

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ENCENAR ENSINANDO - ENSINAR ENCENANDO:

**A RELAÇÃO ENTRE ENCENAÇÃO E PEDAGOGIA A PARTIR DA
ANÁLISE DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO *THÉÂTRE DU SOLEIL***

Eduardo Vaccari

Rio de Janeiro

2014

Eduardo Vaccari

**ENCENAR ENSINANDO - ENSINAR ENCENANDO:
A RELAÇÃO ENTRE ENCENAÇÃO E PEDAGOGIA A PARTIR DA
ANÁLISE DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO *THÉÂTRE DU SOLEIL***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Kosovski

Rio de Janeiro

2014

V114 Vaccari, Eduardo Ferreira Chaves.
“Encenar ensinando - ensinar encenando: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil” / Eduardo Ferreira Chaves Vaccari, 2014.
332 f. ; 30 cm

Orientador: Ricardo Kosovski.
Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Théâtre du Soleil. 2. Criação (literária, artística, etc). 3. Ensino.
I. Kosovski, Ricardo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas.
III. Título.

CDD - 701.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

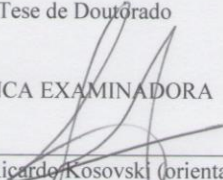
**“ENCENAR ENSINANDO – ENSINAR ENCENANDO:
A RELAÇÃO ENTRE ENCENAÇÃO E PEDAGOGIA A PARTIR DA ANÁLISE DE
PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO TÊATRE DU SOLEIL”**

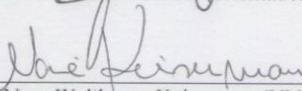
por

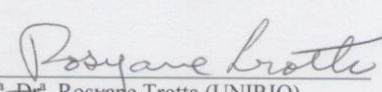
EDUARDO FERREIRA CHAVES VACCARI

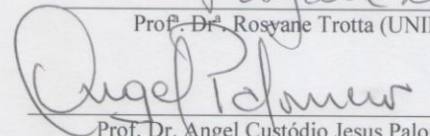
Tese de Doutorado

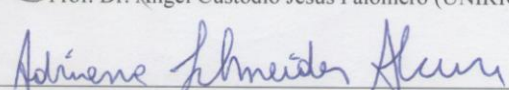
BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Ricardo Kosovski (orientador)


Prof. Dr. Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO)


Prof. Dr. Rosyane Trotta (UNIRIO)


Prof. Dr. Angel Custódio Jesus Palomero (UNIRIO)


Prof. Dr. Adriana Schneider Alcure (UFRJ)

A Banca Considerou a Tese: Aprovada com louvor

Rio de Janeiro, RJ, em 04 de abril de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha esposa, Anna Paula, que compreendeu minhas ausências durante todo este período e me apoiou em todos os momentos de dificuldades e dúvidas. Sem ela ao meu lado nada disso seria possível. Meu muito obrigado a meus pais e meus irmãos, que também assistiram (observando e ajudando) todo este processo com interesse, preocupação e incentivos. Mais uma vez meus sinceros agradecimentos a meu orientador e parceiro Ricardo Kosovski por mais esta empreitada. Obrigado pela confiança, pela dedicação, pela precisão em seus comentários e pela presença constante durante toda esta caminhada. À Tatiana Motta Lima e Walder Virgulino pelo carinho, pelas observações e aberturas de caminhos no momento de minha qualificação. À professora e coorientadora de PDSE, Madame Josette Féral, que me recebeu em suas aulas na Université Sorbonne-Nouvelle/Paris III e auxiliou minha pesquisa durante meu período de estágio em Paris. Agradecimentos especialíssimos à Juliana Carneiro da Cunha por todo o aprendizado, pelo carinho e pela atenção em inúmeros momentos, assim como à Fabianna de Mello e Souza, hoje amiga e parceira de trabalho; e à Eve Doe-Bruce, pela gentileza, cuidado e alegria de sempre. Meus mais sinceros agradecimentos à Liliana Andreone e a Franck Pendino pela acolhida calorosa e pela gentileza durante minhas pesquisas na Cartoucherie de Vincennes. E aos integrantes e ex-integrantes do *Théâtre du Soleil*, disponíveis, generosos e cordiais, Shaghayegh Beheshti, Maurice Durozier, Serge Nicolaï, Vincent Mangado, Aline Borsari, Ana Amelia Dosse, Armand Saribekyan, Myriam Azemcot e Delphine Cottu. Aos professores e funcionários do PPGAC-UNIRIO. À Fabiana Fontana pelas conversas durante este período e pelas dicas antes do estágio em Paris. À Andrea Stelzer por nossas trocas sobre pesquisa e sobre o *Soleil*. Obrigado à Bia Ittah pelas aulas de francês, pelas traduções e pelas conversas. Aos meus alunos que me ajudam a querer sempre me arriscar mais em minhas buscas e a buscar cada vez mais. Muito obrigado pela gentileza da equipe da Bibliothèque Gaston Baty, em especial, a Claude Chauvineau e Axel Chabrol. Gostaria de agradecer imensamente, desde já, aos professores Adriana Schneider, Angel Palomero, Nara Keiserman e Rosyane Trotta por aceitarem fazer parte da banca examinadora, bem como aos professores Isaac Bernat e Lídia Kosovski, que aceitaram a suplência, e muito me alegra saber que também terão contato com meu trabalho. Muito obrigado, por fim, ao CNPQ que possibilitou, através da cessão de uma bolsa, a realização desta pesquisa, assim como à CAPES, que através da bolsa PDSE, viabilizou a realização de meu estágio no exterior.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo investigar os procedimentos artístico-pedagógicos desenvolvidos pelo *Théâtre du Soleil* durante os processos de criação de seus espetáculos a partir da relação entre *encenação* e *pedagogia*, para refletir sobre: o duplo papel da companhia (espaço de criação e escola); o lugar do encenador como condutor de um processo de aprendizagem; e a escritura partilhada. A percepção da existência de três eixos fundamentais que sustentam o trabalho da companhia - *criação*, *formação* e *transmissão* - serve como base para o desenvolvimento desta reflexão, mas não há possibilidade de pensá-los isoladamente no contexto do grupo. Afinal, é a partir da relação imbricada estabelecida entre eles que o *Soleil* se constrói e desenvolve seu percurso artístico.

Palavras-chave: *Théâtre du Soleil*, *encenação*, *pedagogia*, *processo de criação*

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif de faire des investigations à propos des procédures artistique-pédagogiques développées dans le *Théâtre du Soleil* pendant les processus de création des spectacles à partir du rapport entre *mise en scène* et *pédagogie* pour réfléchir sur: le double rôle de la compagnie (espace de création et l'école); la place du metteur en scène comme conducteur d'un processus d'apprentissage; et l'écriture partagée. La perception de l'existence de trois axes fondamentaux qui soutiennent le travail de la compagnie - *création, formation* et *transmission* - serve comme base pour le développement de cette réflexion, mais il n'y a aucune possibilité de les penser de façon isolée dans le contexte du groupe. Enfin, c'est à partir du rapport imbriquée établie entre eux que le *Soleil* se construit et développe son parcours artistique.

Mots-clé: *Théâtre du Soleil, mise en scène, pédagogie, processus de création.*

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the artistic and pedagogical procedures developed by *Théâtre du Soleil* during the process of creating their shows from the relationship between *staging* and *pedagogy* to reflect on: the dual role of the company (space for creation and school); the place of the director as a conductor of a learning process, and shared writing. The perception of three fundamental axes that support the work of the company - *creating*, *formatting* and *transmission* - serves as the basis for the development of this reflection, but there is no possibility to think of them separately within the group. After all, it is from the intertwined relationship between them that the *Soleil* builds and develops his artistic career.

Keywords: *Théâtre du Soleil*, *staging*, *pedagogy*, *process of creating*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	
1.1. Encenação e pedagogia: relação de inerência e de efetivação	12
1.2. Companhia teatral e criação coletiva: espaços de efetivação e potencialização da dimensão pedagógica	26
1.3. Projeto artístico: identidade construída coletivamente	35
2. TRAJETÓRIA EM COMPANHIA: CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO	
2.1. Rastros de um projeto artístico	43
2.2. Primeiro ciclo: período de autoconhecimento	47
2.3. Segundo ciclo: abertura para o mundo	63
2.4. Consolidação do projeto	74
3. ENSINAR ENCENANDO: RELAÇÃO COM O PÚBLICO	
3.1. Espetáculo como espaço de aprendizagem	77
3.2. Dossiês pedagógicos: portas de entrada para o espetáculo	82
3.3. <i>Evento teatral</i> : experiência de partilha	101
4. ENCENAR ENSINANDO: PROCEDIMENTOS, FERRAMENTAS E ESCOLAS	
4.1. Processo de criação como espaço de aprendizagem	111
4.2. Procedimentos	
4.2.1. Habitar o poético: estabelecimento de um espaço-tempo destinado à criação	118
4.2.2. Transposição do real: encontro imediato com a teatralidade	127
4.2.3. Improvisação: procedimento artístico-pedagógico essencial	132
4.3. Ferramentas	
4.3.1. Máscara: disciplina de base	140
4.3.2. Figurinos e visagismo: visualidade do personagem.....	144
4.3.3. Música: terreno para o jogo teatral.....	148
4.3.4. Documentos: diálogo com o real.....	153

4.4. Escolas	
4.4.1. Oriente: escrita corporal, visualidade e ritualização do cotidiano	157
4.4.2. Obras Clássicas: mestres dramaturgos	163
4.4.3. Cinema: atores, diretores e modelos técnicos.....	170

5. PROCESSOS DE CRIAÇÃO: PERCURSOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS

5.1. O processo de criação como rede e o inacabamento da obra de arte	174
5.2. <i>Les Éphémères</i>	
5.2.1. Anúncio do cometa: e se o mundo fosse acabar... o que você faria?.....	179
5.2.2. Ensaios iniciais: urgência espacial e primeiras tentativas sobre a proposta	184
5.2.3. Encontro com os clássicos: trabalho sobre forma e conteúdo e definições sobre o tempo	195
5.2.4. Escritura comum: descartes, retomadas, seleções e organizações das improvisações	211
5.2.5. Praticáveis móveis: onipresença, abandono, retomada de uma ferramenta	232
5.2.6. Autoavaliações durante o processo de criação: momentos pedagógicos imprescindíveis	239
5.3. <i>Les Naufragés du Fol Espoir</i>	
5.3.1 De onde partiu o navio: passado como farol para o presente	244
5.3.2. Equipe de roteiristas: novo procedimento de criação	248
5.3.3. Estágios: prática coral e descobertas embrionárias.....	269
5.3.4. Ensaios: primeiras experimentações em improvisações com ou sem texto na mão	278
5.3.5. Cinema mudo: encontro com a forma	286
5.3.6. Processo de criação e engajamento coletivo como espelhamento do Soleil	296
CONCLUSÃO	309
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	322

INTRODUÇÃO

Vários pontos, ou fragmentos de um enorme mosaico me pareceram origens possíveis para o início da escrita desta tese, resultado de um processo de nutrição, maturação e criação que durou muitos anos e que, sem dúvida, não termina aqui, pois enquanto obra permanece em movimento e, portanto, inacabada. E, além disso, cada um dos leitores que se debruçar sobre este material - participante ativo deste processo de criação - o recolocará novamente em ação, iniciando, talvez, a produção de novas obras. Como é difícil se estabelecer com clareza a origem de um percurso criativo, pois assim considero este trabalho, resolvi começar pelo final. Ou por um dos possíveis finais. Uma das conclusões desta intensa e extensa pesquisa que me modificou enormemente. Esta tese é, acima de tudo, sobre isso: um aprendizado. Um aprendizado, a tentativa de se refletir sobre ele e o desejo de sua partilha com outros leitores. Aprendizado que adquiri ao longo desse período no contato com o *Théâtre du Soleil* e todas as transformações ocorridas em mim como ser humano, cidadão, ator, encenador, professor de teatro e pesquisador.

Durante muito tempo procurei, sem sucesso, uma forma que me parecesse mais adequada para apresentar os conteúdos desta pesquisa. Inúmeras versões possíveis de estruturas, de divisão de capítulos, de discriminação de itens e subitens foram experimentadas e colocadas à prova, ao mesmo tempo em que documentos de processo, entrevistas, livros, filmes, aulas, seminários, estágios, orientações, etc. alimentavam e enriqueciam os dados e informações acerca do tema tratado. Diante desta grandiosidade e complexidade teórica me vi assustado e bastante inseguro por muito tempo e, ainda, com o peso da responsabilidade de dar conta do maior número possível de informações articulando-as com minhas reflexões e com as de outros autores que poderiam me auxiliar nesta trajetória. Somado a este peso, também a responsabilidade de tratar de uma companhia pela qual tenho enorme respeito e admiração e que, de alguma forma, me sinto afetivamente ligado. No intuito de encontrar um ponto de partida para iniciar esta escrita, mesmo carregando estas responsabilidades e sem deixá-las de lado, pois ainda existem e entendi a importância delas no trabalho, precisei descobrir uma maneira de tomar distância (principalmente afetiva) para que fosse possível uma reflexão mais acurada e precisa. Mas descobri, também, que era fundamental compreender a importância do lugar de onde falo, sem esquecer jamais que sou ator, encenador e professor de teatro. E é a partir desta perspectiva que se construiu esta tese. Antes mesmo de ser um pesquisador, no sentido acadêmico do termo, sou um artista-docente.

Mas vamos à escolha de uma origem, de um ponto de partida a partir do qual esta história começa a ser escrita. Poderia ser, talvez, o momento em que decidi pesquisar o *Théâtre du Soleil* e encontrei uma relação entre o trabalho desenvolvido pela companhia e a pedagogia, componente que irriga toda sua trajetória artística? Talvez... Mas, sinto que preciso iniciar um pouco antes, uma vez que esta escolha concretiza o que vim a explicar anteriormente sobre o lugar de onde falo, a perspectiva desta escrita. Apesar da deflagração deste processo se dar há apenas quatro anos, um recuo maior no tempo vai ajudar o leitor a compreender melhor como tudo isso verdadeiramente começou.

A admiração pelo trabalho desta companhia vem de muito tempo. Desde o período em que era aluno no Curso Profissionalizante de Formação de Ator na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) em 1995. Nesta escola mantive contato com dois profissionais, Ana Teixeira e Stéphane Brodt¹, que além de abrirem caminhos e perspectivas para o meu trabalho de ator me despertaram o interesse pelo *Théâtre du Soleil*. Brodt, ex-integrante da companhia francesa, recém-chegado de Paris, nos apresentou as máscaras balinesas do *topeng* e toda a ritualização, disciplina, precisão e técnica necessárias, mas também, o jogo, a brincadeira, a imaginação e a comicidade, ingredientes fundamentais desta prática. Enfim, somados todos estes componentes e a condução de ambos os professores, pude descobrir com o brilho nos olhos e o sorriso no rosto de quem se encanta, toda a potência deste instrumento pedagógico e deste objeto artístico quase mágico. A partir deste momento, comecei a pesquisar a trajetória da companhia, mas sem a possibilidade de assistir um espetáculo ou mesmo ter contato com alguma imagem da encenadora e dos atores em ação. Apenas registros fotográficos e textos teóricos. O desejo de investigação crescia e a minha busca por informações e imagens não cessava.

Foi durante a minha formação como Diretor Teatral na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 1999, que tive a possibilidade de um novo encontro com o trabalho de Ariane Mnouchkine e sua companhia, ao assistir ao vídeo *Au Soleil même la nuit*, um registro dos ensaios da montagem de *Tartufo* de Molière. Esse encontro fascinante foi esclarecedor para muitas de minhas questões como artista.

No ano de 2006 retorno à Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) para participar de uma oficina com a atriz Juliana Carneiro da Cunha² sobre o método de construção da personagem

¹ Ana Teixeira e Stéphane Brodt, fundadores da companhia Amok Teatro, foram meus professores na disciplina Interpretação IV (Regular IV). Durante um semestre experimentamos o universo das meias-máscaras balinesas do teatro *Topeng*. Brodt foi integrante do *Théâtre du Soleil*.

² Juliana Carneiro da Cunha é integrante do *Théâtre du Soleil* desde de 1990. Participou dos espetáculos *Les Atrides (Iphigénie, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides)* de 1990-1992, *Le Tartuffe* de 1995, *Et*

no *Théâtre du Soleil*. Foram doze dias de trabalhos intensos. Um mergulho na metodologia e no modo de pensar e de agir da companhia. Dois meses depois, participo de um *workshop* conduzido pela atriz Fabianna Mello e Souza³ com as máscaras balinesas. Novamente o contato com as máscaras e a possibilidade de aprofundar ainda mais esse jogo, que continuava a praticar de forma apenas pontual desde 1995.

Um novo encontro aconteceu um ano depois em um *workshop* sob a dupla condução de Juliana Carneiro da Cunha e Fabianna de Mello e Souza. Nesta oficina, o trabalho estava focado na atuação épica. A concretização da palavra, a produção de imagens a partir da emissão do texto, o desenvolvimento e treinamento da imaginação do ator e o engajamento corporal na ação.

Apenas em outubro de 2008 pude finalmente assistir ao vivo, pela primeira vez, uma apresentação da companhia: o espetáculo *Les Éphémères*, apresentado no SESC Belenzinho em São Paulo. Uma enorme estrutura foi montada em um galpão que tentava reproduzir da maneira mais fiel as características da sede do *Théâtre du Soleil*. A atmosfera envolvente, um belíssimo espetáculo, o contato com os atores, o reencontro com Juliana Carneiro da Cunha e a apresentação à Ariane Mnouchkine foram definitivos para a escolha da companhia como objeto de estudo de minha futura pesquisa, que se apresentava ainda em estado de amadurecimento. Sem dúvida que, além do interesse pelo resultado artístico, me interessava pela metodologia desenvolvida na criação dos espetáculos. Sob esta perspectiva, formulei as seguintes questões: Quais são os procedimentos artístico-pedagógicos estabelecidos ao longo dos processos de construção dos espetáculos do *Théâtre du Soleil*? Eles se repetem? Em que medida a análise destes processos pode auxiliar e enriquecer a reflexão sobre uma pedagogia da encenação e do ator? Qual a relação entre encenação e pedagogia? Poderia utilizar os processos de criação do *Soleil* como exemplos desta relação?

Percebi que a ideia do tema a ser investigado e o conjunto de perguntas feitas naquele momento possuíam estreita conexão com o cruzamento de minhas experiências como ator, professor e encenador. Muitas de minhas inquietações como artista reverberam no meu trabalho em sala de aula e a maior parte dos ensinamentos que adquiro no contato com alunos modifica minha maneira de participar e/ou de conduzir um processo artístico.

soudain des nuits d'éveil de 1997, *Tambours sour la digue* de 1999, *Les Éphémères* de 2006 e *Les Naufragés du Fol Espoir* de 2010.

³ Fabianna de Mello e Souza foi integrante do *Théâtre du Soleil* de 1997 a 2005. Participou dos espetáculos *Et soudain des nuits d'éveil* de 1997, *Tambours sour la digue* de 1999 e *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)* de 2003. Atualmente é diretora da *Cia dos Bondrés*, da qual faço parte como ator.

Complementares, porém distintas, minhas atividades são, a todo instante, alimentadas, corroboradas ou questionadas umas pelas outras.

A experiência de orientar alunos/diretores no Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ⁴, a participação em bancas examinadoras⁵ e a possibilidade de lecionar a disciplina *Poéticas do Espetáculo IV*⁶ foram decisivas na opção por uma reflexão mais profunda sobre a arte de conduzir processos, primeira intuição que tive ao longo deste percurso. O termo *arte* deve ser compreendido aqui em uma dupla acepção; tanto “ofício, profissão” quanto “habilidade especial, capacidade e talento para determinado trabalho ou função”. Partindo destas definições, a condução de um grupo de atores durante um processo de trabalho é um ofício que exige o domínio de uma série de habilidades específicas e especiais. Essas habilidades são adquiridas através da experiência de vida, da observação do ser humano e de suas questões, do contato com a arte em geral e através da observação e relação com profissionais com maior experiência na área e, sem dúvida, na prática deste ofício. É na sala de ensaio que a sensibilidade, a percepção e a escuta de um encenador são colocadas à prova.

Outra maneira de se alimentar como encenador é a *inspiração*. Através desta fonte não só é possível se estabelecer contato com encenações históricas, com registros fotográficos, com teorias e críticas, mas com a observação direta da obra artística. Viva, presente e pulsante diante de si. A observação de um espetáculo de qualidade em ação é, em minha opinião, uma das maiores possibilidades de aprendizado. Segundo Maria Thais, em seu livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold*, um jovem encenador ao ser indagado sobre sua formação respondera que fora aluno de Meyerhold e que apesar de nunca ter frequentado uma única aula do mestre russo havia aprendido sobre o ofício “assistindo aos seus espetáculos, como espectador”⁷. No teatro contemporâneo, uma de minhas fontes de inspiração é o trabalho da encenadora Ariane Mnouchkine, condutora do *Théâtre du Soleil*.

⁴ Trabalhei como professor substituto em 2007/2008 na Escola de Comunicação da UFRJ e durante este período assumi a orientação de cinco espetáculos. *O Novo Inquilino* de Eugène Ionesco; *Dos Tais Laços Humanos* baseado em contos de Ligia Fagundes Telles; *Zôo na Noite* de Michel Azama; *201* uma criação coletiva; *Ao Vento* de Diogo Liberano.

⁵ Também na Escola de Comunicação da UFRJ participei de sete bancas examinadoras de Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação.

⁶ A ementa desta disciplina, como consta no quadro de disciplinas do Curso de Direção Teatral é a seguinte: “O teatro pobre de Jerzy Grotowski. O teatro antropológico de Eugenio Barba. Peter Brook e Tadeusz Kantor: uma redefinição da encenação européia. Tendências do espetáculo contemporâneo (EUA, Europa, Brasil)”.

⁷ Thais, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. p.170.

O *Théâtre du Soleil* se constituiu como uma Cooperativa Operária de Produção⁸ em maio de 1964 e desde o início foi estabelecido entre seus membros um princípio de funcionamento coletivo. Para Ariane Mnouchkine, eleita presidente dentre os nove membros iniciais⁹, a criação da cooperativa surgiu de uma necessidade de realizar um trabalho em conjunto à margem das instituições e do modo de produção do teatro convencional. Como um dos pilares de projeto artístico, a companhia mostra o desejo pelo desenvolvimento de um teatro popular com engajamento histórico. É constante em seu percurso a interrogação sobre a função do teatro como local de representação de questões contemporâneas e a busca pela formação de espectadores encorajados em situar-se dentro do processo histórico. Às grandes questões políticas e humanas acrescenta-se à pesquisa de formas teatrais como a *commedia dell'arte*, o teatro *topeng*, *nô*, *kabuki*, *kathakali*, *bunraku*, etc.

Investigar a prática artística-pedagógica do *Théâtre du Soleil* e, especificamente a condução de processos desenvolvida por Ariane Mnouchkine e seus atores é mergulhar no trabalho de uma das companhias mais antigas do mundo ainda em atividade. São cinquenta anos de trabalho ininterrupto sempre buscando a excelência em seus espetáculos teatrais e em seus projetos audiovisuais. No *Soleil*, local onde se conjuga ética e estética, a divisão de tarefas é cláusula de um contrato moral. Hoje, as quase oitenta pessoas que trabalham na companhia recebendo o mesmo salário, são de trinta e cinco nacionalidades diferentes e falam cerca de vinte e cinco idiomas distintos. O caráter cosmopolita da companhia permite o cruzamento de culturas favorecendo o intercâmbio de conhecimento e a certeza de pertencimento às questões do mundo. Apesar de ter sua sede nos arredores de Paris, na Cartoucherie de Vincennes, a companhia rompeu há muito tempo suas fronteiras na busca pelo contato com o maior número possível de espectadores.

Existe, no entanto, pouco material teórico disponível em língua portuguesa sobre um grupo de tamanha importância para a encenação contemporânea e para a construção de uma reflexão sobre a pedagogia da encenação e do ator. Devido a isto, muitos estudantes de teatro, encenadores e atores ainda em formação ficam sem acesso a este conhecimento. Esta tese, portanto, visa contribuir com o enriquecimento de reflexões acerca dessa companhia,

⁸ Segundo Deolinda Vilhena (jornalista, produtora, Doutora em estudos Teatrais pela Sorbonne com tese sobre o modelo de produção do *Théâtre du Soleil* dirigida por Jean-Pierre Ryngaert, pós-doutoranda em teatro na ECA/USP), o *Théâtre du Soleil* é “uma empresa coletiva baseada na associação voluntária de pessoas dispostas a exercer uma atividade econômica que responda às necessidades do grupo, cuja gestão é feita por todos os membros e os lucros são divididos equitativamente”.

⁹ Os fundadores do *Théâtre du Soleil* eram todos companheiros da ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris).

articulando seus procedimentos com a história da encenação teatral, com a pedagogia da encenação e com muitas de minhas inquietações como artista-docente.

O artigo *De l'apprentissage à l'apprentissage*, escrito por Georges Banu a partir de entrevista realizada com Ariane Mnouchkine, foi o catalisador para o fechamento da questão que envolve este trabalho. O título, uma sugestão da própria encenadora, diz respeito ao modo como ela vê um espetáculo. Para ela, “encenar é ensinar, mas também a si mesmo”, pois cada novo projeto nasce de uma “vontade de aprender”. Do desejo de ver em cena algo que fará dela “alguém que terá aprendido” no processo de trabalho. Partindo sempre do “zero”, termo utilizado no cotidiano do trabalho em todo início de processo, pergunta-se junto com sua companhia, a cada vez, se o teatro vai acontecer e se eles o reencontrarão. Todos “no mesmo barco”, pois entrar na sala de ensaio é colocar-se sempre na busca pelo reencontro com as leis do teatro que são constantemente esquecidas. Estas leis existem, são concretas e precisas, mas necessitam ser redescobertas todos os dias.

O teatro para Mnouchkine representa uma “escola”. No interior da companhia, no que diz respeito à formação de artistas autônomos, conscientes e críticos de seu ofício e, portanto, cidadãos capazes de transformar a sociedade; e para o exterior, na função política e social que o teatro possui na sociedade como espaço de ensinamento e, consequentemente, também de transformação. A ideia do fim desta noção de escola significaria o saber absoluto, definitivo e, portanto, a ausência de “aventura” e de risco que esta experiência proporciona tanto para quem faz quanto para quem assiste. Afastar-se do aprendizado constante que é o teatro é perder a possibilidade de existência de um “continente misterioso ainda não descoberto, ou em todo caso sempre a redescobrir”.

Para o *Théâtre du Soleil* “colocar-se em escola” é, também, sem nenhuma modéstia e com bastante humildade, engajar-se de maneira extremamente ambiciosa em uma aventura pelas grandes formas ou pelo universo dramaturgico dos grandes autores.

Além do trabalho de formação desenvolvido no interior do grupo, onde se formam atores e também multiplicadores¹⁰ deste tipo de formação, desenvolvem-se ocasionalmente estágios para atores do mundo inteiro. Consciente de seu importante trabalho social, a companhia faz questão deste contato como parte de sua função como um teatro popular.

Esta tese, que tem no *Théâtre du Soleil* seu objeto de estudo, tem por objetivo investigar os procedimentos artístico-pedagógicos desenvolvidos pela companhia durante os processos de criação de seus espetáculos para refletir sobre: o duplo papel da companhia (espaço de

¹⁰ Hoje, na França, ex-integrantes do *Théâtre du Soleil* seguem percursos artísticos particulares, mas carregam consigo e difundem os ensinamentos adquiridos no trabalho em companhia.

criação e escola); o lugar do encenador como condutor de um processo de aprendizagem; e a escritura partilhada.

Areladas ao aparecimento da figura do encenador, a partir do final do século XIX, surgem *escolas* no interior de processos artísticos. Algumas *escolas de atuação* foram pensadas, desenvolvidas e/ou formalizadas por encenadores como, por exemplo, Stanislavski, Meyerhold, Coupeau, Brecht e Grotowski. Para a encenadora Ariane Mnouchkine, “uma verdadeira trupe é uma escola”¹¹, pois o fato de um conjunto de artistas trabalhar em prol de uma pesquisa profunda sobre a arte teatral pressupõe a necessidade de superação de limites individuais e coletivos na tentativa de aquisição de novos caminhos, novos procedimentos, e de (re)descobertas de formas teatrais. O termo “escola”, utilizado aqui, relaciona-se à constituição dentro de companhias teatrais - de maneira assumida ou não - de processos de aprendizagem e de formação.

A percepção da existência de três eixos fundamentais que sustentam o trabalho do *Théâtre du Soleil* - **criação**, **formação** e **transmissão** - serve como base para o desenvolvimento desta reflexão, mas não há possibilidade de pensá-los isoladamente no contexto do grupo. Afinal, é a partir da relação imbricada estabelecida entre eles que o *Soleil* se constrói e desenvolve seu percurso artístico.

A **criação** dos espetáculos, mesmo quando se recorre a um texto fechado, tem como ponto de partida a ideia de construção de uma obra comum, de uma escritura partilhada que tem no ator seu ponto central e a teatralidade como guia. Os procedimentos utilizados ao longo desses processos funcionam como alicerces para a arte da *transposição* - uma busca por *formas* que afastem imediatamente os atores do *realismo psicológico*. É a partir do corpo do ator - no tempo, no espaço e na relação com o outro - que se inicia a escritura cênica. Através da improvisação, ferramenta essencial que coloca o ator em estado de jogo, propostas são postas em prática no palco. Estas propostas, previamente combinadas entre os atores, pressupõem, desde o início, a utilização de maquiagem, figurinos, adereços, cenário e música, pois se deseja em cada ensaio uma aproximação das condições ideais de uma representação. Durante todo o processo, a equipe artística (figurinista, cenógrafo e músico) observa as proposições e através de intervenções, confirmações e reelaborações constroem, em conjunto, o espetáculo. No tocante à música, sua relação com a cena é bastante particular e fundamental para a compreensão dos processos criativos da companhia. Assim como no teatro oriental, ela está a serviço da cena e, nunca, como pano de fundo. Ela é a base onde se assenta toda a

¹¹ PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p.115.

construção formal. É uma das importantes transposições do real empregadas nas criações, uma vez que ações cotidianas, quando seguem claramente uma música, uma pulsação, transformam o olhar sobre o que é visto. A música permite que o cotidiano de uma ação ganhe dimensão teatral. Esta relação cena/música, construída a partir das improvisações junto com os atores, torna imprescindível a presença do músico e compositor da companhia em todos os ensaios.

Outro dado importante deste tipo de processo que visa à coletivização da criação é que ele conduz o ator a um desenvolvimento de sua capacidade de observação e escuta, já que todos passam a acompanhar, como espectadores ativos, o desenrolar das improvisações. Cada proposição que pareça justa ao grupo contribui para a evolução do conjunto, uma vez que funciona como inspiração e/ou ponto de partida para novas tentativas de improvisação. Proposições são copiadas em busca de melhoria e aprofundamento das descobertas, assim como formas corporais e estados são retomados ou confirmados por outros atores.

A ideia de **formação** na companhia nasce também da busca pela teatralidade. Por isso, no *Soleil*, existe o hábito de “colocar-se em escola”, que significa engajar-se em uma aventura pelas grandes formas ou pelo universo dramaturgico dos grandes autores. Foi assim com a experiência de encenar Shakespeare, Molière, Ésquilo e Eurípedes e é assim com as grandes formas teatrais como a *commedia dell'arte*, por exemplo. Além destas “escolas”, fontes de inspiração e aprendizado para o trabalho desenvolvido no grupo, existem outras fontes teóricas, dramaturgicas e técnicas. As escolas ocidentais (Meyerhold, Coupeau, Dullin, Villar, Lecoq) e orientais (Zeami, *Natyasastra*, *Bunraku*, *Nô*, *Kabuki*, *Kathakali*, *Topeng*), assim como o cinema, fonte de inspiração constante, principalmente o cinema mudo (Charles Chaplin, Buster Keaton, Murnau e outros).

Já a **transmissão**, entendida aqui não apenas como treinamento ou transferência de técnica, mas como criação de possibilidades de produção e/ou construção de conhecimento, é uma prática comum entre os integrantes e ex-integrantes da companhia, interessados em dividir com outras pessoas procedimentos e ferramentas. O hábito da troca é cultivado por esses artistas não apenas através de estágios gratuitos oferecidos na Cartoucherie de Vincennes - supervisionados por Ariane Mnouchkine - mas também através de oficinas, workshops e palestras desenvolvidas pelo mundo. Sem dúvida, este desejo pelo ensino nasce de um hábito de condução e de aprendizado compartilhado, adquirido nos processos de trabalho do grupo. Nesses processos, atores mais antigos conduzem os mais jovens, os mais inspirados conduzem os que se encontram em dificuldades, atores são conduzidos por grandes autores, pelas máscaras e pela música. No Brasil já ocorreram e ocorrem diversos encontros

com artistas, multiplicadores desta pedagogia, que fazem ou fizeram parte da companhia francesa. São eles: Jean-François Dusigne, Duccio Bellugi-Vannuccini, George Bigot, Maurice Durozier, Jeremy James, Stephane Brodt, Andrea Simmas, Jean-Jacques Lemêtre, Armand Saribekyan, Olivia Corsini, Serge Nicolaï, Fabianna de Mello e Souza, Juliana Carneiro da Cunha e Eve Doe-Bruce.

Este tese é dividida em cinco capítulos: *Considerações Iniciais, Trajetória em companhia: construção de um projeto, Ensinar encenando: relação com o público, Encenar ensinando: procedimentos, ferramentas e escolas, Processos de criação: percursos artístico-pedagógicos.*

O primeiro capítulo, denominado *Considerações Iniciais*, corresponde a uma apresentação, delimitação e análise de noções que conduziram a reflexão em torno do tema proposto pela tese. São elas: encenação, pedagogia, companhia teatral, criação coletiva, projeto artístico e seus componentes ético, ideológico e político, ensinamento/aprendizagem. Há como pressuposto que *encenação* e *pedagogia* mantém entre si uma relação íntima e inseparável e que a efetivação da primeira enquanto prática está condicionada a existência da segunda, pois é ela que permite - principalmente quando se fala em “direção de atores” - a sua realização. A *encenação* é analisada em seu desenrolar histórico como atividade que surge como necessidade de busca por autoria e autonomia do teatro enquanto arte. Arelada a esta necessidade, a formação de “escolas”, que ao mesmo tempo serviam como espaços de exposição de ideias sobre os novos rumos do teatro e como locais de preparação dos agentes destas transformações. Neste capítulo, ainda, há a reflexão sobre a importância do trabalho continuado no seio de uma *companhia teatral* para efetivação da dimensão pedagógica, pois todo processo de formação necessita de tempo e espaços adequados para se estabelecer. Aliada à ideia de companhia teatral faz-se, também, uma análise do processo de *criação coletiva* como potencializador desta mesma dimensão, uma vez que sua prática redefine, reconfigura o lugar do encenador e da equipe de criação a partir da proposta de partilhamento da autoria. O *projeto artístico* de uma companhia teatral é pensado como fundamental, pois é a partir da ideia de projeto, identidade construída coletivamente, que se pode compreender o modo de organização e funcionamento interno da companhia e as relações que este organismo estabelece com o mundo exterior, ou seja, com a sociedade contemporânea. A compreensão desta identidade é, portanto, caminho para o entendimento de suas práticas artísticas, reflexos diretos do projeto.

No segundo capítulo, denominado *Trajetória em companhia: construção de um projeto*, faz-se uma análise da trajetória do *Théâtre du Soleil* na tentativa de entendimento de como se

formula seu projeto artístico, focando principalmente os primeiros anos de atividade artística. Um momento específico desta trajetória foi essencial para a formulação de um projeto, de uma ação intencional, explícita e concebida coletivamente. Esse momento ocorreu no ano de 1968, portanto somente após quatro anos de existência do grupo. A concepção de um projeto, neste caso é, antes de qualquer formulação prévia, fruto de um processo de aquisição de consciência do lugar do artista na sociedade e da articulação do teatro com a história de nosso tempo. Processo que se consolida como projeto após alguns anos de existência da companhia e não desde o seu início. É importante ressaltar, ainda, que a noção de aprendizado é considerada a espinha dorsal a partir da qual se ergue este grupo, corpo tão firme em ideais e convicções e tão singular em maneiras de se portar e de se mover diante do conjunto de corpos comuns existentes.

No terceiro capítulo, denominado *Ensinar encenando: relação com o público*, reflete-se sobre o espetáculo como um espaço de aprendizagem para o espectador, compreendendo-se que este aprendizado se dá de forma bastante particular no que diz respeito ao *Théâtre du Soleil*, diferente de muitas outras companhias teatrais. Há no caso desta companhia, uma intencionalidade pedagógica que mobiliza suas criações como parte de seu projeto artístico. Analisam-se, também neste capítulo, os chamados *dossiês pedagógicos*, ferramentas importantes para auxiliar o contato da companhia com as escolas, ampliando assim cada vez mais o número de frequentadores na Cartoucherie de Vincennes. Anteriormente desenvolvidos pela própria companhia, fossem como partes integrantes dos programas dos espetáculos ou como materiais à parte que eram confeccionados com finalidade pedagógica e distribuídos em escolas, hoje fazem parte de um conjunto de dossiês organizados em um site denominado “Peça (des)montada”, uma ferramenta pedagógica online realizada pelo Centro Regional de Documentação Pedagógica (CRDP). Como finalização deste capítulo é analisada uma experiência de participação em um *evento teatral* promovido pelo *Théâtre du Soleil* como experiência político-pedagógica. Aqui, entende-se *evento teatral* como um conjunto formado pelo *entorno* do espetáculo e pelo espetáculo *em si*. Há neste *evento*, para aqueles que o produzem e para os que participam, uma reconfiguração das noções de tempo e de espaço comuns através de uma proposta clara de descentralização da atividade teatral e possibilidades de partilhamento do tempo e do espaço, em função de uma relação particular estabelecida entre a companhia e seu público.

No quarto capítulo, denominado *Encenar ensinando: procedimentos, ferramentas e escolas*, reflete-se sobre a companhia como um espaço de formação, uma vez que esta não acontece de forma paralela em uma “escola”, como em muitos exemplos da tradição

ocidental, mas é a própria pesquisa desenvolvida nos processos de criação dos espetáculos que funciona como espaço de ensino/aprendizagem. Principalmente para os atores mais jovens que ingressam na companhia, mas também para os atores mais antigos e para a encenadora Ariane Mnouchkine. O aprendizado não é apenas o resultado de uma prática artística, mas o próprio caminho para a encenação. Aqui, aprendizado é, ao mesmo tempo, método e resultado efetivo. A pedagogia neste caso, ou seja, a estratégia utilizada como forma de condução para produção de um conhecimento tem sempre como ponto de partida uma pergunta. Pergunta esta que ninguém efetivamente sabe a resposta. Todos partem do mesmo lugar: a ignorância. E todos com o mesmo desejo de descobrir, de conhecer, na tentativa de responder a perguntas que tornem possível uma melhor compreensão da nossa realidade e de suas contradições. Neste capítulo são analisados separadamente alguns *procedimentos* (estabelecimento de um espaço-tempo próprios à criação, transposição como recorte do real e afastamento do realismo-psicológico, e improvisação), *ferramentas* (máscara, figurinos e maquiagem, música e documentos) e *escolas* (orientação, obras clássicas e cinema).

O quinto capítulo, denominado *Processos de criação: percursos artístico-pedagógicos*, é uma análise dos processos de criação dos espetáculos *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*, os dois últimos trabalhos da companhia e os únicos a serem apresentados no Brasil. O primeiro, que esteve em cartaz em São Paulo e Porto Alegre em 2007; e o segundo, que cumpriu temporada em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre em 2011. Esta análise processual foi feita a partir de registros filmados, de documentos do arquivo do *Théâtre du Soleil* e de entrevistas.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1. Encenação e pedagogia: relação de inerência e de efetivação

É possível falar de encenação sem falar de pedagogia? Que relações - e de que tipo - podem ser estabelecidas entre estas duas noções no âmbito do teatro? Encenar é também ensinar? Ensinar a quem? Por quê? Como?

Para responder a estas e outras questões que dizem respeito ao tema desta tese, que é a conexão entre encenação e pedagogia e o pressuposto de que há uma relação de inerência e de efetivação entre elas, foi escolhido como objeto de estudos o *Théâtre du Soleil*. Tal escolha parte da percepção de que o trabalho artístico desenvolvido por este grupo pode ser considerado um exemplo de como se estabelece esta relação, e antes, uma fonte fundamental de análise da consciente utilização e aproveitamento desta relação como meio de descoberta de procedimentos e como criação de um método de trabalho.

Como ponto de partida para esta reflexão é preciso entender o pressuposto desta tese, que é a noção de “relação de inerência e de efetivação”. Nesta conjectura encontram-se duas ideias distintas, mas que neste caso são complementares. A primeira, a ideia de inerência, ou seja, de que encenação e pedagogia mantêm entre si uma ligação íntima, necessária, que tornam ambas inseparáveis. Inseparáveis devido à segunda ideia, a de efetivação, que é o ato de tornar algo realizável, possível. No caso, a possibilidade de existência da encenação como atividade está condicionada à existência da pedagogia, ou melhor, de uma pedagogia específica, ou até mesmo, se pensarmos na diversidade das práticas cênicas, de pedagogias (no plural e, não, no singular). Essas pedagogias são reconhecidas em função de suas particularidades e de seus procedimentos próprios.

A atividade pedagógica não só é uma atividade ligada à encenação, mas uma necessidade inerente à sua efetivação como prática artística. Pode-se considerá-las como duas práticas integradas quando se pensa no fenômeno teatral. Assumido ou não entre os artistas o caráter pedagógico inerente ao ato de encenar, é impossível negar o fato de que esta relação está presente na base de todo e qualquer espetáculo. Cada novo processo traz questões ou problemas diferentes que demandam a criação de estratégias e/ou metodologias particulares que possibilitem o aprofundamento, o encontro de novos caminhos ou até mesmo uma renovação na linguagem cênica. Estratégias/metodologias como parte de um programa de

trabalho que, variável de acordo com a situação, é o elemento capaz de estabelecer o diálogo e assegurar a coesão entre todos os envolvidos na prática teatral. Mas existe um lugar no âmbito teatral onde esta relação encenação e pedagogia e suas práticas se efetivem com maior potencialidade e, portanto, sirvam como espaços de exemplaridade? Para responder a esta questão é necessário, antes, entender o que são as noções de encenação e pedagogia e como elas se articulam quando se trata da prática teatral.

Segundo Paulo Ghiraldelli Jr. (2007), a palavra *pedagogia* pode ser entendida sob duas perspectivas diferentes. Como “termo” ou como “conceito”. Como termo, a sua definição remonta suas origens gregas nos vocábulos *paidós*, que significa “criança” e *agodé* que indica “condução”. Na Grécia Antiga, o *paidagogo* era o condutor da criança. Era o serviçal responsável por guiá-la ao local de ensino e dos exercícios de ginástica. Não era a pessoa que, de fato, ensinava, mas aquela que tinha a função de guiar, de colocá-la na direção do conhecimento. Há nesta definição, e pode ser considerado um dado importante, um caráter intrínseco à atividade de condução do *paidagogo*. O deslocamento promovido por ele, que leva a criança até o local de ensino e retorna ao local de origem é sempre marcado pela diferença. Pelo novo. A criança, a partir da conclusão do primeiro ciclo partida-deslocamento-retorno nunca será a mesma. E cada nova conclusão deste ciclo resultará em nova transformação, em mudança de comportamento. O *paidagogo* é o condutor da mudança. Tendo em vista esta definição da função original do pedagogo, percebe-se que, ainda hoje, ela mantém seu sentido primário de “condução”, pois tem como objetivo possibilitar, através de meios técnicos e intelectuais, o melhor caminho para o ensino/aprendizagem. Pedagogia, portanto, não se refere “ao conteúdo do que é ensinado, mas aos meios de ensino, aos procedimentos para que alguém tenha acesso a um determinado conhecimento de modo a aproveitá-lo da melhor maneira possível”¹².

Como conceito, o termo *pedagogia* se ampliou e deixou de ser apenas a designação de uma atividade para tornar-se também a “noção do que se fazer com a educação”, ou seja, passou a dizer respeito à própria ciência da educação, para qual estabelece caminhos através de recomendações e de advertências; e de forma específica, às relações de ensino-aprendizagem. Neste sentido, constitui-se como uma série de correntes de pensamento distintos e/ou complementares que indicaram rumos para a educação.

É preciso quando da utilização da palavra *pedagogia*, levar em consideração os dois aspectos que a compõem. O primeiro, como termo, ligado à ideia de uma atividade de

¹² GHIRALDELLI JR., Paulo. *O que é Pedagogia*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 12.

condução e de transformação (prática); e o segundo, como conceito, relacionado a uma ciência e a correntes de pensamento (teoria).

O pensamento de Umberto de Andrade Pinto (2006), no entanto, mostra-se fundamental para a ampliação desta noção inicial de pedagogia, uma vez que aponta para a importância de reconhecê-la, primariamente, não apenas como uma ciência, mas como um *campo de conhecimento*, teórico-prático, *sobre e na* educação. Tratando-a como campo de conhecimento e, não, simplesmente como ciência, atesta-se que em sua constituição, além de teorias científicas, há outras formas e tipos de conhecimentos envolvidos.

A pedagogia, além de constituir-se por uma abordagem transdisciplinar do real educativo, ao articular as teorias das diferentes ciências que lhe dão sustentação direta (psicologia, sociologia, história) ou indireta (biologia, antropologia, neurologia...), constitui-se, ao mesmo tempo, por uma abordagem “pluricognoscível” ao ser expressão das diferentes formas e dos diferentes tipos de conhecimento: do senso comum, da estética, da ética e da política, da empiria, da etnociência¹³.

Segundo o mesmo autor, a pedagogia é “sobre” a educação porque “teoriza e sistematiza as práticas educativas produzidas historicamente na articulação dos diferentes saberes já descritos”. E é “na” educação, pois “se materializa nas práticas educativas”.

Levando em consideração os aspectos contidos na definição de Ghirardelli Jr.(2007) e na ampliação proposta por Pinto (2006), tem-se que: *pedagogia é um campo de conhecimento teórico-prático que envolve, ao mesmo tempo, um conjunto de doutrinas e princípios que regem a educação e os métodos e procedimentos de condução a um determinado conhecimento (ensino-aprendizagem), viabilizando e promovendo uma modificação de comportamento.*

Feita esta primeira delimitação é necessário, agora, precisar a maneira como o conceito de encenação será tratado nesta tese devido à especificidade do trabalho desenvolvido no *Théâtre du Soleil* e suas raízes históricas. Quando a palavra “encenação” é empregada referindo-se a uma prática artística determinada, esta utilização e a própria encenação em si carregam, ao mesmo tempo, uma “memória” do próprio teatro sobre o que significa o termo, e as modificações que o período histórico específico acrescenta a este, ao se estabelecer como prática. Afinal, como afirma Marvin Carlson (2001), o teatro é uma

¹³ PINTO, Umberto de Andrade. *Um conceito amplo de pedagogia*. Artigo criado a partir de trabalho apresentado no XIII ENDIPE - Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino - Universidade Federal de Pernambuco (Recife/PE), 2006. Disponível em: <http://www.metodista.br/ppc/multiplas-leituras-01/um-conceito-amplo-de-pedagogia>. Acesso em 05/01/2012.

“máquina da memória”. Há uma “qualidade espectral”, um sentido de algo que retorna no teatro. Cada encenação é simultaneamente “novidade” e “reciclagem”, “reminiscência”, pois como a própria terminologia já indica, “representar” é também recordar, reinscrever, reconfigurar, reiterar, restaurar.

[O teatro] é um depósito da memória cultural, mas, assim como a memória de cada indivíduo, está também sujeito a contínuos ajustes e modificações, uma vez que as recordações são despertadas em novas circunstâncias e contextos. A experiência presente está sempre cercada pelos fantasmas de experiências e associações prévias que, por sua vez, transformam-se e se modificam devido a processos de reciclagem e reminiscência¹⁴.

Portanto, melhor do que se falar de encenação genericamente, como uma noção fechada, seria falar de encenações, ou de poéticas específicas. Esta atitude é, antes de tudo, uma tentativa de se compreender com “qual encenação” está se lidando e o que ela carrega de reminiscências de outras práticas de encenação. Delimitação que é também uma demarcação espaço-temporal da noção, tendo em vista as inúmeras e importantes modificações em sua constituição e seu funcionamento enquanto prática artística condicionada à história.

Surgida no final do século XIX, a noção de encenação é algo bastante recente na história do teatro ocidental, apesar de alguns exemplos anteriores atestarem, através de indícios ou modos concretos de conduta, uma existência prévia desta função; seja ela vinculada à figura de um dramaturgo, de um ator principal ou de um chefe de trupe.

Segundo Patrice Pavis (1999), é possível encontrar rastros dos ancestrais do encenador na história. No teatro grego, por exemplo, existia a figura do *didaskalos*¹⁵, ou instrutor, que cumpria, em determinadas ocasiões, a função de autor e organizador do espetáculo simultaneamente. Na Idade Média era o *meneur de jeu* (ou condutor de jogo) quem se responsabilizava ao mesmo tempo pela ideologia e estética dos mistérios¹⁶. No teatro clássico francês, Molière era, ao mesmo tempo, dramaturgo, ator principal e diretor dos seus espetáculos. No Renascimento, a organização dos espetáculos ficava a cargo do arquiteto ou do cenógrafo; ou, neste mesmo período, as companhias de *commedia dell'arte*, que tinham no chefe de trupe uma espécie de condutor da criação do espetáculo, a partir do jogo

¹⁴ CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria: os fantasmas da cena*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.p.12.

¹⁵ *Didascálias* é também o termo que se usa para designar as indicações cênicas; rubricas.

¹⁶ Drama medieval religioso (do séc XIV ao XVI) que põe em cena episódios da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) ou da vida dos santos, representados quando das festas religiosas pelos amadores (mímicos e menestres principalmente), sob a direção de um condutor. (PA VIS, 1999,p.246)

improvisado¹⁷ dos atores, podem ser consideradas um modelo de construção e de conduta. Na Inglaterra, entre os séculos XVII e XIX, existiu uma série de atores-diretores que possuíam grande influência em suas companhias e assumiam a atividade de organizador. Na Alemanha, no século XVIII, esta função também era atribuída aos grandes atores, que se transformaram em “ensaiadores”.

Apesar de todos esses indícios, o emprego do termo *encenador* aparece apenas em 1820, indicando a função e oficializando-a como a de responsabilidade de ordenação do espetáculo. Ainda que esta função de ordenação ou organização existisse no teatro, é o sentido moderno atribuído ao termo e a ampliação de seu significado que fazem desta uma atividade diferenciada das práticas anteriores. Mas, essa ampliação e reconhecimento da encenação como uma disciplina e as tentativas de estabelecimento dela como uma arte autônoma ocorrem apenas na passagem do século XIX para o século XX, através das experiências do duque de Saxe-Meiningen, André Antoine e Constantin Stanislavski.

O aparecimento da figura do encenador é decorrente de uma reivindicação pela autonomia do teatro enquanto arte - dotado de uma linguagem própria - e enquanto lugar de efetivação de uma autoria. Este nascimento é resultado de uma série de fatores, dentre os quais podem ser destacados: a diluição das fronteiras e distâncias geográficas, o surgimento da iluminação elétrica, e o confronto de ideias de duas correntes teatrais opostas - o Naturalismo e o Simbolismo. Se não é possível delimitar com exatidão o ano, o local e o responsável pelo início desta atividade, pois em alguns países da Europa manifestações diversas já apontavam o nascimento desse novo olhar sobre a prática teatral, convencionou-se o ano de 1887, a fundação do *Théâtre Libre*¹⁸, em Paris, e André Antoine como componentes inaugurais desta nova prática. O nome de Antoine é o primeiro registro de “assinatura” de uma obra teatral e, ainda, o criador - no ocidente - de uma sistematização de suas concepções sobre esta nova arte.

A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma

¹⁷ É importante ressaltar que este jogo aparentemente livre de improvisação destas companhias é, na verdade, resultado de uma combinação muito bem articulada de elementos contidos nos roteiros dos espetáculos (*canovaccios*).

¹⁸ A fundação do *Théâtre Libre*, assim como o aparecimento de muitos outros teatros privados neste período, segundo Béatrice Picon-Vallin (2011), vem do fato do encenador, considerado um “intruso na ordem teatral”, não ter espaço nos teatros institucionalizados, pois vinha roubar um espaço já assegurado pelo autor, diretor de cena e ator-líder, responsáveis pela encenação. Em função da criação destes novos espaços, relacionados à novas pesquisas, houve a necessidade da formação de uma equipe (atores, cenógrafos, figurinistas, músicos, etc) e, como consequência, um trabalho de compreensão das intenções artísticas destes encenadores e uma preparação específica. (PICON VALLIN, 2011).

visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator.¹⁹

Ao tratar dos elementos que compõem uma montagem, Roubine (1998) discrimina-os e fornece um caminho de compreensão do que é a encenação, sua função e suas atividades práticas. Existe no trabalho de encenação - no sentido moderno do termo - uma ideia de alcance de “unidade” de uma obra, que será obtido pela ação de um sujeito único, coordenador de diversos componentes ou linguagens. A encenação enquanto linguagem híbrida constitui-se a partir da reunião de outras linguagens (arte do ator, as artes visuais, a música, a dança, a literatura, etc.). Nesta discriminação, no entanto, entre todos os componentes encontra-se um componente essencial da atividade de encenação, ligado à dimensão pedagógica - a direção de ator -, que é também um elemento-chave para qualquer análise sobre a noção de encenação e suas transformações históricas. Ainda que esta não fosse uma noção original do teatro, pois emprestada do cinema²⁰, a atividade de direção de atores já fazia parte da prática teatral. Mas, como noção, sua utilização específica no teatro ocorre justamente “em paralelo ao surgimento do conceito moderno de encenação e da realização cinematográfica”²¹. Antes da encenação moderna, a direção de atores - que não era nomeada assim - estava limitada à organização dos atores no palco e não ao que vai se entender, posteriormente, como prática que visa servir “um ponto de vista artístico e estético”²². A transformação do caráter desta prática está intimamente relacionada ao surgimento da atividade do encenador no sentido moderno do termo. Apesar das inúmeras ocorrências de utilização contemporâneas, o emprego corrente do termo na teoria e na prática teatral é recente. Sophie Proust (2006), autora do livro *La Direction d'acteurs: dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, ressalta que apenas na terceira edição do *Dicionário de Teatro* organizado por Patrice Pavis, um dicionário especializado, aparece o termo “direção de ator”, que é definido como:

a maneira pela qual o encenador (às vezes rebatizado “diretor de ator”, até mesmo *coach*), aconselha e guia seus atores, desde os primeiros ensaios até os reajustes feitos durante as representações. Esta noção, por vezes tênue e indispensável, diz respeito à relação individual, tanto pessoal quanto

¹⁹ ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 24.

²⁰ No cinema, o termo *director* refere-se tanto ao *realizador* quanto ao *encenador*. Segundo Sophie Proust (2006), no cinema, o alto custo da produção e o elevado preço das películas, somados à proximidade e amplitude dos atores na tela, impuseram uma maior precisão no trabalho, um maior apuro na construção da obra.

²¹ PROUST, Sophie. *La Direction d'acteurs: dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, 2006. p. 29.

²² *Idem*, p. 31.

artística, que se estabelece entre o mestre de obra e seus intérpretes: relação pessoal e frequentemente ambígua que ocorre apenas no teatro ocidental, sobretudo no realista e psicológico, onde o ator procura a identidade de seu personagem a partir de si mesmo [...]²³.

Se a encenação é uma *criação direta*, a partir da qual o encenador “assina uma obra”, a direção de atores é uma *via indireta* de criação. Através do “aconselhamento”, do direcionamento, o encenador-como-diretor conduz, “guia” o ator dentro de uma concepção, um caminho traçado previamente a partir de uma visão pessoal. Talvez seja este o lugar único de efetivação da prática pedagógica no ato da encenação? Ou é possível reconhecê-lo em outro espaço quando se fala em relação encenação-pedagogia? Será que sempre, na atividade de encenador-como-diretor, existe a dimensão pedagógica e a relação ensino/ aprendizagem? Para tentar responder a estas questões é preciso avançar na história para entender as transformações da noção de encenação, sua prática e seus desdobramentos. Assim, talvez, seja possível esclarecer como e em que espaços se estabelece a relação encenação-pedagogia.

Em um momento inicial, durante as primeiras décadas do século XX, mesmo que a encenação não estivesse mais associada apenas a uma transposição de um texto escrito para a cena, ilustrando assim o discurso único de um autor, ela ainda tinha como ponto de partida a literatura dramática. Uma visão “textocêntrica” da função da encenação. Nas *Conversas sobre encenação* de André Antoine, editadas em 1903, há uma passagem em que o autor, ao especificar o trabalho do encenador divide-o em duas esferas distintas: uma material e a outra, imaterial. A primeira, relacionada à constituição do cenário que serviria de base para o trabalho de marcação e agrupamento dos atores. Já a segunda, a esfera imaterial, estaria ligada à “interpretação” e ao “movimento do diálogo”. Se for possível, a partir destes escritos, apreender um *caráter interpretativo* atribuído à encenação moderna, ou seja, uma “leitura”, uma “visão” ou até mesmo uma “assinatura”, não é possível pensar esta atividade como uma “autoria” efetiva, uma vez que a encenação estava subordinada à existência de uma obra dramaturgicamente. Neste primeiro momento, o desejo de ruptura e o estabelecimento do espetáculo como “obra teatral” não mais submetido à literatura - entendida como mais um dos diversos elementos de sua constituição - apareciam apenas em escritos teóricos, ainda não concretizados como prática cênica. Mas, exemplos como os de Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold e Antonin Artaud são significativos no caminho de transformação da noção de encenação. Mesmo que não tenham superado os limites do texto, representam

²³ PA VIS, Patrice. *Dictionnaire de Théâtre*. Paris: Dunod, 1996. p.93-95.

importantes fontes de inspiração, principalmente quando revisitados a partir da segunda metade do século XX.

Em 1905, Edward Gordon Craig previa um futuro de autonomia do teatro como arte no “Primeiro diálogo entre um profissional e um amador de teatro” contido no livro *Da Arte do Teatro*. O caminho para esta autonomia encontrado no estudo do “movimento, do cenário e da voz”²⁴ já apontava, neste momento, um questionamento sobre o lugar do texto escrito e da palavra no teatro. Este questionamento, no entanto, é também reflexo de uma crise que já ocorre no interior do *drama*, que é a da própria representação do sujeito no teatro, e que o surgimento da encenação só viria a deflagrar. O risco que a autonomia da arte teatral representava para o *drama* foi talvez, também, a possibilidade de renovação deste. Nesta época há uma parceria fecunda, mas nem por isso menos turbulenta, entre autores como Tchekov, Maeterlinck, Ibsen, Stridberg e encenadores como Stanislavski, Paul Fort, Antoine, Lugné-Poe. Sob certa medida, a dramaturgia se modifica via encenação e esta se concebe como prática artística apoiada pelo texto escrito. A primeira, em crise, tenta encontrar caminhos de renovação e o palco aparece como um lugar de experimentação e de avaliação de novas propostas; enquanto a segunda, em tenra infância, engatinha observada e amparada pela literatura dramática, que a impulsiona na direção de sua realização como “próprio local do aparecimento do sentido da obra teatral”²⁵.

Craig é visionário quando profetiza a chegada de um dia em que “o teatro não terá mais peças para representar e criará obras próprias de sua Arte”²⁶. Ideia que se coaduna com as visões de Antonin Artaud, que anos mais tarde, falará de “uma peça feita diretamente em cena”²⁷, ou seja, concebida na sala de ensaio ou mesmo no palco, sem a interferência de uma dramaturgia prévia composta por um autor ausente. Esta concepção de “escritura na cena” é fundamental para se compreender como diversos encenadores, principalmente na década de 60 e 70, sob a influência destes pensamentos, buscaram construir espetáculos a partir deste tipo de “criação direta”. Influenciados, ainda, pela atmosfera de liberdade e de coletividade requeridas na época, essas criações absorveram este caráter. O *Théâtre du Soleil*, objeto de observação desta tese, é um exemplo claro desta influência.

O encenador russo Vsevolod Meyerhold - contemporâneo de Craig -, mesmo ligado ao texto escrito, já realizava experiências de fricção entre texto e cena no ato de encenação. Estas experiências se davam através de uma valorização da “configuração composicional e

²⁴ CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p.193.

²⁵ STANISLAVSKI *apud* PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. p.123.

²⁶ CRAIG, Edward Gordon, *Op. Cit.*, p.145.

²⁷ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. p. 40.

imagética”²⁸ do espetáculo, partindo da ideia de dissociação entre o elemento sonoro (as palavras) e o visual (a plástica). Essa dissociação, teorizada por ele em 1907, revela sua concepção:

As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e a outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias²⁹.

Meyerhold, que pode ser considerado o primeiro “autor de espetáculo” - termo que ele mesmo utilizou no cartaz de *O Inspetor Geral*, em 1926 - era radical em sua visão sobre a função do encenador. Para ele, tornar-se encenador era “deixar de ser ilustrador” e assumir-se, em primeiro lugar, como “aquele que passa o escrito pelo fio da espada do olhar e depreende da peça a ser representada uma *visão* ao mesmo tempo precisa e sugestiva”³⁰. Aliada à ideia de *autoria*, que deveria ser o ponto de partida do trabalho do encenador, ou seja, uma visão sobre a obra, há ainda em seus escritos uma reivindicação de que o teatro fosse visto como uma *arte independente* que exigiria “a submissão de tudo o que o integra a leis teatrais únicas”³¹.

Antonin Artaud, seguindo pelo mesmo caminho de seus predecessores, sonhava com a encenação como uma linguagem própria, uma “arte independente e autônoma, assim como a música, a pintura, a dança, etc.”³². Desejava uma cena desvinculada do texto escrito, não no sentido de supressão da palavra, mas de mudança de “destinação” e, sobretudo de “redução do lugar” ocupado por ela. O contato com o teatro oriental, mais especificamente com o teatro balinês, forneceu a ele a ideia de um teatro físico e não verbal. Se para Artaud, o teatro ocidental era apenas “um ramo da literatura” inseparável da “ideia de texto realizado”, a encenação seria o caminho para uma possível transformação, pois era “a parte verdadeira e especificamente teatral do espetáculo”.

No Primeiro Manifesto do *Teatro da Crueldade* há uma espécie de proposta de como deveria acontecer esta transformação da linguagem da encenação em “linguagem teatral pura”, uma materialização visual e plástica da palavra.

²⁸ TARABUKIN, Nicolaj *apud* PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequenos Gesto: Letra e Imagem, 2006. p.84.

²⁹ MEYERHOLD, Vsevolod *apud* PICON-VALLIN, Béatrice, *Op. Cit.*, p. 92.

³⁰ PICON-VALLIN, Béatrice, *Op. Cit.*, p.85.

³¹ *Idem*, p. 69.

³² ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. p. 76.

É em torno da encenação, considerada não um simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda a criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação³³.

Para estes três artistas-pensadores, o texto no teatro era mais um elemento a ser manipulado pelo encenador, ou até mesmo suprimido, quando necessário. Desejavam assim, cada um a seu modo, uma autonomia do teatro em relação à literatura e, nesta demanda, o domínio da autoria para um novo criador, o encenador-autor.

As experiências seguintes, ainda na primeira metade do século XX, apontam outros caminhos no sentido de busca de autonomia do teatro e de autoria da encenação, ou até mesmo a aceitação e a corroboração de uma hierarquização que coloca o autor e o texto em seu ponto mais alto.

Ainda que Artaud já apontasse sua reivindicação a não submissão do teatro ao texto escrito como um caminho de autonomia, a França é um caso específico desta hierarquização e de uma relação singular entre encenadores e a literatura dramática. Na intenção de desvincular-se da “mediocridade de boulevard”³⁴, encenadores como Copeau, Baty, Pitoëff, Dullin, Jouvet, Barrault e Vilar, com percursos artísticos bem distintos, vão em busca do texto como elemento fundamental para a construção de suas encenações. Desde o repertório clássico, os chamados “textos primordiais” como Sófocles, Shakespeare, Molière, Racine, Corneille, Marivaux, passando por Kleist, Büchner, Tchekov, Pirandello, e ainda Musset, Claudel, Cocteau, Anouilh, Beckett, Marguerite Duras, Sartre e Giraudaux.

A mesma devoção ao texto pode ser observada nos escritos destes encenadores. Certamente há, entre estes criadores, a influência dos simbolistas e seu desejo de livrar-se dos acessórios e cenários, para então confrontarem-se diretamente - e apenas - com o texto. Este tipo de pensamento aparece, por exemplo, no discurso de Copeau, para quem o texto era “o coração vivo da direção”³⁵. E nas palavras de Jouvet, que afirmava que “é apenas o texto que conduz uma representação”³⁶. Encenar era escutar o texto e a representação, uma iluminação de seus significados. Assim também pensava Vilar, que dignificava o ator pela sua capacidade de servidão ao texto e não de imposição sobre ele.

³³ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. p. 106-107.

³⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 143.

³⁵ ROUBINE, Jean-Jacques, *Op. Cit.*, p. 144.

³⁶ *Idem*.

Na Alemanha, por outro lado, o trabalho realizado por Bertolt Brecht é bastante importante no sentido de reformulação do pensamento sobre a relação entre autor dramático e encenador, uma vez que este artista acumulava as duas funções - encenador e dramaturgo - podendo, assim, colocá-las em questionamento e reflexão. Neste caso, há uma flexibilização da obra dramaturgica em favor da cena, uma vez que o dramaturgo, ao encontrar-se “inserido” no processo de criação do espetáculo, pode interferir em sua obra a partir do contato com o espaço, com o ator, com o espectador e, ainda, com a sociedade no qual está inserido. Este tipo de processo faz da sala de ensaio “um lugar de verificação do texto, constantemente revisto”³⁷. Mas, segundo Rosyane Trotta (2008), “a função do encenador, ainda que pudesse ser considerada artística, não tinha o caráter autoral da função exercida pelo dramaturgo”³⁸.

O teatro precisou aguardar ainda alguns anos até que a encenação se desvinculasse efetivamente do texto escrito - como ponto de partida da criação - e fosse possível conquistar esta autonomia. A década de 60 é um período histórico bastante frutífero em exemplos de práticas de encenação que questionavam o lugar do texto no topo da hierarquia da criação teatral e rompiam efetivamente com ele. Podem ser citadas as experiências de Jerzy Grotowski, Judith Malina e Julian Beck, Peter Schuman e, claro, Ariane Mnouchkine e o *Théâtre du Soleil*.

Jerzy Grotowski, em seu *Teatro Laboratório*, ao dar foco ao ator como figura principal de seu teatro, coloca em cheque o lugar da personagem escrita por um dramaturgo apartado do processo de encenação e, conseqüentemente, o texto escrito como um todo. Não abandonando, porém, o uso do texto escrito como elemento da cena, o encenador propõe a seus atores que “sirvam-se” deste texto dando-lhe um “tratamento especial”. Este tratamento, ou “operação essencial” dado ao texto que seria utilizado em cena, funcionava como uma espécie elo entre as subjetividades do ator e do espectador e como um guia para que o ator não resvalasse em um caminho narcisista e individual. Se o objetivo deste teatro era o *encontro*, este deveria ser mediado por algum elemento comum que unisse estas subjetividades e despertasse em ambos, ator e espectador, sensações e emoções profundas. Por isso, a escolha por textos carregados de significados históricos e mitológicos. Este modo de relação com o texto passa pela ideia de *confronto* - termo usado por Grotowski - entre as experiências de “vida das gerações que nos precederam e [...] as nossas próprias experiências

³⁷ TROTTA, Rosyane. *Autoria Coletiva: processos de criação teatral*. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008. p. 32.

³⁸ *Idem*.

e preconceitos”³⁹. Pode-se falar, portanto, em relação a este tratamento dado ao texto, que é “triturado, remodelado ao sabor das exigências da introspecção e do autodesnudamento empreendidos pelo ator”⁴⁰, de uma re-criação. Outra obra textual surge a partir de uma (re)elaboração coletiva advinda do embate ator-texto-encenador. Esta transformação proposta por Grotowski prenuncia outro movimento que se estabeleceria na chamada “criação coletiva”, onde “o conjunto de todos os que representam o texto se constitui no seu autor coletivo”⁴¹.

Apesar das atividades teatrais de Judith Malina e Julian Beck terem começado ainda na década de 50, nos Estados Unidos, o *Living Theatre* ganha notoriedade quando se transfere, já na década de 60, para a Europa, onde constrói um repertório importante. É desta época, ainda, a decisão da encenadora Judith Malina de não mais conceber previamente os espetáculos, mas deixar a criação a cargo dos atores. A ela e a Beck cabia a seleção e organização do material experimentado durante os ensaios.

No caso deste grupo, em torno da ideia de coletivização da criação encontrava-se outro componente fundamental dessa prática, a noção de “comunidade” e o desejo de funcionamento “anárquico”, que seria a possibilidade de desaparecimento das figuras de autoridade de Malina e Beck e a “fusão” de ambos no seio da coletividade. O projeto de obra coletiva refletia o modo de vida destes artistas, que buscavam unir em seus trabalhos, estética, ética e política; e em sua vida partilhada, valores e ideologias pacifistas.

É possivelmente o primeiro conjunto a banir definitivamente tanto a obra dramática quanto a própria função do autor, disseminando-a entre todos os integrantes. Texto e espetáculo nascem juntos, indissociáveis dos corpos que o geram. Não se pretende fazer do texto resultante uma obra literária - ao contrário, ele se torna tão fugaz quanto o teatro⁴².

Esta prática, denominada *criação coletiva*, ao abolir a noção de um autor ausente do processo e de um texto prévio, faz com que o papel do encenador seja também reconfigurado e, como consequência, a própria ideia de encenação.

O *Bread and Puppet Theatre*, outro exemplo importante de *criação coletiva* e de arte engajada com seu tempo foi fundado em 1963, nos Estados Unidos, pelo escultor alemão

³⁹ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p.55.

⁴⁰ ROUBINE, Jean-Jaques. *Op. Cit.*, p.72.

⁴¹ *Idem*, p. 73.

⁴² TROTTA, Rosyane. *Op. Cit.*, p.46.

Peter Schuman. Ainda em atividade⁴³, guarda seus princípios iniciais: a recusa ao profissionalismo e à comercialização; e a autogestão como forma de organização e produção. O grupo, que se apresentava em teatros fechados, ao ar livre, em escolas, instituições beneficentes e prisões, trazia em seus espetáculos, na época, uma radicalidade na articulação de diversas linguagens (atores, bonecos, máscaras, dança, música, pintura, escultura, circo, poesia). Seguindo a tradição do teatro de bonecos (puppets), além da influência do teatro medieval, os roteiros valorizavam a ação em detrimento dos diálogos, e a simplicidade e a imaginação criativa como forma de exposição de conteúdos. Trabalho construído a partir da ideia de *escritura cênica* e não de uma dramaturgia fechada. Apesar da existência de roteiros, eles serviam apenas como guias e não conseguiam dar conta do que realmente ocorria em cena, lugar onde eram expostos *signos* que deviam ser lidos e organizados pelo espectador. Segundo Ilari (2007), nestes roteiros há a ausência total de rubricas (indícios de encenação) em suas partes dialogadas, e em muitos trechos é possível verificar o enredo explicitado, através da utilização da prosa que, em sua maioria, aparece acompanhada de ilustrações⁴⁴. Aqui, não há o interesse em explicar um conteúdo durante os espetáculos, ensiná-lo, mas colocá-lo em jogo, em diálogo com e diante da plateia. A comunicação dá-se primariamente através de formas, imagens, metáforas e símbolos.

