, os atores aprendem a potencializar a escuta do outro e afirmam o compromisso de dar voz a estas subjetividades. Não existe somente uma perspectiva, mas cada olhar é uma paisagem aberta para novas possibilidades de experiência e de travessia pelo real.

O “outro” é muito importante no percurso do Théâtre du Soleil, ele é capturado, roubado e apropriado pelo ator, tal como afirma Deleuze:

“Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é

isto o que faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias sempre “fora” e “entre”. (DELEUZE,1998)

A imagem teatral cria uma dupla captura de quem olha e de quem é olhado. Os atores experimentam uma visão única e singular sobre as histórias dos refugiados. A teatralidade está ligada a um processo de experimentação da alteridade, de apropriação deste outro pelo ator, mas o ator também é capturado pelo outro, visto que ele se torna responsável em torná-lo visível por meio de um pensamento ético, político e estético, característico do trabalho dos atores no Théâtre du Soleil.

A experiência no Théâtre du Soleil não é um acúmulo de saberes e técnicas, mas está ligada com a escuta do outro e com a intimidade do processo, as sutilezas e os detalhes das ações físicas e dos pequenos impactos sobre o corpo e a alma. Para isto é necessário uma interrupção do tempo não como reação (relativo à rapidez do pensamento mecânico), mas enquanto resistência (que permanece presente no aqui e agora). Os atores do Théâtre du Soleil possuem muito tempo de ensaio para que suas criações ganhem um fluxo orgânico e aprofundado pelo olhar do outro.

Segundo Jorge Larrosa Bondia (no artigo “Nota sobre a experiência e o saber da experiência”, 2002), a experiência é o que se passa conosco, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Um sujeito da experiência seria aquele que se expõe ou ainda, que padece e que se apaixona pelo objeto. Os atores padecem não no sentido de sofrimento, mas enquanto resistência, aprofundamento e intimidade nas questões da alteridade criando uma aproximação com a nossa própria realidade.

“Paixão pode referir-se (...) a certa responsabilidade em relação com o outro que, no entanto, não é incompatível com a liberdade ou a autonomia. (...) A paixão funda, sobretudo, uma liberdade dependente, vinculada não nela mesma, mas numa aceitação primeira de algo que está fora de mim, de algo que não sou eu e que, por isso, justamente é capaz de me apaixonar.” (BONDIA, 2002).

Para o Théâtre du Soleil esta experiência também se passa com o público, pelo seu processo de recepção, que igualmente faz parte do processo de teatralidade. O público assiste ao espetáculo como algo que deve ser construído com a ajuda de sua subjetividade, uma construção da encenação calcada também no confronto com a realidade que este enfrenta no cotidiano.

O espaço cenográfico como, por exemplo, em *Les éphémères*, com a platéia uma de frente para outra, permite que os espectadores vejam as cenas ao entrar e sair nos carrinhos. Esta disposição cênica permite que uma pessoa da platéia possa compartilhar as suas reações com as pessoas que estão do outro lado, fazendo com que cada subjetividade se sinta parte integrante do espetáculo.

Em *Les éphémères* a experiência dos atores se torna mesmo o elemento chave do espetáculo ao contar suas próprias histórias de vida. Há algo de muito íntimo neste espetáculo, como afirmou a atriz Delphine Cottu (anexo 4), algo que exige uma escuta especial, de alguém que conta a sua intimidade e que se expõe diante do desconhecido.

O tempo real das ações dos atores, os objetos reais e o detalhamento das cenas criam uma espécie de teatralidade mínima, assim como no trabalho dos atores na Amok. O tempo de experienciar os depoimentos das vítimas em conflito bélico aproximavam os atores de suas próprias experiências de violência. Os poucos objetos na cena e o intenso trabalho com a mímica e com os cantos de cada região revelam a necessidade de fazer um teatro que enfatiza a presença do ator pelo encontro com a alteridade.

Em *Histórias de família*, último espetáculo da trilogia, a Amok optou em criar a mesma disposição cênica da platéia de *Les éphémères* (uma de frente para outra) a fim de que todos pudessem compartilhar os momentos de reflexão sobre a devastação da guerra dentro do núcleo familiar. O público não somente reconhecia as cenas íntimas da família criada pelo jogo dos atores, mas podia ver outras subjetvidades olhando e se emocionando ao mesmo tempo, constatando que o olhar de quem assiste não é algo passivo, mas constitui o emergir da experiência teatral.

3.0 A DRAMATURGIA DO ATOR NO THÉÂTRE DU SOLEIL

“Partir juntamente com uma obra é partir para uma aventura. Achamos que chegamos à Índia e descobrimos a América.” (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010)

A aventura do Théâtre du Soleil é construída como uma experiência prolongada de partilha, onde cada detalhe tem sua importância. O Théâtre du Soleil encarna a simbiose de uma tradição antiga com a de uma inovação rigorosa. Este viés original se exprime não só pelo jogo dos atores, pela utilização de máscaras, pela maquiagem do tipo Kabuki, Kathakali e dos corpos marionetes, mas também pela música de Lemêtre e pelo trabalho de escritura de Hélène Cixous restaurando a cada vez o lugar orgânico entre a tradução ou a composição, a encenação e a improvisação dos atores.

Ariane Mnouchkine, nascida em 1939, é encenadora e criou o Théâtre du Soleil em 1964, mas se instalou na Cartoucherie de Vincennes somente em 1970. Ela é igualmente roteirista e realizadora dos filmes dos seus espetáculos. Ela trabalha tanto com espetáculos de criação coletiva como com os clássicos (Molière, Shakespeare, etc), assim como com autores contemporâneos (Hélène Cixous, Arnold Wesker), se inspirando nas tradições orientais.

Nascido sob a inspiração de um grupo que vivia como uma família, o Théâtre du Soleil penetrou nos problemas estéticos contemporâneos buscando cada vez mais inspiração em Brecht, em Artaud, na Commedia dell'arte, no teatro oriental e ocidental. Mnouchkine buscou o trabalho de uma tradição corporal muito utilizada no Oriente, mas não se esqueceu da tradição do texto, que faz parte da dramaturgia ocidental.

Uma das maiores preocupações de Mnouchkine está em definir o que é real e o que é natural. O realismo é uma transposição poética para ver as coisas como elas são, diferente do Naturalismo que é uma tendência literária que representa a vida e a natureza como elas são. Antoine, apontado como primeiro encenador da Era Moderna, buscava o movimento que traduzisse a realidade na cena. Mnouchkine faz o contrário, ela busca o desenho preciso da ação, no sentido que a precisão implica em engrandecimento do gesto, que não aparenta mais ser natural. O gesto deve ser simbólico, musical e poético. O verdadeiro na cena não é uma

imitação do real, mas se traduz pela linguagem concreta de teatralidade de forma a dar a ver o real com mais intensidade.

Um dos elementos principais do processo de criação dos atores no Théâtre du Soleil é a busca de como abordar a realidade sem perder a teatralidade. A dupla procura entre a forma (o dispositivo de jogo) e o conteúdo de questões políticas e sociais faz com que, cada vez mais, se amplie o campo de pesquisa dos atores em cada um dos espetáculos. Picon-Vallin afirma que para Ariane Mnouchkine teatralizar é encontrar a distância necessária:

“Trata-se de praticar uma arte necessária, encontrando meios sempre renovados para dar conta teatralmente do estado do mundo e do nosso estado, nesse mundo presente. Trata-se de encontrar ângulos adequados de abordagem, de medir e estabelecer distâncias variáveis, de experimentar diferentes modalidades possíveis para compor um dispositivo de criação teatral em vários níveis, capaz de desvelar, de explorar todas as facetas do contemporâneo.” (PICON-VALLIN, 2007, p.112.)

A cada novo espetáculo do Théâtre du Soleil é introduzido um forte distanciamento criado por um dispositivo como, por exemplo: as técnicas de representação de marionete tomada do bunraku para *Tambours sur la digue* (1999), a indumentária e as diversas línguas faladas em *Le dernier caravansérail* (2003), as máscaras da Commedia dell'Arte em *L'âge d'Or* (1975), os carrinhos empurrados com o cenário todo montado para contar cada história criada pelos atores em *Les Éphémères* (2006). A distância mínima entre o teatro e a realidade é assumida por um modo de criação e um dispositivo específico que evitam qualquer naturalismo.

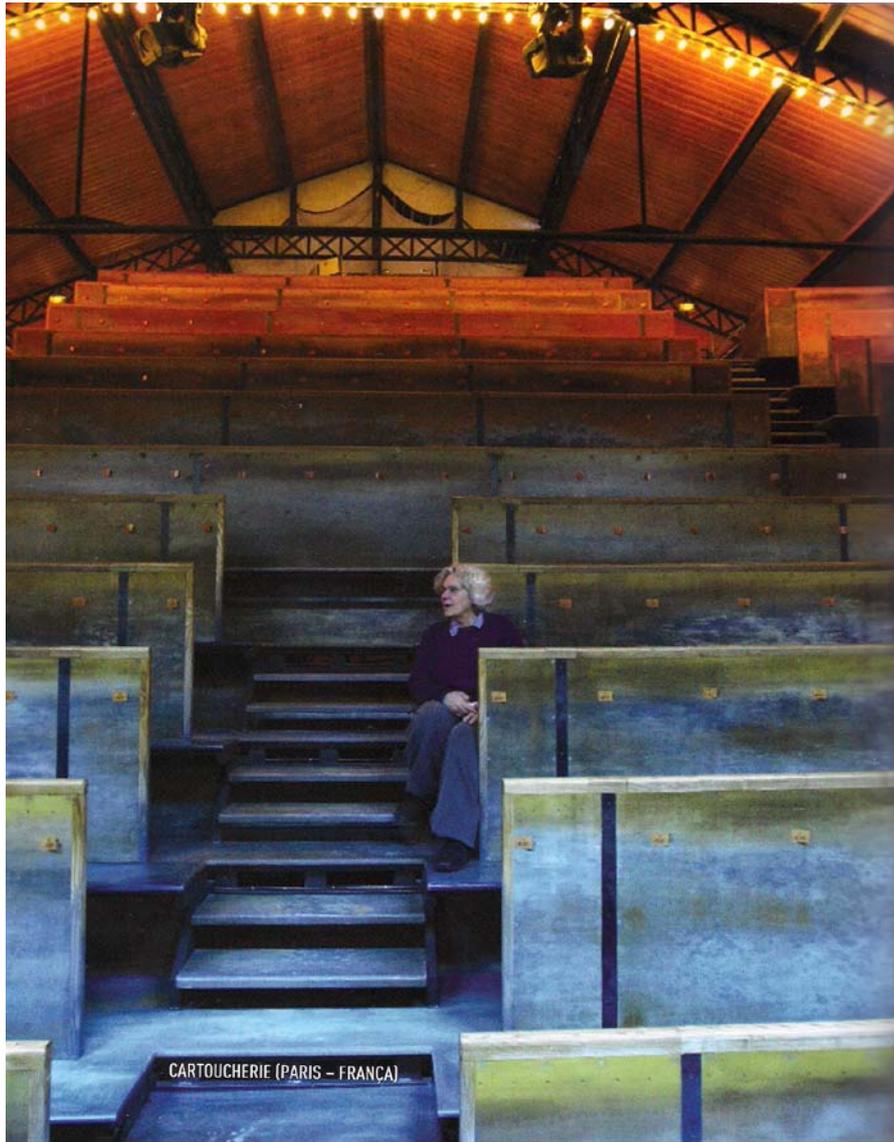
A necessidade do teatro de falar do agora faz da escritura dos atores, por meio de suas improvisações, um processo de autoria coletiva do Théâtre du Soleil tornando-os participantes da escrita do texto em harmonia, em alguns espetáculos, com a autora Hélène Cixous que escreve e reescreve de acordo com essas improvisações.

Stephane Brodt, ator da Amok que participou do Théâtre du Soleil por cinco anos, narra (anexo 1), sua experiência em duas peças de que participou no Théâtre du Soleil e afirma que foram processos de criação totalmente diferentes:

“Eu entrei no Soleil no momento em que Ariane montou um ciclo de quatro tragédias clássicas que foi a trilogia de Ésquilo e a Ifigênia de Eurípedes (1990-92). Ela trabalhou com tradutores especialistas para readaptar o texto e tinha um trabalho com o coro da tragédia. O último espetáculo que fiz foi uma criação a partir de um texto de Hélène Cixous que foi feito em colaboração com a Ariane e com o trabalho dos atores naquela época. O que faz com que tenha participado de dois extremos, com os pais da dramaturgia ocidental, o teatro grego, e ao trabalhar com um autor vivo, contemporâneo que foi sobre um fato que aconteceu na França sobre sangue contaminado que o governo começou a distribuir, se chamava *La ville Parjure* (1994), a partir de causas verdadeiras da época. Para mim foi extremamente interessante como processo porque de um lado o trabalho com um clássico, onde a força do texto tem que ser respeitada, com uma estrutura de dramaturgia que até hoje tem repercussão sobre a dramaturgia moderna e uma peça totalmente moderna que se modificava de um dia para o outro. (BRODT, Anexo 1).

Neste caso, a experiência dos atores é fundamental ao lançar propostas de teatralidade, por meio de suas improvisações. A escrita cênica torna-se parcialmente função do ator, ao dialogar com as propostas do encenador. Assim, a encenação se nutre da pluralidade e do confronto de opiniões, em que a subjetividade do ator se interpõe a um fato da realidade em questão para dar início a um processo de escrita em conjunto no palco.

Uma das características fundamentais dos atores do Théâtre du Soleil é a preferência em experimentar cada proposta de trabalho da diretora diretamente no palco para realizar praticamente as coisas sem pensar previamente em uma leitura de mesa. Os atores do Théâtre du Soleil costumam trabalhar com documentos selecionados de modo prévio por Mnouchkine, já pensando no universo do espetáculo a ser criado. Para isso, Mnouchkine lança mão de alguns dispositivos que fazem parte tanto do processo preparatório quanto do jogo dos atores nos espetáculos.



Ariane Mnouchkine na Cartoucherie – sede do Théâtre du Soleil.

3.1 Dispositivos de preparação e atuação nos espetáculos

“Mnouchkine é mestra em fornecer aos atores os bons instrumentos que lhes permitirão trabalhar com meticulosidade e uma atmosfera de escuta e concentração.” (DUSIGNE, 2005, p.173. Trad. minha).

3.1.1 Documentação/material:

A coleta documentária de material, fotografias, depoimentos e filmes de cinema fazem parte da preparação e misturam-se tanto nas obras de ficção quanto nos documentários, além de motivar uma viagem ao estrangeiro durante o período que precede a criação. Os cursos de dança, de canto, de artes marciais e até de culinária podem ajudar o ator a adotar outros modos de comportamento, outro estado de espírito. Segundo Dusigne, esse material tem a função de alimentar a imaginação dos atores.

Na sala de ensaios, os atores podem consultar documentos e iconografias históricas ou realistas. Cada ator elabora o seu repertório de imagens a partir do qual eles poderão confeccionar os seus figurinos, cabelos e acessórios. Os ensaios têm por princípio levar cada um a se aproximar o máximo possível da representação, começando por se vestir, se maquiar e se metamorfosear no personagem. Uma vez prontos, os atores definem o lugar, a ação e o estado de cada um assim que entram em cena. A improvisação exige estar sempre presente no aqui e agora.

3.1.2 “Concoctage”:

O preparo para improvisação é o que Mnouchkine chama de concoctage, onde o ator comenta a ideia que teve e os outros se juntam para improvisar com ele. É o processo de preparação dos elementos que vão entrar na cena, comparáveis ao que numa cozinha se preparam os alimentos para fazer um prato. Neste momento, os atores combinam o lugar, o espaço, os objetos, figurino, a situação. O “concoctage” pode ser feito de maneiras diferentes, como no caso de *Les éphémères*, onde o processo foi mais intimista, pois se tratava das histórias das vidas dos atores. Então, cada ator escolhia com quem queria improvisar as suas histórias e se juntava a outros para combinar.

Depois de combinado, os atores falam com o músico Lemêtre para criar uma composição musical em torno da situação estabelecida. A criação musical se dá ao vivo, no momento da improvisação quando tudo vai se desvelando pelas ações dos atores, através da escolha de um ritmo que ajuda na composição dos personagens. De certa forma, o processo de concoctage propõe uma experiência de encenação aos atores, pois cada ator que faz uma proposição tem a função de estabelecer como será e quem fará o que, ou seja, ele vai decidir como será a sua cena e irá buscar os elementos para torná-la real.

Este tipo de preparo dos dispositivos cênicos pelos atores amplia sua capacidade de ação no espetáculo, além de proporcionar uma autonomia na criação de sua cena. O ator passa a ter uma visão mais ampla de todo o processo. O que não deixa, certamente, de fazer parte de uma concepção cênica e dramaturgical ator.

3.1.3 Improvisação e vídeo:

Para Mnouchkine, a improvisação é uma parte muito importante do trabalho dos atores. Normalmente, eles têm de quinze minutos a meia hora para preparar uma situação com os obstáculos, o lugar, os figurinos e depois apresentar. Mnouchkine afirma que os atores têm a tendência de se perder nos labirintos de uma intriga complicada, pelos excessivos detalhes dos eventos. Ela diz que a improvisação tem que acontecer aqui e agora.

Para isto, é preciso conhecer algumas regras como estar no presente e não pensar na psicologia da personagem, mas na situação presente de escuta com os outros atores, ela afirma:

“O objetivo não é chegar no final da história. Trabalhamos juntos. O que se pode fazer sozinho em casa? É preciso aprender junto. Escutem-se. Recebam-se. Vocês precisam aceitar as coisas do outro. Se alguma coisa boa é feita, imitem-na. Imitar não quer dizer plagiar, quer dizer reconhecer. Existem gerações no Oriente que imitaram. Não se trata de imitar exteriormente, mas internamente. Imitar não o que o outro faz, mas o que ele é (...) Busquem o verdadeiro, não o realista. O verdadeiro não é realista. Entrar em cena já é um lugar simbólico, onde tudo é musical, poético.” (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010, p.60-61)

O trabalho dos atores no Théâtre du Soleil nunca começa pela leitura na mesa, os atores lêem uma primeira vez e, logo em seguida, já estão no palco. Os atores podem tentar interpretar todos os personagens que queiram por semanas. Eles escolhem peças de figurinos que estão à disposição e começam a vestir e a representar. A representação é imediata, é preciso haver teatro desde o primeiro dia. O espetáculo vai sendo montado de acordo com a improvisação dos atores diretamente no palco.

O trabalho com o vídeo foi uma grande descoberta no processo de criação dos atores. Esse dispositivo fez com que eles pudessem rever suas cenas e perceber o que deu certo ou não e também perceber o estado em que se encontravam durante as primeiras improvisações quando as ideias estão mais claras. Assim, eles podem voltar a fazer os mesmos gestos, o mesmo desenho da cena e a reencontrar o ritmo e o tom da personagem. O vídeo é um dispositivo de preparação dos atores para descoberta do melhor jogo na cena.

Através do vídeo, Mnouchkine seleciona as cenas e coloca em ordem as improvisações que correspondem a meses de trabalho. Ela costuma dizer que a seleção se faz por si mesma tornando-se evidente para o grupo. Porém, muitas vezes a quantidade do material acumulado gera escolhas e frustração nos atores, uma vez que certos trabalhos desenvolvidos em grupo não puderam ficar no final. A criação coletiva não é um processo miraculoso que anula todas as dificuldades, ao contrário, ela as junta em permanência e cada vez que um ator entra no grupo tudo deve ser revisitado e reinventado.

De acordo com Picon-Vallin (2008, p.60), Mnouchkine afirma que com o vídeo se pode ir ainda mais longe na criação. Segundo ela, o fato de olharem juntos as imagens na tela, que indicam notas de improvisação muito precisas, elimina dos atores toda a orientação narcísica lhes colocando um olhar de encenador que os responsabiliza com relação ao seu trabalho e ao do conjunto. O papel da imagem na criação de *Le dernier caravansérail* é crucial, visto que ele toma o lugar do texto cênico.

O vídeo é um dispositivo que faz ver o movimento coreográfico da cena, o seu desenho. Ele faz com que os atores percebam os seus movimentos, o que funciona e o que se destaca. Assim, os atores trabalham em uma elaboração cada vez mais detalhada de seus mundos visando o gesto justo. Como uma figura geométrica variável, cada universo encontra suas leis internas, suas necessidades e fraquezas.

3.1.4 O espírito da Música:

Jean-Jacques Lemêtre chegou no Théâtre du Soleil em 1979 para a montagem de *Mephisto* e depois se tornou uma figura indispensável. O músico participa ativamente de todos os ensaios de cada criação e toca ao vivo nos espetáculos. Para ele, a música não deve jamais apagar o ator, mas ela também não está lá para criar uma atmosfera somente, ela é, numa linguagem figurada, o tapete voador do ator, que lhe permite improvisar e criar. Mais ainda, ela é um dos pulmões do espetáculo.

Lemêtre trabalha com o texto dito e se harmoniza com a voz do ator, que não é muito diferente de uma voz cantada. No caso do espetáculo ter cenas mudas, ele trabalha com o ritmo dos corpos. A sua escuta e seu olhar de músico são detectores infalíveis da precisão do jogo. O resultado não é um teatro musical porque isto implica que a música dirige o processo.

Para cada espetáculo do Théâtre du Soleil é estabelecida uma relação triangular entre as proposições da encenadora, dos atores e do músico. Existe uma evolução na música que passa por um trabalho simples: fazer um ritmo de forma que o tempo do ator na cena não se torne lento, cotidiano e realista. Uma rapidez é necessária para que se comece a trabalhar e, pouco a pouco, os personagens aparecem e a música aparece pelos personagens porque a distribuição se concretiza lentamente. A criação da partitura se faz, ao mesmo tempo, que a dos atores.

A música ajuda os atores a se liberar do corpo cotidiano e realista explorando os movimentos com mais intensidade e quebrando o espaço cotidiano pelo ritmo musical, até mesmo implicando no ritmo das palavras e na respiração, ajudando a descobrir o personagem pelo seu ritmo. A música impõe uma propriedade no movimento e no deslocamento que é essencial para o ator, ela impede o de “gaguejar” com os pés, com a boca e, sobretudo, com o coração.

A música permite ao ator entrar no espaço poético teatral. Ele deve obedecer as suas partituras rítmicas até criar a música interior para o seu personagem. Ela faz parte do jogo dos atores ao impulsionar seus gestos, marcar as entradas e saídas, além de entrar no processo de criação do espetáculo. Ela dá fluidez aos movimentos dos atores.

A música de Lemêtre enriquece as imagens propostas pelos atores, criando uma imagem sonora, como uma aura em torno do personagem. A música, segundo Lemêtre, encontra o seu lugar, pois ela não é nem redundância nem pleonasma. A música inventa uma

segunda história que é complementar porque ela é algo a mais para a peça e para os atores. Ela cria um contraste com as emoções dos atores, sem ser uma ilustração das ações, ela cria uma compreensão suplementar do espetáculo.

3.1.5 Cenário/espaço de aparição

O cenário do Théâtre du Soleil passou a ter uma nova concepção com a entrada de Guy-Claude. Para ele, o cenário é pensado a partir dos dispositivos que são necessários para os atores ou pela indicação de Mnouchkine. A estética não é pensada antes, mas ela se torna bela devido a sua funcionalidade. Guy-Claude entrou na Cartoucherie junto com Mnouchkine em 1970 e ajudou a construir o espaço. Mais do que cenógrafo, ele é um arquiteto que conhece a linguagem de construção, depois vem o trabalho com as cores e os retoques. O que se procura realmente é um trabalho com as voluptuosidades por meio do trabalho com os dispositivos cênicos, a luz e os objetos.

O espaço teatral sempre foi uma preocupação para Mnouchkine. Depois de *Les Atrides*, um espaço mais permanente parece se confirmar, onde a relação frontal e as proporções da cena parecem estar de acordo com a ideia de um teatro universal, um teatro do mundo. Esta opção por uma cena ampla, sem enquadramento de espaços, proporciona aos atores um grande espaço de jogo marcado pelos muros nas laterais e delimitado no fundo da cena pelas grades. Assim, se coloca sob o olhar do espectador uma cena aberta, onde os atores podem entrar por todos os lados, estabelecendo uma fluidez entre a cena e a sala, entre a realidade do mundo e a ficção.

Mnouchkine chama a atenção para a ideia de que tudo deve começar com uma boa entrada no espetáculo e que não pode ser por uma porta que corresponderia a dimensões humanas. É preciso um espaço que permita diferentes entradas. As passarelas, criadas desde o início do Théâtre du Soleil, são inspirações do teatro Asiático. Mnouchkine afirma que ela começou a utilizar a passarela pela primeira vez em *Les Clowns*, a mesma do Kabuki, que avança entre os espectadores. Em *Les Shakespeares* havia duas passarelas, uma ao lado da outra. Em *Sihanouk* a passarela é feita de madeira e colocada sobre o pilotis, como as do Cambodja.

Mnouchkine inventa um espaço a cada novo espetáculo reaproveitando algumas idéias já criadas. Ela afirma que em seu teatro existem espetáculos que são fechados e outros que são

matriciais. Em *L'âge d'or*, por exemplo, havia um fechamento de um tipo de criação coletiva. Certos espetáculos são matriciais no sentido em que permitem o nascimento de outros como uma boneca russa. *Les Atrides* fez nascer *La ville Parjure* que foi um espetáculo de fechamento. Assim como *Tamburs sur la digue* levou ao espaço de *Le dernier caravansérail* com duas ladeiras que desciam, uma de cada lado, em direção aos espectadores com o intuito de fazer subir e descer os carrinhos que carregavam o universo dos personagens.

O cenário para Mnouchkine é o espaço de aparição, onde tudo fala e onde tudo deve existir no seu estado interior. Se o cenógrafo oferece tudo pronto, os atores não podem jogar com a imaginação e o público também não. O vazio, no Théâtre du Soleil, é uma das regras que permite aos atores utilizarem o potencial de sua imaginação para criar o espaço do jogo.

3.1.6 Máscara e transposição corporal:

A máscara é uma disciplina de base no jogo dos atores. Ela impõe um corpo e uma voz particulares. Sua forma precisa ressoar como se fosse um instrumento musical. O ator deve representar como se tivesse adotado uma segunda pele, que lhe foi trazida pela visão da máscara, caso contrário, parecerá carregar um mero pedaço de couro no seu rosto.

A máscara mostra tudo que é parasitário e incontrolável no jogo do ator (movimentos não pensados, automáticos) e exige um engajamento completo de todo o corpo, deixando o jogo de ser psicológico. O ator não tem mais do que o seu corpo e os seus sentidos para dar a ver ao espectador, pela leitura de imagens claras, uma narrativa de sua visão. A máscara é um dispositivo que ajuda o ator a criar uma transposição do real para o espaço virtual do palco, onde tudo é possível.

A máscara ajuda o ator a se distanciar de si mesmo e lhe permite se ver fazendo outro. Neste sentido, ela ajuda a encontrar o jogo do ator deixando claras as leis essenciais para que o teatro aconteça. A máscara ensina ao ator a desenhar o seu jogo, tornando visíveis e potencializando os estados anímicos e as situações:

“O ator deve procurar o pequeno para encontrar o grande, encontrar passo a passo as ações e os estados que engendram uma situação. Encontrar os sintomas (como numa doença, o que dói no corpo), para que saiba expressar

os sentimentos em seu corpo. Para isto, ele precisa aprender a desenhar o seu jogo.” (MNOUCHKINE apud DUSIGNE, 2005, p.182. Trad. minha).

A improvisação com os estados anímicos (raiva, alegria, tristeza, medo, entre outros), também estimula a criação de um corpo máscara, no sentido em que estabelece imediatamente uma relação com a sua expressão corporal. No entanto, percebe-se que existem variações dentro de cada estado anímico, por exemplo, o medo não apresenta os mesmos sintomas diante de uma aranha, de um tigre ou de um assassino. Tudo é o medo, mas com cores diferentes, com sintomas diferentes. O ator deve saber como sensibilizar e expressar cada estado anímico, assim como o trabalho de expandir as cores na palheta do pintor, ou ainda como o músico que sabe compor com diversas notas musicais.

É preciso estar atento para aquilo que pode aparecer, estar presente para receber o outro e agir com a imaginação sem refletir. Para Mnouchkine é preciso ser côncavo para receber e convexo para projetar. Sente-se que a personagem está lá quando o ator se surpreende ao fazer algo que não havia previsto, ou seja, quando a intuição age mais rápido que a razão.

3.1.7 Figurino: um patrimônio do Théâtre du Soleil:

A produção de figurinos sempre foi baseada na criação coletiva. Desde o espetáculo *1789*, assinada por Françoise Tournafond, a concepção do personagem e do figurino são indissociáveis. Segundo ela, o trabalho do figurinista consiste em traduzir em linguagem de figurino a linguagem dos atores. O processo deve ir sendo moldado à medida que os atores improvisam. Desta forma, nasciam necessidades específicas de cores, formas ou acessórios que vinham complementar os trajes que surgiam a partir da criatividade do ator.

A função de Françoise neste processo era a de adequar o que os atores sugeriam nos ensaios e propor trajes que suprissem a necessidade da encenação. Neste momento, a trupe comprou uma série de trajes históricos, deixando-os à disposição dos atores. Eram trajes que haviam sido de outras produções e que podiam ser reutilizados pelos atores. Sendo assim, o figurino ganha uma linguagem própria e uma força de expressão, diferente de um traje meramente arqueológico ou naturalista de alguém que abre um livro ou vai ao museu e copia exatamente aquilo que vê.

O ciclo que se iniciou em 1981 com as três peças de Shakespeare foi de suma importância para a evolução dos trajes e dos cenários no Théâtre du Soleil, quando a estética oriental passou a dominar. Foram criados figurinos com inspiração japonesa no Teatro Nô, Kabuki, Bunraku, que Mnouchkine afirmou serem apenas para revelar alternativas para a encenação das tradições européias.

Na trilogia *Les Atrides* (1992), este distanciamento criado pelo figurino foi até o extremo. Inspirados pela música, dança, maquiagem, cores e tecidos da Índia o grupo atingiu uma força visual das mais fortes já obtidas. No processo criativo, os figurinos não são criados da forma tradicional, ou seja, o figurinista executa os desenhos que são escolhidos até o final da temporada, mas os figurinos estão sempre suscetíveis a mudanças.

A função da figurinista passa a ser mais ampla: ela assiste aos ensaios, observa o que os atores estão propondo e, somente depois, o figurino vai tomando forma. Os atores pediam o que queriam de acordo com um tipo de movimento que faziam no palco e os figurinistas diziam se funcionava ou não. Eles não desenhavam no papel.

Mnouchkine prefere ver as idéias diretamente no palco, com a projeção das cores e da luz. Os tecidos utilizados são flexíveis, criam volumes e várias nuances, sendo isto parte da beleza que constitui um prazer para os olhos do espectador. O figurino ajuda o ator a encontrar o personagem pela importância dos detalhes, de um cinto que aperta a cintura, ou de uma luva de couro que o transporta para um outro mundo.

3.1.8 Mimetismo/aprendizagem:

O Mimetismo é um dispositivo de preparação do ator, no qual através de uma imitação das ações de seus colegas de cena que se encontram na situação certa de improviso, o ator pode encontrar a sua própria forma de fazer. O ator treina vendo o trabalho do outro e aprendendo a receber este trabalho. Como nas tradições orientais, o mimetismo é cultivado como uma chave de aprendizagem.

Quando um ator faz uma proposição que parece justa, ele contribui para a evolução de todo o grupo. Cada um pode se inspirar no seu exemplo e aprofundá-lo dentro do seu próprio jogo. A urgência faz parte do vocabulário de base do Théâtre du Soleil, na medida em que o ator deve seguir a proposição geral do grupo, evitando correr o risco de se separar dos outros.