O nome dado ao grupo e o ritual de distribuição de pães aos espectadores antes dos espetáculos é bastante significativo no que diz respeito ao modo como esses artistas pensam a arte em sua relação com a sociedade. Para eles, o teatro é tão indispensável ao homem quanto o pão. E antes de ser um teatro de protesto é um teatro de utilidade que pretende comunicar-se com o maior número de espectadores possível.

Ainda que não tenha sido precursor desta prática coletiva, pois essa originalidade pode ser atribuída ao *Living Theatre* ou ao *Bread and Puppet*, que já existiam antes da criação da companhia francesa, o *Théâtre du Soleil* respondia, ao buscar uma coletivização do trabalho artístico, a “uma inspiração política e social para um trabalho coletivo”⁴⁵. Apesar dos movimentos de *Mai de 68* ainda não terem acontecido quando o *Soleil* e esses dois outros grupos foram fundados, a atmosfera de ruptura e liberdade já estava no ar.

⁴³ A companhia está radicada no estado rural de Vermont, região da Nova Inglaterra, onde continua suas atividades ainda hoje.

⁴⁴ ILARI, Mayumi Denise Senoi. *Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado: O Bread & Puppet Theatre na Sociedade de Consumo*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p.18.

⁴⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Entrevista concedida à *Sabatina Folha/SESC*, 2011.

Eu não ousaria dizer que fomos precursores. Penso que, talvez, a nossa originalidade é mais a de sermos continuadores, seguidores. E que tenhamos continuado durante tanto tempo assim. E isso sim. Disso nós podemos nos orgulhar. De termos aguentado essa barra e não termos abandonado um modo de funcionamento. [...] Ou seja, de termos mantido nosso princípio do início. Todos os nossos princípios. Até mesmo reforçado esses princípios⁴⁶.

⁴⁶ *Idem.*

1.2. Companhia teatral e criação coletiva: espaços de efetivação e potencialização da dimensão pedagógica

Seria a *companhia teatral*, além de espaço de efetivação, espaço de potencialização da relação entre encenação e pedagogia? A companhia teatral, pela via da *criação coletiva*, teria como característica fundamental a ideia de *formação*? Mas e outros exemplos anteriores de relação imbricada entre estas duas noções? Também não podem ser considerados efetivos e pontentes? Afinal, a ideia de encenação não surge atrelada à noção de pedagogia? E estas experiências modernas inaugurais não podem ser consideradas exemplares para as experiências futuras? Não é também o teatro que forma o próprio teatro, espaço simultâneo de memória e invenção?

Se, a partir dos exemplos expostos, o aparecimento da figura do encenador moderno, ou melhor, a redefinição de seu lugar no espetáculo teatral e a transformação de sua função, podem ser lidos como uma reivindicação por autoria e autonomia, esta empreitada não seria possível sem a presença do ator, elemento vivo e central do espetáculo. As modificações requeridas por estes criadores, ansiosos por encontrar caminhos artísticos que dessem conta dos avanços de suas mentalidades visionárias, pressupõem um novo teatro e consequentemente novos atores. Surge, assim, a necessidade de formação do ator como um dos elementos essenciais para a renovação da cena teatral. Esta renovação, sem dúvida, só foi possível a partir da criação de uma nova pedagogia do teatro. Em sua grande maioria, os encenadores desenvolveram seus trabalhos artísticos por intermédio de processos pedagógicos.

Monique Borie (1988), em um ensaio intitulado *Ensino e Criação: um mesmo caminho*, reafirma a essência pedagógica do ato teatral ao analisar os trabalhos dos encenadores Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Para ela, no interior destes grupos, “a relação pedagógica é o cimento”. Ao se referir aos dois criadores percebe a impossibilidade de separação e de distinção entre o encenador e o pedagogo.

O pedagogo que dirige a aprendizagem técnica e o encenador que elabora com o grupo um espetáculo são apenas um. A osmose é total entre os processos de treinamento e os processos de criação. O encenador *enquanto tal* é pedagogo. Não há vai e vem ou tensão entre duas funções, de circulação entre dois papéis. A encenação em sua essência é fundada sobre a relação pedagógica. Mais: esta relação pedagógica define, de uma certa

maneira, o próprio ato de fazer teatro, tanto quanto a preparação para este ato⁴⁷.

Ao falar de encenadores como Appia, Craig, Stanislavski, Reinhardt, Meyerhold e Copeau, o teórico Fabrizio Cruciani (1995) também ressalta a essencialidade da dimensão pedagógica na renovação do teatro moderno.

As práticas poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define.⁴⁸

Segundo Cruciani, porém, ao se tratar o início do século XX, é mais correto falar da existência de professores-diretores, ou encenadores-pedagogos, do que se utilizar da ideia de pedagogia teatral. É, talvez, mais acertado falar de pedagogias teatrais que estão relacionadas diretamente a encenadores e suas práticas. É impossível, portanto, analisar a renovação na linguagem teatral, principalmente no que diz respeito ao trabalho do ator, sem levar em consideração esta premissa pedagógica. Foi assim com Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Copeau, Malina e Beck, Brook, Barba, entre outros, e não é diferente com a encenadora Ariane Mnouchkine e o *Théâtre du Soleil*.

Areladas ao aparecimento da encenação e auxiliadoras na transformação do papel do encenador surgem, como partes integrantes de processos artísticos, o que podem ser denominadas “escolas”. Algumas destas “escolas de atuação” foram desejadas, pensadas, desenvolvidas e/ou formalizadas por alguns encenadores e outras, ainda que não tivessem esta dimensão pedagógica declarada ou mesmo fossem entendidas como tais, podem ser analisadas sob esta perspectiva. A experiência pedagógica ligada ao teatro está relacionada à criação destas “escolas” que se desenvolveram paralelamente e, ao mesmo tempo, alimentando a criação artística (estúdios ou centros de treinamento), ou ainda se efetivando como processo no interior dos espetáculos propriamente ditos. Assim, o espetáculo adquiriria a função de escola. O segundo caso é o que acontece no *Théâtre du Soleil*. Não existe uma escola que funcione como espaço de treinamento e aperfeiçoamento para atores em separado, muito comum na maioria das experiências de renovação teatral do início do século XX, mas o

⁴⁷ BORIE, Monique. Enseignement et creation, un même chemin. In: *Le Metteur en scène en pédagogue*. Pris: Actes Sud/ Théâtre National Chaillot, n° 8, 1988.p.128.

⁴⁸ CRUCIANI, Fabrizio. “Aprendizagem”. In: *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. 1995, p.26.

próprio espetáculo é o lugar onde se estabelece a relação ensino/aprendizagem pela prática pedagógica. Para Mnouchkine, “uma verdadeira trupe é uma escola”⁴⁹, pois o fato de um conjunto de artistas trabalhar em prol de uma pesquisa aprofundada sobre a arte teatral pressupõe a necessidade de superação de limites individuais e coletivos na tentativa de aquisição de novos caminhos, novos procedimentos, e de (re)descobertas de formas teatrais. Estas aquisições e (re)descobertas, que podem ser entendidas como produção de conhecimento e, portanto, transformação, só são possíveis através da prática pedagógica. Prática que torna efetiva, antes de tudo, a transformação dos envolvidos como seres humanos e cidadãos.

É importante ressaltar, diante disso, que a noção de “escola” deve ser entendida aqui não simplesmente, como dizia Copeau, como “um grupo de alunos dirigidos por um único mestre, mas uma *comunidade* real capaz de ser *auto-suficiente* e de responder às próprias *necessidades*”⁵⁰. E ainda que, a escola, assim como o teatro, “é por um lado um compromisso com o que já existe e, por outro, um lugar onde as *utopias* se tornam realidades, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são *colocadas em teste*”.⁵¹

As citações anteriores fornecem caminhos importantes de reflexão sobre a noção de teatro e escola, que para Copeau eram uma única e mesma ideia, e seus desdobramentos no que dizem respeito à relação entre encenação e pedagogia. Ao contrário das primeiras experiências do início do século XX, onde percebe-se claramente que, apesar de uma reunião de indivíduos formando um grupo, há a ideia de *alunos* em torno de um *mestre*, o que Copeau propõe como escola-teatro, ou como no caso do *Soleil*, teatro-escola, é uma outra conformação: uma *comunidade auto-suficiente*.

Do ponto de vista sociológico, a comunidade é um grupo de indivíduos que estabelecem entre si relações de reciprocidade e que se servem de meios comuns para atingir objetivos comuns. Partilham entre si expectativas, valores, crenças e significados - um legado cultural e histórico - e vivem sob a mesma forma de governo, ou seja, de administração e de regência. É importante ressaltar, porém, que a ideia de comunidade é uma construção mental e sociológica, um modelo e não uma concretização efetiva. Ela está sempre, ao se construir, se construindo. É antes um processo, um conjunto de interações, de ações, do que um organismo concluído. Quando esta noção de *comunidade* é pensada no (e para) o teatro, e tem como prática a ideia de formação de indivíduos-artistas como momento de criação, a sua

⁴⁹ Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine: Mettre en scène*, 2009, p. 115.

⁵⁰ COPEAU *apud* CRUCIANI, Fabrizio. p. 26. Grifo meu.

⁵¹ CRUCIANI, Fabrizio. “Aprendizagem”. In: *A Arte Secreta do Ator*: dicionário de antropologia teatral. 1995, p.26. Grifos meus.

autossuficiência relaciona-se, fundamentalmente, à liberdade, à autonomia. Autonomia tanto no que diz respeito às relações internas quanto no estabelecimento de relações externas. Na esfera interna, uma reconfiguração do lugar da figura do *mestre* formador e, portanto, catalisador desta experiência, como mais um *indivíduo*, agente em formação que interage e também se constrói nesta relação; e na esfera externa, como consequência desta autossuficiência primeira, uma reformulação nos modos de produção e difusão de suas criações. Produção que responda sempre às suas *necessidades*. Que necessidades seriam essas quando se fala de uma comunidade que se reúne pelo teatro - uma companhia teatral - e que tem nele seu modo de expressão? Sem dúvida que cada *comunidade* explorará o que lhe convier e isso é um dos aspectos mais importantes da construção de um projeto artístico, ponto que será analisado no item seguinte desta tese.

Outra questão importante e essencial para a construção deste projeto é, como diz Cruciani (1995), não só assumir compromissos com o já existente, o estabelecido, o comum, mas reconfigurar este comum. No âmbito das relações externas, a escola, assim como o teatro, e isso sem dúvida inclui a noção de *comunidade*, tem nesta prática de ruptura, nesta prática dissensual, um viés político. Claro que se a política, em um sentido mais amplo, for pensada como forma de experiência. Pois, a partir do momento em que *utopias* - não-lugares, ou lugares ainda inexistentes - são transformadas em realidades, trazem em si uma nova proposta em relação ao comum, colocando-o em questão, em risco. A ideia de política como experiência e prática dissensual também é assunto do item seguinte, por possuir uma ligação íntima com a constituição de um projeto artístico. Já no âmbito interno, ou seja, no momento da criação, também sob a forma de práticas dissensuais, essas novas propostas ou pontos de vista utópicos, portanto ainda estranhos ao comum e que o colocam em perigo, são *colocados em teste*. São experimentados em todas as suas possibilidades, colocados à prova no exercício da errância da criação na extensão do tempo. Um tempo também estranho ao tempo comum: tempo distendido e saboreado.

A ideia de comunidade, ligada diretamente a noção de teatro de grupo, ou de *companhia teatral*, analisada sob a perspectiva sociológica, pode ser pensada também como uma “formação orgânica”, onde no caso do teatro, o estabelecimento do grupo ocorre a partir de uma dimensão afetiva, por afinidades e amor compartilhado pela prática teatral. E não obedecendo a interesses mercadológicos, como pode ser percebido no dito teatro convencional, de formação temporária. Neste último caso, diferente da “formação orgânica da companhia”, um encenador, um elenco e uma equipe se reúnem em torno de um projeto e permanecem unidos apenas o tempo que ele durar. O que está em jogo, aqui, antes do desejo

de se estar junto em *comunidade* e de se fazer teatro em conjunto como única possibilidade de expressão concreta, é um projeto previamente determinado e, em um grande número de casos, expressão de vaidade e/ou benefícios financeiros. Se no segundo caso está em questão a produtividade vinculada à ideia de eficácia e eficiência do resultado da criação, o que está em jogo na companhia teatral pela via da criação coletiva é um processo de “tentativas e erros, de exaustivo compartilhamento de escolhas, de discussões, por vezes complexas, que exigem longos períodos de produção”⁵². Longos períodos de tempo. Tempo que o encenador do teatro convencional não dispõe. E que o afasta - na função de diretor de ator - de uma função pedagógica e de formação. Para Patrice Pavis (1999), apenas na experiência continuada, no seio de uma companhia, há a possibilidade de efetivação desta formação, e cita como exemplo o trabalho desenvolvido por Ariane Mnouchkine no *Théâtre du Soleil*. Para Pavis, “o diretor [de atores do teatro convencional] não tem tempo de oferecer a seus comediantes uma formação”⁵³. O que na companhia é possível, pois o tempo e o espaço adequados proporcionam esta experiência pedagógica. Experiência que pode se dar tanto na criação de um espetáculo quanto em atividades paralelas de formação. Ao contrário, no teatro convencional, de estrutura temporária, o tempo é um inimigo do encenador, que não pode se permitir “perder-se”, muito menos, declarar aos integrantes de sua equipe artística e técnica “não saber” como resolver determinada situação. Qualquer mínimo sinal de dúvida de sua parte é lido como insegurança, incapacidade, o que fatalmente faz emergir o risco de se “perder o grupo”. Para o encenador de uma companhia, “sacrificar os projetos em prol do acaso” é considerada uma premissa básica da sua ideia de criação. Afinal, o teatro conta com os erros. E como dizia o encenador alemão Winfred Wekwerth, eles podem ser tudo, menos inúteis. “Eles provocam contradições e possuem o efeito de fazer progredir”⁵⁴. Assim também acontece na prática que se imagina verdadeiramente pedagógica, na ideia de *aprendizagem*. Pelo menos é o que deveria acontecer, pois a maneira mais orgânica de aprendizado é a “tentativa e erro”, algo que as escolas de ensino tradicional, ou seja, a maior parte delas, nos faz esquecer.

A constituição de um grupo de trabalho continuado - onde o tempo de maturação da criação e, portanto, da convivência é distendido, e onde a errância é também procedimento de trabalho - permite a efetividade desta prática coletivizada da criação, portanto, uma prática

⁵² RINALDI, Miriam *apud* TROTTA, Rosyane. *Autoria Coletiva: processos de criação teatral*. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008. p. 266.

⁵³ PAVIS, Patrice. *Op. Cit.*, p.98.

⁵⁴ WEKWERTH, *Op. Cit.*, p.120.

política no sentido de desvincular-se do modelo capitalista de produção. Ou seja, seu desejo é estabelecer uma alternativa-outra, uma reconfiguração do modo comum de produção e de criação.

Se nas experiências anteriores - século XIX e primeira metade do século XX - o encenador era uma “assinatura” ou “criador único” do espetáculo, aquele que oferecia aos atores e equipe sua “visão” da obra a ser encenada, agora, é mais um autor entre outros autores. A preparação ou concepção da encenação, anterior a entrada na sala de ensaio, passa a fazer parte do jogo de relações entre todos os membros da equipe de criação. O projeto se inicia no primeiro dia de trabalho, colocando todos em *igualdade* de condições de participação e de pesquisa. O ensaio, agora considerado verdadeiro espaço de criação da arte teatral, ganha importância principalmente no que diz respeito ao uso do *tempo*.

O protagonismo do encenador moderno é substituído por uma *situação de partilha*. Substituição que instaura no processo, cujo objetivo é autonomia e liberdade máximas de criação, uma situação de risco. O encenador vê-se obrigado a assumir uma posição mais efetiva de condução (portanto, mais pedagógica), que exige dele atitudes alternadas e/ou simultâneas de provocação e gerenciamento de dissensos como partes fundamentais do ato de criação.

Sem dúvida que esta reestruturação da função do encenador, ou seja, a ideia de *igualdade como ponto de partida*, reconfigura também a função do ator no interior de um processo teatral. Este passa a ser um *colaborador*, um artista-criador. A autoria da *escritura cênica*⁵⁵ não fica mais restrita à subjetividade do encenador, e muito menos a de um autor, mas se constitui a partir da reunião de materiais criados pelos atores e demais artistas envolvidos. A costura da escritura final pode, ou não, acontecer com o auxílio de um dramaturgo - que obrigatoriamente participa do processo - mas é sempre acompanhada de perto pelo encenador. Esta perspectiva de criação constitui uma mudança de paradigma e, conseqüentemente, reverbera também na formação dos atores. Formação que, na maioria dos casos, acontece no interior da própria companhia. Nesta configuração, companhia e escola se fundem e projeto e processo se alimentam e se constroem em ação.

A partir de tudo o que foi exposto neste item, no que diz respeito à relação entre encenação e pedagogia, acrescidas às ideias de comunidade, autossuficiência e utopia, se estabelece, agora, como proposta de pensamento, a delimitação de que “tipo” de encenação se

⁵⁵ A expressão *escritura cênica*, neste sentido está relacionada, como definida por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, à ideia de que “quando não há texto a encenar, e, portanto, encenação de um texto, falar-se-á no sentido estrito em escritura cênica” (PA VIS, 1999:132).

pretende lidar nesta tese. É claro, como consequência, a partir de qual pedagogia esta encenação se constrói.

Tendo em vista os argumentos anteriores e a escolha pelo *Théâtre du Soleil* como objeto de observação, o caminho de análise desta tese direciona-se assim, definitivamente, para o “tipo” de encenação que se estrutura em torno da ideia de *criação coletiva*, onde há foco no processo e na autoria partilhada, e pode-se deduzir, a partir daí, qual *pedagogia* está em questão e sob que perspectiva se deseja entender a relação pedagógica e o ato de encenar.

A *criação coletiva*, indissociável do trabalho em companhia, é um conceito-chave e lugar-modelo para o entendimento da relação entre *encenação* e *pedagogia*. É mais do que isso, um espaço de efetivação e potencialização da dimensão pedagógica contida no ato de encenar. O *Théâtre du Soleil*, neste sentido, é um importante representante da ideia de coletivização do processo criativo, com atuação decisiva para a consolidação e divulgação deste tipo de processo, e de representatividade indiscutível na história do teatro contemporâneo. Os dois últimos espetáculos da companhia - *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir* -, que serão analisados no capítulo 5 desta tese, são exemplares neste sentido. Exemplares por serem a constatação da potencialidade deste tipo de criação como resultado prático, e por serem indicadores de um *percurso/processo de formação* singular, no qual encenadora, atores, equipe artística e técnica se propuseram e se propõem percorrer a todo instante, a cada nova criação.

É interessante ressaltar que a criação coletiva, que ao pressupor seu método de trabalho já está intimamente relacionada à prática pedagógica, liga-se ainda a esta prática e a potencializa pelo fato de se repensar, se retificar e se reconfigurar enquanto modo de condução, no interior mesmo do processo. Sua efetivação como prática e sua auto-avaliação simultâneas tornam-na - a partir da visão de Trotta (2008) - “uma pedagogia da máxima autoria possível”⁵⁶. É, pelo fato de estar sempre no risco e no dissenso, e enquanto afirmação de desejo e possibilidade de alcance de liberdade, uma prática essencialmente política.

Se a encenação coloca-se em jogo, em processo, e a autoria da obra é partilhada entre todos os integrantes do grupo - na perspectiva da coletivização da criação - a proposta pedagógica pressupõe: a *igualdade* e a *liberdade* como pontos de partida, e a escuta, a abertura ao outro e a troca, como princípios. Ou seja, ignora-se de antemão a existência de

⁵⁶ TROTTA, Rosyane. *Autoria Coletiva: processos de criação teatral*. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008. p. 307.

uma distância entre os sujeitos que fazem parte do ato de encenação (atores, encenador, equipe técnica e artística).

A noção de *ignorância da distância* entre professor e aluno, e que se pode estender à relação encenador-ator e encenador-equipe, encontra-se no livro *O Mestre Ignorante* do filósofo Jacques Rancière⁵⁷. Nesta obra são expostas algumas reflexões sobre as ideias de Joseph Jacotot, um professor francês que no início do século XIX criou uma teoria que tinha como princípio a proclamação da *igualdade das inteligências*. Tradicionalmente no processo pedagógico, o papel do professor é o de suprimir a distância entre a sua sabedoria e a ignorância do aluno, ou seja, a diminuição da lacuna entre um conhecimento e uma ignorância. Existe, portanto, neste processo uma *distância pedagógica*, uma lacuna radical entre duas inteligências. O ponto fundamental do pensamento de Jacotot é a crítica a esta distância pedagógica, pois para ele a *igualdade* não deve ser tomada como ponto de chegada, mas como ponto de partida em um processo de aprendizagem. Se a natureza dotou os seres humanos de potência de inteligência basta apenas que estes reconheçam esta potência e a desenvolvam. O papel do mestre é, ao ignorar a distância pedagógica, “forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento”⁵⁸. Na relação professor/aluno jamais se deve abandonar a forma natural de aprendizado através da observação e escuta do mundo, da adivinhação, da repetição, do acaso, da comparação, um *processo tateante de tentativa e erro*. Esse método de aprendizado, em que o processo está no aluno, mostra-se extremamente útil quando se trata do teatro.

A encenação em processo e jogo, e a ignorância da distância como hipótese primeira é o reconhecimento da real dimensão pedagógica, inerente à constituição da encenação, que poderá ser, assim, experimentada de uma maneira muito mais ampla. Mais ampla, neste caso específico, mas nem por isso ausente em outros processos de criação. A dimensão pedagógica, componente ao qual a encenação mantém uma relação de inerência, sempre está lá. Latente. Apenas à espera de um simples despertar ou de uma efetiva atuação. Por isso, o processo de encenação pode ser considerado como um “meio de educar”, uma vez que a “pedagogia teatral, mais que todas as outras pedagogias, requer a troca, a pesquisa, a

⁵⁷ Doutor em filosofia, professor emérito de Estética e Política da Universidade de Paris VIII (Departamento de Filosofia) onde lecionou de 1969 a 2000, e ex-diretor do programa do Collège International de Philosophie (Paris). É autor das obras *O Mestre Ignorante* (1987), *A Noite dos Proletários* (1988), *Os Nomes da História* (1994), *Políticas da Escrita* (1995), *O desentendimento* (1996), *A Partilha do Sensível* (2000), *O Espectador Emancipado* (ainda não traduzido no Brasil).

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.11.

experiência comum”⁵⁹. Para Ariane Mnouchkine, “encenar é ensinar”⁶⁰. Ensinar a si mesmo e aos outros, pois cada encenação traz em si um aprendizado, que antes de tudo, é o da condução e o da escuta.

Assim, apropriando-se das ideias de Paulo Freire, pode-se dizer que, embora diferentes entre si e com funções específicas dentro do processo de criação, encenador e ator, formam, se formam e se re-formam ao se formarem mutuamente. É o ator quem ensina o encenador a dirigi-lo enquanto é dirigido; e é também quem aprende a atuar enquanto atua, por ser dirigido. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Educador e educando, que nas figuras do encenador e do ator, são posições em jogo constante de trocas, devem ser sempre, ambos, *sujeitos* no processo educacional inerente à encenação.

Segundo o mesmo Paulo Freire, ensinar, dentro dessa perspectiva é aprender a lidar com a liberdade sem ir contra ela. Afinal ela é ponto de partida e não de chegada. É ter a percepção de que ser livre - e assim ampliar sua potencialidade de criação, de transformação - não é tarefa simples. Exige de todos os sujeitos envolvidos reformulações constantes que passam pela ética, acima de tudo. Ser livre exige: criticidade; aceitação do novo, do risco; rejeitar qualquer forma de discriminação; ter humildade, tolerância, respeito, alegria, esperança, curiosidade, comprometimento e bom senso.

⁵⁹ GOURDON *apud* THAIS, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto*: poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. p.73

⁶⁰ BANU, 2005. p. 26.

1.3. Projeto artístico: identidade construída coletivamente

Expostas as noções de encenação, pedagogia, criação coletiva e companhia teatral, assim como seus componentes e desdobramentos, torna-se fundamental para a construção de uma reflexão teórica adequada sobre o *Théâtre du Soleil*, traçar um perfil a partir do qual seja possível reconhecer sua identidade. Pensar esta identidade construída coletivamente e estabelecida como projeto é tentar compreender o modo de organização e funcionamento interno da companhia e as relações que este organismo estabelece com o mundo exterior, ou seja, com a sociedade contemporânea. Afinal, uma companhia se forma enquanto corpo coletivo através de um projeto, que também é processo, e cuja perspectiva é a continuidade e o conjunto⁶¹.

A identificação dos elementos fundamentais que compõem o projeto artístico do *Théâtre du Soleil* é muito importante na medida em que auxiliará na compreensão da articulação entre o pensamento e a prática desta companhia em seu duplo papel: como espaço de pesquisa e escola, ou seja, lugar simultâneo de criação e de formação. E ainda, favorecerá o desenvolvimento de uma análise acurada sobre a encenação como ato de ensinamento.

Atrelada à ideia de um teatro de grupo há sempre a construção de um projeto artístico, podendo este projeto existir efetivamente no papel ou ser apenas um modo de pensamento e ações difundidos entre seus membros no cotidiano do trabalho em companhia. Existindo ou não materialmente, o projeto reflete os objetivos a serem alcançados, as metas a serem cumpridas e os sonhos a se realizar. É, ao mesmo tempo, o conjunto dessas aspirações e os meios para concretizá-las.

Investigar o projeto artístico de uma companhia teatral é refletir sobre um modo de construção artística que passa obrigatoriamente pela conjugação de elementos estéticos a componentes éticos, ideológicos e políticos. Não está em jogo, no caso de um grupo de teatro com o desejo de um trabalho continuado, o objeto artístico como finalidade e motivo único da existência deste corpo coletivo, mas antes, o processo dentro do qual este objeto se constitui e ainda a construção de artistas como agentes transformadores da realidade político-social da sociedade na qual se inserem.

⁶¹ TROTTA, Rosyane. *Op. Cit.*, 2008, p.297-298.

Segundo Ilma Passos Alencastro Veiga (2001), a palavra projeto, do latim *projectu*, participípio passado do verbo *projicere*, significa “lançar para diante”⁶². Na origem desta palavra é possível notar, portanto, a existência de dois tempos simultâneos e um movimento que os une. Alguém, no tempo presente, lança algo em direção ao tempo futuro.

Todo projeto supõe *rupturas* com o presente e *promessas* para o futuro. Projetar significa tentar quebrar um estado confortável para arriscar-se, atravessar um período de instabilidade e buscar uma estabilidade em função da promessa que cada projeto contém de estado melhor do que o presente. Um projeto educativo pode ser tomado como promessa frente determinadas rupturas. As promessas tornam visíveis os campos de ação possível, comprometendo seus atores e autores.⁶³

Um projeto, portanto, é um instrumento dinâmico de ação e transformação, que reúne propostas a serem executadas no presente visando um futuro. Desse modo, pode-se dizer que é, inicialmente, uma utopia, ou seja, um não-lugar ainda a ser alcançado, conquistado e que existe apenas virtualmente; algo que é lançado para diante na esperança de ser concretizado.

O tipo de projeto a ser estudado nesta tese é artístico. Artístico porque visa à construção de obras artísticas; neste caso, obras pertencentes ao universo das artes cênicas. Todo projeto artístico traz em si, de antemão, um caráter pedagógico, pois é impossível pensar em construção de um projeto como este sem que haja um meio de condução para se chegar a um resultado artisticamente almejado. É este caráter pedagógico que estabelece e organiza as atividades e ferramentas necessárias ao processo de construção de um conhecimento. Ainda que não seja possível fixá-lo, pois pode variar segundo as propostas artísticas escolhidas dentro de uma mesma companhia, ele sempre existe.

Mesmo que a questão pedagógica possa não ser uma preocupação assumida no interior de uma companhia de teatro e que a formação neste espaço não siga um programa definido e, portanto, não desenvolva um processo de ensino/aprendizagem baseado na progressão por etapas, pode-se reconhecer neste tipo de formação, um plano pedagógico que é inseparável de seu projeto artístico. Com ênfase maior na transmissão, entendida aqui não apenas como treinamento ou transferência de técnica, mas como criação de possibilidades de produção e/ou de construção de conhecimento, neste processo de formação,

o saber passa pela infusão, pela convivência com o mestre, por um trabalho minucioso em laboratório ou em ensaios e não por um programa de aprendizagem,

⁶² Ilma Passos Alencastro Veiga, *Projeto Político-Pedagógico da Escola*, 2001, p.12.

⁶³ GADOTTI *apud* VEIGA, *Op. cit.*, p.12.

de técnicas ou de conhecimento. A transmissão se faz pela sedimentação, pelo acúmulo de certas experiências de jogo: são espaços de desenvolvimento do ator em que a aprendizagem artística é acompanhada de todo um caminho pessoal que toca a ética⁶⁴.

Aceitando ou não o interior de uma companhia teatral como lugar de formação e a figura do encenador como pedagogo, é inegável que estes espaços formam um tipo de ator identificável com a estética de um grupo.

A partir da afirmação anterior de que existe sempre, em todo projeto artístico de uma companhia de teatro, três componentes (um ético, um ideológico e um político), torna-se necessário entender o lugar destes nesse projeto. Ainda que essa companhia não tenha consciência destes componentes, uma vez que se misturam, se articulam e dialogam entre si, eles estão na base de todas as propostas e decisões artísticas e pedagógicas.

Na etimologia da palavra ética está o vocábulo grego *ethos*, que quer dizer “modo de ser”, “caráter” e tem no correlato latim *mos* (ou no plural *mores*), o sentido de “costume”, “conduta”, ou seja, a moral. Tanto o *ethos* (caráter) quanto o *mos* (costume) são comportamentos humanos adquiridos ou conquistados através do hábito, a partir de relações estabelecidas no interior de uma sociedade, em situações históricas e sociais específicas, trata-se de um processo e não algo estático e definido a priori.

Pensando no contexto de uma companhia de teatro, uma coletividade que se estabelece dentro de uma sociedade, a ética pode ser percebida duplamente, tanto internamente (entre seus membros) quanto externamente (no contato com a sociedade na qual está inserida). No primeiro caso, pode-se falar da construção de um conjunto de princípios e normas que regem os comportamentos entre os indivíduos que fazem parte do grupo e que pauta o projeto artístico-pedagógico. No segundo caso, com relação ao mundo exterior, a formação de indivíduos conscientes de seus direitos e deveres na sociedade. Sem dúvida que o modo como este grupo constrói sua ética interna é a maneira como este acredita que deveria ser a ética externa. A construção desta ética interna passa pela noção inicial de uma micro-sociedade ideal. Micro-sociedade que está sempre em construção, ratificação, pois necessita a todo instante ser reafirmada em sua ética.

A ideologia, segundo componente de base na formação de uma companhia, é sinônimo de “ideário”, ou seja, um conjunto de ideias, de pensamentos, de doutrinas ou de visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo, orientado para suas ações sociais e, principalmente, políticas.

⁶⁴ FÉRAL, Josette (org.). *L'école du jeu: former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions. 2003. p. 14.

Segundo Trotta (2008),

o fazer teatral em grupo é eminentemente ideológico: quem se propõe a criar na relação com o outro, propõe uma forma de organização destas relações, de acordo com o que acredita ser bom para si. E não cabe aqui a distinção entre o diretor e o ator, entre aquele que supostamente conduz e aquele que é conduzido: no grupo, não importa como ele se constitua, todos são cúmplices⁶⁵.

O componente político, inseparável dos componentes artístico e pedagógico, permite que o interior de uma companhia teatral seja experimentado como um espaço de formação de cidadãos conscientes, responsáveis e críticos, que atuarão coletivamente na sociedade, através da enunciação do discurso do grupo do qual fazem parte, ou individualmente como portadores deste ou de outros discursos. Há, portanto, uma reciprocidade entre a dimensão artística, pedagógica e política. “A dimensão política se cumpre na medida em ela se realiza enquanto prática especificamente pedagógica”⁶⁶. Pode-se acrescentar, ainda, que se cumpre também quando realizada enquanto prática artística.

Utilizando-se mais uma vez o pensamento do filósofo Jacques Rancière como fonte para a ampliação do conceito de “política” e para o estabelecimento de sua relação com a arte e com a pedagogia, conclui-se que o componente político está na base de ambas. Apoiado na ampliação deste conceito pode-se compreender o modo como essa companhia teatral articula seus processos de criação/formação e seus espaços de transmissão. Transmissão feita, em um primeiro momento, no seio do próprio trabalho artístico coletivo e, posteriormente, a partir de estágios, oficinas, workshops e palestras, ou através do encontro com o público (antes, durante e depois dos espetáculos). Esta proposta de pensamento vem ao encontro da tentativa de identificação do projeto artístico do *Théâtre du Soleil*. Diz-se aqui “tentativa”, pois todo projeto pressupõe dinamismo e transformação. É algo móvel e mutável. Portanto, apreendê-lo não é tarefa fácil, ainda mais em se tratando de arte e de uma companhia com uma trajetória tão extensa quanto intensa.

Para Rancière (2010), a política e a arte têm uma origem comum. Em sua visão, a política é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. E ressalta a importância de se pensar na estética em sentido mais amplo, “como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo”⁶⁷. Na base da política há uma estética primeira, isto é, uma forma de

⁶⁵ TROTTA, Rosyane. *Op. Cit.*, p.297.

⁶⁶ SALVIANI *apud* VEIGA, Ilma Passos Alencastro, 2011, p.13.

⁶⁷ Jacques Rancière, *Revista Cult*, 30 de março de 2010.

distribuição do sensível. Esta forma determina modos de articulação entre maneiras de fazer, a percepção destas maneiras e o pensamento sobre suas relações. É, ao mesmo tempo, uma forma de dividir e compartilhar a experiência do sensível comum determinando o que se dá a sentir. “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, de palavra e de ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”⁶⁸.

Essa estética primeira, denominada por Rancière de *partilha do sensível* é:

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e com uns e outros tomam parte nessa partilha.⁶⁹

Esta “partilha” de espaços, tempos e tipos de atividades implica tanto um “comum” quanto um “lugar de disputas” por esse comum - mas de disputas que, baseadas na diversidade das atividades humanas, definem “competências ou incompetências” para a partilha.

O pensamento do filósofo em torno da ideia de *partilha do sensível* é uma defesa do poder de exemplaridade das práticas artísticas, uma vez que estas são formas modelares de ação e distribuição do comum. Tanto a arte quanto a política, ambas produzem *ficções*. Não no sentido de contar histórias imaginárias opostas às do mundo real, mas na possibilidade de “construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum”⁷⁰. Essas ficções são entendidas, aqui, como obras *dissensuais* capazes de redesenhar o mundo. “A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos”⁷¹. A arte e a política têm em comum procurar e provocar uma nova partilha do sensível, ou seja, reconfigurar esta partilha, criando assim, uma nova linguagem sobre a realidade. Essa criação, o surgimento dessa nova linguagem, ocorre a partir de um processo estético, uma vez que é este processo que produz um deslocamento dos dados do problema. Por isso, Rancière é contra a ideia de consenso e negação da política. Em sua visão, são as novas radicalidades as

⁶⁸ Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível*, 2009, p. 16.

⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p. 15.

⁷⁰ Jacques Rancière, *Política da Arte* – Conferência apresentada no SESC Belenzinho (SP), 2005.

⁷¹ Entrevista – Revista Cult. Publicado em 30 de março de 2010.

únicas capazes de inventar as políticas dos novos tempos, pois não há mais nada a se esperar da história.

Definidos as noções fundamentais para esta tese de “projeto” e, ainda, os componentes “ético”, “ideológico” e “político”, que estão na base de qualquer projeto artístico de uma companhia teatral, é importante se pensar, ainda, em algumas outras características da construção de um projeto.

Utilizando-se apenas como ponto de partida os escritos de Ilma Passos Alencastro Veiga e, sem dúvida, desdobrando e ampliando seu pensamento, pode-se estabelecer como princípios norteadores de qualquer projeto artístico (e também pedagógico e político): a igualdade, a qualidade, a gestão democrática e a liberdade. Como elementos constitutivos da organização: as finalidades e a estrutura organizacional, que é dividida em estruturas administrativas e artísticas. As estruturas artísticas determinando sempre, em teoria, as ações das estruturas administrativas.

A concepção de um projeto pedagógico, ou seja, que possui relação direta com a condução e a produção de conhecimento, ponto crucial do projeto do *Théâtre du Soleil*, é descrita por Veiga com as seguintes características fundamentais: a) ser processo participativo de decisões; b) preocupar-se em instaurar uma forma de organização de trabalho pedagógico que desvele os conflitos e as contradições; c) explicitar princípios baseados na autonomia, na solidariedade entre os agentes e no estímulo à participação de todos no projeto comum e coletivo; d) conter opções explícitas na direção de superar problemas no decorrer do trabalho voltado para uma realidade específica; e) explicitar o compromisso com a formação do cidadão.

E, segundo a mesma autora, a boa execução deste projeto depende do fato de: a) nascer da própria realidade, tendo como suporte a explicitação das causas dos problemas e das situações nas quais tais problemas aparecem; b) ser exequível e prever as condições necessárias ao desenvolvimento e à avaliação; c) ser uma ação articulada de todos os envolvidos com a realidade do grupo; d) ser construído continuamente, pois como produto, é também processo.

Pode-se concluir então, a partir desta análise primeira, que o projeto artístico (político-pedagógico) tem como função, a busca de um rumo, de uma direção. Existindo ou não materialmente, como já foi mencionado aqui, é sempre uma ação intencional, com sentido explícito, concebido a partir de um compromisso coletivo. Apesar deste caráter intencional e explícito de todo projeto, em se tratando de uma companhia teatral, que na maior parte das vezes não possui um projeto artístico escrito, é preciso servir-se de todos estes conceitos e

noções desenvolvidos acima como guias para percorrer o percurso artístico do grupo e assim tentar formular o que poderia vir a ser este projeto. No caso do *Théâtre du Soleil* essa tarefa não é nada simples, uma vez que Ariane Mnouchkine - encenadora desde o princípio das atividades do grupo e única representante da formação inicial - recusa a produção escrita sobre seu trabalho, sob a pena de rigidez e fixação de uma teoria. Quase tudo o que existe escrito sobre ela e sua atividade com a companhia é resultado de entrevistas e, raramente, de uma formulação própria, pessoal, escrita. Obter, portanto, qualquer elemento que possa servir como base para o entendimento deste projeto requer um mergulho na trajetória da companhia e na fluidez da “palavra falada”. Percorrer este percurso e seus possíveis desvios é a possibilidade mais segura de recolhimento de material consistente e significativo.

A partir desta ideia de trajetória, de percurso, esta tese pretende identificar os princípios básicos que norteiam o projeto artístico do *Théâtre du Soleil*; analisar os procedimentos utilizados durante os processos de criação dos espetáculos; refletir sobre a maneira como estes princípios norteadores podem ser experimentados também pelo espectador durante um *evento teatral* promovido pela companhia, tanto no que diz respeito ao *entorno* do espetáculo como durante o espetáculo em si.

A partir da reformulação do conceito de política - também já apresentada aqui e que é a constituição de uma espécie de mundo comum - de que maneira analisar o projeto artístico (político-pedagógico) do *Théâtre du Soleil*? Como é possível refletir sobre as práticas teatrais desta companhia compreendendo-se a política como forma de experiência que parte de um desejo de transformação, de reconfiguração e não de reforço das noções elementares que estão em jogo na partilha em vigor? Como entender os espetáculos apresentados como resultados artísticos inseparáveis de seu modo de construção e de pensamento? Ou ainda, como perceber estes espetáculos como produtos, que além de reflexo de seus processos, trazem em si marcas (detalhes) importantes desta fase de criação, e que são transmitidas ao espectador? O que o espectador assiste é, ao mesmo tempo, o produto/resultado e o processo/marcas, que são como sinais luminosos indicadores da identidade do projeto artístico (político-pedagógico)? Afinal, qual a importância dada ao “meio” no qual este projeto foi concebido em relação ao espetáculo apresentado? De que maneira este pensamento político, que fundamenta o trabalho de criação, reverbera nos espetáculos do grupo absorvendo também o espectador? Sob que medida a política como experiência pauta as escolhas artístico/pedagógicas da companhia? O que significa, como escolha política, fazer parte de uma companhia como o *Théâtre du Soleil*? O que representa fazer parte de uma companhia teatral como essa, a partir da noção defendida por Rancière de que a política começa quando pessoas investem seu tempo para fazer existir

sua palavra em contraposição ao barulho, ou seja, deixam de ser animais ruidosos para se transformarem em seres falantes?

2. TRAJETÓRIA EM COMPANHIA: CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO

2.1. Rastros de um projeto artístico

No dia 29 de maio de 1964, um grupo amigos - cuja maioria já fazia teatro amador na Associação Teatral dos Estudantes de Paris (ATEP)⁷² - funda uma companhia teatral profissional com o objetivo corajoso e ambicioso de tornar-se “o melhor teatro da França e, porque não do planeta”⁷³. A juventude e conseqüentemente uma “ignorância” inicial foi o que permitiu a esses amigos o mergulho em uma “aventura com tudo a aprender”⁷⁴. Estas duas noções inseparáveis de aventura e de aprendizado que fizeram e fazem parte da trajetória desta companhia são fundamentais para compreender sua estruturação e a construção de seu projeto artístico. Projeto que antes de qualquer formulação prévia é fruto de um processo de aquisição de consciência do lugar do artista na sociedade e da articulação do teatro com a história de nosso tempo. Processo que se consolida como projeto após alguns anos de existência da companhia e não desde o seu início. É importante ressaltar que a noção de aprendizado nesta tese é considerada a espinha dorsal a partir da qual se ergue este grupo, corpo tão firme em ideais e convicções e tão singular em maneiras de se portar e de se mover diante do conjunto de corpos comuns existentes.

O nome escolhido para a companhia recém-formada é bem significativo: *Théâtre du Soleil*. Atrelado ao desejo de se criar o “teatro mais belo do mundo” pensou-se no que existia

⁷² Esta Associação de teatro amador foi fundada em outubro de 1959, por Ariane Mnouchkine, France Dijoud, Pierre Skira e Martine Franck. O primeiro presidente honorário foi Roger Planchon. Passa a fazer parte, então, da ATEP, a maioria dos futuros fundadores do *Théâtre du Soleil*. São eles: Jean-Claude Penchenat, Philippe Léotard, Jean-Pierre Tailhade, e um ano depois, Myrha Donzenac, Françoise Tournafond e Gerard Hardy. O objetivo da ATEP era, ao mesmo tempo, oferecer aos estudantes uma formação teatral e construir espetáculos. Neste período, Ariane Mnouchkine dedicava-se exclusivamente às tarefas administrativas. Mas, devido a um descontentamento com o primeiro espetáculo proposto pela Associação, *Bodas de Sangue* (1960), de Federico Garcia Lorca, Ariane resolveu assumir a direção do espetáculo seguinte: *Gengis Khan* (1961). Durante este processo, a encenadora começou a pensar na possibilidade da criação de uma companhia de teatro profissional. Mas, como os interessados nesta nova empreitada ainda estavam envolvidos em estudos universitários e precisavam cumprir obrigações com o serviço militar, estabeleceu-se entre eles um período de dois anos para que eles pudessem realmente se dedicar integralmente à atividade teatral profissional. Mnouchkine aproveita esta pausa nas atividades da Associação para realizar um sonho: uma viagem de um ano ao Extremo Oriente e ao Sudeste da Ásia, mais especificamente ao Japão e à Índia. Para ela, esta aventura é um verdadeiro encontro com as raízes do teatro.

⁷³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PACHECO, Antônio Jordão. *Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil*, documentário, SESCTV, cor, 60 min., 2007.

⁷⁴ *Idem, Ibidem.*

de mais “evocador de vida, de luz, de calor e de beleza”⁷⁵. A ideia de ter como nome o próprio *Sol*, escolha que é fruto de uma intuição e de um desejo de evocação por parte dos fundadores, apesar de ainda não poder ser considerado como proposta ou projeto artístico é uma espécie de emblema que já anuncia uma vontade de “iluminar” e de “esclarecer”, que será um dos pilares deste projeto artístico.

Outro pilar deste projeto remonta à constituição do grupo como uma Cooperativa Operária de Produção⁷⁶ que, desde o início, estabelece entre seus membros um princípio de funcionamento coletivo. Para Ariane Mnouchkine, eleita presidente dentre os nove membros iniciais, a criação desta cooperativa surgiu da necessidade de realização de um trabalho em conjunto à margem das instituições e do modo de produção do teatro convencional. Neste sentido, pode-se afirmar que o *Théâtre du Soleil*, uma espécie de microsociedade, possui uma dimensão política no seu modo de funcionamento na medida em que representa uma proposta alternativa em relação à forma como são pensadas e concebidas sociedade e instituição. Existe uma autonomia de decisão e uma clara resistência por parte da companhia no que diz respeito, por exemplo, às políticas culturais. Em função disso, o *Soleil* “fabrica as estruturas de sua própria política cultural”⁷⁷. Estruturas como: *Éditions du Soleil*, *Films du Soleil*, *ARTA*⁷⁸. Há, ainda, iniciativas como o Festival *Premiers Pas*⁷⁹, o acolhimento do *Teatro Aftaab*⁸⁰, a abertura do espaço para apresentações de outras companhias de teatro, o oferecimento de estágios gratuitos e a existência da AIDA⁸¹. A companhia recebe ainda, por conta própria,

⁷⁵ MNOUCHKINE, Ariane, Entrevista concedida a Silke Greulich, *ARTE-TV*, 13 de janeiro de 2003.

⁷⁶ Segundo Deolinda Vilhena (jornalista, produtora, Doutora em Estudos Teatrais pela Sorbonne com tese sobre o modelo de produção do *Théâtre du Soleil* orientada por Jean-Pierre Ryngaert, pós-doutoranda em teatro na ECA/USP), o *Théâtre du Soleil* é “uma empresa coletiva baseada na associação voluntária de pessoas dispostas a exercer uma atividade econômica que responda às necessidades do grupo, cuja gestão é feita por todos os membros e os lucros são divididos equitativamente”.

⁷⁷ LABROUCHE, Laurence. *Ariane Mnouchkine: un parcours théâtral - le terrasier, l'enfant e le voyageur*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1999. p. 245.

⁷⁸ A *Association de Recherches Théâtrales* (ARTA) foi criada por Ariane Mnouchkine nos anos 80 com a missão de acolher mestres de tradições teatrais que ministram estágios públicos.

⁷⁹ O *Premiers Pas* é um festival de teatro para jovens artistas realizado na Cartoucherie de Vincennes.

⁸⁰ O *Teatro Aftaab* é uma companhia de teatro do Afeganistão surgida de um encontro realizado em fevereiro de 2005. O *Théâtre du Soleil* recebeu um convite da Fundação pela Cultura e pela Sociedade Civil, uma organização humanitária, para ministrar um estágio de três semanas em Cabul, no Afeganistão, para profissionais de cinema e de teatro. Deste encontro, ocorrido em junho do mesmo ano, considerado por Ariane Mnouchkine como uma “missão”, nasceu uma trupe de jovens artistas denominada *Teatro Aftaab*, que é acompanhada pelo *Soleil* até hoje, em cartaz inclusive na sede da própria companhia.

⁸¹ Criada por Ariane Mnouchkine em 1979, a AIDA (*Association Internationale de Défense des Artistes*), tinha como missão era fornecer ajuda, ao menos moral, aos artistas expostos à perseguição ou à censura em países de regimes totalitários, sensibilizando os poderes públicos e a opinião pública ocidental.

encenadores, atores, estudantes que desejam conhecer melhor os modos de funcionamento do grupo, com intuito de aprendizado.

A partir do pensamento de Laurence Labrouche (1999) ao analisar o repertório do *Théâtre du Soleil* é possível traçar um percurso que dá conta do que foi o início do processo de construção de um projeto artístico. Sem dúvida que este projeto sendo também processo, devido ao seu dinamismo e capacidade de transformação, se reformula ao longo do tempo. Mas, os alicerces sobre os quais é erguido todo o arcabouço deste projeto não se modificam, apenas se ratificam com o passar dos anos. No caso do *Soleil*, um momento específico em sua trajetória foi essencial para a formulação de um projeto, de uma ação intencional, explícita e concebida coletivamente. Esse momento ocorreu no ano de 1968, portanto somente após quatro anos de existência do grupo. Se esse acontecimento é um marco, pois ponto de transformação das relações internas e externas da companhia, os anos anteriores representam nessa trajetória uma fase de reconhecimento para o público da existência deste potente trabalho artístico e, para seus membros, também uma necessidade de melhor compreensão e aprofundamento do seu ofício. Aliás, essa noção de compreensão e aprofundamento do próprio ofício sempre fez e ainda faz parte do pensamento do grupo. Em função desta necessidade é possível perceber ao longo dessa trajetória - principalmente nos momentos iniciais - pausas na criação artística e uma mudança de foco para o aprendizado do ofício. O aprendizado nestes momentos, sob certa medida, ainda não é compreendido também como lugar de criação e a criação não é percebida, talvez, enquanto lugar de aprendizado. Alguns anos mais tarde, uma transformação importante nesse pensamento faz com que os momentos de aprendizado e de criação se coadunem. Essas noções de escola e de aprendizado na criação artística são o que esta tese defende como elementos primordiais para a compreensão do projeto artístico do *Théâtre du Soleil* e para o reconhecimento de sua identidade. Seu percurso artístico é também uma trajetória pedagógica na busca do entendimento da relação entre o teatro e a história de seu tempo, a partir da consciência da função do teatro na sociedade. Portanto, as escolhas dos espetáculos a serem encenados são também escolhas de caráter pedagógico, uma vez que visam à produção de conhecimento, de aprendizado. O engajamento social-político do *Soleil* é um aprendizado, uma “tomada de consciência”, um processo que é resultado desta junção criação-aprendizado ou criação-formação adquirida no interior do próprio grupo e, sem dúvida, no contato com o público e com o mundo.

Tomando como base a divisão em ciclos do conjunto dos espetáculos do grupo, sugerida por Labrouche (1999), é possível realizar uma análise mais apurada da relação entre encenação e pedagogia que sustenta este projeto artístico. Para esta tese, o primeiro ciclo, que

se inicia com o espetáculo de estreia e termina no ano de 1969, e o segundo ciclo, que começa em 1970 e se conclui em 1976, são bastante significativos para o esclarecimento desta relação. Fazem parte do primeiro ciclo⁸²: *Les Petits Bourgeois* (1964), peça do autor Máximo Gorki; *Le Capitaine Fracasse* (1965), adaptação livre em versos alexandrinos por Philippe Léotard a partir do romance de Théophile Gautier; *La Cuisine* (1967), de Arnold Wesker; *Le Songe d'une nuit d'été* (1968), de William Shakespeare; e *Les Clowns* (1969), uma criação coletiva. No segundo ciclo: *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1970), uma criação coletiva a partir de fatos históricos acontecidos durante a Revolução Francesa; *1793: la cité révolutionnaire est de ce monde* (1972), criação também coletiva sobre os desdobramentos da Revolução; e *L'Âge D'or* (1975), uma criação coletiva construída a partir das máscaras de *commedia dell'arte*.

A escolha dos quatro primeiros espetáculos do ciclo inicial - *Les Petits Bourgeois*, *Le Capitaine Fracasse*, *La Cuisine* e *Songe d'une nuit d'été* - ainda não parece refletir a existência de um projeto artístico concreto, mas sim uma necessidade, um desejo de descoberta de uma linguagem e, também, um mergulho em um longo período de aprendizado sobre o ofício do ator e do encenador, e sobre o trabalho em companhia. Claro que esse caminho pela descoberta e pelo aprendizado, apesar de não poder ser definido como um projeto artístico é, antes de tudo, um importante projeto de desenvolvimento artístico individual e coletivo e, portanto, a construção dos alicerces onde se erguerá uma estrutura futura. Há, talvez, por esse empenho em formar-se diretamente no trabalho e não afastado do ofício, a prevalência neste primeiro ciclo, com exceção do último espetáculo que o compõe, *Les Clowns*, do texto previamente escrito como ponto de partida para a encenação. O texto escrito, já estruturado, seria um excelente guia que poderia conduzir esses jovens na descoberta de conhecimento sobre o ofício que escolheram seguir. Com a ajuda deste material textual, Mnouchkine começa a se forjar como encenadora ao lidar concretamente com os atores e com os outros elementos envolvidos na encenação, enquanto os atores se desenvolvem no contato com a encenadora, com estas obras e com todas as demandas desta empreitada.

⁸² Apesar do espetáculo *Gengis Khan*, de 1961, aparecer no site do *Théâtre du Soleil* como o primeiro espetáculo da companhia, ele foi dirigido por Ariane Mnouchkine ainda na *Association Théâtrale des Etudiants de Paris*. Considera-se, aqui nesta tese, portanto, o ano de 1964 e o espetáculo *Les Petits Bourgeois*, como sendo a primeira criação.

2.2. Primeiro ciclo: período de autoconhecimento

O texto de Máximo Górkí, *Les Petits Bourgeois*, chegou por acaso aos membros da companhia, pois não tinham a menor ideia do que montar, nem mesmo que linha de trabalho seguir, apenas queriam estar juntos. Ariane Mnouchkine, apaixonada por Tchekov, mas por não ousar encená-lo, resolveu fazê-lo pelo viés de uma peça considerada “tchekoviana no sentido clássico do termo”⁸³, sugerindo assim, a obra de Górkí. Desta forma, conseguiria aproximar-se de um mestre sem, no entanto, desrespeitá-lo. Para Mnouchkine, montar esta peça era falar de si e de seu grupo de amigos e das marcas da família que traziam em seus corpos. Afinal, eram os “pequenos burgueses”. Portanto, lidar com este material textual seria uma forma de rompimento com um “conforto pequeno-burguês lenitivo” e, ao mesmo tempo, uma afirmação de uma vontade de criatividade, uma tomada de posição, uma emancipação de valores antigos e a tentativa de criação de um caminho próprio através da via artística. Era, como ela mesmo dizia, “uma lição”, ou seja, um espetáculo que seria a primeira escola para estes jovens em início de carreira.

A ignorância dos jovens debutantes no teatro e o desejo de entrar em contato direto com uma obra em toda a sua profundidade favoreceu a invenção e o desenvolvimento de um método de trabalho empírico próprio. Método que foi imediatamente assumido pela companhia e aprimorado ao longo do tempo. Se em um primeiro momento, Mnouchkine, tentou dirigir os atores através do uso de pequenos soldados de chumbo, a partir dos quais criava os deslocamentos em cena e as marcações, rapidamente abandonou este processo, pois percebera que os deslocamentos eram o que havia de menos importante nesta peça e que “a encenação era as relações, os estados de alma, os estados de espírito, os atores e o espaço”⁸⁴. Os procedimentos desenvolvidos nesse processo foram: numerosas leituras sobre o período tratado na peça; revisão da ideia de distribuição de papéis, elemento ainda tradicional que seria abandonado a partir da preparação do espetáculo *La Cuisine*; exposição de cada um sobre seu personagem; expressão corporal, mímica, ginástica; e improvisações stanislavskianas.

A obra de Constantin Stanislavski, encenador e pedagogo russo, já referência para Mnouchkine nesse momento, trazia uma lição importante e que define o ponto de partida para

⁸³ BABLET, Marie-Louise; BABLET, Denis. “À la rencontre de la vie: les petits bourgeois ou la peur de vivre”. <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-petits-bourgeois-1964/a-la-rencontre-de-la-vie-1-les>. Acesso em 10/02/11.

⁸⁴ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BABLET, Marie-Louise; BABLET, Denis, *Op. Cit.*

se refletir sobre um dado importante no que diz respeito à noção de *personagem* dentro do pensamento do *Théâtre du Soleil*. O uso do “se mágico”, procedimento pelo qual o ator, através do uso de sua imaginação, cria uma realidade outra na qual seu personagem está inserido. Acreditar nesta realidade construída pela *imaginação* - elemento essencial e segundo Mnouchkine um “músculo” que deveria ser exercitado - funciona como um trampolim para um mergulho na vida interior do personagem, a partir da lógica que o cerca, auxiliando assim nas escolhas e na sinceridade de suas ações.

O processo de ensaio de cinco meses, considerado longo para os padrões tradicionais, era o reflexo do desejo de pesquisa e a exigência que unia e motivava esses jovens artistas. Acrescido a esse tempo estendido, o afastamento de Paris⁸⁵ durante os dois primeiros meses de ensaio proporcionou a este conjunto de criadores uma atmosfera de recolhimento e de concentração para a pesquisa que estavam desenvolvendo. Como metodologia, a companhia passou esses dois meses trabalhando além da peça, ou seja, a partir de cenas retiradas do texto e o entorno dos personagens. Segundo Bablet (1979), esse processo baseado na abertura para o universo dos personagens fora do texto escrito da peça, apesar de agradar a maioria dos atores envolvidos e parecer resultar em algo positivo, desagradou dois integrantes do processo, os únicos atores profissionais contratados e remunerados, que resolveram abandoná-lo alegando que a encenadora não sabia o que queria e que, portanto, não chegaria a lugar algum deste modo. Taxada pelos mesmos como alguém que não era uma encenadora, viam nesse método, bastante diferente do tradicional, uma ausência de direcionamento efetivo, pois Mnouchkine não dizia o que deveriam fazer, nem mesmo para onde ir em cena.

Outro procedimento importante desenvolvido no interior do grupo, mas que já estava presente neste processo de encenação, é o uso do figurino e da maquiagem como importantes elementos para o encontro com o personagem. Neste primeiro espetáculo, o uso destes elementos se fez presente nos ensaios dois meses antes da estreia, ou seja, em um tempo bastante distinto das produções tradicionais. O figurino dos personagens era construído em tentativas, em idas e vindas, no corpo do próprio ator.

Apesar do pouco espaço na imprensa dedicado ao trabalho, o espetáculo obteve elogios da crítica especializada e de estudiosos do teatro. Uma das características mais apontadas era a de que o foco da encenação estava centrado no jogo estabelecido entre os atores. Jogo este, influenciado pelo modelo stanislavskiano.

⁸⁵ Durante dois meses das férias de verão de 1964, a recém-formada companhia *Théâtre du Soleil* ensaiou em Largentière, uma pequena cidade situada no departamento de Ardèche, ao sul da França, na região conhecida como Rhône-Alpes.

Dividindo ainda o tempo entre o trabalho convencional durante o dia e os ensaios da companhia à noite, o *Théâtre du Soleil* iniciou um novo processo de criação. Desta vez, um sonho antigo de Ariane Mnouchkine, um dos clássicos de sua infância, foi apresentado ao grupo, o romance de Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, que estreou em junho de 1965, ao ar livre, no estádio Théâtre des Deux Portes de la Maison de la Jeunesse et de la Culture, de Montreuil, nos arredores de Paris. É interessante esta segunda escolha do grupo, pois ela é um primeiro passo em busca de uma “teatralidade” e de uma maior liberdade artística. Diferente do projeto anterior, aqui há um romance e, não, um texto teatral como ponto de partida para a encenação, portanto, uma possibilidade maior de rearranjo e manipulação no trato com este material, que foi colocado à prova a todo instante durante o processo de ensaio, servindo de base para improvisações. Segundo Bablet (1979), para esta nova empreitada, o trabalho foi dividido em etapas: leitura de um capítulo, improvisação sobre as situações, discussão; Ariane Mnouchkine e Phillipe Léotard reescreviam a cena inventada; os atores retrabalhavam esta cena; Mnouchkine preparava a encenação; reensaio; e assim por diante. Houve bastante liberdade no contato com o material textual, inclusive chegando-se à recriação de momentos da obra, como por exemplo, o final. Na versão do *Soleil*, ao invés do Capitaine Fracasse morrer, ele mata seu oponente, Vallombreuse, e fogia com a trupe para a Índia. Além disso, na encenação foram inseridos elementos considerados anacrônicos, como por exemplo, o tango e o acordeom. Aliás, a música possuía uma função importante neste trabalho, elemento que dava o ritmo da encenação e criava a ambiência das cenas. Desde aqui, ela já aparece como um elemento que a cada nova criação ganhará mais e mais espaço, principalmente com a chegada, anos mais tarde, do músico Jean-Jacques Lemêtre.

Apesar de já haver nesse trabalho uma pesquisa em busca da *transposição teatral*, seja através da maquiagem, ou através do jogo corporal dos atores, considerado ainda por Mnouchkine “insuficiente”, havia no espetáculo uma atmosfera de “improviso” no mal sentido do termo, como se faltasse o rigor e profissionalismo do trabalho anterior, substituído agora por um espírito festivo que perpassava toda a peça. Para Mnouchkine, o trabalho não havia merecido a atenção que deveria e que a festa teria ficado restrita ao grupo, que deveria reconquistar o que perdera. Não haviam trabalhado “tão a sério” quanto seria preciso, até o que a encenadora considera o “esgotamento”. O fato de grande parte de a companhia trabalhar durante o dia para arcar com seus custos de vida restringia os horários de ensaio à parte da noite; de sete a uma ou duas horas da manhã, horário no qual as atividades eram interrompidas para que todos pudessem dormir, pois deveriam acordar cedo no dia seguinte.

Mas, ainda que o aspecto “desajeitado, infantil e verde” tenha sido a análise feita pela encenadora sobre este espetáculo, considerado um fracasso, ele, por outro lado, trouxe aos atores um ganho no domínio de uma técnica corporal, adquirido através de aulas de educação física para as cenas de brigas, duelos e de acrobacias, além do aprendizado de diversos instrumentos musicais. *Le Capitaine Fracasse* proporcionou ainda, um primeiro contato do grupo com as máscaras da commedia dell’arte, importantes ferramentas para muitos dos projetos futuros da companhia, guia para o treinamento dos atores e referência como procedimento de transposição teatral no trabalho de criação de personagens.

O crítico de teatro Gilles Sandier⁸⁶, apesar de apontar no trabalho algumas imperfeições técnicas, a falta de força e ritmo no encadeamento das cenas, e a insuficiência em certas atuações, foi o único a sair em defesa do espetáculo ressaltando pontos importantes que fizeram e fazem parte dos espetáculos da companhia ainda hoje. São eles: a presença do espírito de trupe atrelado à ideia de atores como aventureiros e o teatro como sua aventura; o caráter festivo do espetáculo e do evento teatral como um todo; um retorno às tradições teatrais e a sinceridade do jogo.

No programa do espetáculo, a escolha pela encenação do clássico romance de aventura, *Le Capitaine Fracasse*, opção que na época não parecia tornar “muito séria uma jovem companhia” da qual se esperava “um grave engajamento”, é justificada pelo “Encontro” (com letra maiúscula!) como um tema importante que desencadeia a “Aventura” vivida na história contada. Para a companhia, o personagem do barão de Sigognac não se junta à trupe de atores ambulantes apenas por amor, mas porque “a viagem em busca da felicidade é difícil e se deve fazer apenas com companheiros que ajudem a sonhar”⁸⁷.

No mesmo programa, o desejo de estar junto como única possibilidade de sobrevivência na arte⁸⁸ e do encontro com uma possível “felicidade” em busca de um “sonho” é declarado de forma bastante precisa e apaixonada.

⁸⁶ Um trecho desta crítica está no artigo “A la rencontre de la vie: *Le capitaine Fracasse* ou la volonté de vivre”, escrito por Marie-Louise Bablet e Denis Bablet, publicado no livro *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Editions du CNRS, Paris, 1979, pp. 14-17. Possível acessá-lo ainda através do endereço: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-capitaine-fracasse-1965/a-la-rencontre-de-la-vie-2-le>. Acesso em 20/02/12.

⁸⁷ Texto do programa *Le Capitaine Fracasse*. Fonte: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-capitaine-fracasse-1965/programme-lilas-2e-distribution>. Acesso em 20/02/12.

⁸⁸ Ariane Mnouchkine sempre cita a frase “Nessa profissão, a solidão é a morte” como um alerta e, ao mesmo tempo, um incentivo aos jovens atores para que se juntem a outros amigos ou colegas de profissão e construam algo em comum. Essa frase-conselho é atribuída, por ela mesma, ao diretor do Théâtre de la Commune d’Aubervilliers, Gabriel Garran, um incentivador no princípio de sua carreira, quando apenas possuía o desejo de criar uma companhia.

Dez atores e técnicos de formações diversas descobrem trabalhando juntos que para eles fazer teatro é sinônimo de obra coletiva e de paixão comum e que uma única solução é concebível: fundar uma companhia. Foi o que se fez em maio de 1964, sob forma de Cooperativa Operária de Produção e sob o nome de Théâtre du Soleil.⁸⁹

O romance de aventura de Théophile Gautier é uma escolha fundamental que, apesar de aparentemente estar na contracorrente do esperado para os rumos da companhia, é a possibilidade de celebração do “encontro” e da “aventura” deste grupo de jovens idealistas. Encontro que, apesar de todos os “deslizes” e do aspecto de “improviso”, foi capaz de despertar no público e em um crítico, o espírito de festa, de felicidade e de paixão partilhada.

Após a temporada de *Le Capitaine Fracasse* no Théâtre Récamier, em 1966, houve um primeiro momento de pausa devido a uma necessidade de maior formação por parte dos integrantes da companhia. Enquanto os atores aprendiam técnicas de acrobacia, canto e dicção com um antigo ator de Charles Dullin, a encenadora Ariane Mnouchkine passou a frequentar a escola de Jacques Lecoq e a transmitir aos companheiros do *Soleil* o que estava aprendendo com o pedagogo. Este é, sem dúvida, um encontro fundamental. Segundo a própria encenadora, os seis meses passados com Lecoq contaram de forma extraordinária para sua formação, uma vez que através dele ganhou a confiança e a confirmação em relação ao que sentia de forma confusa, de que “o teatro não era somente dizer palavras com figurino em cena, era bem mais do que isso”⁹⁰. E ainda que, apenas “depois de ter educado o corpo, o ator poderia se alimentar das palavras”⁹¹.

O encontro com Lecoq propiciou o contato com o universo da improvisação, das máscaras e de outras formas teatrais, que de certa maneira já atraíam a jovem encenadora, e a percepção da intensidade de momentos verdadeiramente teatrais. Momentos nos quais, por exemplo, um jovem ou uma jovem estudante entrava em tamanha conexão com uma máscara que a personagem surgia diante de todos, ainda que por apenas alguns segundos. E esses pequenos segundos eram esclarecedores.

Aqui está, é isso que eu quero, eu não quero outra via além da intensidade que acabei de sentir nesse momento com esse garoto ou essa menina que não fez ainda quase nada, mas, porque a palavra de Lecocq era justa, porque a máscara estava

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BANU, Georges. *De l'apprentissage à l'apprentissage.*

⁹¹ MNOUCHKIE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *L'Art du présent: entretiens avec Fabienne Pascaud.* Paris: Editions Plon, 2005. p.25.

justa, porque de repente havia um momento de verdade, o teatro e sua exigência estavam lá⁹².

Para Mnouchkine, foi também através de Lecoq que foi capaz de organizar, entender e fazer conexões sobre o que estava praticando naquele momento e o que tinha experienciado, e que ainda se encontrava de forma difusa, durante sua viagem pelo Japão e pela Índia; tema que será abordado no item 4.4.1. desta tese. Foi através do pedagogo que compreendeu Charles Chaplin, que viu a diferença entre o que era realmente um ator ou uma atriz que descobria como contar com seu corpo e outro que apenas dizia palavras sem que essas sequer passassem pelo corpo, sem que houvesse uma busca interior profunda.

Sem dúvida que o contato com o pedagogo Jacques Lecoq - que tinha como princípio fazer com que seus alunos “descobrissem” o que ele mesmo “redescobria a cada instante” e iluminava desta maneira o teatro como uma “arte do presente” - teve influência nos caminhos seguintes traçados pela companhia, principalmente se for levado em consideração o projeto *Les Clowns*, realizado alguns anos mais tarde, em 1969. Esse espetáculo representa um ponto decisivo na trajetória artístico-pedagógica do *Soleil* e uma descoberta de uma linguagem cênica por parte da encenadora Ariane Mnouchkine.

A proposta para a criação do espetáculo seguinte da companhia foi trazida por Martine Franck⁹³. Era uma peça que estava em cartaz em um pequeno teatro de Londres gozando de bastante sucesso. Após ler o texto, Mnouchkine ficou fascinada, mas incrédula da liberação da obra por parte de seu autor para uma jovem e desconhecida companhia francesa. Ainda assim, resolveu escrever uma carta onde apresentava o grupo e dizia que, apesar de imaginar as inúmeras cartas que chegavam ao autor pedindo a peça, que se ele tivesse “a fantasia ou a loucura de dá-la a um bando de jovens” esse mesmo bando se comprometeria a “lutar como todas as suas forças para defendê-la”⁹⁴.

O pedido foi aceito e *A Cozinha*, de Arnold Wesker, que foi ensaiada de maio de 1966 a abril de 1967, estreou no dia cinco deste mês, no Cirque Montmartre, na Rua de Martyrs, em Paris. Mais um longo processo de ensaio e, desta vez, trabalhado da maneira “séria” desejada pela encenadora e reclamada em relação ao espetáculo anterior. Foi através deste espetáculo

⁹² *Idem*.

⁹³ Fotógrafa belga amiga de Ariane Mnouchkine. Já era formada em história da arte quando começou a fotografar na viagem que ambas fizeram ao Extremo Oriente. Em 1965 tornou-se a fotógrafa oficial do *Théâtre du Soleil*. Além disso, foi colaboradora nas revistas Life, Fortune, Sport Illustrated, Vogue e no jornal New York Times. Era integrante da Agência Magnum Photo desde 1983. Morreu em 17 de agosto de 2012.

⁹⁴ MNOUCHKIE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *L'Art du présent: entretiens avec Fabienne Pascaud*. Paris: Editions Plon, 2005. p.30.

que o *Théâtre du Soleil* obteve sucesso de crítica e de público e se projetou como companhia. Somados os espectadores ao longo de uma temporada inicial de quatro meses, uma nova temporada posterior de três meses, entre 1967 e 1968, e de uma turnê, o número alcançou a marca de sessenta e três mil e quatrocentas pessoas.

O elenco era formado por vinte cinco pessoas de diversas nacionalidades, algo exigido pela natureza da peça, afinal toda a trama se desdobrava dentro da cozinha de um restaurante londrino. Esta diversidade de nacionalidades é uma característica da companhia que se mantém até hoje e que é responsável por uma riqueza de pontos de vista na relação com os materiais propostos, em função da pluralidade cultural desse coletivo de artistas.

A peça era dividida em duas partes, respeitando os dois turnos de uma jornada de trabalho: do início da manhã até o horário do almoço; da pausa após o almoço até o horário de trabalho durante a noite; e a hora do jantar. Em meio aos gestos mecanizados dos personagens, surgiam fragmentos de conversas pessoais, o estabelecimento de momentos de amizade e de inimizade, rapidamente resolvidos, até um momento de ápice ao final da peça. O texto, uma denúncia de como o trabalho pode desumanizar e bestificar o homem, que pode e deve escolher um modo de vida diverso. Como dizia o próprio autor: “o homem tem necessidade de pão, mas ele tem também necessidade de rosas”, ou seja, de amor, de felicidade, de prazeres, de poesia.