O exercício do coro e corifeu é um dos mais importantes para a preparação dos atores no Théâtre du Soleil. Com ele, é possível colocar em prática imediatamente as três leis fundamentais para o teatro acontecer: o olhar direcionado para o público, a clareza das ações e o estado anímico. Os integrantes do coro devem seguir os gestos e o deslocamento do corifeu, porém sem esquecer o seu próprio estado e a energia de seu corpo. Cada ator pode assumir o lugar do corifeu e continuar a contar a história pelas suas ações no espaço, sempre guiados pela música que estabelece um ritmo a ser seguido.

Esse exercício tem a função de ampliar a visão do ator, mas, principalmente, é um exercício de escuta e de percepção do que o outro está propondo para, assim, seguir em frente. O ator não deve somente realizar uma ação, mas ouvir e estar pronto para receber atentamente a proposta do outro. Os atores aprendem a importância do desenho preciso do corpo no espaço, num estilo direto e indireto, como no teatro épico. Porém, a presença é uma das principais leis do ator, para poder responder de imediato às situações que vão surgindo.

O mimetismo é uma tradição do Théâtre du Soleil, onde os atores mais antigos acompanham os mais novos na cena mostrando como devem fazer para encontrar a personagem, entre outros elementos, nos gestos, na voz, no figurino ou no tempo das emoções. Este trabalho também pode ser feito com o texto, com os atores repetindo a forma de falar e a movimentação do primeiro ator.

3.2 Os processos de criação coletiva

“Escrever juntos pelos corpos e pelas vozes a comédia de nosso tempo”.
(MNOUCHKINE, apud NEUCHAFER, 2002, p.80. Trad. minha)

As aventuras do Théâtre du Soleil tiveram início em 1960, quando Mnouchkine fundou o grupo de teatro universitário, o Atep – Association Théâtrale des Étudiants de Paris e dois espetáculos foram montados: *Gengis Khan*, de Henri Bauchau e *Bodas de sangue*, de Lorca. Em 1962, o grupo se separou e Mnouchkine fez uma longa viagem pelo Oriente, sobretudo pelo Cambodja e o Japão.

Dois anos depois ela voltou e, junto com alguns amigos, criou o Théâtre du Soleil. Assim, foram feitos *Os pequenos burgueses* (1964), de Gorki, *Capitaine Fracasse* (1965), de Théophile Gautier, mas o primeiro sucesso só aconteceu em 1967 com *La cuisine*, de Arnold Wesker, no momento em que a companhia foi reconhecida no ambiente teatral como uma trupe.

A trupe conseguiu outro sucesso em 1968 com *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare, em meio aos acontecimentos de maio de 68 quando os estudantes saíram às ruas para reclamar por liberdade. O Théâtre du Soleil começou uma prática de vida comunitária e daí nasceu uma reflexão aprofundada sobre o sentido da atividade teatral, inclusive com uma tomada de posição política e um desejo de compreender e se situar em relação à História. As relações de trabalho foram repensadas, adotou-se um salário igual para todos e a criação coletiva se impôs como forma de criação dos novos espetáculos.

Para o pesquisador Patrice Pavis (2005), a criação coletiva está ligada a um clima sociológico que surgiu nos anos sessenta e setenta ao estimular a criatividade do indivíduo no grupo. Ela está vinculada à redescoberta do aspecto ritual e coletivo da atividade teatral, ao fascínio dos que fazem teatro pela improvisação, pela gestualidade liberada da linguagem e pelas formas de comunicação não-verbais. Ela reage contra a divisão do trabalho, contra a especialização e a tecnologização do teatro. A capacidade de cada um de ultrapassar a sua visão parcial é determinante para a boa empreitada coletiva.

Segundo Neuchafer (2002, p.81), a criação coletiva significa antes de tudo uma visão comum das coisas na trupe, visão a partir da qual os acontecimentos da revolução ou do presente podem ser contados. As lembranças individuais se completam e formam uma imagem do conjunto. O diálogo das interpretações individuais improvisadas cria um encadeamento e um fio condutor. O ator se torna diretamente, sem passar por um autor dramático, o criador mesmo da história na cena.

No entanto, de acordo com Angela Materno, na introdução do livro de José da Costa *Teatro contemporâneo no Brasil* (2009), a respeito dos processos de criações partilhadas, observa-se que, embora o processo de criação coletiva aponte para um compartilhamento da criação da obra, muitas vezes o que acontece não é uma união, mas uma tensão entre os vários participantes do fazer teatral (ator, dramaturgo, encenador, cenógrafo, iluminador, músico) e seus respectivos gestos artísticos.

Os gestos artísticos, conforme mencionados por Angela Materno, são diferentes suportes e modos artísticos que acionados e friccionados criam uma heterogeneidade de

discursos autorais que devem se conjugar nas criações coletivas. A idéia de conjugação parece, então, se aproximar da noção de partilha tal como é pensada por Rancière.

Segundo Rancière, partilhar significa duas coisas: participação em um conjunto comum e, ao mesmo tempo, separação de partes exclusivas. O mundo comum não é nunca simplesmente a estadia comum, mas é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis. Da mesma forma, a conjugação entre a escrita cênica e textual é o espaço polêmico de uma operação que pressupõe interação e separação. Ela é o lugar de enfrentamento artístico e político das diferentes materialidades e meios de expressão, ou seja, é o lugar em que ambos (materialidades e diferentes modos de expressão) são atritados e não ordenados.

Este é um dos problemas que Picon-Vallin reconhece nas criações coletivas do Théâtre du Soleil que costumam ter um longo processo de preparação das cenas pelos atores e, no final, somente algumas são selecionadas por Mnouchkine, tendo como justificativa o critério de tempo ou de estabelecer uma sequência das cenas. A frustração também faz parte do processo coletivo de criação, onde nada é desperdiçado, podendo servir para um próximo espetáculo.

De acordo com Picon-Vallin (2010, p.87), o primeiro espetáculo definido como criação coletiva da companhia foi *Les Clowns (Os palhaços - 1969)*. Os atores propuseram diferentes tipos de palhaços com gestos estilizados, a voz deformada, tirados de situações atuais ou do imaginário. Eles desenvolveram qualidades atléticas, com diversas formas de quedas, gastando uma grande quantidade de energia. Este treinamento como o do circo constituiu uma base fundamental para o grupo.

Em 1970, o Théâtre du Soleil se instalou na Cartoucherie de Vincennes, que a companhia utilizava inicialmente como lugar de ensaios e depois transformou em teatro. Neste ano, o segundo espetáculo de criação coletiva foi apresentado: *1789* e a segunda parte *1793*, sobre a Revolução Francesa. De acordo com Picon-Vallin, em *1789*, assim como em *Les Clowns*, a improvisação era a regra, mas neste espetáculo se juntou o trabalho de documentação histórica e documentária.

Para Neuschafer (2002, p.80), *1789* e *1793* nos mostram uma forma didática de tratar a história que se encontra no teatro da Idade Média pelo gênero da farsa e da sátira, utilizadas como forma de distanciamento dos acontecimentos revolucionários no teatro. Para ela, *1793* reforça ainda mais as ligações entre a vida e o teatro, pela escolha do tema de moral comunitária que encontra sua inspiração na vida cotidiana da companhia, nas discussões, na

maneira de abordar a criação teatral como prática coletiva. O teatro substitui a política ou a política se torna teatral e, assim, eles encontram a forma do espetáculo. Cada vez mais a criação coletiva coloca em cena a vida mesma da trupe.

Segundo Jean-Jacques Roubine (2003, p.156), Mnouchkine inventa, com *1789*, um modelo teatral que, por caminhos originais, cumpre todas as exigências brechtianas: a festa, o prazer e a reflexão crítica. Desde então, seu teatro não deixará de reinventar Brecht, isto é, de mantê-lo vivo em vez de mumificá-lo. Ela retoma um bom número dos procedimentos do teatro épico, entre os quais: alternância de quadros, mensagens ao público, mistura de figuras clownescas irreais e de personagens que reproduzem fielmente seus modelos, comentário sutil da música, recurso às técnicas de atuação não realistas e não familiares – clowns, acrobatas-dançarinos da *Commedia dell'arte*, teatro Kabuki japonês e a dança indiana Kathakali.

L'âge d'or (*A idade de ouro* - 1975) foi o terceiro espetáculo de escritura coletiva e se experimenta pelas máscaras e tipos da *Commedia dell'arte*, o que se torna ainda mais complexo uma vez que se pretende falar dos conflitos do presente. Não é preciso somente se documentar, mas também encontrar a boa distância para tratá-los. Neste caso, a trupe dá conta do presente se projetando cinquenta anos no futuro através das formas de um passado revisitado.

A pesquisadora Odette Aslan (2000) afirma que, com *L'âge d'or*, Mnouchkine realizou o sonho de Jacques Copeau: de uma companhia moderna que renovaria o milagre da *Commedia dell'arte* e criaria novos personagens correspondentes ao mundo contemporâneo. Um espetáculo sem texto, construído à base de improvisações dos atores, inspirados em duas formas: O teatro Chinês como um princípio de distanciamento e estilização, e a *Commedia dell'arte* que restitui os tipos da sociedade de hoje a partir de Arlequim e Pantaleão.

Para Neuschafer (2002, p.80), enquanto *Les Clowns* experimentava formas espetaculares puras, *L'âge d'or* superou este espetáculo por meio de sua relação com a história do presente. Os atores criaram novos tipos fixos do presente inspirados pelos tipos da *Commedia dell'arte* como, por exemplo, um político como Arlequim. Há um trabalho importante de interpretação política que exige muita improvisação para o jogo cênico tornar-se coletivo.

As máscaras se realizam sobre a cena pelo jogo corporal dos atores, que era parte integrante do tipo fixo da *Commedia dell'arte*. Os atores também usavam meia máscara que

permitia ver parte do rosto, que se tornava completo pelo movimento da língua e da boca. O trabalho com a meia máscara é típico da construção do Théâtre du Soleil, que trabalha em parte com a ficção e em parte com a realidade, como uma forma de perceber o jogo do ator.

Para acontecer verdadeiramente a criação coletiva, é preciso partilhar as experiências de cada um e valorizar cada subjetividade na cena. O ator Maurice Durozier comenta que é pelo olhar do outro que ele encontra a personagem. É preciso ampliar o olhar para fora de si, abrir-se para o mundo. O outro é o verdadeiro aprendizado no Théâtre du Soleil, ou seja, procurar entender como dar espaço para o outro entrar ou como hospedar o outro, no sentido figurado e real, visto que a Cartoucherie acolhe companhias de diversas partes do mundo, o que é também uma questão ética.

O próximo espetáculo de criação coletiva do Théâtre du Soleil só vai acontecer bem mais tarde com *Et soudain des nuits d'éveil* (*De repente noites de despertar* - 1997), que fala sobre o martírio imposto ao Tibete pela dominação chinesa. A Cartoucherie acolheu mais de 300 refugiados do Tibete e, a partir desta troca de culturas, nasceu o interesse e a forma teatral para contar esta história. O espetáculo se nutre de uma situação real e cria sua teatralidade baseando-se na troca cultural pelo aprendizado das danças, dos figurinos, da música, das canções, dos instrumentos e das línguas pelos atores.

Neste espetáculo a distância da realidade parece ainda menor não somente pela ausência de literatura, mas porque não havia separação entre os personagens e os atores, visto que não somente os atores representavam as histórias dos tibetanos, mas também havia atores tibetanos representando no palco, a ponto de não se saber mais se é a realidade que ocupa o teatro, ou se o teatro se dilata para invadir a realidade.

De modo mais amplo, a grande questão é a acolhida do estrangeiro e do outro em geral. O Théâtre du Soleil analisa o processo de desenvolvimento de uma tomada de consciência política através de situações cotidianas ou teatrais nos espetáculos. Trata-se de pegar o Tibete como em *Des nuits d'éveil*, a China em *Tambours sur la digue*, os refugiados em *Le dernier caravansérail*, ou ainda as próprias histórias dos atores como em *Les éphémères* para falar de solidariedade, de hospitalidade e do viver em conjunto.

3.2.1 Criação coletiva e o papel do encenador

A criação coletiva implica no envolvimento de todos os artistas ao mesmo tempo e vai convocar uma aliança das artes: música, dança, interpretação, texto, espaço, luz. Desta forma, o papel de Mnouchkine como encenadora vem se modificando, se tornando flexível e maleável ao dialogar com cada criação, ao fazer parte do processo de criação do espetáculo como um todo, porém sem deixar de ser a centralizadora de toda a obra.

“Eu acho um erro dizer que o trabalho coletivo é a supressão do lugar específico de cada um. Eu não falo de hierarquia, mas de função. Eu acho que o papel dos atores será sempre fundamentalmente diferente do meu. A única coisa- e ela é fundamental – é que o diálogo se torne cada vez mais rico, cada vez mais igual, mas são duas pessoas que ocupam funções diferentes. Existe um certo centralismo democrático a ser encontrado. O verdadeiro problema não é que eu diminuo, mas que cada um aumenta (...) Mas a criação é somente coletiva quando cada um tem o seu lugar e assegura o máximo de criação dentro da sua função e se tem alguém que centraliza. Isso não implica nenhuma visão hierárquica.” (MNOUCHKINE apud NEUCHAFER, 2002, p. 112. Trad. minha).

A concepção das funções do ator e do encenador muda de forma decisiva: O ator-criador, cujas invenções cênicas formam o espetáculo, torna o encenador não mais aquele que melhor conhece o projeto em curso, mas uma espécie de primeiro espectador que tem igual importância na produção do espetáculo. O encenador passa do papel de diretor dos ensaios à de um guia pedagógico encarregado de estimular o potencial criativo do ator.

O encenador, porém, não é somente um guia pedagógico, mas também um coordenador do espetáculo; ele determina o encadeamento definitivo do espetáculo e impulsiona os personagens à expressão teatral:

“Trata-se menos de impor do que de sentir e de pressentir. É preciso ser o espectador atento e incondicional, como para *Le Clowns* (1969), mas é preciso também assegurar a leitura política dos acontecimentos, selecionar os textos históricos importantes, articular as improvisações entre si e, enfim,

ajudar a realizar aquilo que era um esboço na procura dos atores.”
(MNOUCHKINE, programa da peça *1789*. Trad. minha)

Neuschafer (2002, p.110) afirma que o processo de criação coletiva realiza um encadeamento de encontros cênicos que poderiam continuar até o infinito, mas se interrompe com a necessidade da representação pública do espetáculo. O espetáculo seguinte começa pelo balanço do precedente, assim como *1789*, *1793* e *L'âge d'or*, podem ser consideradas como uma trilogia variável de um mesmo tema: a interpretação do presente pelo recurso à História.

3.3 O ciclo das tragédias e as novas teatralidades do Oriente

“O que me interessa na tradição oriental é que ali o ator cria metáforas. Sua arte consiste em mostrar a paixão, em contar o interior do ser humano... Foi aí que senti que a missão do ator era a de “explodir” o homem, feito uma granada. Não dá para mostrar suas vísceras, mas para pôr suas partes em perspectiva, disponibilizá-las em signos, em formas, em movimentos, em ritmos.” (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010, p.40).

Na história do Théâtre du Soleil, os espetáculos foram compostos ou a partir de peças existentes ou a partir de criação coletiva. Desde o ciclo *Les Shakespeare (1981-84)* e do ciclo das tragédias *Les Atrides (1990-92)*, a questão que se coloca é sempre como falar do presente. A escolha do repertório e do conjunto de peças é considerada sempre como um suporte para o diálogo com o público e deve levar em conta a relação com o contexto sócio-político da época.

Depois de *L'âge d'or* Mnouchkine percebeu que a sátira e a comédia limitam o aprofundamento da expressão política e por outro lado, o realismo sério de *Mephisto* pode perder a sua força de expressão. Após a viagem que Mnouchkine fez ao Oriente, ela voltou com a mesma ideia de Artaud de que o teatro é Oriental. Ela teve contato com as técnicas de dança do Kathakali, Kabuki e do Teatro Nô e percebeu a importância do trabalho dos atores pela teatralidade de seu corpo.

A palavra oriente deriva de “oriens”, que quer dizer levantar, nascer, é o lugar onde o sol se levanta. A importância do Oriente para o Théâtre du Soleil foi estabelecida fortemente em 15 anos, ou seja, de 1980 a 1995: três peças de Shakespeare (*Ricardo III*, *Noite de reis*, *Henrique IV*), *La ville Parjure*, *L’Histoire terrible mais inachevée de Norodon Sihanouk*, *L’indiade et Tambours sur la digue*. As relações do Théâtre du Soleil com o teatro Oriental são estabelecidas tanto no nível concreto (lugar cênico e do jogo dos atores) quanto no abstrato da dramaturgia, lugar estabelecido com a história.

Mnouchkine não rejeita a cultura ocidental, mas tenta encontrar a junção das duas civilizações, ou seja, o que há de universal em cada uma. Em cada uma a forma oriental não é um estilo em seu teatro, mas é a moradia de uma força matriz, tal como um meio para pesquisar o homem, seu papel na sociedade e seu lugar no mundo. A forma é a distância necessária para abrir o campo poético e político do teatro.

Para Mnouchkine era necessária a recriação de um ambiente específico e a aquisição de certas técnicas que permitissem ao ator alargar o seu repertório de formas teatrais e também criar uma maior diversidade de personagens aptos a interferir no jogo dramático sobre o mundo contemporâneo. O ator deve ser capaz de criar a teatralidade da personagem mensageira de signos.

Mnouchkine utiliza um processo em que a personagem é, antes de tudo, mensageira de uma narrativa. Como no teatro oriental, o ator deve, antes de qualquer coisa, contar uma história. Foi assim nas montagens de *Les Shakespeare*, *Les Atrides* e *La ville Parjure*. Para isso as personagens do Théâtre du Soleil são normalmente tipos. Ainda que tenham uma personalidade muito forte, eles pertencem à coletividade e trazem consigo a marca da história como, por exemplo, *Sihanouk* (Rei do Camboja), *Ghandi* e ainda *La ville Parjure*.

Fugindo da psicologia que banaliza a narrativa, as personagens do Théâtre du Soleil nunca trazem consigo a totalidade da fábula de um tema, cada personagem é um elo essencial da corrente narrativa, como os mendigos de *La ville Parjure* e o coro de *Les Atrides*. Por isso, não há papéis secundários nos espetáculos, todos são portadores de uma parte fundamental da história.

Sendo assim, traçaremos um caminho de análise da dramaturgia dos atores que começa pelo ciclo das tragédias: *Les atrides*, *La ville Parjure* e *Tambours sur la digue*, sobre

a questão das influências orientais e também pela sua relação direta com alguns acontecimentos da realidade. Desta forma, veremos que, ao se aproximar dos espetáculos mais contemporâneos de criação coletiva (*Le dernier caravansérail* - 2003 e *Les Éphémères* - 2007), a grande teatralidade do Théâtre du Soleil vai desaparecendo para dar vez à teatralização dos documentos, tendo a pesquisa apurada e a improvisação dos atores como alicerces para a construção dos espetáculos.

3.3.1 *Les Atrides (Os atridas, 1990-92)*

Trata-se de um ciclo de quatro tragédias clássicas: a trilogia de Ésquilo (*Les Atrides – Os Atridas, Les Choéphores - As Coéforas e Les Euménides - As Eumenides*) e a *Ifigênia* de Eurípedes. *Les Euménides* foi traduzido por Hélène Cixous que estava iniciando no Théâtre du Soleil e fala sobre os acontecimentos que tiveram lugar há milhares de anos antes de nossa história. Trata-se de violentos estados de alma, de ódio, vingança e sentimentos assustadores.

Nesta tragédia, os personagens se debatem em situações inexplicáveis que lhes são reservadas pelo destino, como se eles fossem um jogo nas mãos dos deuses, que são, por sua vez, personagens. A origem do teatro começou como um tribunal onde os personagens se acusam, se defendem, se queixam e tentam convencer o público.

Em *Les Euménides*, novas entidades são inventadas e entram no tribunal, como as Erínias. Essas entidades são velhas divindades que aparentam vir do fundo da pré-história, como as mais antigas das mães em quem se evita pensar por causarem medo. Elas predizem a morte e lançam um olhar assustador. Elas voltam a aparecer em *La ville Parjure*.

Mnouchkine buscou a dança indiana do Kathakali para montar o coro da tragédia *Les Atrides*. Nele se podem ver cenas de guerreiros, a presença hierárquica da sociedade e o jogo estilizado na plasticidade escultural das atitudes carregadas de força contida e da expressão exacerbada das emoções. O Kathakali consiste no estudo de sequências rítmicas e de figuras de jogos coreográficos que são acompanhados pela ginástica dos olhos e dos músculos faciais.

Os personagens de *Les Atrides* são como entidades, semi-deuses maiores que a natureza dos homens. Os figurinos, assim como a dança, se inspiraram no Kathakali e ajudaram os atores a criar um imaginário do que se passa por trás destas formas, do que eles

fazem e do que eles acreditam a respeito dos personagens. Cabeleiras e barbas eram símbolos de força, de agressividade e de poder.

A expressão do rosto e dos olhos era exaltada pela maquiagem com o rosto coberto por uma pasta branca para captar a luz da noite. Os dedos eram prolongados por falsas unhas, feito garras, para valorizar a força animal ao invés da psicologia. O peso das tiaras e a suntuosidade do figurino exigiam uma tenacidade corporal e deixavam claro o grande fator de teatralidade dos atores ao valorizar cada detalhe na composição dos personagens.

Os coros de *Les Atrides* desenham no espaço as emoções do que se passa na cidade, ajudados pelo figurino e pela dança. Mnouchkine definiu uma cartela de quatro cores: vermelho, amarelo, preto e branco. Para *Ifigênia*, o coro representava as mulheres grávidas em branco e vermelho, com barrigas falsas, que lembravam a maternidade. Em *Agamenon*, o coro dos velhos era feito de grandes mantas em vermelho e amarelo. O peso dos tecidos junto com a dança criava algo de inquietante com a gravidade dos acontecimentos da cidade.



Coro e corifeu (Juliana Carneiro): dança Kathakali. (foto retirada do filme *Les atrides*)



As Erínias: grande teatralidade dos atores.

3.3.2 *La ville Parjure (A cidade de Parjure -1994)*

A partir do encontro com Hélène Cixous, o projeto do Théâtre du Soleil se desloca do modelo da comédia improvisada (*L'âge d'or, 1975*) para a origem de um novo autor que se orienta pela tragédia cotidiana e o seu ritual de representação. *La Ville Parjure* foi a primeira peça escrita por Hélène Cixous e se liga diretamente à última parte do Ciclo *Les Atrides* « Les Euménides » na qual Cixous assinou a tradução.

La Ville Parjure coloca o problema do sangue contaminado que matou várias pessoas na cidade de Parjure. A questão é sobre o perdão daqueles que perderam sua família e o problema da responsabilidade dos políticos, do silêncio cúmplice do escândalo, no qual foram culpados médicos e donos de laboratórios com forte interesse econômico.

Mnouchkine e Cixous começaram a colher as informações para preparação da peça dois anos antes e chegaram a juntar oito pastas de arquivos e documentos sobre o assunto. De acordo com Cixous (2010), a peça foi escrita de duas formas: primeiramente a colheita de informações reais sobre essa tragédia contemporânea, e a outra foi encontrar a maneira de fazer uma transposição teatral pelas aparições de personagens vindo de outros tempos, desde Ésquilo, até os dias de hoje. A peça é uma das primeiras que utiliza a projeção de declarações de médicos e advogados do Estado que foram publicados nos jornais e que comprometeram as suas decisões.

A questão central da peça gira em torno do perdão, de querer ou não matar. Não houve o desejo, mas houve a irresponsabilidade e o descaso do médico que liberou o estoque de sangue, mesmo sabendo que estavam envenenados. A mãe que perdeu seus dois filhos deseja o reconhecimento do erro dos médicos, mas eles preferem o julgamento a assumir a culpa e pedir perdão. Cixous cria o discurso de alguns personagens do cemitério como uma meditação filosófica, como, por exemplo, quando uma das personagens das Erínias, interpretada por Juliana Carneiro, fala da diferença entre o direito e a justiça.

Cixous se inspira no modelo da tragédia de Ésquilo para teatralizar os documentos. Para isto, traz de volta alguns personagens da tragédia como o próprio Ésquilo, que é representado por uma atriz que é a guardiã do cemitério e até as Erínias (*Les Atrides*) voltam para o tribunal para condenar os culpados, assim como aparecem personagens como a noite, a vingança, etc. Todos aparecem não como alegoria, mas como personagem para marcar a

passagem visível do destino no mundo humano. Esse aspecto fabuloso cria um distanciamento do público e faz refletir sobre um acontecimento real pela aparição de personagens da antiga tragédia grega.

A teatralidade dos atores lembra o trabalho com *Les Atrides* pela sua ligação com o Teatro Oriental de uma forma concreta com relação à maquiagem (o rosto todo branco reforçando as expressões), à superposição de roupas nos personagens, a voz forte e rouca, a música ao vivo que acompanha toda a peça e a forma ritmada de falar dos atores. Assim como os muros criados para *Les Atrides* voltaram a aparecer no cemitério de *La ville Parjure*.

Existe também a semelhança no conteúdo da tragédia, como se uma história levasse a outra pelo mesmo tema: a perda dos filhos, a vingança, a justiça, o perdão. Em *Les atrides* a mãe, Clitemnestra, quer se vingar do pai (Agamenon) porque ele matou a sua filha, Ifigênia, a pedido de um deus. Em *La Ville Parjure*, a mãe quer justiça por ter perdido seus filhos em consequência de erro médico. Porém, a diferença é que em *Parjure*, a mãe perdoa os médicos aceitando a tragédia do destino e em *Les atrides*, a mãe mata o marido, afirmando o caráter trágico da humanidade.

Uma cena marcante é quando a personagem da noite aparece dizendo para a platéia que a mãe receberá uma visita durante o sonho e os filhos mortos aparecem (em forma de marionetes controlados por outros atores) para consolá-la com carícias e abraços. A ideia da marionete, de seres que são controlados por outros, faz referência à tragédia pelo destino que é manipulado pelos deuses ou por forças externas que não controlamos. A marionete aparecerá em todos os espetáculos que seguem, mudando apenas de dispositivo.

O espetáculo seguinte, *Tamburs sur la digue* (1999), é sobre a tragédia que afogou várias pessoas na China a mando do governo de destruir os diques. Trata-se ainda da injustiça do pai (governo) com seus filhos (povo). Neste espetáculo, a marionete é humana e é controlada por outro ator vestido de preto (Koken). Em *Caravansérail* (2003), o espetáculo volta a se basear em fatos reais, nos depoimentos dos refugiados que deixam a sua pátria por não conseguirem viver mais nela e procuram asilo em outros países, onde não são bem recebidos. O destino dos homens aparece em carrinhos que são empurrados por outros atores, como se suas vidas estivessem à deriva, sem saber o seu destino. Por último, em *Les Éphémères* (2007), são os momentos íntimos da vida dos atores que passam em cima dos carrinhos, como se mostrassem a efemeridade da vida.



Discurso da mãe contra as autoridades : mesma teatralidade dos atores e espaço cênico de *Les atrides* com o tapete simbolizando o interior das casas. (foto retirada do filme do espetáculo).



Cemitério com as Erínias (Juliana Carneiro): personagens que retornam da tragédia *Les atrides*.

3.3.3 *Tambours sur la digue (Tambores sobre o dique -1999)*

De acordo com Neuschafer, *Tambours sur la digue* é como a segunda parte de *La Ville Parjure* (1994), pois nele também se encontra a luta contra a fatalidade: de quem é a responsabilidade da construção dos diques que alagaram toda a cidade matando várias pessoas? Quem decide qual parte da população deve ser sacrificada para salvar a outra? Para Mnouchkine a epopéia de nosso tempo é movida pela tragédia, visto que o dilema colocado parece não ter uma solução aceitável.

Tambours sur la digue foi outra criação de Cixous com Mnouchkine e com os atores para falar das tragédias desses alagamentos na China. Mais uma vez as referências orientais levam a buscar no estrangeiro elementos para nos aproximarmos dos fatos reais. Mnouchkine afirma que a função do teatro é tornar estrangeiro o familiar e vice-versa. Desta vez, a influência veio do Bunraku, fazendo uma referência às marionetes japonesas.

Hélène Cixous recorreu ao vídeo com as imagens das improvisações dos atores para poder recriar a história de acordo com o experimento no palco, com a sonoridade, a leveza das palavras, o movimento dos atores e com o ritmo da música. A criação do texto também faz parte do processo de criação coletiva, integrando a improvisação dos atores a dos personagens.

A ideia de criar as grandes marionetes que são atores, manipuladas por outros atores vestidos de preto (koken), surgiu após uma viagem da equipe pela Ásia e de cursos com marionetistas. De uma certa forma, Gandhi era uma marionete em *L'Indiade* (1987). Em *La Ville Parjure* (1994) os dois filhos mortos que aparecem como marionetes eram uma forma de representar uma marionete do destino. Shakespeare já dizia que a tragédia é descobrir que os seres humanos são manipulados seja pelos seres superiores, pelo destino, ou ainda, por seus próprios manipuladores, isto é, são perseguidos por impulsos outros.

Logo nos primeiros ensaios com a marionete, os atores perceberam que teriam que trabalhar muito a linguagem do gesto, mais ainda do que com as máscaras. As partes do corpos dos atores deveriam ser desarticuladas e ter movimentos geométricos. No final dos ensaios, foram colocadas máscaras flexíveis no rosto dos atores marionetes para ajudar a neutralizar a expressão. Os atores também aprenderam a tocar tambor.

Depois das dificuldades encontradas com os movimentos, veio a questão de como dar voz ao texto sem que se perdesse a marionete. Os atores começaram trabalhando com o *grammelot*, mas logo depois encontraram uma voz entre a fala e o canto. Para a atriz Delphine Cottu este foi o espetáculo mais formal de todos e exigiu muito treinamento dos atores, não só para aprender a manipulação das marionetes, os gestos e a voz, mas também por exigir um treino físico intenso, para sustentar os movimentos.

De acordo com Picon-Vallin, para filmar *Tambours sur la digue*, Mnouchkine inventou estratégias para acentuar o teatral e procurar não fazer cinema. No teatro foram feitos grandes painéis de seda coloridos e pintados no fundo do palco que caíam de uma cena para outra. No entanto, no filme, a verticalidade não funcionou e tratou-se de colocar as sedas no chão; assim, as sedas azuis se agitavam como se fosse o rio e depois sedas rosas e vermelhas, quando havia sangue nos combates.

Uma das estratégias de teatralidade do filme constituiu em os atores marionetes apenas mexerem os lábios das máscaras enquanto que outros atores, de frente para eles, diziam o texto. Estes últimos eram filmados dizendo o texto por trás de uma tela, vestidos de negro como os kokens, mas com o rosto descoberto. Eles davam vida às marionetes ao dizer o texto de Cixous com energia, como uma operação de revitalização.

Os atores dubladores eram chamados de cantores, pois, sustentados pela música de Lemêtre, eles cantavam o texto diante das imagens montadas e projetadas numa tela. Esta operação de dublagem dos atores não se dava no studio, mas diretamente no palco com este grupo olhando as imagens projetadas como duas vezes o duplo da personagem: a da marionete e da imagem na tela. Assim, o cinema permite reencontrar a cena teatral.

De acordo com Picon-Vallin, a filmagem de *Tambours sur la digue* marcou o processo de criação do espetáculo seguinte. Os carrinhos criados em *Le dernier caravansérail* eram originados de três objetos utilizados durante a filmagem: a câmera montada sob um praticável de rodas, aquela carroça criada no filme *Molière* que permitia ver o que se passava de todos os lados e ainda o carrinho do lixo da cozinha do Théâtre du Soleil. A validade deste encontro garantia a estrutura cenográfica dos dois espetáculos seguintes que combinam as três origens: cinematográfica, teatral e cotidiana.

Os atores aproveitaram os carrinhos do travelling das câmeras, para improvisar a chegada dos refugiados nos caminhões em *Caravansérail* e, depois, estes carrinhos

aumentaram de tamanho para entrar com todo o universo dos personagens, com a aparição de cada mundo pessoal construído pelos próprios atores. Desta forma, se em *Tambours sur la digue* os kokens carregavam as marionetes, agora eles passavam a empurrar os carrinhos, deixando clara a teatralidade do Théâtre du Soleil.



Dupla teatralidade: atores dublam as marionetes, que são manipuladas pelos kokens de preto.

(Fotos retiradas do filme do espetáculo).



Rio vermelho, marionetes e kokens: tragédia dos alagamentos na China.

3.4 *Le dernier caravansérail*: Como contar o real.

“O teatro para mim é a claridade. O teatro deveria ser a luz feita sobre a sociedade e sobre todos que a compõem.” (MNOUCHKINE apud PICON-VALLIN, 2010, p.89. Trad. minha)

Le dernier caravansérail parece ser a terceira parte desta trilogia de tragédias cotidianas que começa com *La ville Parjure* e continua com *Tambours sur la digue*. Porém, Mnouchkine deixa as formas orientais de lado para fazer uma encenação mais realista, mas não menos teatral. Ela retoma o trabalho com os documentos, não os documentos da mídia, mas a partir de entrevistas que ela mesma faz com os refugiados de Sagatte na Austrália, dos chamados « sem documentos » (sans papiers), que se submetem a uma vida dura e sem direito a identidade.

As últimas peças do Théâtre du Soleil, *Le dernier caravansérail* (*A última carruagem - 2003*) e *Les Éphémères* (*Os efêmeros - 2007*), marcam uma nova era no Théâtre du Soleil por meio do processo de criação coletiva dos atores em relação a acontecimentos da realidade. Sem um autor e sem a designação do diretor a priori, estes espetáculos reforçam o esquema de uma dramaturgia do ator, conforme afirma Picon-Vallin:

“Mas desde 2000, a criação coletiva parece se inclinar e se tornar verdadeiramente escritura comum. Com os dois últimos espetáculos, sem autor, sem encenador designados, sem, para *Les Éphémères*, outro cenógrafo senão os atores, o Théâtre du Soleil aborda uma nova fase.” (PICON-VALLIN, 2009, p.14. Trad. minha)

A dramaturgia dos atores surgiu junto com a perspectiva do teatro em abordar as questões urgentes do mundo, as crises e conflitos da humanidade, conforme constata Picon-Vallin:

“Tudo se passa como se Mnouchkine procurasse os meios de alcançar uma forma de escritura contemporânea, movida pela necessidade de falar imediatamente do agora (sem suprimir a distância necessária para que haja teatro) e ao fazer os atores escreverem diretamente no palco. (PICON-VALLIN, 2009, p.15. Trad. minha)

Nestes dois espetáculos, Mnouchkine e sua companhia retornaram a escrita cênica partindo do trabalho de improvisação dos atores no espaço, como uma escrita feita no presente. Mas no fundo, observa-se um método de trabalho que recorre aos documentos da vida para realizar o teatro. O que constitui como uma verdadeira ruptura nos dois últimos espetáculos é que a máscara está desaparecendo. Todas as máscaras e teatralidades foram guardadas para os atores se apoiarem apenas nos documentos extraídos de suas vidas; daí verificar-se uma espécie de retorno ao trabalho mais coletivo.

De acordo com Charles-Henri Bradier, assistente de Mnouchkine, tudo começou em Tóquio no dia 11 de setembro de 2001, com a apresentação de *Tambours sur la digue*, que era um espetáculo dedicado à forma. Após o atentado de 11 de setembro, Mnouchkine pensou que no próximo espetáculo ela iria falar de um acontecimento imediato. Contar o mundo de hoje o mais rápido possível, visto que desta forma se pode tentar evitar uma catástrofe.

Mnouchkine ia duas vezes por mês a Sangatte (um campo de refugiados na Austrália) para entrevistar as pessoas que lá estavam e recolheu muitas entrevistas e histórias com tamanha emoção, tamanha simplicidade e com uma familiaridade com suas odisséias que conseguiam levá-la a lugares íntimos de seu passado, como por exemplo, o exílio de seu pai na deportação dos judeus da Europa.

Em *Le dernier caravansérail* nota-se uma preocupação de Mnouchkine e de Héléne Cixous com a realidade atual dos refugiados na Europa e particularmente na França, com o fato de, cada vez mais, povos deixarem seu país de origem em função das guerras, conforme esta última explica no programa da peça:

“O refugiado é aquele que deve ter provas de que é um refugiado, de que não tem nada, que é sem pátria, sem recursos, sem segurança (...) Após a segunda guerra houve uma grande deportação pela Europa. Como foi a Europa que inventou o refugiado, ela tem contas a pagar. Nos povos bíblicos existia a

palavra exílio e asilo, a exemplo do que fizeram poetas como Victor Hugo, Ovidio, etc. O exílio é um caminho de luto, como um caminho poético de uma força que o afasta do solo e o aproxima de si mesmo. O refugiado sonha em recomeçar, em renascer.”(CIXOUS, programa da peça, 2003. Trad. minha).

Um refugiado é um viajante que parte, atravessa o mundo e é atravessado por ele. Cabe, portanto, aos atores restituir a beleza da língua, a força da poesia, o sentido da metáfora para dizer coisas do cotidiano, tais como amores separados, reencontros, etc. Suas histórias são tudo o que sobrou. Não se pode fazer uma apresentação espetacular, mas deve-se inventar uma forma teatral apropriada. Foi preciso inventar o mundo com seus mares, suas montanhas, suas noites e dias. Os atores aprenderam a falar frases em persa com a atriz iraniana, Shaghayegh Beheshti (Shasha), que também traduziu as entrevistas dos refugiados com Mnouchkine.

Uma das maiores preocupações do Théâtre du Soleil consiste em buscar a forma certa para falar das questões do presente. Segundo Bruno Tackels (2007, p.36), os documentos alimentam a cena. Cada vez mais são blocos de realidade que se inserem em cena: a realidade do sangue contaminado (*La ville Parjure*), a realidade do totalitarismo (*Tartuffe*), a covardia política (*Tambours sur la digue*), a realidade das deportações contemporâneas dos « sem documentos » (*sans papiers*) e tantas outras questões dramáticas que documentaram os processos de criação dos espetáculos.

Le dernier caravansérail foi um espetáculo feito por trinta e cinco atores. Os ensaios iam das 8h até as 22h durante oito meses. Este tempo de preparação se deve ao fato de que, além dos ensaios, os atores também terem construído o cenário e participado dos processos administrativos que diziam respeito aos refugiados acolhidos na Cartoucherie por Mnouchkine. Pelo fato deste espetáculo se tratar verdadeiramente de um processo de criação coletiva, Mnouchkine tirou seu nome como encenadora e incluiu os nomes dos refugiados que deram entrevistas no programa do espetáculo dando-lhes, assim, uma identidade, conforme havia prometido.

O espetáculo foi dividido em duas partes (*Le fleuve cruel* e *Origines et destins*) num total de dezenove episódios, que duravam mais de seis horas. No primeiro episódio era mais visível a teatralidade criada pelos atores, a exemplo da primeira cena em que uma família

atravessa um rio revolto em um carrinho de madeira, puxado por uma corda, por pessoas do outro lado do rio.

Neste espetáculo, o Théâtre du Soleil substitui a grande teatralidade proveniente do teatro oriental por uma teatralidade mínima, impactante e real, abordando temas atuais de grande importância no mundo, tal como a questão dos refugiados. Este espetáculo inaugura uma nova fase do teatro documentário ao abordar um dos grandes problemas do início do séc. XXI: a questão da migração dos povos, a que se soma um pensamento sobre uma urgente reestruturação da sociedade.

3.4.1 Narrativas/ documentos :

A coleta das narrativas dos refugiados, feita por Mnouchkine e pela atriz Shasha em Sangatte, entre maio de 2001 e dezembro de 2002, faz pensar em dizer mais do que uma simples narrativa. Elas contêm a musicalidade tremida da voz, os timbres e suspiros, as respirações, as lágrimas, os silêncios, as rajadas de vento, enfim, a exposição de uma poesia pessoal do presente instante e eterno.

Mnouchkine só deixou os atores ouvirem esse material depois de um tempo, pois ela não queria que eles se influenciassem num primeiro momento. Alguns deles só viajaram com Mnouchkine para Sangatte após o início das improvisações, como apontou a atriz Delphine Cottu:

“Eu havia criado uma improvisação a propósito de uma possível enfermeira de Sangatte muito ágil, que pegava as coisas e tratava rapidamente dos pacientes, dando conselhos. Quando eu fui ver pessoalmente como era o trabalho de uma enfermeira em Sangatte eu constatei que era muito parecido com o que eu havia criado.”(COTTU, anexo 4).

Os atores improvisavam sobre temas ligados ao exílio, sobre as diversas situações que eles mesmos imaginavam, conforme propostos por Mnouchkine: nas montanhas do Kurdistão, nas calçadas da Rússia, na periferia de Paris, ou ainda em Sangatte, numa praia ou perto de um cartaz com os dizeres “*No man’s land*” (terra de ninguém) que barra o acesso ao

trem. A proposta de Mnouchkine era fazer algo sobre o que se passava lá fora, não apenas sobre Sangatte, mas sobre o que Sangatte fazia descobrir como epopéias individuais.

Entre uma improvisação ou outra dos atores, Mnouchkine resolveu colocar no espetáculo a própria narrativa dos refugiados por meio de projeções em tela de seus textos e poesias ou através da reprodução de suas próprias vozes. Esta forma permitiu evocar concretamente a vida e as dificuldades dos refugiados dando a eles próprios uma identidade e tornando-os visíveis ao mundo.

De acordo com Picon-Vallin, como já foi dito, Mnouchkine inventou um teatro documentário de um gênero novo, baseado nas entrevistas dos refugiados de várias partes do mundo, prometendo realizar um testemunho coletivo a partir do material documentado acrescido. Esta nova forma de teatro documentário é diferente do realizado por Peter Weiss, que trabalhava a partir de documentos e testemunhos de políticos e pessoas da mídia, mas faz existir novos documentos a partir das entrevistas, dando voz àqueles que até então não tinham sido ouvidos.

3.4.2 Língua:

Este espetáculo é uma epopéia dos exilados, interpretado por um grande número de atores novos acolhidos pelo Théâtre du Soleil, vindos do mesmo país estrangeiro do qual se fala no espetáculo. A criação é uma verdadeira Babel de línguas e sotaques, que faz surgir a necessidade da legenda, tanto nos documentos que eram ouvidos nas sonoridades emocionais das línguas de origem, quanto nas cenas de ficção. Héléne Cixous, no programa do espetáculo, revela a importância de trabalhar com essas diferentes línguas:

“Como não substituir a língua estrangeira por nossa língua francesa? Como proteger a língua estrangeira sem faltar com o respeito e com a hospitalidade ao olhar do público, nosso anfitrião no teatro? Como, sem se compreender com palavras, se compreende com o coração?(...) Como não traduzir? É preciso traduzir.” (CIXOUS, programa do espetáculo, 2003. Trad. minha).

Nesta peça, todos os atores resolveram aprender as línguas dos refugiados, pois alguns tinham até mesmo afinidades com as suas histórias de vida. Para Mnouchkine falar a peça em francês seria como ver um filme dublado, diferente de ser uma coisa original, experimental. Primeiro, os atores começavam com grammelot parecido com a língua, depois arriscavam algumas frases e, em seguida, eles estavam numa dimensão muito mais teatral.

Passar a falar uma língua estrangeira também implica na transformação da voz, em torná-la canto. É uma forma de transposição que afasta os atores do realismo, além de nutrir o seu imaginário e ajudá-los a descobrir os personagens. Fazer vir a voz dos refugiados tornou-se como uma necessidade de verdade no jogo dos atores.

Para Maurice Durozier (anexo 5), uma das coisas mais interessantes no espetáculo foi o trabalho com as línguas. Eles aprenderam a falar catalão, curdo, inglês, tchecheno, uns com os outros ou, então, chamavam especialistas para ajudar como, por exemplo, a atriz Shasha, que dava aulas de persa para os atores à noite. Para Durozier, atuar em outra língua cria uma liberdade porque a linguagem cotidiana tem os reflexos do clichê. A língua falada trazia uma aparência de realidade, mas não era realismo, pois havia uma forma muito teatral e cinematográfica criada pelos carrinhos.

3.4.3 Carrinhos/ espaço de aparição :

No final da filmagem de *Tambours sur la digue*, Mnouchkine tomou gosto pelo cinema, pelo travelling que aproxima o olhar do ator da câmera (seu pai havia sido um grande diretor de cinema). O espaço, para ela, se tornou o enquadramento dos carrinhos que avançavam, tal como uma forma de fazer aparecer uma página de um livro ou uma tela de um quadro. Os carrinhos eram a aparição dos mundos que entravam e saíam do palco. Mais do que uma mudança do espaço, os carrinhos também traziam uma mudança de tempo, mostrando cenas do passado, como uma memória do personagem.

Mnouchkine juntou a ideia de que os refugiados sempre chegam em caminhões e os atores aproveitaram para construir seus próprios carrinhos com o mundo de seus personagens nas improvisações. Com o tempo a ideia evoluiu e Mnouchkine pediu ao cenógrafo Gye Claude que preparasse carrinhos grandes e retangulares que pudessem carregar o universo de cada um, com suas entradas e saídas.

Segundo Mnouchkine os carrinhos obrigam os atores a entrar num mundo ; os carrinhos, de fato, carregam um mundo. Em *Tambours sur la digue*, cada personagem que entrava carregava o seu mundo e o estado do personagem com ele. Em *Caravansérail* a entrada dos carrinhos é uma entrada e uma saída de um espaço : tudo funciona como uma aparição. O carrinho para e o olhar se fixa no interior do personagem. O olhar do público começa a ver por meio do seu enquadramento com o carrinho.

Para a atriz Delphine Cottu (anexo 4), os carrinhos são como a máscara, deixando aparecer a alma do personagem. Era preciso que os atores se colocassem de uma certa maneira dentro daquele espaço, tal como sob a máscara para que, de repente, acontece o encontro com o ator. Para ela, trata-se de uma forma diferente de jogo, distinta do jogo com o palco frontal e com a quarta parede, onde se tem consciência que se está sendo visto. De acordo com o lugar que se posiciona a atriz, percebe-se o lugar de forma diversa, como um jogo de diferentes formas de experimentar o espaço.

Os lugares apareciam de forma muito rápida por meio dos carrinhos ; de repente, lá estavam as grades e uma simples mão na grade já tinha todo um significado. Os atores faziam as proposições no « concoctage » e depois havia um momento de se pensar nas imagens da cena e no enquadramento. Em seguida, os atores iam para o ateliê para construir concretamente o seu cenário, o que fazia parte da preparação e do training: construir o seu lugar.

3.4.4 Filme e teatralidade :

De acordo com Picon-Vallin, na filmagem de *Caravansérail*, os carrinhos que eram elementos teatrais por excelência, não foram mais utilizados como veículos visíveis, mas para a entrada e saída de alguns personagens em alguns momentos precisos. O movimento dos empurradores dos carrinhos, vestidos de preto como os kokens, fez Mnouchkine pensar que seria interessante percebê-los, mas não necessariamente vê-los. Assim, o movimento da câmera combina e se adiciona ao movimento dos carrinhos.

Picon-Vallin ainda afirma que os documentos (que no vocabulário de trabalho eram designados como experimentos) eram tratados de maneira cinematográfica no teatro pela reprodução da voz dos refugiados e pela tradução projetada na tela. Mas, no filme, eles são

tratados de uma forma teatral, como nas cenas de entrevistas que se passam em cada país com as silhuetas dos atores e, inclusive, da própria Mnouchkine recolhendo os depoimentos.

Desta forma, Mnouchkine rompe com as barreiras entre as linguagens do cinema e do teatro, ao tornar visíveis os meios de teatralidade na concepção do filme, mas também ao buscar uma linguagem mais cinematográfica no teatro, utilizando, por exemplo, os carrinhos como se fosse o movimento da câmera. O estilo mais realista exibido pelo cinema não impede que a teatralidade continue exercendo sua função.



“O rio cruel”: grande teatralidade criada pelo lençol azul e o carrinho manipulado pelos atores. (Fotos retiradas do filme do espetáculo).



Dispositivo de teatralidade: carrinhos empurrados com o universo dos personagens.

3.5 *Les éphémères*: o realismo em questão

“Creio que *Les éphémères* é um espetáculo de vivências e de momentos muito íntimos. Curiosamente mesmo esse íntimo sendo muito íntimo, o espectador nele se reconhece. Poderíamos dizer que existe um íntimo coletivo.” (MNOUCHKINE, programa do espetáculo do SESC, 2007).

Os personagens de *Le dernier caravansérail* falam de ferocidades, possuem uma inumanidade gratuita, uma falta de empatia perante o sofrimento do outro. São cafetões e fazem tráfico de gente. Após este espetáculo, Mnouchkine queria fazer outro que falasse de bondade humana; para isso era preciso falar da perda, pois, assim que acaba um instante de felicidade, nos damos conta de que ele existiu e de que somos mortais.

Antes da última apresentação de *Le dernier caravansérail*, em Melbourne (2005), Ariane apresentou a proposta do próximo espetáculo, que se tornou, alguns meses depois, *Les éphémères*. Ela lançou a seguinte idéia: “E se o mundo fosse acabar, ou se um cometa caísse sobre a Terra, como reagiríamos? Como levaríamos o tempo que ainda nos resta viver?” Questionar o ser humano em sua condição de finitude é o objetivo deste espetáculo.

Em *Les éphémères*, o caráter documental adquire um aspecto que se pode chamar de afetivo. Os atores escrevem, em cena, o que sentem ser absolutamente necessário. Só que agora os relatos não vêm da desgraça do mundo, do grande mundo a ser contado de modo épico, mas nascem do coração de cada um, das lembranças reveladas, confidenciais em intimidade. Partindo do que sentem afetivamente, os atores fazem um documento teatralizável. O que se vê em cena é uma sucessão de instantes aparentemente desconectados uns dos outros, mas ligados interiormente.

A grande novidade de *Les éphémères* é que esses documentos nascem dos próprios atores, daí a dimensão extraordinária com que suas micro-histórias são contadas. Mnouchkine prefere chamá-las de visões, porém são extremamente concretas, conforme explica a atriz Delphine Cottu:

“Uma visão é algo que se vê, portanto algo que nos toca, uma evidência. Às vezes é um fragmento, uma lembrança e em seguida tenta-se reconstituir o que há ao redor, para fazer disso uma coisa contínua. Não se faz nenhuma pergunta, as coisas são recebidas. Vê-se que as coisas se formam como uma reconstituição, além de toda a vontade de roteirização.” (COTTU apud TACKELS, 2007, p.37)

Segundo Georges Banu (2007), o caráter inédito do espetáculo decorre da coragem de Mnouchkine, já afirmada desde *Le dernier caravansérail* (2003), de não mais buscar uma forma. Se em *L'Age d'Or* (1975) ela propunha uma Commedia dell'Arte de hoje para falar das pessoas do cotidiano, agora a teatralização se limita à precisão de gestos, à exatidão de reações. Mnouchkine se livra do gosto pela forma, de sua segurança tanto quanto de sua beleza. Este abandono se explica pela vontade de abordar o íntimo exigido pelo relato dessas “vidas minúsculas”.

De acordo com Durozier (anexo 5), *Caravansérail* é o contrário de *Éphémères* (2006), que é um espetáculo sobre a intimidade e o inconsciente do grupo e não mais uma história épica do mundo: talvez uma história épica do íntimo. Isso faz com que se descubram novas formas, como os carrinhos que têm um ritmo mais meditativo e hipnótico, diferente do ritmo rápido das *Odisséias*. *Les éphémères* é um espetáculo sobre o tempo e a memória.

O espetáculo é composto por duas versões e cada uma contém vários episódios que aparentemente são independentes, mas que, na verdade, são construídos como uma teia de aranha fina mostrando sentimentos de amizade, de amor e de mágoas dos tempos que não voltam mais. Histórias da infância que contam, inclusive, com a participação de várias crianças nas cenas. Mnouchkine também roubou do cinema o sistema do *flash back* com cenas que parecem surgir das lembranças dos personagens.

A primeira cena do espetáculo é a lembrança da filha (Delphine Cottu) conversando com sua mãe (Juliana Carneiro), que, em cima de uma escada, cuida do jardim e fala de pequenas coisas que constituem os mais valiosos momentos de lembranças. Em seguida, esse carrinho do jardim da mãe sai de cena e aparece o de um escritório de uma imobiliária, com a filha querendo vender a casa, pois a mãe havia morrido. A pessoa interessada em comprar é um homem que está prestes a ser pai, mostrando que, enquanto uma vida acaba, outra está para começar. As cenas são fragmentos de memória e cada carrinho é uma passagem de

tempo. Como no cinema, a história não é linear, atravessando fragmentos do passado, do presente e do futuro.

Em seguida surgem outros quadros como o de uma médica (interpretada por Juliana Carneiro) que atende uma paciente idosa (interpretada por Shasha) que acha que está grávida. Embora aja como louca, a médica a trata com muita generosidade. Em outra cena, uma mulher é agredida pelo marido e coloca seus filhos num abrigo. Outro exemplo é o de uma família que vai passar as férias numa casa de praia e é surpreendida pela morte de um ente querido. Algumas cenas sem diálogo, são criadas somente com gestos e olhares em harmonia com a música criada por Lemêtre.

3.5.1 Improvisação e jogo real dos atores:

Este espetáculo foi construído unicamente pela improvisação dos atores. A dramaturgia do texto veio a ser substituída pela arte do ator e seus estados. Em pequenos grupos, os atores se reuniam para improvisar de duas maneiras: ou um ator apresentava a sua proposta ao conjunto, e quem se interessasse se juntava à sua ideia, ou o ator indicava aqueles com quem gostaria de fazer a cena.

Para Delphine Cottu (anexo 4), essa forma de improvisação era diferente da utilizada para *Caravansérail*, espetáculo em que cada um fazia a sua proposta para todos ouvirem e se juntarem a ele. Desta vez, como eram histórias pessoais, os atores não as falavam em público, mas escolhiam primeiro aqueles que poderiam se identificar com a história chamando pessoalmente outros integrantes para fazer o “concoctage”, ou seja, para combinar como seria a improvisação, a trama narrativa e os obstáculos do jogo.

Em seguida, os atores expunham suas proposições para Lemêtre preparar a música. Eles diziam onde se passava a cena, a hora e qual era a situação e Lemêtre improvisava uma música para acompanhar a evolução dos atores no palco. As ideias foram evoluindo progressivamente no processo de ensaio. A cena se nutre da presença do outro e, ao mesmo tempo, do desejo de superar os bloqueios e as incertezas. Logo, os atores perceberam que o apocalipse de que falou Mnouchkine era o apocalipse de cada um com as suas histórias pessoais.

Foram mais de seiscentas improvisações para chegar às vinte e nove cenas divididas em duas partes no espetáculo final. Para Mnouchkine, a improvisação é o não visto, o imprevisto, é também ver aquilo que não esperamos, é o contrário da provisão. Isto é, partimos de alguma coisa para chegar a um resultado. Improvisar é, portanto, colher as provisões que chegam do presente da cena e se nutrir delas.

A improvisação pode tomar diversos caminhos, mas de uma maneira geral os atores sentem que a personagem, seu espaço e seu mundo são frutos de uma maturação no tempo. O trabalho reside na paciência que permite aos atores fortificarem seus caminhos e deixar que os elementos se tornem justos. Avançar progressivamente dia após dia, deixando acontecerem as coisas sem que nada seja forçado, fazendo com que o gesto necessário seja o essencial do procedimento.

Mnouchkine resolveu parar com as improvisações depois de algumas semanas e retornar aos textos clássicos, pois para ela, alguma coisa não estava funcionando. Assim, os atores fizeram algumas improvisações com os textos clássicos, para depois voltarem às improvisações das cenas cotidianas buscando mais forma e precisão nas suas histórias.

Charles Pradier, assistente de Mnouchkine, sempre se encarregava de levar poesias, como as de Neruda “Ode as pequenas coisas da vida”, contos de Tchecov, e pequenos fatos reais, como forma de nutrir os atores em suas improvisações. Os detalhes eram importantes, assim como em Proust, em que um movimento realizado descortina o seguinte.

Para o ator Durozier, o vídeo foi um dispositivo muito importante nas improvisações, pois como a criação coletiva implica em processos muitos longos, de oito a nove meses, os atores acabam perdendo a energia inicial da cena depois de algum tempo. Então, o vídeo pode mostrar a energia de vida dos primeiros momentos de improvisação, que, sedimentados em cena, fazem a vida desaparecer.

3.5.2 Carrinhos/ aparência de realismo:

A questão do realismo no Théâtre du Soleil volta a aparecer pela profusão de objetos e pela maneira realista de os atores realizarem suas ações. Como explicar a presença desses mundos assim constituídos no espaço cênico? Concretizarão uma ruptura com a teatralidade tão valorizada pelo Théâtre du Soleil?

Na verdade, o realismo não passa de aparência. A cena é apresentada sempre vazia e pronta para receber desde o início do espetáculo. Os carrinhos entram com os universos que vão desaparecer tão logo saiam de cena. Para cada novo episódio a cena é varrida e o espaço se torna original, a partir de onde tudo é possível. Os carrinhos arredondados, de três metros, passam pelo longo corredor criando cada um deles um espaço teatral.

Os carrinhos retangulares e menores, reaproveitados de *Le dernier caravansérail*, se tornaram redondos e maiores a partir da necessidade prática de poder ver o ator ao longo da cena e de qualquer lugar da sala. O espaço também mudou, passou a ser bifrontal, dispoendo os bancos face a face desde o primeiro dia dos ensaios. Desta forma, o palco tornou-se como um espelho a partir do qual se podia ver a cena como se fosse um acontecimento de nossas vidas, reconhecendo no espectador em frente o mesmo sentimento e fazendo da cena uma extensão da sala e de nossas vidas reais.

3.5.3 Objetos/ dispositivo de experiência:

À medida que os ensaios foram avançando, pela necessidade de criar um palco circular e giratório, se implantou a necessidade de ter objetos reais no palco, como uma forma de nutrir concretamente o espaço cênico. Os atores foram atrás de seus objetos cênicos para construir o mundo de *Les éphémères*, como explica Mnouchkine:

“Uma grande parte do trabalho foi feita assim, ferramenta na mão. Todas as manhãs eles pegavam tudo que encontravam no caminho (...) Não tínhamos quase nada comprado pela produção, tudo vinha dos ferros velhos, das calçadas. Na Cartoucherie tínhamos a impressão de estar no mercado das pulgas. Com essa tarefa, cada objeto era escolhido com cuidado: ele tinha uma história.” (PICON-VALLIN, 2009, p.49 Trad. minha)

A construção dos carrinhos começava às oito da manhã e ia até às quatro da tarde. Corresponhia uma preparação sobre múltiplos aspectos: material, culinário, vestuário, necessários sempre para que as improvisações se desenvolvessem. Os objetos agiam como um despertar emocional para o ator reencontrar o estado da personagem. Eles permitem ler um universo e nutrem as improvisações dos atores.

Pode-se pensar nas palavras de Heidegger em *A origem da obra de arte*, a propósito de um quadro de Van Gogh representando os sapatos de um camponês: “Na obscuridade íntima do buraco do sapato está inscrito o cansaço dos passos do trabalhador. Por baixo da sola se estende a solidão do caminho do campo que se perde no escuro.”

O filósofo coloca a questão de saber ver através da obra de arte. Através destes sapatos pode-se ler toda a dificuldade da vida no campo, tudo o que se pode imaginar do homem que calça esses sapatos. Da mesma maneira, os objetos no espetáculo falam dos seres, de seus universos, da maneira como eles vivem. Os atores não pensam em reconstruir uma época, mas em construir, a partir de seu imaginário, os lugares da vida de seus personagens.

A precisão dos detalhes, dos objetos, das cores, do mundo de cada personagem é colocada como realidade na cena. Mas esta realidade não deixa de ser teatral, visto que representa um determinado momento, aquela época em que aconteceu a história. São objetos e figurinos usados, que fazem o espectador ler toda a informação que vem da escolha desses universos.

Os objetos são como documentos de uma história que aconteceu na realidade; são como uma chave que ativa o olhar do espectador. No entanto, os objetos não nos remetem uma história que já se passou, mas a nós mesmos, aos nossos próprios pensamentos. Por todas as informações que são dadas de forma minimalista, através dos detalhes na escolha dos objetos, o público pode participar também com sua própria história, que está ligada à cultura e aos sentimentos do dia-a-dia. Os objetos constroem uma experiência do real, uma partilha do sensível provocada e enquadrada pela sua presença material.

Tudo em *Les éphémères* é trabalhado de forma minuciosamente detalhada devido à extrema proximidade com o público que percebe tanto os pequenos objetos quanto os pequenos gestos e respiração dos atores. O programa do espetáculo, feito a partir de fotos dos ensaios, é realizado segundo o princípio de um mosaico constituído por centenas de imagens que são uma referência a micro-história de cada um dos integrantes. Como se o programa contivesse todo o processo do qual ele é o resultado. Cada singularidade faz parte de um todo universal, assim como cada espetáculo do Soleil é parte de uma viagem que se pode fazer a qualquer lugar do mundo ou em torno de si mesmo.

3.5.4 Máscara/Personagem:

Esta peça é a que mais rompe com os códigos de teatralidade dos personagens através do uso de máscaras, em que ator e personagem não se confundem. Nota-se que a fronteira entre os dois se estreita e que os atores sentem que é um pouco de si que está no palco, não somente pelas histórias que são suas próprias experiências de vida, mas por este tema da proximidade da morte. As cenas implicavam a exposição dos atores que, muitas vezes, se sentiam muito vulneráveis, conforme salienta a atriz Shasha:

“Era uma tensão enorme para nós atores porque ficamos todos emocionados quando Ariane nos fez a proposição do próximo espetáculo. Pensei que seria muito tocante saber que iríamos realizar um mergulho profundo na vida e nos seres humanos, justamente diante da proximidade deste de seu desaparecimento. Era como um encontro marcado com a morte.” (SHASHA, anexo 6).

O próprio tema do cometa que vai atingir a Terra em duas semanas fez com que os atores criassem uma tensão original revelada por sua respiração, sua forma de falar, de andar, e que era, ao mesmo tempo, a tensão de cada personagem próximo à morte. A emoção do ator era também a do personagem. Por este motivo houve muito pouca transformação dos atores, que usaram pouca maquiagem. Não existe mais o ator, mas aquele que aceita se deixar trabalhar pela situação e pelo presente da cena.

A personagem Mme Perle, representada pela atriz Shasha, é uma velha com índices de loucura que chega numa clínica médica achando que está grávida. Nela pode-se perceber uma transposição maior devido ao rosto pintado de branco com as rugas expressivas e ao corpo curvado como o de uma velha. Shasha observou que começou as improvisações de Mme Perle com a ajuda da máscara do Pantaleão, fato que a ajudou a liberar seu jogo e desenvolver a loucura da personagem. Em seguida, no entanto, Mnouchkine lhe disse que deveria eliminar todas as máscaras:

“A máscara não vai funcionar. Observa que existem esses velhos e velhas que você pode encontrar no metrô e que têm o mesmo entusiasmo, o mesmo lado

picante da Mme Pantaleão. Então, eu vou aceitar a ideia de uma Mme Pantaleão como uma ferramenta de trabalho, mas é preciso que a máscara caia.” (Anexo 6).