A criação deste espetáculo exigiu da companhia um mergulho bastante profundo no aprendizado do ofício do ator e do encenador. Obrigou a todos uma busca imediata por uma “forma”, “uma metáfora física”, elemento primordial para a transformação da realidade em teatro. Seguindo as indicações propostas pelo próprio autor da obra, não deveria haver nenhum alimento real em cena, ou seja, a materialidade de tudo que era manipulado diante do olhar do espectador apareceria a partir das ações precisas e críveis contidas no jogo dos atores. E mais, todos os estados emocionais vivenciados pelos personagens transpareceriam através da maneira como executavam suas ações e seus gestos cotidianos. Do ponto de vista dos atores, mudanças de velocidade, de ritmo, alterações vocais, variações dos pontos de equilíbrio do corpo, da respiração, das expressões faciais, eram elementos que necessitariam de um apuro e um domínio absolutos. Da parte da encenação, o reconhecimento dessa orquestra de seres humanos que deveria soar de maneira harmônica, entendendo suas variações internas, seus deslocamentos e suas paradas no espaço, seus silêncios e pausas, e o estabelecimento de atmosferas. Havia reconhecidamente nesse trabalho, como ressalta Mnouchkine, uma qualidade adquirida por uma “espécie de trabalho coral contínuo”, outra marca fundamental do trabalho do *Soleil*, retomada anos mais tarde e que perdura ainda hoje.

Segundo Bablet (1979), após uma primeira adaptação do texto à realidade francesa, iniciou-se um trabalho de estudo da condição social, do passado, das características dos personagens, algo já feito anteriormente. Nas primeiras semanas, cada um dos atores trabalhou as personagens a partir de procedimentos e princípios stanislavskianos. Mas, assim como até hoje acontece na companhia, os papéis não foram distribuídos previamente e o ensaio não era realizado com o texto, mas a vida desses personagens era inventada paralela à vida conhecida através da obra. Realizou-se uma investigação física detalhada de como passavam os dias, como eram seus gestos, como manipulavam os alimentos, os objetos, como fisicalizavam as sensações de calor, os pesos, as texturas, as temperaturas, etc⁹⁵. A partir deste trabalho, os desenhos corporais das personagens começaram a ser estabelecidos e a distribuição aconteceu. O ator Jean-Pierre Tailhade, como parte deste processo de experimentação, fez um estágio em um grande restaurante parisiense no intuito de aprender e poder ensinar a seus colegas os gestos e o comportamento adquirido neste ambiente. Não apenas ele, mas a maioria do elenco, vinda de um ambiente burguês, precisou realizar estágios práticos, assim como receber lições de um cozinheiro profissional, ou até mesmo observar cozinhas de restaurantes. Houve, portanto, um período de observação da realidade para uma posterior estilização dos comportamentos. Estilização adquirida, sem dúvida, com o auxílio da ausência do alimento real em cena. Para Mnouchkine, o resultado era uma mistura de duas cores que permanecia aos olhos do espectador durante todo o espetáculo: o realismo da situação e a poesia do gesto. Dialética que estabeleceu um procedimento de base das criações da companhia.

Nasce nesse momento em Mnouchkine, somado ao amor pela aventura teatral, um amor pela “arte do teatro”; o desejo de realizar um “teatro de verdade”, um “teatro grande”.

Le Songe d'une nuit d'été, o espetáculo de 1968 da companhia, uma proposta de Ariane Mnouchkine, não possuía nenhuma ligação aparente com o espetáculo anterior e a escolha foi pautada exclusivamente pelo amor que a encenadora possuía pela obra. A dificuldade em deparar-se com um clássico desse porte e o despreparo para tal desafio, ainda percebido em sua companhia, quase a fizeram desistir da escolha. Mas o desejo de explorar o erotismo e o inconsciente amoroso contidos na peça a fizeram repensar e aceitar esse grande desafio. Mnouchkine dizia, nesta época, que as duas atividades essenciais do homem eram: o trabalho

⁹⁵ Ariane Mnouchkine relata um dos exercícios utilizados como forma de aquecimento e que já colocava os atores “em situação”. Neste exercício, de uma pilha de pratos, a encenadora atirava um deles para uma atriz e anunciava: “está quente”, ou ainda, atirando outro prato: “está rachado, você se cortou”. Esse tipo de exercício desenvolvia simultaneamente a habilidade física das atrizes, testadas quase como malabaristas, e o poder imaginativo delas, uma vez que exigia uma imediata fisicalização das propostas lançadas.

e o amor; e que era muito importante obter êxito em ambas. *La Cuisine* estava relacionada, para ela, ao trabalho, enquanto *Le Songe d'une nuit d'été*, ao amor. A todo tipo de amor: “o amor louco, o amor que se procura, o amor galante, o desejo em toda a sua violência”⁹⁶. Trazer essa peça “audaciosa”, “selvagem” e “sensual” a público era uma tentativa de falar às pessoas, de promover mudanças, de liberar as imaginações rumo ao devaneio, ao sonho, ao inconsciente. Para o *Théâtre du Soleil*, era colocar novamente em questão sua prática e sua visão de mundo. Como toda a trama da peça se passava em um ambiente mágico, envolto em mistério e sonho, a liberdade de criação foi muito grande, o que permitiu à companhia voos ainda maiores em direção a uma estética teatral não realista. Apesar de toda essa liberdade, e talvez por ela, não foi uma tarefa fácil dar uma forma visual a esse universo, fruto de muitas tentativas, frustrações e a quase desistência do projeto, até que se decidiu ter como fonte de inspiração a África, as cerimônias africanas, a floresta tropical.

Desde o início os atores desenvolveram improvisações com máscaras, na tentativa de se transportar imediatamente para um jogo afastado do real. Os personagens artesãos de Shakespeare, que faziam parte da trupe de teatro, foram trabalhados, inicialmente, sem texto, assim como nos projetos anteriores, imaginando-se suas atividades, seu ofício; cada ator experimentado a seu modo.

Durante o período de férias de verão, mais uma vez, o grupo passou a viver em comunidade na casa de uma família de músicos na Borgogne, cujo filho estava compondo para o espetáculo, em busca do recolhimento e da concentração necessários à criação. Período este em que aprofundaram ainda mais suas pesquisas, principalmente no que se refere à música, elemento importante desse processo.

Mesmo com todas as dificuldades encontradas, evitou-se a todo custo o que Mnouchkine nomeia até hoje como “encontrar efeitos gratuitos” ou ainda resolver um problema a partir de uma “ideia”. Como forma de escapar desta armadilha, sempre sedutora aos encenadores e atores em situações de impasse, optava-se pela procura, pelo recomeço, pela nova tentativa, pela experimentação. Ainda que uma primeira descoberta pudesse parecer fenomenal percorria-se um longo caminho para, talvez, retornar a ela. Em algumas situações, uma grande descoberta poderia ser retomada apenas após três meses de processo. Para o *Théâtre du Soleil*, nada é abandonado, nada é desperdiçado, mas também nada é estabelecido

⁹⁶ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BABLET, Marie-Louise; BABLET, Denis. *La part du rêve: Le songe d'une nuit d'été*, libérer l'inconscient. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-songe-d-une-nuit-d-ete-1968/la-part-du-reve-2-le-songe-d-une>. Acesso em 21/02/12.

de antemão sem ser posto à prova, ou sem que se experimente outras diversas possibilidades, novas perspectivas sobre um mesmo tema.

Os eventos de maio de 1968 interromperam a temporada do espetáculo *Le Songe d'une nuit d'été*, no circo Montmartre. Todo esse movimento foi observado pela companhia que, após inúmeros debates, resolveu não participar oficialmente - apesar de alguns membros terem suas posições individuais -, mas continuar acompanhando a certa distância. Até mesmo a greve geral, inclusive dos artistas⁹⁷, não foi aceita pelos integrantes do grupo. Ao contrário, após abandonarem as apresentações da peça de Shakespeare, resolveram retomar *La Cuisine*, que foi apresentada em usinas ocupadas, em sindicatos, em fábricas, etc. Este contato com a massa trabalhadora, a partir da discussão suscitada pelo espetáculo sobre as condições de trabalho, e toda a atmosfera desse momento, auxiliou para uma “tomada de consciência” que, ainda que não resultasse em uma transformação imediata estava cozinhando no interior da companhia esperando o momento certo para fervilhar e transformar-se em resultado artístico. Afinal, como sempre relembra Mnouchkine, a maneira como o *Soleil* pode e deve fazer política e se engajar no mundo, pois não se trata de um partido, é através do teatro.

Apesar desta percepção, todos esses acontecimentos desorientaram a companhia, que se encontrava em uma situação bastante delicada, uma vez que o contrato com o circo Montmartre estava expirando. Não havia local para ensaios e nenhuma perspectiva de novas apresentações e, muito menos, ambiente para o início de um novo processo de criação. Em meio a todo esse caos, uma porta foi aberta. Como forma de compensar o cancelamento da décima quinta edição do *Festival de Nuits de Bourgogne*⁹⁸, evento do qual o *Soleil* faria parte com o espetáculo *Le Songe d'une nuit d'été*, o grupo aceitou um convite do Conselho Geral de Doubs para passar uma temporada de dois meses em Salines d'Arc et Senans⁹⁹. Apesar de considerarem importante o momento cultural, político e social vivido, perceberam que se permanecessem “dentro dessa espécie de efervescência admirável, mas também esterilizante em certo sentido”¹⁰⁰ não progrediriam como grupo. A possibilidade de afastar-se desse ambiente turbulento e encontrar um refúgio, “um lugar mais do que inspirador para um

⁹⁷ Em 15 de maio de 1968, o *Théâtre de l'Odéon*, em Paris, foi ocupado por estudantes que fizeram deste local um espaço de encontros e assembleias.

⁹⁸ Este festival cultural, criado em 1954 por Michel Parent, conservador de monumentos históricos em Dijon, reunia apresentações de teatro, música, dança e exposições de arte, que aconteciam em importantes sítios históricos da região da Borgonha. Inspirada na experiência de Jean Vilar em Avignon e na ideia de política de descentralização cultural, a equipe promotora do evento estabeleceu como função primordial mostrar à opinião pública que assim como o ensino, a cultura se impunha entre as grandes opções internacionais, nacionais, regionais e locais. O Festival foi extinto em 1984.

⁹⁹ É uma cidade do sal inacabada construída por Nicolas Ledoux. Nesta época, segundo Ariane Mnouchkine, ela estava quase em ruínas.

¹⁰⁰ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BANU, Georges. *De l'apprentissage à l'apprentissage*.

grupo”, marcou uma mudança importante na construção deste projeto. É neste momento que, em busca de uma “nova linguagem teatral”¹⁰¹, atores e encenadora decidem abandonar o texto escrito e o autor para se dedicarem profundamente à prática da criação coletiva. A princípio, o que seria apenas uma viagem de férias e de um pouco de estudos e de preparação corporal transformou-se em um momento de nascimento e reconhecimento do teatro efetivamente como prática coletiva. Um momento de aprendizado, de “tomada de consciência”, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo artístico.

Essa consciência da relação imbricada entre forma e conteúdo, fruto de um aprendizado, apontava para outra característica fundamental na construção deste projeto artístico, aspecto que diferencia o *Théâtre du Soleil* de muitas companhias dentro do panorama mundial: o respeito ao público e o interesse pelo estabelecimento de uma relação distinta da tradicional. Para Mnouchkine, a conjugação de “prazer e conhecimento”, noção tão cara a Bertolt Brecht, já era uma busca, uma decisão sobre o papel que poderia desempenhar sua companhia e suas encenações.

Eu considero o teatro como um alimento. Eu queria que o teatro desse forças aos que o fazem, incluído aí o público. Sua função social me parece evidente, na medida em que, de um bom espetáculo você sai com a confirmação de suas opiniões ou esclarecido em possibilidades que você tinha apenas uma vaga consciência.¹⁰²

Aliada a essa consciência do papel do artista na transformação da sociedade, na relação com seu público, havia o grande interesse pelo aprofundamento do aprendizado da vida em comum, do cotidiano partilhado. Outro pilar importante do projeto do *Soleil* e elemento decisivo, até hoje, na aceitação ou negação da entrada de qualquer novo integrante no grupo. Participar desta companhia é, também, compreender o que significa realmente a expressão “trabalhar em conjunto” e todas as suas implicações. Essa não é uma questão conceitual nascida de uma ideia de criar um “coletivo”, mas antes, um desejo de reunir amigos que sonham fazer teatro juntos. Essa forte dimensão afetiva que iniciou esse coletivo permanece até hoje como parte de um contrato moral, o que fica evidente através das palavras de Ariane Mnouchkine ao falar sobre o que seria “o primeiro nível de constituição do grupo”:

¹⁰¹ PENCHENAT, Jean-Claude *apud* LABROUCHE, Laurence. *Ariane Mnouchkine: un parcours théâtral*, 1999, p. 14.

¹⁰² MNOUCHKINE, Ariane. “Une prise de conscience”. In: *Le Théâtre 1968*, cahiers dirigés par Arrabal, Paris, Christian Bourgois, 1968. p. 119.

Quando um grupo de jovens decide fazer teatro, o que está em questão não é somente a forma teatral, sobre a qual eles não conhecem nada: é também uma escolha de vida (...) é uma escolha política, uma escolha de ideal, escolha idealista - para não dizer ideológica. É uma escolha e, portanto, a maneira de trabalhar decorre também desta escolha. É muito difícil. Um grupo de amigos que se gostam, mesmo se eles se separam depois, que vivem uma amizade muito profunda, amores muito intensos, uma infância - aos 20 anos - comum, uma aventura, isso não é separável da forma de teatro que eles vão escolher ou que vão procurar¹⁰³.

Para Mnouchkine, todos os espetáculos desenvolvidos no *Théâtre du Soleil* são “irrigados” pelo fato de que houve uma escolha primeira, “a escolha de uma trupe”, que é um aprendizado do teatro e da vida. Estar em companhia é:

aprender a observar, a trocar, a se indignar junto, a não se satisfazer de se indignar em palavras, mas se indignar em atos também, e ver como a cada instante se confrontar com esta questão terrível e deliciosa que é: “Mas como se coloca isso em arte, tudo isso, como é que se contaria isso que acabei de ler ou o que acabamos de descobrir”¹⁰⁴.

Dividir o cotidiano é, também, a possibilidade de partilha destas indignações trocadas durante a preparação do alimento na cozinha ou na mesa de refeições para que, descobertos os meios teatrais necessários à transposição do real em artístico, se transformem em espetáculo teatral, momento indispensável e motivo de existência do grupo. Aqui, a forma de se viver em grupo não se separa da forma de se produzir teatro.

Outro importante aprendizado desse período em Salines foi tentar compreender “como contar nosso tempo através do teatro, com um teatro também teatral”. Ainda que esse aspecto não fosse efetivamente colocado em prática no espetáculo seguinte deste ciclo, *Les Clowns*, já era algo desejado como proposta de abertura para o mundo.

Além é claro, das descobertas da criação coletiva e da função social do teatro no diálogo com o mundo, definitivas para a constituição deste projeto, houve neste período um enorme aprendizado por parte dos atores e da encenadora, a partir do trabalho com as máscaras. Para Mnouchkine, não foram eles que trabalharam com as máscaras, mas elas que começaram a trabalhá-los.

Eu me lembro ainda, da mesma maneira, daqueles que estavam em Salines nesta época, de momentos de tremores: eram tremores físicos, realmente, ao mesmo tempo de medo e de alegria, vendo pequenas coisas que começavam a aparecer no

¹⁰³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BANU, Georges. *Op.Cit.*

¹⁰⁴ *Idem, Ibidem.*

palco, pequenos nascimentos, portanto, reconhecimentos. Nascimentos não apenas de bebês atores, que eles eram na época, mas do bebê encenadora que eu mesma era. Mas também momentos onde, de repente, nós nos dizíamos: “Eu não sei porque, mas isso é teatro”, sem poder realmente definir aquilo e porque cinco minutos antes aquilo não o era de jeito nenhum. Havia beleza, palavras, movimentos, uma máscara, uma pretensa situação, emoções pretensas, mas não havia teatro. E de repente, sem que soubéssemos porque, a partir da aparição de um ou de uma, não mais complicados que aquela ou aquele que os tinha precedido, mas simplesmente e repentinamente dotado desta capacidade de aparecer e de ser, havia teatro. E ficávamos arrepiados e, às vezes, com lágrimas nos olhos, ou uivávamos de rir rolando no chão. Portanto, estávamos em pleno mistério, nos comportávamos como aprendizes de feiticeiros - somos sempre aprendizes de feiticeiros no teatro, eu acredito. Acontecia alguma coisa, nos aconteciam coisas¹⁰⁵.

Ainda que haja um componente de mistério no depoimento de Mnouchkine a respeito deste período de aprendizado partilhado conduzido pelas máscaras, denominadas mais tarde por ela mesma como ferramentas pedagógicas essenciais, existe uma nítida revelação da maneira pela qual esses objetos artísticos foram importantes guias no amadurecimento artístico dos atores e dela mesma enquanto encenadora. E mais: o que realmente aprenderam durante todo esse processo, no fundo, foi que era “preciso” aprender. Aprendizado este, que passa a ser ponto de partida de todos os projetos seguintes da companhia.

Não há dúvidas de que o aprendizado e o conhecimento fazem parte de qualquer processo de criação, mas é bastante diferente quando o desejo de aprendizado, de transformação, de mudança, é o objetivo primeiro de um projeto. A necessidade de se colocar sempre em questão enquanto artista no mundo e ter a consciência de que sempre se aprende, mas que nunca deve-se imaginar que tudo está adquirido¹⁰⁶, também passa a constituir, desde essa época, uma divisa no modo como esses criadores se pensam. O espetáculo e, portanto, seu processo de colocação em cena - encenação - ganha *dimensão pedagógica consciente*, na medida em que funciona como espaço de aprendizagem para aqueles que fazem e para os que assistem, tema que será tratado nos itens 3.1. e 4.1. desta tese.

Durante este período de recolhimento e de mergulho na pesquisa e na vida em comum, o grupo dedicou-se também a leituras de peças de Shakespeare e de outros elisabetanos, peças francesas, russas e, também, textos chineses e japoneses, mas nada parecia agradar à companhia que, imersa em dúvidas e anseios, resolveu lançar-se um desafio. Segundo Bablet (1979), aproveitando-se das descobertas realizadas a partir das improvisações e exercícios desenvolvidos para a criação dos espetáculos anteriores - exercícios sobre os animais, os

¹⁰⁵ *Idem, Ibidem.*

¹⁰⁶ A frase “Aprendemos, mas não adquirimos” é sempre usada no cotidiano dos processos de criação do *Théâtre du Soleil*.

materiais, as sensações, o trabalho com as máscaras, a mímica e a ginástica - os atores começaram a trabalhar a partir dos roteiros da *commedia dell'arte* e de números de circo, com ou sem a presença da máscara. Todas as formas teatrais que se aproximavam da noção de *jogo* foram solicitadas e experimentadas, seguindo à risca o slogan de maio de 68 que propunha “a imaginação no poder”.

Nesse processo de criação houve uma mudança efetiva na condução de Ariane Mnouchkine, que passou a intervir de forma distinta da tradicional. Desta vez, ela assistia as improvisações, anotava e comentava. Como primeira espectadora privilegiada, dialogava com os atores sobre o que via e sugeria caminhos a serem tomados. A partir de trocas de sugestões da encenadora e de réplicas por parte dos atores, o trabalho se construiu. Sem dúvida que se por um lado, neste caso, uma grande responsabilidade estava nas mãos dos atores, responsáveis pela apresentação de propostas de cena, por outro, uma enorme confiança estava depositada na encenadora, olhar criterioso que sem o apoio de um texto previamente escrito servia de guia e organizadora de todo o material proposto.

Um dado importante deve ser ressaltado ao se tratar desta pesquisa realizada pelo *Soleil* em Salines d'Arc et Senans. Não foi uma investigação *fechada* sobre o jogo e as formas populares do teatro, mas um *troca* efetiva com espectadores, uma vez que estas formas demandavam o contato direto com o público. Como parte integrante e importante desse período realizou-se uma apresentação de um pequeno espetáculo composto de cenas surgidas de roteiros improvisados, para um público local. Público este, não contaminado pela atmosfera urbana parisiense e pelos pré-conceitos em relação ao teatro. A adesão irrestrita dos espectadores nesta espécie de espetáculo-teste corroborou a escolha que estavam fazendo pelo abandono do texto previamente escrito e pela improvisação direta diante do público. Se ainda não se sabia exatamente o que seria o próximo espetáculo, ao menos era possível intuir quais caminhos poderiam ser utilizados dentro do próximo processo de criação.

Cinco meses após inúmeras experimentações e grande liberdade, afinal não havia nenhum tema a se seguir, mas apenas a busca por uma forma a mais elementar e direta possível, reuniu-se um grande número de cenas e personagens. Era, no entanto, necessário selecionar o que deste enorme material faria parte do espetáculo final. Ou seja, cortes e descartes aconteceria como parte natural de um processo de montagem. Momento complexo no qual, ao mesmo tempo em que se deve levar em consideração o ritmo e a duração do todo para se chegar a uma montagem mais adequada, deve-se, ainda, lidar com as frustrações e decepções de parte dos atores. Pela primeira vez em cinco anos de existência da companhia, o papel de Ariane Mnouchkine fora contestado, uma vez que, pela primeira vez assumia uma

postura diferenciada como encenadora e tomava, através de seu rigoroso processo de seleção, uma atitude que para alguns parecera arbitrária.

Les Clowns estreou em abril de 1969 no Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, posteriormente se apresentou no Festival de Avignon, depois em Milão, no Piccolo Teatro, e apenas em janeiro de 1970 no Elysée-Montmartre, em Paris.

Este período que começou em Salines d'Arc et Senans, passando pelo processo de criação e pelas apresentações do espetáculo *Les Clowns* marcou na trajetória do *Théâtre du Soleil* o início de uma transição que culminou com o espetáculo *1798*, ponto de partida do próximo ciclo. Como reconhecimento desta transição, alguns aspectos devem ser levados em consideração: a partir do trabalho sobre o *clown* descobriu-se a importância do afastamento imediato do realismo e o encontro com uma forma teatral propiciadora de distância, de recuo em relação à realidade, permitindo assim um melhor confronto, julgamento e análise; engajamento através da criação coletiva¹⁰⁷, modificadora das relações internas da companhia, principalmente no que tange à relação atores-encenadora¹⁰⁸; abandono do autor dramático e efetivação da prática da escrita na cena; encontro com as formas teatrais populares, memória do próprio teatro.

Labrouche (1999) classifica este primeiro ciclo como um “passeio” devido à natureza extremamente diversa das escolhas dos espetáculos. Para ele, não é possível falar de um “caminho”, mas de “zonas” que são exploradas sem, no entanto, uma demora necessária para o estabelecimento de um aprofundamento e desdobramentos efetivos, principalmente no que diz respeito a um “engajamento”, adquirido apenas anos mais tarde. Ainda que ele aponte a característica um tanto apressada - uma espécie de “golpe de vista” - nas escolhas que formam esta primeira trajetória, ela é, afora a perspectiva do surgimento do engajamento político, histórico e social da companhia, um momento muito importante sob a perspectiva de aquisição de procedimentos artístico-pedagógicos prontamente assimilados, desenvolvidos e estabelecidos como parte de um método de condução. Procedimentos estes que serviriam como suportes artísticos inegáveis e potentes para a efetivação de uma linguagem teatral engajada. O termo engajado, aqui, não no sentido de uma adesão a uma ideologia, ou ideias a

¹⁰⁷ Resta dúvida se de fato este espetáculo pode ser considerado uma criação coletiva ou apenas a colagem de criações individuais, uma vez que sua estrutura se assemelhava a números que não possuíam qualquer ligação entre si, havendo, portanto, uma independência no processo de criação. Ainda que este questionamento seja justificável ele não elimina a modificação que esta tentativa ou até mesmo este engajamento no caminho da criação coletiva trouxe para a companhia, principalmente na abertura da possibilidade de uma criação a partir de improvisações e de uma reconfiguração da relação ator-encenador e da relação ator-obra-encenador.

¹⁰⁸ Diferente dos espetáculos anteriores, o nome de Ariane Mnouchkine não aparece no programa do espetáculo *Les Clowns* como encenadora ou mesmo proponente do projeto, mas em meio aos outros tantos nomes dos criadores.

serem defendidas, mas o reconhecimento de que não se pode esquecer que se vive em um mundo e é a partir dele que se cria. Para Ariane Mnouchkine, era clara a necessidade, naquele momento, de um teatro engajado que cumprisse sua função social de ampliação do espírito. Mas como realizar tal teatro fugindo do “teatro-slogan”, forma limitadora e rígida que poderia conduzir a um didatismo e que renunciava o aspecto do prazer e do divertimento?

2.3. Segundo ciclo: abertura para o mundo

Apesar de não saber ainda de que modo colocaria em prática seus anseios em busca de um teatro popular ligado à história de seu tempo, que cumprisse sua função social sem abrir mão do divertimento e do prazer, este segundo ciclo de espetáculos que se inicia com *1789: la revolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, passando por *1793: la cité révolutionnaire est de ce monde*, e terminando com *L'Âge D'or*, é uma concretização dos desejos anteriores de Ariane Mnouchkine. Toda essa trajetória é reveladora de um longo processo de articulação de procedimentos artístico-pedagógicos já desenvolvidos anteriormente e a aquisição de novos procedimentos, visando a materialização desta “tomada de consciência”.

Segundo Labrouche (1999), na busca por uma “nova linguagem teatral” que privilegiasse antes a forma de expressão cênica do que a dramaturgia, e que se servisse de personagens “diretamente apreensíveis pelo público” para um maior alcance de espectadores, surgiram dois princípios no trabalho da companhia: o primeiro, a tentativa de criação de um teatro de legibilidade imediata; e o segundo, a procura pela natureza da teatralidade prioritariamente em direção a uma gramática cênica, uma cenografia específica.

O primeiro dos espetáculos deste ciclo, *1789: la revolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, começou como uma tentativa de continuidade da pesquisa desenvolvida através das formas teatrais populares. O clown, o teatro de feira, a *commedia dell'arte* e as máscaras, formas saídas do espaço da praça pública, seriam importantes na busca pela legibilidade imediata e pelo contato direto e franco com o espectador. Era necessário, no entanto, encontrar-se um tema comum a todos: atores e espectadores. Para a companhia, o único patrimônio comum a todos os franceses seria a História da França, tendo na Revolução de 1789, um momento decisivo para a formação da sociedade.

A fim de retornar e aprofundar o processo de criação coletiva do espetáculo anterior, no qual, sem o auxílio de um autor, atores e encenadora tornavam-se autores da obra, houve a necessidade de um período de formação, principalmente no que diz respeito aos atores-autores, que escreveriam com seus corpos no espaço. Em função disso, um extenso e intenso trabalho de pesquisa coletivo e individual foi realizado a partir da leitura de documentos históricos, projeções de filmes e aulas com uma conselheira histórica, Elizabeth Brisson¹⁰⁹. Para evitar a

¹⁰⁹ A companhia se reunia todos os dias para estas atividades durante as rerepresentações do espetáculo *La Cuisine*, em junho de 1970. Além das aulas de História, assistiam filmes na Cinémathèque, como por exemplo, *Les deux orphelines* de Griffith, *La Marseillaise* et *Napoléon* de Abel Gance. Detiveram-se ainda na pesquisa de

armadilha da identificação por parte dos atores e dos espectadores, pois se tratavam de figuras históricas conhecidas por todos, Ariane Mnouchkine propôs, como ponto de partida para a criação, que o espetáculo fosse representado por saltimbancos de 1789, que teriam a liberdade de, além de dar outras perspectivas aos acontecimentos, julgar criticamente os personagens que encarnariam¹¹⁰.

Pela primeira vez na trajetória da companhia foi possível encontrar um caminho comum entre todos os setores e funções envolvidos no processo de criação. Neste caso, houve a formação de um verdadeiro conjunto que elaborou progressivamente o espetáculo, partindo de uma liberdade inicial extrema, passando pela descoberta dos contornos dessa obra, até suas definições finais. Atores, encenadora, equipe cenográfica, equipe de figurinos e adereços, e equipe de iluminação, trabalharam sem uma concepção prévia evoluindo à medida que os ensaios aconteciam. Por conta desta marcha simultânea e coletiva em processo, o lugar da encenadora foi, mais uma vez, transformado. Se no espetáculo anterior, *Les Clowns*, exercera o papel de espectadora privilegiada, atenta e crítica às criações individuais dos atores, aqui, por conta da liberdade experienciada por toda a equipe, deveria funcionar deste modo e ainda como propiciadora e garantidora desta liberdade; sem imposições e sem uma interferência pesada no processo. Atenta e aberta e, ao mesmo tempo, precisa e direta, necessitaria, por conta da dificuldade e das armadilhas impostas pelo material trabalhado, assegurar a fidelidade na leitura política dos eventos, selecionar textos históricos importantes e articular e catalisar as improvisações dos atores, muitas vezes em estado de esboço. Improvisação que foi, mais uma vez, o método de trabalho adotado. Também neste processo, assim como nos anteriores, não haveria a distribuição prévia de papéis antes das inúmeras tentativas por parte dos atores.

Se em *Les Clowns*, as improvisações foram individuais, agora, como proposta haveria improvisações coletivas a partir da formação de grupos de quatro ou cinco atores, grupo de atores improvisando entre si e, ainda, grupos intercalados. Todas estas improvisações foram registradas em magnetofone, antigo aparelho de reprodução e gravação de sinais de audio em

uma série de documentos iconográficos e de leitura. Dentre eles: Mathiez, Lefebvre, Soboul, Michelet, Jaurès et também *La nuit du 4 août* de Patrick Kessel, etc.

¹¹⁰ O termo “encarnar” é utilizado no cotidiano do *Théâtre du Soleil*. Pode-se atribuir, por conta do uso deste termo apenas um sentido mediúnico, misterioso e espiritual na relação ator-personagem. Sem dúvida que há sempre um aspecto misterioso, intuitivo, e ligado ao acaso, quando se trata de um processo de criação. Mas, “encarnar”, aqui, ainda que possua esse caráter intuitivo carrega em si, também, um aspecto absolutamente concreto, que é “dar carne”, “tomar carne”, materializar por meios técnicos, uma visão, uma intuição, algo que só existia anteriormente na imaginação. E se o ator pode ser considerado um “médium”, neste caso, é um “meio” para que uma imagem, “invisível”, e, portanto, sem corpo, forma ou contornos, se torne “visível”. “Meio” necessário para a corporificação e transmissão destas imagens.

fita magnética ou fita cassete. Sem dúvida que parte importante do material improvisado corria risco de ser perdido, afinal o registro era apenas sonoro, sem a presença do corpo para apontar o gesto exato, a precisão de um tempo, o olhar específico, o estado determinado, o local de nascimento da ação. Supõe-se que um grande trabalho de desenvolvimento da memória física tenha sido necessário ao longo deste processo de criação. Hoje, anos mais tarde, com o recurso do vídeo, este procedimento de registro das improvisações feitas no interior dos processos da companhia é muito mais eficaz no que se propõe.

Um procedimento importante relacionado às improvisações e que faz parte do método do *Soleil* até hoje, já é apontado por Mnouchkine em uma entrevista dada no ano seguinte, em 1971: a chamada *concoctage*, ou combinação, que será abordada no item 4.2.3. desta tese, ao se tratar da improvisação e de seu método. Este procedimento é uma preparação prévia feita por um pequeno grupo de atores reunidos, que lançam propostas e traçam as linhas gerais necessárias ao desenvolvimento das improvisações.

Em 1789 cada um, antes de tudo, exprimiu suas ideias em um **trabalho em um pequeno grupo**, indo de cara em direção a temas os mais românticos, os mais mitológicos. Meu papel foi colocar em cena as ideias gerais... A única ideia sobre a qual nos estávamos fixos era: como e onde isso devia se passar; em um campo de feira e representado por saltimbancos¹¹¹.

Sobre o critério de seleção das cenas improvisadas, anteriormente tão criticado pelos atores, nas palavras da encenadora ocorreu de maneira mais orgânica, sem grandes frustrações ou conflitos. Segundo Mnouchkine, “a seleção se fez sozinha, por evidência”, termo que ainda hoje utiliza quando questionada sobre o critério de seleção de cenas e ou de distribuição de personagens. E mais, passou a haver, por conta do aprofundamento do ofício e uma notável melhora na qualidade técnica, uma maior percepção por parte dos atores do que estava bom e o que não estava. Por isso, ela mesma estava repensando seu papel no interior do processo de criação, pois o trabalho empírico, a troca e as apropriações de propostas emaranhava as determinações de funções, fazendo-a denominar-se, inclusive, como uma “encorajadora”, uma “dinamizadora” na condução deste processo.

Apesar da “evidência” ser um critério orgânico de seleção insistentemente ressaltado por Ariane Mnouchkine em seu discurso, critério este que vem desde essa época, é difícil crer que este seja o único critério adotado nos processos de criação do *Théâtre du Soleil*. Muitos relatos demonstram a existência da “evidência” como um critério, mas não o único. É possível

¹¹¹ BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*. Paris: Éditions du CNRS, 1979. p. 37.

crer que uma parte das seleções pode se dar desta forma, mas, diversamente, outra parcela, variável de acordo com o processo, dá-se por uma escolha pessoal que passa pelo “gosto” e pela “emoção” da encenadora como “primeira espectadora”. Sem dúvida que nestes e em outros processos, o violento e necessário trabalho de seleção teve que ser, em pequena ou larga escala, efetuado por Ariane Mnouchkine. Violento porque feito de escolhas e, conseqüentemente, repleto de supressões e abandonos. O que havia de melhor e mais potente aos olhos da encenadora permaneceria e seria organizado em uma estrutura que, longe de ser definitiva, pois trata-se de uma obra de arte, equivalia a apenas um momento específico de um processo. Afinal, quantas outras obras não poderiam ser feitas a partir do que foi descartado deste momento entregue ao espectador denominado “obra”? É possível até se pensar que muitos destes descartes ou propostas abandonadas, e que não foram vistas pelo espectador naquela época, permanecem ainda vivos e são, talvez, retrabalhados ainda hoje pelos atores e pela encenadora.

O projeto de *1789* começou por um desejo inicial de se romper com a concepção histórica tradicional que faz e fez dos grandes homens, os heróis e instigadores da história, devolvendo ao povo este lugar de instigador. Por isso, a intuição de que todos os acontecimentos da Revolução poderiam ser contados e vividos pelo povo. E ainda, que este povo estaria reunido em uma praça pública, em conformação semelhante às antigas feiras medievais, formando um conjunto composto por cinco estrados dispostos pelo espaço criando uma área de jogo que colocava espectadores e atores em contato direto. Ambos, com a liberdade de circulação por essa área e com a possibilidade de acompanhar e participar da simultaneidade da ação cênica.

Outro aspecto importante deste processo e que está diretamente relacionado ao uso do espaço foi a possibilidade de se conceber, desde os primeiros dias de trabalho, devido ao local de ensaio escolhido ser o Palais des Sports de la Porte de Versailles, uma maquete ou modelo em tamanho natural. Nesta maquete, pois ainda não era o espaço definitivo e fora construído com materiais provisórios, foi possível experimentar diversos arranjos espaciais e vivenciar os múltiplos problemas impostos por esta estrutura.

O mesmo ocorreu com os figurinos que, desde o início dos ensaios, já estavam à disposição dos atores para experimentação. Prática que permanece até hoje como um procedimento artístico-pedagógico primordial no processo de encontro com a personagem, aliado ao trabalho de criação do visagismo. Não houve, neste espetáculo, uma pesquisa e confecção tradicionais de figurinos, a partir de documentos de época, devido ao fato do espetáculo ser contado por saltimbancos em uma praça pública, o que propiciava uma grande

liberdade de utilização de elementos diversos. Figurinos de espetáculo anteriores, de filmes, e roupas compradas em brechós foram disponibilizados para os atores experimentarem diretamente no corpo em função das personagens improvisadas. A partir de um vai e vem de tentativas e verificações de propostas de silhuetas, cores e materiais sugeridas pelos atores, decidia-se, em acordo com a encenadora, a forma definitiva segundo a qual os figurinos seriam confeccionados. A concepção da iluminação seguiu o mesmo movimento dos elementos anteriores, sendo também experimentada e colocada à prova durante todo esse percurso de criação. A música, elemento já tão importante, teve papel fundamental neste processo. Denominada por Bablet (1979) de “orquestração musical”, pois efetivamente exercia esta função de harmonização do conjunto, reforçava o impacto do espetáculo junto ao público. Para Mnouchkine, a música já era “um veículo de compreensão” através do qual o ritmo era um facilitador do diálogo e da relação com os espectadores. Esta orquestração que funcionava como uma espécie de “ressonador da orquestração geral do espetáculo nos seus sons, suas visões e seus gestos” correspondia a uma “sonorização colocada ao serviço dos atores”. Sonorização que servia tanto para apenas projetar, quanto para explodir as vozes, como se fossem ampliadas por megafones.

Nesta época, a despeito de uma subvenção anual obtida junto ao Ministério da Cultura, por ser considerada uma companhia permanente, não foi possível arcar com todos os custos de produção do espetáculo, os salários, as dívidas contraídas anteriormente e, ainda, um dos principais custos, o aluguel do espaço destinado aos ensaios, o Palais des Sports de la Porte de Versailles. Mas, uma nova porta se abriu na trajetória do *Soleil* que, por intermédio de Janine Alexandre-Debray, conselheira da cidade de Paris e presidente da L’Association pour le Rayonnement de l’Horticulture Française (ARHF), ficou ciente de que a Cartoucherie do bosque de Vincennes, antiga fábrica de armamentos pertencente ao exército acabara de voltar a ser de responsabilidade da cidade de Paris e, havia pouco tempo, estava destinada à administração da ARHF. A senhora Alexandre-Debray propôs, então, ceder o espaço provisoriamente à companhia afim de que eles pudessem ensaiar por um custo menor. Após uma visita ao local, acompanhada de Guy-Claude François, Ariane Mnouchkine escolheu três galpões, dentre os quais: um seria reservado aos ensaios; o outro, à equipe técnica; e o terceiro, para a costura no primeiro pavimento e à administração no segundo. A situação foi regularizada em setembro de 1970 através da assinatura de um arrendamento de três anos.

Durante este período, outras companhias teatrais se apropriaram de outros galpões e, anos mais tarde, novos artistas se juntaram a esses precursores.¹¹²

A obtenção do espaço da Cartoucherie de Vincennes, que meses mais tarde por dificuldades de fechamento de novos contratos se transformaria em um local não só de ensaios, mas também de apresentações, é uma parte essencial da construção do projeto artístico do *Théâtre du Soleil*. Esta aquisição representou a possibilidade de continuidade e aprofundamento do trabalho artístico e, ao mesmo tempo, a constituição de uma cultura de grupo. Este espaço garantiu ao *Soleil* a liberdade de criação e de programação bem como a possibilidade de implementação de uma série de iniciativas que fazem com que a Cartoucherie seja até hoje uma “cidadela” aberta ao mundo, respondendo assim a um desejo explicitado em diversas entrevistas concedidas por Ariane Mnouchkine, de ser um “teatro popular”. Desejo este que está diretamente associado às experiências vividas neste período e às criações dos três espetáculos que fazem parte deste ciclo. Apesar de sempre declarar sua ambição de escrever diante da porta da sede do *Soleil*, “Teatro Popular”, não ousaria fazê-lo por respeito ao Teatro Nacional Popular (TNP) de Jean Vilar¹¹³. Mas se considera alguém que está sempre em busca deste teatro, que em sua opinião é o “melhor teatro”, e que não se opõe de forma alguma ao chamado teatro dito inteligente, sábio. Utiliza-se, inclusive, da definição de Antoine Vitez para ilustrar sua aspiração por um teatro “elitário para todos”¹¹⁴. A propósito, em um dos únicos textos redigidos de próprio punho sobre o teatro e sobre sua função social - concebido como se ela mesma refletisse em voz alta e se questionasse sobre alguns pontos, através de perguntas e respostas - dá uma definição do que é o “seu” teatro popular. Seria:

¹¹² Atualmente a Cartoucherie de Vincennes é um local que abriga um conjunto teatral composto por cinco companhias diferentes - o Théâtre du Soleil, o Théâtre de la Tempête, o Théâtre de L’Aquarium, o Théâtre de L’Epée de Bois e o Théâtre du Chaudron - e três espaços destinados à formação - L’Atelier de Recherche et de Réalisation Théâtrale, L’Association de Recherche des Traditions de l’Acteur e o L’Atelier de Paris.

¹¹³ Jean Vilar foi quem melhor colocou em prática a teoria do teatro popular, que tem como preceitos fundamentais os seguintes aspectos: a atribuição de uma finalidade cívica para o teatro, a necessidade de amparo governamental para que se estabeleça uma independência da arte em relação ao lucro (bilheteria), a descentralização teatral e a união entre renovação artística e teatro “para todos”. A primeira experiência de Jean Vilar que remete à concretização, pelo menos em parte, desses princípios foi o *Festival d’Avignon*, criado em 1947, quando ele promove a apresentação de espetáculos teatrais de baixo custo em uma cidade que não Paris. A saída da capital francesa à procura de outro lugar para o seu teatro consiste na busca por um novo público (ROUBINE, 2003). Segundo ele mesmo, o *Festival d’Avignon* colocou à sua frente a principal questão que um diretor de teatro se deve fazer: “a quem eu me dirijo?” ou ainda, “para quem eu trabalho?”. À frente do *Théâtre National Populaire* (1951-1963), Jean Vilar vai desenvolver um teatro “serviço público”, com o objetivo de garantir a todos o acesso ao teatro, visto que o teatro era para ele um direito e uma necessidade do povo: “É preciso realizar que o teatro não é apenas um divertimento, nem um objeto de luxo, mas uma necessidade imperiosa de todo homem e toda a mulher”. (VILAR, 1955, p. 161).

¹¹⁴ MNOUCHKINE, Ariane *apud* CELIK, Olivier. “Une Utopie en partie réalisée”. In: *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre*. Avant-scène théâtre, juillet, 2010. p.9.

um ateliê onde lustramos as ferramentas adequadas para observar o mundo, suas diferenças e seus desacordos, onde fabricamos os bons instrumentos para dissecar suas paixões, medir seus tormentos, analisar suas estratégias, remontar sintomas às causas, prever e anunciar as consequências das escolhas ruins... *Um teatro de constatação?* Eu sou daquelas e daqueles que pensam que isso não basta. Só os combatentes têm realmente o direito de erigir uma constatação. *Você quer então um teatro combatente?* Talvez. Eu diria, antes, ativo, fortificante. *Um remédio?* Um alimento, um banquete. *O que mais?* Um pouco o paraíso. *E além disso?* O que detestam os fascistas. *É um pouco fácil...* Mas é verdade. O teatro popular não cultiva o gosto do ódio. *E o que mais?* É Meyerhold, em sua prisão, traído por seus colegas. É Stanislavski que se enraivece e se esgota contra seus atores desrespeitosos, mas que se mantém. *E o que mais?* O olhar de Jean Dasté e o desta mulher que olha seu espetáculo. É logo depois da guerra. Ela tem na sua mão um pacote. Em cima está escrito “Torradas a granel, 750g”. São as cadeiras que as pessoas trouxeram de suas casas à noite sobre a praça. É Vilar de jardineira. E Gérard Philipe em trajes de futebol em Avignon. *Mas não existe mais nada disso!* É verdade. Não se vende mais torradas a granel, é raro que se deva trazer sua cadeira, e Vilar está no paraíso. A atmosfera histórica muda, você e eu envelhecemos. Mas o espírito do teatro, ele, não adquire nenhuma ruga, e permanece eternamente contemporâneo. Sua linha de conduta, sua busca, sua missão... *Sua missão? Um teatro missionário?* Chame isso como você quiser. Seu desejo ou seu dever permanece o mesmo. *E qual é?* Amaciar nossos corações. Despertar nossas consciências, desenvolver os músculos de nossa inteligência, alegrar nossos olhos, encantar nossas orelhas, encher nossos pulmões, desopilar nosso fígado, em suma, re-humanizar nossas almas humanas.¹¹⁵

Como dito anteriormente, em uma tentativa de efetivação prática de seus anseios em busca deste projeto de teatro popular ligado à história de seu tempo e cumpridor de sua função social sem abrir mão do divertimento e do prazer, o *Théâtre du Soleil* dá um primeiro e importante passo no caminho desta concretização. O espetáculo *1789, la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, estreou no dia 11 de novembro, em Milão, a convite de Paolo Grassi e do Piccolo Teatro e foi um sucesso absoluto de público e de crítica, trazendo em sua forma e conteúdo aspectos essenciais dos encaminhamentos artísticos futuros da companhia e consolidando importantes procedimentos de criação.

O segundo espetáculo deste ciclo, *1793: la cité révolutionnaire est de ce monde*, uma continuação do tema da revolução, começou a ser ensaiado em novembro de 1971 e estreou em maio de 1972, na Cartoucherie de Vincennes. Seu processo de criação se assemelhou ao de *1789*, a partir de improvisações, seguindo o mesmo princípio no qual nada deveria ser fixado de início e que o resultado seria fruto de um longo período de maturação. Mais uma vez, uma vasta documentação fez parte de longas sessões de discussões e leituras coletivas e

¹¹⁵ MNOUCHKINE, Ariane. “Le Fil d’Ariane selon Mnouchkine” in: *Le Monde de l’éducation*, décembre 1998, n° 265. p. 34.

individuais¹¹⁶, seminários apresentados pelos próprios atores, além de aulas diárias de história sobre o período de 1789-1795. Em função de uma maior complexidade e de uma menor clareza dos eventos ocorridos durante este período histórico, o trabalho e o encontro de modos de expressão para transpor esta realidade para a cena foi ainda mais difícil do que no espetáculo anterior, somada, é claro, a expectativa que se criava em torno desta criação. O público e a crítica aguardavam ansiosos a continuação de 1789.

Segundo Bablet (1979), apesar do método de trabalho se basear novamente nas improvisações modificou-se a maneira como estas eram abordadas. Desta vez, começava-se a improvisação colocando-se em “condição” e, não mais em “situação”, como se fazia antes. Primeiro o ator se colocava em “condição” e só depois em “situação”, “ação”. “Durante todas as improvisações cada um de nós tentava se colocar no lugar de um sem-culote, de um jacobino, de um camponês pobre, e nós nos contávamos a atualidade do dia como se nós acabássemos de vivê-la”¹¹⁷. Como tentativa de descoberta da forma do discurso das personagens, plena de gravidade, de concisão, de coerência e da distância necessária, os atores recorreram a textos clássicos como *Alceste*, *Édipo Rei* e *Antígona*. Estes textos, fontes pedagógicas exemplares no encontro entre forma e conteúdo, serviram como material de aprendizado e foram experimentados em cena. Diferente de 1789, neste espetáculo cada ator se dedicaria a um indivíduo preciso, a uma única personagem, construindo através de pesquisa histórica e intuições, suas origens, sua idade, situação social, formação, orientação política, etc.

Um aspecto interessante deve ser ressaltado em todo este processo de criação baseado nas improvisações e no encontro com a personagem. Aspecto que se assemelha ao jogo infantil do “e seu eu fosse” ou do “se mágico” stanislavskiano. Neste jogo, descrito pelo ator Jean-Claude Penchenat, um ator se apresentava aos outros:

Eu me chamo assim, eu venho de lá, foi tal ou tal evento que despertou minha consciência em relação à revolução, eis como eu seria no início da revolução, como eu seria no fim, eis aqui os revolucionários que eu mais admiro, por quem sou a favor, eu irei atrás de Robespierre, ou Jacques Roux, ou Babeuf, até tal ponto, etc. E a partir deste momento, cada um entre nós foi obrigado a ser muito consequente com sua personagem¹¹⁸.

¹¹⁶ Entre estas leituras estava: *La Révolution française* e *La Vie chère et le mouvement social sous la terreur* de Mathiez, *L'Histoire de la Révolution française* de Michelet, *le Robespierre* et *le Marat* de Massin, *Les sans-culottes* de Soboul, *L'Histoire socialiste de la révolution française* de Jean Jaurès, *La Lutte des classes sous la première république* de Daniel Guérin.

¹¹⁷ BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*. Paris: Éditions du CNRS, 1979. p.60

¹¹⁸ *Idem*.

A partir de jogos como este que auxiliavam na progressiva “encarnação” do ator em personagem, o universo de indivíduos crescia e relações começavam a ser estabelecidas entre eles. Um outro tipo de exercício colocava estes indivíduos na vida cotidiana com todas as suas dificuldades e sofrimentos, como forma de esclarecê-los e ilustrar os mecanismos que os levaram à Revolução. Outro aspecto importante destas improvisações era o caráter coral, distinto até então, nas chamadas improvisações coletivas, ou improvisações em coro, que eram realizadas com grupos de dez a doze atores.

Na recepção ao público, ao lado do espaço de representação, no interior de um dos galpões da Cartoucherie de Vincennes, música ambiente e diapositivos projetados mostravam imagens sobre a revolução e aclimatavam o espectador na atmosfera do espetáculo. Este espaço de passagem, de preparação era, ao mesmo tempo, um local de encontro, de exposição e de espera, características mantidas até hoje nos espetáculos do *Soleil*, tema que será tratado no item 3.3. desta tese.

Esses dois espetáculos representaram para a companhia o início de um “aprendizado político” coletivo, pois como afirmava Mnouchkine na época, “percebemos que a educação política dos atores e a minha, a de todos nós, era insuficiente”¹¹⁹. A escolha dos espetáculos sobre a Revolução Francesa e suas consequências, portanto, foi uma escolha também pedagógica, uma necessidade de se prepararem melhor para a concretização do teatro e da nova linguagem que buscavam. O tema comum e bastante conhecido da Revolução foi um estágio importante para a aquisição de, minimamente, “noções elementares de história” e a confrontação destas noções com o senso crítico dos atores que deveriam, através de formas teatrais, colocá-las em cena. O ato de encenar, aqui, pautado pelos acontecimentos políticos e sociais de uma época histórica obrigava todos os envolvidos neste processo, principalmente os atores, a descobrirem diferentes perspectivas no modo de lidar com este material documental. Os questionamentos se davam no fazer e o fazer alimentava os questionamentos. A documentação, trabalho de reconhecimento e de ligação com o real, se estabeleceu ainda mais como procedimento dentro dos processos de criação do *Soleil*. Com o passar dos anos, este procedimento, em articulação com o entendimento da história e seus mecanismos, seria ainda mais desenvolvido no interior da companhia.

No início de 1973, após uma tentativa abortada de novo projeto de criação coletiva a partir de outro período histórico - 1936-1945 - ambientado em um salão de baile, houve uma nova pausa na trajetória de criação da companhia, na qual todos se dedicaram mais uma vez

¹¹⁹ WILLIAMS, David. *Collaborative Theatre: the Théâtre du Soleil sourcebook*. Routledge: London and New York, 1999. p.16.

ao aprendizado. A *commedia dell'arte*, com suas máscaras e seus roteiros, voltou a fazer parte do cotidiano de experimentações. Esse período estendeu-se até o verão do mesmo ano, quando a companhia partiu em turnê. Após o retorno, Ariane Mnouchkine apresentou um novo projeto: uma criação coletiva que trataria da realidade social contemporânea utilizando como forma, a *commedia dell'arte*. Em cena, o tema da exploração do trabalho de imigrantes. Diferente dos dois projetos anteriores deste ciclo, que tinham no afastamento histórico a distância necessária para um julgamento crítico mais efetivo, este projeto era arriscado na medida em que se trataria do presente, do homem contemporâneo.

A ideia deste projeto veio do encontro que Ariane Mnouchkine teve com o pensamento de Jacques Copeau. Entre uma das descobertas ou um desejo de invenção deste artista, estava a criação de um novo gênero teatral construído através de *tipos* contemporâneos. Em uma carta endereçada a Louis Jouvet, em 1916, Copeau fala deste novo gênero:

Inventar uma dezena de personagens modernos, sintéticos, de uma grande extensão, representando caracteres, defeitos, paixões, ridículos morais, sociais e individuais de hoje. Inventar seus figurinos, sempre idênticos, modificados somente segundo as circunstâncias por um tipo de acessório. [Em seguida], esses dez personagens de uma Comédia autônoma que compreende todos os gêneros, desde a pantomima até o drama, confiá-los a dez atores. Cada ator tem seu próprio personagem que é sua propriedade, que torna-se ele mesmo, que o alimenta, de seus sentimentos, de suas observações, de sua experiência, de suas leituras e de suas invenções. Eis aí a grande descoberta (tão simples!), a grande revolução ou antes o grande majestoso retorno à mais velha tradição.¹²⁰

Tomando como ponto de partida esta descoberta e, ao mesmo tempo, essa “grande revolução”, Ariane Mnouchkine resolveu “contar a história de nosso tempo” - título de um dos textos do programa do espetáculo em uma clara homenagem a seu inspirador - através das máscaras da tradição da *commedia dell'arte*. Para ela, o nascimento de uma *comedia do nosso tempo* viria:

dos poetas que saibam tudo dizer, dos pintores que saibam tudo descrever e dos atores que sejam ao mesmo tempo pintores e poetas e que saibam dar de nosso universo congestionado e complexo uma representação clara e nutritiva, escrever juntos através de seus corpos e de suas vozes a comedia de nosso tempo, sem fim e sempre recomeçada.¹²¹

¹²⁰ BORGAL, Clément. *Jacques Copeau*. L'Arche: Paris, 1960. p. 133

¹²¹ MNOUCHKINE, Ariane. *L'Age d'or*: première ébauche. Paris: Théâtre Ouvert Stock, 1975. p.19

O trabalho começou, segundo a própria encenadora, a partir da *commedia dell'arte* e do teatro chinês, duas formas teatrais denominadas por ela como “formas puras”, na tentativa de aprofundar a relação entre o ator, a fábula e o espectador. As duas formas de improvisação, porém, deram resultados distintos. Enquanto a primeira proporcionava a fabricação de personagens, a segunda, de outro modo, propiciava a estruturação da história. Foi constatado, também, ao longo das experimentações com as duas formas, que era possível inventar personagens bastante diferentes servindo-se de uma ou de outra. Após um período de improvisações e de descobertas optou-se pela continuidade do trabalho com as máscaras da *commedia dell'arte*.

O trabalho foi desenvolvido a partir de escolhas dos atores, que imaginavam personagens do cotidiano e depois se inspiravam nas máscaras da comédia italiana, já definidas enquanto *tipos*. Mas, diferente destes *tipos*, existentes somente no universo do teatro, deveria haver uma reinvenção das regras do jogo. Reinvenção essa que “desvelaria a realidade cotidiana mostrando-a não familiar e imutável, mas surpreendente e transformável”¹²². Era fundamental que estas personagens fossem imaginadas em situações concretas e, ao mesmo tempo, teatrais, dentro das quais elas assumissem funções definidas. A partir destas definições, uma mesma personagem poderia desenvolver vários papéis (policia, criado, chefe da oficina) dentro de uma função determinada, cada qual tendo uma maneira particular de percepção da realidade e mostrando esta maneira ao espectador.

O interesse maior deste trabalho era, através do contato direto com a realidade contemporânea, demonstrá-la em suas contradições e mecanismos e encorajar mudanças nas condições vividas. Para o *Soleil*, o objetivo era “contar nossa História para fazê-la avançar - se tal pode ser o papel do teatro”¹²³.

¹²² *Idem.* p.14.

¹²³ *Idem.*

2.4. Consolidação do projeto

O grande teatro nos conta que toda história de amor, todo encontro, todo crime, toda covardia, toda traição, toda magnanimidade, toda boa ou má escolha, pertencem à história geral do mundo e contribuem com ela. Todos os nossos gestos fazem História. A grande e a pequena¹²⁴.

É possível afirmar que no interior e no entorno destes dois primeiros ciclos de espetáculos analisados neste capítulo já existem os alicerces sobre os quais se ergue o projeto artístico, político e pedagógico do *Théâtre du Soleil* e que os percursos seguintes são apenas uma corroboração, um desenvolvimento e uma consolidação deste projeto. Consolidação que não implica em estagnação, afinal projeto é percurso, movimento. Ainda que este não esteja escrito, uma série de ações, dentre as quais e, principalmente, os espetáculos - materialização dos desejos da companhia e, portanto, concretização de projeto - demonstram a continuidade deste claro percurso artístico.

Este período, que vai desde a fundação da companhia, com *Les Petits Bourgeois*, em 1964, até *L'Age d'Or*, de 1975, ou seja, doze anos de trajetória, que se inicia com a fase de autoconhecimento, passando pela abertura para o mundo, até o despertar e a descoberta do engajamento do teatro com a história, é também um período de aprendizado do ofício do ator, do encenador, das experiências da vida em comum, da criação coletiva e do encontro com as formas teatrais populares. Os temas e conteúdos seguintes a estes primeiros ciclos, mesmo que apresentados em cores bastante diversas, tratam desta ligação com a história e aprofundam todos estes aprendizados. Em *Méphisto* (1979), a suscetibilidade do artista e do intelectual em ser corrompido pela autoridade devido a sua falta de identidade de classe e sua fascinação pelo poder; no ciclo *Shakespeare* (1981-84), a corrupção política, o genocídio e as lutas pelo poder; em *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), a tragédia do povo khmer; em *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), o nascimento do Estado Indiano e seu dilaceramento no momento de sua partição através de onze anos de lutas; no ciclo *Les Atrides* (1990-92), a luta pela individuação no interior de uma comunidade; em *La Ville Parjure* (1994), o escândalo da circulação de sangue contaminado distribuído por interesse econômico e a responsabilidade dos políticos, dos médicos e donos

¹²⁴ MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *L'Art du Present*. Paris: Éditions Plon, 2005. p.59.

de laboratório neste crime; em *Le Tartufe*, a intolerância e o fanatismo religioso, o integrismo; em *Et soudain, des nuits d'éveil* (1997), o problema do povo tibetano; em *Tambours sur la digue* (1999), o grave perigo do poder unilateral que termina destruindo a si mesmo e aos outros; em *Le Dernier Caravansérail* (2003), a realidade atual dos refugiados no mundo.

Para Ariane Mnouchkine, ao mesmo tempo em que o teatro tem uma função social e pedagógica como revelador de estruturas, e como espaço de esclarecimento e de iluminação ao encorajar o espectador a se situar como parte de um processo histórico, que é também um mecanismo, e, portanto, passível de transformações, ele não pode e não deve privar-se de seu caráter de celebração e de festa, abdicando do prazer que este encontro, momento de partilha, proporciona.

Há, sem dúvida, este forte componente hedonista nos trabalhos do *Soleil*, já percebido desde estes primeiros dois ciclos, uma vez que a felicidade e o prazer são também focos do seu discurso. A ideia de festa, de celebração, também possui um aspecto político enquanto projeto se for compreendido aqui o termo política, neste teatro, tendo um sentido mais amplo como “ciência da vida”¹²⁵. Sob esta perspectiva, a celebração, a festa, a reunião de pessoas juntas partilhando uma experiência é, também, a grande subversão dos eventos teatrais proporcionados pelo *Soleil*, pois o caráter hedonista e libertário destes reconfiguram a partilha do sensível, transformando o comum, mesmo que provisoriamente.

Pensando no conjunto de projetos artísticos produzidos pelo *Théâtre du Soleil*, pode-se afirmar que cada uma destas obras de arte “carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona”¹²⁶, projeto que se construiu e se constrói enquanto processo, sendo cada obra, uma resposta às obras precedentes e, sob certa medida, uma resposta ao conjunto de obras existentes e ao mundo do qual fazem parte artistas e obras. Há sempre uma relação entre as obras de um mesmo artista ou de um conjunto de artistas, como respostas, verificações e até correções de seu projeto artístico.

A contemporaneidade da companhia se encontra justamente nesta relação que sua obra estabelece com a História e o presente, pilar deste projeto. Uma relação simultânea de aderência e desconexão que possibilita uma melhor apreensão de seu tempo. Assim como aponta Giorgio Agamben (2009), a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”¹²⁷. Uma adesão que se dá por meio de uma *dissociação* e de um *anacronismo*. Essa não coincidência, essa discronia,

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

¹²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009. p.59.

portanto, permite se observar melhor a época em que se vive. Contemporâneo é, também para Agamben, “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”¹²⁸, ou seja, não o que está a vista de todos, à mostra, mas aquilo que parece estar encoberto, que não está disponível à observação imediata do olhar. E saber ver a obscuridade, percebê-la, implica “uma atividade e uma habilidade particular” que equivalem a “neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”¹²⁹. Ariane Mnouchkine, como proponentora de todos os projetos de espetáculos da companhia, possui essa capacidade de não se deixar cegar pelas luzes do século e de entrever nas zonas de sombra, luzes que procuram alcançá-la, através de intuições, de percepções. Percepções que se tornam propostas sejam através de um tema ou de um texto, que se mostrem necessários ao tempo presente e que merecem ser trazidos à cena e, por conseguinte, iluminados. A sua contemporaneidade está justamente no jogo que estabelece com o tempo, dentro do qual sempre introduz uma “descontinuidade”, dividindo-o, cindindo-o, fraturando-o em atualidade e inatualidade. Ser contemporâneo é estar nessa fratura que é ao mesmo tempo atual e inatual.

As indagações de Mnouchkine sobre a História, assim como Agamben sugere em relação às investigações de Foucault, se assemelham, pois também sua inquirição com o passado é uma espécie de “sobra” trazida pela sua interrogação do presente. Ser contemporâneo é, também, ser contemporâneo não apenas do agora, mas também do passado.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora¹³⁰.

¹²⁸ Idem. p.62.

¹²⁹ Idem. p.63.

¹³⁰ Idem. p.72.

3. ENSINAR ENCENANDO: RELAÇÃO COM O PÚBLICO

3.1. Espetáculo como espaço de aprendizagem

Ao se pensar o espetáculo como um espaço de aprendizagem para o espectador é fundamental, antes, compreender que este aprendizado se dá de forma bastante particular no que diz respeito ao *Théâtre du Soleil*, diferente de muitas outras companhias teatrais. Ainda que possa parecer óbvio que todo espetáculo seja um espaço de aprendizagem, há, no entanto, no caso desta companhia, uma intencionalidade pedagógica que mobiliza suas criações como parte de seu projeto artístico. Intenção que pressupõe uma maneira de partilhar uma ideia, um ponto de vista contidos no espetáculo em si, e ainda, de forma mais ampla, uma maneira de partilhar uma forma singular de se viver em grupo e, conseqüentemente, uma forma de ver e se relacionar com o mundo. Sem dúvida que estas duas maneiras de partilha com o espectador pressupõem, antes de tudo, uma operação no interior da própria companhia que se reflete, posteriormente, na maneira como seus integrantes se abrem para o exterior. Abertura que se dá através de todo o trabalho que é feito no espaço teatral e mais especificamente no palco, na apresentação de um espetáculo.

Segundo Liliana Andreone, responsável pela relação com o público, este modo de se relacionar representa uma “abertura de janela” que tem a intenção de dar ao espectador a vontade de descobrir algo diferente. Seja descobrir efetivamente uma maneira de se viver em grupo e suas utopias, seja descobrir concretamente o que se conta no espetáculo, ou seja, uma maneira de se olhar a realidade. Sobre a primeira descoberta, algo que é transmitido, experienciado e cuidado cotidianamente no interior da companhia, Andreone diz:

Se eu falo da maneira como transmitimos uma maneira de viver, uma maneira de olhar o mundo, uma utopia, uma concepção da vida, uma ética de vida, eu penso que isso é feito, para mim, de uma maneira cotidiana. Isso deve ser feito de uma maneira cotidiana. Isso é feito de forma direta, feito com uma organização... Graças às pressões de Ariane, que é alguém que tem um código de vida que não muda e uma maneira de ver o mundo que é um exemplo. E isso se faz nas atitudes cotidianas, do dia a dia, dando o exemplo de como limpamos a mesa após comer ou como dizemos “bom dia” a todo mundo que faz parte da companhia, como nos interessamos pelo outro, como partilhamos. Como é difícil e importante estar atento quando vivemos em comunidade. Porque mesmo que não durmamos aqui, passamos aqui um bom momento de nossas vidas, sobretudo, no momento de uma criação. Esse é um lado que é fácil de se transmitir, de se dizer. É, no entanto, uma

luta cotidiana. Porque há pessoas que são magníficas, mas não foram feitas para viver em conjunto. E depois vivemos neste mundo onde pessoas aprendem antes a serem egoístas e a preservar seus pequenos tesouros e a não partilhar seus saberes, sua solidariedade e mesmo suas alegrias com o outro.¹³¹

Além destes dois modos de se abrir para o exterior - seja através do espetáculo e/ou da maneira de se comportar no mundo - componentes essenciais da pedagogia da companhia, há outro tipo de relação que se estabelece antes mesmo da chegada de alguns espectadores à Cartoucherie de Vincennes. Esta relação se dá através de um trabalho realizado junto a escolas, com jovens alunos, que acompanhados de seus professores chegam para assistir aos espetáculos, como parte de sua formação. Este trabalho conta com o apoio dos chamados *dossiês pedagógicos*, que serão tratados no item 3.2. desta tese.

Segundo Andreone, existe como parte fundamental desta intenção pedagógica um trabalho prévio ligado ao público futuro e que começa desde o momento em que Ariane Mnouchkine escolhe o tema do espetáculo. Tema que, a partir de uma percepção da encenadora, demanda atenção e, portanto, mostra-se necessário, pois para ela, “se pensamos que não é necessário não é preciso fazê-lo”¹³². Na maioria das vezes estas escolhas possuem relação com eventos históricos que dialogam com a história contemporânea, com momentos vividos no presente e que também podem ser reencontrados se a história passada for revista. A partir da escolha do tema, a equipe de relações com o público começa a entrar em contato com o material que está sendo consultado durante o processo de criação e, forçosamente, vai às escolas e universidades à procura de espectadores. Portanto, o estudo deste material que está inspirando a criação ajuda a decidir como encontrar um novo público, uma vez que cada processo traz em si especificidades temáticas.

Como foi tratado no capítulo anterior, as escolhas feitas por Mnouchkine e que são transformadas em espetáculos respondem sempre a um desejo de instrução, de ensino-aprendizagem, pois ela se considera “alguém que pretende participar da história de seu tempo exprimindo-a através de meios artísticos”¹³³. Claro que sem abrir mão do divertimento e da celebração que envolvem este momento de partilha. Não há de forma alguma, a partir destas escolhas, uma intenção de se trazer respostas, soluções, o que seria um “didatismo” infértil, mas a possibilidade de abertura de caminhos outros a partir de certos questionamentos, de

¹³¹ ANDREONE, Liliana. Entrevista concedida ao autor desta tese em janeiro de 2013.

¹³² Idem.

¹³³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil: autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales, 1998. p.246.

certas perguntas. Perguntas que colocam o espectador diante da possibilidade de respondê-las ou não e, antes, a pensar sobre o que representam estas perguntas feitas nesse momento presente e como respondê-las ou não já altera seu percurso no mundo.

Para Andreone, neste sentido, “todas as peças do *Soleil* são sempre didáticas”¹³⁴, porque a maneira como Ariane Mnouchkine procura apresentar os temas e suas questões é sempre com uma grande clareza. “Como em um conto, em uma história para crianças. Entramos em uma história e somos fascinados por um mundo que nos conduz a qualquer coisa que nos é esclarecida. Que nos coloca no meio de uma história”¹³⁵. Uma espécie de fábula que faz relação entre o que é contado e o que está sendo experienciado no presente, no mundo contemporâneo. Há, a partir de uma intuição de Mnouchkine, a escolha de um tema que necessita ser trazido à luz para discussão. Escolhido este tema, através do encontro com uma forma poética descobre-se uma maneira de se refletir sobre tal assunto sem que ele seja levado à cena de forma realista, rígida e panfletária. Como parte integrante da criação dos espetáculos, portanto, há sempre a noção de ensinamento, uma vez que uma série de questões em torno do tema será levantada em um primeiro grau para quem constrói os trabalhos e, em segundo grau, para o espectador que os assiste. Afinal, para Mnouchkine,

quando há teatro, há fonte de ensinamento, seja de ensinamento cívico, ensinamento político, ensinamento etnológico, há fonte de ensinamento. Um teatro que não é fonte de ensinamento, fonte de reflexão, alimento para a alma e para a inteligência, em minha opinião, não é teatro¹³⁶.

Claro que, como já foi visto anteriormente, a noção de ensinamento, neste caso, deve estar sempre atrelada à ideia de prazer. E é através de uma conjugação surpreendente nos espetáculos do *Théâtre du Soleil* entre teatro épico e teatro lírico, como aponta Josette Féral (1998), que se concretiza este pilar de seu projeto artístico. Teatro épico, pois trazem sempre personagens inseridos em narrativas onde é possível sentir o sopro da história. Narrativas nas quais “os destinos dos personagens se delineiam sobre o horizonte de um social sempre presente que permite a eles escapar de uma individualidade redutora”¹³⁷. Assim como são também considerados épicos os espetáculos pela maneira como o povo está sempre presente, seja através de múltiplos personagens em cena (coro), seja através de algumas figuras

¹³⁴ ANDREONE, Liliana. *Op. Cit.*

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ FÉRAL, Josette. *Op. Cit.* p.255.

¹³⁷ Idem. p.251.

populares que servem como contraponto a personagens principais, indicando a voz popular ou uma multiplicidade de vozes. Há uma alternância destas vozes nas narrativas, uma vez que existem cenas com muitos personagens sucedidas de cenas mais íntimas, com número reduzido de participantes. Como não é possível se contar a história de uma massa, existe a necessidade de personagens fortes, pois a História “passa necessariamente em cena pelos destinos pessoais de personagens evocados em suas ações cotidianas”¹³⁸. Personagens estes que, apoiados pela estrutura narrativa, são tipos portadores ao mesmo tempo da imagem da coletividade e profundamente individualizados. Nestas narrativas, eventos históricos e vida cotidiana se interpenetram a tal ponto que através do cotidiano (privado) se faz a crônica histórica (público). Em relação ao jogo dos atores, através de um vai e vem entre identificação e distanciamento por parte do espectador, ao mesmo tempo em que encarnam suas personagens com grande intensidade eles as contam, as mostram, já que são portadores de uma narrativa mais vasta que eles, uma narrativa que os ultrapassa.

Os espetáculos do *Soleil* são também líricos pelo fato de que, apesar de amparados pelo desejo de tratar da história e de tocar a consciência dos espectadores através de uma ética bastante particular, há ainda a necessidade de se fugir do didatismo através do prazer. Prazer este ligado a uma estética, pois na visão de Mnouchkine o teatro deve ser sempre um banquete para os sentidos e para o espírito. Por isso, cada forma escolhida para os espetáculos da companhia é esteticamente bela e potencialmente sedutora ao olhar do espectador. Neste aspecto, a necessidade da teatralidade, de uma forma artística, poética, forte o suficiente para que o conteúdo político de cada uma dessas obras não seja recebido apenas como um discurso partidário frio e duro, mas que a descoberta e o conhecimento estejam sempre ligados ao prazer, à celebração e à festa. E mais. Mnouchkine aposta em um teatro que, ao mesmo tempo faça pensar, emocione, toque e faça sonhar o público. Um teatro que, ao invés de enfraquecer ou desesperar, alimente o espírito e a inteligência. Ainda que muitos dos temas tratados nos espetáculos digam respeito a guerras, traições, lutas por poder, divisões, crimes, covardia, interesses, exploração, etc., sempre há, nestas obras, a vontade de se iluminar, de dar forças, coragem e de trazer esperança. Não é desejo que o espectador saia do teatro arrasado, apesar de ver diante de si em exposição todo o mal que também faz parte das relações humanas, mas pleno, preenchido, transformado e disposto a olhar o mundo a partir de outro ponto de vista. É a partir desta perspectiva, desta visão de mundo, que é possível compreender o projeto artístico do *Théâtre du Soleil* como um todo e cada um de seus projetos de espetáculos. Se o

¹³⁸ Idem. p.252.

mundo é deste modo, se as relações se estabelecem desta maneira, porque não fazer diferente? Como transformar a realidade? Que caminhos são possíveis? Como não esmorecer diante de tudo isso e continuar lutando, resistindo? É preciso celebrar cada pequena vitória, ainda que estas pareçam pequenas diante de toda a batalha que se tem pela frente.