A máscara deixa de ser uma ferramenta de trabalho, mas está presente nos corpos e no espírito dos atores, como um trabalho subjacente que não deixa de nutrí-los. A transposição não é mais a da máscara, mas talvez aquela de um cotidiano plenamente assumido no espaço teatral, a exemplo da cena em que o chocolate quente é servido ou em que os mexilhões são cozidos. Aquilo que pode ser de ordem extremamente banal na vida é capaz de nos levar ao encantamento da ilusão cênica.

Diferente dos outros espetáculos em que os atores deveriam mergulhar no outro imaginário de uma época, de um país ou de um continente diferente, *Les éphémères* é um mergulho em si próprio como uma forma de encontrar o outro. Trata-se de um mergulho no inconsciente e é por meio desse caminho que o espectador poderá, de um momento para outro, se reconhecer nos instantes de vida que desfilam sob seus olhos.

O jogo dos atores visa à economia do gesto, das palavras. Tudo deve ser necessário e claramente delimitado para ser lido. Devido a este aspecto, alguns atores foram pesquisar os gestos, as atitudes e as emoções precisas de seus personagens, acompanhando a vida de diferentes profissionais em sua vida cotidiana. A exatidão do gesto irá nutrir progressivamente a justeza e a autenticidade do sentimento.

Com exceção da atriz Shasha, que Mnouchkine não permitiu que fosse visitar um asilo para criar a sua personagem Mme Perle, na medida em que a sua verdade não poderia vir senão do interior e da imaginação. Trata-se de uma construção puramente pessoal, pois a interpretação da loucura não deve basear-se na observação de um modelo.

Segundo Jeremy James, ator que interpretou a transexual Sandra, ele imaginou, para a cena do aniversário da personagem, a solidão, não por causa de sua transexualidade, mas pelo fato de ela ser, como ele, uma estrangeira que habitava Paris. Ele levou em conta o simples fato de se correr o risco de passar, sozinho, aniversários e outras datas importantes, uma vez que seus parentes não estão ali. A questão da transexualidade já remete em si mesma a ideia de alguém solitário, além de o aniversário ser algo de muito sentimental. Por conta disso, o

ator inventou os telefonemas de forma cômica agindo como se esperasse uma ligação de alguém da família, mas constatava sempre que se tratava de um engano.

A relação entre o real e a ficção em *Les éphémères* se encontra em vários elementos da cena. Por exemplo, no cenário que mistura elementos reais com artificiais, como a árvore falsa da primeira cena, misturada com plantas de verdade; ou os objetos reais na cena da cozinha, como a pia, a água, o forno, a torta de maçã, entre outras; ou mesmo na música de Lemêtre que trabalha tanto com a partitura de outros músicos quanto em sua própria criação, realizada ao longo das improvisações dos atores.

A relação do Théâtre do Soleil com a realidade e com os documentos não está somente em fazer uma cópia fiel da realidade, mas em torná-la de alguma forma, sensível. Por um lado, a noção de documentação exprime um trabalho intelectual de recolher e capturar fatos que são exteriores a nós mesmos e, por outro lado, a noção de teatralidade supõe um remanejamento estético do material real.



Programa do espetáculo: mosaico com várias cenas dos ensaios do espetáculo.



Cena da ecografia: realidade e ficção (Juliana Carneiro e Shasha). (Foto retirada do filme do espetáculo).

4.0 DRAMATURGIA DO ATOR NA AMOK

“A tarefa da arte é tornar a realidade impossível.” (HEINER MULLER apud LEHMANN, 2008, p.237)

Neste capítulo, veremos como os conceitos gerais trabalhados sobre a dramaturgia do ator se aplicam à prática da criação dos espetáculos da Amok. Veremos como o treinamento, a subjetividade, o teatro documentário e a musicalidade são dispositivos fundamentais para se pensar a dramaturgia do ator nos espetáculos da companhia.

Em minha dissertação de mestrado, *A escritura corporal do ator contemporâneo*, eu já havia pesquisado o treinamento com a mímica corporal dramática de Étienne Decroux não somente como forma para estruturar o corpo poético, como também para criar uma linguagem comum para companhia, na qual se privilegia o trabalho corporal do ator. A corporalidade do ator sempre foi um importante dispositivo de teatralidade para a Amok.

No espetáculo *Cartas de Rodez* (1998) a mímica corporal se torna visível ao estabelecer um diálogo com as cartas que Artaud escreveu quando esteve internado no manicômio de Rodez. Neste monólogo, interpretado por Stephane Brodt e dirigido por Ana Teixeira, a performance do ator valorizou uma criação mais estilizada e poética do corpo por meio de uma potência de formas e intensidades com dínamo-ritmos diferentes para expressar os estados de raiva, loucura e lucidez de Artaud.

Na trilogia de guerra: *Dragão* (2008), *Kabul* (2010) e *Histórias de família* (2012), a Amok continuou a pesquisa corporal nos treinamentos a fim de abordar as subjetividades dentro do contexto dos conflitos contemporâneos. Em *Dragão*, a dramaturgia foi construída no palco a partir da improvisação dos atores com os documentos pesquisados na internet: imagens, depoimentos e notícias jornalísticas sobre o conflito bélico de Israel e Palestina. Em seguida, os atores selecionavam alguns depoimentos para trabalhar buscando a corporalidade, os gestos, os figurinos e o universo da personagem.

Trata-se de uma experiência com a materialidade do ator, buscando uma memória corporal por meio das vivências com os documentos e também do aumento de afeto pela potência do encontro com as alteridades. O intuito dos atores era se apropriar lentamente dos

depoimentos pela incorporação das vozes das vítimas, num processo de criação que se parece com o do Théâtre du Soleil por meio da improvisação.

Os atores trabalharam com um método que Ana Teixeira chamou de “conto cantado” que consistia em imitar as entonações, os ritmos e as sonoridades das canções dos outros países, criando uma teatralidade sonora por meio de glossolalias, plena de potencialidade de afeto. Os atores aprenderam as línguas dos países e as músicas eram tocadas ao vivo com instrumentos da região, que tinham a função de intensificar os estados anímicos dos atores, ajudando-os a entrar no universo dos personagens.

O trabalho dos atores em *Kabul* (2010) foi parecido com *Dragão* no que diz respeito à pesquisa antropológica. A diferença é que havia cenas com diálogos, tirados da adaptação do romance *Andorinhas de Kabul*, do escritor argelino Yasmina Kadra. Tudo começou com uma imagem real de uma mulher de burca sendo assassinada no estádio de Kabul, imagem esta que suscitou o desejo de falar sobre a injustiça e a violência das leis oficialmente instituídas neste país, principalmente contra a mulher.

Apesar de *Kabul* ser um espetáculo feito por diálogos, a maioria das cenas eram silenciosas, onde se percebia a narrativa gestual dos atores, marcada pela mímica. A narrativa estava escrita nos corpos mutilados dos personagens, nos seus olhares contraditórios e na qualidade das ações com os objetos visíveis e invisíveis.

Apesar de os dois primeiros espetáculos da trilogia de guerra da Amok desenvolverem estéticas bem diferentes - *Dragão* é um teatro documentário com depoimentos reais de pessoas que vivem na guerra e *Kabul* utilizou um romance para dialogar com a imagem real do assassinato de uma mulher no estádio de Kabul - ambos utilizaram uma pesquisa muito precisa da gestualidade, da língua, dos figurinos, do cenário e do trabalho com o músico ao vivo, o que estabelecia uma pesquisa antropológica por parte dos atores, conforme vinha sendo até então uma marca da companhia.

No último espetáculo, *Histórias de família* (2012), esta característica de pesquisa antropológica mudou. Por se tratar de um texto dramático, com uma dinâmica de pura ação, era preciso que os atores encontrassem também uma linguagem diferente da que a companhia vinha trabalhando até então. Desta forma, o treinamento foi direcionado para intensificar o jogo físico do ator, por meio de improvisações que mudavam rapidamente de um estado para outro, como veremos a seguir.

4.1- Treinamento (*Training*) e improvisação

“Se a forma é justa, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição dos corpos, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior, saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra.” (MEYERHOLD apud AZEVEDO, 2004, p.16)

A Amok trabalha com uma linguagem estruturada na extrema corporalidade dos atores, tal como um teatro físico, conforme explica Sonia de Azevedo, através do trabalho com a memória corporal e a caracterização física da personagem:

“O ator presente quando esbarra com o outro nele próprio e se está prestes a alcançá-lo quando se distancia. Esses movimentos intuitivos são muito mais sensíveis do que realmente visíveis e uma disciplina pessoal de trabalho o auxilia a não perder de vista o que vai sendo conseguido. É necessário reter descobertas, armazená-las na memória do corpo. Não se trata meramente de repetir gestos em sequência ou passos, como poderia proceder o bailarino em seu ofício, mas perceber um todo que se manifesta muscularmente, notar como se ligam as diversas conexões, de onde vem o que e com qual resultado palpável.” (AZEVEDO, 2004, p.219-220).

Nota-se, principalmente que o ator Stephane Brodt possui uma grande precisão corporal proveniente do seu trabalho com a mímica corporal dramática de Decroux. A mímica corporal valoriza a intensidade e a presença provocante do corpo e não a simples representação do personagem. Ela capacita ao ator reviver o momento da ação de uma forma poética, criando um estado real em seu corpo, tal como no ato da performance, como afirmou a pesquisadora Lucia Romano:

“Artistas como Decroux, Barrault e Lecoq são fundamentais para as novas direções do Teatro Físico. O que o corpo da mímica faz é o que ele diz; a constituição de narrativas cujo cerne é a presença do corpo, numa atitude poética e imagética. Ela traz novas possibilidades de traduzir estados

emocionais, narrar situações e caracterizar personagens, priorizando o gesto corporal. Podemos dizer que a mímica corporal faz com que o ator reviva o acontecimento de uma situação real em seu corpo, como se o espectador estivesse vendo a ação pela primeira vez e não como uma representação, assim como no ato da performance.” (ROMANO, 2005, p.45-46)

De acordo com Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem*, a performance elege o próprio artista como obra, constituindo-se sobre o seu corpo. O performer trabalha em cima de suas habilidades. O ator não tem somente o personagem para mostrar, mas terá também que se mostrar. A performance é a criação de um vocabulário próprio, a definição de um estilo e de uma linguagem. Neste sentido, os atores treinam para alcançar uma linguagem própria e determinante para a companhia que se fundamenta, como mostrado, no trabalho de intensa corporalidade do ator.

Na pesquisa de campo, que realizei ao acompanhar os ensaios e o treinamento dos atores na Amok, notou-se que o trabalho corporal sempre foi uma prioridade na Amok. Os ensaios eram realizados todos os dias de segunda a quinta feira, das oito da manhã até as cinco da tarde, sendo a parte da manhã dedicada ao treinamento corporal e vocal e a parte da tarde, às improvisação das formas investigadas com os documentos selecionados: depoimentos, textos jornalísticos e imagens da guerra. Em seguida, os atores escolhiam o figurino e os objetos para realizar improvisações.

Os atores improvisavam algumas situações propostas pela diretora que tinham relação com o tema, por exemplo, sobre a perda de alguém ou sobre uma violência vista ou vivida e pedia que eles narrassem. Os relatos pessoais dos atores deveriam mergulhar fundo em sua memória até atingir o estado anímico real, que surgia pleno de potencialidade corporal. As improvisações eram filmadas e os gestos, que surgiram de forma natural e orgânica nas improvisações, poderiam voltar a aparecer na composição das personagens.

Num segundo momento das improvisações, o músico também participava dos ensaios alternando os instrumentos que serviam como estímulo para as criações dos atores, procurando diferentes intensidades e dínamo-ritmos para ajudar a encontrar os estados das personagens.

Segundo Ana Teixeira, o treinamento não deve estar separado da criação do ator. Um ator deve ser capaz de pensar tecnicamente com seu corpo, de usá-lo de forma articulada, com

sua presença psicofísica integral. A técnica da mímica corporal de Decroux não deve ser trabalhada como ginástica, mecanicamente, mas por meio da integração mente, corpo e imaginação a fim de realizar as ações poéticas de forma orgânica.

“A mímica corporal não deve limitar as formas do ator, mas deve dar uma autonomia de criação. O interessante é manter viva a chama da pedagogia de Decroux e utilizá-la como um processo para dar liberdade de criação aos atores. Ser fiel a Decroux não é fazer o que ele fazia, mas procurar como ele procurava. O importante muitas vezes é saber como cortar o cordão com o mestre, saber o que é realmente importante, para não parar onde ele parou.”
(TEIXEIRA, anexo 2)

Nas peças de guerra, Ana Teixeira resolveu repensar o que era importante para as bases do trabalho metodológico da companhia: a técnica de Decroux, alguns métodos de improvisação aprendidos no Théâtre du Soleil, bem como o trabalho com os estados anímicos, e o trabalho com a voz proveniente de Artaud.

Num primeiro momento do treinamento, Ana Teixeira achava importante retirar os condicionamentos e clichês dos atores para estabelecer uma nova relação de jogo. Seria preciso um treinamento para encontrar novas formas de lidar com o corpo e o espaço, para movimentar o fluxo livre e não condicionado do corpo e deixar fluir a imaginação.

O trabalho com o véu cobrindo o rosto foi um dos exercícios praticados para liberar cada parte do corpo do ator. Começando pelo tronco incluindo as pernas, o ator deveria movimentá-lo em todos os sentidos, sem mostrar a técnica, mas com o conhecimento das direções. Em seguida, o mesmo trabalho era realizado com outras partes do corpo. Trata-se de um treinamento que foi muito utilizado por Jacques Copeau no teatro Vieux Colombier com o objetivo de liberar a expressão do rosto e tornar expressivo cada parte do corpo.

A busca de um trabalho mais corporal exige um treinamento que possa aumentar a potencialidade dos procedimentos de atuação e a capacidade de afetar do ator. No início do treinamento, era trabalhada a mímica corporal para aumentar a capacidade de expressão do corpo no espaço, pela segmentação e articulações dos olhares e dos membros do corpo alternando entre tensão e relaxamento e ainda pela imobilidade ou suspensão do movimento, criando uma presença poética e diferente do cotidiano.

Para Stephane Brodt, o *training* cria uma linguagem para a companhia, mas para cada espetáculo é preciso encontrar treinamentos específicos, o que, às vezes, exige meses de trabalho. Para Brodt, a técnica da mímica corporal deve permanecer como uma característica básica da companhia, mas torna-se necessário buscar outros treinamentos que não neguem esta linguagem e permitam uma evolução constante do que se vem fazendo.

O bom treinamento deve ser desafiador, deve ir aumentando de dificuldade até juntar a voz, o corpo, objetos, estados, deslocamento, dinâmica, intensidade, ritmo e a relação com o outro, criando várias complexidades. O imprevisível no trabalho do ator faz surgir o acaso da criação. Quando o movimento do corpo se conjuga com a voz sem que um seja ilustração do outro, quando o ator consegue criar diferentes formas dentro de um mesmo estado, ele está elaborando seu material, ou seja, compondo a sua partitura.

Num determinado momento dos ensaios do último espetáculo, *Histórias de família* (2012), a Amok utilizou um treinamento que foi chamado de “improvisação com estados”, de modo a possibilitar uma mudança rápida de um estado para outro, aumentando a dinâmica do jogo dos atores e a potência em afetar e ser afetado. Os atores começaram improvisando com as sensações ao se deslocar no espaço e depois com os sentimentos de medo, tristeza, alegria, etc. Em seguida, eles improvisam individualmente e em dupla com dois estados anímicos, de preferência opostos, procurando interagir e criar pequenas situações somente com gestos e glossolalias.

Conforme explicitado no capítulo 1.2.1 desta pesquisa, a improvisação com os estados anímicos conduz a experiência para o jogo físico dos atores consigo mesmo (sua corporalidade) e com o outro a fim de potencializar o espaço de encontro que reforça o desejo de não centrar o trabalho do ator em uma representação mimética, mas sim de buscar novos dispositivos de atuação através das dimensões vivenciais do ator a fim de compor sua personagem. O trabalho com os estados pede que o ator visite a fronteira entre o controle racional e o deixar-se levar, entre o conduzir e o ser conduzido pelo próprio estado, estabelecendo uma experiência de desobjetivação, de atravessamentos de forças potenciais e do acontecimento do devir.

O ator Stephane Brodt trabalhou com os estados de raiva e depressão para o personagem Voijsi. Bruce Araujo trabalhou com a alegria e a tristeza ao extremo para compor o personagem antrógeno Andria e a atriz Rosane Barros trabalhou com um estado enérgico e apático para a personagem da mãe Milena. O treinamento com os estados anímicos respondeu

perfeitamente ao trabalho com os personagens grotescos, contraditórios e perturbadores da peça de Biljana.

A improvisação com os estados foi muito importante para o fechamento do ciclo da trilogia ao unir instinto e técnica, performance e atuação por meio da intensidade física e da dinâmica do jogo com a materialidade. Este trabalho fez lembrar as origens do treinamento para o espetáculo *Cartas de Rodez* (1998), onde a mímica corporal produzia um corpo intensivo que falava, por si só, sobre a loucura de Artaud.

A improvisação com os estados permitiu uma busca pela real vivência do ator potencializando sua memória física e fazendo ressoar na memória do espectador. Este treinamento pretende que a atuação ganhe um frescor que abra o espetáculo para o imponderável e o imprevisível, permitindo que ator e espectador sejam afetados por constantes e novas relações de teatralidade.



Improvisação com cordas: precisão corporal (Bruce Araujo e Stephane Brodt).



Improvisação com estados (medo e raiva) em dupla: Stephane Brodt e Bruce Araujo

4.2- Narrativas e subjetividades na trilogia de guerra

“A vida não é mais do que uma sombra que passa, um pobre ator que se pavoneia e se agita durante sua hora sobre a cena e que depois não se escuta mais. É uma história dita por um idiota, cheia de som e fúria e que não significa nada.”(Shakespeare, *Macbeth*)

A primeira peça interpretada sobre o tema da guerra, cronologicamente falando, foi *Os Persas* de Ésquilo, no ano 472 a.C. Depois disso, os temas de conflitos de povos e nações não cessaram de aparecer na cena. A guerra de Tróia é onipresente nas histórias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Na Inglaterra, Shakespeare falou de histórias recentes para mostrar sua visão de uma humanidade feroz e em busca de conquistas, como em *Ricardo III* com a célebre frase: “Meu reino por um cavalo”. Já Bertolt Brecht procurou demarcar um modelo de encenação em forma moralista e cantada de seus dramas como em *Mãe Coragem*.

O desejo de falar sobre a guerra na Amok começou depois do encontro do ECUM (Encontro mundial das artes cênicas) intitulado “Teatro em tempos de guerra”, realizado em 2006, em que vários grupos de teatro e pesquisadores discutiram sobre o teatro em áreas de conflito. Daí surgiu o desejo de dialogar com a atualidade: como o teatro pode dialogar com o sofrimento e a violência? Como estas sociedades em conflito têm influenciado a criação e a busca de novas linguagens? Que formas poéticas podem dialogar com elas?

A partir de então, a Amok começou um trabalho de pesquisa de vários conflitos do passado e do presente até chegar ao conflito entre Israel e Palestina, um dos mais emblemáticos por representar a fronteira entre o Oriente e o Ocidente e por serem países vizinhos situados a uma distância geográfica muito pequena, são países que apresentam, no entanto, muitas diferenças de cultura e pensamento.

Para Ana Teixeira, o que a trilogia de guerra questiona é aquilo que é inaceitável em cada país. Em *Dragão*, sobre o conflito de Israel e Palestina, se aceita oficialmente que um país desapropriar outro e pratique sistematicamente a guerra. Em *Kabul*, é inaceitável que uma mulher não possa receber tratamento médico, nem sair sozinha sem burca e chega, por motivos absurdos, a ser condenada à morte. Em *Histórias de família*, a guerra vista pelo olhar

da infância, representa, de forma derrisória, a violência e crueldade dentro da família. Uma crítica, enfim, ao comportamento dos adultos.

Este tipo de ação do teatro da Amok, que tem como objetivo questionar a realidade e transformá-la, também foi vivido e explicado pela escritora e romancista americana, Susan Sontag. Ao escrever o artigo “Esperando Godot em Sarajevo” (2005), ela conta como foi sua experiência de montar *Esperando Godot* na Sérvia, no meio das bombas e de uma população amedrontada, com falta de recursos e sem a menor esperança de salvação. O teatro pareceu-lhe, então, um caminho para recuperar a esperança, a auto-estima e a confiança no ser humano:

“O que a minha produção de Godot significa para eles, além do fato de uma escritora americana excêntrica que nas horas vagas dirige peças de teatro como uma expressão da solidariedade com a cidade (...) é que esta é uma peça européia e que eles são membros da cultura européia. (...) Somos o povo que, na antiga Iugoslávia, representa os valores europeus. Como pode o resto da Europa permitir que isso aconteça? (...) Cultura séria é uma expressão da dignidade humana, aquilo que as pessoas em Sarajevo sentem que perderam, muito embora se saibam corajosas, ou revoltadas. Pois também sabem que estão num estado terminal de fraqueza: aguardando na esperança, sem querer esperar, cientes de que não serão salvas. Estão humilhadas pela frustração, pelo seu medo e pelas indignidades da vida cotidiana.” (SONTAG, 2005, p.387).

Para Ana Teixeira, outro fator fundamental na guerra é o papel exercido pela mídia, que apresenta arbitrariamente imagens da guerra como se esta não reproduzisse um verdadeiro sofrimento para estas vítimas. Segundo Sontag, a mídia pode ser um dispositivo de mera informação, sem dar conta do verdadeiro sofrimento:

“O sofrimento visível e presente pode ser visto de close e, sem dúvida, muitas pessoas se sentem solidárias com as vítimas. O que não pode ser registrado é uma ausência de qualquer vontade política para pôr fim a tal sofrimento. (...) É a contínua cobertura da guerra na ausência de qualquer ação para interrompê-la que nos faz meros espectadores. (...) Parece irreal porque é

horrível demais e também, na aparência, irremediável demais.” (SONTAG, 2005, p.409-410)

De acordo com Walter Benjamin, em seu ensaio *Experiência e pobreza*, com a guerra não houve somente o fim de uma tradição ou das experiências compartilhadas. Ela representa uma realidade de um sofrimento tal, que não pode ser reproduzidas por experiências comunicáveis. Daí, a impossibilidade de narrar o sofrimento que a Primeira Guerra provocou. Este sofrimento é, na verdade, a causa de uma pobreza de experiência, que tomou o mundo:

“É a experiência desta arte de narrar que está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (...) A narrativa é uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro-em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

Na aparente evolução da mídia como informação, houve uma decadência da figura do narrador. Daí a importância do teatro ao valorizar as subjetividades que apresentam as narrativas que retratam a experiência de vida dessas pessoas. Para falar sobre a questão da pobreza da vida das pessoas na guerra, Brecht escreveu um poema no *Manual para habitantes das cidades* visando mostrar como o mundo se tornou um espaço de perseguição e de morte, de tal forma que o melhor é passar despercebido:

“Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá a cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague as pegadas!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça
Abaxe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre o seu rosto
Mas sim
Apague as pegadas!
Coma a carne que aí está. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague as pegadas!
O que você disser, não diga duas vezes
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!
Cuide quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague as pegadas!
(Assim me foi ensinado)
(BRECHT, 1986, p.69-70)

Este poema mostra com lucidez que este ser sem amigos, sem família, sem rosto, sem palavras, sem nome e sem túmulo, está sempre fugindo de uma força de repressão que procura apanhá-lo. Relato profético da perseguição nazista e dos mecanismos de abandono e de demissão que ela ia encorajar. Descrição da desumanização e despersonalização radical que os campos de concentração iam instaurar dentro uma realidade insuportável. Descrição esta que sempre existiu nas guerras, inclusive dentro das casas das famílias, onde não se podia dizer o que se pensava, conforme, inclusive, exposto na peça de Biljana, *Histórias de família*.

A peça de Biljana mostra a discórdia dentro da própria família, com as crianças representando o mundo de extrema violência dos adultos. Os personagens são obrigados a não pensar, a não falar com o vizinho e, dentro da própria casa, a mulher é delatada pelo marido vindo a perder o seu emprego. Os personagens têm uma vida miserável e aprendem a esquecer da própria existência e da morte. A esperança de salvação é o que resta no espírito jovem do personagem Andria, que termina morto, após ter matado seus pais. O desejo de matar os pais por parte do filho Andria se repete no decorrer da peça e faz parte da vontade do personagem de se livrar dos estigmas de opressão da sociedade, causados pela guerra e que repercutem dentro da família.

A Amok, desde os primeiros espetáculos, sempre procurou abordar as subjetividades, tais como: o louco em *Cartas de Rodez* (1998), os ciganos em *Savina* (2006) e, atualmente, a família dentro do contexto bélico. A noção de subjetividade é concebida por Guattari (1992) como o sujeito formado pelo atravessamento de diversas instâncias que compõem a sociedade. Instâncias essas que são construídas histórica e culturalmente pelo próprio sujeito, ressaltando a materialidade de sua construção histórica, em detrimento de uma concepção abstrata e apriorística de uma entidade universal.

Desse modo, rompe-se com a idéia de subjetividade constituída a partir da interioridade do sujeito. O individual se situa agora na esfera das diversas instruções sociais, em que o sujeito absorve aquilo que é socialmente produzido na ordem das significações. A subjetividade se apresenta, pois, como essencialmente social, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares.

As subjetividades trabalhadas pela Amok buscam denunciar algumas injustiças a respeito da realidade atual e encontram eco no conceito de dramaturgia da minoria, conforme esta noção tratada por Deleuze:

“Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria (...) Mas há, imediatamente um segundo sentido: minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo (...) já que cada um constrói sua variação em torno da

unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria.” (DELEUZE, 2010, p.63)

Para Deleuze, no texto citado, o teatro não deve constituir a representação de um conflito que a instituição prevê e controla entre o bem e o mal, entre senhores e escravos, mas enquanto apresentação, em como traçar ou constituir, de algum modo, uma figura da consciência minoritária como potencialidade de cada um. Tornar uma potencialidade presente e atual é completamente diferente de representar um conflito. As potências do devir pertencem a um domínio diferente do domínio do poder e da representação padrão.

Neste sentido, a Amok e o Théâtre du Soleil caminham em direção a potencializar este devir-minoritário, não somente pelas formas de incorporar a voz das vítimas, mas essencialmente por meio do afeto, ou seja, pelo aumento de potência ocasionado pelo encontro com estas subjetividades. O trabalho com as subjetividades cria novas relações de hierarquia ao democratizar o pensamento, fazendo ecoar a diversidade de vozes da sociedade. Este teatro atua pela fragmentação da história, pela igualdade entre as classes, pelas repetições e interrupções das cenas que podem transitar entre o passado, o presente e o futuro e que, segundo Lehmann, teria uma ligação com as formas do teatro Pós-dramático.

4.3 O político e o Pós-dramático no teatro da Amok.

“O político não deve ser pensado como reprodução no teatro, mas como interrupção do que é político. Somente a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo o caráter de questionabilidade. (LEHMANN, 2009, p.7)

De acordo com Lehmann, o teatro e a arte não são antes de tudo política, mas sim algo mais. Daí, a necessidade de se colocar a questão a respeito de uma possível relação do que é político e uma estética que lhe seria própria. O que é político no teatro só pode aparecer de forma indireta, de modo oblíquo, ele não é traduzível pela lógica de um discurso político. A questão do teatro político não consiste simplesmente no tema ou em um conteúdo, mas em assumir uma forma política. Não é a simples informação que vai criar um efeito político, mas o modo como se trabalha a percepção destas questões. Para o teatro, o que importa é a forma de mudar essa percepção.

Segundo Lehmann (2009, p.7-8), o teatro político se encontra com o Pós-dramático, na medida em que se diferencia da estrutura dialética do drama, na qual a realidade consiste na relação estabelecida entre duas individualidades. Esta relação foi destruída a partir do momento em que não se acredita mais nos conceitos de caráter, na psicologia dos indivíduos, e no que Hegel chamava de colisão dramática ou conflito de ideias que teria uma progressão e caminhar para uma síntese.

O Teatro Pós-dramático tem a ver com a noção de descontinuidade do tempo, com a ideia de interrupção, de pausa, ou com o ato de suspensão da ação para pensar sobre o acontecimento. A interrupção cria um novo conceito negativo que apresenta o teatro como incômodo ou uma perturbação, onde os elementos dissociados podem ser construídos de outra maneira ou sob diferentes olhares e pontos de vista.

O ato de interrupção pode funcionar como um choque ao romper com a tradição de contar histórias de forma linear, com este modelo de história que Aristóteles chama de “belo animal”, conforme explica Kuntz (2011, p.65-66). Na *Poética*, Aristóteles afirma que no desenvolvimento da ação dramática, o lugar da causalidade deve prevalecer sobre o lugar da

temporalidade. Cada acontecimento no drama deve aparecer como uma consequência dos acontecimentos anteriores e se produzir por necessidade ou segundo uma verossimilhança.

No entanto, é diferente uma coisa acontecer por causa de uma outra ou uma coisa acontecer depois de outra. Uma crônica, por exemplo, não explicita somente uma única ação, mas um período inteiro com todos os acontecimentos que são produzidos em seu curso, afetando a todos que estão envolvidos ao mesmo tempo. Sendo assim, narrar um fato real se parece mais com uma crônica, conforme explica Kuntz (2011, p.66), por escapar do belo animal aristotélico, contruído por uma história linear com começo, meio e fim.

A crônica encontra lugar no inexplicável, na descontinuidade do diálogo que interrompe o fluxo e cria uma tensão. O sentido se encontra fora do diálogo, nas lacunas, nas rupturas, nos ritmos. A linguagem se torna puramente material, não mais do que uma aparência de realismo. Neste sentido, Kuntz afirma que as peças criadas a partir de acontecimentos reais e diversos podem ser lidas como variações em torno da morte do “belo animal”. Tornam-se produtoras de formas novas, inventando outras vozes de acesso ao real, diferentes daquelas do séc. XIX, mesmo que fora do projeto realista.

Partindo destas análises de Kuntz e de Lehmann, pode-se pensar que os espetáculos de guerra da Amok partem de acontecimentos reais e diversos, de acontecimentos inexplicáveis da guerra, de forma que somente os diálogos não conseguem dar conta desta realidade, mas as lacunas, interrupções e os silêncios, materializados pelos atores, procuram fazer sentir o acontecimento real. Deixa de existir a relação de individualidade ou a apresentação, entre eles, de um vencedor, conforme ocorria na dialética do drama. Diferentemente, os personagens das histórias de guerra contam e vivem seus sofrimentos, aproximando-se mais da estrutura épica do teatro de Brecht, dentro de um mundo corrompido de valores, sem sentido e sem qualquer final definido.

Pode-se tomar como exemplo o espetáculo *Dragão*, construído a partir dos depoimentos de pessoas que vivem em ambos os lados de uma guerra apresentando suas narrativas de forma fragmentada através da estética dos quadros, nos quais os depoimentos dos personagens se entrecruzam. A estrutura fragmentada dos quadros foi primeiramente proposta por Diderot ao procurar recriar detalhadamente a realidade na cena e por Brecht que desejava provocar uma reflexão sobre esta realidade.

Segundo Sarrazac (2002, p.71), o teatro de Brecht deu origem à estética moderna dos quadros. Os valores de desenvolvimento e progressão dramática foram suplantados pela noção sincrônica de quadro. A ordem cronológica é desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, passando de um sistema que imita a natureza, para um sistema do pensamento. O quadro é dotado de uma autonomia estrutural. Enquanto a cena só existe em função da seguinte, o quadro é a cena a desfazer pela segmentação e o espaçamento rigoroso do texto dramático.

Reinventar, variar e ajustar o recorte do texto é o mesmo que desnaturalizar, ou seja, optar pelo não naturalismo. A estrutura fragmentada dos quadros não permite que o espetáculo se transforme em uma tragédia, criando uma catarse no espectador, mas estabelece uma reflexão da realidade. Se existe ação, ela será interrompida ou submetida à repetição ou à variação.

No espetáculo *Histórias de família* da Amok, que partiu de um texto dramático, não existe uma causalidade nas cenas, mas elas acabam com o filho que mata os pais e depois recomeça como se nada tivesse acontecido. O tempo não obedece a um desenvolvimento contínuo, mas é marcado pela ruptura, pela elipse, pelo avanço e retrocesso para cobrir a duração e o alongamento que o drama não abarca. É o que se apresenta, por exemplo, por meio das lembranças e pesadelos dos personagens.

A palavra representação, ligada à ideia de verdade e totalidade do drama, é substituída pela atualização das potencialidades do político ou do histórico pela guerra. O que passa a existir é a dialética de um estado virtual da guerra e a sua atualização, que corresponderia ao acontecimento da batalha. É no domínio do virtual que o teatro prefere agir, sendo que a batalha não precisa acontecer. Os personagens falam de suas vidas, dos combates, de suas opiniões, das perdas e frustrações, sem que necessariamente aconteça o confronto na guerra.

No caso das peças de guerra da Amok, ela age na alma das pessoas, destrói seus sonhos, suas vidas e o que resta é o ódio do outro e a violência. Não há uma batalha real, mas cada subjetividade mostra como se sente com o desmantelamento de sua nação. Os personagens não têm uma história com final determinado, eles estão presos em sua condição miserável.

Os espetáculos de guerra da Amok criam situações nas quais a inocência do espectador é perturbada e colocada em questão. A estética dos quadros com suas interrupções,

a intensa corporalidade dos atores, a música e os cantos que fragmentam as narrativas, os personagens grotescos e a meticulosidade das ações dissociadas estabelecem uma entrada do real na cena e uma ruptura com a ficção, estabelecendo uma responsabilidade do espectador com o aqui e agora da cena.

4.4 *O Dragão* (2008): a estética dos quadros e a performance do ator.

“Quanto mais longe se coloca o imaginário, melhor se consegue falar de si mesmo.” (MNOUCHKINE, apud FÉRAL, 2010).

No espetáculo *Dragão* não há diálogos, sua dramaturgia é o resultado de um mundo fragmentado e descontínuo dos depoimentos que se entrecruzam. A estrutura dos quadros permite que a fábula não se desenvolva como um acontecimento linear, mas sim fragmentado, que depois se entrecruzam. Este método procura criar um efeito do real não como imitação, mas como simulacro, visto que passa pelo filtro poético do trabalho dos atores.

O primeiro quadro começa com uma mãe (Fabianna de Mello) palestina por trás de uma grade mostrando uma foto de seu filho e perguntando se alguém o viu, falando na língua dos palestinos. A música é uma grande aliada para ajudar na intensidade dramática dos atores e vai aumentando de ritmo de acordo com o estado de desespero da mãe. A atriz, com seu corpo contra as grades, cria uma imagem típica das mães que procuram seus filhos mortos nas guerras sem obter respostas.

Cada novo depoimento constrói um novo quadro. A troca de cenário é realizada pelos atores como um corte da sequência anterior, sempre acompanhada pela música. Eles trocam as grades de lugar e a luz cria um clima de penumbra no cenário da guerra. O segundo quadro é o depoimento do palestino Said. Ele responde a perguntas feitas por alguém que o está filmando: “O que você ainda quer saber? É preciso saber mais? Olhe em volta, o que você está vendo?” A sua revolta é expressa pela maneira de gesticular rápido e pela sua fala, que descreve com exatidão os acontecimentos trágicos da guerra. Ele conta a história do vizinho Marmudi que perdeu todos os filhos num mesmo dia e imita a reação de Marmudi ao pegar uma pedra coberta de sangue e gritar várias vezes na língua dos palestinos: “É o sangue de meus filhos”.

Em seguida, Said apresenta o seu amigo músico, que toca violão o dia inteiro depois que perdeu toda a sua família com os ataques dos mísseis. Said canta como se estivesse contando algo através de um *grammelot* palestino por meio da gestualidade e entonações que demonstram a sua revolta e sofrimento. O músico, que é também personagem, acompanha

com o violão e com o tambor e vai aumentando de ritmo e intensidade conforme o estado de desespero de Said.

Pode-se perceber a relação entre os personagens do terceiro quadro quando a mãe palestina revoltada mostra a foto de seu filho Said dizendo que soube do atentado suicida pelo rádio e que encontrou uma carta de despedida de seu filho. A mãe jamais podia imaginar que seu filho fosse um terrorista, ela lê a carta intercalando entre a dor e a indignação: “Naquele dia ele me pediu um beijo antes de sair, eu nem desconfiei e fechei a porta por causa do frio.” E complementa: “Nossos jovens estão cheios de ódio no coração, nossas crianças não sonham mais, nossas crianças estão com armas nas mãos.”

No quarto quadro há uma mudança de cenário para o universo dos israelenses. Os atores abrem as malas com um espelho na frente e trocam de figurino na frente do público. Todos terminam a troca ao mesmo tempo e saem com as malas e com o som do tambor, tocado pelo músico. Em seguida, o cenário escurece e entra o som do violoncelo num quarto, onde o personagem israelense Shimon acende uma vela e lê o torá sentado em uma cadeira como se fosse uma cadeira de rodas. Quando ele acaba a reza e apaga a vela, a luz se acende e ele diz: “Meu nome é Shimon, eu sou motorista de ônibus...”

Sua voz, trêmula e estridente, é mais marcante que o texto, ele continua: “Eu não vi o homem bomba explodir dentro do ônibus, só senti um chiado em meu ouvido e não conseguia ouvir mais nada, apenas ver o meu corpo voando pelos ares, o que demorou uma eternidade para chegar ao chão”. Neste momento, a música para e seu tronco se inclina para trás e seus óculos entortam, como que revivendo o momento da tragédia.

As lágrimas caem e ele continua: “Meu corpo tem vários pedaços de ferro na coluna vertebral e um pedaço de osso estrangeiro dentro de meu tórax. Eu não suporto a idéia de ter um pedaço de outra pessoa dentro de mim”. Suas mãos tremem assim como sua voz. Ele diz que não tem medo de chorar e repete diversas vezes aumentando de intensidade: “Onde está a humanidade? Tragam a paz para Jerusalém”.

Por trás de cada movimento do ator está estruturada uma técnica com movimentos de tensão e relaxamento, além da imobilidade das imagens que é capaz de criar uma grande intensidade emocional para o personagem. A performance de Brodt é o maior elemento de teatralidade, acompanhada pelo som do violoncelo que também se interrompe em harmonia com os seus movimentos. No final, depois de todo o desespero do personagem, Brodt

consegue deixar rapidamente a cena para mudar o cenário para o próximo quadro. Ele levanta, tira a cadeira, arrasta as grades para outra posição e coloca outros elementos na cena. Este processo de transformação da função ator para a mudança do cenário estabelece um distanciamento na platéia.

O último quadro é o da mãe israelense (Fabianna de Mello) que teve a sua filha de quatorze anos morta na mesma explosão do ônibus em 1997. Ela foi chamada para dar seu testemunho sobre a situação das mães e das mulheres israelenses e relata que o mesmo sofrimento das mães judias é o das mães palestinas: “A guerra só alimenta o sistema dos políticos corruptos, como um dragão que rouba e mata nossas crianças.” A mãe judia vai aumentando a intensidade da voz e dos gestos implorando para os pais não se calarem diante da atrocidade da guerra. Este depoimento de Nurit Peled, professora da Universidade Hebraica de Jerusalém, recebeu o prêmio Sakharov do Parlamento Europeu pelos Direitos Humanos e Liberdade de Pensamento em 2001.

O espetáculo, ao mesmo tempo em que causa um efeito de distanciamento pela sua estrutura fragmentada dos quadros e a narrativa dos depoimentos, também possui um efeito de aproximação do espectador pela gestualidade intensa dos atores, pelo diálogo direto com a platéia, pelo uso expressivo da voz, pela música tocada ao vivo e pelas línguas proferidas nos respectivos idiomas, que trazem um efeito do real da cena.

4.4.1 Documentos e teatralidade.

Dragão é uma criação sobre o tema da guerra a partir de fatos, documentos, artigos, relatos e conferências reais. Através do olhar de quatro personagens: mãe Wafa (Fabianna de Mello) e filho Said (Stephane Brodt) palestinos, e mãe Nurit (Fabianna de Mello) e homem paraplégico Shimon (Stephane Brodt) israelenses, a Amok procura quebrar com a visão distanciada da mídia e interrogar a realidade através das vozes destas subjetividades que pouco se conhece.

Dragão é um tipo de teatro documentário e possui um rigor na pesquisa dos documentos e na coleta de dados que os meios oficiais de informação não divulgam, reunindo documentos e discursos encontrados em sites na internet, para em seguida montar textos e

imagens, cujas fontes são indicadas no programa do espetáculo. O espetáculo se divide em dois momentos:

O primeiro momento é sobre os palestinos e se chama “Abril em Jenin”. Trata-se de duas entrevistas: a de Said sobre o bombardeio e a de Wafa (mãe de Said) sobre a carta. As duas entrevistas são baseadas no bombardeio ao campo de refugiados em Jenin, no dia 2 de abril de 2002. Durante oito dias consecutivos o campo foi alvo de uma violenta ofensiva.

As fontes pesquisadas para a criação do espetáculo foram: “Os filhos de Arna” – documentário de Juliano Mer Khamis; “Jenin, Jenin” – documentário de Mohamed Bakri; “Abril em Jenin” – textos reunidos por Nahla Chahal e Hala (Editions La Decouverte, Paris, 2002); “Carta de um mártir à sua mãe” – publicado no Palestinian Media Watch; “Jenin: um crime de guerra” – Amnon Kapeliouk (Le Monde Diplomatique, maio 2002); “Na Palestina, violência gera homens-bombas” – Gian-Luca Lazzolino; “Brasil de fato”, edição 173 de 21 a 28 de junho); “Rien qu’une autre année” – poemas de Mahmoud Darwish (Éditions de Minuit, França, 1983); “Terre promise terre maudite” – poemas de Imad Saleh (Éditions L’Harmatan, França, 2003).

O segundo momento, sobre o universo dos israelenses, é intitulado “O último Kadish” e trata de uma entrevista de Shimon sobre o atentado ao ônibus que ocorreu em Wadi Ara no dia 20 de março de 2002, que deixou o motorista do ônibus paraplégico. O motorista conta, então, como aconteceu. E a segunda parte é baseada numa conferência de Nurit Peled, uma mãe que perdeu sua filha num atentado em 1997 e passou a fazer conferências pela paz.

As fontes de pesquisa foram: “As vítimas israelenses dos ataques de grupos armados palestinos”- ONG Médecins du monde, Jerusalém, agosto de 2002 (Le Monde, 07/2003); “Guerra” – filme de Pippo Delbono (depoimento de um palestino); “Em nome das mulheres e da humanidade” – de Julia Ward Howe contra a guerra civil (Boston – USA, 1870); “Educação ou contaminação do espírito” – Discurso e artigos de Nurit Peled Elhanan, Universidade de Connecticut (New London, 27/09/2006); “A morte tem um governo” – publicado no jornal israelense Yediot Aharonot (02/12/2001); “Deixem nossas crianças viverem” – L’International Solidarity Movement, discurso pronunciado no parlamento europeu para a Jornada das mulheres; “Nós traímos nossos filhos” – Jerusalem Post em 28/11/2002 – discurso pronunciado na Assembléia Nacional francesa; “Nossas crianças são endoutrinadas” – publicado pela CAPJPO (11/04/2004).

A Amok se propôs a olhar esta complexa situação entre palestinos e israelenses sem nenhuma hierarquia entre eles. O que se coloca em jogo são os testemunhos de dor e sofrimento das pessoas, onde não há mais diferenças, mas simplesmente proximidade provocada pelo horror da guerra. Ver, por exemplo, o depoimento do palestino Said (interpretado por Stephane Brodt) sobre o ataque israelense em Jenin que se tornou a primeira narrativa do espetáculo:

“Você quer saber o que aconteceu aqui? Você tem a coragem de dizer o que aconteceu aqui? Então eu vou contar a história de Marmude, meu amigo músico que perdeu todos da família em uma só noite, por isso ele não fala mais com ninguém e só fica tocando o dia inteiro. O primeiro míssil a explodir no meio da casa levantou uma grande poeira e fumaça. Marmude e sua esposa foram tateando no meio da escuridão para ver se alguém estava ferido. Ele correu em direção ao seu filho que dormia embaixo da janela, ele tirou o cobertor que estava cheio de cacos de vidro e o encontrou todo encolhido com o corpo tremendo. Rapidamente ele o fez descer junto com as outras crianças. Foi quando eles chegaram embaixo que o segundo míssil explodiu. As crianças foram mortas por este míssil ou pelo terceiro que explodiu logo depois. Eu não sei dizer, foi neste momento que eu cheguei. Todo mundo corria de um lado para outro e o Marmude correndo para pedir socorro. O seu terceiro filho ainda estava vivo e correu para o jardim do vizinho e do jardim para rua e o terceiro míssil o seguiu e o matou. Como se os mísseis tivessem olhos. Para onde as pessoas fugiam eles os encontravam. Durante este tempo, Marmudi tinha voltado para perto das crianças, ele sentou diante dos cadáveres e tentou trazer seus filhos de volta a vida, mas eles não reagiram. Ele revirava os corpos para ver quem era quem e além dos seus filhos tinham mais dez corpos jogados no chão. Neste momento, Marmudi pegou no chão uma pedra manchada de sangue, a beijou e disse: É o sangue dos meus filhos.”(depoimento tirado de uma reportagem feita em 17/11/2006 “Comme si les obus avaient des yeux” –“Como se os mísseis tivessem olhos”).

Os depoimentos apresentam histórias individuais narradas e transformadas em ações pelos atores. Cada depoimento apresenta uma narrativa através da combinação de vários elementos cênicos com a performance corporal dos atores. O ator Brodt incorpora a dor e o sofrimento dos personagens palestino e do israelense e a sua gestualidade precisa vai aumentando de intensidade até chegar ao descontrole e ao grito no momento de mais revolta. Brodt aprendeu a falar nas duas línguas e o trabalho com os cantos é um elemento significativo na sua performance.

Stephane Brodt é primoroso tanto ao representar o personagem palestino quanto o israelense. A sua corporalidade, estruturada pela mímica corporal, é visível ao criar o israelense paraplégico ao andar com a cadeira de rodas sem sair do lugar, com seus ombros elevados, o encurtamento do pescoço, as mãos apoiadas sobre algo invisível e os pés fora do chão como se estivessem suspensos pela cadeira. Seus movimentos têm um desenho preciso, assim como sua voz tremida e estridente alcançam diversas entonações durante o relato da explosão.

A atriz Fabianna de Mello também consegue um trabalho muito expressivo com a voz como a mãe do palestino que não sabia que seu filho era um terrorista e ao descobrir a carta que ele deixou para ela antes de se suicidar. Fabianna atua a mesma intensidade corporal e vocal de Brodt, como afirma a crítica de Leonel Fisher:

“Quanto a Stephane Brodt, o ator exhibe performances inesquecíveis. Possuidor de uma técnica impecável, Brodt mergulha profundamente no universo dos dois personagens, de ambos arrancando tudo o que é possível. É realmente um privilégio assistir a um intérprete de exceção que, invariavelmente, oferece tudo de si à platéia, conseguindo, ao mesmo tempo, emocioná-la e levá-la a refletir. (FISHER, 23/03/2008, extraído do site WWW.amokteatro.com.br)

A corporalidade dos atores é essencial como transposição poética destes testemunhos e algumas vezes percebe-se uma imobilidade nas imagens, criando um silêncio mais significativo do que as palavras. *Dragão* não apresenta uma narrativa linear e fechada como no drama, nem quaisquer diálogos entre as personagens, mas percebe-se a relação entre eles quando as narrativas dos depoimentos se cruzam. Os personagens falam diretamente para o público como se estivessem sendo filmados, criando rapidamente um diálogo entre as subjetividades da platéia.

A encenação de Ana Teixeira é muito bem cuidada e segue o mesmo estilo da simplicidade da cena como no Théâtre du Soleil, estabelecendo um quadrado como cenário e as grades que se locomovem para mostrar o enclausuramento dos personagens. A cena conta com poucos elementos manipulados pelos atores ao mudar de um quadro para outro. As

pedras no chão representam as casas destruídas pelos mísseis. As malas representam o movimento de migração das pessoas nestes países.

A música, tocada ao vivo por Beto Lemos, faz uso de diferentes instrumentos de acordo com cada universo (Alaúde e Darbuka na cena do palestino e Violoncelo na cena do judeu). A música acompanha a narrativa dos atores ajudando a criar a intensidade emocional dos personagens e a encontrar o ritmo certo para cada cena. No final do espetáculo, a música cria um diálogo com os diferentes instrumentos tocados de ambos os lados, como a única forma de contato entre os dois povos embarreirados em suas fronteiras.



O Palestino (Stephane Brodt) e o músico (Carlos Bernardo): musicalidade e canto expressivo.



Israelense paraplégico (Stephane Brodt): precisão corporal do ator na cadeira de rodas.

4.5 O espetáculo *Kabul* (2010) e o cruzamento de narrativas (romance e imagem real)

“O espetáculo não é somente sobre as mulheres, mas sobre o desamparo e a precariedade daquilo que é possível resgatar de humano quando toda a dignidade lhe foi tirada.” (Ana Teixeira, anexo 2)

Ao contrário de *Dragão* que partiu de depoimentos para fazer um teatro mais político, em que as personagens não dialogam, em *Kabul* existe um drama construído a partir de um fato real para a criação de um espetáculo de ficção sobre quatro personagens em busca da dignidade confiscada pela violência da guerra. A imagem real de uma mulher, Zamina, coberta com uma burca azul, sendo executada publicamente no estádio de Kabul em novembro de 1999, revelou um fato tão cruel quanto distante. Para falar de tal realidade a Amok escolheu dialogar com o romance de Yasmina Kadra “Andorinhas de Kabul”.

De acordo com Ana Teixeira, o desafio em *Kabul*, pela distância cultural e geográfica, foi o de aproximar pessoas que não têm nem um rosto, como no caso da imagem da mulher de burca. A companhia resolveu ir além da imagem que desaparece no instante seguinte da notícia e questionar quem poderia ser aquela mulher por detrás da burca, qual o seu rosto? Qual a sua história? Ao levantar o véu pode-se criar uma narrativa que poderia ser a história desta mulher. O espetáculo apresenta quatro retratos de um Afeganistão visto de dentro das casas, por trás das cortinas e dos véus.

Trata-se da história de dois casais: um mais velho e desiludido com a realidade e outro mais novo e sonhador. Os quatro personagens foram tirados da narrativa do romance: o carcereiro e sua mulher que sofre do coração, a jovem moça de burca azul, cuja história tem contato com a história da imagem real e o seu marido desempregado que acaba se tornando insensível pela brutalidade da guerra.

Todos os personagens são de alguma forma mutilados pela guerra: o carcereiro teve o rosto e a perna deformados pela explosão de uma granada, a esposa sofre de ataques do coração e não consegue cuidar da casa, o marido da irmã jovem teve sua alma corrompida a ponto de apedrejar uma mulher na praça. A única que se salva é a jovem Zanaíra, pois ela resiste à opressão da guerra dando esperança e amor ao marido.

4.5.1 Teatralidade e narrativas de imagens

Dragão e *Kabul* são dois espetáculos independentes, frutos de narrativas sobre a guerra, que refletem o desejo de dialogar com a violência de nossa época. Ambos tiveram suas dramaturgias criadas a partir das improvisações dos atores e misturaram os gêneros dramático, épico e o teatro documentário, sempre com a preocupação de uma transposição poética do real.

A montagem de *Kabul*, diferente da apresentada em *Dragão*, revela acontecimentos simultâneos, também divididos em quadros, porém com a presença do diálogo. O espetáculo começa com os quatro atores sentados imóveis, um em cada canto, e uma gravação radiofônica que mostra o universo em que eles vivem com as leis dos Talebans: “É proibido cantar, dançar, rir em público, jogar cartas, fazer apostas, soltar pipa, escrever livros, ver filmes, pintar quadros, tirar fotos. Todos os homens devem deixar a barba crescer, é proibido roubar sob pena de cortar a mão e é proibido adultério sob pena de ser apedrejada até a morte, etc.”

Quando acaba a transmissão radiofônica, o carcereiro se levanta com dificuldade, anda mancando em volta do cenário e anuncia sua chegada com um grito alto. A mulher coloca as tigelas de comida no chão, onde eles dormem e comem, e quando o carcereiro entra percebe-se a relação distanciada entre eles, visto que eles pouco se olham. Tudo no corpo do ator mostra, desde a forma de olhar a mulher com indiferença até a brutalidade de como ele come, sua revolta em cada ação: ao cortar o pão, ao misturar a pasta com a mão e ao engolir a comida. A mulher, então, recolhe as tigelas com dificuldade, pois sofre do coração e quer saber o porquê de não pode tratar o seu problema de saúde: o marido responde que são as leis do Governo e nada se pode fazer.

De repente, os atores interrompem a cena para a mudança de cenário, tirando e colocando os objetos de cada cenário pendurados em ganchos. A segunda cena é na casa do jovem casal, onde há um véu vermelho separando os ambientes. A sala tem um tapete e é sobre ele que a mulher serve o chá para o marido que chega exausto da rua. Ele diz que procurou emprego o dia todo e nada conseguiu e que sua vontade é de desistir de tudo. A mulher, Zanaíra, o abraça e diz para ter paciência, pois eles ainda se amam e têm um ao outro.

Ela é a única que não perde a esperança e os princípios de dignidade diante da violência da guerra.

È feita, então, outra mudança de cenário, desta vez para a casa do carcereiro, cena que começa com um ataque cardíaco de sua mulher até cair ela desmaiada no chão. O carcereiro chega em casa, bate na porta invisível e vê, pela janela, sua mulher caída no chão; ele arromba a porta imaginária em forma de mímica e primeiro verifica se a mulher está morta. Em seguida, sai pela porta, mas logo volta para socorrê-la abrindo as janelas imaginárias e dando-lhe um copo d'água. Sua expressão é um misto de tristeza e alegria ao pensar que sua mulher poderia ter morrido e consegue revelar a relação contraditória do casal apenas por meio de seus olhares.

Logo que a mulher se recupera, o carcereiro narra o episódio do apedrejamento de uma mulher de burca: “Hoje eu vi um apedrejamento de uma mulher na praça, as pessoas iam se juntando para tacar pedras. Onde está a humanidade?” Sua mulher, ainda deitada no chão, diz que ele está se tornando uma pessoa amarga. Ele tira a blusa e joga uma água invisível da bacia em seu corpo e responde:

“Eu estou cansado, eu me sinto gasto. Cada vez que eu fecho o portão da prisão atrás de mim tenho a impressão que eu estou me enterrando vivo. Eu não agüento mais ficar naquele buraco. Eu não suporto mais a noite nem a luz do dia, não suporto as crianças nem os velhos, não suporto mais ninguém, eu mal me suporto (...) E quando chego em casa eu encontro a minha esposa agonizando, jogada num canto, mais miserável que um candidato à força.”
(Texto do espetáculo *Kabul*, 2010).

O ator encontrou, no gesto cotidiano de lavar-se, uma forma de mostrar como se sente sujo diante de toda esta realidade. Seu personagem, o carcereiro, não tem esperanças e sua mulher quer animá-lo, mas também não vê qualquer possibilidade de salvação. São personagens que sofrem pelo desamparo total, almas corrompidas pela perda da humanidade.

Nova mudança de cenário para a casa da jovem mulher, Zanaíra, que está cantando e penteando o cabelo na cama com o marido, que está deitado de costas para ela, com uma expressão de desespero no rosto. De repente, ele olha para ela e diz que ajudou a apedrejar uma mulher em praça pública. Zanaíra se afasta dele com nojo e diz que não conhece mais o

homem com quem ela se casou. Então, coloca a burca e eles começam a brigar até que ela o empurra e ele cai no chão e morre. Neste momento o romance, em que a peça se baseia, se encontra com a história real da mulher de burca assassinada, pois nenhuma das duas mulheres terá o direito de se defender.

Somente na última cena, percebe-se que as duas mulheres são irmãs: há um momento em que a mulher do carcereiro lhe diz que quer morrer no lugar da irmã, pois cedo ou tarde ela morrerá do coração. O marido fica surpreso com a atitude da mulher, mas aceita que as duas troquem de lugar. Ela caminha com ele pelas escadas invisíveis da prisão (movimentos mostrados pela mímica dos atores), até chegar ao cárcere da irmã. A cena termina com a imagem das duas irmãs sentadas, uma em cada extremidade, fazendo o mesmo movimento de olhar para cima e para baixo aprisionadas dentro da burca.

O final do espetáculo é diferente do final do romance, onde o carcereiro se apaixona pela irmã e eles terminam juntos. Em decorrência de o fato real vivido por Zamina, mulher assassinada no estádio de Kabul, ter ganho força, a diretora Ana Teixeira percebeu que não seria importante fazer uma peça com final feliz diante de uma atrocidade como a vivida em tempos de guerra. Torna-se necessário impor, em cena, o questionamento de uma realidade dura e cruel.

A questão da resistência e da solidariedade das mulheres também se tornou um fato importante no espetáculo, ao mostrar as irmãs trocando de lugar na hora da morte. Este tipo de solidariedade entre as mulheres vem acontecendo na realidade, conforme mostram os documentários do site RAWA. A importância de dar voz a estas subjetividades e de contar as suas histórias é o que vem mobilizando as narrativas de guerra da Amok.

4.5.2 Os dispositivos cênicos e o jogo dos atores

O espaço criado para a trilogia das guerras tem em comum um quadrado delimitado por uma madeira, que representa o interior das casas e do núcleo familiar. Em *Dragão*, há um rigor estético na construção dos ambientes e do figurino. O cenário era trocado pelos atores que, em princípio, saíam de seus personagens para a arrumação da cena seguinte com

colocação de tapetes, de um véu vermelho que separa o ambiente dentro da casa, de velas em lampiões, de cabides e acessórios que tinham referência com o local.

Os acessórios, colocados no alto, realçados por uma luz oblíqua, parecem algo de precioso; no entanto, são simplesmente uma bacia de cobre, um regador de zinco e outros utensílios como copos e pratos para comer. Os objetos do cotidiano têm uma forte significação simbólica, pois a manipulação deles, minuciosa e repetitiva e, assim, ritualizada, revelará a sujeição do homem ao trabalho. O modo como é trabalhado seu peso, sua espessura é que tornará concreto o sofrimento, a ligação e a submissão dos personagens num mundo em que a consideração pelo humano parece negligenciada.

O espaço também é construído pelo imaginário dos atores, onde eles fazem uso da mímica para abrir portas, subir escadas, comer sem comida visível, lavar-se sem água e secar-se sem pano, estabelecendo uma teatralidade pelos gestos dos atores. A gestualidade dos atores em *Kabul* é mínima, contida, detalhada e concreta. Todo o trabalho de precisão corporal foi incorporado pelos atores, onde se encontra a intimidade nos pequenos gestos e olhares, nos instantes simples da vida e nas relações desgastadas dos casais. Os corpos dos atores contam uma narrativa e, apesar de ser uma peça com diálogos, a maioria das cenas são realizadas em silêncio, conduzidas pelas ações dos atores.

O corpo do ator Brodt é repleto de signos de teatralidade: o pé torto e manco de uma perna apoiado em uma bengala; o rosto barbudo e deformado provavelmente pela explosão de uma bomba; a voz rouca e grave, que chama as pessoas com um canto alto e áspero. Tudo denota a revolta e o lamento de um abandono doloroso. Sob uma ampla túnica, calças bufantes, botas de couro grosseiras e um chapéu de lã, o ator escolheu objetos precisos para compor o personagem do carcereiro como uma bengala que é, ao mesmo tempo, um chicote que o ajuda a puxar a perna imobilizada na hora de sentar e levantar, além de um molho de chaves pendurado na cintura que faz barulho conforme ele anda.

A atriz Fabianna de Mello, que representa a mulher do carcereiro, tem uma postura curvada pelo cansaço de quem sofre do coração, sempre com a boca meio aberta. Ela procura dar conta de suas obrigações como esposa e, diferente do marido, ela gosta dele e espera que se torne uma pessoa menos dura com o mundo. Ela fica indignada com as leis do Governo que não permitem o tratamento de mulheres, mas, ao mesmo tempo, aceita sua condição por não ter meios de lutar contra isto.

A música, tanto em *Kabul* quanto em *Dragão*, é tocada ao vivo por Beto Lemos, que utiliza instrumentos diferentes da região (Santur, Tmbak, Saz Kumbuz, Daf, Kemantché) e acompanha todas as cenas, variando de acordo com a intensidade e a emoção dos personagens. O músico em *Kabul* fica num determinado lugar do palco, diferente do que ocorre em *Dragão*, em que o músico participava das cenas como personagem. Para o casal mais jovem é usado um tipo de sonoridade e instrumento; para o casal mais velho, outro tipo, e nas cenas de tensão é o som do tambor que prevalece.

Os instrumentos musicais criam uma imagem sonora na cena. Entram antes mesmo dos personagens e dão o tom da cena pelo ritmo e a intensidade, o que faz os atores responderem por meio dos gestos e pela fala, criando uma espécie de orquestra entre eles, e foi, inclusive, tratado em crítica de Leonel Fisher:

O espetáculo exhibe o habitual apuro técnico e a grande expressividade da Amok Teatro, tanto no que diz respeito ao texto articulado como aos gestos e movimentos. Com relação ao elenco, todos os atores exibem atuações notáveis, cabendo registrar não apenas a apurada técnica de cada um, mas também – e, sobretudo, – a paixão com que se entregam à amarga tarefa de materializar temas, idéias e sentimentos tão dilacerantes. E o quinto personagem é sem dúvida, a música, determinante para estabelecer e enfatizar os muitos climas emocionais em jogo. (FISHER, extraído do site www.amokteatro.com.br)

A música pontua o tempo de forma lancinante, imperturbável, como para sublinhar a ironia do destino, enquanto os gestos dos atores, dissociados e fragmentados, procuram responder a esse ritmo. O trabalho com a mímica corporal elabora um método específico de criação, articulada sob dois princípios fundamentais: o controle dinâmico entre tensão e relaxamento e a valorização do gesto pelo ponto fixo, ou seja, pela imobilidade da ação. Esta pesquisa desemboca num teatro no qual todo gesto e toda palavra tem sua importância.

Os atores traduzem a violência e o sentimento interior parando em determinadas sobre imagem (imobilidades), que criam uma espécie de planos fechados ao valorizarem a execução minuciosa e concreta de uma ação do dia a dia. Este tipo de imobilidade focaliza a atenção sobre a estranheza de um movimento como, por exemplo, na cena em que o carcereiro abre a

maçaneta da porta lentamente para ver se sua mulher está morta, com o foco da luz nos dedos da mão de modo a suscitar terror.

Uma espécie de magnetismo aparece no ator, feito do desejo de sentir o que está ausente, quando, por exemplo, na cena em que se vê o personagem do carcereiro se despir para tomar banho com uma água imaginária que ele joga de uma jarra na bacia. Ao mergulhar sua cabeça nessa bacia, parece que o espectador pode sentir o respingar da água. O espectador experimenta a sensação de realidade pelos mínimos gestos do ator e, assim, o teatro cria uma partilha do sensível pela arte.

A luz também faz parte da narrativa e ajuda a contar a história. Ela define os espaços interiores das casas do carcereiro e do casal jovem, mas também ajuda a mostrar o conflito pelo jogo de opacidades, obtidos por meio de lampejos e de desenhos de zonas de sombra. A luz valoriza a expressão dos atores ao focalizar em um rosto ou em uma mão que duvida. Na cena final, a luz focaliza os movimentos sincronizados das duas mulheres de burca que tentam ver, por trás do véu, o que vai acontecer. Repetem, nesse instante, os gestos da mulher assassinada na vida real, ajudando a criar um elo entre ficção e realidade.