Para Féral (1998), a grande lição dos espetáculos de Mnouchkine está no fato de que, para além dos percursos históricos aos quais ela convida o espectador a percorrer, não há a necessidade de desesperar ou chocar para fazê-lo refletir. Não é preciso de cenografias sombrias e tristes para veicular a denúncia e a resistência, mas, ao contrário, a beleza, o humor, o riso podem fazer parte desta empreitada. É aí, na visão da teórica canadense, que a encenadora se separa dos projetos de Brecht, pois apesar de toda a gravidade dos temas abordados em seus espetáculos, eles permanecem sempre impregnados de sol. O grande mérito da encenadora é “ter sabido reunir com tanta força e convicção uma visão de teatro, uma consciência da missão social do teatro, um sentido de engajamento e uma estética teatral cujas formas criam em cena um verdadeiro prazer do teatro”¹³⁹.

¹³⁹ Idem, p. 255.

3.2. Dossiês pedagógicos: portas de entrada para o espetáculo

A relação entre o *Théâtre du Soleil* e os professores é, desde sempre, de muita proximidade, segundo Liliana Andreone. O interesse pela formação de espectadores é uma preocupação constante da companhia que, desejosa de ampliar cada vez mais o número de frequentadores da Cartoucherie de Vincennes, sempre esteve próxima às escolas e às universidades. Junto aos professores, conselheiros importantes, as trocas de informações visam à descoberta das necessidades dos alunos na abordagem do tema que está sendo trabalhado como parte da elaboração de um espetáculo. Como ferramentas importantes para auxiliar nesta abordagem foram criados os chamados *dossiês pedagógicos*, que anteriormente eram desenvolvidos pela própria companhia, fossem como partes integrantes dos programas dos espetáculos ou como materiais à parte que eram confeccionados com finalidade pedagógica e distribuídos em escolas.

De acordo com Flávio Desgranges (2010), em seu livro *A pedagogia do espectador*, a distribuição de *fichas pedagógicas*¹⁴⁰ nas escolas era um hábito comum a muitos grupos da França e da Bélgica e fazia parte de um processo de democratização cultural iniciado no final dos anos 60 e estendido até meados dos anos 70. Com o intuito de uma ampliação social e geográfica do público do teatro, diversas atividades de mediação teatral eram propostas aos estudantes. Dentre estas atividades, existiam as chamadas *animações teatrais de leitura*, que tinham por objetivo uma dinamização da recepção dos espetáculos a partir de propostas de atividades que possibilitassem uma leitura mais apurada da obra. Foi a partir destas animações que surgiram as chamadas *fichas pedagógicas*, que continham além de informações sobre a peça, sugestões de atividades a serem realizadas pelos professores junto aos estudantes, antes ou depois do espetáculo. Estas animações possuíam duas vertentes. A primeira, as *animações de leitura horizontal*, que giravam em torno do tema da peça e o conteúdo do espetáculo, e a segunda, as *animações de leitura transversal*, que propunham atividades que auxiliassem a decodificação de signos presentes nas encenações.

Se antes este material produzido pelo próprio *Théâtre du Soleil*, sob a forma de dossiês, eram folhas xerocadas enviadas pelo correio, como afirma Andreone, desde 2003 eles

¹⁴⁰ Essas fichas tinham o objetivo de indicar aos professores sugestões de desdobramentos escolares para a peça teatral. Fichas estas que vinham acompanhadas de fotografias, slides ou até mesmo gravações em fita cassete de músicas, além das informações sobre a peça (apresentação, resumo e comentários sobre a temática abordada, análise do espetáculo, sugestões de exercícios preparatórios para o espetáculo, exercícios de desdobramentos envolvendo outras disciplinas escolares e referências bibliográficas). (DESGRANGES, 2010, p.52)

passaram a fazer parte de um conjunto de dossiês organizados em um site denominado “Peça (des)montada”, uma ferramenta pedagógica online realizada pelo Centro Regional de Documentação Pedagógica (CRDP)¹⁴¹, sob coordenação de Jean-Claude Lallias, com o objetivo de “facilitar a compreensão dos elementos específicos em jogo no teatro confrontando os textos à sua representação”¹⁴². Segundo o próprio site, todos esses dossiês, articulados com a representação, são divididos em duas partes - “antes da representação” e “depois da representação” - e reúnem documentos complementares (iconográficos e textuais) para a realização de um trabalho dos professores que acompanham seus alunos aos espetáculos, como momento importante da formação¹⁴³. Na primeira parte, anterior ao espetáculo, há uma espécie de “aperitivo” com propostas de trabalho que façam o aluno: explorar o material da obra; ter contato com informações sobre o autor e o encenador; ampliar suas áreas de interesses a partir do cruzamento com outros domínios, principalmente artísticos e históricos, a partir das referências propostas pela obra em estudo; diversificar trabalhos práticos como leituras, pesquisas, escrita pessoal, exposição sobre um tema ou aspecto da história do teatro, esboços de cenografia ou de encenação de um trecho da peça, etc. Na segunda parte, posterior a ida ao teatro, que funciona como uma análise do espetáculo e suas ressonâncias, a proposta é: uma memorização coletiva através da descrição objetiva e precisa dos elementos concretos da representação - local, concepção do espaço cênico (formas, matérias e objetos) - e suas possíveis transformações ao longo da representação, o papel de outros elementos cênicos (iluminação, figurinos, música, som), a distribuição dos personagens e o tipo de jogo proposto, além da relação com o público; apresentação de pistas pedagógicas para colocar a representação e a obra analisada em relação a questões de estética, comparando-a ainda com outras encenações e situando a obra e seu tratamento em um contexto histórico; uma reflexão sobre temas, sobre visões do mundo, sobre uma personagem, sobre a teatralidade colocada em obra e o pressuposto da encenação, a ressonância com outras obras (grupamentos de textos, leituras de obras críticas ou ensaios); instruções de escrita pessoal (redigir uma crítica, inventar uma cena, escrever uma carta a um ator, etc.).

A ideia desses dossiês é a criação de um material de trabalho que estimule travessias por caminhos distintos dentro dos temas propostos, como ressalta Andreone. A partir do interesse de cada grupo (professores e alunos) existe a possibilidade de se percorrer diferentes direções, diferentes linhas de pesquisa, seguindo atividades distintas. Existe, portanto, uma

¹⁴¹ Todos os dossiês contidos neste site são de acesso livre e podem ser baixados e salvos em arquivo pdf.

¹⁴² <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/CollectionPicedemontee.pdf>

¹⁴³ Nos liceus, como parte dos programas dos cursos de francês, há como objeto de estudo o teatro (*Teatro: texto e representação*).

preocupação de que haja sempre um espaço de liberdade na forma de abordagem deste material.

Conforme Desgranges (2010), “o despertar do interesse do espectador não pode acontecer sem a implementação de medidas e procedimentos que tornem viáveis seu acesso ao teatro”¹⁴⁴. Acesso que possui um caráter duplo, pois é ao mesmo tempo físico e linguístico, isto é, abrange tanto a possibilidade de se frequentar espetáculos quanto a capacidade de leitura de obras teatrais. Além do estímulo e apoio à frequência como parte de um plano de formação de espectadores há, sem dúvida, um elemento essencial que diz respeito à capacitação do espectador para “um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística”¹⁴⁵. Para o autor,

a pedagogia do espectador está calcada fundamentalmente em procedimentos adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. Assim se contribui para formar espectadores que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade. A experiência teatral é única e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento¹⁴⁶.

É importante ressaltar que estimular e desenvolver a capacidade de leitura de um espetáculo não significa conduzir de antemão sua interpretação, afinal o espectador deve ter liberdade na sua apreensão, uma vez que quem o conduz nesta tarefa são seus sentidos que estão sempre em atividade, independente de sua postura diante de uma obra. Não há, de forma alguma, a ideia de passividade neste caso, mas ao contrário um intenso trabalho criativo que se dá no encontro espectador/obra. Mas, como pensava Bertolt Brecht, a capacidade de compreensão de uma obra de arte é algo que se conquista e não um dom natural, portanto, deve ser exercitada. Assim como o artista alemão, Ariane Mnouchkine procura, também com auxílio deste trabalho pedagógico, formar novos espectadores e ampliar, assim, seu “círculo de conhecedores”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p.29.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Idem. p.30.

¹⁴⁷ Há um documentário chamado “Um círculo de conhecedores”, de 2010, dirigido por Jeanne Doss e, sobre um encontro ocorrido entre um grupo de alunos do sexto ano do Colégio Saint Jean-Baptiste, em Quimper, e o *Théâtre du Soleil*. Este encontro se dá a partir do espetáculo *Les Éphémères*. No filme, estes alunos estudam e discutem em sala de aula sobre a companhia antes mesmo de conhecê-la, depois visitam as dependências da

Segundo uma opinião muito antiga e muito enraizada, uma obra de arte deve ter por essência o mesmo efeito sobre todos, independente da idade, da condição social, do grau de instrução. A arte, dizem, se endereça ao homem, e um homem é um homem, seja ele jovem ou velho, trabalhador manual ou intelectual, culto ou inculto. Donde se conclui que todos os homens podem compreender e saborear uma obra de arte, porque todos os homens têm em si algo de artístico. Resulta frequentemente desta opinião uma aversão pronunciada contra tudo o que é comentário de obra de arte; levanta-se contra toda arte que tem necessidade de toda uma espécie de explicações, que seria incapaz de agir “por si mesma”. O quê, diz-se, seria preciso para que o efeito da arte se faça sentir sobre nós? Que os sábios tenham feito conferências antes sobre ela? Seria preciso para se emocionar pelo *Moisés* de Michelangelo que ele fosse explicado por um professor? Dizendo isso, sabe-se muito bem, no entanto, que há pessoas que vão mais longe na arte, que tiram daí mais regozijo que outras. É o tão famoso “pequeno círculo de conhecedores”. Não faltam artistas, e não os piores, que são resolutos em não trabalhar a preço algum para este pequeno círculo de “iniciados”: eles querem fazer arte para todos. Isso soa democrático mas, em minha opinião, não o é totalmente. O que é democrático é conseguir fazer do “pequeno círculo de conhecedores” um *grande* círculo de conhecedores. Pois a arte demanda conhecimentos. A observação da arte, portanto, pode apenas proporcionar um prazer verdadeiro se existe uma arte da observação. Assim é justo dizer que em todo homem há um artista em potência, assim como é certo que esta disposição pode tanto se desenvolver quanto se atrofiar.¹⁴⁸

Como forma de se compreender melhor como são concebidos esses dossiês pedagógicos, ferramentas que têm o intuito de desenvolver a capacidade de leitura, e de que modo eles articulam um trabalho feito em sala de aula entre professores e estudantes com o espetáculo em questão, optou-se, aqui, pela descrição e análise dos dossiês criados a partir dos espetáculos *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*, não traduzidos para o português, uma vez que estes dois processos de criação serão examinados no capítulo 5 desta tese.

No dossiê criado para *Les Éphémères*, composto de vinte quatro páginas redigidas por Jean-Louis Cabet, Jean-Claude Lallias e Béatrice Picon-Vallin, há dentro da divisão padrão dos dossiês (antes e depois da representação), uma primeira parte denominada “representação em aperitivo” e uma segunda denominada “pista de trabalho”. Na primeira parte, o professor e seus alunos encontram um *Retrato do Théâtre du Soleil*, que apresenta a companhia: como e quando ocorreu sua fundação; onde se localiza sua sede; seu modo de trabalho coletivo; sua relação com o público; o caráter cosmopolita do grupo; a igualdade salarial; a forma que se experimenta no palco até que se dê a distribuição definitiva de papéis; a interrogação sobre a

Cartoucherie de Vincennes, assistem ao espetáculo, conversam com atores e com a encenadora Ariane Mnouchkine e ainda fazem uma oficina com o ator Duccio Bellugi-Vannuccini. Na abertura do filme há a citação de Bertolt Brecht sobre o pequeno e o grande círculo de conhecedores.

¹⁴⁸ BRECHT, Bertolt. “Observation de l’art et l’art de l’observation”. In: *Écrits sur la littérature et l’art*, tome 2 (Sur le Réalisme). Paris: L’Arche, 1970. p.65.

função política do teatro e sua capacidade de representar a época atual; e a mistura das formas teatrais do oriente e ocidente. Além dessa breve apresentação, há um panorama cronológico dividido em décadas que vai desde o primeiro espetáculo, *Les Petits Bourgeois* (1964), até *Les Éphémères* (2007). Logo a seguir, como uma espécie de introdução, de prefácio, há as *Recomendações de Ariane aos estudantes*, texto construído a partir de um encontro entre a encenadora e alguns estudantes em Avignon por ocasião da projeção do filme *Le Dernier Caravansérail*, em 2006. Neste encontro Mnouchkine sugere, a partir de uma pergunta de um aluno, que os estudantes registrem conversas com seus avós, com seus parentes mais velhos, pois eles seriam portadores de histórias e, também, da História. Portanto, possuidores de um grande “tesouro” repleto de “revelações” sobre as histórias do passado das famílias e sobre o passado do mundo. Este pedido de coleta de material ou até mesmo esta provocação tem como intuito o (re)estabelecimento de “pontes entre as gerações apesar do tempo que passa irreversivelmente”¹⁴⁹. Tempo que rapidamente apaga momentos e pessoas. Para Mnouchkine, portanto, recolher estes fragmentos de história, fragmentos de vida, é uma tarefa fundamental que faz com que o passado jamais se separe do presente, afinal conhecer o passado ajuda a iluminar o momento atual. Como desdobramento desta resposta a encenadora anuncia o tema do espetáculo seguinte em processo de criação, estabelecido a partir de lembranças de momentos pessoais. Se em *Le Dernier Caravansérail* a inspiração viera de cartas e depoimentos dos sem documento, de imigrantes, de exilados, de refugiados, ou seja, de situações e de pessoas distantes da realidade da companhia, apartadas, desta vez a aposta seria na proximidade, na recordação de momentos passados, de histórias vividas e na tentativa de apagá-las na memória por necessidade de esquecimento ou de reavivá-las por desejo de revivê-las. Como propulsor destas histórias, o sentimento de perda, a mortalidade e a finitude. Como eco ao trecho no qual Mnouchkine se dirige aos alunos, aparece a questão feita por Michel Proust alguns meses antes de sua morte: “E se o mundo fôsse acabar... O que você faria?” e o texto completo. Como primeiras propostas de atividades contidas no dossiê, um convite para que os estudantes tentem responder a pergunta de Proust para, futuramente, utilizarem as respostas como objeto de leitura coletiva em sala de aula. E, ainda, um desdobramento da pergunta: “Se sua casa pegasse fogo e ninguém pudesse apagá-lo e se você tivesse apenas o tempo de levar três objetos, quais escolheria? E por quê?”¹⁵⁰. Uma nova

¹⁴⁹ MNOUCHKINE, Ariane. *Les Éphémères*: Théâtre du Soleil. Pièce (dé)montée, n.26, juillet-novembre, 2007.p.4. Disponível em: http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/les-ephemeres_total.pdf. Acesso em 12/10/2011.

¹⁵⁰ Idem. p.5.

atividade é apresentada em *Contando uma lembrança*, item no qual se propõe um “jogo teatral” a partir de uma lembrança vivida contada inspirado em um jogo do ator e encenador Didier Lastère, codiretor do *Théâtre de l'Éphémère* (Le Mans).

Após estas propostas, o dossiê apresenta uma *Entrevista com Ariane Mnouchkine* na qual ela discorre sobre vários temas importantes ao espetáculo em si e ao *Théâtre du Soleil*. O primeiro destes temas, a escolha do título do espetáculo, que após diversas possibilidades surgidas ao longo do processo de criação (*Viver, Os Salvadores, Pequenos Mundos e Vastos Palácios*) optou-se pelo que parecera mais justo ao que se desejava contar no espetáculo: a brevidade da vida, dos encontros, dos instantes que passam e não retornam, e da efemeridade do ser humano. Nessa mesma entrevista, procedimentos de criação são expostos aos estudantes (a improvisação, o trabalho a partir das visões, a construção dos espaços, a escolha dos figurinos), bem como a escolha espacial da encenadora (estrutura bi-frontal), fruto de um desejo de renovação do espaço e de uma proximidade com o espectador, o uso dos objetos como fontes de memória, os praticáveis móveis como materialização do tempo, o trabalho com as crianças em cena, a escolha das cenas que fariam parte da estrutura final, e a importância da música. Outro tema abordado, o íntimo e a intimidade, algo tão vinculado na mídia. Sobre a escolha por um “teatro íntimo”, Mnouchkine fala de um “íntimo universal”, ou seja, de um reconhecimento de questões e sentimentos que tocam a todos os humanos, principalmente, na revelação da fraternidade, da bondade e da compaixão. Outro tema, o engajamento e o combate, características tão importantes do projeto artístico do *Soleil*, aparentemente ausentes nesse espetáculo, apareciam, na opinião da encenadora, sob outra perspectiva. Era outra maneira de se olhar e se falar do mundo. Se em outros momentos foram realizados espetáculos mais políticos, ou ao menos mais facilmente identificáveis como sendo políticos, desta vez se falava da maneira como os seres humanos reagem. Sobre a pouca existência da palavra no espetáculo, outro tema abordado, deve-se à escritura cênica empreendida pelos atores, “poetas do teatro” que é diferente de uma escrita prévia fora do palco feita por “poetas do verbo” como Shakespeare e Tchekhov, por exemplo.

Outro item do dossiê chama-se *O fascículo de apresentação*, e nele é apresentado aos estudantes uma imagem de uma das partes do programa do espetáculo, uma espécie de caderno escolar com todas as suas características. No item seguinte, denominado *O título: Les Éphémères*, são feitas três propostas de atividades a partir de uma citação de Lao Tseu, um trecho de *O Pequeno Príncipe* de Antoine de Saint-Exupéry e de definições do dicionário da palavra “efêmero”. A partir da leitura destes trechos escolhidos e das definições do dicionário, os estudantes são convidados a se interrogar sobre o que pode para eles evocar esta qualidade

de efêmero e, ainda, o seu oposto, o permanente, o durável, o eterno. Como uma observação logo abaixo da proposta, a necessidade de se perceber que o título está no plural, anunciando assim, uma multiplicidade, uma variedade de efêmeros. Outro convite feito aos estudantes é a interrogação sobre as maneiras de se representar no teatro uma sucessão de momentos efêmeros, de se fazer do cotidiano e do ordinário matéria para o teatro. A última proposta é uma pesquisa de representações artísticas do cotidiano e do ordinário. Logo a seguir, ainda dentro deste item, uma lembrança da entrevista anterior de Ariane Mnouchkine e a reprodução de alguns trechos do caderno de notas de ensaio nos quais se apresentam os títulos provisórios e pequenas observações sobre eles. Como nova proposta de atividade, o item *Paradas sobre imagens* sugere que a partir de duas sequências distintas de imagens pertencentes a dois momentos diferentes do espetáculo os estudantes descrevam minuciosamente o que veem. Para esta descrição, algumas sugestões de perguntas aparecem no dossiê para facilitar o diálogo com as imagens. Onde se encontram as personagens, como estão vestidas, que objetos estão associados a elas, quais são seus gestos, o que trazem no olhar, como se passar de uma imagem a outra, qual dinâmica parece se depreender do conjunto, as personagens dizem algo, se parecem dizer o que seria. Como sugestão, ainda, dar um título para as duas sequências de imagens e tentar encontrá-las no fascículo apresentado anteriormente no dossiê. Ainda neste item, duas novas propostas a partir de outra foto do espetáculo e da ideia de uma carta tão esperada. O título deste trecho do dossiê chama-se *O paraíso do povo: A carta tão esperada*. Ainda como proposta, a descrição da imagem e do dispositivo cênico, no caso, um praticável móvel redondo coberto de areia. Novas perguntas e sugestões para auxiliar os estudantes na tentativa de compreender o espaço evocado e aguçar a observação, entendendo sobre as três personagens que estão na foto a partir da distribuição delas no espaço, da postura física de cada uma, dos olhares, etc. Como outra proposta, se imaginar o que poderia conter esta carta tão esperada.

Na segunda parte do dossiê, denominada “Pistas de trabalho”, que deve ser trabalhada após a representação, uma primeira parte sugere que os estudantes rememorem traços do espetáculo assistido. Aqui se relembra que o espetáculo é fruto de uma criação coletiva a partir de lembranças pessoais da encenadora e dos atores, cuja encenação é partilhada e que, a partir de mais de 450 cenas escolheu-se algumas para integrar o espetáculo. Neste ponto do dossiê se fala da noção de “escritura teatral” que se distingue da ideia de uma interpretação de um texto teatral, pois há uma pesquisa e uma busca, um trabalho de tentativas diretamente no palco. E, ainda, que não há neste trabalho uma fábula ou uma intriga a ser seguida.

Como sugestões, o dossiê aponta um trabalho denominado *Escutar e suscitar trocas* que poderia ser iniciado a partir de perguntas sobre o dispositivo cênico e a relação com o público. Seguido de uma descrição de todos os aspectos do espetáculo e de sua carga poética, ressaltando a ruptura com a frontalidade dos espetáculos anteriores do *Théâtre du Soleil*. Além disso, a discussão sobre os mundos convocados em cena e o papel dos “objetos personagens”. Como uma nova sugestão, a escolha de um desses mundos para detalhá-lo da forma mais precisa possível a partir de um inventário que mostre a riqueza e a coerência dos signos expostos e, como, graças ao movimento dos praticáveis móveis é possível saborear esses mundos. Em relação a isso, atentar-se à temporalidade do espetáculo, à fluidez das reminiscências (fazendo-se referência a Proust). A partir da identificação das sequências desses “pequenos mundos” convocados é sugerido ao professor que se insista sobre uma certa lentidão que permite uma observação mais acurada do que se vê em contraposição ao zapping e a precipitação midiática que permanece na superfície das questões. De que forma essa proposta da companhia favorece o mergulho contemplativo e emotivo nesses mundos? Como as pequenas histórias de vida que são contadas, pequenos nada, fazem eco com a Grande História? Em relação à encenação, além do dispositivo cênico, das temporalidades (a da representação e a das cenas), atentar-se ao jogo dos atores e a interpretação das personagens, e aos objetos e mobiliários dos palcos móveis. É importante, também, um estudo da relação fundamental que a música tem no espetáculo, que deve ser feito a partir de uma entrevista com o músico Jean-Jacques Lemêtre, apresentada mais adiante no mesmo dossiê, intitulada *Um componente fundamental indispensável do espetáculo: a música*. Nesta entrevista, Lemêtre fala sobre sua relação com os atores e com a encenadora, sobre a especificidade da música desse espetáculo, sobre a maneira como foi concebida, compara esta criação musical com criações anteriores da companhia, e sobre o modo como é pensada a relação entre música e cena no *Théâtre du Soleil*, nunca como atmosfera, um clima ou fundo para o jogo, mas elemento fundamental para este. Assim como, neste trecho do dossiê é sugerida a leitura desta entrevista, é proposta também uma análise dramatúrgica. O texto *Les Éphémères au Soleil*, escrito por Béatrice Picon-Vallin, serve como apoio para se compreender o nascimento e os elementos da teatralidade do espetáculo. Neste texto, Picon-Vallin faz um apanhado da trajetória do *Théâtre du Soleil* a partir de um dos pilares de seu projeto artístico, a relação com nosso mundo, através de uma arte necessária que sempre procura por uma forma teatral, uma distância necessária, para tratar de temas importantes a serem discutidos no tempo presente. Especificamente sobre *Les Éphémères*, uma mudança de atitude da companhia que, ao invés do épico, aposta no íntimo, nos fragmentos de vida, colocando em questão a distância

necessária ao teatro e, ainda, na proximidade geográfica, pois o espetáculo tem lugar na França. A maneira como o espetáculo foi concebido, sua escritura, é também abordada por Picon-Vallin no que ela denomina “uma récita íntima a trinta vozes”, onde aborda procedimentos e inspirações do processo de criação. Os estudantes são convidados, assim como o fez Picon-Vallin, a tematizar uma análise dramaturgica a partir de cinco propostas - uma teatralidade onde a distância parece reduzida a zero: teatro-espelho; os territórios do íntimo, do familiar, e do banal em um país: a França; quatro gerações de avós, pais, filhos e netos: os flashbacks; a procura do concreto: objetos e cenários, a busca de um quadro segundo cada improvisação para cada fragmento de vida; uma cenografia móvel e modular: os praticáveis e o cinema, os planos sequência, a dinâmica dos movimentos.

Logo a seguir, no dossiê, professores e estudantes são convidados a se aprofundar nos elementos de encenação propostos para análise (dispositivo cênico, temporalidades e jogo dos atores/personagens). Primeiro, uma descrição do dispositivo cênico bi-frontal de maneira precisa e uma interrogação sobre a reação que esse dispositivo pode suscitar no espectador (efeito de espelho). Uma série de informações sobre o dispositivo e sua relação é dada ao professor para auxiliá-lo nas discussões com os alunos. O mesmo ocorre em relação ao estudo das temporalidades (da representação e das cenas), lembrando-se que a duração do espetáculo é de seis horas e meia, incluindo o entreato e as pausas. Para se estabelecer as ligações entre as cenas é sugerida uma nova consulta ao item *O fascículo de apresentação*, exposto anteriormente no dossiê, para que seja possível a identificação dos doze mundos e vinte e nove cenas que compõem o espetáculo, bem como se refletir sobre a maneira como elas se ligam, as gerações e os períodos históricos que estão representados nesses mundos. Novamente os estudantes são convidados a descrever de maneira concisa as situações das diferentes cenas, incluindo o flashback como um elemento de transição. De que forma esses mundos podem ser agrupados? Mais uma proposta incita os estudantes a se questionarem sobre a relação entre a História e a memória, a partir de uma citação de Ariane Mnouchkine. E, ainda, a acompanhar o desenvolvimento de uma história da segunda coletânea do espetáculo, a da personagem Jeanne Clément que vai aos arquivos à procura de documentos sobre a origem judaica de seus avós. No que diz respeito ao jogo dos atores e da interpretação das personagens é pedido que se descreva a “encarnação das personagens” (deslocamentos dentro e fora dos praticáveis móveis, as paradas, os olhares, a manipulação dos objetos, a manifestação os estados). A partir de algumas observações tiradas dos cadernos de notas de ensaio tem-se contato com as dificuldades impostas por este jogo, sobre a movimentação dos praticáveis móveis, sobre a direção das crianças/atores e a importância da presença delas,

sobre o tempo-ritmo do espetáculo. A partir disso, os estudantes são convidados a comparar os ritmos de diferentes cenas. Em relação aos objetos e mobiliário, após uma pequena apresentação que os contextualiza no espetáculo, é sugerido que se escolha um dos mundos vividos e que se rememore conforme as cenas o que ele contém de objetos e mobiliário.

Como fechamento desse dossiê pedagógico, o item *Saltos e Movimentos* propõe uma abertura para outras referências surgidas como ressonâncias do espetáculo. Neste caso: uma leitura do poema *O Bufê* de Arthur Rimbaud, e de *Ode ao passado* de Pablo Neruda, integrante da coletânea denominada *Odes Elementares*, uma referência fundamental para o espetáculo; e a leitura de duas peças teatrais - *O Ateliê*, de Jean-Claude Grumberg, uma crônica sobre um ateliê de costura judeu clandestino após a Segunda Guerra Mundial, e *O Cerejal*, de Anton Tchekhov, um teatro de memória, que conta a decadência de uma família que deve vender o cerejal. Além destas referências é sugerida, ainda, a visita ao site do *Théâtre du Soleil*, bem como uma bibliografia complementar com dois títulos: *Le Théâtre du Soleil*, Jean-François Dusigne, SCÉRÉN-CNDP; e *De la scène à l'écran*, SCÉRÉN-CNDP, “Théâtre aujourd’hui”, nº11.

No dossiê criado para *Les Naufragés du Fol Espoir*, composto de sessenta e uma páginas redigidas por Gaëlle Bebin e Jean-Claude Lallias, há dentro da mesma divisão padrão - antes e depois da representação -, uma primeira parte também denominada “representação em aperitivo” e uma segunda denominada “pista de trabalho”. A primeira parte é dividida em: *Náufragos na literatura*; *Os princípios do cinema*; *Sob o signo das Viagens Extraordinárias de Jules Verne*; *A História, do fim do século XIX ao início do século XX*; *O Théâtre du Soleil: uma aventura coletiva em pesquisa permanente*. A segunda parte em: *Como começar?*; *Temporalidades do espetáculo / Tempo da criação*; *O cinema em cena: cenografia e jogo*; *A música*; *Saltos e ressonâncias ou as trajetórias do Soleil*. Há ainda uma terceira parte ao final, um conjunto de imagens e textos, que compõe os *Anexos*, que ocupam mais da metade do dossiê.

Na primeira parte, no item *Náufragos na literatura*, após uma apresentação de um trecho do livro *O homem que ri* de Victor Hugo, no qual ele discorre sobre o naufrágio, professor e estudantes são convidados a interpretar o título do espetáculo, comparando-o com títulos de espetáculos anteriores da companhia. A partir da ideia de “Louca Esperança”, é perguntado aos estudantes qual seria a louca esperança deles hoje, observando a necessidade de se pensar no singular e não no plural para justamente se ater ao essencial dos sonhos deles. É pedida, ainda, uma pesquisa de obras que evoquem o naufrágio, questionando-se qual seria o papel do naufrágio nelas? Como sugestões, alguns títulos como *Odisséia* de Homero, *O*

Homem que ri e *Os Trabalhadores do Mar* de Victor Hugo, *Tufão* de Joseph Conrad, *Moby Dick* de Herman Melville, *Robinson Crusóé* de Daniel Defoe, *A Tempestade* de William Shakespeare, *A Ilha dos Escravos* de Marivaux, *A Ilha Misteriosa* de Jules Verne.

No item *Os princípios do cinema*, algumas imagens são expostas para que os estudantes reflitam a partir delas. A primeira proposta é interpretar a escolha do cartaz do espetáculo associando-a com uma imagem de uma pintura na parede da sala de recepção dos espectadores na Cartoucherie de Vincennes, ambas reproduzidas no anexo 1 do dossiê. A seguir é apresentada a fotografia em preto e branco da filmagem de uma cena no estúdio Pathé, na qual dois homens estão atrás de duas câmeras diferentes enquanto um outro os acompanha e dois outros homens, um de cada lado do cenário, carregando uma mangueira cada um deles jogam água em um homem com os pés amarrados no centro da cena. É solicitado aos estudantes que observem a imagem e proponham hipóteses para interpretá-la. O texto do dossiê sugere que seja uma cena de efeito especial simulando um naufrágio. Adiante, há a sugestão de se pesquisar o que caracteriza o cinema no início do século vinte, mostrando-se em particular como trabalhavam Georges Méliès e Jean Renoir, tentando se estabelecer algumas aproximações com o teatro. Um texto sobre este tema serve como apoio ao professor e estudantes. Como proposta, a apreciação de filmes como, por exemplo, *A Viagem na Lua* (1902) de Méliès e *A pequena vendedora de fósforos* (1928) de Jean Renoir.

No item *Sob o signo das Viagens Extraordinárias de Jules Verne*, três propostas distintas de observação e análise. A primeira diz respeito às paredes pintadas da sala de recepção do *Théâtre du Soleil*, no caso é apresentada a imagem de um grande mapa mundi, e pede-se aos estudantes que digam o que esta imagem evoca. Como segunda proposta, sugere-se que se partilhem algumas lembranças de leituras dos romances de Jules Verne e, por fim, que se faça uma leitura do resumo de três romances póstumos do autor e que se levante os elementos de “loucura” e de “esperança” que puderam interessar o *Théâtre du Soleil*. Como apoio, o dossiê traz três resumos: *Na Magelânia* (1897), *O vulcão de ouro* (1900) e *O farol do fim do mundo* (1903). Um trecho textual a seguir lembra que foi a partir da leitura do romance póstumo *Os Naufragos do Jonathan* pela encenadora Ariane Mnouchkine que surgiu a ideia do espetáculo.

O item *A História, do fim do século XIX ao início do século XX* inicia-se com um quadro que apresenta uma cronologia de acontecimentos históricos importantes de 1830 a 1947, quadro este que trata simultaneamente da história do extremo sul do continente sul-americano e da guerra na Europa, colocando em foco a necessidade de conquistas e, como resultado, as devastações e estragos. Ao mesmo tempo se vive em um mundo inventivo e

destrutor. Como sugestão seguinte aos estudantes é proposta uma análise dos elementos que, nesta direção, estão contidos no *Discurso de abertura do Congresso da Paz*, de Victor Hugo (1849) e em *O Mundo de ontem* de Stefan Zweig (1944) que evoca a véspera da guerra de 1914, ambos apresentados no anexo 8 do dossiê. Um aprofundamento é sugerido: uma proposta de pesquisa sobre a crise de julho de 1914, mostrando o encadeamento rápido de decisões que conduziram à guerra. Como referência é apontado o anexo 7, que apresenta os elementos de cronologia sobre os quais o *Théâtre du Soleil* trabalhou e, também, o livro *L'Année 14* de J.J. Becker [Armand Colin]. A leitura do discurso de Jean Jaurès aos estudantes de Albi, no anexo 10 do dossiê, é outra sugestão de abordagem, uma vez que também foi fonte de inspiração ao espetáculo. A partir desta leitura, localizar as passagens onde se veem uma grande lucidez diante da loucura humana inseparável de uma “esperança invencível” para com esta mesma natureza humana e estas “auroras incertas” que a conduzem em direção à justiça e à paz. Uma nova leitura, desta vez coral, em grupos, sugere aos estudantes passagens que considerem mais interessantes. Em cada grupo, a leitura é repartida de maneira coral e desta forma é apresentada à turma. Deste modo, será atraída a atenção dos estudantes sobre a necessidade de se fazer escutar cada palavra, de se dividir no espaço, de endereçar a sua parte no texto como se houvesse urgência no convencimento dos ouvintes, reencontrando a força do discurso e o talento de orador do autor.

Logo a seguir o dossiê propõe, ainda neste mesmo item, a partir da informação de que o espetáculo foi escrito em parte pela autora Héléne Cixous, um trabalho prático sobre uma cena, que é dividido em algumas tarefas. A primeira delas, pesquisar na história do *Théâtre du Soleil* os espetáculos dos quais Héléne Cixous participou no intuito de mensurar a ligação estreita entre a escritura da autora e o trabalho da companhia. Neste momento do dossiê é sugerida a leitura das duas versões da cena *O Manifesto de Mayerling*, exposta no anexo 11, afastadas quase cinco meses uma da outra. A partir das duas versões é pedido que se compare o que foi guardado, as personagens novas que aparecem, os elementos de trabalho do palco com a trupe que vieram fazer parte do texto. Trata-se, nesta proposta, de perceber a evolução da escritura que se coloca a serviço da criação cênica, onde o texto de Cixous vem se juntar a trechos de textos descobertos nas improvisações dos atores. Outra proposta, feita em seguida, é a de que grupos de estudantes preparem uma pequena encenação de uma passagem da última versão do primeiro episódio, tendo atenção à enunciação do texto, ao espaço e ao lugar de cada um nele, ao estado no qual a personagem se encontra. Em colaboração com o professor de música da escola, é proposta uma pesquisa sobre as grandes correntes musicais do século XIX até a virada do século XX.

Em *O Théâtre du Soleil: uma aventura coletiva em pesquisa permanente*, item que encerra a primeira parte do dossiê, um texto aponta para a relação existente entre os naufragos do título e a própria companhia, comparando o processo de criação de um espetáculo com uma viagem em direção ao desconhecido, uma exploração, uma pesquisa empreendida durante meses de tentativas. A partir de citações de Ariane Mnouchkine retiradas de notas dos cadernos de ensaio e expostas no anexo 10 do dossiê é proposta uma síntese que caracterize o *Théâtre du Soleil*. As concepções de teatro apresentadas por Mnouchkine nestas citações fazem eco à noções de exploração, de aventura, de desconhecido, ou seja, os mesmos elementos do espetáculo em si, onde errar, se enganar fazem parte do trabalho. Assim como os pioneiros do cinema, o dossiê coloca o *Théâtre du Soleil* como um pioneiro na busca de uma nova maneira de falar coletivamente do mundo e de partilhar com o público sua visão de esperança.

A segunda parte do dossiê, que deve ser trabalhada após o espetáculo, oferece pistas de trabalho para os professores e estudantes. No primeiro item, *Como começar?*, a partir de uma imagem da fachada do *Théâtre du Soleil* e outra de um ator se maquiando no camarim, faz-se a seguinte pergunta: quais são as particularidades desse lugar? Em um texto a seguir, a percepção que, desde a entrada, o público é imerso em um universo ficcional, uma vez que o lugar destinado à representação tem o mesmo nome da guinguette de Félix Courage, personagem da peça. O “Louca Esperança” é, ao mesmo tempo, o nome do local onde o público se encontra, a guinguette onde é feito o filme e, também, o navio dentro do qual os emigrantes viajam. No interior do espaço, assim como será analisado no item seguinte desta tese, percebe-se um cenário já teatral, distinto do cotidiano, que faz com que o espectador já seja envolvido pelo universo do espetáculo antes mesmo de entrar na sala de apresentação propriamente dita. As lâmpadas sobre o balcão, os móveis antigos, os espelhos, mas também os figurinos das pessoas que circulam no espaço, evocando, assim, uma atmosfera de cabaré artístico do início do século XX. Há ainda, um mapa da Terra do Fogo e da Magelânia, livros, cartazes de cinema, além do próprio cardápio servido no restaurante, cujos nomes dos pratos são bem sugestivos: sopa de bordo e neve austral. Além disso, os camarins dos atores são abertos ao público que pode acompanhar a transformação deles. Uma rememoração do início do espetáculo e sua interpretação é proposta aos estudantes. Após essa primeira tarefa, através da folha de direção de palco (contrarregragem), sugere-se ao professor como o primeiro episódio é colocado em cena. Há, nesta tarefa, o questionamento da função destas indicações e do papel dos objetos e dos elementos cenográficos mencionados. Esta discussão pode contar

com o apoio de um comentário da atriz Shaghayegh Beheshti sobre a evolução e o papel destas folhas de direção de palco (contrarregragem).

No item seguinte, *Temporalidades do espetáculo / Tempo da criação*, a partir de um roteiro sintético do espetáculo, dividido em episódios, pede-se que seja feita uma análise da estrutura do espetáculo e a maneira como as diferentes partes se articulam entre elas. Ainda neste item, é sugerida a leitura de uma entrevista com a atriz Juliana Carneiro da Cunha, apresentada no anexo 16, para que seja colocada em evidência a maneira na qual a companhia faz evoluir a concepção do espetáculo, bem como o depoimento do ator Serge Nicolai, no intuito de se perceber a forma como um ator viaja em diferentes épocas. Além deste depoimento se propõe, ainda, que a partir de outros documentos apresentados no anexo 17 se descubra quais outros personagens o mesmo ator desempenha e como eles se encaixam.

Em *O cinema em cena: cenografia e jogo*, é apresentada ao leitor através de uma declaração de Ariane Mnouchkine, sua relação com o cinema e seu desejo antigo de vê-lo em cena como um personagem. É posposto aos estudantes reencontrarem os elementos do espetáculo (cenário, acessórios, figurinos, etc.) que evoquem os princípios do cinema. Como auxílio, fotografias são expostas no anexo 18 do dossiê. Além desta análise, que conta com o apoio de um texto escrito sobre o espetáculo, é pedido ainda que se se rememore como o espetáculo mostra as etapas da criação de um filme, quais as características do jogo mudo dos atores, com acento sobre o trabalho gestual e o desenho corporal. Como forma de complementar a observação sobre o jogo do cinema mudo, a sugestão de leitura da entrevista do ator Duccio Bellugi-Vannuccini, no anexo 19.

No item *A música*, o dossiê coloca à disposição um link onde se escuta a música *Drame à tique*. Abaixo, uma explicação de Jean-Jacques Lemêtre de como as imagens estão ligadas a participação de cada instrumento musical na melodia. A partir desta primeira tarefa é sugerida a leitura da entrevista do músico da companhia, no anexo 20, e também a sugestão de se escutar outras músicas utilizadas durante o espetáculo, cuja lista aparece no anexo 21.

No item que fecha o dossiê, *Saltos e ressonâncias ou as trajetórias do Soleil*, pergunta-se aos estudantes no que o espetáculo faz refletir sobre nossa época. Um texto escrito por Ariane Mnouchkine, apresentado no anexo 22, auxilia esta discussão também colocando em foco o engajamento do *Théâtre du Soleil* ao longo de sua história e o seu modo de pensar e fazer teatro no mundo. Outra tarefa é proposta a partir de um conjunto de fotos apresentadas no anexo 23. Estabelecer ligações entre esse espetáculo e alguns espetáculos precedentes, observando-se a recorrência de motivos como os emigrantes lançados à tempestade (*Le Dernier Caravansérail*), as grandes figuras políticas da História (como Gandhi em *L'Indiade*

e a rainha Victoria em *Les Naufragés du Fol Espoir*). Uma ressonância entre o jogo do “cinema mudo” e os atores marionetes de *Tambours sur la digue*, um espetáculo que também evocava o poder destruidor do dinheiro. Os corpos dos atores são prolongados pelos dos seus colegas, marionetistas que acompanhavam o gesto em *Tambours sur la digue* e, aqui, os técnicos do cinema que agitam os figurinos ao vento. A estrutura de *Les Naufragés du Fol Espoir* pode lembrar a de *L'Âge d'or*, uma vez que em ambos os espetáculos, uma história é contada por artistas, aqui de cinema, lá de teatro, que sonham com uma sociedade melhor.

Um conjunto denominado *Anexos*, numerados de 1 a 23 e organizados ao final do dossiê, é composto de: uma imagem do cartaz do espetáculo; uma imagem de um cartaz de um filme antigo pintado nas paredes da sala de recepção do público na Cartoucherie de Vincennes; uma imagem de época em fotografia preto e branco de uma cena de um set de filmagem; algumas referências de documentos fotográficos, livros e filmes vistos durante o processo de criação do espetáculo, assim como a sugestão da visita à Cinemathèque, um museu de cinema em Paris; uma fotografia da preparação da cenografia da sala de recepção; a reprodução da capa tradicional do livro *Viagens Extraordinárias* de Jules Verne das Edições Hetzel; um quadro apresentando a uma cronologia de acontecimentos históricos importantes de 1830 a 1947; um trecho do discurso de abertura do *Congresso da Paz* em Viena no dia 21 de agosto de 1849, feito por Victor Hugo, assim como um trecho de *O Mundo de ontem*, de Stefan Zweig, de 1944; uma cronologia dos acontecimentos anteriores a proclamação da Segunda Guerra Mundial, de 28 de junho a 04 de agosto de 1914; o *Discurso à juventude*, de 1903, feito por Jean Jaurès; duas versões de uma mesma cena escrita por Hélène Cixous para o primeiro episódio do espetáculo, *O Manifesto de Mayerling*, demonstrando o trabalho de escritura desenvolvido no processo de criação. Que cortes, sínteses e alterações foram realizadas na cena desde a sua primeira aparição, em 03 de junho de 2009, até sua versão definitiva em 25 de janeiro de 2010; algumas citações de Ariane Mnouchkine durante o processo de criação, retiradas dos cadernos de notas de ensaio; a folha da direção de palco (contrarregragem) do primeiro episódio do espetáculo, indicando entradas e saídas de atores, retiradas e entradas de objetos e módulos cenográficos, organização no palco e nas coxias, etc. e, logo, a seguir, uma explicação dada pela atriz Shaghayegh Beheshti sobre a evolução e o papel destas folhas de direção de palco; um breve roteiro do espetáculo com os momentos divididos em episódios; imagens do espetáculo e esboços de cenário; entrevistas com a atriz Juliana Carneiro da Cunha, com o ator Duccio Bellugi-Vannuccini, com o músico Jean-Jacques Lemêtre; uma lista das músicas utilizadas no espetáculo; uma proposta de Ariane Mnouchkine, a partir de um trecho extraído de uma brochura do Ministério da Cultura; e

imagens de outros espetáculos da companhia que dialogam, sob certa medida, com imagens desse espetáculo.

Ainda que os dossiês pedagógicos possam ser criticados por aparentemente possuírem “um caráter demasiado diretivo à fruição estética do aluno”¹⁵¹, como aponta Igor de Almeida Silva (2012), autor de um artigo no qual reflete de maneira breve sobre estes mesmos dossiês, eles não trazem em si, de forma alguma, esta intenção diretiva. A ideia de formação de um espectador e atrelada a ela o “provimento de instrumental de análise do espetáculo” e “de explicitação da obra de arte”, apontados como prejudiciais a uma fruição emancipada na qual os estudantes podem vagar livremente pelos signos constituintes da obra teatral e até perder-se neles, ao contrário, não retiram a liberdade de fruição. Mas, de modo diverso, esta ideia de formação amplia a capacidade de compreensão e liberdade de trânsito, pois a partir de um conhecimento mais aprofundado sobre os mecanismos e regras do teatro e um consequente domínio de sua linguagem é possível adentrar ainda mais os caminhos propostos por esta arte. O fornecimento de instrumentos de análise, ao invés de limitar leituras, desperta maior interesse e maior prazer na apreciação. Uma especialização do espectador, ciente dos meandros da produção artística, permite que haja ao mesmo tempo um envolvimento emocional com a encenação e suas propostas, e um questionamento, uma avaliação crítica do que se vê. Identificação e distanciamento crítico, neste caso, não se excluem, mas antes se complementam, dialogam na recepção da obra. Afinal, assim como já apontava Brecht em sua *Observação da arte e a arte da observação*, a arte demanda conhecimento. Para ele, o verdadeiro prazer na observação da arte só existe se houver uma arte da observação, ou seja, se a potência artística que o homem tem dentro de si (dado natural) for desenvolvida, trabalhada (dado cultural). Algo, portanto, que deve ser construído artificialmente, ou seja, através de artifícios, de uma arte. Se todo homem tem esta potência de antemão, como um fato dado, não há aqui, de modo algum, uma imagem da diferença de capacidades ou de inteligências como ponto de partida neste pensamento, mas uma igualdade entre os homens. Igualdade esta, apresentada como potência. Potência que pode vir a se atrofiar em caso de abandono, de desinteresse.

A arte supõe um saber-fazer que é um saber-trabalhar. Qualquer um que admire uma obra de arte admira um trabalho, um trabalho hábil e bem-sucedido. É, portanto, indispensável saber qualquer coisa deste trabalho se quisermos admirá-lo

¹⁵¹ SILVA, Igor de Almeida. “A criança e o sócio”. In: *Sala Preta*, PPGAC-USP, vol. 12, n.1, jun 2012, p.63. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57547. Acesso em 23/09/13.

e gozar de seu produto, que é a obra de arte. Se quisermos atingir o regozijo artístico não é nunca suficiente querer simplesmente consumir confortavelmente e sem muito esforço o resultado de uma produção artística; é necessário tomar sua parte na produção em si, de colocar-se a si mesmo em certo grau produtivo, de consentir certo gasto de imaginação, de associar sua própria experiência àquele do artista, ou de opor-se a ela, etc. Donde, a necessidade de reviver por si as penas do artista, em menor grau, mas a fundo. É instrutivo - e divertido - ver ao menos fixadas na imagem as diversas fases que uma obra de arte atravessou, trabalho de mãos hábeis e imbuídas de espírito, e de poder suspeitar qualquer coisa das penas e dos triunfos que conheceu o escultor em seu trabalho. Há, antes de tudo, as formas iniciais, grosseiras, um pouco selvagens, extraídas com audácia; é o exagero, a herosização, se quisermos; a caricatura. É ainda um pouco bestial, informe, brutal. Depois vêm as expressões mais precisas, mais finas. Um detalhe, colocamos a frente, começa a tornar-se dominante. Em seguida, vêm as correções. O artista faz descobertas, topa com obstáculos, perde de vista o conjunto, formula nele uma novidade. Observando o artista, começamos a conhecer sua faculdade de observação. Pressentimos que poderemos aprender alguma coisa de sua capacidade de observar. Ele ensina a você a arte de observar as coisas¹⁵².

O que Brecht propõe, aqui, é que se conheça o “trabalho”, o que está por trás do “fazer”, o que compreende a produção de uma obra de arte para que assim se aprenda mais com o artista e seja possível apreciar as obras sob outra perspectiva, com maior profundidade e criticidade. E que se aprenda deste modo a se observar com mais acuidade outras formas de produção artística, e, ainda, outras formas de produção e de representação. Com esta sugestão, o autor propõe um procedimento de desenvolvimento de uma potência. Os *dossiês pedagógicos* nada mais são do que uma dessas tentativas de conhecimento do trabalho, da produção e do produto, e a possibilidade de contato com um instrumental que permita uma aproximação melhor com o universo teatral. Universo que, como bem lembra Desgranges (2010), é pouco habitual enquanto proposição espetacular para um espectador acostumado às produções audiovisuais dominantes. O prazer advindo da apreciação do teatro não seria, portanto, de fácil aquisição, mas fruto de uma disponibilidade e de um esforço por parte do espectador. Disponibilidade que passa, sem dúvida, por um conhecimento maior do que seja esse lugar estranho e, também, pela provocação da curiosidade enquanto motor do aprendizado. Portanto, soa um tanto estranha e, talvez, radical, a vinculação do papel dos *dossiês* à ideia de um processo pedagógico como um “ato autoritário”, como supõe Silva em seu artigo. Este autor, ao associar a utilização desses *dossiês* à noção de uma desigualdade de inteligências como ponto de partida de um processo pedagógico e, portanto, a uma tentativa de atenuar uma distância entre um não saber e um saber, propõe que com este procedimento

¹⁵² BRECHT, Bertolt. “Observation de l’art et l’art de l’observation”. In: *Écrits sur la littérature et l’art*, tome 2 (Sur le Réalisme). Paris: L’Arche, 1970. p.65.

possa haver um desserviço que, ao invés de aproximar o espectador desse universo, o afaste cada vez mais e, ainda, em lugar de emancipá-lo enquanto observador livre torne-o cada vez mais dependente de uma explicação. Mas seria a explicação o papel principal desses dossiês? Estariam eles subordinados a essa função ou antes a um jogo entre o que será visto e o que se viu e as possibilidades de descoberta de procedimentos que possam auxiliar uma entrada neste jogo? Não seriam eles estimuladores ao invés de explicadores? Não caberia, ainda, aos professores e alunos compreenderem como se aproximar e se apropriar deste material, que longe de ser um objeto acabado, concluído, é antes um guia que oferece pistas, que propõe caminhos, que sugere tarefas? Conforme foi apresentado anteriormente, cada uma das atividades aparece a todo o momento como “sugestão” e “convite”, principalmente no dossiê criado para o espetáculo *Les Éphémères*. Sugestões e convites que podem ser aceitos ou não. Afinal, a função primordial dos dossiês é esta: um auxiliador que, tanto fornece instrumentos de análise quanto propõe entradas a partir da subjetividade dos estudantes. Mas, ainda assim, a observação de Silva (2012) de que questões menos explícitas, mais ligadas à subjetividade podem ser trabalhadas nos dossiês procede, principalmente em se tratando do dossiê criado a partir do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir*. Neste dossiê há realmente uma desconexão na forma como os temas e propostas são apresentados e, também, uma separação e um encerramento dos conteúdos, que são dispostos de forma a dificultar a apropriação do material e o desenvolvimento de atividades a partir dele. Um material muito mais denso de ser trabalhado. Dois fatores contribuem para a diferenciação desses dois dossiês no que tange às propostas pedagógicas trazidas por eles. O primeiro vem do fato de que o dossiê de *Les Éphémères* tenha sido escrito por Béatrice Picon-Vallin, que tem um profundo conhecimento dos modos de pensar e de fazer do *Théâtre du Soleil*, além de ser uma pesquisadora do campo teatral, ao contrário de Gaëlle Bebin, professora de Letras. O segundo fator, os temas tratados nos espetáculos e a maneira como cada uma das autoras se apropriou destes temas e articulou-os com os procedimentos da companhia e com especificidades da análise do teatro, dando ou não espaço para a subjetividade dos estudantes. Se no primeiro caso, a subjetividade dos estudantes é estimulada sem, no entanto, privá-lo do contato com conhecimentos específicos do campo teatral e questões relativas ao espetáculo em si, estimulando a participação, a discussão e a criação efetivamente, ao contrário, no segundo caso, o que ocorre é um excesso de informações desconectadas e compartimentadas em detrimento de um trabalho de articulação entre o conteúdo e o que ele poderia proporcionar de atividades e de produção de conhecimento por parte dos estudantes. Sem dúvida que o peso e a quantidade de temas é completamente distinto e que as dificuldades maiores estão no segundo dossiê. No material

produzido para *Les Éphémères*, o próprio tema do espetáculo proporciona um mergulho muito maior na subjetividade e assim uma maior liberdade no trato com os conteúdos propostos. A articulação entre o tema da memória e a estruturação do dossiê criaram uma apresentação orgânica dos conteúdos e, conseqüentemente, sugestões de atividades mais instigantes e mais criativas aos estudantes. Já no material de *Les Naufragés du Fol Espoir*, talvez, o peso das informações históricas e a densidade do material criado em torno do espetáculo e a necessidade de também dar conta dele no dossiê fizeram com que ao invés de se aproximar o espectador dos temas e proporcionar, assim, atividades criativas que convidassem à participação de sua subjetividade, ao contrário, se criasse uma desarmonia entre conteúdo e forma através de atividades que não dialogam entre si e que não retiram deste conteúdo algo estimulante. Há que se concordar com Silva (2012) quando este diz que a falta de contextualização prévia das atividades propostas na primeira parte deste dossiê “transforma o espetáculo em um quebra-cabeça, a ser reestruturado, remontado, mas sem uma possibilidade efetiva de ressignificação”¹⁵³. Na segunda parte, apesar de uma atenuação deste aspecto, permanece a ideia de que imagens e textos acabam se transformando em pretextos para atividades a serem desenvolvidas pelos estudantes.

À guisa de conclusão, o primeiro dossiê é muito mais estimulante tanto para estudantes quanto para professores, que também são convidados a trabalhar sem a necessidade de um resultado previamente esperado, proporcionando abertura e criação de possibilidades, estando em consonância com os modos de pensar e de fazer da companhia e com as propostas do espetáculo. Há nele, um caráter de exploração e de viagem, tão caros ao *Théâtre du Soleil* e a ideia de produção de conhecimento como uma construção que se faz aos poucos a partir de uma experiência, de um mergulho.

¹⁵³ SILVA, Igor de Almeida. *Op. Cit.* p.63.

3.3. *Evento teatral*¹⁵⁴: experiência de partilha

É possível perceber na maior parte dos estudos dedicados ao *Théâtre du Soleil*, cujo foco principal é a relação entre teatro e política, parte essencial de seu projeto artístico, uma frequente utilização do termo *arte política* relacionado apenas ao modo como, nos espetáculos da companhia, se transmite mensagens, se representa as estruturas sociais, os conflitos políticos e as identidades sociais e étnicas. Porém, a partir do pensamento já citado do filósofo Jacques Rancière, toda arte é política em si, antes mesmo de desejar ser política no sentido convencional do termo.

Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.¹⁵⁵

A ocupação da *política*, segundo Rancière, está relacionada ao que se vê e ao que pode ser dito sobre o que é visto, a quem possui competência para ver e qualidade para dizer e também sobre as propriedades do espaço e dos possíveis do tempo¹⁵⁶. Tendo como base, portanto, a amplitude de significação que o termo *política* possui no pensamento deste filósofo, pretende-se refletir sobre a questão *política e pedagógica* desenvolvida no trabalho do *Théâtre du Soleil*. Esta questão, no entanto, não será discutida aqui, tomando-se como

¹⁵⁴ O termo “evento teatral” é entendido aqui como um acontecimento que envolve dois momentos distintos, porém estrategicamente relacionados: o *entorno* do espetáculo e o espetáculo *em si*.

¹⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. “Política da Arte”. *São Paulo S.A. Práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. Conferência - SESC Belenzinho, São Paulo, 2005. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/conferencias. Acesso em: 06/06/2010. p.2.

¹⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009/2009, p.17.

objeto de análise a cena, mas tudo o que gravita ao seu redor, uma vez que o foco está na relação particular estabelecida entre a companhia e seu público, no que diz respeito ao *entorno* de seus espetáculos. Serão observados, aqui: o deslocamento espaço-temporal do espectador para se chegar ao local de representação; o estabelecimento de uma atmosfera no foyer do teatro e as relações construídas neste ambiente; e o tempo de preparação do público antes do início do espetáculo.

Todas estas características, que fazem parte do *entorno* dos espetáculos do *Soleil*, são parte fundamental de uma proposta de experiência diferenciada do espaço e do tempo. É possível, portanto, pensar esta prática que envolve a relação espectador/companhia como uma “prática política” na medida em que recorta um determinado espaço e um determinado tempo e confere a eles uma ocupação e um ritmo que proporcionam uma experiência específica. Experiência que modifica e reconfigura as noções de espaço e de tempo comuns. Fazer *política*, neste caso, é possibilitar a construção de uma nova *partilha do sensível*, ou seja, reconfigurar no sensível a maneira como o comum é partilhado e como as partes exclusivas são divididas. Como já foi visto anteriormente, segundo Rancière, a *partilha do sensível* faz ver quem pode ou não tomar parte nesta partilha do comum, quem possui ou não competência para o comum. A participação, portanto, está relacionada com a “ocupação” e é ela que define a visibilidade ou a não visibilidade em um espaço comum.

Assistir a um espetáculo do *Théâtre du Soleil* vai além do prazer de se estar diante de um trabalho vigoroso, instigante e de qualidade artística indiscutível. É possível ser tocado ou não pelo que foi assistido em cena (no *espetáculo*), mas é impossível ficar indiferente ao *evento* que representa uma ida a um espetáculo dessa companhia. A palavra *evento* dá a dimensão exata do que é esta experiência, um acontecimento particular que mobiliza de maneira especial seus participantes. Espectadores de um lado e integrantes do grupo de outro, ambos vivenciam uma reconfiguração das noções de tempo e de espaço comuns potencializada pela atividade teatral. É possível afirmar, portanto, que vivenciar esta experiência equivale a tomar parte em uma experiência artística que é, também, política e pedagógica. A possibilidade de participar de um *evento* como este ocorreu em outubro de 2007, quando a companhia trouxe ao Brasil o espetáculo *Les Éphémères*, apresentado onde hoje existe a sede do SESC Belenzinho, na Zona Leste de São Paulo.

Sem dúvida que a experiência vivenciada pelos espectadores que se deslocam até a Cartoucherie de Vincennes, sede da companhia, é única e incomparável. O afastamento do grande centro, o clima bucólico do local e a força do passado inscrito em seus muros, paredes e caminhos de pedra propiciam uma imediata imersão em um lugar diferente de tudo que é

vivenciado em nosso cotidiano. Entrar na Cartoucherie é viajar no tempo e no espaço, penetrar em um *outro-lugar* onde é estabelecido de antemão um ritmo bastante particular. Ali, a noção de tempo experienciada diariamente pelos integrantes do *Soleil* e que reverbera nos espectadores que frequentam o local, é a de um tempo distendido, saboreado, vivido em suas nuances e detalhes.

Apesar das diferenças existentes entre as duas experiências e guardadas as devidas proporções, a manutenção de algumas características fundamentais do *evento* em si que ocorre sistematicamente na Cartoucherie fez com que não se perdesse no SESC Belenzinho a questão principal que o envolve, pois a experiência de reconfiguração das noções de tempo e espaço comuns ocorre em ambos os casos.

A primeira característica, e a mais importante, diz respeito à criação de uma atmosfera semelhante à encontrada na Cartoucherie, que é definitiva para o aceite ou a recusa de uma turnê da companhia. Para a encenadora Ariane Mnouchkine, se não existe a possibilidade de construção ou de ocupação de um galpão que tente reproduzir da maneira mais fiel as características da sede do grupo torna-se inviável a realização do *evento*. Esta posição, que pode ser considerada *política*, faz parte de uma estratégia e demonstra a importância dada ao *entorno* do espetáculo. Para que isto fosse possível em São Paulo, em uma área de 3.100 m² foram erguidos o espaço cênico, os camarins, um restaurante, uma livraria e banheiros. Da França, vieram doze contêineres trazendo arquibancadas, cenários, figurinos e até uma cozinha completa com todos os utensílios necessários para produzir e servir refeições ao público.

A segunda característica diz respeito ao horário incomum marcado para o início dos espetáculos, pois a maioria dos trabalhos desenvolvidos pela companhia tem longa duração, o que já configura uma posição diferenciada em relação aos demais espetáculos em cartaz no mundo. Acostumado com a velocidade, a superficialidade, a fugacidade e concisão do mundo contemporâneo, o espectador é convidado a experimentar outra maneira de se relacionar com o objeto artístico. Uma forma específica de apreensão da dimensão temporal, sem qualquer concessão ao tempo habitual de duração de um espetáculo convencional. No caso de *Les Éphémères*, que na versão integral¹⁵⁷ possuía seis horas e meia de duração divididas em duas partes de três horas e quinze minutos e um intervalo de uma hora, o início estava marcado para quinze horas.

¹⁵⁷ As seis horas e meia de espetáculo poderiam ser assistidas separadamente por se tratarem de duas partes independentes ou em uma só sessão.

A terceira característica, que possui relação direta com a segunda, é a *distância* percorrida pelos espectadores para se chegar ao espaço de representação. Tanto a Cartoucherie, que se encontra no interior de um bosque nos arredores de Paris, quanto o SESC Belenzinho, localizado na Zona Leste de São Paulo, são zonas periféricas da cidade. Sem dúvida, o deslocamento para estes dois lugares demanda uma reconfiguração da relação espaço-temporal comum, pois obriga o espectador a organizar-se com antecedência e dedicar de uma hora e meia a duas horas apenas para seu transporte. Acrescido ao deslocamento, o tempo de duração do espetáculo, mais o intervalo e o retorno ao local de origem, o espectador concede praticamente um dia inteiro ao teatro, ou seja, o tempo dedicado a este *evento teatral* ganha uma dimensão diferente de uma ida comum ao teatro. Neste caso, ainda, deixa-se o grande centro, o eixo convencional onde se encontra a maior parte dos teatros, em direção à periferia, reconfigurando também a noção espacial comum. Vai-se ao teatro como a uma celebração especial em um local incomum, que necessita de um tempo também especial de preparação.

A quarta característica, e que se relaciona diretamente com a noção de tempo dedicado ao *evento teatral*, é a abertura das portas do espaço uma hora antes do início do espetáculo. Este ritual ocorre sempre. De acordo com a própria Ariane Mnouchkine, o fato de os assentos não serem numerados faz parte de uma “pequena estratégia” para que o público possa chegar mais cedo garantindo assim uma melhor preparação para o que ela denomina “nossa festa conjunta”¹⁵⁸. A chegada antecipada do espectador e o contato com o ambiente que circunda o espetáculo é uma maneira de se efetuar a passagem do cotidiano em direção ao artístico e o poético. Inserido neste ambiente, o público tem a oportunidade de vivenciar o ritual de preparação dos integrantes da companhia e se relacionar com outras pessoas. “O público tem uma hora para se acalmar. Os atores vestem suas máscaras e o público retira a sua”¹⁵⁹. Retira a sua máscara, pois se sente calmo, preparado e acolhido, livre de suas tensões cotidianas. Sente-se tão bem como se estivesse sendo recebido na casa de alguém próximo.

A capacidade de acolher o espectador é uma vocação da companhia, pois a partir do momento em que se decide abrir suas portas, todos os integrantes sentem-se responsáveis pelos espectadores.

O teatro não é nem uma loja, nem um escritório, nem uma usina. É um ateliê de encontro, de partilha. Um templo da reflexão, do conhecimento, da sensibilidade.

¹⁵⁸ MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *L'art du present*. Paris: Plon, 2005. p.123.

¹⁵⁹ MNOUCHKINE *apud* VILPOUX, Catherine. *Ariane Mnouchkine: l'aventure du Théâtre du Soleil*. AGAT Film & Cie, ARTE France, Le Théâtre du Soleil, INA, Bel Air Média. DVD, cor, 75 min, 2009.

Uma casa onde devemos nos sentir bem, com água fresca se tivermos sede e algo para comer se tivermos fome. Meyerhold dizia que um teatro deveria ser um verdadeiro ‘palácio das maravilhas’. É difícil, com efeito, vir ao teatro hoje em dia, é fatigante. É preciso, portanto, acolher as pessoas e mostrá-las através de pequenos signos a que ponto estamos felizes e orgulhosos que estejam aqui.¹⁶⁰

Partindo sempre desta premissa, Mnouchkine e sua trupe acolhem os espectadores que chegam de diversas partes do mundo à Cartoucherie e convidam a todos para partilharem de um ambiente onde prevalece o respeito, o cuidado e a atenção extrema com o outro. Para ela, o teatro possui um papel fundamental de transformação da humanidade, e por isso espera sempre que seus espectadores “levem junto com eles, pelo menos provisoriamente, e às vezes por meses a fio, uma esperança na humanidade, esperança em nossa capacidade de hospitalidade, beleza, ternura...”¹⁶¹.

Para o alcance dessa atmosfera de acolhimento, a ritualização da vida cotidiana é fundamental, pois é ela que permite o afastamento do prosaísmo e é uma fonte de inspiração para a criação artística. É preciso se preparar para que qualquer coisa de extraordinário apareça, para que o maravilhoso surja e transforme o momento de encontro entre artistas e espectadores em um acontecimento particular e fora do comum. Quando os atores do *Soleil* preparam o espaço, não é somente o espaço deles que está sendo limpo e organizado, mas é também o espaço do público. O espaço é, também, condutor de conhecimento, construção de saber. É importante, segundo Paulo Freire, o reconhecimento do discurso pronunciado através da organização do espaço. “Há uma pedagogicidade indiscutível na materialidade do espaço”¹⁶². É o aprendizado do respeito e do cuidado em receber o outro. Os espectadores, ao cruzarem a porta de entrada, encontram atrás dela o amor, a devoção, o engajamento e a doação que provoca “este momento extraordinário de deleite coletivo - deleite para o público, deleite para os atores”¹⁶³. Se não existe isso, entra-se em um teatro como em uma repartição, um prédio público. E o teatro, para Ariane, é uma espécie de *terreno sagrado*. O *sagrado* como “algo que está acima das contingências materiais”¹⁶⁴, algo que se relaciona ao encontro, ao estar junto, por exemplo, à mesa com outros.

¹⁶⁰ MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.* p.125.

¹⁶¹ MNOUCHKINE *apud* VILPOUX, Catherine. *Op. Cit.*

¹⁶² FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.45.

¹⁶³ MNOUCHKINE *apud* BANU, Georges. “De l’apprentissage à l’apprentissage”. *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, décembre 2001.p.6.

¹⁶⁴ PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Arles: Actes-Sud, 2009. p. 69.

Como parte da rotina da companhia em temporada chega-se ao teatro três horas antes da abertura para o público, todos almoçam juntos e logo em seguida começam a organizar o espaço. Dividem-se em tarefas: limpeza, organização dos figurinos, dos cenários e preparação dos pratos. Tudo funciona como se preparassem para receber convidados para uma festa. Enquanto os espectadores ansiosos aguardam do lado de fora, Ariane Mnouchkine, no interior, entra nos camarins, faz uma pequena reunião com os atores, saúda-os e anuncia que irá abrir as portas. Logo em seguida ela se dirige ao foyer e diz em voz alta a todos os trabalhadores do teatro, pois eles também receberão o público: “Atenção! Atenção! Nosso teatro vai abrir!”. Para ela, cada vez que diz esta frase anuncia uma espécie de “cortejo real”. E sabe que esta comparação pode soar ridícula, mas é o que realmente sente. Depois ela bate três vezes na porta e abre-a para receber o público. “E as pessoas me dizem boa noite e entram em nosso teatro, no teatro delas”¹⁶⁵. A maior parte dos espectadores já conhece este ritual e espera por ele. Não foi diferente no SESC Belenzinho. Lá estava Mnouchkine recebendo a todos como quem recebe visitas em sua casa. Sorriso largo no rosto, olhar atento aos que entravam.

Em torno de cada espetáculo do *Soleil* é construída uma ambiência especial para que, desde a chegada, o espectador se sinta participante de um mergulho em um espaço e tempo próprios, diferentes de seu cotidiano, parte importante da pedagogia que envolve este *evento teatral*.

Uma vez que a pessoa está aqui é preciso fazer de tudo para que ela reencontre uma alegria de viver e uma vontade de descobrir coisas, e que de repente, esse ser humano se transforme. Em inglês e em francês dizemos “to play”, “jouer”. Portanto, é transformar a alma da pessoa que chega em uma criança que está pronta para jogar. Que deixa de lado todas as coisas que o incomodaram durante o dia e de repente se diga: “Estou pronto para jogar”. Sem julgamentos, em estado de *infância*. Efetivamente é outra maneira de receber a peça. A pessoa pode gostar ou não gostar, mas em todo caso se é assim que se recebe é certo que a pessoa está aberta e as coisas que ela vai ver não serão indiferentes.¹⁶⁶

No SESC Belenzinho, o cenário, os adereços e o cardápio servido ao público também se referiam à ideia do espetáculo, que não se reduz ao palco, mas começa no momento em que se entra no enorme galpão do SESC, uma hora antes do início do espetáculo propriamente dito. À espera do público, assim como a encenadora, também estão os integrantes da companhia

¹⁶⁵ MNOUCHKINE *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.* p. 76-77.

¹⁶⁶ ANDREONE, Liliana. Entrevista concedida ao autor desta tese em janeiro de 2013.

prontos para acolher, servir e conduzir a todos para uma grande aventura. Anfitriões que acreditam no teatro como “um dos últimos lugares de celebração”¹⁶⁷.

Nesse local, um enorme foyer, o espectador encontrava assim que cruzava a porta de entrada, uma grande bancada onde estavam expostos para venda: livros, CDs e todo o tipo de material que servira de inspiração e contribuíra para a criação de diversos espetáculos da companhia¹⁶⁸. O interessante de encontrar todo este material disponível para venda ou mesmo para uma simples consulta é a possibilidade de compreensão dos caminhos artísticos percorridos pelo *Théâtre du Soleil* ao longo de sua trajetória. Trajetória esta que sempre primou pela troca com seu público, pela generosidade em dividir com o outro suas conquistas e transmitir seus conhecimentos.

Outra bancada formava uma espécie de bar, onde se podia comprar bebidas e comidas servidas pelos integrantes do *Soleil* e degustá-las no refeitório construído no foyer. Grandes mesas dispostas pelo espaço convidavam o público a partilhar uma refeição, a trocar impressões sobre o que se via, se lia, se sentia... Momento importante que faz parte da rotina diária dos integrantes da companhia, sentar-se à mesa junto, dividir a mesma comida e bebida e conversar. No cardápio, pratos que faziam o espectador empreender uma viagem através de sabores não convencionais.