Jovem casal Afegão (Kely Brito e Marcus Pina): a esperança de paz.



O carcereiro (Stephane Brodt) e sua esposa (Fabianna de Mello): relação contraditória estabelecida pelos olhares.

4.6 *Histórias de família* (2012) e o jogo do ator.

“Porque o meu teatro sempre foi uma barraca de feira. O verdadeiro Teatro da Emoção.” (KANTOR, 2008, p. 252).

Neste espetáculo, a Amok utilizou um texto dramático para tratar da infância e da violência. O texto da autora sérvia Biljana Srbljanovic descreve as ruínas da Iugoslávia destruída pela guerra com quatro personagens que brincam de família representando o comportamento delirante dos adultos desorientados. Nas brincadeiras se percebe a fraqueza e o medo, como o da morte, ao mesmo tempo assustadora e fascinante.

O conflito na ex-Iugoslávia testemunha uma limpeza étnica comandada pelas tropas sérvias, marcando uma nova irrupção da barbárie na Europa. Neste caso, o real se torna tão imediato e possui uma tal dimensão de barbaridade que foi preciso fazer uma elaboração estética complexa. A autora trata de um drama familiar interpretado por adultos que são crianças que, por sua vez, brincam de interpretar os adultos:

“Todos os personagens desta peça são crianças.

De acordo com as necessidades da história, eles envelhecem e rejuvenescem.

Às vezes eles mudam de sexo, nada de assustador nisto.

Os atores, em revanche, não são crianças.

Nesta peça são os adultos que interpretam as crianças que, por sua vez, interpretam os adultos.

Também não há nisto nada de espantoso.

Haverá razões suficientes para se espantar.”

(SRBLJANOVIC, 2002, p.10. Trad. minha)

Para falar desta sociedade saturada de ódio, Biljana escolheu a derrisão e o absurdo, além do lúdico e da ironia para mostrar que os adultos continuam tão irresponsáveis como as crianças. Esta peça possui características do teatro pós-dramático, conforme proposto por Lehmann, no sentido em que não possui uma sequência linear como na estrutura do drama, mas apresenta cenas independentes que terminam e depois recomeçam como se nada tivesse

acontecido. Cada quadro explora uma possibilidade de jogo que termina por conduzir ao parricídio. No final do primeiro quadro, o filho, Andria, espalha gasolina nos seus pais que estão dormindo e na casa inteira que pega fogo, mas, na cena seguinte, todos os personagens reaparecem vivos.

Trata-se ainda de uma estética do sonho e da morte, conforme afirmou Lehmann, ao proclamar o Teatro da morte de Tadeusz Kantor como um dos ícones do Pós-dramático:

“Em geral, esse teatro é marcado por uma passagem pelo terror e pelo retorno fantástico. É um teatro cujo tema, conforme afirma Monique Borie, são os restos, um teatro pós-catástrofe, que vem da morte e expõe uma passagem para além da morte. Com isso diferencia-se do drama, que não considera a morte como algo prévio, como base da experiência, abordando sempre a vida que conduz a ela. A morte não é posta em cena dramaticamente por Kantor, mas repetida de modo cerimonial.” (LEHMANN, p. 118-119).

Neste caso, a forma cerimonial, que se repete e que ocupa o lugar do drama, se encontra no espetáculo da Amok com a ação do filho Andria que imagina matar seus pais em cada quadro, e que depois recomeça como se nada tivesse acontecido. Os personagens estão entre humanos e bonecos, eles não possuem sentimentos. Se nos outros espetáculos os personagens ainda pensavam que estavam perdendo sua dignidade, nesta peça, os personagens não pensam, ou melhor, eles não podem pensar. A brincadeira deles é agredir e violentar o outro, seja com palavras ou com violência física.

Antecedendo o diálogo há uma apresentação coreográfica dos personagens que estabelece a rotina entre pai, mãe e filho. Voijsi (personagem de Stephane Brodt) é o pai tirano que vive humilhando a mulher e o filho, mas na verdade não passa de um covarde assustado. Milena (personagem de Rosana Barros) é a mãe humilhada e maltratada, mas que ainda apresenta alguma resistência contra os valores da guerra. Nazdege (personagem de Christiane Góis) é uma órfã que perdeu os pais na guerra e vive como um cachorro sendo maltratada pela família. Andria (personagem de Bruce Araújo) é um andrógino (às vezes homem e às vezes mulher) e, apesar da tirania do pai, ele contesta seus valores e tem um fascínio pela morte.

O texto de Biljana deixa transparecer como a guerra se faz sentir em todos os aspectos da vida e deforma a todos criando uma inversão de valores. Na verdade o desejo de Andria de

matar os pais é o de matar suas idéias tiranas e antiquadas, que não aceitam mudanças. O filho é a figura do novo, é a bandeira de uma nova era que o pai não aceita, ao ponto de, no final, após o filho matar os pais, o pai, que ainda não havia morrido, matar o filho com um tiro, ou seja, mais uma vez uma guerra sem vencedores.

4.6.1 O jogo extremamente físico dos atores

O texto da autora é muito dinâmico e cheio de ação, o que intensificou a dinâmica do jogo dos atores. A autora quis mostrar a falta de coerência do mundo dos adultos e de como eles podem se comportar como crianças. Os atores procuraram trabalhar com o exagero da criança e a mudança súbita de estado (da raiva para alegria, do medo para a coragem) estabelecendo uma situação grotesca dos personagens que faz pensar na barraca de feira, conforme analisada por Picon-Vallin:

“Mas qualquer par de contrários pode se associar nas visões grotescas da barraca de feira de atrações, ligadas à percepção carnavalesca ambivalente, que aí encontrou refúgio – belo e feio, animal e humano, trágico e cômico, sórdido e sublime, leve e vulgar, maravilhoso e farsesco, ridículo e misterioso, fantástico e cotidiano, animado e inanimado, masculino e feminino, numa montagem em ritmo rápido que aprofunda o cotidiano para oferecer dele uma experiência nova, combinando o estranho e o familiar.”
(PICON-VALLIN, 2008, p.6).

A estratégia usada pelos atores ao representar crianças e não se tornarem infantis não foi a de imitá-las, mas de buscar a infância na maneira de atuar. Para isso, eles optaram por trabalhar com as emoções até o extremo. Os atores passam, em segundos, de uma situação de riso para outra de raiva. Um gesto produz outro que se conecta com o seguinte num jogo preciso dos atores. A improvisação com os estados foi muito importante para encontrar esta relação de jogo entre os personagens e exigiu um extremo preparo físico tanto do corpo quanto da voz, que deveria estar flexível para agir.

Stephane Brodt, Bruce Araújo, Rosane Barros e Christiane Góis criam imagens perfeitamente desenhadas, revelando grande força e energia, característicos do intenso

treinamento realizado pela companhia. Os atores interagem uns com os outros pela sincronicidade dos movimentos, em que se pode perceber a partitura corporal de cada um ao se relacionar com os vários objetos que compõem o cenário de uma família decadente: um velocípede antigo, duas cadeiras de rodas, as bonecas quebradas que serviram de platéia de uma sociedade em ruínas, o quadro negro furado com tiros, uma tv velha e uma mesa de jantar com pratos de plástico e uma comida grudenta.

Este espetáculo é marcado pela musicalidade com ritmos conhecidos da Sérvia que apresentam um tom circense e uma harmonia com o ritmo das partituras de ações e das danças dos personagens. A música é quase sempre alegre para se contrapor à situação trágica da guerra. Ela estabelece o plano do imaginário criando um clima lúdico e de ironia das situações. Ela une o trágico com o cômico numa situação de total absurdo, por exemplo, quando o filho Andria vai matar os pais dançando e cantando no ritmo da música.

Pode-se pensar que o jogo extremamente físico e grotesco dos atores cria uma situação de perturbação no espectador, tirando-o de sua posição de mero observador passivo para estabelecer uma reação direta e real com o que está acontecendo. A intensa corporalidade dos atores que vai até o limite do risco de cair e se machucar elabora uma desestabilização da cena tornando-a mais real a fim de provocar uma outra percepção da violência vista pelo olhar da infância.

4.6.2 Real e ficção

Apesar de partir de um texto dramático ficcional, o real se encontra na cena de diversas formas. Para começar, o texto foi escrito por uma mulher sérvia que viveu na guerra e que responde a esta guerra com dados concretos e reais. A peça, adaptada pela Amok, introduziu diversas cenas tiradas de documentários e noticiários da época da guerra na Bósnia.

O espetáculo dialoga diversas vezes com o real como, por exemplo: na notícia de jornal lida por Voiji tirada de um fato real da época; na cena em que a personagem Milena lava as bandeiras dos países que estiveram em guerra espremendo o sangue dos mortos, concebida a partir de um acontecimento real; nas imagens reais da guerra que aparecem na janela no final do espetáculo junto com o discurso da personagem Nazdege extraído de um documentário sobre as crianças sobreviventes da Bósnia.

Nazdege é a personagem que passou toda a peça calada sendo tratada como um cachorro pela família e só no final do espetáculo recupera a fala lembrando-se de como perdeu seus pais. Esta cena final é tocante não somente porque Nazdege recupera a fala, mas também porque ela se lembra da presença do pai tocando os seus cabelos antes de dormir, mostrando que a guerra pode terminar, mas os fantasmas continuam a assombrar a vida dos que ficam.

Encontra-se aqui outra relação entre teatro e história, ou seja, a dramaturgia textual e a poética da cena também criam um efeito no real. As novas vozes, antes desconhecidas, começam a ecoar ao se encontrarem com os signos de teatralidade dos atores. A arte pode dar a ver o real de outra forma, como uma partilha do sensível, ou seja, como possibilidade de perceber e de se sensibilizar com o mundo. A Amok busca novas formas para lidar com o real sempre priorizando a poética corporal dos atores como condição essencial para este diálogo.



O jogo físico e dinâmico dos atores (Stephane Brodt e Bruce Araújo) ao representarem crianças imitando o comportamento agressivo dos adultos.



O filho Andria, andrógino, (Bruce Araújo) e o desejo de matar os pais (Rosane Barros): ironia da situação familiar.

CONCLUSÃO

“É essencial que os artistas consigam sair do simbólico.” (MNOUCHKINE apud FERNANDES, 2010, p.86)

Esta pesquisa trouxe uma reflexão sobre a dramaturgia do ator ao realizar uma análise do processo de criação dos espetáculos da trilogia de guerra da Amok e de alguns espetáculos do Théâtre du Soleil a fim de perceber como o teatro pode lidar com as questões urgentes do mundo. O trabalho com o real trouxe uma investigação pelo seu aspecto formal, visto que a teatralidade não vem do fato real, ela é pesquisada e experimentada livremente por meio da improvisação dos atores. Desta forma, foi importante destacar o trabalho com o teatro documentário, com as subjetividades, a musicalidade e o treinamento como fatores indispensáveis para se pensar a construção dramaturgica que parte do trabalho do ator.

No primeiro capítulo, realizou-se um estudo sobre o conceito, a história e a metodologia da dramaturgia do ator. Notou-se que, de acordo com Picon-Vallin, a dramaturgia do ator trata-se de uma escrita construída no palco por meio da improvisação dos atores com a materialidade e não da representação de um texto a priori. A questão da autoria do ator, neste sentido, procurou trazer uma reflexão sobre as formas de como o ator pode ser o portador dos signos de teatralidade por meio da relação com os dispositivos cênicos.

Constatou-se que o ator exerce a função de autoria do espetáculo no momento em que passa a ter o domínio dos discursos da cena, que se realiza, segundo Agamben, pelo encontro corpo a corpo com os dispositivos. Notou-se a existência de dois tipos de dispositivos: os que atuam com a função de orientar a conduta dos seres humanos, como afirmou Agamben, e os dispositivos cênicos experimentados pelos atores como forma de estabelecer uma liberdade de criação por meio da troca e da experimentação com as subjetividades.

Neste caso, os dispositivos cênicos (musicalidade, objetos, figurino, cantos, corporalidade, luz, entre outros) criam uma desubjetivação por meio do encontro e do atravessamento de forças que desfaz as fronteiras entre o sujeito e objeto criando novas potências para o acontecimento do devir. Logo, o trabalho com as diferentes subjetividades atua como um contra-dispositivo permitindo que os atores descubram novos territórios de atuação livre dos modelos condicionados pela representação, aumentando o poder de afetar e ser afetado pelo outro.

Estudou-se uma cartografia de treinamentos a fim de incentivar os discursos do ator por meio da experimentação de diferentes técnicas, buscando formas de intensificar o trabalho de dramaturgia do ator em ambas as companhias. A teoria do atletismo afetivo de Artaud foi importante ao investigar as diversas formas do ator expressar corporalmente os estados da alma, com o intuito de potencializar os afetos e o corpo em arte.

A improvisação com os estados, realizada pela Amok, buscou meios de aumentar a potência afetiva dos atores ao levá-los até o limite de sua expressividade, explorando os movimentos que surgiam de forma inconsciente ativando a memória física do ator. Notou-se que a improvisação com os estados estimulou o jogo físico e real dos atores estabelecendo o surgimento de um instante único, inesperado e irrepetível da performance, que é um dos fatores que rompe com a representação chamando a atenção do espectador para o acontecimento do aqui e agora da cena.

O treinamento com a música ajudou a orquestrar o movimento dos atores e a sua relação harmônica com os dispositivos cênicos. Nos espetáculos estudados percebeu-se que a música, tocada ao vivo ou não, representa um dispositivo essencial na criação do ator tanto no treinamento quanto nas apresentações. Ela apresenta um ritmo e uma intensidade que ajuda os atores a construir suas partituras de maneira precisa, intensificando os seus estados anímicos e ativando a imaginação, além de auxiliar na busca da música interior da personagem, que Mnouchkine tanto busca dos atores.

A noção de antropologia teatral de Eugenio Barba pode ser considerada importante na cartografia de treinamento de ambas as companhias, visto que Barba realiza um estudo meticuloso das ações físicas em diversas culturas, revelando os princípios do corpo cênico, poético e artificial. O *training* para Barba busca a experimentação das diferentes práticas envolvidas no processo de criação por meio da improvisação com as materialidades (o corpo, o outro e a platéia). Sendo assim, ele ajuda a pensar corporalmente a estruturação de um corpo poético por meio da composição de partituras corporais, que ele chamou de dramaturgia do ator.

Por último, constatou-se que, no training ético do Théâtre du Soleil, a presença do ator torna-se fundamental enquanto disponibilidade para agir dentro e fora da cena. Mnouchkine não exige um corpo que apresente técnicas, mas as técnicas devem estar presentes para criar organicidade nas ações do ator. A escuta é muito importante, visto que na companhia existem atores de diversas partes do mundo. Sendo assim, o treinar se configura muito mais como uma

postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais e com a própria singularidade.

No segundo capítulo, a noção de teatralidade e poética do real buscou estabelecer uma relação a partir do estudo do teatro épico de Brecht e do teatro documentário de Piscator e de Peter Weiss. Piscator foi o primeiro encenador a colocar o real de forma direta no palco buscando uma forma política de ação direta do público em relação à história. Brecht deu continuidade à pesquisa de Piscator, porém criando o efeito de distanciamento e fazendo com que o espectador pudesse refletir sobre a sua realidade. Percebeu-se que ambas as companhias partilham a concepção antinaturalista de Brecht por meio da teatralidade do ator criando o efeito de distanciamento como forma de estabelecer uma reflexão no espectador.

Ao realizar um estudo das novas formas do teatro documentário na cena contemporânea, pelas diversas maneiras de apresentação do real na cena, percebeu-se que o que parece estar em jogo são as novas formas de atuação, que surgem a partir do trabalho com as subjetividades. Os atores devem encontrar um jogo mais do que uma representação e isto se dá por meio da potencialização da presença física e da relação com a materialidade.

O teatro documentário hoje é bem diferente daquele criado por Piscator e por Weiss, visto que os atores buscam não somente formas de expor os acontecimentos, mas buscam uma experiência que se dá por meio da vivência com a materialidade através das improvisações como forma de incorporar os fatos reais ativando os afetos e a memória física. Na trilogia de guerra, os atores pesquisaram muitos documentos na internet e depois realizavam improvisações a fim de criar uma transposição poética a fim de teatralizar este real e isto se dava por meio da materialidade trabalhada pelos atores na sala de ensaio, que era somente a ponta do iceberg de todo o processo de criação.

Constatou-se que o surgimento do real na cena contemporânea pode propor novas investigações como as realizadas por Josette Féral sobre a performance e teatralidade e as de Béatrice Picon-Vallin sobre as novas formas de teatro documentário na cena contemporânea. Conforme explicitado por Féral, o espectador diante do real se encontra fora da temporalidade da representação, imerso em outro tempo, como que suspenso. O primeiro efeito do surgimento do real é o de surpreender o olhar do espectador e de modificar o contrato tácito, tradicionalmente estabelecido, que garante o espetáculo como o lugar lúdico da ilusão.

O segundo efeito do surgimento do real, segundo Féral, é a falta de referencialidade. O espectador fica fascinado pela violência da ação e do risco a que se submete o artista, que tanto faz parte daquilo que é programado, controlado, quanto pode ser um acontecimento passível de acidente. Neste sentido, a performance dos atores é o principal fator que permite a entrada do inesperado e do instintivo junto com o simbólico já estabelecido. Ela é o elemento central de renovação dos signos da teatralidade na cena contemporânea, que Féral prefere denominar de teatro performativo.

A performance do ator torna-se importante enquanto atualização de um virtual por meio da apresentação de outros possíveis, obscuros, desconhecidos e não o do real achatado pela visibilidade. Neste sentido a dramaturgia do ator pode dar a ver outros reais pelo processo de encontro que se realiza com o tempo para que os atores possam experimentar o contato com os documentos e as alteridades a fim de sair de um pensamento cotidiano para um modo de pensar mais aprofundado de envolvimento e reflexão em torno das subjetividades.

“O tempo é o nosso luxo”, dizia Mnouchkine. Todo este processo envolve o engajamento ético e estético do grupo nas questões trabalhadas, bem como o tempo da escuta e da procura de formas que incorporem estas vozes. Neste sentido, a poética do real é a descoberta de uma linguagem diferenciada, aprofundada, de ativação de experiências e afetos a partir do tempo alongado, da musicalidade, das ações precisas e desenhadas dos atores.

Ao realizar a bolsa sanduíche em Paris, com o apoio da Capes (2011), tive a oportunidade de ter como orientadora Béatrice Picon-Vallin, uma especialista no estudo do Théâtre du Soleil, o que fez com que eu pudesse encaminhar melhor a minha pesquisa sobre a dramaturgia do ator no Théâtre du Soleil. Este estudo fez com que eu pudesse descobrir novos territórios para a análise da poética do real nos espetáculos da trilogia de guerra da Amok.

No terceiro capítulo, sobre a dramaturgia do ator no Théâtre du Soleil, constatou-se que o processo de criação coletiva tem como essência a improvisação dos atores no palco com os documentos, imagens e todo o acervo que Mnouchkine se encarrega de pesquisar para alimentar o imaginário dos atores. Os atores se encarregam da construção do cenário, do figurino, da musicalidade junto com Lemêtre, além de assumirem outras funções. Notou-se que a música é um dispositivo muito importante nas improvisações dos atores, pois ajuda-os a encontrar o ritmo interno em harmonia com o coletivo.

Observou-se a forma como alguns espetáculos levam a outros, seja pela teatralidade dos atores, pelos dispositivos cênicos ou ainda pelo conteúdo do tema sobre as tragédias do mundo contemporâneo. Sendo assim, pude encaminhar uma análise de um ciclo de tragédias (*Les atrides, La ville Parjure, Tambours sur la digue*), cuja extrema teatralidade dos espetáculos enfatizava o trabalho com o teatro oriental por meio da dança, do figurino, da maquiagem, da música e das marionetes, e de como esta teatralidade foi se tornando mínima pela necessidade do teatro em lidar com os temas urgentes da atualidade.

No espetáculo de criação coletiva, *Le dernier caravansérail*, Mnouchkine realizou entrevistas e introduziu as imagens e as vozes dos refugiados no espetáculo junto com as improvisações criadas pelos atores por meio da pesquisa de documentos e do trabalho de incorporação destas vozes. Em *Les éphémères*, os documentos eram a própria experiência íntima dos atores com suas histórias de vida, a fim de aproximar cada vez mais o real e a ficção, a cena e o palco. Ambos os espetáculos criaram imagens minimalistas por meio da minúcia de ações dos atores, pela escolha exata dos objetos e pela entrada e saída dos carrinhos, que atuavam como dispositivo de teatralidade carregando o universo das personagens.

No quarto e último capítulo, sobre a dramaturgia do ator na Amok, notou-se a importância do treinamento pela experimentação de diferentes técnicas de canto e improvisação corporal para que os atores pudessem trabalhar mais profundamente com os depoimentos, a fim de entrar no imaginário das vítimas da guerra. A Amok optou por não fazer uso da voz gravada ou de imagens de arquivo da guerra projetadas no palco (a não ser uma rápida aparição no final do último espetáculo da trilogia). Sua maior preocupação estava em encontrar formas de teatralização destes documentos, valorizando o trabalho de incorporação destes materiais pelas ações minimalistas e precisas dos atores.

Os atores buscaram, por exemplo, como incorporar a carga dolorosa das vítimas, sem procurar a fala psicológica. Trata-se de dar corpo a estas vozes num gestual, numa entonação e no jogo com os dispositivos cênicos. Ana Teixeira introduziu o canto no espetáculo e o trabalho da voz, que oscila entre a voz falada e a voz cantada aumentando a potência de afeto dos atores. Os atores buscaram incorporar as subjetividades a partir dos detalhes, das minúcias corporais e vocais, da mímica, dos silêncios e da intensa corporalidade. A música é um dispositivo fundamental tanto nos ensaios quanto nas apresentações, atuando em harmonia com as partituras dos atores.

Constatou-se que a Amok, assim como o Théâtre du Soleil, busca não somente dar voz às vítimas como uma denúncia de um acontecimento inaceitável, mas, sobretudo, criar potências de afetos pelo acontecimento do encontro com o outro realizado pelo teatro. Os atores passam por vivências e experiências reais na sala de ensaio que ativam novas percepções que irá ressoar na memória do espectador criando uma consciência renovada sobre a realidade.

O teatro da Amok faz eco com a noção de devir-minoritário de Deleuze ao estabelecer um pensamento diferente do estabelecido pelas autoridades, de criar novas relações de hierarquia democratizando o pensamento e fazendo ecoar a diversidade de vozes desconhecidas da História. O trabalho com as subjetividades vai além de uma simples partilha de experiências dos atores, mas proporciona um atravessamento de forças permitindo que as fronteiras entre sujeito e objeto se tornem flexíveis e que os limites psico-físicos se ampliem revigorando o pensamento por meio de novas percepções.

Para a trilogia de guerra, ao acompanhar os ensaios e o processo de criação dos atores, foi possível perceber as diferentes formas de se trabalhar com um mesmo tema. Em *Dragão* a pesquisa se baseava em depoimentos e fatos reais; em *Kabul*, a linguagem era mais imagética e cinematográfica, utilizando mais a mímica do que os diálogos adaptados do romance “Andorinhas de Kabul”; já em *Histórias de família* a companhia trabalhou com um texto dramático enfatizando o jogo físico e dinâmico dos atores.

O mais importante é perceber que a Amok busca uma aproximação e uma reflexão sobre o real por meio da teatralidade dos atores, realizando uma partilha do sensível, conforme expressão de Rancière, ao despertar a percepção do espectador para um pensamento renovado por meio da poética teatral. Neste sentido, a Amok realiza um teatro político, não como um teatro militante, mas por meio de sua poética teatral valorizando a dramaturgia dos atores a fim de potencializar o encontro com as subjetividades e sensibilizando o público com as questões do mundo a respeito da humanidade.

O teatro pode dar a ver o real de inúmeras formas. Esta é uma busca realizada a partir de Artaud, de Brecht, de Piscator e que Mnouchkine e a Amok procuram dar sequência, a fim de pensar o teatro político de hoje. O teatro pode revelar o desconhecido de forma lúdica e proporcionar um “levantar de olhos”, constatando “o conhecimento como o mais potente dos afetos”, como já dizia o filósofo Spinoza.

Enquanto professora e pesquisadora de teatro, principalmente pelo contato que tive com a Amok, pude perceber que o treinamento e o jogo dos atores são elementos essenciais para garantir a liberdade de criação e a autoria do ator nos espetáculos. Porém, o contato com as subjetividades e a experiência com os fatos reais estabelece um envolvimento essencial para o ator aumentar os seus discursos na cena, proporcionando uma alegria de criar a partir do olhar do outro e estabelecendo formas de potencializar o acontecimento cênico. Esta pode ser uma ideia para dar continuidade à pesquisa de novas formas de teatro documentário nos dias atuais, enfatizando sempre a dramaturgia do ator.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris, Éditions Payot et Rivage, 2002.

-----, *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. *A poética*. Paris: Librairie Générale française, 1990.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odette. *Le corps em jeu*. Paris: CNRS, 1994.

AZEVEDO, Sonia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BANU, Georges. *Les Répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*. Paris: Actes Sud, 2005.

-----, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*. Paris: Entretemps, 2002.

-----, ["L'andante du Soleil"](#), *Alternatives Théâtrales*, n°93 "Ecrire le monde autrement", 2007.

BARBA, Eugenio. *Théâtre: Solitude, métier, révolte*. Paris: L'Entretemps, 1999.

-----, *A arte secreta do ator*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.

-----, *O quarto fantasma*. Santa Catarina: Revista Urdimento, n.6, 2007.

-----, *Queimar a casa: origens de um diretor*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

-----, *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trad.

João Wanderley Geraldi. Universidade de Barcelona, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

----- . A cinética do invisível: Processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRECHT, Bertolt. *L'art du comédien*. Paris: Arche, 1999.

----- . *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARREIRA, André. "Interpretação a partir de estados como busca de uma cena grotesca." *Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

CARRIERI, Roberta. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Theater*. Trad. Bruna Longo. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CIXOUS, Hélène. *La Ville Parjure ou le reveil des Erinyes*. Paris: Éditions Theatrales, 2010.

----- . "[Notre spectacle](#) ", "[Au commencement de nos mémoires](#) ", "[Nos hôtes](#) " , "[Qu'est-ce qu'un réfugié ? Etes-vous un réfugié ?](#) ", "[L'Hospitalité ?](#)", (extraits du programme du *Le dernier caravansérail*), 2003.

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil : criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2009.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Coll. Apprendre. Actes Sud-Papiers, Arles, 2010.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris, Librairie Théâtrale, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

----- . *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

----- . *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

----- e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

----- . *Força de lei*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DERRIDA, J., ROUDINESCO, E. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Acts Sud- Papiers, 2009.

----- . *L'état d'esprit dramaturgique*. Paris: Théâtre/public n. 67, 1986.

----- . *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, Josette. "Vous avez dit training?" In: *Le training de l'acteur*. Paris: Actes Sud, 2000.

----- . *Mise en scène et le jeu de l'acteur: le corps en scène*. Tome II. Montreal: Éditions Jeu, 2001.

----- . *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

----- . *Théorie et pratique du théâtre*. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINE, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

----- . "Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência." In: IV Reunião Científica ABRACE, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Lisboa: Vega, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Trad. Fatima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KADRA, Yasmina. *Les hirondelles de Kaboul*. Paris: Éditions Julliard, 2002.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lucia Pupo e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUNTZ, Hélène. “Événements à l’échelle du monde et petit faits vrais: Deux modes d’ancrage dans le réel”. In: *Usage du document: les écritures théâtrales entre réel et fiction*. Belgique: Études théâtrales, 2011.

----- . *Ecrire sur la guerre en ex-Yougoslavie: le théâtre européen à l’épreuve de l’histoire contemporaine*. Paris: Théâtre/public n.188, 2008.

----- . *La dramaturgie de Hambourg de Lessing: résonances*. Paris: Théâtre/public n.192, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedros Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

----- . *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LESCOT, David. *Dramaturgies de la guerre*. Paris: Circé, 2001.

MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Lineamientos de una nuova teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997.

PAVIS, Pavis. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira São Paulo: Perspectiva, 2005.

----- . *Encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernando. São Paulo: Perspectiva, 2010.

----- . *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. “L’acteur a l’exercice: de quelques expériences remarquables.” In: *Le training de l’acteur*. Paris: Actes Sud, 2000.

----- . *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Claudia Fares e Eloisa Araújo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PISCATOR, Erwin. *O teatro político*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

----- . *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

----- . *O efeito do real e a política da ficção*. Conferência proferida em Paris, 2009.

----- . *O destino das imagens*. Trad. Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l’analyse du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

----- . *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Paris: Editions Circé, 2002.

----- . *Critique du théâtre*. De l'utopie au désenchantement. Belfort: Circé, 2000.

----- . *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das letras, 2002.

----- . *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Organização: Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

SRBLJANOVIC, Biljana. *La trilogie de Belgrade*. Paris: L'Arche, 2002.

STELZER, Andréa. *A escritura corporal do ator contemporâneo*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2010.

TACKELS, Bruno. *Les Castellucci: Écrivains du plateau*. Paris: Le solitaires intempestifs, 2005.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas d euma atriz do Odin Teatret*. Trad. Juliana Zancanaro, Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscopio, 2010.

WEISS, Peter. *Notes sur le théâtre documentaire*. Paris: Seuil, 1968.

WILLIAMS, David. *Collaborative theater The Théâtre du Soleil sourcebook*. London: Routledge, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

WINNICOTT, D.W. *Jeu et réalité: L'espace potential*. Paris: Gallimard, 1975.

Sobre o Théâtre du Soleil:

ASLAN, Odette. "Au Théâtre du Soleil les acteurs écrivent avec leur corps". In: *Les corps en jeu*. Paris: CNRS Editions, 2000.

DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale*. Paris: CNDP, 2004.

-----. "Chercher le petit pour trouver le grand ou quand le Soleil se prépare." In: *Les Répétitions de Stanislavsk à aujourd'hui*. Paris: Actes Sud, 2005.

FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil*. Paris: Editions Théâtrales, 1998.

LABROUCHE, Laurence. "Ariane Mnouchkine, le corps disponible". In: *Le training de l'acteur*. Paris: Actes Sud, 2000.

-----.*Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral*. Paris: Editions L'Harmattan, 1999.

NEUCHAFER, Anne. "De l'improvisation au rite: l'épopée de notre temps". In: *Le Théâtre du Soleil au carrefour des genres*. Paris: Peter Lang, 2002.

PICON-VALLIN, Béatrice. "La création collective au Théâtre du Soleil." In: *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre*. Paris: L'avant scène théâtre, 2010.

-----. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud-Papier, coll. "Mettre en scène", 2009.

-----."Os mundos íntimos do Soleil". Trad. M. L. Puppo. São Paulo: Revista Sala Preta, 2008.

-----."Parler du monde, parler au monde. *Le dernier caravansérail* et le cine-théâtre d'Ariane Mnouchkine." In: *De la scène à écran, Théâtre aujourd'hui*, n.11, CNDP, 2007.

-----. « Du *Dernier caravansérail* aux *Ephémères*. Une quête de théâtre à travers le cinéma, la vidéo numérique et vice versa ». In: *Les passages entre la scène et l'écran, Pratiques et formations croisées*, coordonné par G. Freixe et J Dusigne, collection « Documents, actes et rapports pour l'éducation » SCEREN/CRDP, Amiens, 2009.

-----. "L'esprit de la musique" In: *Le Cercle*. Paris: Arti e Parole, 2000.