Em outro ambiente dentro deste enorme galpão, que era alcançado subindo-se uma escada, encontrava-se o espaço cênico. Ao lado dele, o camarim dos atores. Camarim aberto à curiosidade do público, que podia compartilhar de uma parte importante do processo de preparação do espetáculo que assistiria a seguir. Alguns atores se maquiavam, um lia, outros conversavam em voz baixa, uma atriz parecia meditar de olhos fechados... Era possível, por alguns instantes, tornar-se cúmplice de um momento tão especial e íntimo dos atores.

Outro momento de troca e partilha aconteceu durante um pequeno intervalo de quinze minutos entre o primeiro e o segundo ato do espetáculo quando entrou no palco um enorme carrinho de chá e biscoitos, ofertados ao público. A relação de anfitrião e convidado mais uma vez se estabelecia como parte do *evento*. Além deste momento de encontro e troca com o

¹⁶⁷ Idem. p.54.

¹⁶⁸ Segundo Liliana Andreone, responsável pela relação com o público, a colocação de um local no foyer para consulta da documentação que serviu como fonte de inspiração do espetáculo em curso não é feita quando se está em turnê, mas apenas quando os espetáculos são apresentados na Cartoucherie de Vincennes. Nestas circunstâncias, o público, além de poder comprar materiais relacionados a espetáculos anteriores da companhia, pode, ainda, consultar a documentação livremente e gratuitamente. Isso tudo faz parte de uma estratégia pedagógica, porque todos esses materiais, tanto os que servem a simples consulta, como os que são vendidos, são escolhidos como parte importante de uma proposta às pessoas que tenham vontade de aprofundamento a partir da abertura que o espetáculo proporcionou.

outro, um intervalo maior, de uma hora de duração, entre as duas partes que compunham o espetáculo, proporcionava aos presentes mais contato e novas conversas.

As mesas de madeira decoradas, as velas acesas, o cheiro da comida sendo preparada, misturado ao odor de incenso e todo o ritual em torno deste espaço davam a impressão de se estar imerso em um espaço-outro e um tempo-outro dentro dos quais tudo caminhava mais lentamente, tudo era devidamente observado e saboreado; uma espécie de ruptura do tempo cotidiano, tradicional, uma ruptura com a velocidade da vida. Estabeleceu-se, neste local, o que pode ser considerado uma *heterotopia*, que é outro espaço que não o espaço uno e que está ligado a outro tempo que não é o tempo cronológico, portanto, uma *heterocronia*. O estabelecimento deste “espaço-outro” como reconfiguração do espaço e do tempo comuns pode ser lido como uma experiência política e pedagógica no sentido de transformação de elementos em jogo na partilha do sensível, ou do comum em vigor. Há, neste caso, uma tentativa de rompimento, ou mesmo de interrupção momentânea das relações atuantes no comum.

Michel Foucault, em seu texto “Outros Espaços”, discorre sobre a atualidade e sobre a forma como experimentamos o mundo. Para ele, esta experimentação não se dá mais por sua extensão ou longa via através dos tempos, mas pelas relações entre pontos que se tramam e se entrecruzam. O espaço, hoje, é experimentado como posicionamento. Neste texto de Foucault é apresentada a ideia da existência de alguns posicionamentos que “têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”¹⁶⁹. Esses posicionamentos se apresentam em dois grandes tipos: as *utopias* e as *heterotopias*. As *utopias* são lugares idealizados, imaginários, mundos paralelos sem lugar no mundo real, ou seja, não-lugares ou lugares que não existem. Em oposição às *utopias*, encontram-se as *heterotopias*, que são posicionamentos reais, que “estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos”, lugares que estão do lado de fora de todos os lugares e que ao mesmo tempo são “efetivamente localizáveis”.

As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional¹⁷⁰.

¹⁶⁹ FOUCAULT, Michel. “Outros Espaços”. In: *Ditos e Escritos*, vol.3. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 2004. p.414.

¹⁷⁰ Idem, p.418.

A *heterotopia* e a *heterocronia*¹⁷¹, compreendidas aqui como experiências de imersão em um espaço e um tempo outros é o que o *Théâtre du Soleil* proporciona a seu espectador, antes mesmo do espetáculo apresentado. O que para Mnouchkine pode ser considerado como *utopia*, o fato de poder reunir e contar uma história para seiscentas pessoas que vão vivê-la em conjunto, trata-se de uma *heterotopia*, pois o que está em causa neste *evento* é a relação de alteridade dentro de um lugar que está fora dos lugares comuns, mas é perfeitamente localizável no mundo real. O espaço criado pelo *Soleil*, que convida ao encontro com o outro, que proporciona uma real sensação de partilhamento e pertencimento a um grupo, existe. E Mnouchkine cultiva isto como parte de uma grande estratégia, pois deseja que se converse “nas pausas, durante o grande entreato, quando as pessoas estão sentadas em torno das mesmas mesas”. Ela anseia que seus espectadores “se falem, se conheçam”¹⁷². Este espaço de convívio, que funciona como um meio de atualização da igualdade que é ponto de partida da política como experiência, existe. Existe e propõe ao espectador uma possibilidade de reflexão e de modificação de seu cotidiano através de outra percepção da realidade, através de uma reconfiguração do território do visível, do pensável e do possível. Para Mnouchkine,

O papel do Théâtre du Soleil é continuar a mostrar os possíveis. Mostrar que o teatro é possível, que a arte é possível, que a fraternidade humana é possível. (...) Penso que este é o papel do Théâtre du Soleil, o papel de todos os teatros é esse. De certa maneira é de reacender o encanto das histórias, de revivir o desejo, a esperança, a coragem, o apetite, o espírito. É esse nosso papel.¹⁷³

Segundo Andreone, há ainda, após toda essa viagem feita conjuntamente - que envolve o *entorno* do espetáculo e o espetáculo *em si* - a possibilidade de se permanecer nas dependências do *Théâtre du Soleil*. Seja para se conversar com alguém que fez essa viagem junto, por exemplo, um amigo que partilhou a saída ao teatro, ou para fazer perguntas aos atores, que permanecem disponíveis para receber as pessoas, para conversar, para trocar impressões. Isso é muito importante. A equipe do *Soleil* jamais vai embora assim que acaba o espetáculo e, portanto, as portas não são fechadas de imediato, como comumente se vê, mas permanecem abertas até a saída do último espectador. Permanece-se no espaço ainda com o intuito de se atender ao público, com a esperança de que as pessoas encontrem, talvez, respostas para suas questões, ou simplesmente, façam outras perguntas, até o momento que

¹⁷¹ Heterocronia é um conceito de Foucault no qual ele propõe que existam recortes de tempo proporcionando temporalidades diferentes da cronológica (linear).

¹⁷² PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Arles: Actes-Sud, 2009. p. 68.

¹⁷³ MNOUCHKINE *apud* VILPOUX, Catherine. *Op. Cit.*

decidam partir. E o que é fundamental, para Andreone, é que “quando eles partem dizemos que eles partem com uma bagagem”¹⁷⁴, que saem transformados. Além destes encontros menos formais ao final das apresentações, frequentemente Ariane Mnouchkine faz encontros com o público, com ou sem a presença dos atores. Por vezes esses encontros são previamente anunciados, outras vezes são requeridos por um grupo que vai à Cartoucherie. E há, ainda, como parte do interesse e do aprofundamento da relação estabelecida entre espectador e espaço, algumas pequenas visitas guiadas pelo teatro.

É fato que a relação estabelecida, aqui, e que difere da maioria das relações estabelecidas entre uma companhia teatral e seu público, exige uma enorme paciência e dedicação de tempo de todos os envolvidos, assim como, antes de tudo, uma percepção da forma como o teatro e uma companhia podem se inserir no mundo. E mais. Como podem fazer de sua sede um espaço aberto e atravessado pelas questões contemporâneas e, ainda, um lugar de partilha do modo de se ver e de se pensar esse mundo. Partilha esta, que proporciona ao espectador a possibilidade de, ao invés de conhecer este modo a partir de uma forma fria, didática e até panfletária, experienciá-lo como um banquete onde todos os seus sentidos são convocados e provocados.

¹⁷⁴ ANDREONE, Liliana. *Op. Cit.*

4. ENCENAR ENSINANDO: PROCEDIMENTOS, FERRAMENTAS E ESCOLAS

4.1. Processo de criação como espaço de aprendizagem

É importante como ponto de partida para a escrita deste item da tese retornar à ideia da existência dos três eixos fundamentais que sustentam o trabalho do *Théâtre du Soleil*, - criação, formação e transmissão - já apresentados anteriormente. Relembrando que o isolamento destes eixos, bem como a discriminação e análise dos procedimentos, ferramentas e escolas que fazem parte dos processos criativos da companhia, servem apenas para uma melhor compreensão dos mesmos. Não há a possibilidade de se imaginar nas práticas artístico-pedagógicas do *Soleil* cada um desses elementos isoladamente, mas somente articulados no contexto das criações. Afinal, é a partir da relação imbricada estabelecida entre estes que a companhia se constrói e desenvolve seu percurso artístico.

Assim como já foi explicitado, também na introdução desta tese, o artigo *De l'apprentissage à l'apprentissage*, escrito por Georges Banu a partir de entrevista realizada com Ariane Mnouchkine, foi o catalisador para o fechamento da questão que envolve este trabalho: a relação entre encenação e pedagogia a partir da observação e análise de processos de criação do *Théâtre du Soleil*. O título do artigo, uma sugestão da própria encenadora, diz respeito ao modo como ela vê a trajetória da companhia e, mais especificamente, o modo como pensa o espetáculo, e antes, o percurso de criação para concebê-lo. Para ela, “encenar é ensinar, mas também a si mesmo”, pois cada novo projeto nasce de uma vontade de aprender, do desejo de ver em cena algo que fará dela “alguém que terá aprendido” no processo. Existem, na visão de Mnouchkine, duas espécies de encenador. “O que se pergunta: o que farei desta peça? E outro que se pergunta: o que esta peça fará de mim?”¹⁷⁵. Certamente é a segunda questão que conduz sua forma de pensar e de fazer teatro. E a noção de aprendizado é o cimento desse projeto artístico, uma vez que cada novo processo de criação pressupõe a descoberta de uma maneira de, através de meios teatrais, se falar do presente e da História, refletindo-se sobre os homens no mundo e as relações e mecanismos histórico-sociais estabelecidos entre eles. Partindo do “zero” em todo início de percurso criativo, Mnouchkine se pergunta junto com a companhia, a cada vez, se o teatro vai acontecer e se eles o

¹⁷⁵ Esse pensamento é atribuído por Ariane Mnouchkine, no artigo, a Jacques Copeau.

reencontrarão, afinal a ideia, aqui, é verdadeiramente colocar-se sempre em questão, em permanente interrogação, nunca se esquecendo de que muito é conquistado a cada empreitada, mas nada adquirido, nada definido de antemão, afinal, o teatro é “a arte da impermanência absoluta”¹⁷⁶. Existe, sem dúvida, a partir de uma longa trajetória de criações, uma série de conquistas, que para a encenadora são, acima de tudo, conquistas que revelam um aprendizado: a maior capacidade de pesquisar, de saber procurar melhor, com mais acuidade, persistência e exigência. Afinal, entrar em uma sala de ensaio, para o *Soleil* é sempre uma aventura rumo ao desconhecido, onde todos se encontram “no mesmo barco” na busca pelo reencontro com “as leis do teatro”. Leis concretas e precisas que necessitam ser redescobertas todos os dias. Portanto, as criações dos espetáculos são, antes de tudo, lugares de aprendizado e podem ser consideradas como *desafios pedagógicos*. Desafios, pela maneira como esses artistas se propõem a mergulhar nesses processos e a cada vez realmente descobrir e se redescobrir e, ainda, pela exigência com que o fazem; e pedagógicos, pois há o desejo de transformação de si (artista), em um primeiro grau, e o anseio de transformação do outro (espectador), em um segundo grau, ou seja, a busca de conhecimento é ponto de partida e ponto de chegada. E a pedagogia, ou seja, os procedimentos utilizados como forma de condução para a produção de um conhecimento, parte sempre de um desejo de teatro que se quer assistir e de uma pergunta, pois, como diz Mnouchkine, “a dúvida é a própria essência da arte”¹⁷⁷. Pergunta que ninguém efetivamente sabe a resposta, mas que coloca todos em movimento, partindo do mesmo lugar: a ignorância. Todos com o mesmo desejo de conhecer, na tentativa de responder perguntas ou formular novas questões que tornem possível uma melhor compreensão da nossa realidade, utilizando-se como meio, o teatro.

Se é possível localizar um denominador comum a todos os processos de criação dos espetáculos do *Théâtre du Soleil* ele tem como imagem uma “grande expedição exploratória”¹⁷⁸ através da qual se parte em busca de um continente desconhecido, com tudo a se descobrir, com tudo que há, nesta travessia, de desafiador, arriscado, perigoso, doloroso e, também, de instigante, apaixonante, gratificante, divertido e maravilhoso. A ideia de se recomeçar tudo sempre e de se reaprender a cada vez, ao mesmo tempo em que angustia a encenadora é o que a mobiliza e o que a estimula a caminhar. Esta ideia, segundo ela, acabou se tornando um “método”¹⁷⁹. Mas, ainda que a própria encenadora denomine esta forma de se aproximar da criação como um “método”, ele poderia ser considerado um *não-método* pelo

¹⁷⁶ MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *L'art du present*. Paris: Plon, 2005. p.7.

¹⁷⁷ Idem, p.59.

¹⁷⁸ Idem, p.184.

¹⁷⁹ Idem, p.158.

que ele proporciona enquanto prática de liberdade, já que a palavra “método” está ligada a tentativa de se mensurar e apreender o que está para além (meta) do caminho (hodos), ou seja, fora dele. E no caso desta maneira de se portar, ao contrário, o que se propõe é aproveitar o caminho em si, com vagar, observando os detalhes do percurso, abrindo-se também para o encontro com todos os desvios existentes, ou seja, fazer deste caminhar uma verdadeira experiência. Experiência individual e também experiência coletiva, distintas, porém complementares em suas singularidades. Somente a partir destas experiências (individuais e coletiva) é possível se conquistar um saber. Um saber, no entanto, provisório, pois construído a partir das respostas e das tentativas de sentido que se dá ao que é vivido, experienciado ao longo da vida. Um saber que não é construído nem medido da forma habitual que se entende experiência, ligada a um acúmulo progressivo de conhecimentos fora de si. E muito menos como o encontro com a verdade objetiva das coisas, mas como um sentido para si mesmo com toda incerteza implicada nisso. Um saber que é sempre particular, ainda que em seus aspectos individuais e, também, coletivos, como é o caso de uma companhia. Um saber relativo, contingente. O aprendizado adquirido, neste caso é o que Jorge Larrosa Bondía (2002) denomina *páthei máthos*¹⁸⁰, um aprendizado na prova e pela prova, no e por aquilo que nos acontece. O que é, portanto, partilhado com o público, o que é colocado em jogo no contato com o espectador jamais é a experiência ou um saber conquistado que será passado adiante, pois ela é única, mas uma forma de expressão da realidade encontrada a partir de uma vivência profunda no tempo. Forma de expressão esta, exposta no intuito de provocar novas experiências. Mnouchkine diz que os longos meses de ensaio de um espetáculo são, senão um modo de se compreender, ao menos um modo de se conhecer, de se perceber que tudo não é tão simples. E o público refaz todo esse trabalho empreendido ao longo dos ensaios em apenas algumas horas. Assim como a companhia, que passou por uma grande viagem, a proposta aqui é que o espectador também a viva, a experiencie, conduzido pelos viajantes que farão a cada vez uma viagem levando-os, também, a uma exploração¹⁸¹.

Assim sendo, é importante ressaltar que o interesse pelos procedimentos, ferramentas e escolas que serão analisados neste item da tese, que fazem parte dos aprendizados conquistados nas práticas criativas do *Théâtre du Soleil*, não implica uma tentativa de criação de um modelo, ou a apresentação de fórmulas. Mas antes, a exposição de possíveis caminhos

¹⁸⁰ Em grego, *pathéin* significa experimentar, sofrer, padecer; e *mathéin*, aprender.

¹⁸¹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PICCON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p.39.

criativos que, sem dúvida, resultarão em experiências distintas em uma possível apropriação e utilização; e devem ser vistos desta maneira. Cada um destes caminhos deve, assim como o faz a companhia, ser colocado à prova a todo instante, no jogo, permitindo, assim, revisões, transformações e até o abandono na percepção de uma inadequação. O que pode sim se tirar deste aprendizado conquistado é que o contato com estes caminhos, antes de tudo, faz parte de uma abertura para a experiência, com todas as implicações que este mergulho possa provocar.

A experiência, neste caso, “não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conheça de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’”¹⁸². Há um aspecto fundamental quando se pensa a experiência, uma vez que ela não é, de modo algum, aquilo que se passa, aquilo que acontece, como aponta Bondía (2002), mas antes, “o que *nos* passa, o que *nos* acontece, o que *nos* toca”¹⁸³, algo cada vez mais raro no mundo contemporâneo devido à falta de tempo e à velocidade na qual os acontecimentos ocorrem no cotidiano, e, também, à intensa necessidade de atividade e de produção. Se a experiência é o que *nos* passa, acontece, toca, ela jamais ocorre, portanto, fora do sujeito, mas sim, nele, enquanto “território de passagem”, “lugar de chegada”, “espaço do acontecer”. O sujeito da experiência é um sujeito “que se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura”¹⁸⁴, algo que Mnouchkine procura exercitar em si mesma e estimula em seus atores, todo o tempo, afinal esta disponibilidade (*escuta*) é uma das leis fundamentais do teatro. Essa passividade, no entanto, para Bondía (2002), não está relacionada à passividade encontrada na oposição ativo-passivo, mas diz respeito a uma passividade feita de paixão, de padecimento, de atenção, como uma receptividade primeira, fundamental, como uma abertura essencial. Paixão, aqui, contendo três sentidos: assumir os padecimentos como um viver, ou experimentar, ou suportar, ou aceitar; assumir uma responsabilidade em relação ao outro (heteronômica) fundando outra noção de liberdade e autonomia; ser possuído e não estar na posse, ser dominado pelo outro e, portanto, estar fora de si, permanecendo na tensão insatisfeita, inatingível, na manutenção de um desejo permanente jamais realizado.

Todo processo de criação do *Théâtre du Soleil*, um mergulho em uma experiência enquanto método, que é também um não-método, começa sempre com uma proposta de Ariane Mnouchkine à equipe de atores e técnicos, seja a partir de um tema ou de um texto

¹⁸² BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*, n.19, janeiro-abril, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 04/02/13. p. 28. Grifo meu.

¹⁸³ Idem. p. 21.

¹⁸⁴ Idem. p. 24.

previamente escrito. Proposta que partiu de uma intuição, de um “desejo de teatro”, de um “coração que pulsa”, de um “desconforto”, de algo que ela teria “vontade” de assistir em cena e que considera “necessário” ser apresentado, mas que não tem a mínima ideia de como será e nem de como pode ser feito. É interessante pensar nestas palavras utilizadas por Mnouchkine ao se referir ao movimento que a conduz à formulação de uma proposta de criação. Algo que a afeta, que a desconforta, que a enche de desejo e de vontade e que, acima de tudo, a partir de uma percepção, se mostra necessário. Necessário porque urgente, notável, surpreendente. Palavras que remetem, sob certa medida, à noção de “admiração” que Manfred Wekwerth (1997) aponta como uma “atitude produtiva” e, portanto, mobilizadora de ação propositiva.

Trata-se daquela atitude produtiva que teve Newton quando viu uma maçã cair no chão. Ele inventou a lei da gravidade. Trata-se da postura das pessoas que se admiram diante do fato dos rios não correrem montanha acima. Construíram açudes. É a mesma postura diante da qual os revolucionários se espantam por haver duas espécies de homens: fazem a revolução. É a postura segundo a qual não existe nada imutável. Que questiona o fato consumado, exige explicação para o inexplicável. Que torna transitório o que era eterno.¹⁸⁵

Desde o princípio, a formulação da proposta deve ser suficientemente potente para, assim como afetou a encenadora, também *provocar* seus parceiros de trabalho. A *provocação*, vista por Wekwerth como função do condutor de um grupo, tem neste caso, como a primeira de inúmeras provocações feitas por Mnouchkine ao longo de cada processo, o intuito, como a própria etimologia da palavra sugere, de chamar (vocare) para frente (pro), de chamar para fora, de fazer sair. Deseja-se, deste modo, que aquilo que é proposto cause também *admiração* nos integrantes do grupo que são, assim, convocados (chamados em conjunto) a fazerem parte da criação.

Apesar da grande abertura e de uma incerteza inicial, atitudes metodológicas (ou um não-método) ligadas à proposta, há sempre porém, como primeiro procedimento para fazer movimentar cada uma das explorações que são os processos de criação, a indicação de Mnouchkine, do que ela chama de um “quadro”, de uma “ferramenta de trabalho”, um princípio a partir do qual os atores vão começar a trabalhar. Essa seria, na sua visão, a principal função de um encenador, a capacidade de oferecer boas ferramentas para que os atores avancem. Ela compara inclusive seu trabalho ao que é feito no *curling*, jogo no qual através de uma espécie de vassoura, um jogador varre uma pista de gelo para facilitar a

¹⁸⁵ WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*: um manual de direção teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 50-1.

passagem de uma pedra. O encenador seria esse jogador que varre, aquele que tira os obstáculos, reais ou imaginários do caminho dos atores. Ao invés de se impor barreiras à criação, o processo de condução se dá na abertura de caminhos, na prática da autonomia e da liberdade. Claro que dentro de limites estabelecidos pela especificidade de cada criação, pela percepção da natureza de cada processo e suas demandas concretas.

Tendo sempre a certeza de que não sabe como um espetáculo deve ser feito até que comece efetivamente a trabalhar, pois uma conquista anterior não é garantia de um êxito futuro, Mnouchkine permanece curiosa e disposta a procurar, e procurar mais fundo, e a ajudar o ator nesta procura. E, ainda, a ajudar, inclusive a si mesma, a resistir à ideia de um saber definitivo, de uma metodologia salvadora que colocará todos em um bom caminho, resistindo, portanto, à simplificação; resistência que compreende, como sugere Tatiana Motta Lima (2012), a noção de “permanente reinvenção” enquanto prática de liberdade. O que não significa uma modificação constante das noções, dos exercícios, das práticas, mas uma manutenção, no interior deles do desejo, da dúvida e da crítica¹⁸⁶. E transmite isso a cada novo integrante da companhia, assim como esta lição também é transmitida pelos atores mais experientes¹⁸⁷. Tudo deve ser compreendido no palco, na concretude do trabalho. Jamais existe um trabalho intelectual prévio, apartado da experimentação direta na cena, ou ainda um trabalho solitário de construção cênica empreendido por um ator fora do espaço de ensaio comum a todos. O palco e, por consequência, o teatro, são os grandes mestres e somente a partir de evidências reveladas através deles se caminha. Desconfiada das chamadas “boas ideias de um diretor”¹⁸⁸, que podem aparentemente resolver problemas que impedem os avanços da criação, ao contrário, Mnouchkine é adepta do percurso de tentativas e erros, método mais orgânico de aprendizado, que pressupõe repetição, associações, comparações e verificações, até que se encontre algo.

Os ensaios da companhia, portanto, tem esses princípios aqui expostos como base, independente de qual for a pesquisa que esteja sendo feita. O modo de pensar de Mnouchkine e sua abordagem do teatro são essenciais para se entender o modo como a companhia ensaia.

¹⁸⁶ MOTTA LIMA, Tatiana. “A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões”. In: *ILINX*. Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP, n.2, novembro 2012. p. 4. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>. Acesso em 04/02/13.

¹⁸⁷ Vale notar que a palavra “experiente”, aqui, também não deve ser vista como aquela máscara do adulto da qual fala Walter Benjamin. Máscara impenetrável, inexpressiva e sempre igual, que foge do desconhecido e do imprevisível e se defende na ideia convencional da experiência como um acúmulo de saber no tempo. Neste caso, a experiência vem do fato de serem pessoas que se disponibilizam para os afetos e se permitem ser tocados, transformados e encontram, a partir desta ex-posição, sentido ou não sentido para o que vivenciaram.

¹⁸⁸ MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.* p.15.

Assim como aponta Banu (2005), as transformações empreendidas pelos grandes reformadores do teatro sempre começaram por uma reformulação no modo de se ensaiar. Uma renovação no teatro pressupõe uma renovação nos ensaios.

4.2. Procedimentos

4.2.1. Habitar o poético: estabelecimento de um espaço-tempo destinado à criação

A partir da noção de experiência, como apresentada anteriormente, é possível se compreender a maneira como o *Théâtre du Soleil* entende e utiliza o espaço e o tempo destinados à criação e estabelece, assim, a partir destes, um procedimento fundamental de trabalho. Neste caso, espaço e tempo são vividos enquanto *experiência*, que requer

um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço¹⁸⁹.

Ter paciência e dar-se tempo e espaço, aspectos citados por Bondía (2002), são, certamente, o que fazem os processos de criação dessa companhia bem distintos da maioria dos processos existentes no universo teatral. Espaço e tempo saboreados e vividos em cada detalhe, em cada nuance. Tanto no que diz respeito às áreas comuns (cozinha, oficina, parte externa, escritório, sala de recepção, etc.) e, principalmente, no espaço de criação: o palco. Apesar de serem locais distintos, um modo de se comportar que se dá na relação e na circulação pelos dois espaços faz com que eles estejam intimamente ligados e, desta forma, se forje artistas bastante particulares. Afinal, como sugere Georges Banu (2005), este espaço em sua totalidade (áreas comuns, local de ensaios e de apresentação) seria uma espécie de “lugar excêntrico”¹⁹⁰ que favoreceria tipos de ensaios que misturam o cotidiano e o artístico, algo que é indispensável ao modo como Ariane Mnouchkine entende o teatro e o lugar do artista, principalmente no seio de uma companhia. Há, desta forma, uma maneira de se criar (estética) que está associada a um modo de se comportar (ética) em um cotidiano partilhado, uma vida em comum, onde cada um tem larga parcela de responsabilidade no todo. Mas, se a excentricidade deste espaço, ou seja, seu afastamento do centro, o seu caráter não usual, não

¹⁸⁹ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Op. Cit.* p.24.

¹⁹⁰ BANU, Georges. *Les Répétitions: de Stanislavski a aujourd'hui*. Paris: Actes Sud, 2005. p.141.

comum, colabora para um modo de se ensaiar que se encontra na conjugação, na mistura do cotidiano e do artístico, este cotidiano, ele em si, já é bastante distinto pela especificidade deste espaço: a Cartoucherie, localizada no interior do bosque de Vincennes, a aproximadamente quatorze quilômetros do centro de Paris.

Hábito não incomum a muitas companhias ao longo da história do teatro é a escolha por um local isolado para se aprofundar em uma pesquisa. Isolamento que representa, em alguns casos, afastamento dos perímetros urbanos na busca por refúgio e concentração necessários para este aprofundamento, que pode ocorrer de modo temporário, em função de determinado tipo de criação, ou de modo permanente, na escolha por uma sede fora dos grandes centros ou até mesmo no campo. Afinal, este tipo de espaço, que pode ser considerado alternativo e distante da realidade cotidiana, aparta os envolvidos do ritmo fugaz de uma cidade, fazendo-os mergulhar em outra relação espacial e, conseqüentemente, temporal. Na própria trajetória do *Théâtre du Soleil* isso aconteceu de modo sistemático, como foi apresentado no capítulo 2 desta tese, quando desejosos deste perfil de ambiente.

A Cartoucherie de Vincennes, adquirida na década de 70 e tornada sede da companhia, representa efetivamente este espaço, que é determinante para a concretização de um modo peculiar de se pensar e de se fazer teatro¹⁹¹, o que não seria possível sem ele, ou sem um local com essas características. A partir da chegada posterior de outras companhias e núcleos de pesquisa, que passaram a ser vizinhos do *Soleil*, o local tornou-se uma cidadela do teatro e das artes, não participando de nenhuma forma de institucionalização, mas apenas respondendo aos desejos dos grupos em ocupar aquele local, rompendo-se, assim, com o modo de se produzir da época. A Cartoucherie era, e ainda é, um marco da renovação teatral ocorrida a partir de maio de 1968. Além de ser afastada do centro da cidade, um dado importante, localiza-se no interior de um bosque, o que proporciona a seus “habitantes” uma atmosfera bucólica e o contato com a natureza, uma inspiração aos que desejam se esquecer das preocupações cotidianas e mergulhar na arte. Somado a isso, cada uma das construções onde se instalaram os grupos tem suas especificidades. Os amplos espaços internos dos grandes galpões, principalmente no *Soleil* que ocupa cinco deles, proporcionam aos artistas uma grande liberdade de ocupação e utilização destes para as representações. Ainda que na maior parte dos espetáculos da companhia o palco à italiana, com algumas variações, tenha sido o mais escolhido em função de uma demanda artística, a possibilidade de transformações permitidas

¹⁹¹ Antes de se instalar na Cartoucherie, o *Théâtre du Soleil*, que já estava a procura de um local fixo para ensaios e apresentações, recusou uma proposta de ocupar o *Théâtre de l'Odéon*, localizado no coração de Paris, por conta do que representava na época este espaço, considerado burguês demais em suas configurações.

por este espaço, sem grandes imposições estruturais e modulável, faz dele um local de extrema potência artística.

Ao se pensar mais especificamente no palco, que nada mais é do que o centro nevrálgico de todo esse espaço e o motivo da existência de todo esse entorno, nota-se uma maneira também particular de apropriação. A cena, o espaço destinado à representação, transforma-se em um *lugar-outro* no modo como Ariane Mnouchkine, em um primeiro grau, e todos os outros, como consequência, entendem esse lugar. Da mesma forma que o espaço onde a companhia trabalha, a Cartoucherie, os afasta dos prosaísmos da vida cotidiana, o palco representa a imagem máxima deste afastamento, que para ocorrer é preciso se criar condições necessárias. E da melhor forma possível. Por isso, um ambiente propício à criação deve ser estabelecido para que o teatro surja, como diz Mnouchkine. Para que o maravilhoso¹⁹² que representa o teatro apareça é necessário se criar condições concretas. Uma delas a preparação do espaço.

Todo início de processo se inicia com o palco vazio, um “vazio matricial”¹⁹³, pois apesar de ser aparentemente ausente de elementos, está carregado de possibilidades justamente por não oferecer de antemão provisões, nem previsões. Apenas no primeiro espetáculo da companhia, *Les Petits Bourgeois* (1964), havia elementos fixos em cena. A ausência desses elementos, a partir de então, faz parte do mesmo projeto de dar foco e visibilidade ao ator, centro da cena, e de permitir que o espectador, com seus sentidos, incluindo aí a imaginação, preencha as lacunas deixadas e construa também esse espaço. Para Mnouchkine não pode haver em cena nenhum tipo de excesso, seja ele de palavras, de imagens, de acessórios ou de móveis. O excesso, em sua visão, obstrui o essencial. Influenciada pelo pensamento de Jacques Copeau (1974), Mnouchkine empreende uma busca semelhante pelo chamado *lugar único*.

A cena tal qual eu a concebi e que nós começamos a esboçar sua realização, quer dizer: limpa, tão nua quanto possível, esperando algo e pronta para receber a sua forma da ação que se desenrola nela; esta cena jamais é tão bela quanto em seu estado natural, primitivo e vazio, quando nada se passa aí e que ela repousa, silenciosa, tenuamente iluminada pela meia-luz do dia¹⁹⁴.

¹⁹² O termo *maravilha*, do latim *mirabilia*, derivado do verbo *mirare* (mirar, olhar), significa notável, que merece ser olhado, extraordinário, surpreendente, digno de atenção especial.

¹⁹³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.* p.189.

¹⁹⁴ COPEAU, Jacques. *Appels*. Paris: Gallimard, 1974. p.223.

Este lugar, para a encenadora, se assemelha a entrada de um templo no qual tudo pode acontecer, em qualquer época, em qualquer espaço e em qualquer tempo. O que ela denomina como “o mais belo vazio possível”, o mais “adequado”, “o melhor terreno de aventuras”. Uma espécie de “terreno vago sublime”¹⁹⁵. No filme *Au Soleil même la nuit*, um documentário sobre o processo de criação do espetáculo *Le Tartuffe* (1995), Mnouchkine fala desse lugar através da lembrança de uma fotografia de Robert Doisneau na qual crianças brincam em cima de um automóvel abandonado em um terreno baldio. E comenta como a *imaginação* e a *credulidade* dessas crianças as fazem entrar imediatamente no jogo, sem sequer se questionar sobre o que fazem. Apenas fazem e brincam. E se divertem. A percepção dessa imagem traz uma reflexão para a encenadora; de que talvez falte às crianças e jovens de hoje os terrenos baldios. Terrenos onde havia o aprendizado da precisão da *imaginação*, pois o vazio exterior permitia a estruturação desta. Um lugar da gênese da criação, do nascimento da criatividade nos seres humanos. Lugar da inocência e da coragem.

A imagem deste terreno que é o palco, ao mesmo tempo vago e sublime acarreta, sem dúvida, um misto de admiração e temor por esse espaço, que tratado com atenção, respeito e sacralização auxilia na passagem necessária ao ato teatral, contribuindo ainda para se eliminar qualquer possível banalidade que possa afetar este percurso. A imagem sagrada e sublime desse espaço faz dele, antes mesmo que algo aconteça, mas apenas através do modo como é visto e tratado, um lugar já distinto do real, uma área já diferenciada porque poetizada, teatralizada, ritualizada. Assim, quando a entrada em cena de um ou mais atores acontece ela já se dá de modo completamente distinto, pois acompanhada de uma consciência física e psíquica previamente ancorada em um modo de se comportar. Assim, entrar em cena passa a ser de forma concreta e efetiva, “entrar em um lugar simbólico onde tudo é musical, poético”¹⁹⁶.

Como parte importante deste palco há sempre nos inícios dos processos de criação da companhia uma cortina ao fundo, delimitando a área de jogo e criando um local para entradas e saídas de personagens. Para os atores, essa cortina instaura uma espécie de fronteira, uma porta, segundo a atriz Eve Doe-Bruce. Atravessá-la significa passar para outro mundo, onde o tempo é já distinto da realidade. Ainda que não haja esta cortina materialmente em cena, pois desaparece com o decorrer dos ensaios, ela está sempre lá, de algum modo, na imaginação dos

¹⁹⁵ Idem. p.190.

¹⁹⁶ MNOUCHKINE, Ariane *apud* FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1995. p.24.

atores como a fronteira entre o não-jogo e o jogo¹⁹⁷. Para a atriz Astrid Grant, a cortina tem a função de inspirar o medo sagrado do teatro, um lugar ao mesmo tempo vazio e desconhecido. Essa importância dada à cortina, segundo o ator Duccio Bellugi-Vannuccini, vem diretamente do teatro balinês e do kathakali.

O medo do sagrado. É preciso saber pedir por isso. Isso é importante. O medo do sagrado não é nefasto, não é uma submissão, mas uma ajuda. É um despertar para mim, algo que te coloca em vigilância e que abre todos os sentidos. E te coloca em uma disponibilidade no trabalho teatral, na criação. É importante não perdê-lo, esse medo do sagrado. Ele ajuda¹⁹⁸.

Em se tratando da poesia que surge a partir da relação que se estabelece com esse espaço enquanto lugar simbólico, ela se estende não só a noção de espaço concreto, o palco e a cena, mas se amplia e se alastra até a noção de espaço da palavra e da imagem, no modo metafórico como a encenadora e os atores dialogam enquanto criam. A palavra, desta forma, sai de seu contexto ordinário para entrar no mundo artístico, poético. Uma troca que auxilia na abertura do imaginário. Afinal, como mesmo aponta Mnouchkine, é muito mais inspirador dizer ao ator para perceber o “barco que queima” do que lhe dizer “por favor, vá um pouco mais para perto do jardim”¹⁹⁹. Se a *visão* que ele tem é justa, assim como seu *estado*, ele saberá exatamente onde ficar. E, além disso, qualquer tipo de informação técnica e fria em meio a uma atmosfera nada fácil de ser estabelecida e que, portanto, deve ser protegida a qualquer custo, só quebraria a verdade e a poesia do instante. Não seria esse o papel do encenador. Marcar cenas, determinar posicionamentos espaciais, mas antes, dar condições para que uma atmosfera artística se estabeleça abrindo espaço para o imaginário dos atores, alimentando-os a todo instante. Sem dúvida que esse é o pensamento de quem vê o encenador como um estimulador da imaginação, como um condutor que faz da metáfora e da imagem poética seu combustível e combustível para os atores, que crê na palavra poética como estímulo aos afetos. Mas não é, certamente, uma via de mão única, mas uma troca, um vai e vem entre a cena e a sala, onde se encontra o condutor.

No trabalho com os atores, trocamos muitas imagens. Eles me dão imagens através de suas ações, através de suas realizações no tapete de ensaio. Eu também lhes devolvo imagens. Eu proponho mundos. E se isso não funciona, se não dá em nada,

¹⁹⁷ DOE-BRUCE, Eve *apud* CELIK, Olivier. “Incarner”. In: *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre*. Avant-scène théâtre, juillet, 2010.p.106.

¹⁹⁸ NICOLAÏ, Serge. Entrevista concedida ao autor desta tese em janeiro de 2013.

¹⁹⁹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BANU, Georges. “De l’apprentissage à l’apprentissage”. In: *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, décembre 2001. p.10.

então proponho outros. Além disso, às vezes, um ator me dá alguma coisa e eu monto na garupa. Então tentamos galopar juntos²⁰⁰.

É importante ressaltar, no entanto, que a troca de imaginações que a encenadora relata e que é fundamental para o desenvolvimento do processo de criação, não deve ser confundida, como ela própria aponta, com um estímulo à “espontaneidade anárquica de cada um”, mas como uma abertura de portas e espaços que, por ser tratar de um coletivo em busca de um espetáculo, deve ser sempre conduzida e cuidada.

O *tempo*, um dos aspectos mais importantes dos processos de criação da companhia e um dos mais particulares em toda sua trajetória, é considerado pela encenadora um “luxo” que eles desfrutam e utilizam ao máximo. Afinal, como diz o provérbio do qual se utiliza frequentemente, “o tempo sempre se vinga do que se faz sem ele”. Vinga-se porque sem ele não há a possibilidade de uma verdadeira experiência, de um verdadeiro mergulho permitindo que o conhecimento venha da disponibilidade, da incerteza, do acaso e do padecimento. E ao se tratar de uma *experiência* que se deseja estabelecer a cada novo processo, não fazem parte dela, assim, a velocidade na sucessão de acontecimentos, as fórmulas prontas, os caminhos retos, as definições prévias e os clichês. Ao contrário, em busca do encontro da verdade com a poesia, que para Mnouchkine representa o teatro, é preciso de tempo para que as ideias ruins sejam abandonadas, para que visões apareçam e se transformem em cenas, situações e personagens, e para que surjam no jogo, a sinceridade, a simplicidade e a precisão. É necessário tempo para se “fazer faxina”, “para se tirar os mexilhões do casco do navio”, “para retirar as decorações”, para se limpar os excessos.

Um aspecto relevante para ser trazido a esta reflexão é que a longa duração dos percursos criativos da companhia está intimamente ligada ao fato de que estes processos são, também, *pedagógicos*. Pedagógicos porque há sempre neles, como já foi visto, por conta de um princípio da encenadora e, por extensão, da companhia, o desejo de se colocar em questão não só o presente, a história, mas os meios de representá-los no teatro. Ou seja, o próprio teatro, seus dispositivos, procedimentos e ferramentas são colocados também à prova no jogo que se propõe, no jogo que se estabelece como princípio da criação. E para isso é preciso tempo. Dispositivos são experienciados ao máximo, em inúmeras possibilidades, assim como uma língua que deve ser descoberta pela observação, comparação, uso e repetição. Tudo está

²⁰⁰ MNOUCHKINE, Ariane *apud* FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1995. p.42-43.

em jogo enquanto se joga o jogo. Assim como as crianças do terreno baldio, não há espaço para grandes reflexões prévias, nem elucubrações desnecessárias, mas há sim, muito espaço (e tempo) para se jogar e jogar e jogar... No palco. Desde o primeiro dia. Pois no jogo se faz e se pensa, jogando. Um pensar que é prioritariamente físico, corporal. Pensar feito do suor do rosto, do batimento do coração, da respiração ofegante e do bambear das pernas. E para isso, tempo. E mais tempo. Tempo para que todos tentem, ensaiem, se arrisquem, caiam, levantem, se ajudem, encontrem, tropecem, caiam de novo, tentem levantar, observem, intuem, descubram, repitam... Tempo.

Como todo o jogo está centrado no ator e em seu contato com os dispositivos de criação teatral, tudo vem de suas verdadeiras necessidades surgidas a partir desse contato. E isso é um dado importante, se descobrir e se entender as necessidades verdadeiras, ter tempo também para essa compreensão dentro do jogo. Para que haja o pertencimento do que é feito em cena e para que haja verdade, emoção, e encarnação por parte dos atores é necessário um longo período de experimentação e, sem dúvida, como parte essencial, de maturação do que foi encontrado.

E no meio desse navio, para usar uma metáfora de Mnouchkine, como parte de uma mesma tripulação, marinheiros de primeira viagem, novatos com algumas poucas viagens, marinheiros mais experientes e homens do mar. E, por se tratar de uma viagem, não se pode parar, mas seguir em frente, pois se procura, se busca, se pesquisa. E nesse espaço-tempo é que se faz a pedagogia, que se dá a transmissão, que se estabelece a troca. Aqui, por todos se colocarem no mesmo navio, que é o do aprendizado, “o que se ensina é o que se procura”. A partir desta ideia de Mnouchkine, considerada por Banu (2002) como uma *pensadora do ensino*²⁰¹, o que há de melhor a ser ensinado é, por também se estar em estado de busca, aquilo que se procura. Neste sentido, o chamado pensador do ensino “funda o ensino sobre a movência e não sobre a estabilidade dos valores, convencido está de que o objeto mesmo de sua pedagogia se constitui concomitantemente ao processo de exploração”²⁰².

Sem dúvida que todo esse percurso exploratório é um aprendizado, mas há no interior dele, de forma bastante definida, um período destinado ao que se denomina “tempo de formação”, onde existe um grande espaço para inúmeras experimentações de todos os atores

²⁰¹ Os *pensadores do ensino* são, para Georges Banu (2002), figuras exemplares que lançam reflexões inéditas sobre a pedagogia e que se recusam a institucionalizar estas práticas, mas ao mesmo tempo exigem um direito à pesquisa que lhes é próprio, os distingue e os identifica. São artistas realizados com atração pelo ensino e pela necessidade de renovar as condições de seu exercício. Elaboram dispositivos inéditos, repensam estruturas e aliam formação e criação. Para estes pensadores, a restauração do teatro é possível não só através de suas obras como através de seus alunos.

²⁰² BANU, Georges. *Exercices d'accompagnement: d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions, 2002. p.198.

e, também, de maior paciência e dedicação, por parte da encenadora, na tentativa de conduzir de modo mais direto e efetivo o trabalho no palco. Momento de formação para todos, que devem apreender uma língua, sempre renovada e sempre interrogada e, principalmente, aos que estão chegando. Nestes períodos há uma atenção especial a eles, mas não uma proteção ou uma supervalorização da condição de principiantes no processo, pois tudo se dá no calor da criação, com todas as suas demandas e urgências. É, portanto, um aprendizado que se dá pela observação e pela transmissão de certas regras e princípios particulares do jogo experienciado na companhia.

Ensinar não é evidente no teatro. E, no entanto, é preciso fazê-lo. O encenador compreendeu isso desde sua aparição, sobretudo quando quis realizar uma renovação da cena de seu tempo: formar o ator novo é o desafio exigido pela radicalidade mesma de seu programa. [...] Eis porque toda grande prática teatral permanece, mais frequentemente, indissociável da aventura pedagógica²⁰³.

Há, ainda, ao se pensar no tempo, um grande percurso de preparação no interior de cada dia de ensaio, que também possui uma longa duração, como parte fundamental do processo: combinação das improvisações que serão realizadas no dia, acesso à documentação (livros de arte, fotografias, etc.), construção dos espaços, escolha dos figurinos e confecção das maquiagens. Algo que dura do início da manhã, por volta de oito e meia, nove horas e pode se estender até uma ou duas da tarde. Em alguns casos até mais.

O ator Maurice Durozier relembra, no entanto, um ponto importante em relação ao tempo, considerado um privilégio juntamente com a noção de coletividade. Ainda que não se vingue pelo que a companhia não faz sem ele, pede em troca uma grande dedicação, um enorme engajamento pessoal e coletivo e, sem dúvida, muitos sacrifícios, principalmente no que diz respeito à vida privada dos atores. Sacrifícios e dedicação que representam uma espécie de contrato moral que deve ser respeitado por todos, sempre²⁰⁴. A alta exigência e a noção de se ir “cada vez mais fundo na busca”, e de a cada novo processo se “subir um pouco mais a barra” dos desafios propostos, tentando, a todo instante, não ceder às facilidades que possam fazer o processo avançar mais rápido e mais superficialmente, fazem este tipo de prática artística, diferenciada. O fato da encenadora não preconceber o destino do espetáculo, seu aspecto final, permite que no interior destes longos percursos criativos haja espaço para reajustes dos métodos de condução, dos procedimentos e das ferramentas, o que pode ser

²⁰³ Idem. p.196.

²⁰⁴ DUROZIER, Maurice *apud* CELIK, Olivier. “Incarner”. *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre*. Avant-scène théâtre, juillet, 2010.p.107.

visto, como exemplo, no item 5.2.6. desta tese. Processos que compreendem diversas buscas realizadas simultaneamente. Para a atriz Paula Giusti, “tem-se a impressão de que a cada espetáculo diversas obras se constroem: a do espetáculo, a da pedagogia, a dos projetos culturais levados em paralelo”²⁰⁵.

²⁰⁵ Idem.p.107.

4.2.2. Transposição do real: encontro imediato com a teatralidade

Um dos procedimentos fundamentais dos processos de criação do *Théâtre du Soleil*, e o primeiro a ser adotado em qualquer situação, é a *transposição do real*, ou seja, um deslocamento, uma alteração no modo de se relacionar com o real, um distanciamento, não como uma rejeição, mas como um modo diferenciado de observá-lo e de experienciá-lo. Um afastamento imediato do chamado realismo-psicológico sem, no entanto, deixar de se apropriar dos pontos de referência que o mundo e sua realidade fornecem ao teatro através das experiências (particulares e coletivas) no contato com o real e, também, através dos grandes cronistas da humanidade: os repórteres, jornalistas, fotógrafos, historiadores, etc. Esta noção de *transposição* utilizada no vocabulário artístico-pedagógico da companhia trata-se, sem dúvida, de outra nomenclatura para o conceito de *teatralidade*. Conceito este revisto e ampliado por Josette Féral (2011).

Segundo a autora, citando Nicolai Evreinov, a teatralidade é, antes de ser um fenômeno teatral, algo que se encontra no cotidiano. Sendo assim, o teatro só existe porque há a possibilidade de teatralidade da qual este faz uso. Teatralidade que estaria ligada a um instinto humano, uma necessidade de “transformar as aparências da natureza”, uma “vontade de teatro”, um impulso primordial. Um gosto pelo disfarce, pelo travestimento, um prazer na geração de ilusão e na projeção de simulacros de si e do real em direção ao outro. Tendo sempre o homem como ponto de partida e como ponto central do processo, a teatralidade seria pensada, neste caso, como uma espécie de jogo físico que não visaria ainda um determinado fim estético, mas antes o puro deleite.

A teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo), que pertenceria ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade preexistente nas coisas. Ela não espera que a descubramos. Não tem existência autônoma. Só sustém enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como seu ponto de conclusão. Ela resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos acontecimentos e às ações, um ponto de vista que é constituído de várias clivagens: espaço cotidiano-espaço da representação, real-ficção, simbólico-pulsional. Essas clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção dos níveis entre eles. É neste movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente que a alteridade irrompe do coração da identidade e que nasce a teatralidade²⁰⁶.

²⁰⁶ FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: l'Entretemps Éditions, 2011.p. 106.

A teatralidade, para a autora, seria um processo que possui relação direta com o olhar, um exercício do olhar que demanda e cria um espaço-outro que vai se tornar espaço do outro - espaço virtual - e deixa lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Portanto, o surgimento deste espaço é resultado de um ato consciente do artista - seja ele ator, encenador, cenógrafo, iluminador, figurinista, etc. - e do espectador, cujo olhar cria um recorte espacial no qual pode emergir a ilusão. A condição da teatralidade seria a *identificação* de um espaço-outro diferente do cotidiano, quando desejada, a partir de uma intenção, de um ato consciente, ou a *criação* deste mesmo espaço-outro, quando há uma projeção do sujeito sobre as coisas. Este espaço, distinto do espaço cotidiano, é criado pelo espectador que, no entanto, permanece fora dele. Esse é um dado importante na definição de Féral (2011), pois a teatralidade é percebida não apenas como uma rachadura, uma fenda no espaço e um corte no real para o surgimento de uma alteridade, mas também a constituição deste espaço através do olhar do espectador. Espectador que, longe de ser passivo, estabelece a condição para o surgimento da teatralidade na maneira como modifica a relação entre sujeitos: um outro que se torna ator, seja a partir de um ato consciente que o coloca em representação, seja porque o olhar do espectador o transforma em ator e o inscreve na teatralidade. É um processo que reconhece sujeitos em processo: um processo de olhar e ser olhado.

Como procedimento fundamental para o estabelecimento da teatralidade nos espetáculos do *Théâtre du Soleil* existe a criação e/ou utilização dos chamados *dispositivos de criação teatral*²⁰⁷, elementos de transposição que são, ao mesmo tempo, o que, pela distância, afasta o ator do jogo realista-psicológico e o guia/ensina uma nova maneira de contar a história através de meios teatrais; e, ainda, o que chama a atenção, surpreende o espectador, o provoca e o conduz por um caminho de conhecimento. Esses dispositivos, por serem procedimentos de corte, de ruptura e de enquadramento do real, auxiliam a tornar significativa e visível o que não se percebe com tanta clareza no cotidiano. Eles podem tanto se relacionar ao jogo dos atores (dispositivo de jogo) quanto ao espaço (dispositivo cenográficos) e são escolhidos e experienciados nos processos de criação de acordo com a demanda e, assim como tudo que faz parte destes processos, colocados à prova a todo instante. São, ainda, observados em sua capacidade de provocação dos atores, na tentativa de verificação da qualidade da escolha. Na possibilidade de não entusiasmar, de não inspirar os chamados “atores-locomotivas”, guias e iluminadores de caminhos de criação em determinado processo,

²⁰⁷ Aproprio-me deste termo utilizado pela pesquisadora e professora Béatrice Picon-Vallin em seu artigo *Os mundos íntimos do Soleil*, publicado na Revista Sala Preta-USP, nº 7, de 2007, no Dossiê *Os Efêmeros*.

a escolha é revista, como aconteceu no percurso de *Les Éphémères*, e que pode ser visto no item 5.3.3. desta tese. Há um lado cruel em função desta especificidade das práticas artísticas da companhia, pois a escolha de um dispositivo de criação teatral sempre distinto e, portanto, o reconhecimento e a apreensão de uma nova língua, acarreta, por vezes, uma extrema dificuldade que pode enfraquecer alguns atores no processo e, até, impossibilitar outros de prosseguirem.

Mas o que é um dispositivo e de que forma sua utilização pelo teatro se relaciona com a ideia de encenação e pedagogia e, mais precisamente, com a prática artística-pedagógica do *Théâtre du Soleil*? Para se compreender o seu significado é preciso recorrer a duas definições. A primeira, de Michel Foucault e a segunda, de Giorgio Agamben.

Em uma entrevista de Foucault dada por ocasião do lançamento do primeiro volume de *História da Sexualidade: a vontade de saber*, denominada *Sobre a história da sexualidade* e reproduzida no capítulo XVI da coletânea brasileira *Microfísica do Poder*, pode-se encontrar uma possibilidade de definição do que seria um *dispositivo*, pois ela nunca foi elaborada pelo autor. Para Foucault (1979), um *dispositivo* é uma rede que se pode estabelecer entre elementos heterogêneos como discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições, filosóficas, morais e filantrópicas. Existe entre estes elementos, discursivos ou não, uma espécie de jogo, ou seja, mudanças de posição ou modificações de funções muito diferentes. O dispositivo é uma formação que, em dado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. Possui, portanto, uma função estratégica dominante, sempre inscrito em um jogo de poder, estando ligado, no entanto, a configurações de saber nascidas dele, mas que também o condicionam. Nesta definição é possível reconhecer quatro sentidos que se relacionam e, portanto, que provocam ecos uns nos outros: rede heterogênea de elementos em jogo, resposta a uma urgência, função estratégica dominante, e cruzamento de relações de poder e de saber.

Retomando esta definição, Giorgio Agamben (2009) a amplia, tirando o dispositivo do contexto da filologia foucaultiana e propondo uma divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: os seres vivos, de um lado, e os dispositivos, de outro. Estes últimos capturando os primeiros a todo instante. Para Agamben, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as opiniões e os discursos dos seres vivos”²⁰⁸. À vista disso, a todo dispositivo corresponde um processo de subjetivação. Sendo sujeito, segundo o

²⁰⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009. p.40.

autor, o que resulta da relação (corpo-a-corpo) entre os vivos e os dispositivos. Neste sentido, um mesmo indivíduo pode ser o “lugar de múltiplos processos de subjetivação”²⁰⁹. Assim sendo, o dispositivo não é apenas um “equipamento” ou “aparato tecnológico”, mas um complexo conjunto de relações estabelecidas entre seus elementos heterogêneos, pois é antes um “regime”, um *modo* de reger, de dirigir, de conduzir e organizar que captura e orienta.

Não seria esta a função dos *dispositivos de criação teatral* utilizados nos espetáculos do *Théâtre du Soleil*? Claro que, como afirma Agamben (2007), toda escritura - e aí se inclui a noção de encenação - é um dispositivo. Dispositivo que captura e põe em jogo subjetividades. No caso, tanto as subjetividades de quem faz como as de quem assiste, de modos distintos. Mas, como proposta, o filósofo sugere uma confrontação dos dispositivos em arte através do conceito de *profanação* (ou *inoperância*, termo usado por ele posteriormente), um contradispositivo, que seria capaz de “liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-lo a um possível uso comum”²¹⁰. Para ele, a relação entre arte e política encontra-se no fato de que a primeira está constituída da segunda justamente por ser uma *ação* que torna *inoperativos* os sentidos e gestos humanos para que se faça deles um novo uso, um possível uso.

A utilização destes *dispositivos de criação teatral*, na emergência pela *teatralidade* nas práticas do *Théâtre du Soleil*, orientam e conduzem imediatamente o ator para uma atuação de “convenção consciente”, como diria o encenador Meyerhold, liberando-o da atuação realista-psicológica. Os dispositivos, portanto, trazem em si dois aspectos importantes: o de condução e o de liberação do jogo, permitindo que no contato com estes, o ator mergulhe prontamente em um lugar-outro e, por conseguinte, se estabeleçam novos modos de subjetivação. Estes mesmos dispositivos, posteriormente, mergulharão o espectador também no espaço da teatralidade proporcionando outra forma de experiência. Cada espetáculo, assim, carrega um duplo aprendizado: o das questões histórico-sociais contadas e o de um dispositivo a ser reconhecido e compreendido.

Há um dado importante quando se pensa nos dispositivos adotados nos espetáculos do *Théâtre du Soleil*, pois estes jamais têm o objetivo de tornar-se um estilo, como relembra Françoise Quillet (1999), havendo sempre um componente político nessas escolhas. O dispositivo de criação teatral (forma e conteúdo) torna-se, antes, uma “força motriz”, sendo um meio para se falar do homem e seu papel na sociedade, pois para Mnouchkine, fazer teatro

²⁰⁹ Idem. p.41.

²¹⁰ Idem. p.44.

é “fazer vida”. A forma seria a “distância necessária para abrir o campo poético e político do teatro”²¹¹.

Estes dispositivos, variáveis segundo cada espetáculo²¹², são tentativas de se encontrar uma distância adequada entre o real e o teatral, pois segundo a própria encenadora, se é como a vida, não é teatro. Nas palavras de Béatrice Picon-Vallin (2007), “trata-se de praticar uma arte necessária, descobrindo meios sempre renovados de dar conta *teatralmente* do estado do mundo e do nosso estado, nesse mundo presente”²¹³. Desta forma, concorrem para a composição de um *dispositivo de criação teatral* os elementos do espetáculo: cenário, iluminação, figurinos, adereços, maquiagem, música e a palavra falada, apoiando o trabalho de criação dos atores.

²¹¹ QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 1999. p.13.

²¹² A cada novo espetáculo da companhia um forte distanciamento é criado graças à presença de um dispositivo de criação teatral. Nos espetáculos que tratavam do presente, onde o afastamento não se dava a partir do texto ou da proposta, como nos casos de Shakespeare, Ésquilo ou Molière, uma série de dispositivos foi concebida para que a *transposição teatral* se efetivasse. Em *L'Age d'or* (1975), com o espaço e as máscaras; em *Tambours sur la digue* (1999), com uma antiga fábula chinesa e técnicas de representação de marionete inspiradas no bunraku; em *Le Dernier Caravansérail* (2003), os praticáveis móveis e a diversidade de idiomas.

²¹³ PICON-VALLIN, Béatrice. “Os mundos íntimos do Soleil”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.7, 2007.p.111-112.

4.2.3. Improvisação: procedimento artístico-pedagógico essencial

Todo processo de criação do *Théâtre du Soleil*, ainda que se trate de um texto previamente escrito, define-se somente no palco a partir de improvisações. Não há como parte dessa prática artístico-pedagógica o chamado “trabalho de mesa”, ou ainda um trabalho de criação e/ou composição feito isoladamente pelos atores e posteriormente colocado em conjunto, mas antes um contato direto no jogo entre o ator e seu material, seja ele um texto ou um tema, sempre coletivamente, diante de todos, todo o tempo. A busca, ainda que o trabalho do ator tenha seus momentos de reflexão e nutrição solitários, é feita na sala de ensaio, no calor da experiência. Afinal, para Mnouchkine, o teatro é o outro, ou como frequentemente diz: “tudo vem do outro”. E é nesse jogo, nesse encontro de alteridades que se caminha sempre nos processos de criação. O que existe, e que será tratado no item 4.3.4. desta tese, é a utilização de um extenso material documental construído em torno da proposta cênica que serve de apoio e inspiração aos atores.

Partindo do princípio de que nada está definido de antemão, qualquer possibilidade dentro do enquadramento proposto como ponto de partida para a criação, seja um tema ou um texto, pode ser experienciada, tanto no que concerne às situações quanto aos personagens. E é a partir do desejo de experimentação de cada ator que se organizam as improvisações que, ao longo do processo, começam a ser também sugeridas, conduzidas ou retomadas a partir do olhar da encenadora. Cada dia de trabalho é estruturado a partir de escolhas de improvisações, sendo a parte da manhã destinada à *preparação* e a parte da tarde à *experimentação*. Preparação como um momento fundamental, pois no *Théâtre du Soleil*, por princípio, cada ensaio deve se aproximar o máximo possível das condições ideais de uma representação. Portanto, todos os dias se faz teatro e todos os dias busca-se encontrar “um minuto de teatro”, como diz sempre Mnouchkine. Seja através do uso de figurinos, adereços e maquiagem, da inserção musical, e da organização do espaço (elementos cenográficos e iluminação), além, é claro, da presença de todos os atores na plateia como espectadores das improvisações. Todos esses elementos, que serão analisados mais adiante, são parte essencial de cada dia de ensaio, pois criadores de uma atmosfera diferenciada de experimentação.

As improvisações da forma como a companhia experientia são realizadas desde 1965, a partir do segundo espetáculo, *Le Capitaine Fracasse*, e são também, como já foi explicitado no item 2.2. desta tese, fruto do contato da encenadora com o pedagogo Jacques Lecoq.

Existem dois modos distintos de se empregar o termo “improvisação” no contexto dos processos de criação. No primeiro caso, estão as criações onde se parte de um tema, de uma proposta que não possui um texto escrito. As improvisações são realizadas, então, a partir de uma combinação prévia, denominada *concoctage*²¹⁴, na qual atores reunidos em pequenos grupos estabelecem as linhas gerais da ação com o máximo de concretude e precisão para que seja possível o mergulho no universo da cena. São elas: a ação principal, a escolha do local, a estação do ano, a hora do dia, o *estado*²¹⁵ inicial dos personagens e os objetivos em cena. Todas estas informações são trocadas com o músico Jean-Jacques Lemêtre, que está lá desde o primeiro dia de ensaio, para que também possa improvisar a música que servirá de apoio à ação, tema que será desenvolvido no item 4.3.3. desta tese. É importante ressaltar que esta combinação deve ser precisa, mas não formalizada em excesso, uma vez que se tudo estiver previamente acordado ou amarrado demais se perde o frescor da improvisação e o mergulho na experiência. A *concoctage*, etapa fundamental dos processos de criação da companhia é um momento fundamental para melhor compreensão da metodologia desenvolvida. O hábito de construção de propostas em conjunto desenvolve nesses artistas uma autonomia criadora que é condição *sine qua non* para a realização desses processos. Cada ensaio é baseado em propostas dos atores e é a partir delas que o trabalho da encenação se inicia. Sem uma proposta, um ponto de partida, não há de onde se começar. Este método, no qual os atores em conjunto constroem as diretrizes de sua improvisação e, por conseguinte, passam a ter autonomia e responsabilidade sobre sua criação possui, sem dúvida, forte relação com as sessões de *auto-cours* desenvolvidas por Jacques Lecoq²¹⁶. Em sua escola de formação estas sessões acontecem todos os dias da semana durante uma hora e meia. Nelas, os estudantes divididos em pequenos grupos trabalham, a partir de um tema, na preparação de cenas para apresentação posterior diante de toda a escola. Lecoq denominou estes momentos de “teatro deles”, pois está em ênfase nesse processo, a encenação, o trabalho de escritura teatral, e,

²¹⁴ Termo utilizado no cotidiano do grupo que significa “elaborar minuciosamente, arquitetar”.

²¹⁵ Segundo Ariane Mnouchkine, o *estado* é a paixão, o sentimento primário que deve ser expresso no corpo na relação que o ator estabelece com o personagem em cada instante da atuação. Ele deve ser claro, preciso, desenhado e atuado com o corpo para comunicação com o espectador. Se o ator não consegue expressar o *estado* no corpo o espectador não é capaz de vê-lo. Portanto, não é apenas uma questão de sentir, mas de mostrar, pois o ator deve ser capaz de metaforizar um sentimento. Deve ser capaz de externalizar o movimento interno de sentimentos, de paixões que o personagem possui desenhando-o no espaço. O *estado* nunca é morno. O que não quer dizer que se deve apenas externalizar estados extremos, mas é muito difícil externalizar estados intermediários. Se alguém deseja mostrar a mornidão esta mornidão deve ser extrema.

²¹⁶ Ariane Mnouchkine, como já foi explicitado no item 2.2. desta tese, foi aluna de Jacques Lecoq. A *Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq* possui um programa que dura dois anos e dá ênfase ao corpo, ao movimento e ao espaço como pontos centrais da criação teatral, além de preparar os alunos para a criação coletiva. Os dias de trabalho são divididos em três sessões: análise de movimento, improvisação e *auto-cours*. Hoje a escola é administrada pela esposa de Jacques Lecoq, Fay Lecoq, que junto com um corpo de professores mantém a mesma metodologia.

também, o trabalho coletivo tão caro ao teatro. Estas sessões ocorrem sem a supervisão direta de professores, estimulando, assim, o desenvolvimento do autodidatismo e o aprendizado na relação com o espectador.

Algumas diretrizes básicas são dadas por Mnouchkine em relação a uma improvisação:

A situação deve sempre ser simples e clara, com detalhes concretos e uma ação precisa, em que o ator interpreta uma só coisa de cada vez, tomando o tempo de entrar num estado criativo sem se agitar nem querer dizer tudo o tempo todo, treinando e fortalecendo sua imaginação num corpo que seja o mais disponível, o mais atlético, o mais liberto possível. O ator deve antes de tudo escutar. Em seguida ele deve saber parar, ficar quieto, aceitar a imobilidade. Senão, como é que o espectador teria o tempo de reconhecer e de se reconhecer? Mas o essencial para o ator é ainda mais simples. É estar no presente, renunciar a tudo que ele pode ter previsto para captar em cena tudo o que lhe acontece. No instante. Para o ator e seu personagem, existe uma vida anterior, mas não existe um passado psicológico e, nem um futuro previsível. Só mesmo o presente, o ato presente. O teatro é a arte do presente²¹⁷.

No segundo caso de prática improvisacional trata-se ainda de uma espécie de improvisação, mas desta vez tem-se como base um texto previamente escrito, seja pela autora da companhia, Hélène Cixous, ou por outro autor. Aqui, a demanda ao ator é descobrir o que provocou as palavras. Descobrir no corpo o que as originou, afinal, enquanto ações, elas são materializações, externalizações de estados. A ex-assistente de Mnouchkine, Sophie Moscoso, prefere chamar esta procura não de improvisação, mas de uma “busca de estados”, uma busca pelas paixões, que seria o essencial desse trabalho. Afinal, na retomada de uma cena, quando o ator está em jogo, o que ele tem de encontrar essencialmente no presente, todas as noites, é a verdade dos estados²¹⁸. O objetivo, portanto, é encarnar as palavras, ou seja, dar a elas carne, sangue, suor, saliva e lágrimas. Para a encenadora, o texto deve tornar-se uma “secreção do corpo”²¹⁹.

A técnica de *improvisação com texto*²²⁰ é praticada há muitos anos pelos integrantes do *Théâtre du Soleil*²²¹. As descrições e análises desta técnica, feitas a seguir, são fruto de experiências (como participante e também como observador) durante oficinas da atriz Juliana Carneiro da Cunha, e, também, resultado da apropriação de depoimentos e descrições de

²¹⁷ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.* p.66.

²¹⁸ MOSCOSO, Sophie *apud* FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil*: autor d’Ariane Mnouchkine. Paris: Éditions Théâtrales, 1998. p.110.

²¹⁹ MNOUCHKINE, Ariane. *Idem.* p.212.

²²⁰ Tive a oportunidade de entrar em contato com esta técnica de *improvisação com texto* em oficinas ministradas pela atriz Juliana Carneiro da Cunha, no Rio de Janeiro.

²²¹ No documentário *Au Soleil même la nuit* é possível ver a aplicação prática desta técnica durante o processo de encenação do espetáculo *Tartufo*.

atores da companhia sobre esta prática. Como regra para este tipo de improvisação, ou como sugere Moscoso (1998), desta “busca por estados”, o ator trabalha sempre com o texto na mão, o que proporciona um verdadeiro “corpo-a-corpo com as palavras”²²². O fato de não saber previamente o seu texto impõe uma *escuta* permanente de seus parceiros, o que é acentuado pelo fato de tudo ser improvisado, ou seja, de tudo ter que acontecer no presente, no “aqui, agora, imediatamente e verdadeiramente”, como sempre ressalta Mnouchkine e, também, Carneiro da Cunha durante suas oficinas. Nesta técnica, o ator leva para o palco somente as folhas correspondentes à cena que vai ser improvisada e estas são ocultadas, a princípio, em alguma parte do seu figurino. O início de todas as improvisações segue uma regra básica: cada personagem possui sua própria *entrada* em cena que é sempre acompanhada de uma música²²³ que pontua e auxilia na construção do desenho do personagem (forma) e na criação de um *estado* (conteúdo) inicial. No caso das oficinas de Juliana Carneiro da Cunha, após a entrada, a música era retirada lentamente e o ator passava a descobrir as novas *músicas interiores* e *estados* correspondentes no contato com o texto e com os parceiros de cena, o que não acontece da mesma forma nos ensaios da companhia, nos quais a música permanece durante toda a improvisação, sendo também improvisada pelo músico Jean-Jacques Lemêtre. A *música interior* de um personagem, um elemento importante do jogo teatral da companhia, advindo do universo das máscaras balinesas (topeng), é uma pulsação interior, uma espécie de motor do personagem, o que dá ritmo às ações, retirando-as, assim, do cotidiano. Neste trabalho, forma e conteúdo caminham simultaneamente na criação da personagem, uma vez que “em cada situação precisa da vida, o ser vibra de uma maneira específica”²²⁴. O ator deve “descobrir cada instante como pela primeira vez, e traduzir as paixões: não somente as manifestar, mas encontrar como mostrar seus sintomas”²²⁵.

A cena improvisada deve começar sempre por uma ação, no corpo, pois é ele que prepara as palavras, que dá base para que elas se assentem. Buscando sempre a concretude e a precisão nas ações, o texto é *descoberto* no contato com o corpo e com o espaço. “É preciso receber as palavras, o significado delas, o *estado* em que são ditas. É preciso recebê-las

²²² FÉRAL, Josette. “Os Gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas”. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, n.14, jul-set, 2002.p.27.

²²³ No caso dessas oficinas, as músicas eram gravadas. Para cada oficina a atriz faz uma pré-seleção de músicas instrumentais que podem servir para o jogo de determinados personagens e/ou situações, que são apresentadas aos atores para que eles mesmos possam selecionar a música desejada para a improvisação. Claro que, em muitos momentos, ela também sugere músicas.

²²⁴ DUSIGNE, Jean-François. “*Chercher le petit pour trouver le grand* ou quand le Théâtre du Soleil se prepare”. In: BANU, Georges (org.). *Les Répétitions: de Stanislavski au aujourd’hui*. Paris: Le Temps du Théâtre/Actes Sud, 2005.p.183.

²²⁵ Idem.p.184.

afetivamente e fisicamente”, diz Ariane Mnouchkine no documentário *Au Soleil même la nuit*. Cada palavra “brota” da relação física entre os personagens e o espaço. Cada ação precisa e concreta dá vida, corpo e carne às palavras. E é justamente no momento em que “não há mais como contar apenas com o corpo”²²⁶ que o texto entra no jogo. O ator pega o texto, lê com calma a fala de seu personagem até onde seja possível *memorizar*, baixa o texto, volta a relacionar-se com o outro que se mantém no *estado* da situação, e busca dar corpo a sua fala, procura criar ações que façam com que a fala seja expressa de maneira orgânica. O texto jamais deve ser uma barreira que corta a relação de olhar dos atores. Existe aqui, uma divisão interessante que se processa: primeiro, o ator deve acalmar-se e concentrar-se para que seja possível a leitura do texto; logo em seguida, deve abrir-se novamente para a relação. O ator lê o texto e o personagem diz a fala. Esse jogo permite que, sem a necessidade de um trabalho de memorização anterior do texto, o ator o aprenda de cor, ou seja, *par coeur*, pois a emissão deste passa por seu corpo, pelo seu coração (emoção).