-----."A la recherche du théâtre - Le Soleil, de *Et soudain des nuits d'éveil* à *Tambours sur la digue* - Les longs cheminements de la troupe du Soleil". In: *Théâtre/Public*, n°152, mars-avril 2000, pp.10-13

----- . "Les *Éphémères* au Soleil", in dossier "Pièce démontée", CRDP de Paris, partie Arts et Culture, site <http://crdp.ac-paris> « *Les Ephémères* au Soleil », http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/les-ephemeres_apres.pdf.

QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 1999.

TACKELS, Bruno. *Les mobiles du Soleil*. Paris: revue Mouvement, 2007.

----- . "As forças motrizes do Soleil". In: *Les Éphémères*. Organização SESC São Paulo, 2007.

Entrevistas com A.Mnouchkine:

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

PASCAUD, Fabienne. *Ariane Mnouchkine, L'art du présent*. Paris: Plon, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice. "Une œuvre d'art commune", Rencontre avec le Théâtre du Soleil, mars 1993, in *Théâtre/Public*, n° 124-125, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 1995.

----- . "[Ecrire au présent. Un récit intime à 30 voix](#)" (entretien avec Ariane Mnouchkine, *Alternatives Théâtrales*, n°93 "Ecrire le monde autrement", 2007.

----- . *L'Orient au Théâtre du Soleil* : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original. Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous. Site: www.theatre-du-soleil.fr

Filmes do Théâtre du Soleil:

Le dernier caravansérail, un film du Théâtre du Soleil, réalisé par Ariane MNOUCHKINE, musique de Jean-Jacques LEMÊTRE, images de Jean-Paul MEURISSE et Bernard ZITZERMANN, montage de Catherine VILPOUX. Coproduction Théâtre du Soleil, ARTE France, Bel Air Media, 2003.

Les Éphémères, filmé par Bernard ZITZERMANN, musique de Jean-Jacques LEMÊTRE, une coproduction Théâtre du Soleil, Bel Air Media, Arte France, sorti en 2009 (spectacle filmé lors des représentations à la Comédie de Saint-Etienne en juin 2008).

Sobre a AMOK Teatro:

TEIXEIRA, Ana. Trilogia da guerra. Revista teatral com patrocínio da Petrobrás. Brasília: Athalaia gráfica e editora, 2012.

Site : www.teatroamok.com.br

Dissertações:

RUFFIN, Claire. *L'intrusion du réel au théâtre: Réflexion sur le théâtre documentaire à partir de Rwanda 94 du Groupov*. Dir. George Banu. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2002.

SINARD, Alisonne. *Les Éphémères au Théâtre du Soleil : Des répétitions à la représentation*. Dir. George Banu. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2010.

VILLANT, Margaux. *Le théâtre face au monde aujourd'hui : réflexion autour de trois créations présentées à Paris en 2002-2003 : « Rwanda 94 » du Groupov, « The children of Herakles » de Peter Sellars et « Le dernier caravansérail » du Théâtre du Soleil*. Dir. George Banu. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2004.

Teses :

KUNTZ, Hélène. *Le théâtre et le monde : poétique de formes théâtrales modernes e contemporaine*. Dir. Sarrazac, Jens-Pierre. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2010.

DUSIGNE, J. François. *Le destin de la notion de Théâtre d'art au vingtième siècle*. Dir. Banus, Georges. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1995.

ANEXO 1

ENTREVISTA COM STEPHANE BRODT

LOCAL: SEDE DA AMOK TEATRO, RJ,

Março, 2012.

1- Em que peças do Théâtre du Soleil você atuou e como foi o seu processo de criação?

R: Eu entrei no Théâtre du Soleil no momento em que Ariane montou um ciclo de quatro tragédias: a trilogia de Ésquilo e a *Ifigênia* de Eurípedes. Ela trabalhou com tradutores adaptando o texto para o francês e tinha também um trabalho puxado com o coro. O último espetáculo que fiz foi uma criação a partir de um texto de Hélène Cixous, feito em colaboração com a Ariane e com o trabalho dos atores no palco. O que faz com que eu tenha participado de dois extremos: com os pais da dramaturgia ocidental, o teatro grego, e com um autor vivo contemporâneo. Este último foi sobre um escândalo que aconteceu na França em meados dos anos noventa, quando o governo francês distribuiu sangue contaminado. O espetáculo chamava-se *La ville Parjure*, a partir de fatos verdadeiros da época. Não cheguei a participar da estréia, mas participei de todo processo de montagem. Foram dois percursos bem diferentes, o último com um texto que se modificava diariamente. A autora participava dos ensaios e em função das conversas com Ariane e da evolução dos personagens no palco, ela reescrevia literalmente da noite para o dia e fazia novas propostas. Para mim, foi extremamente interessante como processo porque, de um lado, tem o trabalho com um clássico, onde a força do texto tem que ser respeitada e com uma estrutura dramática, que até hoje tem repercussão sobre a dramaturgia moderna. E do outro lado, uma peça totalmente moderna que se modificava de um dia para o outro.

2- Como é o seu trabalho na Amok com a criação da dramaturgia e os treinamentos?

R: A gente sempre se preocupa com duas coisas: encontrar um projeto que nos permita fazer uma viagem dentro e fora do espetáculo e a pesquisa de uma linguagem, como forma de dar vida a um texto. Temos sempre a preocupação de rever o que pesquisamos e de buscar novos caminhos para criar outras coisas. O nosso treinamento é baseado na presença do ator e temos como ferramentas, o uso das máscaras, a pesquisa com a mímica de Decroux, o trabalho de voz (desde *Cartas de Rodez*), os cantos e a improvisação, que é nosso treinamento constante. Além disso, tem o treinamento que a precisamos buscar para responder o desafio de cada projeto. O trabalho com a trilogia foi interessante porque fizemos três propostas de espetáculo, onde era possível perceber experiências diversas. *O Dragão* foi um trabalho com documentos mais perto do realismo; *Kabul* foi parecido com o cinema, com muito silêncio e o detalhe das ações; *Histórias de família* foi um trabalho mais lúdico, buscando outra dinâmica para o jogo dos atores.

3- Como você dialoga com o texto e com a partitura corporal?

R: No conjunto do trabalho de quatorze anos da companhia Amok (1998/2012) a maior parte das montagens foram criações, adaptações, construções de histórias, mais do que trabalhos concretos com um autor. Tivemos três montagens com autores: o *Dibuk*, de Shalom An-ski, *Macbeth* de Shakespeare e *Agreste Malvarosa* de Nilton Moreno Mas cem geral, a relação com o texto é outra: *O Carrasco* foi uma criação a partir de várias obras, de diferentes autores; *Cartas de Rodez* foi um diálogo de Artaud com Decroux; *Savina*, a procura de um mundo, no caso, dos ciganos. E tem o projeto “guerra”, que veio da vontade de dialogar com os tempos presentes, com os lugares em que a guerra acontece no momento. Não há quase nada escrito sobre isto. Tivemos que construir um espetáculo que nasceu de um trabalho fora da sala de ensaio. A sala de ensaio parece a ponta de um iceberg, pois há um grande trabalho que foi feito por fora. Não temos autor na companhia, como no caso do Théâtre du Soleil, com a Hélène Cixous. Uma criação coletiva dirigida por Ariane, passa pela experiência de um autor que dialoga com os atores, que estão sendo orientados. Tem um vai e vem que é muito bem liderado por Ariane.

No nosso caso, com *O Dragão* e *Kabul* não tínhamos idéia do que se tornaria o espetáculo. Começamos a trabalhar em cima de um tema, de um lugar e continuava a ter tanto trabalho de pesquisa por fora, como por dentro da sala de ensaio. Os dois

dialogavam em função das improvisações. Por exemplo, fiz a proposta do personagem israelense Shimon na peça *O Dragão*. Procurei depoimentos na internet e fiz um esboço da cena deste personagem. Ele foi a raiz do espetáculo, o primeiro eixo. Com ele, veio a proposta das grades que mudavam de lugar. E antes de entrar no conflito Israel - Palestina, trabalhamos com a guerra do Afeganistão. Ali, fiz um esboço de personagens que depois retomamos em *Kabul*. Começamos improvisando em torno de “Andorinhas de Kabul”, mas percebemos que o fato real - a imagem da mulher sendo executada em praça pública - era mais forte que o romance. As coisas dialogam muito, mesmo porque, temos um tempo grande de ensaio. Quando não se tem uma peça pronta, você pode ir, todos os dias, em direções diferentes e cada direção seria uma possível história. Então, será que você fez a escolha certa? Será que a história que você contou no final foi a melhor? Impossível determinar, até que chega um momento em que você percebe que este deve ser o final da história e tem que ser coerente. Foi difícil dialogar com a guerra...

4- Como você construiu os personagens da trilogia de guerra?

R: Eu gosto da transposição. No personagem Shimon, em *O Dragão*, fiz uma ligação muito forte com a mímica corporal. Ele era paraplégico. A cena com a cadeira de rodas pede um trabalho muito forte de precisão corporal. Já com o palestino, Saed, fui pesquisar na voz e na língua árabe para procurar esta transposição. No próximo espetáculo (*Histórias de Família*), estamos quebrando a nossa busca antropológica com a música, com os cantos, que foi uma pesquisa de muitos anos. Agora, outra coisa se desenha e temos o desejo de desestruturar novamente. Estamos trabalhando uma linguagem mais cotidiana e, ao mesmo tempo, voltando a nos dedicar mais à pesquisa corporal.

Em *Kabul*, eu já tinha muita coisa escrita sobre o personagem Tariq. Por exemplo, ele era manco devido à explosão de uma granada e, ainda trabalhei o reflexo dessa explosão no rosto do personagem. Com *Kabul* experimentamos o mundo invisível dos dois casais e o silêncio. São cenas que se passam de uma casa para outra. Gostamos da ideia que o público possa ver essa troca, esta volta do ator ao personagem, quando tenho que recuperar a perna manca, o rosto paralisado, a dor. Essa passagem que o público pode ver do ator para o personagem.

5-Você se considera um ator/performer?

R: A primeira preocupação para mim, já que não temos um espetáculo pronto, é de improvisar. Mas muitas vezes a improvisação não constrói uma história. Então não adianta fazer uma bela improvisação, se ela não constrói uma dramaturgia. Isso é uma coisa que você treina. Eu não me desconcentro quando saio do personagem para fazer a troca de cenário, mas continuo no espetáculo. Eu não volto a ser eu, apenas relaxo a minha concentração, mas minha energia e a conexão com o ritmo do espetáculo continuam. A vibração da personagem continua lá, isso é mais orgânico do que propriamente performático.

6- Como é o trabalho de improvisação com as imagens e com as palavras?

R: Eu vejo a palavra, a imagem, os gestos e o corpo como uma orquestra, onde os instrumentos têm que dialogar entre eles, com momentos em que somente um instrumento aparece. Tudo isso é orquestrado pelo diretor. Mas, eu percebo que o ator deve saber controlar a sua energia para criar um equilíbrio com os outros e fazer dialogar o que ele tem no interior, com os outros elementos. As palavras, a voz, o sentido, as sensações devem ter uma repercussão dentro e fora, a fim de criar imagens para o público. A diferença com o cinema, é que no teatro, as imagens acontecem aqui e não por fora. O cinema tem muitos recursos, enquanto que o público do teatro segue a corporalidade do ator, a incorporação dos sentimentos pelo ator. Eu gosto muito de citar um texto de Charles Dullin sobre o “Ator/diretor”, que fala de diretores que farejam o palco como ator. Dullin diz que é muito importante que o ator conheça todos os recursos para trabalhar numa obra, senão é como se estivesse trabalhando com um violino de duas cordas. O ator tem que treinar sempre, para ter o conhecimento de todas as cordas e ficar livre, ousar nas propostas e ter um diálogo com o autor e com o diretor, já que eles também precisam do ator, para trazer poesia em forma de ação e imaginação. Então, no nosso treinamento, o texto é o último a entrar, uma vez que a gente se fortalece neste espaço vazio com a voz, o corpo e os cantos, para depois entrar o texto.

7- Como começou o interesse da Amok em falar do mundo real?

R: Vou citar uma frase de Mnouchkine quando ela montou a peça de Molière, *Tartufo*, o qual ela coloca no fundamentalismo do Oriente Médio. Ela diz que Molière dialogou com a época dele e nós devemos dialogar com a nossa época. Isto não impede de montar os

clássicos, mas é muito interessante para um grupo levar o mundo contemporâneo para o teatro. Nosso interesse em falar sobre a guerra aconteceu depois do encontro no ECUM em 2006, cujo tema era “Teatro em Tempos de Guerra”. Depois disso nasceu o desejo de dialogar com o tema da guerra.

8-Tinha algo de pessoal quando você criou o personagem do judeu ou do palestino?

R: A minha preferência é por me afastar. Eu sou judeu, mas nunca estive em Israel. Eu não me reconheço nessa política. Mas não quis colocar nada meu nesta questão. Na verdade passamos por vários conflitos do passado e do presente e escolhemos este porque é um dos mais emblemáticos. Ele faz a fronteira do Oriente com o Ocidente. Aquelas pessoas vivem na mesma terra, num lugar muito pequeno, com oposição de cultura e de pensamento. É isso que nos pareceu interessante.

9- Como foi a pesquisa de documentos para fazer os personagens de *Dragão*?

R: A gente não sabia como abordar o conflito e começamos a fazer improvisações de um mundo e de outro. A gente já tinha feito pesquisa pela internet para o *Savina*, quando já havia esta velocidade na troca de informação pela internet. A internet foi uma ferramenta de trabalho muito importante no trabalho com a guerra. Usamos muito filmes, documentários, livros, mas a internet foi o espaço de pesquisa onde foi possível ouvir vozes que não se encontra em qualquer lugar. Uma grande pluralidade de vozes. O que nos interessa são as pessoas, esta simplicidade, a situação de alguém. A gente precisava ficar muito perto do mundo real e foi aí que começamos o trabalho sobre o documentário, o teatro apoiado na realidade. Ao mesmo tempo, tínhamos que encontrar a teatralidade num espaço frágil, para não transbordar, pois se você transborda, pode perder o real. Encontramos outras formas de improvisar, com outras necessidades, com aulas de hebraico e árabe, com uma aproximação destas culturas, tanto pelo figurino como o gestual, o trabalho foi profundo. A gente podia ver na mídia a evolução do conflito e foi interessante continuar a seguir estas vozes.

10-Em *Histórias de família* houve uma mudança em relação ao treinamento e ao trabalho que estavam fazendo antes?

R: A gente voltou a pesquisar independente de saber o que íamos usar na peça, simplesmente para treinar, trabalhar corpo e voz. Então, fomos dialogando com o texto da Biljana, que é atual, fala de um conflito dos anos 90. Os outros dois espetáculos foram mais de cinco anos de trabalho com criação e não queríamos nos repetir. Esta montagem (*Histórias de Família*) é ao mesmo tempo um fechamento deste trabalho com a realidade e um início de uma nova pesquisa de treinamento para o ator.

11- O texto da Biljana já tem muita transposição (atores que interpretam crianças que interpretam adultos) isto mudou alguma coisa no jogo do ator?

R: É um desafio, pois não tem nada mais perigoso no palco, do que fazer uma criança. A gente queria falar sobre a guerra através dos olhos da infância e a imagem que tínhamos no início, das crianças soldados, era terrivelmente dramática. Mas aqui, a autora nos propunha o lúdico, o cômico, quase uma farsa que nos colocava numa situação de exagero, porque o olhar da criança é levemente derrisório. A gente decidiu não fazer crianças, mas procurar a infância na forma de atuar. A autora quis mostrar como os adultos podem se comportar como crianças, o que faz ver o patético dos adultos que fazem coisas contraditórias. O que a gente tenta fazer, é ir ao extremo dos estados com o excesso da criança. Ainda não sabemos onde vai dar, é desafiador.

12- Qual é a diferença em trabalhar com um texto dramático?

R: A gente já tem um percurso de criação desde *Cartas de Rodez* que nos custa muito, porque não somos autores. Temos sempre muito trabalho, mas por outro lado, tudo é possível, se pode inventar o personagem que quiser. Quando se tem um autor é diferente, tem uma proposta, não podemos fazer qualquer coisa. Os autores faltam, principalmente sobre a guerra. A Biljana é uma autora que estava no meio do conflito, que se comunicava com os jornalistas da França, uma militante política.

13- Qual a importância dos objetos na composição do personagem Voijin?

R: A cadeira de rodas é do tempo de *O Dragão* (a guerra lembra enfermidade mesmo). Vimos vários depoimentos de jovens que estavam sendo tratados em casas psiquiátricas,

com pessoas que perderam tudo e não conseguiam se reinserir na vida. A cadeira de rodas do Vojin me lembra a cadeira de criança e a cadeira do louco. As bonecas quebradas lembram a infância roubada. As cadeirinhas vazias me lembra que em tempos de guerra, as escolas param e, quando às aulas voltam, ficam faltando muitas pessoas que morreram.

14- No que a Amok se aproxima do Théâtre du Soleil?

R: Numa lembrança que ficou muito forte, uma raiz, uma ética, que não permite que a gente seja derrubado. Um respeito pelo palco e uma paixão pelo teatro coletivo. Vendo Ariane hoje, essa senhora de cabelos brancos, pude perceber como ela permanece íntegra em relação ao que defendeu durante tantos anos e que ainda se mantém vivo. Uma vez ela me disse: “Desejo que o teatro permita sempre travar lindas batalhas e vitórias compartilhadas.” Para mim, o teatro é isto.

ANEXO 2

ENTREVISTA COM ANA TEIXEIRA

LOCAL: SEDE DA AMOK, RJ

ABRIL, 2012.

1- Poderia falar como começou a ideia de fazer uma trilogia sobre a guerra?

R: Foi em 2006 quando levei para o ECUM a proposta do “O Teatro Em Tempos de Guerra” e convidamos artistas de vários países que tiveram o trabalho marcado pela violência, que trabalhavam em zona de conflito. Pessoas do Iraque, da Sérvia, de Israel, das periferias de São Paulo e do Rio de Janeiro. O que eu pude perceber quando as pessoas conheciam a experiência dos outros, em outros países, é que era possível remeter aquela experiência à sua própria realidade e modificar a maneira de refletir sobre esta realidade. Era como rever seus próprios conceitos, se confrontar à experiência da alteridade.

Para mim, este projeto da trilogia está ligado à memória, à vontade de dar voz e, sobretudo, fazer com que estas realidades distantes se aproximem de nós de uma maneira diferente em relação ao que a mídia propõe. O teatro pode interferir na percepção que temos da realidade de outra forma. O projeto trata de uma questão universal, que é o homem diante da violência de sua época. Então, fomos procurar sobre qual guerra falar. Chegamos em Israel e Palestina, primeiro porque somos “bombardeados” por informações dessa guerra todos os dias. É um conflito entre o Ocidente e o Oriente, que envolve grandes interesses estratégicos. Mergulhamos em muitos documentos, recolhendo fatos reais. A gente também tinha pesquisado muito sobre o Afeganistão, mas de outra maneira. Então surgiu a ideia de fazer uma trilogia, envolvendo três diferentes pesquisas de linguagem cênica. Como abordar a questão do real através de diferentes linguagens e não só através do teatro documentário? Como lidar com um material que não é um texto dramático, mas o drama humano? Este era o nosso desafio.

2- Como foi o processo de criação de *Kabul* do dialogo do romance com o fato real?

R: *Kabul* é o ponto intermediário, ele é o encontro de uma obra literária com um fato real. Com *O Dragão*, a gente pegou vários fatos da realidade, de diferentes fontes e fizemos uma montagem. Em *O Dragão*, a maioria das fontes veio da nossa pesquisa na internet, dos médicos sem fronteiras, entrevistas, documentários, livros de historiadores e obras de poetas palestinos, que eu considero também como testemunhos.

Kabul foi um só fato: a imagem de Zarmina, filmada de um celular, aquela mulher que foi executada no estádio de Kabul em 1999. O que chocou também foi a velocidade com que esta imagem chegou para o mundo e, logo em seguida, desapareceu, substituída por tantas outras. A questão da indiferença, de como podemos nos distanciar da imagem e nos tornar indiferentes face à realidade. E esta imagem do véu, a burca tem essa função sobre a mulher: esconder seu rosto, se “coisificar. Era chocante aquele “saco” azul, uma mulher sem identidade. O desafio em *Kabul*, pela distância cultural e geográfica, foi de como aproximar aquela pessoa que não tinham nem um rosto, de nós. Como é possível tolerar num mundo globalizado, onde temos acesso às informações, que um país institua oficialmente que uma mulher não possa ser tratada por um médico, que não pode ouvir música, não pode olhar um homem nos olhos e que pode ser apedrejada até a morte. Então, será que isso também não é problema nosso?

O site da RAWA foi muito importante para a pesquisa, pois trata da questão das mulheres do Afeganistão e mostra o heroísmo das mulheres afegãs que conseguem transgredir a ordem instaurada, garantindo o resgate de suas próprias humanidades. Então, fomos trabalhando com estes dados, com esta fonte do real e pegamos o romance “*Andorinhas de Cabul*” de Yasmina Khadra, onde nos inspiramos para contar a história daquela mulher. Foi como um modo de fazer uma homenagem àquelas mulheres. O que questionamos, nesta trilogia, são as situações em o inaceitável é oficialmente promovido por um determinado poder, num determinado lugar. É oficialmente aceito por um estado a desapropriação de um outro povo e a prática sistemática de atos de guerra para impor a sua dominação. Do mesmo modo, é inaceitável que uma mulher seja apedrejada até a morte ou que ela tenha que viver coberta por um véu. A submissão nunca é uma escolha,

ela é imposta desde criança. No entanto, isso foi lei no Afeganistão dos Talibans. O espetáculo Kabul não fala somente sobre as mulheres, mas sobre o desamparo, sobre a precariedade e o que é possível resgatar do ser humano, quando toda a dignidade lhe foi retirada. Todos os personagens são mutilados de alguma forma pela guerra.

3- Como foi o processo de criação dos atores em *História de família*, que é um texto dramático?

R: A gente sabia que queria tratar da infância. Vivemos numa cidade onde o recrutamento de crianças para a guerra é grande. Também queríamos voltar, fechando este ciclo, à questão abordada no *Dragão*, sobre a responsabilidade da maternidade e da paternidade. Como pensar no mundo, não através dos homens políticos e dos homens de negócios, mas através dos olhos da maternidade. “Não vamos entregar nossos filhos para este dragão da Guerra”, diz Nurit, a personagem israelense de *O Dragão*.

O texto de Biljana é uma proposta para quatro atores (que era também nossa necessidade), que não trata a questão da infância na guerra, mas trata da guerra através do olhar da infância; através das próprias crianças que olham a guerra. Era um desafio trabalhar com um texto contemporâneo, com uma linguagem na qual não estávamos acostumados. O texto tem muita dinâmica e queríamos correr esse risco para a reformulação da linguagem da companhia. Então, a gente se propôs alguns desafios iniciais como não trabalhar com e a partir da música e fazer uma ponte com nossa pesquisa sobre a técnica de Decroux. A técnica nos oferecia um campo de trabalho que podia responder ao que nos parecia impossível resolver: o problema de adultos fazendo crianças. Isto remete a um infantilismo que seria insuportável. Biljana queria mostrar, como autora, que o absurdo da guerra era tão grande que os adultos agiam como crianças. O que ela queria era mostrar uma guerra onde as crianças agem como adultos, já que os adultos agiam como crianças no real. Só que colocar isto em cena é um grande problema.

4- Como é o trabalho dos atores com o real?

R: Trata-se de um texto escrito por uma mulher sérvia que viveu nessa guerra. Além disso, a gente está fazendo o texto da Biljana dialogar com fatos da realidade. Esta peça tem dois planos: o da brincadeira das crianças e o do real. Na brincadeira, todos acham a morte fascinante, mas no plano real, eles são crianças e a morte é assustadora. Um exemplo disso é a cena final, quando Nadezda recupera a sua voz e fala do que aconteceu com ela.

O discurso dessa personagem é o discurso de uma menina real que vimos num documentário sobre crianças traumatizadas. Este documentário foi feito dentro de um hospital psiquiátrico que trata de pessoas que passaram pela guerra. Esta menina conta o que aconteceu com ela. É um discurso real, muito forte. Outro exemplo é logo no começo, quando Vojin lê uma notícia que buscamos dos jornais da época. São elementos que vão dialogar com o texto da Biljana e que vêm do real. Mas como resolver a questão destes adultos que brincam como crianças sem que se pareçam infantis? Então, o teatro responde lindamente, pois é o lugar onde a atividade lúdica pode ser plenamente exercida pelos adultos. O teatro lembra que nós fomos crianças e que os atores brincam porque a brincadeira se tornou exceção na vida moderna. É preciso encontrar a teatralidade sem se tornar infantil, como um equivalente da infância. O que caracteriza a infância fisicamente, é que as emoções transbordam no corpo. É como encontrar uma máscara corporal para o ator. Esta máscara deve funcionar como um boneco, eles devem ser seus próprios brinquedos. Atrás desta máscara, eles encontram a humanidade deles. O texto da Biljana tem um humor ácido e derrisório.

5- Esta peça lembra um pouco os personagens de Tadeusz Kantor no sentido de que se parece com o clown mais no mundo dos sonhos e dos fantasmas?

R: Talvez tenha a ver somente porque a questão da infância é muito presente em Kantor. Para ele, os personagens estão mortos, o que dá toda a liberdade para o ator. Para nós, acho que é através destes brinquedos que experimentamos essa liberdade. A liberdade da brincadeira com as máscaras. O que está em foco, é sempre o jogo do ator. O texto da Biljana é muito dinâmico, com muita ação e sem nenhuma dimensão psicológica. O circo tem sido uma referência muito grande para nós. Ele traz o mundo selvagem dos animais, do estranho e monstruoso, dos clowns, do limite da morte, do risco e tudo isso, no domínio do “civilizado”. Usamos esta imagem do circo, mas não especialmente do clown. No trabalho, é alguma parte da infância dos atores que aparece. O clown guarda a simplicidade da infância e estes personagens vão ler o mundo de forma derrisória.

Os objetos são muito importantes para nós, porque são restos reais de uma infância já morta. Bonecos quebrados e utensílios que são memória. Cada objeto desse espetáculo foi encontrado na rua, na feira de antiguidades, na loja de consertos da esquina. Mesmo trabalhando com o texto de uma autora, a gente tem a necessidade de fazer com que ele dialogue com o real. A imagem real é algo que compõe o subtexto do ator.

ANEXO 3

ENTREVISTA COM JULIANA CARNEIRO.

Local: Planetário da Gávea.

Abril, 2012.

1- Como o Théâtre du Soleil trabalha com os fatos políticos e a poética do real na cena?

R: Entendo o que você chama de real como o problema humano, a história política daquele momento. Quando fizemos *Le dernier caravansérail*, sobre os refugiados, nós fomos fazer entrevistas na Indonésia, na Austrália, fomos ver as pessoas que moravam na Cruz Vermelha no norte da França e recolhemos um material muito grande de pesquisa. Quando Ariane queria fazer um trabalho sobre a resistência francesa na guerra, que ela ainda não realizou, ela foi pesquisar em vários lugares na França. A gente sempre tem filmes, fotos, relatos, livros, documentários, um grande material para nos inspirar. Quando a gente vai para a cena, a gente não está preocupado com aquele real, mas com aquilo que a gente está contando de uma maneira teatral. Ariane exige esta teatralidade, é uma história que está sendo contada.

2- Como é o treinamento dos atores? O exercício de coro e corifeu é utilizado no treinamento do Théâtre du Soleil?

R: A gente faz uma hora de exercício corporal todos os dias. Em *Tambours sur la digue* a gente trabalhou mais musculação para fazer os kokens que levavam as marionetes humanas. O treinamento é de acordo com os espetáculos. O exercício do coro e corifeu é um trabalho que a gente faz para selecionar as pessoas nas oficinas. É um trabalho importante para a pessoa sair de si e enviar o olhar, o olhar fica muito mais amplo, não é

só imitar os gestos do corifeu, mas é olhar para ele e para frente e encontrar o seu estado interior. O coro e corifeu entrou no espetáculo *Les atrides*.

3- Como é o processo de criação dos atores numa montagem com texto, como *La Ville Parjure*, em harmonia com a autora Hélène Cixous e no processo de criação coletiva dos atores?

R: *La Ville Parjure* foi totalmente escrita por Cixous, não tinha interferência na improvisação dos atores. A primeira vez que houve interferência em nossas improvisações foi no espetáculo *Et Soudain le nuit d'éveille* que foi quando tivemos uma vivência própria ao acolher 300 refugiados tibetanos na Cartoucherie. Então, a gente teve aquela experiência e, baseado nela, nós contamos e improvisamos. Foi um espetáculo escrito por Cixous em harmonia com os atores do Théâtre du Soleil. Os atores improvisavam e Cixous via e escrevia um outro texto e a gente improvisava junto com o texto da autora.

4- Como foi o trabalho em *Les éphémères*, no qual a teatralidade deu lugar a um teatro mais realista?

R: Mas não era nada realista. Tinha uma intimidade, era um épico da alma, do íntimo, mas Ariane não teria aceitado o realismo. Talvez o hiper-realismo que eram os detalhes precisos e cores de cada objeto, cada copo, cada caixinha. Nós fomos com esta peça para China e com todas estas histórias íntimas francesas, nós vimos que elas eram universais, que as pessoas vinham nos dizer que tinham visto a infância deles. Este épico durou onze meses de ensaio, foi o mais longo de todos. Foi um processo de uma grande criação coletiva, onde todos trabalhavam para dar certo, como uma grande partilha. Ariane diz que o nosso único luxo é o tempo, ela nos dá tempo para a verdade aparecer, para cada um encontrar o seu lugar.

5- Como foi a criação da cena da ecografia com a atriz Shasha em *Les éphémères*?

R: A Shasha teve esta visão da psicóloga e da louca e ela queria usar a máscara de Pantaleão para ajudar a criar a personagem da louca, então ela pediu a Ariane para começar a atuar com a máscara. O tema era que a Terra ia ser atingida por um asteróide e mesmo que não fosse totalmente destruída a quantidade de poeira que seria levantada não

deixaria nenhum sobrevivente. Este era um assunto muito debatido na internet e nos jornais e que era possível de acontecer sei lá em 2015/16. O que você faria neste caso? Então, eu era esta psicóloga que tinha esta paciente com dificuldade de tirar a máscara. Com isso, eu só podia ficar contida e eu sorria. Então, a paciente dizia: “por que você está rindo?” e eu dizia: “Enquanto você estiver com esta máscara eu não tenho muito o que dizer.” Aí ela foi tirando a máscara e foi se maquiando. Depois alguém sugeriu que eu fizesse uma médica de ecografia em vez de psicóloga e Ariane achou esta imagem mais concreta e a personagem da Shasha achava que estava grávida. É assim, as histórias vão aparecendo. Ela veio fazer uma ecografia para saber se estava grávida e não estava nada. Depois os pais da Shasha vieram dizer que ela tinha uma tia com a mesma história e que ela teve problemas psíquicos devido a um bebê que ela perdeu. Então, as histórias saem do inconsciente.

ANEXO 4

ENTREVISTA COM DELPHINE COTTU

LOCAL: CARTOUCHERIE Théâtre du Soleil

Dezembro, 2011

1- Como você entrou para o Théâtre du Soleil?

R: Eu fiz um estágio para o espetáculo *Et Soudain des nuits d'éveil* na época em que Mnouchkine acolhia 300 refugiados tibetanos na Cartoucherie. Então, uma parte deste estágio era estar em contato com essas pessoas na realidade. Foi um processo de criação diferente do que se faz a partir de um texto, onde se tem a exigência do autor. Na criação coletiva nós somos mais livres e temos a referência com a realidade que faz parte do processo. Em seguida, nós fizemos *Tambours sur la digue* que foi um espetáculo com muitas formas: o Japão, a marionete, o Nô, o Kabuki. Ariane queria um espetáculo muito teatral e não foi a mesma trajetória das duas peças seguintes. Este espetáculo mostra a distância entre o ator e a personagem. Um ator faz uma marionete que é manipulada por outro ator que faz o manipulador. Ariane queria uma marionete sobre-humana, o que exigia muita disciplina física e maestria do ator não só para a criação da personagem, mas também para encarnar a marionete. Como encenar uma marionete? Como evocar o corpo de uma marionete amorosa ou combativa? Como trabalhar com a personagem sem perder o movimento da marionete?