Quando lemos um texto em nossa casa o que aprendemos dele? Aprendemos os clichês. Aprendemos as palavras que dizemos na vida de uma certa maneira. Os clichês. Portanto, o objetivo do método, é precisamente o método de Mnouchkine, de não ter clichês. É descobrir. Remover o mexilhão. Ariane diz isso ‘remover o mexilhão do casco do navio’. Portanto, esse método de se trabalhar com o texto na mão é um método que faz entrar o texto no corpo. É o corpo que descobre o texto. [...] Saber de cor quer dizer que em um texto são os estados que imprimem. O que deve ser descoberto no interior não é o que se diz, mas como, por quê? A origem de tudo isso. [...] Para Ariane a palavra é como uma flecha, mas uma flecha com duas pontas. Quer dizer, há uma ponta para o público e outra que, antes de partir, se fixa em você. Isso revela a ferida. Se você mesmo não recebe nada do que enviou ao outro, são apenas palavras.’²²⁷

Outro aprendizado importante descoberto no desenvolvimento desta técnica é o reconhecimento através da imitação, da sugestão e do estímulo do outro. Durante as improvisações a partir desta técnica ocorre uma aplicação do trabalho de *Coro e Corifeu*, que está descrito e analisado nesta tese, no item 5.3.3. Na busca pelo encontro com os personagens, que são experimentados por todos, pode haver uma divisão em cena de um mesmo personagem entre dois atores, estando um na função de corifeu e outro na de coro. O primeiro, corifeu, servindo como guia para auxiliar o segundo, coro, na descoberta de estados

²²⁶ Juliana Carneiro da Cunha utilizava frequentemente esta expressão durante as oficinas: “O texto aparece quando não há mais como contar apenas com o corpo”. O texto surge sempre como uma necessidade e, portanto, o corpo deve estar pronto para recebê-lo.

²²⁷ AZENCOT, Myriam. Entrevista concedida ao autor em dezembro de 2012.

e na externalização destes através do corpo²²⁸. Este jogo permite ao ator, caso consiga não esmorecer e desanimar por estar seguindo outro, ao mesmo tempo surpreender-se e ser surpreendido e pode se revelar um momento de intenso prazer pela relação com o outro. A percepção de caminhar em conjunto e de permitir-se avançar gradativamente pelas ações sem ansiedade, sem agitação, saboreando cada instante é reveladora de um trabalho que dá uma incrível riqueza aos personagens do texto. As inúmeras experimentações de cenas empreendidas pelos atores apresentam um mesmo personagem a partir de pontos de vista diferentes e curiosos, e cada nova proposta justa inspira e faz evoluir o conjunto de participantes do processo.

O ato de disponibilizar-se e entregar-se de corpo inteiro às ações, um exercício tateante que é conduzido instante a instante, segundo a segundo, é, no entanto, extremamente cansativo e desgastante. Em função disso, atores entram em cena para substituir os que perdem a energia ao longo do processo e tornam a sair quando se sentem eles também desgastados. Estar fora de cena, no entanto, jamais representa estar relaxado, disperso, mas, ao contrário, é um lugar onde se recarrega as energias e coloca-se à disposição para possíveis retornos.

Na visão de Ariane Mnouchkine, a improvisação é um procedimento essencial mesmo quando se escolhe montar um texto fechado. Para ela não há formação sem improvisação. O hábito de improvisar, sem dúvida, é uma fonte de aprendizado na formação do ator como criador autônomo, além de ser um aprendizado, antes, para o ser humano, pois, segundo Jacques Rancière (2010), é, acima de tudo, o exercício da primeira virtude de nossa inteligência: a virtude poética. Uma virtude ligada a uma capacidade de compreender e de se fazer compreender. Um *fazer* como um ato de comunicação, de tradução de nossas verdades, impossíveis de serem ditas do modo como as sentimos. Portanto, improvisar é o exercício pelo qual o homem se conhece e se confirma como alguém que “faz palavras, figuras, comparações para contar o que pensa a seus semelhantes”²²⁹. Aprender a improvisar é aprender a *vencer a si próprio*, a vencer o medo e o orgulho que se disfarça de humildade para declarar a incapacidade de se colocar diante do outro, a recusa de submeter-se ao julgamento

²²⁸ No documentário *Au Soleil même la nuit* é possível compreender como esse trabalho acontece. Após alguns malogros do ator Brontis Jodorowsky na tentativa de descoberta do personagem *Orgon*, a atriz Juliana Carneiro da Cunha conduz o ator mais jovem neste caminho. Ele passa, então, a segui-la como coro. Segue não como uma imposição, mas como sugestão, como um estímulo. A imitação é feita pelo reconhecimento e, não, pela simples cópia. Reconhecimento dos estados, da origem das ações em si e das palavras enquanto ações.

²²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.96.

de alguém²³⁰. Nesta concepção, todos os atores funcionam como coautores da obra e compreendem sua parcela de responsabilidade no processo. Tendo a improvisação como procedimento de base, “os atores são autores mais com suas sensibilidades e seus corpos do que com uma folha de papel em branco”²³¹.

Todos os espetáculos da companhia, com exceção do primeiro, foram elaborados progressivamente a partir deste tipo de prática improvisacional, fosse ela ligada a um tema ou diretamente relacionada a um texto previamente escrito. Para Mnouchkine, ainda que no espetáculo construído a partir das improvisações o tempo das situações cênicas seja reduzido, condensado, uma vez que nas descobertas este mesmo tempo é distendido, não se pode, de forma alguma, perder-se o ritmo típico das improvisações, que deixa tempo para que as coisas aconteçam.

Apesar da noção de escola irrigar todo projeto artístico do *Théâtre du Soleil*, não existe uma “formação” no sentido clássico do termo, muito menos uma teorização sobre o trabalho do ator. A forma como Mnouchkine conduz os atores não segue qualquer receita, mas apenas as chamadas “leis” do teatro, ainda que haja procedimentos e ferramentas de base na criação dos espetáculos. Na tentativa de não interferir na imaginação dos atores, mas antes alimentá-la, fala pouco e, ainda que se utilizando de muitas metáforas, é precisa em suas conduções, abrindo vias para que o ator possa encontrar um personagem em determinada situação, motivo único da existência desta modalidade de improvisação. Neste embate direto do ator em busca de um personagem vivendo uma situação no momento presente, Mnouchkine é alimentada, mesmo que por um pequeno segundo, para poder então começar a alimentar. Afinal, é desta forma que ela pode guiar, “fazer avançar”, como diz frequentemente. Partindo de uma ignorância conjunta - do ator e dela - e de uma tentativa da maior abertura possível, descobre-se junto.

Se existem algumas leis nessas práticas improvisacionais e, conseqüentemente nos espetáculos, são elas: estar no presente²³² à escuta da música, do outro e, sobretudo, de suas próprias visões interiores, permitindo-as montarem à superfície. Seja qual for o espetáculo. Receber antes de fazer o que quer que seja. Não fazer nada, mas deixar acontecer. Trabalhar os detalhes, concretamente, dentro de uma improvisação permitindo-se viver um segundo de cada vez, compreendendo que não existe movimento sem pausa. Pausas essas que devem ser

²³⁰ Idem.p.68.

²³¹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* WILLIAMS, David. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil* sourcebook. New York: Routledge, 1999. p.55.

²³² Ariane Mnouchkine jamais se utiliza da noção de “presença” no cotidiano dos ensaios, nem mesmo de “estar presente”, mas “estar no presente”, ou seja, vivendo o instante.

encontradas no jogo, pois são elas que pontuam as ações e dão clareza ao que está sendo vivido. É interessante pensar que os procedimentos e ferramentas utilizados pela companhia são o que permitem alcançar essas leis.

4.3. Ferramentas

4.3.1. Máscara: disciplina de base

Assim como as improvisações, a descoberta do trabalho com a máscara, ou melhor, de como a máscara pode trabalhar o ator, aconteceu no percurso artístico de Ariane Mnouchkine e, conseqüentemente, na trajetória do *Théâtre du Soleil*, através do contato com o pedagogo Jacques Lecoq, como explicitado no item 2.2. desta tese. Ainda que seja uma ferramenta não utilizada nos processos de criação desde o espetáculo *Tambours sur la digue*, e, portanto, permanece muito pouco conhecida ou quase desconhecida para grande parte de uma nova geração da companhia, como afirma Shaghayegh Beheshti²³³, ela, no entanto, retorna em *Les Naufragés du Fol Espoir* não efetivamente como objeto, mas como proposta de “jogo mascarado” focado em uma transposição teatral menos no espaço (praticáveis móveis e cenografia), como em *Le Dernier Caravansérail* e *Les Éphémères*, e mais no corpo do ator. A ausência das máscaras no trabalho se deve, segundo a própria encenadora, por conta dos temas e das abordagens requeridas nos espetáculos estarem cada vez mais “no presente” e, em função disso, haveria menos espaço para elas. O que já constataria em certo momento de sua trajetória quando apontara uma possível “contradição entre a máscara e o contemporâneo”, uma vez que este teatro necessitasse do que ela denomina de “interiorização mais soterrada” e de uma “forma mais diáfana”²³⁴.

Embora haja esta espécie de lacuna no percurso de alguns integrantes do *Soleil* em relação ao trabalho com a máscara, a maneira de se abordar um personagem permanece sempre vinculada à noção de “alteridade”, fundamental neste jogo e, também, para a teatralidade requerida por Mnouchkine. A ausência da máscara como ferramenta, nestes casos, faz com que o ator tenha de encontrar uma forma, uma transposição em outro lugar, assim como aconteceu em *Le Dernier Caravansérail* e *Les Éphémères*.

Mas o que a máscara ensina? Porque utilizá-la e porque pode ser considerada uma “disciplina de base”, como sugere Mnouchkine? Qual relação existente entre ela e o jogo dos atores no *Théâtre du Soleil*?

²³³ Em entrevista concedida ao autor desta tese, em janeiro de 2013, a atriz lembra apenas do estágio de máscaras realizado em Cabul do qual nem todos os integrantes da companhia participaram.

²³⁴ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *L'art du present*. Paris: Plon, 2005.p.137.

Por se tratar de uma forma ela impõe, de antemão, uma disciplina, um modo específico de se comportar que deve ser assumido pelo ator. A disciplina, aqui, e isso pode ser prejudicial neste jogo, jamais deve ser vista como algo nocivo, amedrontador, que enrijece ou endurece, mas sim como uma espécie de “restrição”, de “enquadramento” que pode ser libertador se verdadeiramente experienciado. A máscara funciona, deste modo, tal como foi visto anteriormente quando se tratou dos *dispositivos de criação teatral*, capturando, organizando, regendo, dirigindo, e conduzindo o ator. E nesse deixar-se conduzir, livre da obrigação de fazer e de guiar, apenas aberto a receber e a responder, e sendo absolutamente levado, fazem-se descobertas surpreendentes. Vivendo neste jogo outro espaço, outro tempo, outra realidade, com outro corpo que reage a partir de uma maneira particular de se pensar, é possível desvincular-se, como atenta Amleto Sartori, “dos esquemas habituais impostos pela sociedade em que vivemos”²³⁵ e se encontrar caminhos fora dos convencionais. Essa noção do “outro” é, sem dúvida, a grande pedagogia existente nesse jogo, pois através desse exercício o ator pode ganhar abertura e disponibilidade para o encontro com outros personagens, mascarados ou não, entendendo a importância da *forma* para o teatro que se assume e se deseja teatral. E para o *Théâtre du Soleil*, um exercício fundamental, pois essa concepção de personagem que passa pela noção do “alteridade”, assim como no universo da máscara, é a mesma que permeia as práticas desta companhia. Para Mnouchkine, o trabalho do ator é encontrar um outro, distante através de uma forma, do real e do cotidiano, mas verdadeiro para ser reconhecido por seus semelhantes, construído virtualmente na imaginação de um ator e/ou de um autor, ou no caso da máscara, apresentado a partir de um rosto, e que se concretiza, ganha carne (encarna) no corpo do ator (meio).

A máscara, portanto, como ferramenta, como disciplina de base representa o exercício de se viver o outro, de dar vida a alguém que não é você, que é distante de sua realidade, de sua natureza, uma vez que é enquanto objeto, “o outro posto numa forma”²³⁶. O que significa que se olhar diante de um espelho portando uma máscara é, já, tornar-se outro e obedecer, a partir de então, a uma alma-outra a qual o ator deve se submeter imediatamente. Se submeter, associando-se ao pensamento de Jorge Larrosa Bondía (2002) visto anteriormente, como condição à experiência, como possibilidade de ser tocado, de ser afetado. Neste sentido, a máscara, na opinião de Mnouchkine,

²³⁵ SARTORI, Amleto. *Discurso sobre as Máscaras*. Tradução de Julio Adrião. Grupo Moitara. Disponível em: http://www.grupomoitara.com.br/c200_por.php?ac=mostratextoreflex&id=2. Acesso em: 10/12/13.

²³⁶ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op.Cit.* p.192.

é uma ferramenta magistral. Ela obriga imediatamente os atores a darem à verdade uma forma. A obedecer, a ceder a esse outro alguém, esse que, vestindo no rosto, eles acolhem toda a alma. A máscara é uma feiticeira que modela o corpo dos atores como argila²³⁷.

Modela e é extremamente exigente e dura em seu “julgamento”, pois não aceita, de modo algum, que não se esteja a serviço dela, a cada segundo, com o máximo de energia e entrega. A mínima percepção de uma tentativa de controle ou comando por parte do ator ou de uma incapacidade de receber o que ela propõe é denunciada “sem perdão”, prontamente, e de forma bastante clara aos que assistem ao jogo. Ao contrário do que se pensa, a máscara pode aparentemente apenas esconder o ator que está por trás dela através de um processo de despersonalização, de um apagamento do “eu”, mas simultaneamente, revela como uma lente de aumento, cada detalhe deste corpo em jogo. Por isso, Mnouchkine a considera uma “disciplina de base”, a “melhor ferramenta de formação”, ou até mesmo um “guia”, um “professor”, um “mestre”.

Quando se “veste” uma máscara, termo utilizado para definir a relação que se estabelece com o objeto, o corpo inteiro do ator passa a ser máscara e, com isso, qualquer gesto sem uma forma definida, qualquer movimento que pareça involuntário, ou vazio de conteúdo (estado), é revelado. Portanto, um engajamento total deve acontecer para que esta espécie de “segunda pele” se estabeleça e com isso o ator consiga desenhar o seu jogo tornando visíveis e concretos os seus estados, que imediatamente tomam forma, se metaforizam. Para que este desenho das ações seja visível e claro, e não um borrão de tinta numa tela, existe uma regra muito importante neste jogo: a utilização das *pausas*. São elas que pontuam as ações do ator. Esta noção de visibilidade e clareza possui, sem dúvida, relação direta com a presença do espectador, que jamais é esquecido neste tipo de jogo, já que é cúmplice e parceiro da máscara. Não há a quarta parede imaginária do teatro realista-psicológico e a predominância da frontalidade na relação com o público é a garantia da existência do personagem mascarado. O jogo é sempre pensado de uma pausa a outra. Sempre pontuado. E a máscara ensina ao ator que fazer tudo ao mesmo tempo e inúmeros pequenos gestos são menos potentes do que a escolha de um gesto preciso e claro. Na escrita corporal no espaço e no tempo, própria do ator pensado como autor, a máscara o ensina a escrever melhor dominando estes dois importantes elementos do teatro (espaço e tempo) no contato com o seu corpo. Ensina-o, também, ao

²³⁷ Idem.p.138.

mesmo tempo, a receber e a projetar, ou como diz Mnouchkine, a ser côncavo e convexo. Em um rosto e, por conseguinte em um corpo, que já é por si só forma, poesia, teatro, e que agirá deste mesmo modo, dentro deste universo, há de existir verdade e sinceridade para que não seja apenas uma forma vazia de conteúdo quando projetada. Por isso, a máscara exige simultaneamente do ator uma máxima internalização e uma máxima externalização.

A música, como auxiliadora do desenho e das pausas, funciona como pulso, pois auxilia na pontuação das ações e traz ao personagem/ator um ritmo para seu jogo, afastando-o imediatamente do cotidiano. O encontro com a música é a possibilidade de se descobrir a *música interior* do personagem, elemento importante para uma compreensão física do trabalho com os estados, uma vez que cada estado traz em si um ritmo respiratório distinto e, portanto, uma externalização física também distinta.

Em relação à combinação, as chamadas *concoctages*, o jogo da máscara também ensina que, apesar de abrir um universo de possibilidades além do imaginável pela liberdade e riqueza espaço-temporal e pela quebra de convenções que proporciona ao ator no uso da sua imaginação, a escolha por situações pouco claras, complexas demais, ausentes de concretude, de precisão e de urgência, não funcionam, pois não permitem que o jogo improvisacional se estabeleça e se desenvolva. Servem, portanto, como pedagogas que ajudam na organização de roteiros e na compreensão da concretude das situações vividas, por mais absurdas e fora do comum que pareçam, uma vez que justificadas.

4.3.2. Figurinos e visagismo: visualidade do personagem

Como parte importante do mascaramento do ator de forma integral, ou seja, como se todo o seu corpo assumisse provisoriamente, outro corpo, um corpo teatral, há ainda o trabalho de criação de figurinos e visagismo²³⁸, dois elementos fundamentais nas práticas criativas do *Théâtre du Soleil*. Uma base para o encontro com o personagem. Afinal, como relembra Mnouchkine,

o figurino é a segunda pele do ator. É a pele de seu personagem. É sua primeira ferramenta, sua ferramenta de aparição. E eu repito: sua primeira ferramenta. Os atores do kabuki faziam seus figurinos. Eram responsáveis por seus figurinos. E isso é qualquer coisa que guardamos para nós no Théâtre du Soleil. O trabalho das figurinistas é muito importante, mas ele é fundado sobre um imenso trabalho que cada ator e atriz faz durante todos os ensaios para se aproximar do ou dos personagens que vão jogar através do figurino. A maquiagem e o figurino. Como ele anda, qual ventre ele tem. Ele é gordo, magro, pequeno, grande, bonito, feio... Isso faz parte de sintomas. Afinal, nos vestimos como nós somos, um pouco. E o personagem também.²³⁹

Jamais um ator da companhia entra no palco para uma improvisação sem estar devidamente vestido e caracterizado. E a encenadora é exigente com o que ela chama de *linhas do corpo*, que devem estar bem definidas. A cintura, os punhos, os tornozelos, o pescoço. A definição destas linhas auxilia no desenho final do corpo do ator/personagem no palco. Desde o primeiro dia de ensaio, como já foi explicitado anteriormente, procura-se o teatro e, portanto, para esse encontro é necessário que cada elemento esteja em seu lugar devido.

A utilização de figurinos, bem como o uso de postiços, perucas e maquiagem auxiliam na “transformação” desejada. Antes mesmo de se entrar em cena o ator já está transformado, transposto. Este trabalho, que poderia erroneamente ser entendido como uma construção de fora para dentro, na verdade é um trabalho que se faz a partir de uma imagem, de uma visão que se tem sobre um determinado personagem que será experimentado em uma improvisação.

²³⁸ A noção de *visagismo*, mais ampla do que a noção de maquiagem, abrange na criação da visualidade de um personagem, a imagem do rosto como um todo, incluindo o cabelo (coloração, corte e penteado).

²³⁹ MNOUCHKINE, Ariane. Encontro com a encenadora do *Théâtre du Soleil* como parte da exposição *Kabuki: costumes du théâtre japonais*, ocorrido no dia 17 de abril de 2012 na Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent. Tema do debate: O Kabuki: um tesouro para o Théâtre du Soleil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F2sMQEEDOFQ>. Acesso em 12/06/12.

Algo, portanto, que vem do interior, como ressalta Juliana Carneiro da Cunha²⁴⁰. A escolha do figurino e do visagismo funciona para Mnouchkine como uma “evocação”, algo para se “tentar fazer com que a personagem venha, habite, invada”²⁴¹. E o processo de preparação, ou de *caracterização*, é, já, a entrada em um lugar-outro, uma zona de passagem. Neste processo, o ator tenta concretizar, através da utilização de maquiagem e figurinos, sua visão sobre a personagem escolhida para aquele dia de trabalho. Este momento precioso é um período de busca do ator diante do espelho pela forma, pelos contornos dos figurinos e pelas sombras e luzes da maquiagem na definição das linhas e do desenho do personagem. É, ainda, um início de mergulho no universo da ficção a ser criada, uma concreta preparação para se entrar no mundo da teatralidade. Além das calças, camisas, saias, capas, turbantes, chapéus, véus, perucas, postigos, enchimentos, etc. que funcionam como suporte para que a imaginação comece a trabalhar na busca pelo personagem, fotografias e pinturas servem também como fonte de inspiração para os atores nesta etapa. A cada novo dia de experimentação, sugestões de maquiagem e esboços de figurino são propostos, aperfeiçoados ou modificados até que se encontre o desenho adequado do personagem. Juntamente com o figurino, a maquiagem desempenha um papel importante no processo de afastamento do cotidiano, de transposição necessária ao jogo teatral. Quando impregnada de linhas expressivas, contornos bem definidos e valorização de zonas de luz e sombra, ela funciona como uma espécie de *máscara*, obrigando, portanto, o ator a engajar-se no mesmo tipo de jogo no qual seu corpo inteiro deve agir de acordo com a nova imagem de rosto construída. Para que esta imagem *rosto-máscara* ganhe vida e ultrapasse uma função apenas decorativa é necessário que o corpo do ator seja efetivamente expressivo para dar conta deste novo rosto. Esta construção demanda uma nova postura, uma nova respiração, uma nova dinâmica interior e uma nova voz.

Desde *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1970), sexto espetáculo da companhia, há uma maneira particular de se relacionar com o trabalho de caracterização física dos personagens nos processos, principalmente em relação ao figurino, uma vez que este momento da trajetória do *Soleil* representa uma mudança nos modos de se pensar e se realizar uma coletivização da criação, como já foi visto no item 2.3. desta tese. Neste espetáculo, a partir de uma intensa pesquisa e uma vasta documentação, os figurinos fizeram parte, assim como todos os outros setores da criação, de um caminho comum de construção, um conjunto que foi gradativamente elaborando o espetáculo e, desta forma, todos

²⁴⁰ CARNEIRO DA CUNHA, Juliana. FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1995. p. 95.

²⁴¹ Idem.

os elementos que o compunham. Nenhuma definição foi feita no princípio, mas, ao contrário, havia uma grande abertura e liberdade de propostas, claro que dentro do enquadramento encontrado como ponto de partida²⁴². Propostas que eram experimentadas no espaço para, então, serem assumidas, retrabalhadas, transformadas ou descartadas. Para isso, era fundamental que desde o primeiro dia de ensaio houvesse um acervo à disposição dos atores para experimentação. Apesar de não ter havido, neste espetáculo, uma preocupação no que diz respeito a uma fidelidade histórica, uma vez que a história era contada por saltimbancos em uma praça pública, houve, no entanto, uma intensa pesquisa iconográfica para se descobrir silhuetas e contornos. Como parte fundamental das experimentações dos atores, diversos figurinos foram colocados à disposição para serem testados. Somente após inúmeras tentativas, e idas e vindas ao ateliê de costura, definiu-se a forma final, o que ocorreu dois meses antes da estreia, possibilitando aos atores uma apropriação de seus figurinos, fazendo-os, talvez, tornarem-se verdadeiramente uma “segunda pele”. Um depoimento da figurinista Françoise Tournafond²⁴³ dá a dimensão do que ocorrera neste processo e de sua função no todo:

Foi neste momento que nós todos pudemos evoluir juntos. Foi um período extraordinário. Eu estava presente a todos os ensaios. Meu trabalho era paralelo àquele dos atores. Desde o primeiro dia os atores se vestiam: era a primeira vez que eles mesmos faziam isso. Alguns como Gerard Hardy ou Jean-Claude Penchenat tinham um monte de ideias. Outros não tinham nenhuma. Meu papel era guiar, encontrar uma unidade, retirar o que era gratuito e sem qualquer relação com as personagens.²⁴⁴

A figurinista, na tentativa de harmonizar e dar unidade ao conjunto respondendo às visões dos atores e às sugestões da encenadora teve que refazer, rearrumar e reconstruir muito do que recebia até encontrar a forma final. O que era repensado e concretizado era em seguida mostrado e, se necessário, refeito. Para Tournafond, o fato de perceber que não estava sozinha em seu espaço de criação, como muitas vezes acontece nos processos, e de se ver próxima do

²⁴² Ariane Mnouchkine sempre dá um ponto de partida para a criação como um todo. Isso também se aplica aos figurinos. Apesar de não especificar nada de antemão, a encenadora dá indicação de cores, de texturas, tecidos, etc. E a própria indicação para o espetáculo em si funciona como abertura para a criação dos trajes. A referência ao Japão medieval para as peças de Shakespeare, a imagem do cemitério, de *La Ville Parjure*, ou ainda a visão das marionetes em *Tambours sur la digue*.

²⁴³ A figurinista Françoise Tournafond permaneceu no *Théâtre du Soleil* de 1966 a 1977, participando da criação dos espetáculos *Le Capitaine Fracasse*, *La Cuisine*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Les Clowns*, *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, *1793: la cité révolutionnaire est de ce monde*, e *L'Âge d'Or*. Além da criação dos figurinos do filme *Molière*.

²⁴⁴ TOURNAFOND, Françoise *apud* KIERNANDER, Adrian. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. New York: Cambridge University Press, 1993. p.74.

que estava acontecendo nos ensaios, no palco, perto do calor da experiência e da materialidade humana, modificou sua forma de pensar e abriu sua imaginação. E este modo de participação do figurinista nos processos de criação do *Soleil* permanece o mesmo ainda hoje, agora sob a responsabilidade de Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet.

Sem dúvida que os meios dos quais a companhia dispõe atualmente, tanto financeiros quanto tecnológicos, fizeram evoluir o processo de experimentação e de confecção dos figurinos. A presença destas profissionais, que assumem múltiplas tarefas, continua fundamental. Além de serem elas que auxiliam os atores na concretização de suas propostas, tentando traduzir as “visões” que recebem sobre cada personagem, respondem às sugestões e encaminhamentos da encenadora, trazendo suas próprias reflexões e pontos de vista sobre o processo. Porém, antes da noção de idealização e concepção, essa função requer uma disponibilidade, uma abertura ao outro, pois é a partir de inúmeras e distintas trocas que se encaminham as composições de figurinos. São também Thomas e Bouvet, junto com seus colaboradores, que fazem a seleção de tecidos, a escolha cores, a realização de tingimentos, as provas, corte e costura, e propõem esboços de figurinos. Distinta da forma tradicional, na qual há uma discussão com o encenador sobre as propostas cênicas, assiste-se a alguns ensaios, elaboram-se desenhos que são aprovados, modificados ou descartados, e depois confecciona-se o figurino, há, aqui, um trabalho feito diretamente no corpo do ator. Sem nunca se utilizar de desenhos prévios em folhas de papel, as visões são concretizadas no palco. Portanto, uma proposta deve sempre ser confeccionada e posta à prova no jogo, na cena, enquanto a dupla de figurinistas, também ela, deve estar sempre pronta a se ajustar ao movimento da criação, com todos os seus desvios e transformações. Transformações que não cessam de ocorrer e podem ser interrompidas apenas às vésperas de uma estreia ou ainda acontecerem com o espetáculo já em cartaz.

Se no momento da criação do espetáculo *1789* houve a necessidade de se comprar muitos trajes, vindos de outras produções de teatro e de cinema que já haviam tratado do tema da Revolução Francesa, atualmente são utilizados materiais das próprias produções do *Soleil*. Um grande acervo que abrange figurinos, adereços, objetos, etc., todos catalogados e separados em distintos setores, fica armazenado em um dos grandes galpões da Cartoucherie que abriga, no mesmo espaço, o ateliê de costura e a sala de ensaios. A proximidade estratégica com este segundo espaço, separado apenas por uma porta, permite o trânsito direto entre os dois lugares de criação, o que demonstra a importância que esta ferramenta tem para o percurso criativo no encontro com o personagem.

4.3.3. Música: terreno para o jogo teatral

O encontro com o músico Jean-Jacques Lemêtre foi um momento fundamental de transformação da função da música dentro da trajetória do *Théâtre du Soleil*. Ainda que esta já fosse um elemento importante em trabalhos anteriores da companhia, a chegada de Lemêtre a partir do espetáculo *Méphisto* (1979) significou a possibilidade de um verdadeiro reencontro da música com o teatro, assim como acontece no teatro oriental. Em função deste importante reencontro, o músico tornou-se um dos vértices do triângulo que representa a criação nas práticas artísticas da companhia, que tem nos atores e, sem dúvida, na encenadora, os outros dois vértices. Lemêtre, alguém que pode verdadeiramente ser considerado um músico de teatro, participa de todos os ensaios, desde o primeiro dia, improvisando junto com os atores, elaborando progressivamente a camada sonora de cada espetáculo. Camada que jamais funciona como atmosfera ou um pano de fundo para a cena, mas antes como uma base sobre a qual se assentam as ações.

O trabalho começa, da mesma maneira que ocorre com todos os envolvidos, com o conhecimento da proposta de Ariane Mnouchkine e do “enquadramento” do espetáculo. A partir deste contato, o músico faz uma pesquisa e reúne um conjunto de músicas que podem vir a ser utilizadas nas improvisações, bem como alguns instrumentos de seu enorme acervo. Instrumentos adquiridos em viagens pelo mundo e muitos deles criados pelo próprio artista, que é também, um multi-instrumentista. A cada dia de ensaio, na parte da manhã, quando os atores estão se preparando, Lemêtre está, também, se munindo de material sonoro para o encontro com a cena, pronto para os desvios e mudanças que fazem parte de um caminhar coletivo. Na sua chegada à Cartoucherie procura os atores que improvisarão na parte da tarde, e que já fizeram uma combinação (*concoctage*), e se abre para escutá-los, para receber as imagens que construíram como ponto de partida para a improvisação e algumas palavras-chave que o colocarão dentro de uma espécie de roteiro. Para Lemêtre, disponibilizar-se a partir de uma “espécie de vazio” em torno dos atores é fundamental para se construir junto, não um patchwork onde cada um traz seu próprio pedaço já finalizado, mas um tecido tramado com o mesmo fio e dentro de uma mesma moldura²⁴⁵.

²⁴⁵ LEMÊTRE, Jean-Jacques *apud* PICON-VALLIN, Béatrice. *Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre*. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thso1/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-l-influence-de-l-orient-au-theatre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr>. Acesso em 25/10/2012.

Assim como no teatro oriental, a música é a base para o jogo, o que o sustenta, pois como afirma Mnouchkine, é o que impede os atores de caírem durante uma improvisação, uma vez que traz calma para dentro do jogo, servindo, também, como uma condutora, um guia. É somente pela existência dela, através de Lemêtre, que a poesia não consegue deixar os atores, que a metáfora não pode abandoná-los na cena, afastando-os a todo instante de um ritmo cotidiano, prosaico e transportando-os para um ritmo teatral, alimentando ainda suas imaginações. A música funcionaria, como aponta Georges Banu (1995), como um meio de emergência das paixões e, ao mesmo tempo, uma forma de organização para o jogo do ator. Simultaneamente abrindo canais de sensações e pulsões no ator sem, no entanto, permitir que estas jorrem de modo descontrolado, impedindo sua leitura exterior.

O estado interior, por mais forte que ele seja, só é satisfatório quando colocado em uma forma. Tomemos como exemplo um mineiro em uma mina. Ele desce, assim como o ator desce dentro da alma humana e ele encontra lá uma emoção. Mas este diamante é ainda apenas um seixo e, afora a pessoa que o descobriu, ninguém o sabe. Se você colocar um diamante bruto sobre uma mesa, qualquer um o joga fora imediatamente. O segundo ato, é o diamantista que o realiza, porque para que o diamante seja visível é preciso talhar o seixo, torná-lo reconhecível enquanto diamante²⁴⁶.

Vale acrescentar, ainda, que além de organizar e dar forma aos estados, a música funcionaria também como um organizador do tempo no espetáculo²⁴⁷, um pulso interno que ditaria o ritmo do conjunto. Pulso que tem no ator, seu ponto central.

Neste contexto, ela é uma espécie de “terceiro pulmão” dos atores, como sugere Lemêtre, estabelecendo-se, desta forma, uma relação de confiança total, de parceria absoluta, de sincronia. Assim como o pulmão e, em consequência, a respiração, não são uma preocupação do ser humano, pois eles simplesmente funcionam independentes da vontade, sem que seja necessário controlá-los, a música está lá do mesmo modo. Sempre. Independente e vital para a existência do jogo cênico e da sobrevivência do personagem teatral da forma como deseja Mnouchkine. Não existe, portanto, de forma alguma nesta relação, uma imposição da música sobre o ator, uma preocupação em se respeitar de maneira rigorosa uma

²⁴⁶ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BANU, Georges. “La voix au bord du chant”. In: *De la parole au chant*. Paris: Actes-Sud, 1995.p.76.

²⁴⁷ Segundo o encenador russo Vsevolod Meyerhold, a música seria o melhor organizador do tempo em um espetáculo. E o atores que compreendem a música não como uma “atmosfera”, mas como uma forma de organização, um aliado no seu “duelo com o tempo”, seriam os melhores para se trabalhar. (MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le Théâtre*. Tome IV. Lausanne: L’Age d’Homme, 1992. p. 322).

quadratura²⁴⁸, uma métrica, ou mesmo tempos e medidas a serem seguidos, mas sim uma escuta mútua.

Jean-Jacques Lemêtre nunca cria uma partitura musical para os espetáculos, uma vez que diz que sabe exatamente porque toca cada nota, pois cada uma delas surgiu de uma escuta da cena e está intimamente ligada a ela. Para ele, não lembrar-se mais do que tocava significa não saber para o quê aquilo servia, tornando a música um preenchimento desnecessário e, não, parte essencial do jogo. O abandono da partitura como forma de notação evita, na visão do músico, uma mecanização e uma rotina. O que faz, ao contrário, é apenas realizar no próprio texto do espetáculo, anotações do que ele denomina de “pontos de transição”, onde deve trocar um instrumento, para poder estar livre para se fixar no corpo dos atores, que observa atentamente. Observa ator e o olhar do espectador quando não consegue ver o olhar do ator. Acompanha, assim, os movimentos de seu corpo a cada segundo, cada mudança de estado e cada pequena ou grande variação.

Eu trabalho com o texto, sobre o qual eu anoto o modo rítmico. Para mim, o corpo faz um ritmo que eu transcrevo com a notação tradicional da música clássica ocidental e com a “grafia” um pouco diferente da música moderna, para os momentos mais complexos. Eu anoto também o modo melódico, quer dizer, a altura da voz de cada personagem. Eu posso escutar a gama musical de cada ator, da nota mais grave à mais aguda. Eu desafino, então, todos meus instrumentos para me afinar com a voz do personagem - que é diferente daquela do ator -, para estar em simbiose com ela²⁴⁹.

Há um aspecto interessante quando se trata da relação entre a música e a voz do ator no trabalho do *Théâtre du Soleil*, uma vez que existe uma maneira bastante particular de emprego da voz em cena. A voz falada, assim como o corpo que a produz, também é transposta, teatralizada e ganha forma, se afastando, deste modo, do cotidiano. Ganha, por vezes, uma musicalidade tamanha que a aproxima do canto, como ocorreu no ciclo Shakespeare, onde esta relação se construiu efetivamente, e no ciclo das tragédias gregas.

O trabalho com a voz falada, na relação com a música, foi fruto de um aprendizado nos processos de criação da companhia nestes dois ciclos específicos, através do estudo da “métrica”, ou seja, o ritmo da língua falada. Estudo que foi feito aos poucos, através de cursos de métrica dado aos atores, de pesquisa musical, exercícios inventados pelo músico, em um trabalho sobre a entonação e o ritmo direto com os textos de Shakespeare, que serviram como

²⁴⁸ Princípio que estabelece a simetria da frase musical mediante a divisão desta em fragmentos de igual duração.

²⁴⁹ LEMÊTRE, Jean-Jacques *apud* PICON-VALLIN, Béatrice. *Op. Cit.*

uma escola para esse aprendizado. No entanto, ao invés de utilizar de forma rígida as divisões das frases, Lemêtre, procura sempre seguir o tempo (a velocidade) dos atores, pois existe sempre uma coincidência orgânica entre o ritmo do corpo e da voz. Para que esta relação entre voz e música se dê concretamente, o músico Jean-Jacques Lemêtre segue sempre uma nota de base, a fundamental, o bordão sobre o qual o ator pode “ressoar” melhor, amplificando-o. Essa harmonia entre os instrumentos e o ator, na cena, permite que a voz se amplifique de tal modo que não seja necessário, por exemplo, sonorizá-la através do auxílio de um microfone. Essa voz seria um “nó geográfico”²⁵⁰, um entroncamento, um ponto de encontro localizável entre o corpo do ator e a música, o que pode ser denominado, também, como “a voz da máscara”, ainda que não exista o objeto em si no rosto do ator. E essa ligação entre música e máscara, principalmente em se tratando do teatro oriental, é fundamental nas práticas da companhia, como visto anteriormente. Um dos primeiros pedidos que Mnouchkine faz ao ator mascarado é que encontre a “pequena música interior que corresponde à máscara em seus diferentes estados”²⁵¹. Deste modo, a máscara como pedagoga, quando o ator permite ser guiado, faz nascer uma voz-outra, distinta da voz cotidiana. Portanto, juntamente com a máscara, ou a noção de “jogo mascarado” caso o objeto não esteja presente concretamente, mas apenas como imagem, a música tem a função de condução e de afastamento do realismo-psicológico. Instrumentos sendo afinados com a voz falada e a parte rítmica em acordo com o corpo.

A música produz uma coisa da qual não podemos, e não devemos, nos esquivar. Graças a ela os atores adotam certo ritmo sem o saber. Eles não caminham de propósito em ritmo. Jean-Jacques os segue e eles, como por acaso, estão dentro do ritmo²⁵².

É, na verdade, uma via de mão dupla, pois tanto os atores quanto o músico estão em improvisação, atentos e abertos um ao outro, disponíveis ao acaso e às propostas que apareçam no interior do próprio jogo, não sendo, em muitos momentos, possível se mensurar quem pode ter sugerido, por exemplo, uma mudança de percurso.

As entradas e saídas de personagens, outro aspecto importante das encenações do *Théâtre du Soleil*, são frutos da escola-Shakespeare, inspiradas na tradição oriental, e possuem

²⁵⁰ QUILLET, Jean-Marc. *Musique e Théâtre: la musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil*. Paris: L’Harmattan, 2013.p.45.

²⁵¹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BANU, Georges. “La voix au bord du chant”. In: *De la parole au chant*. Paris: Actes-Sud, 1995.p.73.

²⁵² *Idem*.p.75.

relação direta com a música. As indicações simples e diretas dos textos do autor inglês - “entra” e “sai” - obrigam que se faça ouvir e compreender que um personagem entra ou sai de cena. Na visão de Lemêtre, o problema é ainda maior quando se pensa no teatro e, portanto, deve se ir além, uma vez que quando um personagem entra ou sai ele não está vindo nem retornando para a coxia, o que destruiria o imaginário do espectador e o do ator, e conseqüentemente, a magia da ficção teatral. Portanto, as imagens sonoras devem seguir imagens visuais alimentando atores e espectadores. Fora isso, as entradas são momentos importantes de aparição de personagens, o que representa para Lemêtre, uma “apresentação total do personagem”. Nesta aparição estão todos os dados que serão vistos mais tarde, como por exemplo, a juventude do personagem, sua força ou fraqueza, seu estado inicial, etc. E, portanto, o que o músico escuta no corpo ele transpõe musicalmente, o que ele vê, se transforma em música.

As inúmeras funções da música nos espetáculos do *Soleil* abrangem desde uma forma de acompanhamento orquestral de um personagem-solista, ou funcionando como uma espécie de contraponto, de contra canto, ou sendo ainda o interior de um ser, suas paixões, ou também seu destino, até mesmo a imagem da lua e das estrelas, de uma tempestade, da chegada de uma batalha. Ela possui também, desta forma, a função cenográfica, ou como diz Lemêtre, uma forma de “cenofonia”, uma sinfonia cenográfica.

4.3.4. Documentos: diálogo com o real

Como pilar do projeto artístico do *Théâtre du Soleil*, visto no capítulo 2 desta tese, há a intenção de se tratar do tempo presente através de meios teatrais, confrontando-o também com o passado, na tentativa de iluminá-lo. Com a clareza do pertencimento ao mundo e do atravessamento que as suas questões exercem no artista, principalmente em um conjunto que abriga diversas nacionalidades, a companhia mostra-se como um lugar de resistência e de combate que tem na arte a sua grande arma. Ao invés de endossar o mundo, o que não seria na opinião de Mnouchkine a função do artista, o que se propõe, aqui, enquanto prática artística, política e pedagógica é revelá-lo para, assim, poder melhor compreendê-lo e transformá-lo. Mas de que forma fazer isso é sempre a primeira pergunta de cada processo de criação, pois há neste projeto o desejo de se falar do mundo, da realidade, mas sempre escapando do realismo como modo de apropriação destas questões. Antes, a busca pela distância que põe em evidência, que se faz notar pela diferença, pela não familiaridade. Mas, aliada a esta busca, que é uma busca por uma transposição teatral, pela criação de dispositivos de criação teatral, deve existir o reconhecimento e a verdade do real, pois é ele que será revelado cenicamente. Como ponto de partida para este trabalho de revelação existe como ferramenta que inicia todos os processos de criação, a documentação. A utilização deste termo, aqui, propositadamente abrangente, compreende um conjunto que reúne todo o material bibliográfico, iconográfico e filmográfico utilizado nos processos de criação.

Para Mnouchkine é bastante claro que a rejeição que tem pelo realismo de modo algum deve ser confundida com uma rejeição à realidade, pois é através do mundo e suas histórias, ou História, que se constrói cada projeto artístico da companhia. É o mundo quem fornece “pontos de referência” e é a ele que se deve recorrer, ou melhor, a seus “cronistas”; dentre eles, repórteres, jornalistas, fotógrafos, historiadores, etc. Desta forma, a cada novo percurso criativo cria-se um vasto acervo de material documental que possibilita um intenso e extenso diálogo da companhia com a realidade. Da mesma forma que Shakespeare tinha Hilinshed e Plutarco como pontos de referência, como cronistas que amparavam suas obras na História, a encenadora reconhece, também, nos fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, Abbas e Ahmet Sel, os cronistas do presente, denominados por ela de “cronistas do olhar”²⁵³.

²⁵³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op.Cit.*p.58.

Como apresentado no capítulo 2 desta tese, o engajamento social-político do *Soleil* é uma “tomada de consciência”, fruto de um processo de aprendizado adquirido no interior da própria companhia, a partir de uma abertura para o mundo e suas questões. Abertura já ocorrida no espetáculo *La Cuisine*, principalmente no contato com a massa trabalhadora, mas que se dá de forma mais profunda e, talvez, mais transformadora com os dois espetáculos sobre a Revolução, *1789: la revolution doit s’arrêter à la perfection du bonheur* e *1793: la cité révolutionnaire est de ce monde*. Sem dúvida que a trajetória do primeiro ciclo foi fundamental, principalmente para o início da formação de uma cultura de grupo e para a conquista de procedimentos artístico-pedagógicos que possibilitaram a concretização, a materialização desta “tomada de consciência”. O clown, o teatro de feira, a commedia dell’arte e as máscaras, exemplos de formas teatrais diretamente relacionadas ao espaço público e, portanto, fundamentais para a abertura desejada, foram adotadas nesse princípio de segundo ciclo. Formas teatrais que só foram possíveis porque experienciadas anteriormente.

Como procedimento importante adotado nesse novo momento da companhia, no intuito de aprofundamento do processo de criação coletiva e, deste modo, uma participação e uma responsabilidade da encenadora e dos atores na construção da obra, mostrou-se necessário um período de formação, uma vez que havia uma deficiência de todos no conhecimento da História. Em função disso, um trabalho de pesquisa coletivo e individual foi realizado a partir da leitura de documentos históricos, de projeções de filmes e de aulas com uma conselheira histórica. Foi a partir deste momento dentro da trajetória da companhia, que os *documentos* passaram a ser uma ferramenta importante de trabalho. Documentos que compreendem: livros, jornais, revistas, filmes, fotografias, depoimentos, relatos, etc. É importante, no entanto, ressaltar que estes documentos, mesmo os que não trazem os traços da voz falada, da imagem, são tratados como material vivo e dinâmico que, como alerta Mnouchkine, podem parecer um material “seco” por serem denominados desta forma, mas são antes de tudo, “fonte de inspiração”, um alimento para a cena. Também fazendo parte do corpo-a-corpo da criação. Jamais alijados da prática criativa, jamais separados do corpo do ator e da cena. Como um exemplo desta relação física dos documentos e da importância deles falarem ao ator pelo viés do corpo, a encenadora relata que as entrevistas feitas com os refugiados em Sangatte²⁵⁴ para a criação do espetáculo *Le Dernier Caravansérail* só foram apresentadas após as propostas improvisacionais dos atores. Só depois que o corpo descobria um caminho, livre de um possível fio narrativo que poderia ser imposto pelas entrevistas, os atores tinham

²⁵⁴ Estas entrevistas foram realizadas pela encenadora e pela atriz Shaghayegh Beheshti entre maio de 2001 e dezembro de 2002.

contato com o documento, com a “realidade crua”. Até mesmo as viagens empreendidas pelos atores para encontrarem pessoalmente um refugiado, um imigrante, um viajante, documento em carne e osso, só foram realizadas após as improvisações serem iniciadas, funcionando como forma de confirmação e reconhecimento. A importância destes encontros para a encenadora dava-se no intuito não de se compreender estas pessoas de modo afastado ou indeterminado vendo neles *um* refugiado, *um* imigrante, *um* viajante, *um* iraniano, *um* afegão, mas na tentativa de “colocar-se no lugar deles, para compreender suas doenças e, portanto, poder encontrar o sintoma”²⁵⁵.

A documentação, ou seja, o material que serve como matriz para a criação é recolhido, organizado e apresentado aos atores pelo assistente Charles-Henri Bradier em consonância com Ariane Mnouchkine. Na função também de “bibliógrafo/pesquisador”, que começou a partir do espetáculo *Le Dernier Caravansérail* e permanece até hoje, Bradier propõe à companhia vários tipos de leituras e aprofundamentos²⁵⁶. Material que é, também, enriquecido pelos atores que, ao se depararem com documentos que possam auxiliar na criação e que desejam partilhar com os outros, acrescentam a esta pequena biblioteca. Na sala de ensaio, espaço onde se dá as experiências do e no corpo, são colocadas grandes mesas com livros, fotografias, bem como recortes de jornal e de revistas que permanecem à disposição de todos durante todo o processo de criação.

Dentre todos os elementos que compõem essa documentação, a fotografia tem um papel fundamental no encontro com os personagens. Para a encenadora, uma boa fotografia é capaz de alimentar o ator e inspirá-lo a tentar compreender aquele ser humano, dar alma àquela imagem e, ainda, começar a criar narrativas a partir dele. Trabalho semelhante ao que é feito com a máscara, que se distingue, no entanto, pelo fato de que na fotografia há uma captura de um instante, vê-se um corpo em ação. Mas o princípio da alteridade é o mesmo. Para Mnouchkine, existe uma diferença entre uma boa fotografia, que inspira e uma fotografia que não provoca, não mobiliza porque apenas descreve. A primeira revelaria “o olhar, a rivalidade, o perigo, a miséria total ou o esplendor”, ou ainda, “a paixão” e, também, as relações de poder estabelecidas, sendo possível se observar claramente nela “quem é o derrotado, quem é o vencedor, quem domina, quem está em perigo, quem vai morrer.”²⁵⁷ A

²⁵⁵ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PICCON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p.44.

²⁵⁶ BOTTIROLI, Silvia; GANDOLFI, Roberta. *Un Teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2012. p.175.

²⁵⁷ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.*p.74.

diferença entre a segunda e a primeira está justamente aí. Enquanto aquela *descreve*, portanto, encontra-se ligada a uma objetividade infértil, esta *expressa*, e traz em sua apresentação marcas de subjetividades e, por isso, é capaz de impactar, de tocar quem a vê.

A utilização de documentos filmográficos, que compreendem filmes de ficção e documentários, também é uma fonte de pesquisa importante durante os processos de criação dos espetáculos. Em função da formação cinematográfica da encenadora e, portanto, fortemente vinculada à imagem, como será visto no item 4.4.3., este tipo de documento tem muita influência tanto como fonte de inspiração para o trabalho dos atores, quanto para o trabalho da encenação, chegando, inclusive, a emprestar ao teatro seus modelos técnicos. Esta relação (cinema-teatro), bem como o modo como os documentos contribuem para os percursos criativos da companhia poderão ser vistos no capítulo 5 desta tese a partir da análise dos processos de criação dos espetáculos *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*.

A documentação tem um papel tão importante nas práticas do *Théâtre du Soleil* e é tão representativa do seu modo de conceber o teatro como lugar de aprendizado, que o material documental que serve de inspiração para os espetáculos é sempre compartilhado com os espectadores. Os *traços* do percurso criativo são levados ao evento teatral, pois assim como Brecht, Mnouchkine anseia instruir seu público, assim como foram instruídos todos os integrantes da companhia que viveram a experiência de criação.

4.4. Escolas

4.4.1. Oriente: escrita corporal, visualidade e ritualização do cotidiano

Desde 1851, em função das grandes exposições universais, internacionais e coloniais²⁵⁸, de viagens empreendidas por atores, encenadores e dramaturgos, além de turnês europeias de artistas vindos de outros continentes, a arte teatral do Oriente passou a ter grande influência no teatro ocidental. Este contato fez com que grandes renovadores das artes cênicas passassem a olhar o teatro oriental com admiração e enorme interesse, uma vez que percebiam ali um modo distinto de apreensão da realidade, atraídos, principalmente, pelos aspectos espetaculares desse acontecimento teatral (a dança, o canto, a música, a estilização dos gestos, as máscaras, os figurinos, as maquiagens, etc.). Aspectos estes que tinham como foco o ator, centro da representação.

A transformação que o contato com esses artistas exerceu sobre Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht, entre outros, também modificou o pensamento e os modos de se fazer teatro de uma geração posterior, a geração dos anos de 1960. Este novo movimento, ligado e influenciado de certa forma por estes primeiros artistas, se interessou pelo oriente como uma espécie de lugar de origem, de memória do corpo. Assim, Julian Beck e Judith Malina, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine alimentaram suas pesquisas e reflexões sobre o trabalho do ator, sem dúvida que de modos distintos e particulares, ampliando seus horizontes e permeando-se pelas propostas orientais. Propostas antes éticas do que estéticas, incluindo-se aí o modo de preparação, o treinamento e a filosofia. Em se tratando do *Théâtre du Soleil*, há uma conjugação dos dois aspectos, o ético e o estético.

A influência do Oriente na companhia tem um ponto de origem, ou talvez, um momento decisivo, uma viagem que pode ser considerada iniciática empreendida por Ariane Mnouchkine, em 1963, e a possibilidade de realização de um sonho de infância. A viagem que deveria durar apenas seis meses durou quase quinze. Nos planos, conhecer a China, que para ela representava o reino da beleza, da aventura, do mistério. Porém, por conta da ausência de visto e da impossibilidade de entrada neste país, a encenadora iniciou sua

²⁵⁸ As exposições universais, internacionais e coloniais acontecem por diversas cidades do mundo ainda hoje. A primeira ocorreu em Londres em 1851. Paris já recebeu estas exposições em 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937.

aventura pelo Japão, onde permaneceu cinco meses e meio e experienciou dois encontros fundamentais. O primeiro, através de uma apresentação de teatro nô, na cidade de Kobe, um momento de revelação, pois ao mesmo tempo descobrira não apenas o teatro, mas um mundo antigo, sóbrio e radical, onde prevaleciam a simplicidade e a ideia de uma arte sem excessos. A segunda experiência, ou o segundo encontro, aconteceu em Tóquio, a partir de uma apresentação de um jovem ator que sozinho em cena representava uma batalha inteira, acompanhado apenas de um tambor. Era esse o teatro desejado pela também jovem aventureira.

Apesar de muitas tentativas de pedido de visto para entrada na China, feitas em cada país que chegava, este foi negado todas as vezes. A insistência com o país dizia respeito a uma China imaginária que a encenadora criara em sua mente, uma ruptura com o que conhecia, uma espécie de avesso, de outro lado da moeda, que representava, talvez, ter contato com o próprio teatro. A despeito da impossibilidade de conhecer o país que a levou a empreender sua viagem, em Bangkok, porém, teve a oportunidade de conhecer duas companhias tradicionais chinesas. Depois passou pelo Camboja e pela Índia. Neste último país, apesar da dificuldade de presenciar a miséria e a fome, decidiu permanecer e teve contato com o teatro kathakali. Ainda em seu percurso passou pelo Paquistão, pelo Afeganistão e pela Turquia.

Essa viagem, uma espécie de mergulho em outro espaço-tempo, trouxe como lição, a simplicidade e a poesia no dia a dia, uma ritualização da vida cotidiana, algo que é indispensável até hoje para a encenadora. Além da beleza encontrada no ritual há a partir dele uma transformação efetiva no modo de se viver e de se estar no mundo. Uma forma particular de se observar e se relacionar com a natureza, com os costumes e com os outros. Uma forma particular de se celebrar, um desejo pela celebração. Essa trajetória de encontros, uma “nova pequena infância”²⁵⁹, foi um momento de abertura e de recepção do que é considerado por Mnouchkine como um “tesouro” que resultou em uma grande transformação em seus modos de ver e de viver. Afinal, uma viagem só é uma verdadeira experiência se o viajante se expõe e se permite ser atravessado, tocado, afetado; com todos os prazeres e desprazeres que advêm dos acontecimentos vividos.

As marcas deixadas por essa viagem e pela enorme admiração que Mnouchkine tem pelo Oriente são visíveis na trajetória do *Théâtre du Soleil*, tanto na visualidade das formas, cores, texturas, e no jogo do atores, encontrados nos espetáculos, quanto nos procedimentos e

²⁵⁹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op.Cit.* p.52.

ferramentas utilizados no interior dos processos de criação. Visualidade e jogo dos atores, inspirados ou até mesmo sustentados pela *teatralidade* que as tradições orientais possuem, o que faz com que a representação, assim como foi visto no item 4.2.2. desta tese, se afaste instantaneamente do cotidiano, realizando uma espécie de corte espaço-temporal no real. Teatralidade que permite aos atores escaparem do realismo-psicológico e dos espectadores tomarem distância das questões tratadas no espetáculo, tornando-as, assim, notáveis. No que se refere à visualidade dos espetáculos há uma preocupação com a plasticidade e com a beleza em seus detalhes e nuances, seja na confecção de figurinos e adereços, na elaboração da maquiagem, seja na construção dos espaços. A beleza, segundo a encenadora, apropriando-se de um pensamento do autor alemão Friedrich Schiller²⁶⁰, é uma necessidade humana. A busca da beleza, para ela, representa o encontro com a gentileza, a delicadeza e a bondade. E a cultura japonesa, por exemplo, lembra a todo instante que existe uma “importância moral na beleza”²⁶¹. Lembra da beleza contida em cada objeto do cotidiano, em cada gesto, em cada comportamento, fazendo com que se perceba a que ponto ela faz parte dos valores.

Mas, além da visualidade, aspecto importante, há o jogo dos atores, ponto de partida e aspecto fundamental para a transposição. Afinal, como diz Mnouhckine, a arte do ator é oriental. Arte esta que segue alguns princípios de base como: se dirigir sempre ao público; importância do trabalho do corpo; papel da máscara e da música. No que tange à relação ator-música, o jogo consiste em desenvolver simultaneamente o que a tradição oriental separou: a dança, o canto e o jogo dramático, a poesia, uma “unidade análoga à *choréia*”²⁶² do teatro grego antigo. Unidade que traz em si uma série de regras e, por conseguinte, um longo e difícil aprendizado. Não há, no entanto, como faz questão de frisar a encenadora, a pretensão de se dizer que o *Soleil* se utiliza de técnicas do teatro oriental, afinal estas técnicas são aprendidas desde muito cedo pelos atores orientais, são um saber milenar que envolve muitas práticas que, de modo algum, são feitas pelos atores da companhia. Esse teatro é, de fato, uma estrada pela qual a encenadora procura seguir os rastros deixados no que ela considera a sua grande contribuição, a capacidade de revelar as possibilidades expressivas do corpo, a capacidade de metaforização dos sentimentos.

²⁶⁰ Este pensamento encontra-se no livro *Les lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*.

²⁶¹ MNOUCHKINE, Ariane. Encontro com a encenadora do *Théâtre du Soleil* como parte da exposição *Kabuki: costumes du théâtre japonais*, ocorrido no dia 17 de abril de 2012 na Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent. Tema do debate: O Kabuki: um tesouro para o Théâtre du Soleil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F2sMQEEDOFQ>. Acesso em 12/06/12.

²⁶² QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 1999. p.57.

Se o Ocidente viu nascer os grandes textos de teatro, a arte do ator foi durante muito tempo bem mais elaborada no Oriente. Lá tudo é mostrável, tudo é orgânico. Cada emoção, cada sensação encontra sua tradução em sintomas singulares. Os atores orientais autopsiam o ser vivo como ninguém. Tomemos um exemplo: estou com raiva, minhas veias incham de ódio, eu tremo, bato os pés, eu fico vermelha, fico verde, mas não da mesma maneira que eu me irrito com uma criança ou contra o traidor desmascarado. Por que se privar desses admiráveis saberes, por que não usá-los, fazê-los nossos, desenvolvê-los?²⁶³

Seguir esses rastros é, antes de tudo, se inspirar através da imaginação. Não copiá-los, mas tê-los como uma referência. A autora Françoise Quillet utiliza um termo interessante para denominar a relação entre a companhia e o oriente. Ela nomeia de “Oriente-referência”²⁶⁴ um espaço geográfico que serve de fonte inspiração para o *Théâtre du Soleil*, situando a Ásia e, mais especificamente a China, o Japão, o Camboja e a Indonésia, como os países que pertenceriam a este universo de referências.

Outro elemento de inspiração oriental do *Théâtre du Soleil* diz respeito à *transmissão*, fonte de produção de conhecimento primordial, uma vez que no Oriente são os atores os responsáveis pela preservação da memória do teatro, com suas técnicas e saberes, que são passados aos mais jovens através da observação, imitação e pela via oral. O início de grande parte das pedagogias no oriente começa pela ideia da cópia. É assim, por exemplo, no topeng, no kathakali, no kabuki, no nô, etc. O primeiro passo dado pelo aprendiz é sempre seguir o mestre para então, aos poucos, adquirir autonomia e caminhar sozinho. Esta noção de imitação é um procedimento artístico-pedagógico importante nos processos de criação da companhia. Seja ele relacionado aos modos de se preparar para uma improvisação (*concoctage*, preparação do espaço, utilização do figurino e da maquiagem), seja dentro da própria improvisação em si, no que diz respeito ao jogo do ator em cena (escuta, desenho corporal, música interior, etc.).

Neste sentido, de acordo com o ator Serge Nicolaï, há uma hierarquia que foi percebida por ele também quando chegou. Uma hierarquia que é compreendida por todos, e que tem como objetivo mostrar que existe um tempo a ser respeitado, um tempo de aprendizado que deve ser seguido, etapas a serem cumpridas. A maioria dos recém-chegados, por exemplo, cumprem uma séria de tarefas materiais antes de serem aceitos como atores. Depois, entram em cena fazendo papéis com menor importância e assim por diante. Percebe-se claramente no

²⁶³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op.Cit.*p.162-163.

²⁶⁴ QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 1999. p.37.

interior da companhia a noção de aprendiz, de estagiário, de postulante, de alguém que está ali, ao mesmo tempo em que imerso na criação de um espetáculo, para também absorver uma conduta bastante particular em relação ao processo coletivo e ao teatro. Absorção que acontece, sobretudo, a partir de uma transmissão pelos mais antigos. Todas essas maneiras de se portar diante da criação não são apenas transmitidas por Mnouchkine e, isso, na opinião de Nicolai, é um erro que cometem muitos novatos quando chegam ao *Soleil*. Dirigem-se apenas à encenadora como tudo somente passasse por ela e não pelo restante do grupo. O que é falso, uma vez que isso se passa pelo grupo como um todo e evidentemente pelos mais antigos, que estão lá para escutar, reconfortar, ajudar a combinar uma improvisação, ajudar a se vestir, a se maquiar, etc. Há uma parte de responsabilidade dada aos atores mais antigos na tarefa de transmissão, como se fossem uma espécie de “portadores do *Théâtre du Soleil*”²⁶⁵. Transmissão que, fora e dentro de cena, se dá pelo exemplo, como confirmam as palavras de Armand Saribekyan:

Há os antigos que estão sempre lá. Sempre prontos. Sempre prontos a imaginar coisas. E inventar. E a encontrar rápido em uma improvisação ou em uma dificuldade, a solução do problema. E que não demonstram sua fadiga e que estão sempre prontos. Um exemplo que não te permite se queixar, reclamar²⁶⁶.

Esse modo de pensar a transmissão no seio de uma companhia e a possibilidade de intercâmbio geracional sempre foi um sonho de Ariane Mnouchkine, um “sonho oriental”.

Uma trupe é como um ideal para a formação. A melhor escola. Onde todos os graus são permitidos. Eu sonho com uma trupe à oriental onde todos os antigos se encarregam dos novatos e servem de mestres a eles. Um mestre que deve dar muito mais ao aluno, se dar [...] Meu sonho seria [...] chegar a quatro gerações... Os mais velhos seriam santos... É um sonho. Um sonho, eu repito, oriental²⁶⁷.

Ainda que este sonho com uma trupe aos moldes orientais não tenha se efetivado de todo, uma vez que faz parte da trajetória da companhia constantes renovações de atores, em função de saídas e entradas, ele acontece, sob certa medida, pois existe hoje no *Soleil* idades que variam dos dezoito aos setenta e quatro anos. No entanto, diferente da noção de uma trupe quase como uma família, com inúmeras gerações em convívio, é mais correto se falar de “épocas” ou de “gerações” dentro da companhia. Um conjunto de pessoas reunidas durante

²⁶⁵ NICOLAÏ, Serge. Entrevista concedida ao autor desta tese em janeiro de 2013.

²⁶⁶ SARIBEKYAN, Armand. Entrevista concedida ao autor desta tese em outubro de 2012.

²⁶⁷ MNOUCHKINE, Ariane *apud* QUILLET, Françoise. p.121.

um ciclo de espetáculos, mas que aos poucos se desfaz. O que não permite a efetivação integral deste sonho.

Em relação à cena em si há ainda o que a encenadora denomina de “pedagogia da modéstia cópia”²⁶⁸, termo que possui relação direta com esta noção oriental, atendo-se antes à ideia de seguir um caminho deixado por alguém do que a busca por uma originalidade, uma necessidade bastante ocidental. A imitação, neste caso, pode dizer respeito a um trabalho de cópia no interior de uma cena improvisada, como acontece no trabalho de coro e corifeu, explicitado no item 4.2.3. desta tese, ou ainda na retomada de uma criação realizada por outro ator, seja esta criação relacionada ao corpo de um personagem e seus estados, seja relacionada a uma visão de cena que pode ser retrabalhada. Deve-se frisar, no entanto, que copiar, imitar, no primeiro caso, não significa plagiar, mas reconhecer. Não se trata apenas de imitar o exterior, mas o interior, copiar de dentro, pois não basta que um gesto seja copiado separado de sua emoção, seu aspecto interno. No segundo caso, é fundamental como parte desta pedagogia se compreender que é preciso ter humildade para fazer um percurso que já foi realizado por outro, perceber a potência e a qualidade de algo, tomá-lo para si e desdobrar, desenvolver, apresentar novas perspectivas.

²⁶⁸ MNOUCHKINE, Ariane *apud* FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil: Autour d’Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1998. p.73.

4.4.2. Obras Clássicas: mestres dramaturgos

O encontro com as obras clássicas dos “mestres dramaturgos”, como os denomina Mnouchkine, é a possibilidade de aprendizado pelo modelo, pelo exemplo, pela experiência prática de compreensão de como dar forma ao real, como reunir verdade e poesia. E como pedagogos fundamentais, esses autores fizeram e fazem parte da trajetória de aprendizado da companhia. Para a encenadora, é sempre preciso retornar a essas obras para o encontro com uma “forma radicalmente teatral, extremamente transposta”²⁶⁹ para alimentá-la e, principalmente, nutrir os atores que são autores com seus corpos no tempo e no espaço, nos processos de improvisação coletiva. Processos que, em longo prazo, esgotam o aprendizado e tornam-se rígidos e repetitivos.

No conjunto de espetáculos do *Théâtre du Soleil*, as obras clássicas foram utilizadas tanto no interior de processos de criação como exercícios para os atores, o que pode ser visto no item 5.3.3. desta tese, quanto tornaram-se, elas mesmas, propostas de criação dos chamados *espetáculos-escola*. Estes últimos, podendo ser entendidos sob dois aspectos distintos. De um lado, Shakespeare e de outro, Ésquilo e Eurípides. Shakespeare como uma maneira de se compreender o teatro como crônica de seu tempo e, do outro, os fundamentos da civilização ocidental.

Quando dizemos “colocar-se em escola”, não é de modo algum por modéstia. É muito ambicioso quando dizemos que nos colocamos na escola de Shakespeare. Que arrogância! Isso quer dizer tentar compreender, genialidade à parte, como ele trabalhava, como fazia para contar seu tempo, para fazer teatro. [...] Isso quer dizer que vamos tentar descobrir uma forma, tomá-la como crianças. Como uma ferramenta pesada demais para nós, e tentar compreender como, com esta ferramenta, podemos fazer algo não semelhante ao que permite esta ferramenta em um país ou um continente dado, mas cujo universal do que ela permite fazer vai talvez nos ser revelado um pouco, descoberto²⁷⁰.

²⁶⁹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op.Cit.*p.58.

²⁷⁰ BANU, Georges. “De l’apprentissage à l’apprentissage”. *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, décembre 2001. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/le-theatre-du-soleil/de-l-apprentissage-a-l-lang=fr>. Acesso em: 04/03/2012.

Colocar-se em aprendizado nestas “escolas” como “crianças” que tomam para si uma “forma” é para a encenadora, uma “aventura perigosa”, pois é um mergulho psicológico, artístico e afetivo muito profundo. Afinal, a criação é uma experiência com tudo o que ela tem de desconhecido e desafiador. A ideia de tomar uma forma para si representa verdadeiramente viver esta forma a ponto de ser capaz de compreendê-la, escutando-a com padecimento e aceitação, recebendo-a integralmente. Mnouchkine prefere, neste caso, falar antes, talvez, de “humildade” na aproximação com estas obras do que em “modéstia”, uma vez que com a despreensão e a falta de ambição do modesto jamais seria possível uma aventura como esta. No entanto, montar Shakespeare, Ésquilo e Eurípides é, para a encenadora, respeitá-los acima de tudo, permitindo que a peça transforme os artistas que dela se aproximam e a tomam, ou talvez, deixando que todos sejam tomados por ela. Montar uma obra previamente escrita e sem a presença do autor na sala de ensaio é jamais adaptá-la aos interesses da companhia, usá-la como pretexto, ou como álibi para se tratar de outro tema ou de outros interesses. Há, sem dúvida, maneiras de se ler uma mesma peça, mas para a encenadora, deve-se fugir da leitura que “consiste em torcê-la”²⁷¹. E muito menos “destruí-la” em favor de ideias pré-concebidas. Ao contrário, o que se pretende através de uma atitude de não julgamento em relação aos personagens, às palavras e às situações propostas, é “ler muito, muito profundamente”²⁷² o que o autor concebeu e permitir que isso toque e afete os atores e, posteriormente, os espectadores.

Um trecho do programa do espetáculo *Richard II* deixa bem claro o modo de aproximação com a obra shakespeariana: “Diante deste texto, nós trabalhamos ao pé da letra, como ao pé de uma montanha, atentos a cada palavra pronunciada por estes primeiros grandes visionários, esforçando-se para ver o que eles veem, para mostrá-lo por nossa vez, colocá-lo no espaço em plena luz”²⁷³. Portanto, essas encenações foram consideradas, pela própria encenadora, como uma “ilustração” uma “colocação em imagens do texto de Shakespeare”²⁷⁴.

Na escola Shakespeare, pertencente à trajetória da companhia através de um ciclo de três espetáculos (*Richard II*, *La Nuit des Rois* e *Henry IV*)²⁷⁵, o aprendizado se deu por uma

²⁷¹ MNOUCHKINE, Ariane *apud* COUPFERMANN, Émile. “Différent: le Théâtre du Soleil”. In: *Travail Théâtral*. Cahiers trimestriels, janviers-mars, 1971.p.6.

²⁷² Idem.

²⁷³ MNOUCHKINE, Ariane. *Texte-programme de Richard II*. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/te-xte-programme-de-richard-ii>. Acesso em: 30/10/13.

²⁷⁴ NEUSCHÄFER, Anne. *Apprendre l'écriture dramatique dans l'atelier d'un grand maître* Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/apprendre-l-écriture-dramatique>. Acesso em 30/10/13.

²⁷⁵ Este ciclo começa em 1981 e termina em 1984. A peça *Le Songe de une nuit d'été*, de 1968, apesar de ser do mesmo autor, deve ser tratada sob outra perspectiva na trajetória da companhia, como já foi visto no capítulo 2

série de caminhos distintos. No intuito de se preparar para “contar em um próximo espetáculo uma história de hoje”²⁷⁶, a companhia se aproximou do autor inglês, “o especialista que sabe as ferramentas mais justas e as melhor adaptadas às récitas das paixões e dos destinos dos homens”²⁷⁷.

Como primeira camada, ou primeiro caminho de aprendizado, estas peças representaram a possibilidade do exercício do texto dramático aliado às descobertas corporais de espetáculos anteriores (máscaras e figuras populares). Pelo exercício de alteridade proporcionado pelo encontro com esta obra, que se afastava das propostas de criações coletivas anteriores, houve a possibilidade de desenvolvimento da potência criadora dos atores, que deveriam, na visão de Mnouchkine, se encarregar de mostrar a situação e o estado dos personagens que proferiam as palavras do texto, já dadas pelo autor. As palavras como sintomas de estados. Afinal, tudo vem das palavras, e é no texto que estão todas as informações necessárias sobre aquele universo. Portanto, mergulhando em uma experiência, em uma abertura às palavras, os atores deveriam, através do jogo, fazer com que as palavras ganhassem corpo. Além desse aspecto importante no que diz respeito ao trabalho com os estados, houve ainda um aspecto técnico relativo ao aprendizado da dicção e da respiração do texto, como também, um aprendizado da própria língua francesa e um engrandecimento do vocabulário, principalmente aos estrangeiros que faziam parte da companhia. Este dado é relevante, uma vez que uma das grandes dificuldades existentes nas improvisações dos atores é o uso da palavra. Principalmente quando se trata de uma improvisação que pretende, como ponto de partida, afastar-se do realismo-psicológico em busca da *teatralidade*. De que forma utilizar a palavra verdadeiramente como ação, com a mesma força e precisão de um ato físico, e não como descrição ou explicação da situação? Como dar forma e potência artística à palavra que nasce do corpo?

O contato com Shakespeare representou a possibilidade de se vivenciar a “visão pluridimensional”²⁷⁸ de sua obra que consegue juntar a política com a psicologia, o cósmico e o sagrado, assim como o trágico e o cômico, que convivem lado a lado, bem como a descoberta do sentido épico a partir do qual a narrativa ultrapassa o personagem, o homem, que é apenas uma parcela de um todo. O homem como uma pequena parte do cosmos, atado a ele e comprometido na história. Esse é um aspecto muito importante na concepção do ator nas

desta tese, pois representou outro momento e, portanto, uma escolha completamente distinta da realizada no ciclo shakespeariano.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ SIMON, Alfred. “Naître et renaître au théâtre”. In: *Théâtre em Europe*, n.3, Paris, juillet, 1984,p.80.

práticas do *Théâtre du Soleil*, uma vez que este jamais deve se esquecer que “é, antes de tudo, um contador”²⁷⁹, alguém que joga e conta para o espectador uma história que também o ultrapassa. E esse é um aprendizado importante do ciclo shakespeariano. Para Mnouchkine, “o homem shakespeariano é um homem ligado às forças do mundo”²⁸⁰, um homem-cósmico. E essa é a grande força das peças históricas de Shakespeare. O mundo é concretizado em cena pelo viés da história e pelas paixões humanas simultaneamente, passando do pequeno aposento do interior de um castelo, para as ruas da cidade.

Faz parte do gênio de Shakespeare sua maneira de desembaraçar a história da descrição, da anedota, quase do relato. É uma história sem vazios. Nem os nomes históricos, nem a fidelidade aos acontecimentos tem importância. As situações são autênticas; gostaria de dizer mais uma vez: autênticas ao máximo [...] O tempo não existe; existe apenas a presença da história, seu funcionamento, que sentimos quase fisicamente. Pode ser uma dessas noites dramáticas em que o poder muda de mão, em que o destino de todo o reino depende de um conselho palaciano, talvez de uma única punhalada. Uma dessas noites históricas das quais cada um de nós se lembra muito bem, quando o ar tem outra densidade e as horas outra duração. Quando se esperam notícias. Shakespeare não dramatiza apenas a história: dramatiza a psicologia, serve-a em grandes fatias, nas quais nos reconhecemos²⁸¹.

Esse reconhecimento deve-se ao fato de ser possível se perceber e até se emocionar com a humanidade dos personagens, que apesar de distantes teatralmente, são humanos e possuem, em certa medida, alguma identificação com o espectador. Homens que vivem seus sentimentos “à flor da pele e sem predeterminação”²⁸². Esse reconhecimento seria o encontro com o “universal” do qual fala Mnouchkine, algo que toca o humano, que reconhece no outro a si mesmo, mesmo sem, talvez, compreender exatamente o porquê.

Houve outro aprendizado importante neste período no que concerne à relação do ator com o espectador. Em *Richard II*, uma peça que foi considerada pela companhia como pertencente ao “jogo mascarado”, predominava a frontalidade com a plateia. Sob esta perspectiva todas as falas eram enunciadas e endereçadas ao público, o que impôs uma qualidade bastante particular, ampliando ainda mais o caráter de representação, de teatralidade deste jogo. Na percepção de Mnouchkine, Shakespeare não fazia seus personagens falarem entre si, mas sim, numa relação direta com o público. Para a encenadora, a tentativa de uma

²⁷⁹ DUSIGNE, Jean-François. *Apprentissage à l'école de Shakespeare*. Master sous la direction de Georges Banu. UFR d'Études Théâtrales. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 1985.p.24.

²⁸⁰ MNOUCHKINE, Ariane. “Les Dieux qu'il nous faut”. In: *Acteurs*, n.2, février, 1982.p. 23.

²⁸¹ KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.37.

²⁸² DUSIGNE, Jean-François. *Op.Cit.* p.30.

tradição realista que fez com que o autor fosse encenado como se os personagens, em uma verdadeira sala de jantar, falassem entre si, tornava a obra enfadonha. Mas, como aponta Dusigne (1985), no ciclo de espetáculos *Richard II*, *La Nuit des Rois* e *Henry V*, que comportava uma tragédia, uma comédia e uma tragicomédia, uma concepção distinta de relação palco/plateia foi proposta a cada peça e, portanto, novos exercícios interpretativos para o ator. Em comum, o palco vazio, um mesmo espaço onde se passavam os três espetáculos, e o foco no personagem/ator, centro da cena.

Foi a partir deste ciclo, ainda, que houve uma primeira possibilidade de aproximação entre Oriente e Ocidente no *Soleil*. Em *Richard II* e *Henry IV* esta aproximação ocorreu através de uma associação entre o universo das guerras e disputas pelo poder e o mundo japonês medieval, uma possibilidade concreta de distanciamento de toda e qualquer associação com o medievalismo das séries televisivas e de outras aproximações feitas em relação a Shakespeare. A projeção do filme *Kagemusha*, de Akira Kurosawa, foi fundamental no encontro com esta forma, servindo como fonte de inspiração. Em *La Nuit des Rois*, a inspiração era a Índia, referência que veio a partir de um desejo da encenadora por uma expressão mais sensual, mais feminina.

No mesmo caminho destas referências, também a música, como já foi visto anteriormente, definitivamente modifica sua forma de intervir no conjunto da encenação, tornando-se “onipresente” durante todos os espetáculos do ciclo, ampliando seu repertório de imagens possíveis e de instrumentos utilizados.

Na escola das tragédias gregas, pertencente à trajetória da companhia através de um ciclo de quatro peças denominado *Les Atrides (Iphigénie à Aulis, Agamemnon, Les Choéphores e Les Euménides)*²⁸³, uma série de dificuldades e aprendizados para atores e encenadora. Apesar deste ciclo não ter um caráter declaradamente pedagógico como no ciclo anterior, ele pode ser considerado como tal. Colocar-se diante destas obras e da imensidão do projeto foi tomado por todos como um grande desafio. Apesar de Shakespeare e Ésquilo terem sido ambos um desafio para a companhia, na opinião de Mnouchkine, o segundo foi ainda mais duro, mais difícil. Principalmente para os atores, pois requereu a eles uma espécie de “reconversão”, uma transformação ainda maior que a anterior, uma vez que ao mesmo tempo em que a tragédia grega os forçava a uma exteriorização tamanha, os impunha uma grande e profunda interiorização.

²⁸³ Este ciclo começa em 1990 e se conclui em 1992.

A escolha pela história da família dos Átridas, como um possível ponto de origem dos tempos, é interessante, pois traz a possibilidade de se trabalhar, talvez, com a tragédia mais sangrenta do teatro ocidental, como aponta Labrouche (1999). Sangrenta porque extremamente carnal e sagrada ao mesmo tempo. Nela, os heróis expõem suas almas e entranhas em cena, como identifica Mnouchkine. As decisões são tomadas sem problema de consciência, sem dúvida, sem hesitação, nem qualquer tipo de sentimentalismo. Esta força, para a encenadora, está no texto, no qual as palavras são essenciais, possuindo poder de invadir quem as escuta, tamanha violência e audácia. Portanto, o trabalho aqui era permitir que a força dessas palavras invadissem os corpos dos atores. Essa era a grande dificuldade e a aposta do projeto. Como trazer ao espectador contemporâneo este texto, espectador tão afastado da palavra e de sua capacidade de provocação?

Cada palavra chega com sua placenta. É preciso devolver as palavras de Ésquilo a seu duplo sentido, compostas. Retirar as camadas sucessivas que se acumularam sobre elas ao longo dos anos (edições, traduções, interpretações...), devolver às palavras seus sentidos, contra a insipidez, o aburguesamento, a censura. Nada é obsoleto, nem mesmo difícil nesses textos. O importante é lutar contra as ideias herdadas e não herdadas. O clichê mais difundido é que o teatro grego é chato. Mas são apenas prejulgamentos e a priori. Na realidade, as tragédias gregas tem uma cor, um ritmo e eles palpitam como um coração²⁸⁴.

Como procedimento nos ensaios, mais uma vez referindo-se a noção de se partir do “zero”, Mnouchkine utilizou-se de uma forma de se aproximar da obra tentando retirar dela todo o peso ou os clichês que poderiam vir associados à ideia de uma tragédia grega. Em sua imaginação e na imaginação dos atores, uma espécie de “jogo”, que consistia em supor que Ésquilo tivesse acabado de enviar à companhia sua peça. Como proposta de exercício, a encenadora rasgava páginas da obra e entregava as frases aos atores aos poucos, permitindo, assim, que experienciassem cada momento como um instante único e independente. E, portanto, surpreendente. Essa surpresa, essa versatilidade dos estados e das palavras pronunciadas no texto são apontadas pelo ator Simon Abkarian: “A impressão que os grandes autores de teatro nos dão, particularmente Ésquilo, é que eles mesmos eram surpreendidos pelo que escreviam. Ficávamos, portanto, duas vezes surpresos”²⁸⁵.

²⁸⁴ FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil: Autour d’Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1998. p.210.

²⁸⁵ ABKARIAN, Simon *apud* PICON-VALLIN, Béatrice. “Leaving room from the others”. In: WILLIAMS, David. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil sourcebook*. New York: Routledge, 1999. p.206.

A partir da aproximação anterior com o Oriente-referência, os caminhos estavam abertos para ao se falar, também, de uma grande narrativa ocidental, aproximá-la das grandes narrativas do teatro oriental. Assim como o *Mahabharata* fala ao espectador hindu, as tragédias gregas são narrativas fundadoras da civilização ocidental. Para o coro do espetáculo, parte fundamental da tragédia e ponto de partida dos ensaios, a aproximação com o Kathakali e Bharata-Natyam foi decisiva para a compreensão da potência deste elemento da cena, que antes de ser cantado, optou-se por ser apenas dançado e falado, não em conjunto, mas focado em um corifeu. O trabalho de compreensão física do coro durou vários meses em função da necessidade de se descobrir sua forma no próprio trabalho de criação e, não, através de uma solução intelectual, de uma “ideia”. Através dos saberes e das vivências culturais de cada ator da companhia, com auxílio essencial da música, chegou-se a uma forma final que misturava diversas referências, dando às intervenções deste conjunto uma distância não identificável. Uma das marcas deste ciclo foi justamente o modo como a companhia encontrou para representar o coro em cena, sempre uma dificuldade para aqueles que se arriscam no universo trágico. A impossibilidade de fazer com que o coro cantasse de forma convincente fez com que Mnouchkine imediatamente optasse pela dança, mas tendo que encontrar com os atores um modo de tornar essa dança não um interlúdio ou passagem de cena, mas algo que efetivamente tivesse uma função na cena. Como resultado, as coreografias funcionavam como “veículo privilegiado das emoções provocadas pelos acontecimentos”²⁸⁶ que ocorriam na cena. Para Mnouchkine seria, portanto, impensada a realização deste ciclo sem a presença da música e de Jean-Jacques Lemêtre.

Em comum, ambas as escolas deram ao *Théâtre du Soleil* a possibilidade de um mergulho na alma humana, tocando em lugares bastante profundos e desconhecidos. Shakespeare “faz explodir o centro do mundo e o coração dos seres para mostrá-los. O poeta abre o ser e o ator tem a terrível tarefa de mostrar o que não se mostra”²⁸⁷. Ésquilo, “traz à luz as trevas da alma”²⁸⁸.

²⁸⁶ FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil: Autour d’Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1998. p.221.

²⁸⁷ Idem. p.206.

²⁸⁸ Idem.

4.4.3. Cinema: atores, diretores e modelos técnicos

Desde 1947, quando tinha apenas oito anos, Ariane Mnouchkine começou a acompanhar seu pai, o produtor de cinema Alexandre Mnouchkine, em sets de filmagem. Muito de seu aprendizado vem, como afirma, desse contato, ainda que questionasse algumas escolhas artísticas do pai, consideradas por ela comerciais demais. A partir dessa experiência percebeu logo que seu fascínio estava muito mais relacionado à parte técnica do cinema, ao lado de trás das câmeras, nas pessoas e nos mecanismos que faziam com que o “milagre” acontecesse, do que na outra parte, a que era vista pelo espectador. Ainda que nessa época já percebesse que não tinha o desejo de trabalhar com cinema, apesar de ser uma grande paixão, foi neste ambiente que adquiriu muitos dos seus aprendizados como artista, em todos os sentidos. Mas o cinema, um universo considerado por ela como “brilhante, seguro de si, e que se achava acima da ralé”, a apavorava, pois acreditava que poderia se perder nele. Outro empecilho advindo do contato com este universo era que, além do fato de que é necessário muito dinheiro para se produzir filmes, não haveria a possibilidade de sempre se trabalhar com quem se desejasse, ou seja, estar junto de seus companheiros, mas antes fazer parte de um sistema. Além disso, os grupos que se formavam no cinema eram sempre temporários, pois se juntavam para a realização de um projeto e logo depois se separavam, com raras exceções. E seu desejo, ao contrário, era trabalhar em equipe, mas em uma equipe que pudesse desenvolver um projeto continuado.

Como parte importante de sua formação, filmes americanos assistidos na infância em um cinema de bairro, de cineastas como John Ford, Howard Hawks, George Cukor, Wellman, Raoul Walsh, Vincent Minelli, Joseph Mankiewicz, Douglas Sirk, entre outros. Após essa formação inicial, outros grandes cineastas fizeram e fazem parte de sua lista de referências e inspirações: os italianos, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Sica; os japoneses, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu; bem como o indiano Satyajit Ray, o americano David Wark Griffith, o alemão F.W. Murnau, o francês Jean Renoir, e o inglês Charles Chaplin.

Para se pensar a relação entre a prática criativa do *Théâtre du Soleil* e o cinema, um meio que faz parte da formação de Mnouchkine e a partir do qual ela construiu sua cultura artística, que segundo ela mesma é mais cinematográfica do que teatral, pode-se discriminar a existência de dois eixos: o primeiro, relacionado ao cinema enquanto inspiração (jogo dos atores, composições espaciais, etc.), e o segundo, relacionado a técnicas emprestadas do

cinema ao teatro, o que Béatrice Picon-Vallin (2011) denomina *cineficação*²⁸⁹. Segundo a autora, a *cineficação* se apresenta de duas maneiras distintas: a *externa*, que se utiliza, em cena, da tecnologia propriamente (telas, imagens projetadas, imagens de cinema, e também o vídeo, através da captura de imagens ao vivo); e a *interna*, que é a utilização de modelos técnicos do cinema (enquadramento, montagem, decupagem, planos, close-up, travelling, etc.) e a sua transposição para a linguagem teatral.

Se o primeiro eixo de relação com o cinema sempre foi presente nos processo de criação da companhia, principalmente no que diz respeito ao jogo dos atores do cinema mudo²⁹⁰, uma referência recorrente para o desenvolvimento do trabalho do ator, é a partir da filmagem do espetáculo *Tambours sur la digue*, em 2001, que o segundo eixo começa a surgir de forma determinante nessas práticas. Durante este processo de filmagem, na tentativa de não se fazer apenas uma captação para registro da obra, mas verdadeiramente transformá-lo em um filme - um *filme de teatro*²⁹¹ -, diversas modificações foram feitas no espetáculo original a partir das exigências da câmera e da especificidade do cinema. Estas experimentações resultaram em novas formas de se olhar o teatro e, também, o cinema, ambas as artes importantes para Ariane Mnouchkine. A extrema teatralidade do espetáculo obrigaria, também, sob uma perspectiva cinematográfica, a opção por uma forma radical. Segundo Béatrice Picon-Vallin²⁹², a encenadora usou estratégias diferentes para levar ao cinema este trabalho. Uma destas e, talvez, a mais marcante no filme foi que, ao invés de tentar amenizar o efeito das marionetes, ao contrário, Mnouchkine optou por acentuá-lo através da separação entre a imagem das marionetes em cena e a voz dos atores, dublada separadamente. Assim, a imagem mostrava um ator marionete movendo seus lábios e em outro espaço a voz dublada. E esta separação (voz e corpo) faz parte do resultado final do filme. O espectador assiste, também, como uma revelação do mecanismo empregado, os atores vestidos de roupa preta em um espaço distinto, acompanhando a imagem do filme e dublando-a. Experiência que fora desenvolvida durante os ensaios e que passou a figurar no filme como uma espécie de exposição de um procedimento do processo de criação.

Outra modificação na passagem de uma a outra linguagem foi a introdução da *voz em off*, uma narração feita por Mnouchkine introduzindo o filme. Este recurso, retirado do

²⁸⁹ PICON-VALLIN, Béatrice. “Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico”. In: *Revista Sala Preta* - volume 11, Edição nº 11, Seção: ENTREVISTAS, Artigo 1, São Paulo: ECA-USP, 2011.

²⁹⁰ Filmes de Charles Chaplin e Lilian Gish são sempre os exemplos mais citados pela encenadora.

²⁹¹ Béatrice Picon-Vallin conceitua “filme de teatro” como um produto cinematográfico que tem sua origem a partir de um espetáculo teatral e a ele continua vinculado. É uma recriação de um espetáculo pelo cinema.

²⁹² PICON-VALLIN, Béatrice. “Visioni: il cine-teatro della troupe del Soleil”. In: BOTTIROLI, Silvia; GANDOLFI, Roberta. *Un Teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2012. p.183-213.

cinema, alimenta posteriormente *Le Dernier Caravansérail* e é ele, também, que permite uma importante mudança na estruturação do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir*. A opção pela *voz em off* neste último foi fundamental para trazer agilidade aos acontecimentos vividos em cena criando possibilidades de saltos temporais, deixando assim, a narrativa mais potente. É interessante pensar, aqui, que com a utilização destes recursos pode-se pensar que o cinema enquanto linguagem trouxe ao teatro a possibilidade de se rever. Os desafios propostos por esta passagem da linguagem teatral para a linguagem cinematográfica que o filme de teatro pressupõe, uma vez que apesar de guardar suas origens teatrais é cinema, fez com que fosse necessário se reinventar e descobrir novas potências, o que sem dúvida trouxe um grande aprendizado aos atores e à encenadora. Aprendizado e inspiração, pois o mergulho nas filmagens de *Tambours sur la digue* proporcionaram à companhia transformações no modo como se reaproximariam do teatro nos três espetáculos seguintes: *Le Dernier Caravansérail*, *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*. Uma destas inspirações ocorreu a partir de pequenas plataformas com rodas utilizadas para realizar movimentos de câmera (*travelling*) nesta filmagem. Destas plataformas, nasceu a ideia dos cenários móveis de *Le Dernier Caravansérail* (2003) e, como consequência, por conta do recente mergulho profundo no ambiente cinematográfico houve, também, a utilização de modelos técnicos (*cinificação interna*), bem como o uso de imagens projetadas (*cinificação externa*).

A encenadora considera que a partir da filmagem de *Tambours sur la digue*, a linguagem teatral da companhia foi “flexibilizada”, uma vez que se passou a perceber que alguns elementos cinematográficos poderiam ser recuperados, ou mesmo, subtraídos do cinema pelo teatro sem, no entanto, isso representar uma espécie de “traição” ao próprio teatro. Apesar de uma utilização recorrente destes modelos técnicos, como por exemplo, o *travelling*, em momento nenhum isso foi uma definição anterior aos ensaios, mas resultado das descobertas do palco e da abertura para o diálogo entre estas artes.

Assim como o espetáculo *Le Dernier Caravansérail* tem inspiração direta no cinema não deixando, no entanto, de ser teatro, o filme feito posteriormente a partir dele alimentou-se enormemente do teatro, mas sendo cinema, como ressalta Mnouchkine. O diálogo foi ainda maior que no projeto anterior, *Tambours sur la digue*. Essa alimentação e inspiração mútua compreende um ciclo importante na relação teatro-cinema nas obras (teatrais e cinematográficas) da companhia, momento marcante em sua trajetória artística.

O próprio processo de registro de ensaios foi fruto das possibilidades apresentadas pelo uso do vídeo. Se antes estes registros eram apenas feitos a partir de um gravador, perdendo-se, portanto, inúmeros momentos visuais, a utilização desta ferramenta junto às improvisações

permitiu a transformação destas em escritura cênica, ampliando assim a noção de escrita, que saía apenas do universo das palavras e voltava-se, de forma definitiva, para o espaço do corpo, lugar de origem das palavras. Foi, também, a partir das filmagens de *Tambours sur la digue*, que o computador passou a fazer parte dos ensaios, uma vez que possibilitou o arquivamento e a classificação de registros de vídeo e fotografias, facilitando o trabalho de identificação dos elementos visuais dos espetáculos em processo de criação. Hoje, elemento indispensável tanto para estes tipos de registros, como ainda para a produção das notas de ensaios. Se os trechos de ensaios filmados durante o processo de criação do espetáculo *Le Tartuffe* para o documentário *Au Soleil même la nuit* não podiam ser vistos pelos atores, em *Le Dernier caravansérail* a situação se modificou. Neste caso, a gravação das improvisações passou a ser um recurso fundamental para o desenvolvimento da *escritura cênica* como forma de criação na companhia, como pode ser visto no capítulo 5 desta tese. Foi, inclusive, a partir desta importante ferramenta que grande parte da pesquisa desta tese foi possível.

5. PROCESSOS DE CRIAÇÃO: PERCURSOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS

5.1. O processo de criação como rede e o inacabamento da obra de arte

Segundo Georges Banu (2005), “a sala de ensaio é para o encenador o que o ateliê é para o pintor e o escritório para o escritor. O lugar de uma gênese”²⁹³. Logo, penetrar no cotidiano de uma sala de ensaio, de um ateliê ou de um escritório é a possibilidade de se conhecer de perto de onde e de que maneira surgem as obras de arte, no caso do teatro, os espetáculos. O vocábulo “gênese” vem do grego *gênesis*, formado por *genos*, que significa nascimento, raça, casta, família e por *sis*, que é ação. Portanto, sua etimologia revela a presença de uma “ação” (*sis*) em seu interior, uma indicação de movimento que faz com que o emprego desta palavra jamais traga consigo um sentido estático, ou a imagem de um momento paralisado no tempo. Desta forma, interessar-se pela gênese de uma obra é tentar compreender sua gestação em seus desdobramentos e seu nascimento em seu desenrolar enquanto partes de um processo.

É importante que fique claro, no entanto, que de modo algum há uma pretensão neste capítulo da tese de se fazer uma gênese dos espetáculos do *Théâtre du Soleil*. Seria leviano enveredar pelo caminho dos estudos genéticos ou da crítica genética sem o conhecimento aprofundado do assunto, ainda mais em se tratando de uma primeira tentativa de apropriação. Antes, algumas considerações, conceitos e procedimentos destes estudos contribuiriam para o direcionamento das descrições e das reflexões feitas a seguir.

Não é considerada uma tarefa fácil o estudo genético²⁹⁴ de obras de arte em virtude da contraposição existente entre a linearidade do discurso na forma de apresentação de tal estudo e a não linearidade e simultaneidade características de todo processo de criação, uma rede complexa de interações. Todo esforço daquele que se propõe a esta tarefa reside em não afrontar esta propriedade do processo de criação, colocando-se, deste modo, contra seu movimento intrínseco e sua complexidade enquanto percurso. No caso de uma obra teatral, especificidade desta tese, a complexidade e a densidade desta rede são ainda maiores, uma vez que a natureza coletiva deste tipo de processo pressupõe interações entre “indivíduos em

²⁹³ BANU, Georges (org.). *Répétitions: de Stanislavski à aujourd'hui*. Paris: Actes Sud, 2005. Contracapa.

²⁹⁴ O crítico genético observa e analisa os percursos de fabricação das obras de arte, a partir de registros deixados pelo artista, dando a elas uma perspectiva de processo. Neste sentido, as obras são vistas como um momento deste processo e, portanto, consideradas em seu inacabamento (SALLES, 2011).

contínua troca de sensibilidades”²⁹⁵. Isto posto, Salles (2008) alerta que é fundamental escapar das “amarras teóricas dicotômicas”²⁹⁶ que conduzem muitos estudos críticos ao enfatizar ora a relação autor/obra, ora obra/receptor, ora a obra com ela mesma. Um crítico genético, ao se interessar pelo processo teatral, por exemplo, é testemunha da construção de uma obra feita por muitos criadores que concomitantemente interagem entre si, preveem o espectador futuro - devido ao aspecto comunicacional de toda obra de arte²⁹⁷ - e são eles mesmos os primeiros receptores desta obra enquanto a criam. É nesta multiplicidade de diálogos constantes que se dá a relação de criação e é respeitando-a em seu aspecto não-dicotômico, mas “triádico” (autores-obra-receptores), que deve ser feito o trabalho de análise.

Levando em consideração que o estudo do crítico genético deve respeitar a relação autores-obra-receptores, autores e receptores no plural por se tratar do espetáculo teatral, é necessário, primariamente, levar em consideração que o espetáculo enquanto obra é apenas um momento do processo de criação, devendo, portanto, ser examinado em seu *inacabamento*, ou seja, como uma das inúmeras possibilidades de obras intuídas e experimentadas ao longo do percurso criativo. Afinal, uma série de escolhas feitas deixa para trás esboços de cenas, trechos de diálogos, tentativas de personagens, propostas de figurinos, de cenários e de iluminação, e experiências sonoras e musicais. No caso do fenômeno teatral, este inacabamento faz parte de sua constituição por se tratar de uma obra denominada viva, passível de modificações em maior ou menor grau durante sua trajetória de apresentações. Assim sendo, o vai e vem entre a obra inacabada apresentada ao espectador e o passado de sua preparação, partes inseparáveis de um mesmo processo, é um movimento imprescindível para o estudo genético.

Segundo Josette Féral (2013), a premissa que fundamenta os estudos genéticos, a partir de hipótese de Pierre-Marc de Biasi (2000), é de que a obra seria o efeito de suas metamorfoses e, portanto, conteria a *memória de sua própria gênese*. À vista disso, a obra seria o efeito de um trabalho que deixaria *traços*, “resquícios que se depositam *na obra* sob a forma do espetáculo terminado *e fora da obra* sob a forma de documentos, rascunhos,

²⁹⁵ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011. p.56.

²⁹⁶ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008. p.109.

²⁹⁷ Cecília Almeida Salles ressalta que a “relação comunicacional” é inerente ao ato criativo, pois está inserido em todo processo de criação o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido e que, por vezes, o próprio processo carrega “marcas da futura presença do receptor” em suas ações. “O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor” (SALLES, 2011, p.54)

anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada”²⁹⁸. Em se tratando do fenômeno teatral é decisiva a escolha do termo *traço* para falar dos vestígios do percurso de produção da obra, presentes nela ou fora dela, uma vez que este termo expressa de forma precisa a diversidade de natureza e de origem destes traços (sonoros, gráficos, escritos ou mnésicos, virtuais ou tangíveis, etc.). E, como salienta Féral, essa classificação igualmente considera a possível existência de traços virtuais ou invisíveis, ou ainda ausentes, o que é fundamental para o estudo genético teatral, pois também os *traços ausentes, apagados e rasurados* são materiais de pesquisa, já que “os esboços de teatro são fundamentalmente construídos sobre uma lacuna”²⁹⁹. Para Féral, sendo estes esboços obrados a partir de lacunas, a observação de Biasi não pode ser considerada exata quando se trata das obras teatrais. No caso do teatro, a obra como efeito de suas metamorfoses não contém toda a memória de sua própria gênese, pois ao longo das transformações do percurso criativo existem os traços perceptíveis na obra apresentada ao público e existem traços que são eliminados, suprimidos ou atenuados, presentes apenas na memória dos criadores ou em registros escritos, sonoros ou visuais. Desta forma, “as correções, as eliminações, as supressões parecem tão importantes a analisar quanto o que fica e o que permanece na obra final.”³⁰⁰ O desaparecimento de elementos é tão considerável quando o surgimento de novos elementos, as indefinições são tão parte do movimento de criação quanto as decisões, assim como a renúncia em contraposição à obstinação.

Outra observação importante feita por Féral a respeito dos estudos genéticos e da utilização de *traços* como material de pesquisa é que existe hoje uma *fabricação de traços* como característica marcante de muitos criadores e que deve ser levada em consideração na análise genética. Esta fabricação nada mais é do que a transformação de documentos privados de processos (cadernos de notas ou diários de bordo) em documentos públicos, muitas das vezes no próprio programa do espetáculo, revelando, assim, um desejo de atenção também para a *obra em criação* na relação que esta estabelece com a *obra em espetáculo* apresentada ao público. A fabricação de traços, ou a divulgação de *vestígios de processo* é uma característica importante do projeto artístico-pedagógico do *Théâtre du Soleil*, analisada no item 3.1 desta tese, que possui relação direta com o intuito de esclarecimento, de iluminação e de revelação de mecanismos.

²⁹⁸ FÉRAL, Josette. “A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.3, n.2, p. 566-581, maio/ago, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10/10/13. p. 568.

²⁹⁹ *Idem*. p.571.

³⁰⁰ *Idem*.

Tendo como princípios todos esses importantes aspectos dos estudos genéticos levantados por Salles e Féral, e outros que ainda surgirão no decorrer desta reflexão escrita, serão analisados neste capítulo os processos de criação de duas obras teatrais - *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*. Processos de criação denominados nesta tese de *encenações*, ou seja, ações de encenar, de colocação em cena. Processos que pressupõem a presença de múltiplos colaboradores mobilizados para a realização deste ato, não representando, portanto, um objeto inerte, mas sujeitos em ação. Por isso, a encenação, reconhecida como ação de sujeitos no tempo, é algo complexo que deve ser observado e analisado em suas redes de relações, sob vários pontos de vista, em seus avanços, recuos, errâncias, descobertas, supressões e perdas, como foi dito anteriormente.

Ainda que a presença na sala de ensaio, no calor da criação, como observador dos movimentos do processo seja um fator importante no estudo genético, não foi possível na realização desta pesquisa o acompanhamento de nenhum dos dois percursos criativos em questão. Mas, se por um lado esta ausência pode ser percebida como fragilidade, por outro lado ela estabelece uma perspectiva interessante a partir de um maior distanciamento na descrição e análise e ainda a possibilidade de uma reconstrução, uma recriação efetiva de um percurso tendo com base os *traços* deixados e/ou produzidos pelos criadores. Para o encenador russo Vsevolod Meyerhold, segundo Béatrice Picon-Vallin (2009), apenas os estenogramas³⁰¹ de seus ensaios contavam para transmitir realmente algo de seu rigoroso método de encenação e de trabalho com os atores³⁰².

Foram utilizados como objetos de análise para a recriação destes percursos, os chamados: *documentos de processo* (cadernos de notas de ensaios e vídeos), registros materiais privados, índices reveladores das experimentações nos diferentes momentos da criação; e os *documentos públicos* (entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos elaborados pelos próprios criadores), de caráter retrospectivo, que apesar de fornecerem informações importantes sobre o processo, colocam o pesquisador fora do momento da criação, ou seja, apartado do movimento da produção da obra; assim como *material teórico-crítico* produzido por pesquisadores e analistas especializados, a partir do contato com a obra.

³⁰¹ Sem dúvida que hoje, com o computador, a câmera fotográfica, o gravador de voz e a filmadora, as formas de registro dos ensaios se ampliaram. Em muitos processos de criação ainda existe o caderno de notas ou caderno de direção, não descartado como suporte de informações, sensações e soluções cênicas, e a estenografia como método de notação.

³⁰² PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p. 9.

Tendo como base a observação e análise do acervo construído durante os ensaios desses dois espetáculos, que inclui registros escritos e filmados³⁰³, é possível traçar um percurso destes processos na tentativa de compreensão das experimentações e escolhas feitas pela companhia. Ainda que estes registros sejam parciais³⁰⁴ - pois neles não estão todas as discussões travadas em reuniões, nem mesmo todas as observações feitas na sala de ensaio e na sala de apresentação, e muito menos todas as improvisações desenvolvidas ao longo do processo -, remontar esses percursos traz uma perspectiva singular sobre o trabalho desta companhia e seus modos de criação.

Não é o intuito de esta tese dar conta do extenso material produzido durante os oito meses e meio de trabalho de *Les Éphémères* e os onze meses de *Les Naufragés du Fol Espoir*, uma vez que o foco de observação e análise não está apontado para apenas estes dois espetáculos, mas um pouco mais aberto e direcionado para uma reflexão sobre a relação entre encenação e pedagogia e como esta pode ser compreendida tendo como objeto de estudo o *Théâtre du Soleil*, seus processos de criação, formação e transmissão. Tendo esta característica como alicerce, a escolha do que seria descrito e analisado responde a uma percepção da importância do caminho percorrido pelo conjunto de artistas envolvidos nesses processos de criação, com todo o caráter de aventura, risco e perigo que ele contém.

Para se tentar escapar da característica linear e estática de muitos estudos de processos de criação optou-se por se seguir a imagem da “rede” formada por malhas que se entrecruzam como guia do percurso desta escrita e a escolha de *pontos nodais* desta rede como possíveis origens para um maior aprofundamento de certos procedimentos e o estabelecimento de novos percursos. Salles (2006) ressalta a importância de que a abordagem de um processo de criação, que se constrói a partir de uma rede de relação, de interações, siga o mesmo paradigma relacional, afinal, o “modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede” e, por isso, as retomadas de imagens, de temas, que serão colocados em novos ambientes, gerando outras conexões.

³⁰³ Este acervo de *documentos de processo*, armazenado no escritório da sede do *Théâtre du Soleil*, corresponde a três cadernos de notas de ensaios e a cento e trinta discos digitais versáteis (DVDs), contendo improvisações selecionadas nos ensaios, no caso do espetáculo *Les Éphémères*; e a três pastas de notas de reuniões e ensaios e cento e vinte e cinco discos digitais versáteis (DVDs), também contendo improvisações selecionadas, no caso de *Les Naufragés du Fol Espoir*.

³⁰⁴ Na primeira página do Fichário 1 do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir* aparece escrito no cabeçalho “notas parciais e telegráficas”, indicando de antemão o caráter destas anotações. Se neste espetáculo elas têm esse caráter previamente anunciado, em *Les Éphémères* parecem ainda mais sintéticas. É possível notar, inclusive, que o modo de organização e a quantidade de informações contidas nestes fichários são distintos. Sem dúvida que, apesar dos procedimentos de registro serem semelhantes, cada processo demanda uma forma de estruturação e a quantidade de informações disponibilizadas.

5.2. *Les Éphémères*

5.2.1. O anúncio do cometa: *e se o mundo fosse acabar... o que você faria?*

Seguindo uma tradição no *Théâtre du Soleil*, Ariane Mnouchkine reuniu os atores na última apresentação do espetáculo *Le Dernier Caravansérail*, que fazia uma turnê por Melbourne, na Austrália, e anunciou a proposta para o projeto seguinte. Diferente do tema anterior, que tratava da imigração, do exílio e da crueldade humana, desta vez havia o desejo de se falar da bondade dos homens, uma homenagem à vida.

Quis, confusamente, fazer um espetáculo que falasse dos salvadores... dos instantes salvadores. A gente não se mata o tempo todo, a gente salva, apoia, cuida, educa também. Os seres humanos conseguem, apesar de tudo, viver juntos. Antes de falar com os atores, eu tinha me dado conta de que para fazer um espetáculo sobre a beleza dos homens e das mulheres era preciso que eu imaginasse seu desaparecimento. Foi com isso que começamos a trabalhar: com o desaparecimento próximo e certo de todos, de todos nós.³⁰⁵

Segundo a atriz Juliana Carneiro da Cunha, como forma de concretização do “desaparecimento” da raça humana, a encenadora apresentou uma visão inicial que era a chegada de um asteroide que atingiria a terra. O local de impacto do asteroide seria imediatamente destruído e a quantidade de poeira produzida por este acontecimento cobriria a luz do Sol durante anos. Em função disso, aos poucos, outras regiões da Terra também seriam destruídas. Em todos os meios de comunicação essa notícia seria divulgada e a humanidade inteira se prepararia para o fim de tudo. A partir disso, como os seres humanos reagiriam? O que fariam sabendo que em pouco tempo, não só a vida humana, mas tudo na terra acabaria?

É interessante pensar, aqui, na utilização deste procedimento - o anúncio prévio do tema - e o momento no qual ele se dá no cotidiano da companhia. Há uma simbologia e uma estratégia neste ato. A simbologia está no fato de habitualmente ser feito no último dia de apresentação do espetáculo em curso, ou seja, no encerramento de um grande ciclo de trabalho e antes do período de férias. Representa, portanto, um momento de despedida, de

³⁰⁵ MNOUCHKINE, Ariane. *Les Éphémères - Os Efêmeros*. Organização SESC São Paulo. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2007. p. 25.

fechamento, e, simultaneamente, um espaço de abertura para o novo, de recomeço. Em termos de estratégia, esse anúncio prévio do tema a ser desenvolvido e transformado em espetáculo teatral possibilita ao conjunto de artistas envolvidos, durante o período subsequente de férias, começar a sonhar com o universo proposto, iniciar uma pesquisa em torno de assuntos que possuam relação direta ou indireta com o tema, ou até mesmo realizar viagens que possam alimentá-los de imagens, informações e vivências importantes.

Outro ponto a ser ressaltado quando da utilização deste procedimento é a possibilidade de colocar todos os envolvidos em um ponto de partida comum, ou seja, em igualdade de condições para o mergulho na pesquisa. Se o ponto de partida é um tema tão amplo e ao mesmo tempo tão íntimo como este, e se a demanda é que seja colocada em jogo a diversidade de olhares e perspectivas sobre ele, riqueza e força deste conjunto, como este tema reverbera no coletivo e de que forma ele já começa ou não a nutrir a imaginação destes artistas? Este momento no qual um tema é apresentado sob a forma de um desejo, de uma visão, ou até mesmo, como diz Peter Brook, de uma “intuição amorfa”, é fundamental para o prosseguimento do novo projeto. Ele é estímulo, provocação, desafio.

A atriz Eve Doe-Bruce, ao relatar este momento, lembrou-se de um “grande frio e um grande silêncio” que tomou conta do ambiente, afinal era uma proposta bastante diferente do habitual. E para ela, “a primeira coisa quando te dão uma proposição é acreditar. Senão você não pode deixar viver, emergir, se não acredita. Se não toma como verdade você não reage. Portanto, é preciso acreditar para poder reagir”³⁰⁶.

Essa crença, pré-requisito para que o corpo e a mente, simultaneamente, comecem a produzir imagens, resgatar lembranças, reviver experiências, foi imediata para a atriz Shaghayegh Beheshti, que ficou “perturbada” com o anúncio do novo projeto, pois ele tinha relação direta com um fato relatado por ela mesma à encenadora Ariane Mnouchkine meses antes. Um amigo mostrara um artigo que dizia que um cometa cairia na Terra em 2012. A princípio, duvidando da veracidade da informação, resolvera fazer uma verificação mais aprofundada na internet e descobrira que o professor que escrevera o tal artigo era um especialista em asteroides da NASA. Angustiada, passara a noite em claro pensando nesta notícia. Duas semanas depois, ao perceber algo estranho com a atriz, a encenadora lhe perguntara se estava bem e, após tentativa de se desvencilhar do assunto receando parecer “louca” e um tanto envergonhada, revelara o fato. A resposta da encenadora aumentara ainda mais sua angústia: “De jeito nenhum eu vou zombar de você, Shasha. Se um cometa cair em

³⁰⁶ DOE-BRUCE, Eve. Entrevista concedida ao autor em novembro de 2012.

cima de nós e se soubermos disso, faremos uma grande festa, colocaremos nossas mais belas roupas. Faremos uma grande festa e é isso.”³⁰⁷ Um mês mais tarde, ainda aparentando cansaço no rosto, tornara a ser questionada por Mnouchkine e voltara a comentar o assunto e a falar do “medo de ver o que acreditamos mais estável se afundar”³⁰⁸. Fora interrompida imediatamente por Mnouchkine que dissera que não queria mais ouvir falar do cometa por enquanto e que falariam sobre isso mais tarde. Sem compreender a reação da encenadora fora entender o porquê apenas uma semana mais tarde, quando ela anunciara o tema do próximo espetáculo. Segundo Beheshti, aconteceu da seguinte maneira:

Estávamos em um grande círculo. Ariane tinha o pânico³⁰⁹ ela também. Ela nos disse: “Eu queria fazer um espetáculo, um hino à vida. Eu queria que nós fizéssemos uma grande homenagem à vida. Mas não podemos fazer um hino à vida sem falar do fim da vida, sem falar da morte. E é por isso que pensei...” - eu estava de pé e ela me pediu para sentar neste momento – “...em um cometa que cairia no planeta”. Neste momento eu me aniquilei. Isso acabou comigo e entrei em pânico, uma tal agitação, porque isso correspondia a uma angústia que eu tinha desenvolvido há dois meses. E, além disso, porque Ariane faria um espetáculo sobre o tema também, com o lado sempre visionário dela. Estava congelada. Certamente, entre os atores, todo mundo começava a falar. Havia uma emoção como raramente vi ao anúncio de um espetáculo: lágrimas, soluços, etc. Havia imagens que começavam a jorrar.³¹⁰

O ator Serge Nicolai lembrou a força do momento em que a proposta foi lançada, pois também associou diretamente o tema com a história de Shaghayegh Beheshti, com a qual já havia conversado sobre o assunto. A formulação deste tema diante da companhia imediatamente provocou inúmeras imagens. Segundo Nicolai, Ariane Mnouchkine ainda confessara ter o desejo de “estar mais perto das pessoas”³¹¹ e deu a todos os presentes um exemplo concreto através da visão de uma cena: “um casal sentado diante da televisão, eles sabem da notícia, a mulher se levanta vai fazer sua mala e se vai”³¹².

O ator Jeremy James, ao contrário, não se sentiu “transtornado como os outros”, pois a ideia de “filmes americanos” veio imediatamente em sua mente e a “questão” que a encenadora propunha como base para o trabalho tocava-o mais do que a própria imagem do

³⁰⁷ BEHESHTI, Shaghayegh *apud* SINARD, Alisonne. *Les Éphémères au Théâtre du Soleil: des répétitions à la représentation*. Master 1 sous la direction de Georges Banu. UFR d'Études Théâtrales. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2010. p. 153.

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ A palavra *trac*, linguagem familiar, foi traduzida aqui como “pânico”, mas na verdade seria correspondente em português a palavra “cagaço”, relativa ao medo que se sente quando vai se realizar alguma ação diante de uma plateia.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ NICOLAI, Serge *apud* SINARD, Alisonne. *Op. Cit.* p.124.

³¹² *Idem.*

cometa, que permaneceu para ele, “muito abstrato”³¹³. Instantaneamente, James fez uma ligação entre a imagem sugerida e a descoberta de uma “doença”, o diagnóstico do câncer, como forma de encontrar concretude dentro da proposta. Sua compreensão era a de que a utilização do cometa como parte da proposta de Mnouchkine fosse uma forma de não acusar ninguém pela destruição da Terra e dos seres humanos. Uma destruição não provocada por nenhum outro ser humano, fosse por descuido ou intencionalmente. Algo que tocasse todo mundo de forma semelhante.

A atriz Dominique Jambert, ao recordar o anúncio, lembrou que estava “muito emocionada” e de ter achado a proposta “magnífica”. Relembrou ainda que o assistente de direção, Charles-Henri Bradier, havia dado aos atores um texto de Marcel Proust que falava sobre essa mesma possibilidade de finitude do planeta e, conseqüentemente, da raça humana.

Uma perguntinha: e se o mundo fosse acabar... O que você faria?

A resposta apareceu no *L'Intransigeant* de 14 de agosto de 1922. O título que reproduzimos é o que se lê no jornal. Eis o texto completo da pergunta formulada:

Um sábio americano anuncia o fim do mundo, ou no mínimo, a destruição de uma parte tão grande do continente, e de modo tão brusco, que a morte seria certa para centenas de milhões de homens. Se esse prognóstico se tornasse uma certeza, quais seriam, em sua opinião, seus efeitos sobre a atividade dos homens entre o momento em que passassem a ter essa certeza e o minuto do cataclismo? Por fim, no que lhe concerne pessoalmente, o que você faria antes desse último instante.

“Creio que a vida nos pareceria bruscamente deliciosa, se estivéssemos ameaçados de morrer como você diz. Imagine, com efeito, quantos projetos, viagens, amores, estudos, ela – nossa vida – mantém em dissolução, invisíveis diante de nossa preguiça, que, certa do futuro, os adia sem cessar.

Mas ainda com o risco de que tudo isso seja totalmente impossível, como seria bom! Ah, se não fosse o cataclismo agora, não deixaríamos de visitar as salas novas do Louvre, de nos lançar aos pés da senhorita X..., de visitar a Índia. O cataclismo não acontece, e não fazemos nada disso, porque nos acomodamos de volta ao seio da vida normal, em que a negligência embota o desejo.

E, no entanto, não deveríamos precisar do cataclismo para amar hoje a vida. Bastaria pensar que somos humanos e que a morte pode chegar esta noite”

Marcel Proust

Proust morreu três meses depois, em 18 de novembro.³¹⁴

³¹³ JAMES, Jeremy *apud* SINARD, Alisonne. *Op. Cit.* p.128.

³¹⁴ PROUST, Marcel. *Les Éphémères - Os Efêmeros*. Organização SESC São Paulo. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2007. p. 69.

Se por um lado a notícia do cometa pareceu uma imagem potente como propulsora do processo de criação, por outro, ela foi prontamente percebida por Mnouchkine, já ao final do primeiro dia de ensaio, como um possível impedimento criativo aos atores na formulação de suas propostas. Receosa do peso e do espaço que esta imagem poderia ocupar nas imaginações dos atores, alertou que não deveria haver, de forma alguma, a obrigação de se fazer referência à notícia do cometa em cada proposta apresentada. Para ela, o público faria essa referência e saberia da chegada do cometa por outros caminhos.

É através dos sentimentos que essa notícia vai abrir nossos personagens, nossos seres humanos, com sua crueldade e, ao mesmo tempo, ela nos faz crescer. Não tragam a notícia como um pacote nas costas durante todas as suas propostas, é preciso distância.³¹⁵

Para a encenadora, e isso era importante que ficasse estabelecido desde o princípio, o cometa não seria “a estrela do espetáculo”, uma vez que este lugar de estrela, ou de estrelas, seria ocupado pelos “pequenos seres humanos que descobrem que são mortais”³¹⁶. A consciência da finitude iminente, sim, e suas consequências deveriam ser o âmago da pesquisa artística. A lente de aumento do teatro precisaria alterar seu foco do “E se o mundo fosse acabar” para “o que você faria?”, com o intuito de que a presença da imagem do cometa fosse apenas um elemento e, não, o elemento. Afinal, conforme a própria encenadora salientava, “há pessoas que mudaram porque tiveram um acidente cardíaco e se deram conta que não viviam bem”³¹⁷. O crucial nesta proposta era, portanto, a descoberta de um motivo forte e impactante o suficiente para a constatação da situação vivida e suas transformações decorrentes. Uma diluição ou até mesmo o desaparecimento desta imagem se daria naturalmente no percurso de criação, fruto de inúmeras experimentações que levariam a seu conseqüente esgotamento. Imagem que, mesmo diluída ou desaparecida, permaneceria nos corpos dos personagens como recordação da finitude e da efemeridade da vida, feita de pequenos instantes fugidios.

³¹⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 06-03-06, p.1.

³¹⁶ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 08-03-06, p.4.

³¹⁷ *Idem*.

5.2.2. Ensaios iniciais: urgência espacial e primeiras tentativas sobre a proposta

Desde o primeiro dia de ensaio, em 06 de março de 2006, já havia uma proposta de Mnouchkine sobre a utilização de um *dispositivo de criação teatral* específico, um espaço bi-frontal, como resposta ao seu desejo de “proximidade com o espectador”. Proposta esta, surgida a partir do espaço construído para o espetáculo *Sonhos de Andersen*, de Eugenio Barba, que se apresentara na Cartoucherie de Vincennes em novembro do ano anterior. Neste espetáculo, o público acomodava-se em duas arquibancadas curvas de coloração acinzentada, compostas de quatro níveis interligados por duas escadas localizadas em cada uma de suas extremidades. Cada um destes níveis era separado por um anteparo que, ao mesmo tempo, servia como espaldar para o espectador sentado no nível mais baixo e como uma espécie de parapeito para o espectador do mesmo nível, afora o primeiro nível da arquibancada, que não possuía qualquer separação. No lado oposto de cada um desses anteparos, pequenas lâmpadas iluminavam os rostos dos espectadores. Juntas, uma diante da outra, estas arquibancadas formavam uma estrutura bi-frontal cujo centro era um espaço elíptico com duas aberturas em cada uma de suas extremidades.

Para a concretização imediata desta proposta de espaço cênico, fundamental para o percurso de materialização do desejo inicial de Mnouchkine, foram improvisadas no galpão dos Budas³¹⁸ - espaço contíguo à tradicional sala de apresentações - duas fileiras de cinco bancos de madeira dispostas latitudinalmente uma de frente para a outra, paralelamente, formando uma passarela central de aproximadamente dez metros de comprimento e cerca de quatro metros de largura. Nos bancos, os atores sentados já trajando os figurinos das improvisações sugeridas para a jornada de trabalho, e outros membros da equipe, constituíam os primeiros espectadores. Já no segundo dia de ensaio, 07 de março, houve uma separação entre os espectadores e a cena com a colocação de uma paliçada feita de juta esticada em uma armação de madeira. Houve, ainda, um arredondamento das extremidades do espaço cênico na tentativa de torná-lo mais “oval”. Esta pequena modificação já sugeria à encenadora a

³¹⁸ O galpão, ou nave, tem este nome porque na parede foi pintado pela artista Danièle Heusslein-Gire, por ocasião do espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil* (1997), um mural vermelho com a imagem de mil budas dourados que permanecem até hoje, além de mais cento e cinquenta novos budas, pintados em 2006. Este galpão fica entre a sala de recepção dos espectadores e a tradicional sala de apresentações.

visão de uma “arena”, imagem que seria importante para a definição do jogo cênico (atores e espaço). “A Piazza Navona para as batalhas navais em Roma”³¹⁹.

No dia 14 de março, um novo espaço cênico foi montado no galpão dos Budas ainda no sentido latitudinal do local. Todas as modificações subsequentes surgiram como complementações desta estrutura. Novos bancos foram trazidos e formou-se um segundo nível de assentos em ambos os lados, separados do primeiro nível também por paliçadas de juta. Dois grandes tecidos brancos, estendidos atrás de cada uma das plateias, isolaram este espaço do restante do galpão, tornando-o mais íntimo. Uma estrutura construída com andaimes de ferro, uma espécie de pórtico na extremidade direita da passarela, criou simultaneamente um plano superior, onde ficaria o músico Jean-Jacques Lemêtre, e uma passagem para os bastidores do espaço cênico, por baixo deste plano, separada por uma cortina.

O ritmo acelerado de modificações e os incômodos da encenadora na busca de resoluções rápidas demonstravam a necessidade premente do encontro de uma estrutura minimamente adequada. O espaço, uma proposta que veio junto à proposta temática neste processo de criação - nada convencional e bastante diferente de tudo que o *Théâtre du Soleil* já havia experimentado³²⁰ - teria que ser colocado à prova instantaneamente. E foi o que aconteceu sendo, inclusive, colocado em dúvida.

Após alguns dias de experimentações, este espaço começava a dar algumas primeiras respostas e produzir imagens em Mnouchkine. Para ela, a utilização deste conduzia os atores a um jogo “comedido”, que sem dúvida teria seus pequenos momentos de explosão, e parecia realizar uma “espécie de dissecação de sentimentos”³²¹. Esta imagem de “dissecação”, de exposição das vísceras humanas, remete a outra imagem constantemente empregada pela encenadora ao se referir ao trabalho do ator: a *autópsia*. Para ela, o ator tem o papel de mostrar seu interior, de expor seus estados ao público, de realizar uma verdadeira autópsia do coração. “Podemos dizer que um ator digno desse nome, ou uma atriz digna desse nome, é um tipo de ‘autopsiador’, um tipo permanentemente transparente, como nas ilustrações de anatomia”.³²² Alguns ensaios mais tarde, a passarela por onde entravam e saíam fragmentos

³¹⁹ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 07-03-06, p.3.

³²⁰ No espaço de apresentações e na sala de ensaios do *Théâtre du Soleil*, na Cartoucherie de Vincennes, existem estruturas praticamente fixas à italiana. Com exceção de *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1970), *1793: la cité révolutionnaire est de ce monde* (1972) e *L'Âge D'or* (1975), primeiros três espetáculos realizados na Cartoucherie, todos os outros responderam à estrutura italiana.

³²¹ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 14-03-06, p.4.

³²² MNOUCHKINE, Ariane *apud* FÉRAL, Josette. *Ibid.* p.70.

de histórias, foi comparada a uma “mesa de autópsia”³²³. Interessante notar que estas imagens ligadas à anatomia e dissecação e a sensação de superexposição de corpos humanos aparecem no espaço definido³²⁴ para o espetáculo apresentado ao público. A configuração do *dispositivo cênico* construído para este espetáculo causava a impressão de que a cada instante corpos desfilavam e se desfiavam diante dos olhares atentos dos espectadores; e se expunham, se abriam e se dilaceravam. Como se espectadores e atores fizessem parte de uma experiência de dissecação, como se estivessem juntos num antigo *theatrum anatomicum*³²⁵ ou mesmo no interior de um quadro como *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*³²⁶, de Rembrandt. Neste quadro, um grupo composto por um instrutor cercado por seus alunos encontra-se disposto em torno de um cadáver, visto em três quartos, colocado sobre uma mesa de dissecação. A curiosidade da época em relação ao estudo do corpo era tanta que as sessões de dissecação de anatomia tornaram-se um acontecimento público, assim como o teatro, uma vez que “o palco e o corpo do ator são sempre o lugar de uma exposição pública”³²⁷. Mas, o interessante nesta obra de Rembrandt, em comparação ao espaço cênico de *Les Éphémères*, é pensar no espaço e nas relações de olhares, na relação observador e observado. No quadro, percebe-se a maior incidência de luz na parte central, onde se ilumina o cadáver, objeto de dissecação e foco de toda a ação. É para este ponto que o olhar do observador da obra se dirige em um primeiro momento. A mesa de dissecação funciona aqui como o palco do acontecimento - lugar onde se expõem as vísceras. O instrutor - à direita - que manipula o cadáver empunhando uma tesoura cirúrgica, no entanto, não observa o que está fazendo; ao contrário, ele olha para o infinito, para fora do quadro, em direção diversa a de todos os outros olhares. Três dos alunos

³²³ Nomenclatura utilizada pela encenadora durante os ensaios e que foi transcrita por seu assistente Charles-Henri Bradier. Encontra-se na revista *L'Avant Scène Théâtre* dedicada ao *Théâtre du Soleil*, p. 53.

³²⁴ O espaço cênico de *Les Éphémères* era composto por duas grandes arquibancadas frente a frente separadas por uma passarela de mesmo comprimento. Todo este conjunto construído em madeira pintada em tons de cinza desgastado. Ao final de cada uma das duas extremidades da passarela, aberturas retangulares cobertas por cortinas feitas de voal cinza claro. Acima de uma destas aberturas, um patamar destinado ao músico Jean-Jacques Lemêtre, uma assistente e uma série de instrumentos e aparelhagem de som. Nas arquibancadas, diante dos lugares reservados aos espectadores, um peitoril ou guarda-corpo também de madeira, onde se encontravam embutidas pequenas lâmpadas alinhadas em toda sua extensão. Nas paredes ao redor de todo o espaço, um tecido vermelho ligeiramente desgastado, talvez alusão à cor das paredes do galpão dos Budas.

³²⁵ O *Theatrum Anatomicum* (Teatro de Anatomia) era um edifício construído especialmente para a realização de dissecações públicas, que contava com a presença de médicos, estudantes e pessoas comuns como espectadores. Em um primeiro momento, assim como os teatros convencionais, eram estruturas desmontáveis. O primeiro Teatro de Anatomia permanente foi construído em Salamanca, em 1550. No interior do edifício, em sua maioria, o espaço tinha a forma de um anfiteatro com arquibancadas concêntricas de madeira para acomodar o público, tendo no centro, uma mesa de dissecações. Esta estrutura permitia uma visualização privilegiada em detalhes dos procedimentos executados e uma audibilidade total das explicações dos especialistas.

³²⁶ Este quadro foi uma encomenda da Associação de Cirurgiões de Amsterdã e retrata uma aula de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp. Encontra-se exposto no *Museu Mauritshuis*, em Haia, interior da Holanda.

³²⁷ PAVIS, Patrice. *Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 259.

olham para uma mesma direção frontal, também para fora do quadro. Estes parecem observar o observador do quadro, que somos nós, espectadores da obra. Eles têm consciência de que são observados enquanto participantes da ação, revelando, ao mesmo, nossa presença fora da tela. Um outro aluno olha diante de si, em direção diametralmente oposta a do especialista; enquanto dois parecem observar o cadáver; e apenas um observa o médico que age. A relação de olhares contida nesta obra reporta-se imediatamente à relação estabelecida pelo espaço cênico construído para o espetáculo. Os olhares dos presentes se cruzam e se encontram. Nós, ao mesmo tempo em que olhamos para cadáver exposto no palco-mesa, somos capazes de observar alunos e instrutor, que também nos observam.

Mas, aliada a esta imagem de dissecação como reveladora de uma abertura do interior dos corpos, havia outra imagem produzida em Mnouchkine que, apesar de parecer se contrapor à noção de dissecação, denotava a fragilidade destes corpos expostos e colocava os espectadores em estado de identificação, de reconhecimento de toda esta exposição, talvez como cúmplices, ou melhor, como testemunhas dos eventos. Testemunha no duplo sentido da palavra, como alguém que vê e concomitantemente auxilia no que está acontecendo. A forma como as arquibancadas eram dispostas propiciava esta sensação no espaço, uma espécie de “pequeno ovo” que parecia envolver a todos “em seus braços, em seu recinto”, um convite aos que estavam presentes para se esconderem no interior, íntimo³²⁸.

No primeiro dia de trabalho no palco foram experimentadas oito improvisações. Todas estas improvisações receberam títulos e foram numeradas no fichário de notas. Além disso, neste fichário, constam também os nomes dos atores que participaram, uma rubrica de indicação de local e/ou atmosfera, suas sensações e impressões sobre a improvisação realizada, e os comentários de Mnouchkine. Este é um hábito importante ao final de cada improvisação. A encenadora sempre pergunta, primeiro aos atores que estavam em cena e que vivenciaram a experiência, “o que vocês sentiram?”, e todos que participaram, falam. Só então ela expõe seu olhar sobre o que assistiu. Tem-se aqui, portanto, duas perspectivas interessantes: a de quem vivenciou a experiência e a de quem a presenciou. A exposição dessas sensações, impressões e observações em diálogo e em fricção diante de todo o grupo é um exercício de abertura da percepção e um treinamento do olhar. Conhecer os pontos de vista distintos daquele que está dentro, no calor da experiência, e daquele que está fora do palco, auxilia todos na compreensão dos processos individuais e do processo coletivo.

³²⁸ COLEMYN, Virginie. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 07-03-06, p.2.

Para se dar um exemplo de como as improvisações foram registradas, tinha-se neste dia: Impro 1/1º Grupo - Mario, Virginie, Duccio, Eve, Delphine, Olivia, Juliana, Enmilie - A sala de espera do mago. Um carrinho, um mago. Os magos: Mario, Virginie e Duccio, que não acreditam. Os clientes: Olivia, Delphine, depois Juliana.

É importante salientar que nem tudo que foi desenvolvido durante os ensaios ficou gravado em disco versátil digital (DVD). Havia uma seleção posterior feita pela encenadora e por seu assistente, Charles-Henri Bradier, do que continuaria ou não registrado. Esse registro, podendo conter improvisações inteiras ou apenas trechos delas; fosse porque o trabalho dos atores estava justo ou, ao menos, merecia ser retomado, fosse porque o cenário, figurinos ou alguma outra proposta pareceu interessante. Das oito improvisações deste dia, cinco permaneceram gravadas. Durante um processo tão longo é fundamental o registro e a organização do que já fora criado, pois muitas das improvisações são retomadas apenas semanas ou até meses depois e estruturadas como cenas. Este retorno ao frescor da experiência e das primeiras descobertas é sempre complexo. Ele serve, com o auxílio das anotações de Bradier, para recordar o que foi realizado tanto para os atores quanto para a encenadora; e, em casos de parceria, à autora Héléne Cixous. É uma ferramenta de uso comum auxiliadora da *escritura cênica partilhada*, juntamente com os cadernos de notas³²⁹. São expostos nestes vídeos, detalhes de figurinos e cenário, as ações físicas, falas de personagens, além das próprias indicações de Mnouchkine. Esse trabalho de recordação³³⁰, ou seja, de relacionar as descobertas mais uma vez ao corpo, é feito em conjunto na maior parte das vezes entre atores, assistente e encenadora. Neste momento conjunto são dadas indicações do que deve ser retomado, abandonado, modificado e aprofundado. Em relação ao trabalho dos atores, foco principal das gravações, o vídeo é uma espécie de captura dos instantes, dos impulsos, dos lugares de origem, do percurso das ações, de um reconhecimento dos estados, um encontro com as referências primeiras. Sinaliza o lugar preciso de onde se deve tentar reconquistar o que foi anteriormente descoberto, revelando-se, assim, uma ferramenta fundamental na tentativa de se “pôr a vida em movimento” novamente, de recolocá-la em

³²⁹ A atriz Delphine Cottu, em entrevista concedida ao autor desta tese, lembrou que ao final de cada semana recorria ao caderno de notas para ler as observações de Ariane Mnouchkine sobre suas improvisações e rever outras informações importantes sobre o processo como um todo, no intuito de se inspirar para suas novas propostas. A partir da conjugação das imagens dos vídeos com as anotações feitas no caderno de notas se retomava uma improvisação e, aos poucos, a estruturava. Ou seja, era um vai e vem entre o que era realizado no palco, sua revisão, sua apropriação e estruturação, sempre aberto a novas descobertas e, ainda, com a manutenção do frescor.

³³⁰ *Recordação*, vocábulo formado por re- (novamente) + core (coração) + ação, ou seja, é o ato de recolocar no coração, de passar mais uma vez pelo coração, pela emoção, pelo corpo.

curso; imagem utilizada aqui em referência à palavra russa *peréjivanie*³³¹, empregada por Constantin Stanislavski em seus escritos.

De acordo com o tradutor do livro *Do Teatro* (2012), de Vsévolod Meyerhold, Diego Moschkovich, é Anatóli Vassíliev quem contribuiu para encontrar uma definição mais precisa desta palavra, muito curiosa inclusive no idioma original. A palavra é formada por uma raiz e um prefixo. A raiz é *jiv* que significa *vida* e o prefixo *pere*, que tem significação própria dos verbos de movimento, não como nosso *re-* latino de “reviver”, mas relacionado à ideia de movimentação de um lugar ao outro, mais semelhante ao nosso *trans-* de “transpassar”. “Para Stanislavski, *perejivánie* está ligado intrinsecamente ao fenômeno teatral ocorrido entre dois ou mais atores. É o movimento do ‘eu’ ao ‘outro’ e a criação de redes de inter-relações do jogo cênico”³³².

Segundo Myriam Azencot, ex-integrante da companhia entrevistada para esta tese, as gravações em disco versátil digital (DVD) começaram com o espetáculo *Et Soudaint des nuits d'éveils*, criado em 1997, pela necessidade de um modo mais eficaz de registro das improvisações, afinal também se tratava de uma *criação coletiva* na qual a peça foi escrita ao longo do processo. Em outros processos de *criação coletiva*, como visto no capítulo 2 desta tese, registrava-se apenas o áudio das improvisações.

Durante muito tempo, Mnouchkine recusou o recurso do vídeo com receio dos atores se assistirem. Provavelmente em função ou do narcisismo que estas imagens pudessem provocar ou pela rejeição ao que pudesse ser visto. Sem dúvida que se trata de uma relação não natural com o que foi feito nas improvisações ao vivo, no palco, e mais ainda com uma imagem que não condiz com a experiência verdadeira do olhar. Mas, diante da quantidade extensa de material produzido nos ensaios e a necessidade de sua apreensão e utilização futura, esta ferramenta mostrou-se indispensável nas criações da companhia. Ao se pesar na balança os pontos positivos e negativos de seu uso, o prato se inclinou mais para um dos lados.

As primeiras oito improvisações, relativas ao primeiro dia de trabalho, revelaram à Mnouchkine uma dificuldade que passava por uma série de fatores: abordagens espaço-temporais realistas demais; excesso do uso da palavra; ilustração da notícia do cometa; peso das ideias propostas atrapalhando as improvisações; lentidão nas ações; e longa duração de algumas improvisações. Poucos momentos, talvez instantes, realmente reveladores e potentes.

Um misto de dúvida e inquietação já despontava em Mnouchkine, que durante este primeiro ensaio, após apenas cinco improvisações, demonstrou a necessidade de saber a

³³¹ MEYERHOLD, Vsévolod. *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 15.

³³² *Idem*.

sensação de seus parceiros artísticos sobre o espaço. A atriz Shaghayegh Beheshti, sentiu “medo da vastidão, no início, depois obrigação de estar em algo simples, puro com o espaço”³³³. Para o músico Jean-Jacques Lemêtre, o espaço parecia impedir a sonoplastia e obrigar a uma *transposição* imediata na música³³⁴. Mnouchkine acrescentou a isso, o fato de ser perceptível, desde o primeiro dia, que o jogo seria muito mais contido, comedido, muito mais cuidadoso do que no espetáculo anterior, também uma *criação coletiva* tratando de *questões contemporâneas*. Questões estas que novamente foram percebidas e/ou almejadas desde cedo no processo. Ainda que a encenadora não soubesse o que seria o espetáculo, tinha convicção do que não seria, ou do que não teria lugar nessa criação. Isso ficou claro em seu discurso, no ensaio do dia 08 de março, após a vigésima terceira improvisação, denominada “O estado maior e o fim da guerra”. Mnouchkine colocou em questão a “temporalidade” do espetáculo quando falou da situação de guerra improvisada pelos atores “Que guerra é essa? [...] Será que nosso espetáculo é o hoje com lembranças? Ou o momento de nosso espetáculo é mais tarde?”. Apesar da percepção da existência de elementos fictícios desde a proposta temática - a chegada do cometa - até propostas improvisadas que traziam sonhos, lembranças e o próprio teatro como referências, havia a escolha de permanecer no “hoje”, nos dias atuais. Sem descartar, no entanto, o “passado” em cena, que apareceria apenas como uma lembrança reavivada, recordada no momento presente. Um segundo dado determinante para o processo criativo, refletido também a partir da análise desta improvisação, foi a importância atribuída à “concretude” dos espaços propostos pelos atores, que já utilizavam desde o primeiro dia, os *praticáveis móveis* descobertos em *Le Dernier Caravansérail*. Deveria haver uma “exatidão” absoluta nas improvisações para que as almas participantes destes eventos fossem reveladas. Não apenas uma “atmosfera” deveria ser estabelecida, mas concretamente um “espaço”, fosse ele um barco, um restaurante ou um salão, e o “momento preciso” deste evento neste espaço. As “visões” dos atores tinham de ser “vivas”, ou seja, experienciadas de maneira concreta e precisa e, ainda, respeitando uma “condensação do tempo”.

Outro ponto que inquietava a encenadora foi verbalizado ao final do ensaio deste primeiro dia: a falta de uma “muleta”³³⁵ que pudesse auxiliar na nomeação de todo esse

³³³ BEHESHTI, Shaghayegh. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 06-03-06, p.2.

³³⁴ LEMÊTRE, Jean-Jacques. *Idem*.

³³⁵ *Muleta* é um termo do vocabulário de trabalho do *Théâtre du Soleil* para designar um procedimento artístico-pedagógico que serve para sustentar, inicialmente, uma proposta, uma visão, que ainda não se apoia sozinha. Normalmente estas muletas, parceiras importantes nos primeiros momentos dos ensaios, são abandonadas na medida em que as propostas são suficientemente concretas e capazes de se auto sustentarem. Mas há casos em que se descobre que aquilo que se acreditava apenas uma muleta seja a proposta justa, verdadeira, como aconteceu no espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir* (2010) com o uso dos cineastas roteiristas e do estúdio de

“conteúdo”. Algo que fosse capaz de ajudar a responder suas questões: “Quem nós somos, onde, quando? Por que isso parece com aquilo? (...) Eu procuro que assembleia é essa que juntou todas essas pessoas aqui para que tenham todas as visões, todos os desejos...”³³⁶. Para Mnouchkine, era imprescindível encontrar um motivo que reunisse todos esses seres e suas histórias.

No segundo dia de ensaio, novas experimentações e problemas semelhantes no jogo dos atores e no uso do espaço: oscilação de jogo entre a agitação realista e momentos verdadeiros; tentativa de encenação das propostas por parte dos atores ao invés da preocupação com o jogo improvisacional; dificuldade de relação com as duas plateias; clichês do cinema americano ligados à notícia do cometa; caminhadas realistas no espaço; momentos sentimentais e alegóricos demais.

A respeito do terceiro dia de ensaio houve uma observação importante sobre o aspecto pedagógico do processo de criação e sobre a observação como parte fundamental desta pedagogia. Neste dia, a companhia estava abrindo seu processo de criação para um grupo de atores afegãos, fato excepcional no *Soleil* ainda mais em se tratando do início de um processo, mas momento ocorrido pelo carinho e pela percepção da utilidade que este encontro poderia ter. Na tentativa de evitar, de ambas as partes, convidados e companhia, uma expectativa sobre o dia de trabalho, Mnouchkine tratou de desmistificar o ambiente de criação sem, no entanto, esvaziá-lo de sua poesia, de suas metáforas, característica importante de sua postura como encenadora e como condutora de um processo. O que seria assistido não se tratava da “escalada da montanha, nem mesmo da caminhada de aproximação em direção aos confins da montanha”, mas apenas da preparação do terreno, o início do “safári”, da “viagem”. Mas como no dia anterior se havia atravessado alguns “minúsculos riachos”, talvez neste dia não assistiriam apenas “desertos”. Ao mesmo tempo poderia não se encontrar nada, permanecer-se nos “desertos”, o que seria produtivo de qualquer modo sob o ponto de vista pedagógico, afinal eles, os atores afegãos, também encontrariam desertos em suas travessias criativas. Isso seria uma demonstração concreta de que “todos os atores e todos os encenadores, mesmo aguerridos, atravessam desertos muito dolorosos. A importância, então, manter a confiança entre cada um de nós e a coragem”³³⁷.

cinema como muleta inicial. Foi descoberto, no percurso de criação, que eles não eram muletas, mas a proposta em si, tema que será tratado no item 5.3 desta tese.

³³⁶ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 06-03-06, p.3.

³³⁷ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 07-03-06, p.1.

Um ponto importante a ser destacado deste dia de trabalho e que necessitaria ser “superado” por todos, segundo Mnouchkine, veio de uma observação feita sobre a vigésima sexta improvisação do processo, décima deste dia, denominada “Que fariam os médicos?”. Para a encenadora, o que precisaria ser buscado pelos atores era a “simplicidade da vida”, ao contrário do que havia na improvisação, considerada “grandiloquente” e “ilustrativa”. Havia de antemão um pressuposto de exemplaridade de uma profissão diante de uma situação limite - no caso, os médicos, uma profissão vital - e o desejo de demonstração deste fato. Um problema que, antes de ser do médico seria do ser humano, muda de foco, afastando-se do campo dos homens e das mulheres em suas impossibilidades, tentativas, fracassos e êxitos, para o universo das profissões, dos cargos. Ou seja, deixa-se o particular, o singular, o pequeno, para deparar-se com o geral, o grande. Não se tratava, aqui, de descartar a possibilidade de um médico fazer parte de uma destas improvisações, mas antes de compreendê-lo fisicamente como um homem que exerce a medicina e se vê em determinada situação extrema. A tentativa de demonstração da exemplaridade desta situação era a grande fraqueza da improvisação, pois trazia em si uma espécie de tabuleta dizendo “Temos um problema: o que fariam os médicos?”, característica que fez com que ganhasse este título no Caderno de Notas de Ensaio. Como indicação, a encenadora pediu que fossem experimentadas em improvisações apenas situações que não pudessem transformar-se em notícias, neste caso, guardassem em si o caráter de exemplaridade. A possibilidade de se dizer a respeito de uma visão, “os médicos desertam o hospital” ou “um médico heroico permanece”, seria um sinal para o seu descarte. Ou mais, “O almirante Campbell desobedece ao Primeiro Ministro” que, apesar de ser uma situação entre dois seres humanos, ainda poderia ser uma notícia lida no jornal ou vista na televisão. Não havia, no entanto, a proibição de uma situação passada, por exemplo, na redação de um jornal, a não ser que essa situação pudesse ser noticiada. Essa indicação sugerida como uma possível regra poderia ser colocada em xeque e até abandonada caso algum ator fosse capaz de mostrar sua invalidade. Aberta à contrariedade ou não, a indicação representava a verbalização de um esforço pelo mergulho nos seres humanos, suas “complexidades” e seus “dilemas”, evitando-se, a todo custo, as “alegorias, ilustrações e funções sem contradições”.