2- Vocês tinham algum training?

R: Todos os dias fazíamos musculação e yoga para sustentar o movimento e tinha também um curso com um mestre de tambor coreano.

3- Como foi o processo de criação de *Le dernier caravansérail*?

R: A ideia nasceu na Austrália quando Ariane foi ver os refugiados de Sangatte e também na Cruz Vermelha na França. Ela testemunhou os relatos dos refugiados que sonhavam entrar na terra prometida, na Inglaterra. A proposição de Ariane era que nós partíssemos de algo concreto destes refugiados em viagem que procuram uma terra de acolhida. As improvisações podiam ser livres, ela não fechava, mas abria para novas proposições. Tinha uma cena que era a fuga pelas grades do túnel da Inglaterra com várias pessoas que foram mortas e outras que conseguiram fugir. Ariane escolhia as cenas mais teatrais.

4- Como foi o processo de criação da sua personagem?

R: No início a preocupação de Ariane era como representar o mundo inteiro no palco, como fazer entrar o Afeganistão, o Irã, Moscou, como se deslocar geograficamente de um lugar para o outro no levantar da cortina. A primeira coisa que Ariane pensou foi no caminhão por onde chegam os refugiados e depois surgiu a proposição dos carrinhos de rodas empurrados pelos atores. Esta forma foi muito importante em *Caravansérail*. Mas, como buscar a personagem? Uma vez que falamos da realidade, todos tinham uma atitude documentarista, como se fizessemos um documentário no teatro. Ao mesmo tempo tinha a diferença entre fazer o real e o realismo, o espetáculo tinha que se tornar teatral. Então, nos inspiramos, para criação das personagens, nas atitudes dos Talibans, dos Curdos e dos Afegãos. Nós éramos como jornalistas ao observá-los, pois não conhecíamos nada da vida deles. Depois a forma criada pelos carrinhos não era habitual ao jogo dos atores no Théâtre du Soleil, que sempre foi muito frontal e teatral. Os atores sentiam como se estivessem interpretando e não interpretando. Ariane começou a tirar a palavra interpretar (*jouer*) e disse: “você não interpreta, você vive.” E em *Les éphémères*, Ariane foi ainda mais longe com a anti-teatralidade, ela não queria o espetacular e fez cair todas as máscaras.

5- Ariane mostrou as entrevistas aos atores ou vocês improvisavam por conta própria?

R: Ela falava que a voz dos refugiados era como um experimento. Quando começamos a construir o espetáculo éramos como artesãos, nós construíamos os nossos espaços. O espaço era como o jogo com as máscaras. A máscara passou a ser o espaço. A questão era como se colocar no espaço para revelar alguma coisa. Ariane não nos fez escutar as entrevistas dos refugiados, pois ela queria que ficássemos livres na criação. De repente,

nós estávamos fazendo uma cena de um vendedor de batatas fritas e ela dizia: “congela, é por aí o caminho”. Nós fazíamos o espetáculo juntos, era como um eco das entrevistas dos refugiados.

6- Que personagens você fazia?

R: Nesta história eu fazia vários personagens, dentre eles uma enfermeira que era muito dinâmica e que falava inglês e francês. Depois eu fui a Sangatte com Ariane para ver como faziam as enfermeiras de lá e foi muito interessante ver que elas se pareciam com o que eu tinha feito, que elas eram positivas e otimistas.

7- Como foi o processo de criação de *Les éphémères*?

R: Estávamos na Austrália com *Caravansérail* e Ariane disse que o próximo espetáculo seria sobre a vida, para celebrar a vida. Se um meteóro fosse atingir a Terra e aniquilar a espécie humana e o que você faria? Quais seriam as palavras que diria a quem? O que faria para reparar suas ações? Era diferente dos outros espetáculos que tinham documentos no palco como livros e imagens, como em *Caravansérail*. Em *Éphémères* não tinha nada, ou seja, o tema era você mesmo, era muito introspectivo, quase vertiginoso.

8- Ariane propôs ver filmes ou ler livros?

R: Ela disse para ler toda a literatura de Tchecov, mas também toda a literatura. O tema era nossas vidas, podíamos nos inspirar em livros, como em algo que se passou com a nossa família, com nossos amigos. Quando Ariane assistia as nossas proposições e nós víamos os outros atores nos vendo era algo muito forte. Ariane não dizia os critérios de julgamento, não tinha uma lógica de escolha. Era um espetáculo que nos obrigava a confidenciar através do teatro, de contar as coisas que aconteciam com a gente. O “concoctage” (quando nós fazíamos as proposições para os outros) era muito diferente de *Caravansérail* onde todos falavam para todos e os outros se juntavam a eles. Em *Éphémères* não era possível fazer a proposição para todos, pois era muito íntimo, então escolhíamos as pessoas com quem gostaríamos de trabalhar na nossa história. A proposição exigia muita escuta e amizade e dependia da forma como íamos abordar os outros e fazer a proposição para se aproximar de você. Se a proposição estivesse no

caminho errado Ariane parava para perguntar onde estava a tensão interior e onde o que se passava na cena poderia ser revelador para o espectador. O importante é encontrar o lugar que provoca esta tensão e que faz o espectador reconhecer que o que está na cena é, no fundo, ele mesmo e parte de sua história.

9- Como foi o trabalho com os carrinhos e os objetos na cena?

R: Nos primeiros dias de ensaio Ariane experimentou os carrinhos rolantes para ver se funcionava com outros textos, Tchecov e Shakespeare. Ela pensou como passar do espaço do quarto para a cozinha e para o jardim, como ver o tempo passando com os carrinhos em movimento. A diferença é que em *Caravansérail* os carrinhos tinham uma dimensão geográfica e em *Éphémères* é o tempo que passa. Os objetos nós mesmos fomos procurar nas ruas, nas lojas de antiguidade, nos subúrbios. O sofá velho, que eu achei na rua, apareceu na cena em que eu fazia a mãe brincando com o filho fantasiado, era algo muito simples e pessoal que nos toca.

10- Como a música interfere no trabalho dos atores?

R: A gente explica ao músico Lemêtre como é a cena, que se passa com uma família burguesa, francesa, católica, que eles estão bebendo champagne e, de repente, toca o telefone. Ele humaniza a cena e cria a música durante a improvisação. O processo de criação se passa entre ele e Ariane, pois é algo que guia os atores. Ele também tem músicas pré-compostas e pré-registradas que ele reutiliza.

ANEXO 5

ENTREVISTA COM MAURICE DUROZIER

LOCAL: Cartoucherie, Théâtre du Soleil

Setembro, 2011.

1- Como foi o processo de criação de criação do espetáculo *Le dernier caravansérail*?

R: Eu entrei para o Théâtre du Soleil em 1980 e voltei há dez anos atrás para fazer *Caravansérail*. Ariane fez a proposição quando o grupo estava na Austrália. Era sobre os refugiados que estavam na Austrália e era muito preocupante porque o governo era conservador e a política era dura e os prendiam como prisioneiros. Ariane focou muito chocada com esta realidade. Então, ela saiu com a atriz Shasha, que sabia traduzir, para Sangatte falar com eles. As propostas de improvisação eram livres e podia ser tanto do presente quanto do passado e isto foi importante para abrir a imaginação. Todos chegavam às 8h e faziam um grande círculo para falar das propostas e das visões que tinham. Depois se dividiam em grupos e cada grupo falava de sua visão. Uma coisa importante é a escuta, deixar falar e não deixar entrar a censura. Às vezes, coisas absurdas funcionam, é o momento de estimular a imaginação e de tornar concreto. Depois deste momento começamos a construir o espaço, nós fazemos o lugar onde a personagem mora, fazemos o figurino, uma lista de propostas para improvisação e falamos com o músico. Damos a ele elementos importantes sobre o tempo, se faz sol ou chuva, se é noite ou manhã e o que acontece na história. Depois mostramos a cena para Ariane e filmamos, pois depois de dois meses, se perdermos algo, podemos voltar a ver. Ariane diz que o espetáculo precisa da energia da vida e, muitas vezes, no primeiro momento da improvisação acontece, depois você pensa e a vida desaparece. Com o vídeo, podemos voltar a fazer igual à primeira vez. O tempo de trabalho é importante, pois tivemos muitas coisas a fazer nos nove meses de *Les éphémères* e nos dez meses de *Le naufrage du foe spoir*.

2- Como foi a criação do seu personagem?

R: O personagem não é importante, para mim é muito mais legal o mundo do teatro, o aprendizado da língua deles, a energia coletiva de mergulhar no universo. Tem um provérbio que diz “A união faz a força” e no imaginário também. Eu acho que a participação individual do ator no processo de criação é mínimo porque é o olhar do outro que te dá existência. Em *Caravansérail* eu atuei em muitas cenas com a Shasha, eu fazia o pai dela em uma história em que eu achava perigoso que sua filha ficasse no país, pois ela era militante política. Quando ele percebe que sua filha estava machucada, ele liga para o seu advogado para vender a casa e mandar ela para Europa. Eu atuava como pai porque ela me olhava assim, eu não podia fazer nada de outro modo. Por isso, é importante notar que todas estas individualidades vão além dos personagens. *Caravansérail* é uma série de histórias de pequenos momentos da vida. Os carrinhos apareceram porque os refugiados deixam o país em caminhões. Tudo era construído, as casas, os bares e as estações de trem. A diferença de *Les éphémères* era o ritmo mais meditativo e mais hipnótico com o tempo. *Éphémères* foi um espetáculo sobre o tempo e a memória. Em *Caravansérail*, cujo título era “Odisséias”, tinha um ritmo mais rápido e mais de quatro horas de training físico para conseguir empurrar os carrinhos que entram e saem. Existia uma energia, todos ficavam em silêncio e é assim que o público viaja na história. Ariane fez muitas entrevistas com os refugiados, mas ela nunca passou para nós porque era importante guardar a liberdade da imaginação. Este aspecto é importante porque existem coisas que você não sabe o porquê. Se a gente ficar olhando no metrô podemos ver passar, de dois em dois minutos, um refugiado, mas você não sabe a sua história, como era a sua casa, com quem ele deixou a sua mulher. Depois você passa a ter uma outra atitude em relação a esta pessoa. Estas pessoas vão embora porque, se ficarem em seu país, morrem.

3- O que você mais gostou de fazer em *Caravansérail*?

R: O que foi muito interessante foi o trabalho com as línguas. Falávamos catalão, curdo, inglês, tchecheno, otomano. Atuar em outra língua te dá liberdade porque a língua francesa tem o reflexo do clichê. Havia um rumor do público dizendo que Ariane tinha contratado refugiados para o espetáculo. Parecia verdade, mas não era realismo, porque eram momentos de vida muito parecidos com a linguagem

cinematográfica. Cada momento apresentado tinha que contar o essencial num momento reduzido. Cada momento tem que ter uma tensão com a exigência de mostrar algo.

ANEXO 6

ENTREVISTA COM SHAGAYEGH BEHESTI (SHASHA)

Fonte utilizada: dissertação de Alisone Sinard. Paris, 2010.

1- Como foi o processo de criação de *Les éphémères*?

R: *Les éphémères* foi uma introspecção, um retorno ao meu próprio passado. Foi como um mergulho no interior de si mesmo, tão profundo que acabamos por encontrar um oceano comum a nós todos. Quando a gente desce no interior de si mesmo temos a impressão de que ficamos individualistas. É certo que uma parte é individual, porque existe uma parte que é particular de cada um e que pode parecer anedótico para os outros, mas acabamos por encontrar os outros em nós mesmo. É a semelhança que existe no interior de cada um, de sua história particular e muito pessoal. Isto é o que difere dos outros espetáculos onde, enquanto ator, devemos mergulhar no outro porque ele é de uma época diferente da nossa, de um país ou de um continente diferente. Em *Éphémères* nós mergulhamos em nós mesmos para encontrar o outro.

2- Como foi a questão do realismo em *Caravansérail* e *Éphémères*?

R: Em *Caravansérail* nós continuamos a lutar contra a palavra realismo, pois ele não era realista, ele tinha uma máscara muito fina, mas nós continuamos a ter varias questões com relação à realidade, ao real e à verdade. Em seguida, *Éphémères* não é realista e nem poderia ser já que o espaço não é realista, mesmo que tenha um chá verdadeiro, existem os carrinhos que giram em um espaço muito teatral ao longo do corredor. É um quarto de dormir que chega, mas ele não é colocado de forma realista, tudo acontece sobre um carrinho de três metros. O movimento quebra com o ritmo e até com o ritmo das palavras porque tem o Lemêtre que é musical e, porque é musica, não pode ser realista. Se você escuta as vozes do espetáculo, elas dizem coisas como: “Por que você não veio?” Não é um

Shakespeare, mas é dito de forma musical, com uma respiração particular. Existe uma tensão particular em cada personagem que vem da proposição original de Ariane de que um cometa estaria se aproximando de nós com apenas uma semana para o fim do mundo. No interior existe um olhar do personagem que está se aproximando da morte, um tipo de nostalgia e de melancolia muito grande. A emoção do ator é frequentemente a mesma da personagem. Quando começamos a improvisar começamos a propor personagens que estavam conscientes da morte. Havia uma tensão enorme para nós atores, pois ficamos profundamente emocionados ao saber que faríamos um grande mergulho na vida, no ser vivo e na luz do seu desaparecimento. Era como um encontro com a morte.

3- Como você criou a personagem da velha louca na cena da ecografia?

R: Quando comecei a criação, eu tinha uma visão que não parava de me perseguir, era a de uma velha que ia ver a sua psicanalista dizendo que um cometa ia chegar na Terra, como se a loucura permitisse escapar da realidade, da morte e da consciência. Eu fui falar com a Juliana porque eu a imaginava interpretando a velha louca e eu a psicanalista. Juliana ficou encantada com a minha visão e disse: “Eu adorei essa idéia da analista e da louca, mas Shasha, eu gostaria de fazer a analista, você poderia fazer a velha louca?” Eu nunca tinha feito personagem de velho, mesmo em *Caravansérail*, eram personagens novos e eu pensei que não ia conseguir. Eu fiquei com vergonha de propor uma coisa e depois recusar porque não me sentia capaz. Então, eu lembrei que em Kabul, no clima de medo e tensão, eu coloquei a máscara da Madame Pantaleão. Eu fiz uma pequena improvisação de vinte minutos e a máscara me levou para um lugar de loucura. Eu percebi que Mme Pantaleão podia me ajudar a propor algo que eu sabia que sozinha não ia conseguir. Então, eu fui procurar a Juliana para fazer a cena e Ariane gostou porque não caímos no clichê da médica e da louca, mas ela disse que neste espetáculo não podia haver máscaras: “A máscara não vai funcionar, mas existem os velhos e velhas que você encontra no metrô que têm este mesmo fogo e o lado picante do Pantaleão. Então, eu vou aceitar a Madame Pantaleão como um instrumento de trabalho, mas é preciso que a máscara caia.” Em seguida, eu encontrei uma saia escocesa e uma coisa que me ajudou muito para compor a louca foi o casaco impermeável no qual eu colocava as mãos nos bolsos. Logo na

primeira cena de Nelly (Juliana Carneiro) e Perle (Sasha) aconteceu um encontro entre nós, as personagens já estavam lá e nós ficávamos um longo tempo sem falar nada, nos olhando. Parecia que estávamos num espaço flutuante, num tempo em suspensão. Eu via esta imagem como se via um filme e eu a escutava. Eu estava completamente habitada pela personagem. As coisas se passavam e era mágico.

4- Como você passou da imagem da terapia para a da ecografia?

R: Foi quando Ariane disse que ela tinha medo que as nossas personagens desaparecessem porque não era possível que uma tal loucura estivesse no espetáculo. Eu entrei em pânico, porque eu trabalhei muito com a Perle e não seria capaz de fazer nada diferente. Foi quando uns amigos propuseram uma improvisação sobre uma ecografia de uma mulher grávida. Então, o cenário da ecografia já estava lá. Ariane sugeriu que a gente usasse aquele cenário que estava pronto no carrinho. De repente, o olhar de Juliana mudou, como se ela não me conhecesse mais e isso foi muito difícil para mim. Eu não reconhecia mais a cena. Isso me fez sentir estranha, como se eu fosse uma estrangeira. Eu me lembrei de que quando eu era pequena eu ficava muito doente e minha mãe me levava muito ao hospital e, por ser iraniana, eu ficava me sentindo uma estrangeira. Então, há muito de nossa histórias nos personagens.

5- Finalmente, o que ficou destes efêmeros depois do fim do espetáculo?

R: Se existem duas palavras que podem definir *Les éphémères* elas são essência e inconsciente. Eu não conseguiria fazer este espetáculo se não deixasse me levar pelo inconsciente. Este espetáculo não foi nada além do que a liberação do inconsciente.

ANEXO 7**ENTREVISTA COM JEAN-JACQUES LEMÊTRE****Fonte utilizada: entrevista de Claire Lintignat****Publicada em Le Cercle, PARIS, 2010.**

1- Por que o teatro precisa da música?

R: Na origem do teatro existia música. Na origem da tragédia existia o canto. No Oriente também existia a música. A noção do teatro Ocidental que criou esta ruptura. O teatro, a dança e a música forma separadas na aprendizagem das artes. Eu pertenci a uma geração que podia ver ainda nos Conservatórios: teatro, dança e música. Isto não existe mais. De repente, eu me encontro como músico de teatro, o que é bastante raro.

2- Este encontro da música com o teatro não se vê nos dias de hoje, não seria você um caso a parte?

R: Eu reivindico ser um músico de teatro, reivindico um trabalho fundado na pesquisa. Uma pesquisa que continua, pois ela pode durar a vida toda. Constantemente a utilização da música no teatro se parece com a utilização no cinema, quando se toma a música como conceito. Quando me falam que vou fazer um Molière, por exemplo, eu penso em colocar Jazz. Não penso em fazer da música uma idéia. Eu penso que para ser músico de teatro é preciso ser compositor de teatro. O trabalho do compositor é diferente do trabalho de músico. Eu tenho a chance de ser compositor, músico e improvisador. Eu ainda sou luthier (fabrica os instrumentos). A música, eu a concebo e a fabrico com todos os meios que me são dados e que o teatro me dá.

3- A partir do que você elabora sua música?

R: Em *Éphémères*, eu fui o primeiro a conhecer o tema. Assim que Ariane tem uma visão precisa do que ela busca, a gente conversa. Nós ainda não sabemos o que vamos fazer, mas ela tem as imagens que eu transponho em música. Para *Éphémères*, eu preparei 46 horas de música antes, sobre o tema, com a minha imaginação. Eu tenho uma cartela de discos que permitem responder às demandas dos atores desde que eles me procuram para dizer quatro ou cinco palavras da improvisação. Em seguida, eu tenho de dois a três minutos para saber o que fazer. Aqui nenhum ator entra em cena sem música. Quando ele improvisa, ele procura uma imagem, a imagem da cena. Todos têm uma visão sobre o tema. Por exemplo, em *Naufrage*, o tema era o início do século na França. Para os atores que vinham da Índia, o tema não era evidente, mas durante dois minutos de improvisação, alguma coisa se opera através da triangulação entre a encenadora, o palco e a música. Alguma coisa decola e, de repente, o ator se prende ao jogo porque ele pegou uma frase musical, ou a encenadora lhe disse uma palavra que fez com que a improvisação funcionasse.

- 4- Esta escritura musical que se inventa nos ensaios, você elabora por todo o tempo dos ensaios (doze meses para *Os naufragos da louca esperança*) ou ela se fixa em um momento?

R: Ela para sim. Eu criei pequenas leis que marcam as diferentes etapas de meu trabalho, da concepção à realização. A primeira é que eu harmonizo meus instrumentos com o timbre do ator. Se um ator perde seu tom de voz ou ela não é bem colocada, ela se desloca automaticamente depois do meu acorde. Em seguida, eu passo para um trabalho de compositor, ou seja: “O que eu vou fazer? Para que eu sirvo? O que vou contar? O que é a música? É aonde, quando e como?” Enfim, todas as questões para a escolha da composição. Eu não chego com ideias nem conceitos. Eu não participo das leituras. O texto lido não me interessa, eu quero o texto representado porque eu trabalho a partir das entonações e do jogo físico. Uma vez que eu harmonizei meus instrumentos, eu criei uma sequência de notas. Eu sei qual é a nota mais baixa e a mais alta. Agora eu devo procurar a música que corresponde àquilo que eu vejo e que se representa. Eu trabalho com Jazz, com gregoriano, música antiga, rock, música balinesa. É preciso que eu conheça o lugar

da música, aquilo que ela conta, portanto é preciso que eu deixe me levar pelo ator e pelo que eu recebo.

- 5- Às vezes o compositor e o encenador não se entendem sobre um projeto simplesmente porque não têm a mesma linguagem. Você poderia contar a sua experiência para dar os códigos de acesso e abrir a via aos praticantes sobre uma nova forma de perceber a relação “teatro e música”?

R: A música do teatro não interessa às pessoas. É uma coisa difícil e depois falta o espírito. A primeira coisa que um músico de teatro deve ter é amor ao teatro, porque é preciso absorver teatro. Eu sou músico de teatro porque eu falo com as palavras do teatro. Jamais eu vou falar a linguagem musical porque se isto acontece e o encenador fala sobre as imagens e visões que não dizem nada ao músico, eles não vão se compreender. E ainda existe aquela pretensão de que a música é uma arte superior. Já faz 33 anos que estou aqui. Ariane e eu somos como um casal. Ela me envia as palavras que eu capto de passagem, eu as digiro na minha cozinha. Do seu lado, ela capta as minhas músicas para rapidamente fazer reagir com relação à cena. Nós temos a mesma linguagem. Nós empregamos as palavras que têm o mesmo sentido para todos, cuja significação é comum à cena, à encenação e à música. Não existe linguagem técnica. Quando não existe linguagem comum, existe cisão e se existe cisão, existe conflito.

- 6- O trabalho musical é o mesmo com somente um ator na cena ou com uma trupe de atores?

R: É a mesma relação, mas as imagens não são as mesmas. Mesmo que tenha 31 protagonistas em cena, nem todos ocupam o centro. E mesmo que tenha um centro, eu não toco necessariamente para aquilo que está no centro. O ator conta a sua história, enquanto eu conto seu destino. Eu estou do lado dos deuses, do céu, do inferno, do sofrimento. Eu estou nos sentimentos e nos estados. Por isto, é muito difícil acompanhar os atores cômicos. Se a música provoca o riso, então o riso provocado pelo ator se anula. Da mesma forma que se a música toca na

mesma altura da voz do ator, elas vão se anular. É preciso deixar espaço para o ator e escutar a sua voz, que é a mesma do canto.

7- Como funciona a sua imagem musical?

R: As pessoas me perguntam como eu vou inventar algo novo. Elas pensam que eu vou me repetir, mas não. Quando eu começo um projeto (eu tenho mais de 2800 instrumentos acumulados com o tempo e 800 eu construí), assim como os atores, eu começo um espetáculo do zero. Eu pego um pequeno tambor e faço o ritmo do coração para criar uma rapidez que me impeça de refletir. Se você tem uma imagem verdadeira, ela sai automaticamente. Se ela for falsa, ela demora, fica lenta e não tem improvisação. Eu dou uma rapidez sob a qual os corpos vão andar. Quando o ator está correto, ele fala com a mesma rapidez que ele anda. Eles estão atrás da cortina, eles entram, a gente escuta: “Vamos!” E tudo começa, foi dado o primeiro passo.

8- As pessoas te comparam a um chefe de orquestra. Qual é o seu papel no palco em relação aos atores?

R: Às vezes que eu me torno um chefe de orquestra devido a todo o trabalho com a língua, a métrica da língua e do corpo, o ritmo e a melodia. Eu sou o guardião disto, no sentido em que eu posso escrever. Isto não se codifica com as palavras, mas se escreve com a música. Depois é preciso saber se eu estou antes, durante ou depois dos atores. Na maioria das vezes eu estou atrás, a não ser que seja um anúncio de um personagem. O mais interessante é quando se vai atrás do ator porque tem um momento que não se sabe mais quem dirige quem. Uma parte de meu trabalho consiste também nos ensaios em procurar todas as dobradiças do texto. Ela pode corresponder a uma mudança de lugar ou de destino e esta mudança implica numa mudança de som e de instrumento. É por isto que eu tenho sempre assistentes que me trazem os instrumentos. Tem vezes que eu me encontro tocando três instrumentos ao mesmo tempo.

ANEXO 8

Ficha técnica do espetáculo *Le dernier caravansérail* (Théâtre du Soleil – 2003)

Criação coletiva: Ariane Mnouchkine, Duccio Bellugi, Serge Nicolai, Maurice Durozier, Sava Lolov, Shaghayeh Beheshti, Delphine Cottu, Virgine Bianchini, Edson Rodrigues, Koumarane Valvane, Pascal Guarise, Fabianna Mello.

Crianças: Alba Gaia, Sarah Gougam, Anahid Ruivo, Axelle Zavalichine, Juliette Hautebergue.

Música: Jean-Jacques Lemêtre

Decoração: Guy-Claude François

Tintas: Didier Martin

Corantes: Ysabel de Maisonneuve

Trajes: Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet.

ANEXO 9

Ficha técnica do espetáculo *Les éphémères* (Théâtre du Soleil – 2007)**episódios sonhados, invocados, evocados, improvisados e representados por**

Shaghayegh Beheshti, Duccio Bellugi-Vannuccini, Charles-Henri Bradier, Sébastien Brottet-Michel, Juliana Carneiro da Cunha, Virginie Colemyn, Olivia Corsini, Delphine Cottu, Marie-Louise Crawley, Eve Doe-Bruce, Emmanuel Dorand, Maurice Durozier, Camille Grandville, Astrid Grant, Émilie Gruat, Dominique Lambert, Jeremy James, Marjolaine Larranaga y Ausin, Virginie Le Coënt, Jean-Jacques Lemêtre, Elena Loukiantchikova-Sel, Vincent Mangado, Alexandre Michel, Alice Millequant, Ariane Mnouchkine, Serge Nicolai, Seietsu Onochi, Pauline Poignand, Matthieu Rauchvarger, Francis Ressor, Andreas Simma

e as crianças

Iñaki Falgas, Paco Falgas, Amalia Guis, Nina Gregorio, Lucien Jaburek, Alba Gaia Kraghede Bellugi, Galatea Kraghede Bellugi, Alice Le Coënt, Orane Mounier

proposta Ariane Mnouchkine

música Jean-Jacques Lemêtre

espaço

apaixonadamente desejado por Ariane Mnouchkine

ardentemente executado por Everest Canto de Montserrat

fervorosamente pintado por Elena Antsiferova

pequenos mundos obsessivamente reunidos pelos atores, sob o olhar atento de:

Serge Nicolai, Duccio Bellugi-Vannuccini, Sébastien Brottet-Michel, Jeremy James, Olivia Corsini, Francis Ressor, Eve Doe-Bruce, Seietsu Onochi et Astrid Grant

assistência de direção Charles-Henri Bradier

luz Elsa Revol, Cédric Baudic, Nil Tondeur, Cécile Allegoedt

som Yann Lemêtre, Virginie Le Coënt, David Santonja Ruiz, Judith Marvan Enriquez

figurinos, acabamentos e tapeçarias de todo tipo Nathalie Thomas, Marie-Hélène Bouvet, Annie Tran, Chloé Bucas

penteados e perucas Jean-Sébastien Merle Barreau

grandes questões técnicas e informáticas Etienne Lemasson

construtores

madeira Jean-Louis Guérard, David Buizard

metal Nicolas Dallongeville, Kaveh Kishipour, Bertrand Mathevet

materiais diversos Adolfo Canto Sabido, Samuel Capdeville, Jean-Pierre Nicolas

o grande ordenador dos carros Sébastien Brottet-Michel

direção técnica Pauline Poignand

questões administrativas Judit Jancso, Pierre Salesne

relações públicas Liliana Andreone, Sylvie Papandréou, Naruna de Andrade, Maria Adroher Baus

questões humanitárias e turnês na França e em outros países Elaine Méric

chefes de cozinha e de bar Pedro Pinheiro Guimarães, Maral Abkarian, Karim Gougam

o grande preparador físico Marc Pujó

as grandes preceptoras Françoise Berge, Frédérique Falgas

programa Catherine Schaub-Abkarian, Thomas Félix-François

com as fotos de Pedro Pinheiro Guimarães

cartazes Thomas Felix-François

com as fotos de Charles-Henri Bradier

fotógrafos Martine Franck, Michèle Laurent

os puxadores de reserva David Buizard, Kaveh Kishipour

tradução das legendas Naruna Bonfim de Andrade, Pedro Pinheiro Guimarães

Les Ephémères - um espetáculo do Théâtre du Soleil, estreado em Paris, a 27 de dezembro de 2006, no Théâtre du Soleil, na Cartoucherie

ANEXO 10**Ficha técnica do espetáculo *O Dragão* (Amok – 2008)****Direção:** Ana Teixeira**Montagem do texto:** Ana Teixeira / Stephane Brodt

Elenco:	Fabianna de Mello e Souza
<i>Wafa e Nurit</i>	Stephane Brodt
<i>Said e Shimon</i>	Kely Brito
<i>uma palestina e Yael l</i>	(em alternância com Rosana Barros)
<i>um palestino</i>	Cassiano Gomes (2008)
	Thiago Guerrante (2009)
	Bruce Araujo
Música:	Carlos Bernardo (2008)
	Beto Lemos (em alternância com Rudá Brauns)

Assistente de direção: Kely Brito**Iluminação:** Renato Machado**Figurino:** Stephane Brodt**Cenário:** Ana Teixeira**Projeto gráfico:** Paulo Lima**Costureira:** Dora Pinheiro**Cenotécnicos:** Equipe Hélice, Adílio Atos e André Sales**Professora de árabe:** Samaher Omran Muhmed**Professora de hebraico:** Miriam Weitzman

Produção: Galharufa Produções

Produção Amok Teatro: Erick Ferraz

Instrumentos: Alaúde, Darbuka (percussão); Bodhran (tambor do Paquistão); Viola de Gamba.

ANEXO 11

Ficha técnica do espetáculo *Kabul* (Amok – 2010)

Direção, texto e concepção: Ana Teixeira e Stephane Brodt.

Elenco:

Miriam

Fabianna de Mello e Souza

Tariq

Stephane Brodt

Zunaira

Kely Brito (em alternância com Rosana Barros)

Madji

Marcus Pina (2009 e 2010)

Bruce Araujo

Música: Beto Lemos (em alternância com Rudá Brauns)

Criação Musical: Beto Lemos

Iluminação: Renato Machado

Figurino: Stephane Brodt

Cenário: Ana Teixeira

Estagiário: Thiago Guerrante

Projeto gráfico: Paulo Lima

Costureira: Dora Pinheiro

Produção: Galharufa Produções

Produção Amok teatro: Erick Ferraz

Instrumentos: santour, tombak, saz kumbuz, daf, kamantchê

ANEXO 12

Ficha técnica do espetáculo *Histórias de família* (Amok – 2012)

Texto: Biljana Srbljanovic

Direção e Adaptação: Ana Teixeira e Stephane Brodt

Elenco: Bruce Araujo, Christiane Góis, Rosana Barros e Stephane Brodt

Iluminação: Renato Machado

Cenário: Ana Teixeira

Figurinos e Objetos de cena: Stephane Brodt

Costureira: Dora Pinheiro

Cenotécnico: Manoel Puoci

Operador de Luz: Rodrigo Maciel

Projeto Gráfico: Paulo Barbosa Lima

Produção: Erick Ferraz