Ainda a respeito deste terceiro dia, alguns *aprendizados* foram mencionados, ao final, pela encenadora: descobriu-se que era possível falar diretamente ao público; que mesmo sobre uma área minúscula (dos praticáveis móveis) era possível ser transportado no espaço; a passarela-palco permitia uma autópsia que vinha tanto com catarros, sangue e merda expostos

em cena quanto através da imagem de um pequeno pássaro, ou mesmo a partir de uma aeronave desejosa de encontrar o cometa.

Os dias subsequentes de ensaios, apesar de pontuados por momentos de descobertas, ou como nomeou Mnouchkine, travessias específicas de “minúsculos riachos”, trouxeram mais dúvidas e incertezas sobre os rumos do processo de criação. Muitas tentativas foram feitas na busca pelo desvendamento das almas desses *seres*³³⁸ almejados e pelo encontro das *transposições teatrais* que dessem conta deste complexo conteúdo, fosse através da diversidade de situações propostas, fosse através de experimentações tais como: diferentes praticáveis móveis (um automóvel, uma praia, um aposento no Vaticano, uma sala de um hospital, uma ambulância, um estúdio de televisão, um confessionário, uma igreja, um restaurante, etc.); inúmeros figurinos, objetos e adereços; e alguns procedimentos cênicos (diferentes formas de manipulação dos praticáveis móveis, uso de aparelhos eletrônicos em cena, vozes gravadas representando as vozes interiores destes seres, vozes em off, projeções da notícia da catástrofe iminente no espaço, etc.). Através do conjunto de improvisações realizadas durante este período que compreendeu seis ensaios nota-se a liberdade e a quantidade de caminhos tentados nesta busca e a multiplicidade de seres, espaços, objetos, músicas e procedimentos experimentados. Pelos títulos das improvisações e pelos seres propostos, talvez, seja possível ter esta dimensão. São elas: O kamikaze (dois islâmicos e dois repórteres), Lembrança de um estupro no Vaticano (o bispo e o secretário), A primeira cena (enfermeira, mãe e filha), O inseto e o fim da estação³³⁹, A máfia e o cientista japonês (o tribunal composto por quatro pessoas, um intérprete, o cientista acusado, o carrasco), Medidas de urgência (o porta voz do governo), O guepardo dos gêmeos (dois gêmeos, dois empurradores e valsistas), Parada de automóvel (o homem que pede carona e uma mulher), O retorno do filho e do amante (pai, filho e amante), A psicanalista da Senhora Pantalone (a velha senhora louca e sua psicanalista), Grozny³⁴⁰, Uma noite de nada³⁴¹, Os churros de Estrella (Estrella e o pai), A mousse de chocolate de Amande (Amande e sua psicanalista), A árvore afegã³⁴², O retorno às Antilhas (o homem arrependido e sua mulher), A ambulância de Nino (a faxineira e Nino), O gabinete de advogados (duas mulheres de prisioneiros e dois

³³⁸ Ariane Mnouchkine passou a nomear os homens e mulheres que deveriam ser “vividros” pelos atores durante este processo de criação como “seres”. Há na escolha da utilização deste termo uma opção bastante nítida pela máxima exigência, concretude e precisão na tentativa de descoberta da sinceridade das ações e dos estados destes humanos no teatro. Em entrevista ao autor desta tese a atriz Eve Doe-Bruce revelou que a busca no trabalho é que todo personagem se transforme em um “ser”.

³³⁹ Não há a identificação dos personagens no caderno de notas.

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² *Idem.*

advogados), O despertar do casal, O confessorário (o cura e Gisèle Guenard), Tchetchênia (a camponesa e três soldados), Construir sua casa (o pai e o filho), O restaurante 2: lembrança da morte da mãe (Justine, Suzane, o pai e o atendente), Morrer de medo (o padre, as “ovelhas”, o servidor da missa e a mulher russa), O estupro de Ivan (os pais, a avó e o filho), A disputa (duas irmãs adolescentes), A cura miraculosa (o médico e a doente), A carta ao exilado (o filho exilado, o irmão e o pai), A outra família, solidões (pai e filha), O gênio (dois disques jôqueis), O chacha chá (um casal de amantes idosos), O casamento às 3h da manhã (o cura e os noivos), O padre e a prostituta (a prostituta e o passante), Uma carta esquecida da guerra (dois irmãos americanos), O desastre interior (um casal), O saque do supermercado (dois saqueadores, o ferido e o policial), Parada de automóvel 2 (o homem que pede carona, a mulher afetada, o cliente e o barman), O banco incrédulo, Barbear-se e continuar a viver, A velha senhora indigna e a vizinha de baixo (Janine e a vizinha), Marat-Sade (a alienada e a enfermeira), Uma cólera de pequenos burgueses russos (um casal e a irmã aeromoça), O caixão e os poetas (dois poetas), A emissão de televisão (seis apresentadores-jornalistas), A China (uma família), O sonho de Hieronymus Bosch (o padre, uma refugiada na igreja, o sacristão, as visões), A captura do refém (quatro terroristas e um refém), Partir em direção ao sul (dois romenos), Djamila e Senhora Rose, As Horas (Emma, a amiga e o marido), A lembrança de Lorca (Estrella e Paco), Depois do dilúvio (dois mendigos).

5.2.3. Encontro com os clássicos: trabalho sobre forma e conteúdo e definições sobre o tempo

Se em outros momentos da trajetória artística do *Théâtre du Soleil*, o encontro com obras de autores clássicos, denominados por Mnouchkine de “grandes mestres”³⁴³, foi a possibilidade de aprendizado da relação forma e conteúdo (no trabalho dos atores, na encenação, na escritura cênica e na dramaturgia) como resposta ao mundo e suas questões, desta vez, outro aprendizado estava em jogo na escolha por retomá-los como guias. No caso, uma verificação. Havia uma dúvida muito grande por parte da encenadora sobre a eficácia do espaço escolhido e, ainda, sobre a vigência da proposta inicial.

Há alguma coisa que me inquieta e eu não compreendo. Eu quero apurar: O que é digno de inquietude? O que é dificuldade de trabalho? O que devemos desvendar? Onde eu me engano? Por que vocês não se livram dos carrinhos?³⁴⁴

Até mesmo a discriminação do que causava inquietude estava em questão. Quando a encenadora se perguntava “O que é dificuldade de trabalho?” e “Por que vocês não se livram dos carrinhos?” apontava para algo que se intui não ser incomum na trajetória do *Soleil* e que está diretamente relacionado à *transposição teatral*. A cada novo espetáculo há o encontro com uma *forma* e, simultaneamente, uma tentativa de se partir do zero, de se compreender que apesar de haver sempre descobertas e conquistas, não há aquisições, mas existe também uma dificuldade de se desvencilhar das formas anteriores que marcam, sem dúvida, os corpos dos atores, a encenação e a escritura cênica. Essas marcas, principalmente em se tratando de um trabalho bem sucedido como foi *Le Dernier Caravansérail*, não são fáceis de se esmaecer. Lidar com elas não como aquisições, mas como descobertas que podem auxiliar novas conquistas faz parte também da dificuldade do trabalho. Se para o *Soleil*, ao longo de seu percurso artístico-pedagógico, ao mesmo tempo em que procedimentos e ferramentas de um espetáculo gestam e alimenta uma criação seguinte, estes não podem ser impositivos a ponto de não permitirem que essa nova criação caminhe com suas próprias pernas, seguindo seus próprios caminhos. Uma das funções também de Mnouchkine, nestes casos, é auxiliar esta passagem, deixando com que a imagem do espetáculo anterior esmaça e cuidando para que

³⁴³ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 22-03-06, p.1.

³⁴⁴ *Idem*, 21-03-06, p.3.

as descobertas não se transformem em aquisições e se convertam em estilo ou forma rígida que tente se estabelecer a todo custo em qualquer tema ou texto que se proponha encenar. Voltar aos clássicos, neste sentido, seria uma possibilidade de “passar a esponja”³⁴⁵, de limpar estas marcas.

Todas estas dúvidas e dificuldades foram responsáveis por uma sugestão de desvio no percurso em busca de respostas e soluções para uma espécie de “mal-estar” que parecia perturbar a concretização da proposta inicial. Para Mnouchkine, era necessário voltar ao ponto de partida, à primeira casa do jogo que estava em curso: o espaço bi-frontal e sua passarela como área de cena sendo colocados à prova pela força teatral, clareza e precisão das obras clássicas. Era fundamental este teste para se verificar se a dificuldade do desdobramento da proposta tinha relação direta com a escolha do espaço ou com a proposta temática, ou com as duas opções. Para isso, a encenadora sugeriu aos atores que escolhessem cenas que sonharam durante toda a vida experimentar e que fizessem uma combinação - *concoctage* - com outros atores para improvisá-las a partir do dia seguinte. Essas cenas seriam trabalhadas na parte da tarde e, portanto, toda a manhã seria dedicada a sua preparação, como de costume. Em função de uma “onipresença” percebida por Mnouchkine ao longo dos primeiros oito dias de ensaios, os *praticáveis móveis* foram utilizados o menos possível durante esta experimentação. Desejosa de manter a força da *criação coletiva* do espetáculo anterior e desenvolver ainda mais a proposta de *escritura cênica*, mas ciente de algumas fragilidades nas atuações identificadas nos primeiros dias de trabalho, alertou sobre a necessidade de não tomarem as experimentações vindouras como “audições” ou “julgamentos” da qualidade deles enquanto atores. Não deveriam, de forma alguma, tentar realizar as cenas, ou mostrar-se através delas, mas se aproximarem com humildade destas obras para aprenderem como “contar” melhor com o corpo uma imagem, uma situação, como encontrar uma forma para um determinado conteúdo, como transpor teatralmente, imaginação, corpo e verbo. O fato de serem trinta e oito atores neste processo, que almejava permanecer coletivo, aumentava ainda mais as dificuldades, pois qualquer deficiência na qualidade de atores-autores - que escreveriam com seus corpos através de ações e de estados - seria prejudicial para a continuidade da proposta.

As improvisações aconteceram entre os dias 22 e 28 de março com textos e cenas escolhidos pelos próprios atores a partir de sugestões de autores dadas pela encenadora. *O Misanthropo* e *As Sabichonas*, de Molière; *Britannicus* e *Bérénice*, de Racine; *A tempestade*, *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Henrique V*, *Antonio e Cleópatra* e *Sonho de uma noite de verão*,

³⁴⁵ Termo utilizado no cotidiano do grupo.

de Shakespeare; *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry; *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *O Cerejal* e *Tio Vânia*, de Tchekov; *Agamemnon*, de Ésquilo; *As Troianas*, de Eurípedes; e *O Triunfo do Amor*, de Marivaux. A partir do dia 29 de março houve uma alternância entre improvisações a partir de propostas dos atores e improvisações com os textos clássicos.

Após oito improvisações³⁴⁶ realizadas no primeiro dia dessas novas experiências, ao final do ensaio, Ariane Mnouchkine percebera qual poderia ser o problema em relação ao espaço e sobre os impedimentos relativos à proposta temática. Em sua opinião, as experimentações com os clássicos demonstraram que o espaço não fora tão eficaz para Tchekhov, mais próximo aos tempos atuais, quanto para Shakespeare ou Racine. Isso teria relação direta com o “mobiliário contemporâneo” e com a dificuldade de se fazer entrar e sair de cena o mínimo de objetos possíveis. E foi esse o ponto que novamente causou “mal-estar” na encenadora ao assistir as improvisações. Evidentemente que os *praticáveis móveis*, ao trazerem os espaços e os objetos, pareciam resolver este mal-estar, mas causava cansaço a recorrência de suas aparições. Havia, portanto, um problema espacial que se ligava diretamente ao tema proposto, uma vez que sua contemporaneidade demandasse, quase em todas as improvisações, o uso de mobiliário e objetos cotidianos, fazendo com que existisse uma dificuldade, principalmente na entrada e saída destes.

Apesar da percepção dos problemas de eficácia do espaço em relação aos textos de Tchekhov havia uma intuição por parte Mnouchkine de que o dramaturgo russo poderia ser bastante eficaz no trabalho com o “tempo”, um elemento que seria fundamental para os desdobramentos deste processo de criação e que ainda causava insatisfação na encenadora. As improvisações consideradas por ela como as mais “belas”, e que possuíam ligação com a notícia do cometa, tinham uma “veia tchekhoviana”.

Em diversos momentos deste início do processo o mau uso do tempo foi uma tônica em suas observações, inclusive com indicações bem precisas de que não era necessário que uma “cena” se instalasse, que fosse improvisada uma cena, mas sim um “momento”. Para ela, no melhor dos casos, esses momentos deveriam ser o de um tempo de uma ida e uma volta dos *praticáveis móveis* na passarela-palco, não mais do que isso. A duração de um instante, de um fragmento, de uma passagem, de uma lembrança, de um sopro. Explorar, portanto, um pouco mais a ligação entre Tchekhov e o trabalho desenvolvido poderia ser frutífero para o jogo dos atores. Como sugestão pediu que fossem trabalhadas mais cenas do autor; e foi o que aconteceu.

³⁴⁶ *O Misanthropo* (Ato I, Cena I); *Britannicus* (Ato I, Cena I); *Otelo* (Ato III, Cena 3); *O Pequeno Príncipe*; *As Sabichonas*; *A Gaivota*; *Macbeth* (Ato I, Cena I); *Antonio e Cleópatra* (Ato II, Cena 5).

No que se referia ao tema, Mnouchkine notara que havia uma “abstração” que impedia, talvez, uma credulidade “física” por parte dos atores. Havia sim uma credulidade, mas “intelectual”. E essa credulidade intelectual estava no jogo das improvisações e todos avançaram a partir dela, o que fizera com que se perdesse uma “inocência” em relação ao tema muito rapidamente. O perigo estava aí: era preciso superar uma etapa que ainda necessitava ser compreendida fisicamente antes de se avançar. A imagem do cometa carecia de um “signo anunciador”, ou seja, um sinal físico que anunciasse o evento, a calamidade, que demonstrasse claramente o efeito físico do que estaria para acontecer ou do que já ocorreu. Sem esse signo físico, pois só se conhecia o cometa através de uma notícia anunciada pela mídia, através de uma informação, havia uma intelectualização desta calamidade, uma possibilidade que não parecia ter força de mobilização suficiente e que, portanto, não se concretizava nas propostas de improvisações e, muito menos, nos corpos dos atores. Isso tornava tudo o que foi apresentado sem a amplitude teatral necessária. A encenadora cogitou, inclusive, neste momento do processo, abandonar a proposta ao colocar em dúvida sua fertilidade, principalmente quando assistiu as hesitações e tropeços dos atores mais antigos da companhia, chamados por ela de “líderes”. Para a atriz Juliana Carneiro da Cunha, os únicos momentos nos quais realmente houve algum êxito nesta etapa foram nas improvisações onde existia uma “morte anunciada” ou prevista de algum personagem, isto é, um dado físico concreto, e onde o cometa sequer era mencionado.

Os *praticáveis móveis* chegaram a ser vistos como uma “fuga”, uma espécie de compensação de algo que não estava nos atores. O próprio “refinamento”, a cuidadosa execução na preparação destes espaços, considerado uma “nostalgia” do uso de uma ferramenta descoberta em *Le Dernier Caravansérail*. Como sugestão concreta para o seguimento do trabalho, após quatro dias de experimentações com as obras clássicas, Mnouchkine viu a necessidade de começar a fazer desaparecer os *praticáveis móveis* das improvisações. Mas, neste mesmo dia de ensaio, após comentar uma improvisação, a encenadora teve o que Salles (2011) definiria como uma “imagem geradora”³⁴⁷, ou seja, uma imagem sensível que afeta de forma profunda o artista e que tem um alto poder criativo. Essa imagem, que pode tanto agir como um elemento que propicia obras futuras, como também mudanças de rumos ou soluções para a obra em andamento, foi reveladora. Mnouchkine verbalizou o desejo de ver materializado em cena um *praticável móvel* redondo, que mais tarde seria chamado de *carrinho-planeta*, que funcionaria como uma espécie de torno e,

³⁴⁷ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.p.60

portanto, se movimentaria girando; mas de forma alguma poderia ser um movimento mecânico, mas gerado por um ator, como se fosse o tempo. De algum modo, esta imagem construída na imaginação de Mnouchkine, afetada pelo momento e aberta à interferência do acaso, continuou se desdobrando e tornou a se externalizar de outra maneira logo a seguir. Desta vez, a imagem do torno e de alguém o manipulando ao fundo da cena. O tempo, “personagem capaz de mover as coisas”, deveria ser experimentado em cena, algo para ela esquecido no teatro contemporâneo, pois seria a única forma de fazer com que os homens tomassem consciência da “beleza do tempo”. Sem dúvida que esta imagem surgiu não apenas por mera coincidência, pois uma grande dose de intuição e sensibilidade permeia qualquer processo de criação. Neste mesmo dia, por conta desta abertura intuitiva, descobriu-se a partir de uma discussão sobre a importância do tempo na obra de Tchekhov, a imagem do prato redondo do torno associada ao *praticável móvel*. Uma imagem se conectou a outra e uma nova trama se estabeleceu a partir de então nesta rede criativa. Isso certamente era um indício da retomada e aprofundamento dos *praticáveis móveis*, ferramentas praticamente apartadas neste momento do processo; e mais: que o tempo, elemento fundamental na construção do teatro, de motivo de inquietação e mal estar, se transformaria em personagem, modificando de forma decisiva todo o processo.

O Tempo (com letra maiúscula), imaginado por Mnouchkine como um Deus personificado gigante diante da pequenez dos homens seria a possibilidade de olhar com mais precisão e maior proximidade os seres colocados diante do público. Esse Tempo poderia, inclusive, como uma “muleta”, entrar em cena invisível aos seres, mas visível aos olhos dos espectadores. Sempre invisível, incompreensível, passado, vindouro, mas nunca pensado como alguém ou algo “sentado sobre nossos joelhos”, poderia ser ao mesmo tempo consciência e profeta, e até mesmo em alguma cena interferir nas ações desses seres; retendo-as, acelerando-as ou desacelerando-as. A descoberta do Tempo como um personagem era a possibilidade de desvendamento de “momentos de minúsculo humano”³⁴⁸, uma espécie de “diapasão”, uma metáfora, uma *transposição teatral* que poderia conduzir o espetáculo.

A partir desta imagem, algumas improvisações foram experimentadas utilizando-se a presença do Tempo personificado. Enquanto o Tempo ganhava espaço como imagem geradora, havia ainda, no entanto, uma dificuldade em relação ao cometa, uma vez que as visões propostas para as improvisações nem sempre eram uma “consequência” desse evento,

³⁴⁸ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 30-03-06, p. 1.

como alertava Maurice Durozier, ponto de partida da primeira imagem trazida por Mnouchkine. Por vezes as propostas independiam desta imagem-evento, e por outras eram tão coladas a esta que se tornavam alegóricas demais. Talvez fosse importante que esses seres em cena não soubessem do cometa, que não se representasse o cometa, mas ao contrário, os espectadores sabedores desta notícia se dessem conta da finitude e da fugacidade da vida. Como tentativa de concretização desta proposta experimentou-se um *prólogo* sobre o tempo aos moldes clássicos.

Outra imagem que relacionava espectadores à imagem do cometa surgiu de Juliana Carneiro da Cunha, a partir da visão do *coro*, elemento épico no Teatro Grego, que funcionava como um contraponto entre a cena e a polis, representante dos espectadores e mantenedor da teatralidade do jogo. O *coro*, uma metáfora teatral, observava, julgava, lamentava e aconselhava as personas na cena. Este dois elementos, O *Tempo* e o *coro*, deveriam ser experimentados e concretizados como forma de encontro com a *transposição teatral* fundamental e tão almejada desde os primeiros dias de ensaio.

Uma interrupção do ensaio de 04 de abril foi reveladora de uma importante transformação neste processo de criação. Havia um mês que a companhia estava ensaiando e para a encenadora ainda faltava algo que a angustiava enormemente. Reconhecia a existência de belos momentos improvisados em cena, mas não conseguia reconhecer uma única cena onde se desenhava concretamente um caminho a ser seguido, uma evidência que pudesse guiar a criação. Percebia a existência de um problema, mas não era capaz de localizar sua origem. Para ela, havia uma insuficiência na proposta e a ausência de uma ferramenta que pudesse tirar o jogo dos atores da globalidade e do naturalismo televisivo que em diversos momentos aparecera no processo. Neste momento, fora taxativa e radical em sua exigência:

Eu me dou ainda esta semana e a semana que vem. Se daqui até lá não tiver encontrado o que falta a vocês, o instrumento necessário, montaremos clássicos e veremos em seguida. Não vamos delapidar o dinheiro que não temos para continuar a procurar algo que não encontramos. Se estamos aqui fazemos nosso ofício. E coloco de lado a criação coletiva até que eu compreenda onde está minha cegueira. Há uma cegueira. Estamos afundando. Eu confio naqueles que não afundam sempre, eu confio naqueles que conseguem apesar de tudo fazer passar o que recebem em pleno coração. Eu não quero esconder isso de vocês. É importante, no fundo, que vocês estejam livres. Todos nós temos nossas insuficiências, mas não é isso que está em questão. Eu sinto pessoas entre vocês que são improvisadores formidáveis, que caminham na areia. Quer vocês coloquem o dedo sobre o que eu não dou a vocês quer eu coloque o dedo sobre o que eu não

dou a vocês, há algo de grande demais. Eu me dou até 15 de abril, data na qual começaremos a trabalhar com textos e, em setembro, estaremos.³⁴⁹

A radicalidade da definição de um prazo limite para as experimentações e a sensação de impotência contidas nesta fala de Ariane Mnouchkine desmistificam o interior de um processo de criação e revelam, ainda, que em seus movimentos criativos há inúmeros momentos de desvios e até bloqueios. O que poderia ser visto pelos atores como um fator determinante para o final deste processo e o início de um novo trabalho foi, no entanto, assimilado como um desafio a ser enfrentado, afinal, a fala da encenadora, um ultimato, colocou todos diante da possibilidade de término deste projeto. É interessante pensar, aqui, a coincidência que essa situação proporcionou. Todos os envolvidos neste processo se viram diante da possibilidade da perda, da morte, da finitude de algo que pareciam tanto prezar. Uma espécie de espelho da situação proposta. O que fariam se soubessem que algo que prezavam tanto pudesse acabar? A vida deste projeto, assim como a vida dos seres na proposta do cometa, estava por um fio. Neste caso, não havia o cometa, mas algo bastante concreto: a interrupção de um processo de criação e o desaparecimento de um espetáculo. Associado a esse espelhamento das situações houve outro acontecimento que fez com que Mnouchkine sentisse uma forte sensação de perda e a expusesse aos atores. Essa sensação estava ligada ao anúncio da saída do responsável pela ida do *Théâtre du Soleil* a Cabul, integrante da Fundação pela Cultura e pela Sociedade Civil. Essa saída significava a impossibilidade de retorno a esse lugar de tantos afetos construídos durante uma oficina de teatro³⁵⁰, momento marcante na trajetória da companhia. A experiência concreta dessa perda, a imagem da casa onde funcionava a fundação e o jardim onde realizaram a oficina, a fez pensar na peça *O Cerejal*, de Anton Tchekhov e, também, na possibilidade de perda de seu próprio espaço, a Cartoucherie.

Após uma longa conversa, vários pontos de vistas e tentativas de “diagnósticos” do problema apresentado por Mnouchkine foram expostos e discutidos. Novamente o tempo foi um elemento ressaltado como ainda não descoberto e não compreendido no jogo. Havia a

³⁴⁹ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 04-04-06, p.3.

³⁵⁰ Em fevereiro de 2005, o *Théâtre du Soleil* recebeu um convite da Fundação pela Cultura e pela Sociedade Civil, uma organização humanitária, para ministrar um estágio de três semanas em Cabul, no Afeganistão, para profissionais de cinema e de teatro. Deste encontro, ocorrido em junho do mesmo ano, considerado por Ariane Mnouchkine como uma “missão”, nasceu uma trupe de jovens artistas denominada *Teatro Aftaab*, que é acompanhada pelo *Soleil* até hoje e que, inclusive, já se apresentou na Cartoucherie de Vincennes. Esse encontro foi registrado no documentário *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux*, dirigido por Duccio Bellugi-Vannuccini; Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier.

necessidade de um descolamento do tempo real que aparecera na maior parte das cenas e que parecia se contrapor ao espaço proposto. Outra relação com o tempo deveria ser estabelecida, assim como fora percebido no contato com a obra de Tchekhov. Mais uma vez, a experiência vivida do espetáculo anterior, *Le Dernier Caravansérail*, perturbava essa criação e seus caminhos, que se mostravam distintos. Se naquele espetáculo existia uma relação bastante próxima com o tempo real, neste caso deveria haver outro tipo de relação. Para Mnouchkine, esse tempo real estaria diretamente relacionado à insuficiência da proposta, ainda que, em alguns momentos, houvera certo descolamento temporal. Como regra para as *concoctages*, a atriz Shaghayegh Beheshti sugeriu uma temporalidade mais curta em relação ao anúncio do cometa e seu impacto; vinte quatro horas ou até mesmo algumas horas, o que poderia trazer maior urgência para as situações, ressaltando, talvez, um momento específico da vida de cada um desses seres. Essa precisão temporal deveria ser acompanhada de uma precisão espacial também mais concisa, concreta, mais palpável e mais simples.

Durante esta discussão também foi colocada em xeque a eficiência da proposta. Desta vez, por parecer soar “didática” demais, afinal a finitude de todos os seres humanos seria algo mais do que estabelecido. A presença do “postulado” do cometa e do fim do mundo seria uma imagem fictícia demais para as mentalidades contemporâneas. Para Mnouchkine, esse postulado necessitaria de inocência e de ingenuidade por parte do espectador, o que não seria possível em nossos dias. Somente a presença do Tempo como anunciador deste fim poderia ser aceita como uma regra do jogo cênico. Mas ainda assim, bastante questionável. Dois problemas: o cometa e o fim do mundo como postulado e o desejo de se contar a bondade humana em cena. A proposição em si parecia apresentar fragilidades, que neste momento tornavam incertos os caminhos de criação. O cometa, por ser fictício e vago demais, e a bondade humana, que poderia ser experienciada em qualquer outro tema ou até mesmo em um dos autores clássicos com os quais estavam lidando. A presença do cometa, sem dúvida, foi responsável pelos estereótipos, pelas alegorias e, talvez, pela atuação televisiva ou cinematográfica demais vistas nas improvisações propostas. Seria preciso livrar-se do cometa imediatamente? Qual seria, portanto, o novo tema do espetáculo? O que impulsionaria a partir de então a criação deste trabalho? Essa resposta foi dada no ensaio seguinte e voltou a modificar os rumos deste processo. O tempo, e a música como sua concretização, foi uma peça fundamental desta reestruturação.

Realmente a proposta era vasta demais, global demais, e necessitaria de um recorte mais preciso. No que concernia à relação conteúdo e forma, sendo o primeiro considerado vago, indeciso, indefinido e abstrato demais, dificultava o encontro por uma forma adequada a ele.

Até mesmo um procedimento artístico-pedagógico bastante utilizado na prática de criação da companhia, a *documentação*, parecia não ajudar desta vez, já que do cinema, da fotografia, da literatura e, até mesmo da vida real, poderia se retirar um vasto material como fonte de inspiração e de pesquisa. Qualquer elemento destes universos poderia servir e isso era outro grande problema. O que pesquisar, o que consultar³⁵¹? Em função disso pensou-se em talvez localizar o acontecimento em um único espaço, talvez acompanhar a trajetória de um ou poucos personagens, contar essa história (ou histórias) em fragmentos, em instantes, em momentos que não se concluiriam; que passariam. A proposta, sem dúvida, conduzia para os “fragmentos de vida”, os instantes. Estas últimas imagens começavam a se desenhar cada vez mais nas proposições em função da necessidade desse enquadramento, desse recorte. Mas, para que esse recorte fosse feito e se conseguisse sair da globalidade da proposta, um mergulho ainda mais profundo na intimidade desses seres seria necessário. Consequentemente, a intimidade dos atores também seria ainda mais vasculhada, revirada, remexida, e resistências necessitariam ser superadas. A confiança entre os integrantes desse processo seria colocada à prova e resultaria em uma mudança nos modos de apresentação das propostas, as chamadas *concoctages*, tema que será tratado no próximo item desta tese. Mas havia um perigo nesse mergulho que preocupava principalmente Ariane Mnouchkine: a criação de um espetáculo “psicanálise de uma trupe”³⁵². Tratava-se, sim, de uma viagem pelas lembranças pessoais, mas com a necessidade de se manter a forma de “autópsia do real”. Ou seja, as lembranças funcionariam apenas como disparadoras, propulsoras, mobilizadoras das situações. Para evitar essa armadilha da “viagem pela memória”³⁵³ era fundamental que se trabalhasse como os grandes autores, principalmente os “mestres clássicos” que serviam de guia nesse momento do processo. Estes autores souberam modelar e desenhar o real transformando-o e afastando-o da vida. Claro que neste caso, a vida real em suas situações cotidianas e ordinárias era o material bruto a ser trabalhado e, de certa maneira, se estaria muito próximo a ela na forma final do espetáculo. Situações vividas, proximidade temporal e espacial, contemporaneidade das histórias e dos personagens, seriam desafios enormes para

³⁵¹ Apesar desta dificuldade sobre o material que poderia servir de inspiração ao espetáculo, que tinha neste momento um tema vasto demais, aos poucos, uma série de documentos surgiu como apoio durante este processo de criação. O primeiro deles, *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Ainda a obra de Anton Tchekhov, tanto na dramaturgia quanto em suas novelas. O filme *Viver* de Akira Kurosawa; *Europa 51* de Roberto Rosellini; *Farrapo Humano* de Billy Wilder; *Milagre de Anne Sullivan* de Arthur Penn; *As Horas* de Stephen Daldry; *As Odes Elementares* de Pablo Neruda e *A velocidade fulgurante do passado* de Raymond Carver. A pesquisa feita pelos atores a partir do encontro com os personagens, seja entrevistando arquivistas, oficiais de justiça, etc.

³⁵² MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 04-04-06, p. 10.

³⁵³ Idem, n.1, 25-04-06, p.2.

uma companhia que encontrou sempre na *teatralidade*, na *transposição* do real, e no jogo *épico*, seus princípios artísticos. Como não abandonar estes princípios e, ao mesmo tempo, compreender que caminhos este novo trabalho propunha? Uma radicalidade maior era necessária e uma aposta deveria ser feita: a proximidade. Proximidade experienciada em todos os sentidos: no espaço, que já proporcionava esta sensação, na relação com o tempo, com os objetos, com o figurino, com a maquiagem, etc. O trabalho precisaria se depurar ainda mais, se desvencilhar ainda mais dos excessos de teatralidade e trabalhar no risco do mínimo possível para se afastar do real, mas caminhando bem próximo a ele, um verdadeiro fio de navalha. A aposta deveria ser ainda maior no íntimo, no interior. Se em relação aos espaços (*praticáveis móveis*) não haveria uma limpeza visual tão grande, afinal todos os objetos pareciam surgir da necessidade do jogo do ator e, ainda, da criação de um universo específico contemporâneo, esta depuração se faria no trabalho de caracterização física. Se em processos anteriores, incluindo *Le Dernier Caravansérail*, havia um trabalho de caracterização física de personagens (maquiagem, penteados, figurinos e adereços) seguindo os procedimentos da *máscara*, neste caso, era forçosa uma mudança nesta preparação. E foi o que aconteceu. Como resultado, nunca se viu o *Théâtre du Soleil* visualmente tão próximo ao real: pouca ou quase nenhuma maquiagem, uma mínima utilização de postigos e perucas, e figurinos prontos comprados em brechós e feiras livres.

Três improvisações do ensaio do dia seguinte a esta conversa sobre os problemas na proposta de criação, duas retomadas de improvisações realizadas no dia 09 de março, a primeira denominada “A psicanálise da Senhora Pantalone”, e a outra “O Hospital”; e a terceira retomada do dia 07 de março, denominada “Um primeiro e último jantar”, foram muito importantes nas buscas artísticas da companhia.

Na primeira, renomeada de “A psicanálise da velha louca”, além de algumas perdas e ganhos houve da parte das duas atrizes - Juliana Carneiro da Cunha e Shaghayegh Beheshti - uma sintonia absoluta com a *música*. Esta relação harmônica entre atrizes e música foi responsável por trazer à tona elementos fundamentais para o trabalho sobre o *tempo*, algo já almejado, mas ainda não alcançado na prática, ou melhor, atingido em poucos momentos: o ritmo das ações físicas e das palavras enquanto ações, e a eloquência dos silêncios³⁵⁴. Para Mnouchkine, afora a qualidade das atrizes e dos personagens, havia efetivamente no jogo improvisacional experimentado, um terceiro personagem, a música e, conseqüentemente, o

³⁵⁴ Para o músico Jean-Jacques Lemêtre, segundo Ariane Mnouchkine, nas belas coisas vistas havia um “silêncio que queria dizer tudo. É possível se ver as palavras e quando elas vêm. Elas são ritmadas”. MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. DVD de ensaios do espetáculo *Les Éphémères*, n.17, 05-04-06.

tempo. Este conduziu todos os movimentos interiores e exteriores dos seres em cena e, inclusive, o deslocamento dos *praticáveis-móveis*. Todos estavam em conjunto, respirando juntos. Toda a doçura e a angústia da situação vivida estavam vinculadas a uma obediência extrema à música. Outro fator antes preocupante, a projeção vocal dos atores neste espaço, pareceu quase se aproximar do nível ideal. Para a atriz Shaghayegh Beheshti fora como se o músico Jean-Jacques Lemêtre falasse por elas a todo instante durante a improvisação. A encenadora percebeu a importância desta improvisação no acesso a certos mistérios, pois foi considerada como uma *evidência* que revelava concretamente o que antes não era compreensível de todo. Essas descobertas foram extremamente pedagógicas no sentido de que passaram a funcionar como guias, como condutoras da sequência do processo de criação e ainda ajudaram a expor a dispensabilidade do cometa como propulsor da abertura para os mundos interiores destes seres, o que ficou ainda mais evidente na outra improvisação. Esta, a terceira do dia, renomeada de “O restaurante”³⁵⁵, apesar de nem todos os atores estarem em música, como no primeiro exemplo, e dos silêncios não serem tão eloquentes, e de haver *falação*³⁵⁶ em excesso, foi importante para se perceber que o cometa poderia se afastar das *concoctages* e até desaparecer quando não fosse necessário. No caso desta improvisação, a morte de uma mãe representava o cometa para uma família, ou seja, teria sido a responsável pelo encontro de um pai e suas duas filhas em um restaurante. Uma observação de Beheshti como espectadora da improvisação de seus colegas apontou outro fator importante e decisivo para novos rumos da criação e que, evidentemente, representava uma grande potência deste trabalho, e que era visto no espetáculo: o silêncio como auxiliador de uma espécie de *olhar-detalhante*, ou seja, um olhar que enxerga o que está a sua frente em *detalhes*, como um *quadro*, um momento de suspensão do *tempo*. Não só o silêncio, mas o *tempo* de manipulação dos objetos auxiliava neste enquadramento.

Na quinta improvisação do dia, “O Hospital”³⁵⁷, uma mulher em coma é atendida por um enfermeiro até a chegada de sua filha que, com a saída do funcionário do quarto, passa a conversar com a mãe como se ela pudesse ouvi-la, a limpá-la, e a trocar suas roupas. Aqui, a meticulosidade das ações vividas instante por instante e seus tempos precisos auxiliavam no *detalhamento* da situação apresentada.

³⁵⁵ Participaram desta improvisação: os atores Maurice Durozier (pai) e Jeremy James (garçon), e as atrizes Delphine Cottu e Virginie Le Coënt (filhas). Na primeira improvisação havia outro ator, Andreas Simma (filho), que não participou desta retomada.

³⁵⁶ Uso esse termo *falação* frequentemente em sala de aula com meus alunos quando trabalhamos a *ação* como mobilizadora do jogo cênico. Este termo representa, para mim, o oposto da noção de *fala como ação*.

³⁵⁷ Participaram desta improvisação: as atrizes Juliana Carneiro da Cunha (mãe) e Emilie Gruat (filha) e o ator David Buizard (enfermeiro).

Sem dúvida que estas retomadas possuíam um sentido pedagógico neste momento tão crucial do percurso de criação, nestes “dias de questionamento”, nas palavras de Mnouchkine. Nestas três improvisações existiam elementos e momentos “férteis” que poderiam ajudar na indicação de novos caminhos, no avanço das propostas. Segundo o ator Serge Nicolai, já neste dia houve uma mudança de energia e de atitude no trabalho, percebida desde as *concoctages*. Talvez em função do afastamento da imagem do cometa, antes presente através de notícias, comentado em cena, ou vivido como uma sensação, mas que poderia passar agora a funcionar como uma *metáfora* para uma situação limite, um momento impactante, como representação da finitude. Novas perguntas se apresentavam. Quais seriam os cometas das vidas destes seres? Seria uma situação, uma carta, uma doença, outro ser?

Com o esvanecimento do cometa como propulsor do tema houve conseqüentemente uma passagem da imagem do “Apocalipse” do mundo, que encaminhava o trabalho para uma abordagem *épica*, para a imagem de “pequenos apocalipses” de cada ser humano, uma abordagem *íntima*. É interessante pensar aqui na ligação entre as palavras apocalipse e autópsia, esta última constantemente utilizada quando se tratava do espaço, pois ambas guardam relação com o “olhar”. Apocalipse, formado por *apo-* “des” e *káliptos-* “coberto”, significando descobrir, revelar, desvelar, é o momento da revelação, ou seja, o momento em que se vê o que antes estava coberto, escondido; o que o olhar não avistava. Já autópsia é formada por *autos-* “próprio” e *opsis-* “olhar”, correspondendo a ideia de se ver com os próprios olhos. Os pequenos apocalipses, então, seriam os momentos de revelação onde se é possível ver com os próprios olhos o que o movimento da vida, a fugacidade do mundo e, talvez, uma distância excessiva, impediam. Assim, pequenos fragmentos de vida, de relações humanas são expostos a outros seres humanos, em seus *detalhes*, em suas minúcias.

Se o *detalhe* é um aspecto fundamental nos modos de fazer do *Théâtre du Soleil*, neste processo de criação ele não só é fundamental, como passa a ser o motor de todo o trabalho. Em relação direta com o tempo e o espaço, ele é o responsável pela sensação de “lupa”, de “lente de aumento” atribuída ao espetáculo. A famosa frase sempre dita por Ariane Mnouchkine em relação à forma como o ator deve abordar as ações, as situações, o figurino, etc. no encontro com os personagens em improvisações, “procurar o pequeno para encontrar o grande”, é aqui uma divisa desta criação.

O conceito de *detalhe*, encontrado no livro *Le Détail*, de Daniel Arasse (1996)³⁵⁸, traz uma perspectiva importante para esta análise, pois em sua obra Arasse observa as funções

³⁵⁸ ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

particulares que o detalhe teve na história da pintura, tanto no que diz respeito à “gestação” do quadro quanto à sua “percepção”. Para construir este conceito, o autor apropria-se da língua italiana, mais especificamente, dos vocábulos *particolare* e *dettaglio*, admitindo a existência de dois tipos de detalhe: o detalhe-*particolare*, que é uma pequena parte de uma figura, de um objeto ou de um conjunto, e também, o detalhe-*dettaglio*, ou seja, resultado ou traço da ação daquele que “fez o detalhe”; seja o pintor ou o espectador. O detalhe, portanto, pressupõe sempre um sujeito que “talha” um objeto. É, portanto, a manifestação de um programa de ação e sua configuração depende do ponto de vista do “detalhante”. Para Arasse, estas duas modalidades do detalhe estão intimamente ligadas e podem ser consideradas como momentos do quadro, momentos de sua criação, momentos de sua percepção. Em *Les Éphémères*, o detalhe foi um procedimento de construção artística fundamental para o estabelecimento de uma relação acurada dos atores com os objetos, com o espaço, com o tempo e com os outros atores. E, ainda, o que proporcionava ao espectador um segundo detalhamento guiado por este trabalho minucioso. Os traços particulares entalhados pelos criadores eram recriados através do olhar do público. Criação e recriação potencializadas tanto para quem fazia quanto para quem assistia, ao se analisar outro procedimento, manifestação de um programa de ação, a *cineficação*, ou seja, a entrada e interferência da linguagem cinematográfica no teatro.

O conceito de *cineficação*, exposto por Béatrice Picon-Vallin (2011)³⁵⁹, é um expediente muito recorrente no teatro contemporâneo, uma vez que dá conta da apreensão que hoje o espectador tem do mundo, construído a partir do audiovisual. Esta *cineficação* se apresenta de duas maneiras distintas: a *externa*, que se utiliza, em cena, da tecnologia propriamente (telas, imagens projetadas, imagens de cinema, e também o vídeo, através da captura de imagens ao vivo); e a *interna*, que é a utilização de modelos técnicos do cinema (enquadramento, montagem, decupagem, planos, close-up, travelling, etc.) e a sua transposição para a linguagem teatral. Esta última, a base do trabalho de criação de *Les Éphémères*, que também se utilizava da *cineficação externa*³⁶⁰.

O jogo empregado com o *tempo teatral* nesta criação tinha como cerne uma distensão do *tempo real*, uma mínima e arriscada *transposição*, fazendo com que o olhar do espectador passasse a perceber o que antes era despercebido, dando-se foco onde antes havia um plano

³⁵⁹ PICON-VALLIN, Béatrice. “Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico”. In: *Revista Sala Preta* - volume 11, Edição nº 11, Seção: ENTREVISTAS, Artigo 1, São Paulo: ECA-USP, 2011.

³⁶⁰ Na cena denominada “King Kong”, a personagem Sandra, vivida pelo ator Jeremy James assiste ao filme *King Kong* de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack em uma televisão em seu apartamento. Na cena final do espetáculo denominada “Um lugar maravilhoso”, o filme *No tempo das diligências* de John Ford é projetado uma tela improvisada em um lençol amarrado na cozinha da personagem Nora, vivida pela atriz Juliana Carneiro da Cunha. Com o girar do praticável móvel o filme passa a ser projetado na plateia, nos espectadores.

geral, aberto. Combinado e corroborando este uso do tempo por parte dos atores, havia o uso do recurso de *cinificação interna*, onde a dinâmica de funcionamento dos *praticáveis móveis* criava também movimentos temporais através de *travellings* e *fades*. Ambos, o trabalho dos atores sobre os praticáveis e dos manipuladores destes espaços móveis, conduzidos pela música. No espetáculo, estes praticáveis sobre rodas que funcionavam como pequenos palcos deslizavam longitudinalmente pelo palco-passarela e, simultaneamente, giravam sobre seu próprio eixo, manipulados pelos atores-empurradores³⁶¹. Uma espécie de *travelling* constante que dava ao espectador a possibilidade de observar cada pequeno momento da ação e cada detalhe do ambiente construído sobre os praticáveis, como se fosse realmente possível reduzir o tempo real para se apreender a efemeridade dos instantes. Este movimento possibilitava ao espectador a sensação de “contemplar” e de capturar aspectos da realidade anteriormente não visíveis, não perceptíveis ao olhar desatento comum. Assim como as cronofotografias de Marey e Muybridge fizeram no final do século XIX, representando “o começo da incursão dentro do invisível”³⁶². Os movimentos eram decupados, divididos em etapas, podendo-se, portanto, apreciá-los em suas nuances e pequenas variações. Este sutil movimento de *travelling*, quase um balé, tinha sua velocidade variável segundo a música executada ao vivo por Jean-Jacques Lemêtre, que pontuava todo o espetáculo. Sobre estes praticáveis - circulares ou retangulares - ambientes diversos e mundos íntimos eram revelados diante do olhar do espectador³⁶³ e depois desapareciam como uma espécie de jogo constante de *fades in* e *fades out*. Os praticáveis deslizavam pelo espaço “corredor do tempo”³⁶⁴ dando a sensação de um rio que trazia no fluxo de suas águas, pequenas ilhas, pequenos barcos à deriva. Esta imagem de rio, de fluxo, era obtida muito em função das duas aberturas de cada um dos lados do palco-passarela por onde entravam e saíam os praticáveis. Após algumas tentativas durante esse processo de criação, chegou-se a uma separação entre o espaço cênico e os bastidores através de um voal, que também contribuía para dar a dimensão da efemeridade do tempo. A cada entrada e saída dos praticáveis móveis, estes voais localizados de ambos os lados do palco-passarela, abriam-se como por mágica, soprados por uma leve brisa. O surgimento e o desaparecimento dos praticáveis por estas aberturas davam uma ideia de continuidade deste

³⁶¹ Ariane Mnouchkine denominava estes atores manipuladores de “empurradores”.

³⁶² BRAUN, Marta. “The Photographic Work of E.J.Marey”. In: *Studies in Visual Communication*, vol 9, nº 04, 1983. p.18.

³⁶³ Estes praticáveis remetiam às mansões medievais, mas aqui, ao invés dos espectadores se deslocarem até os espaços cênicos específicos, era os espaços que se deslocam. Essa mudança de ponto de vista é bastante reveladora do modo como hoje apreendemos o mundo; como observamos e como interagimos com as coisas a nossa volta. Os meios de comunicação, principalmente o cinema, têm forte influência nisso.

³⁶⁴ PICON-VALLIN, Béatrice. “Os Mundos Íntimos do Soleil”. In: *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.7, 2007. p.115.

espaço fora do alcance do olhar do espectador. Como se ele fosse infinito de ambos os lados. Tudo vinha, em fluxo, em dinamismo, e partia, com a mesma fluidez. Por vezes, ao longo espetáculo, mais de um praticável ocupava o espaço cênico e os atores passavam de um para outro, enquanto giravam em seu próprio eixo ou enquanto deslizavam longitudinalmente, como uma *fusão* de espaços/imagens, outro recurso cinematográfico.

É interessante ressaltar que, aliado ao uso do *tempo* , havia o uso do *espaço* , que impôs de forma radical aos atores uma maneira específica de agir em cena. Os ambientes criados sobre os *praticáveis móveis* , ao abrigarem objetos e atores em um mesmo e reduzido espaço, davam a impressão de que o que se passava neles estava a uma *distância* maior do que a real e que os atores eram menores do que o normal. Para este efeito, sem dúvida, contribuía em muito a posição do espectador nas arquibancadas bi-frontais. Principalmente àqueles que se encontravam no nível mais alto destas. Mais uma vez utilizando como referência a *cineficação interna* como recurso, a posição do olhar do espectador poderia ser comparada a de um *plongée* de uma câmera, que capta tudo de cima dando impressão de que as coisas são menores. No espetáculo, este conjunto (posição do espectador e praticáveis) causava uma espécie de efeito de “miniaturização”³⁶⁵, que fazia com que os seres humanos que agiam em cena parecessem mais frágeis, mais delicados e, por isso, mais carentes de cuidado e atenção em seus pequenos apocalipses.

O uso da tecnologia do cinema (*cineficação interna*) neste espetáculo, através do *travelling* , dos *fades in* e dos *fades out* , da *fusão* , e do *plongée* , era evidente e transparente aos olhos dos espectadores. Diferente do próprio cinema, onde o viajar (*travel*) da câmera precisa ser despercebido para não atrapalhar a narrativa, aqui, este movimento não só era percebido como ressaltado. Ele também era cena e fazia parte de toda construção em sua transparência e destaque. Funcionava como um procedimento que inseria o espectador dentro do jogo proposto. A ilusão de movimento e a revelação de sua produção, ao mesmo tempo, nos faziam mergulhar nas histórias vividas (identificação) e nos faziam observar à distância (denegação) aqueles seres tão próximos de nós mesmos, mas que não éramos nós.

Se neste espetáculo, assim como em muitos outros trabalhos do *Théâtre du Soleil* , os atores assumiam uma função que poderia ser exercida por uma máquina³⁶⁶, por um

³⁶⁵ PAVIS, Patrice. *Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas* . São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 258.

³⁶⁶ Não só máquinas, mas elementos da natureza (o vento, o rio, o mar, pássaros, etc) são manipulados e/ou criados pelos atores em espetáculos do *Théâtre du Soleil* . Sejam estas manipulações reveladas ou não elas demonstram, ensinam e afirmam a construção sob a responsabilidade dos homens. Esta noção do homem como criador, controlador e, também, destruidor de mecanismos é exacerbada na criação seguinte, *Les Naufragés du Fol Espoir* , pois é muito mais radical na exposição destes mecanismos imaginados e controlados pelo homem.

equipamento, era também para demonstrar que tudo é uma criação, uma estrutura na qual os homens controlam os mecanismos. Afinal, são eles a força motriz. A revelação destes mecanismos comandados por homens transformam nossa percepção, conduzem nosso olhar. Mecanismos que são “montáveis” e, conseqüentemente, também são “desmontáveis”. Mecanismos, neste caso, que servem para *demonstrar*, sobretudo, a nossa incapacidade de contemplar o mundo e as pessoas à nossa volta, e que auxiliam esta observação em *detalhe*.

É interessante notar esse pequeno percurso, parte de um caminho criativo, descrito e analisado aqui em seus desvios e paradas. A partir da percepção de uma possível infertilidade de uma proposta inicial houve um retorno à escola das obras clássicas, e mais especificamente à obra de Anton Tchekhov, e este encontro desdobrou-se em novas experimentações e na descoberta do Tempo como matéria-prima e como personagem do espetáculo em construção. No fundo, segundo a própria encenadora, a proposta inicial tinha como intuito a tomada de consciência do tempo, mas foi preciso atravessar um percurso repleto de tentativas para que esta consciência fosse efetivamente descoberta pelos atores, que fosse corporificada, externalizada através de imagens físicas, através de sintomas. Tempo musical conduzido por Jean-Jacques Lemêtre, base do trabalho das ações e das falas dos atores, e da movimentação de entradas, saídas, giros e paradas dos praticáveis e, do mesmo modo, Tempo concretizado através de todos esses movimentos, paradas, suspensões. Para Georges Banu, em seu texto *O Andante do Soleil*, publicado no programa do espetáculo apresentado no SESC Belenzinho em 2007, houve inclusive uma mudança de percurso do *Soleil* a partir de uma modificação do uso do *tempo musical* proposto. Ao contrário de outros espetáculos onde o andamento era *allegro con fuoco*, *allegro molto vivace*, *allegro tumultuoso*, o que se experimentava em *Les Éphémères* era o *andante*. Vindo do italiano, o termo “andante” significa “andando”, ou seja, se assemelha à velocidade do caminhar humano, portanto, designa um andamento moderado, sem pressa, amável e delicado.

5.2.4. Escritura comum: descartes, retomadas, seleções e organizações das improvisações

Este processo criativo teve uma proposta temática bastante peculiar como princípio. Proposta descolada de um texto previamente concebido, ou mesmo escrito por um autor a partir das descobertas na sala de ensaio, ou ainda sem o apoio de uma vasta documentação que pudesse auxiliar o trabalho de construção. As improvisações, parte fundamental do método de criação em todos os trabalhos do *Théâtre du Soleil*, foram os lugares de criação em todos os sentidos neste processo. Nelas foram experienciadas, pelos atores, inúmeras tentativas tanto no que dizem respeito aos aspectos plásticos (cenário, figurinos e iluminação), aos aspectos do jogo cênico (estados e ações), quanto aos aspectos da própria encenação e do texto. Segundo a atriz Eve Doe-Bruce, “o trabalho consistiu em praticamente caminhar em direção à escritura e à encenação”³⁶⁷. Para cada um dos atores. Constituiu-se, portanto, a partir deste procedimento uma verdadeira escritura cênica comum que tinha no ator seu centro nevralgico. Sem dúvida que o ator como centro do processo de criação é uma reivindicação antiga das práticas da companhia, mas neste percurso ela foi levada ao extremo no que se refere à ideia de se escrever através dos corpos (estados, ações e interações) diretamente na relação espaço/tempo do palco. Como já vislumbrava há alguns anos atrás a encenadora, um novo autor nasceria da coletividade do *Théâtre du Soleil*; a própria companhia se tornaria autora. E, neste caso, também encenadora, cenógrafa e figurinista. O exercício da *criação coletiva*, que neste processo foi bem aprofundado, proporcionou esta possibilidade de desenvolvimento de uma *autoria coletiva*³⁶⁸. Tanto que no programa do espetáculo era possível verificar não mais o nome de Ariane Mnouchkine destacado como encenadora, mas como propositora e também misturado aos demais criadores como responsáveis pelos “episódios sonhados, invocados, evocados, improvisados e encenados”. Esta idealização, concepção e realização também apareciam em relação aos *praticáveis móveis*, “pequenos mundos obsessivamente reunidos pelos atores”, ou seja, com a participação de todos, apesar de coordenados por alguns³⁶⁹.

Todo início de processo de criação no *Soleil* é marcado por uma extrema liberdade na relação com um tema proposto, ou mesmo em relação a uma peça com uma dramaturgia

³⁶⁷ DOE-BRUCE, Eve. Entrevista concedida ao autor desta tese.

³⁶⁸ PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p. 15.

³⁶⁹ A coordenação da confecção e da montagem das *praticáveis móveis* foi feita por Serge Nicoläi, Duccio Bellugi-Vannuccini, Sébastien Brottet-Michel, Jeremy James, Olivia Corsini, Francis Ressort, Eve Doe-Bruce, Seietsu Onochi e Astrid Grant.

fechada. É possível se experimentar até as imagens mais “excêntricas”, pois estas podem também ajudar na abertura do imaginário e na indicação de novos caminhos. Não há uma indicação prévia de divisão de papéis, nem mesmo uma definição de rumos da encenação. Há sim, sempre, como já foi apresentada anteriormente nesta tese, a indicação de um *dispositivo de criação teatral* (de jogo ou cênico, ou ambos) que afaste imediatamente os atores do jogo realista-psicológico; uma *transposição teatral* que garanta certa distância em relação ao real. No caso deste processo, havia inicialmente uma proposta espacial, mas que se mostrou insuficiente para esta transposição imediata e que só foi conseguida, ainda que de modo bem distinto da maior parte das criações da companhia, graças à descoberta do Tempo como matéria-prima do espetáculo e ao uso da música e dos *praticáveis móveis* como formas de sua concretização.

Diferente de processos de criação anteriores, este indicava aos atores uma pesquisa mais profunda sobre si mesmo, o que poderia ser doloroso para muitos deles. Por isso, como afirmou o ator Duccio Bellugi-Vannuccini, houve um extremo “respeito e precaução” no trabalho³⁷⁰. A *concoctage* como procedimento ganhou novos contornos, uma vez que se tratava de um mergulho no íntimo, no pessoal, em histórias vividas ou muito próximas. Segundo a atriz Delphine Cottu³⁷¹, apesar do uso deste procedimento ser comum nas práticas da companhia ele foi alterado em seus modos de funcionamento. Se antes as visões eram trocadas em um círculo diante de todos os participantes no início do dia de trabalho para depois serem formados os pequenos grupos que improvisariam na parte da tarde, agora, pelo fato de serem lembranças de momentos marcantes que serviriam como material para ser transposto teatralmente em cena, essa troca foi diferente. Não se anunciava mais as *visões* para que todos ouvissem. Ao contrário, este momento de troca era feito já em duplas ou em pequenos grupos de três ou quatro atores no máximo. Esta situação de anúncio das propostas também se constituiu, portanto, em instante íntimo, reservado, cuidadoso, afinal não eram personagens distantes que se colocaria em jogo, mas fragmentos de vida de atores, de pessoas próximas, de familiares. A própria encenadora exporia também suas histórias no conjunto de lembranças. Além de o tema tocar a intimidade da companhia, encontrar a distância teatral necessária para falar de algo tão próximo também não foi uma tarefa fácil.

Uma média de oito improvisações diárias foi experimentada ao longo de oito meses e meio de ensaios perfazendo um total de mais de setecentas improvisações, dentre as quais,

³⁷⁰ BELLUGI-VANNUCCINI, Duccio *apud* SINARD, Alisone. *Les Éphémères au Théâtre du Soleil: des répétitions à la représentation*. Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle, 2010. p.93.

³⁷¹ COTTU, Delphine. Entrevista concedida ao autor desta tese.

apenas vinte e nove faziam parte do espetáculo dividido em duas partes, ou duas “coletâneas”, como foram denominadas. Pensou-se, inclusive, devido à qualidade e à consistência do material levantado apresentar uma terceira parte contendo outra coletânea de fragmentos.

Dentro de uma companhia que tem na *autonomia* e na conseqüente *responsabilidade* de criação uma premissa do trabalho do ator, e que no caso deste processo de criação contava com trinta criadores com experiências culturais distintas, existem diferenças nas formas de apropriação e no desenvolvimento de uma proposta lançada inicialmente pela encenadora. Assumir e lidar com essa diversidade é, sem dúvida, uma das forças do *Théâtre du Soleil* e, ao mesmo tempo, uma das grandes dificuldades do trabalho. Por isso, como sempre ressalta Ariane Mnouchkine, os longos períodos de ensaio pressupõem também momentos pedagógicos importantes para os atores mais experientes e, sem dúvida, para os mais novos no grupo. Seja esta pedagogia ligada ao reconhecimento e ao domínio de um *dispositivo de criação teatral*, seja conectada à compreensão de um conjunto de *documentos* que servirão de apoio ao trabalho, ou relacionada ainda ao modo como cada um procederá no processo de criação. Afinal, cada processo exige uma forma de aproximação específica por parte de seus criadores, fazendo com que estes revejam, retomem, abandonem ou descubram novos modos de fazer. E mais, cada proposta afeta e mobiliza de modo distinto um mesmo sujeito, que também se modifica, se transforma todo o tempo. Se isso é multiplicado pelo número de envolvidos, uma rede complexa de afecções, percepções e tentativas de concretizações é colocada sempre em jogo. Isso demanda do coordenador deste conjunto, no caso, uma encenadora, mudanças de atitude a cada processo e, ainda, no interior dos mesmos. Nestas diferenças há que se compreender o modo como cada sujeito se inspira, como e quando direcionar cada um e que palavras utilizar, alimentando sempre o movimento da criação. Em função disso, para Mnouchkine, o papel do encenador é variável segundo os espetáculos e suas solicitações. Às vezes é um “guia”, outras um “muro”, e ainda pode vir a ser um “boxeador”. É, talvez, e isso também é importante e necessário, uma “força de interposição”. Por ser o encenador no grupo, segundo as palavras do cenógrafo Guy-Claude François, a única pessoa “que não produz nada no sentido físico do termo”, sua liberdade de discernimento é tão mais desenvolvida uma vez que não há as restrições do “instrumentista”, neste caso, o ator com seu corpo, o músico, o figurinista, o cenógrafo e o iluminador, com suas estruturas e materiais.³⁷²

³⁷² PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p. 10.

Um dos procedimentos fundamentais de criação no interior dos processos do *Théâtre du Soleil* é a *visão*, mobilizadora da proposta inicial lançada à companhia e das propostas de improvisações ao longo deste percurso, como foi visto no item 4.2.3. desta tese. Se a visão inicial proposta por Mnouchkine possuía neste caso, propositadamente, um foco mais aberto, mais geral, afinal se tratava de um tema, as visões mobilizadoras seguintes, ou seja, as visões dos atores deveriam, ao contrário, ser específicas e precisas na concretização da visão primeira. É a partir de um conjunto de visões propostas, como resposta a uma visão primeira, que se constituem diversos percursos criativos na busca pelo enquadramento deste conteúdo artístico, que também vai pouco a pouco se definindo. Segundo a atriz Eve Doe-Bruce, no entanto, apesar das visões serem o princípio do trabalho do ator, havia uma diferença nelas neste processo, uma vez que era preciso, por se tratarem de lembranças, recordações, deixar que elas emergissem naturalmente e, não, forçar seu aparecimento. Permitir o afloramento das imagens, sensações e emoções para aí, então, tentar traduzi-las. Algo muito mais delicado e sutil que em trabalhos anteriores³⁷³. Neste conjunto de visões e propostas, uma diversidade de caminhos foi empregada. Por vezes, visões surgiam como um flash, como fragmentos, por outras como um filme, totalmente roteirizadas, praticamente prontas. Um dos exemplos de proposta de improvisação que surgiu, desde a primeira experimentação, já bastante concreta e conseguiu, portanto, encontrar uma estruturação muito próxima da final, foi a denominada “A morte do fazendeiro ou o incesto”. Na *concoctage* original, tratava-se de um pai incestuoso e de uma filha. No espetáculo ela chamava-se “A fazenda ao lado ou a libertação”, sexta cena da primeira coletânea. Nessa diversidade, autonomias alimentavam a companhia e a companhia alimentava autonomias, afinal, a exposição das visões diante de um grupo era um exercício individual de concretização da imaginação e, simultaneamente, um treinamento coletivo de suas tentativas de concretização cênica. O aprendizado, aqui, era também o de descobrir como transformar coletivamente visões individuais em propostas mobilizadoras para o corpo. Afinal se não havia clareza, precisão e concretude nas visões, não seria possível colocá-las em cena.

Não se sabe exatamente de onde uma visão vem, como relata a atriz Astrid Grant, que não se considera uma visionária, pois raramente tem visões nos processos de criação. Para Grant, a visão é fruto da intuição, do acaso, e da imaginação bem nutrida, e pode tomar a forma de “um sonho, uma imagem, uma ideia, etc.”, mas torna-se algo tão forte que em dado momento se diz a si mesmo que “é preciso fazê-la”³⁷⁴. É também um aprendizado dentro

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ GRANT, Astrid. *apud* SINARD, A lisone. *Op. Cit.* p.115.

destes processos saber quando se realizar uma visão, ou seja, quando transformá-la em proposta improvisacional, ou saber esperar o tempo de maturação da mesma. É um trabalho de paciência e de entendimento do tempo individual, pois nem todo processo mobiliza a todos do mesmo modo, ainda que haja pessoas com maior facilidade para ter visões e concretizá-las. No caso da atriz, uma “pequena intuição” surgiu desde o momento em que a proposta fora lançada por Mnouchkine. Sem saber o porquê, começou a pensar em mulheres em situação de violência conjugal, mulheres tomadas como reféns em suas próprias vidas, que não tinham a coragem de sair porque arriscariam perder tudo, morrer. O anúncio do cometa poderia dar coragem a uma mulher em uma situação como esta para sair e viver livremente seus últimos dias na Terra?

Esta intuição, que ficou guardada, foi reativada e desenvolvida no período em que o grupo trabalhou com as obras clássicas, pois nesse momento escolheu uma cena entre Desdemona e Otelo e juntou-se ao ator Serge Nicolaï, por recomendação da encenadora. Na cena, onde estava presente a violência conjugal, o personagem título da obra batia e tratava mal a esposa que, apesar de achar tudo aquilo absurdo, era incapaz de se defender. Após essa experimentação e uma conseqüente concretização do jogo de poder, ameaça e desespero desta situação, resolveu convidar Nicolai para experimentar uma visão que cozinhou dentro de si há quase três meses e que tomara uma forma mais definida em um sonho que tivera. Um flash de uma cena de violência com um homem que suplicava o perdão de sua mulher. Ele chorava. Estava desolado, apaixonado e repetia: “Eu sinto muito, eu sinto muito”. Pensou, ainda, na possibilidade de haver uma criança na cena, mas achou que seria delicado nesta situação tão densa. No dia seguinte, apresentou a imagem ao ator, que fez a visão aumentar e tornar-se mais concreta e, ainda, sugeriu a presença de uma criança. A cena impressionou enormemente Ariane Mnouchkine que, posteriormente, desejosa de desenvolver esta relação, sugeriu novas propostas de improvisação. No espetáculo havia cinco cenas que tratavam da história dessa relação violenta e suas conseqüências: “A primeira lembrança”³⁷⁵, “Uma família na Bretanha”³⁷⁶, “A noite no lar”³⁷⁷, “O passeio”³⁷⁸ e “As maçãs do amor”³⁷⁹.

³⁷⁵ A violência conjugal fazia parte, no espetáculo, da lembrança da personagem Gaëlle, que era uma menina na época em que o pai agredia sua mãe.

³⁷⁶ Essa proposta foi um convite dos atores Vincent Mangado e Dominique Jambert, que tiveram a visão de uma família que acolhia em sua casa a filha da mulher agredida.

³⁷⁷ Nesta cena, Marc, o marido agressor, conversa ao telefone com sua esposa, Jaqueline. Promete não ser mais violento e procura saber onde ela se encontra. Ao longo da conversa volta a ser agressivo. Neste mesmo episódio, em um segundo momento, Jaqueline vai a um lar onde mulheres agredidas são acolhidas, mas por conta do local estar lotado, a mulher passa a sua primeira noite na lavanderia.

³⁷⁸ Neste fragmento, após um grave acidente de automóvel, Jaqueline morre, apesar dos esforços dos bombeiros em tentar salvá-la. Marc, arrasado e sem compreender o acontecido defende-se e tenta se isentar de qualquer culpa.

Para a atriz Shaghayegh Beheshti, que tinha uma relação muito particular com o tema proposto como ponto de partida para a criação, como visto no item 5.2.1, houve um momento de “semi-inconsciência” após o anúncio, no qual ouviu a seguinte frase de Françoise Berge, pessoa que cuidava das crianças naquele momento e psicóloga que trabalha com doentes mentais: “Eu penso nos loucos. Como os loucos reagiriam a isso?”. Esta frase, talvez em função deste estado descrito pela atriz, penetrou em seu inconsciente e ficou ali registrada de algum modo. Um tempo mais tarde, após outras tentativas de improvisações, o tema da loucura voltava insistentemente através de uma visão que não a abandonava: uma velha louca que continuava a frequentar sua psicanalista e mantinha seu processo de análise ainda que o cometa viesse à Terra. Para ela, a loucura permitia, em algum lugar, que se escapasse da realidade, da consciência e da morte. A personagem de Senhora Perle, vivida pela atriz no espetáculo, veio desta imagem da loucura.

Já para o ator Jeremy James, como também foi exposto no item 5.2.1, a proposta do cometa não o afetou tanto quanto a outros membros da companhia. O fato de imaginar somente filmes catástrofe do cinema americano e a total liberdade dos ensaios iniciais³⁸⁰, no que concernia à época, ao país, e à língua adotados, fez com que o ator propusesse junto com a atriz Stéphanie Masson, logo no primeiro dia, uma improvisação a partir de uma imagem partilhada por ambos do “momento no qual as pessoas descobrem ao mesmo tempo a notícia”. Imaginaram, então, o presidente dos Estados Unidos, que já sabia de tudo antes do mundo inteiro e guardara a novidade, fazendo um anúncio na televisão. Esse foi o ponto de partida: “o que acontece quando as pessoas recebem a notícia?”. A improvisação se passaria nos anos 50/60 entre duas funcionárias de uma central telefônica situada em uma pequena cidade do Canadá. James prontamente decidiu fazer sua personagem como um “transexual”, mas foi aconselhado por Masson a fazer uma “mulher”. Para ele, essa improvisação tinha em si, desde a sua proposta, um caráter de “diversão” que foi estabelecido por ambos em sua experimentação. Esse mesmo personagem, um transexual chamado Sandra, continuou a fazer parte das visões de James em várias improvisações e fez parte do espetáculo.

Esses três exemplos, em meio a tantos outros possíveis, são maneiras de se ilustrar como uma visão pode surgir e se desenvolver no interior de um ator-criador e, ao tomar forma no encontro com os outros, se transformar e se desdobrar cada vez mais. Mas, nem todos foram capazes de ter visões tão concretas quanto estas. A atriz Juliana Carneiro da Cunha,

³⁷⁹ Neste último episódio da história do casal e de sua filha, Gaëlle aparece ao lado da família que a acolheu voltando de uma quermesse. Ela está adormecida, assim como as outras duas crianças, e é colocada na cama.

³⁸⁰ Como não havia ainda um “enquadramento” que delimitasse o trabalho, uma forma específica que conduzisse o jogo, a proposta era lançar-se como crianças no palco, sem censura, com o espírito de brincadeira.

como ela mesma afirma, teve poucas visões ao longo deste processo, mas foi bastante solicitada para participar das visões de outras pessoas. Se suas propostas não eram concretas o suficiente e, até, por vezes, consideradas “loucas” por ela mesma e por Ariane Mnouchkine, seguiu um dos preceitos dos trabalhos da companhia, um procedimento fundamental: “Se você não tem nada a propor participe de alguma proposta. Se não tem nada melhor a propor siga uma boa proposta ou então proponha alguma coisa melhor, ou alguma coisa que você ache que seja melhor”³⁸¹. Para Eve Doe-Bruce, que também não foi capaz de ter muitas visões, o espetáculo foi um grande aprendizado no sentido de perceber sua dispersão durante o processo e de descobrir como se centrar mais como atriz no que estava fazendo e a escutar mais ainda seu interior. Ela confessou que ficara bastante incomodada com o processo, que foi muito sofrido. Mas, ao mesmo tempo, essa experiência a ensinou a trabalhar melhor, de forma mais precisa, menos dilatada e mais concentrada, e a ter mais confiança em si mesma.

O tratamento dado ao material improvisacional acumulado durante este processo pode ser compreendido em três modalidades distintas: descarte, retomada (parcial ou total), apropriação, seleção (interna e externa) e organização (interna e externa).

O *descarte* de material improvisacional foi feito sempre respeitando uma *evidência* que o palco expunha a todos os primeiros espectadores, principalmente à Ariane Mnouchkine, que entende que a concretude do palco determina se uma visão é abstrata demais, se não é capaz de mobiliar fisicamente os atores e espectadores, ou se não faz parte do universo proposto. Apesar de inicialmente não ter clareza de *como seria* o espetáculo intuía *como não seria*, ou como não deveria ser. Esse descarte, portanto, servia como um guia para ela e para os demais na escolha de percursos.

A *retomada*, entendida como parcial ou total, dizia respeito a uma recuperação: fosse de um personagem, de um cenário, de um figurino, de um tema, etc. ou ainda, de uma estrutura improvisacional integral, contendo indicações de alterações e aprofundamentos internos dados pela encenadora. As retomadas de estruturas improvisacionais em sua integralidade ou de um personagem aconteciam sempre a partir de uma sugestão da própria encenadora. Outras retomadas seguiam o entrecruzamento orgânico de visões e imagens trocadas pelos atores no acompanhamento do percurso criativo. Como foi exposto anteriormente, as retomadas propostas por Mnouchkine tinham, também, caráter pedagógico no processo de criação, uma vez que funcionavam como lugares pedagógicos de demonstração de trilhas abertas, de passagens, de possíveis rastros deixados para serem seguidos.

³⁸¹ CARNEIRO DA CUNHA, Juliana. Entrevista concedida ao autor desta tese em outubro de 2012.

Voltando ao exemplo da improvisação “A morte do fazendeiro ou o incesto” e seguindo seu percurso criativo, que vai desde a primeira experimentação, passando por suas retomadas e tentativas de *apropriações*, até a forma final apresentada no espetáculo, é possível perceber as perdas e ganhos naturais de um processo de criação. Essas tentativas de *apropriações* estavam vinculadas diretamente às *retomadas*, pois à medida que uma improvisação era resgatada, existia a necessidade de reconhecimento de descobertas primeiras, reconquista física destas e seu conseqüente aprofundamento; e ainda a abertura para novas descobertas. A primeira experimentação desta improvisação foi realizada no dia 10 de abril por Dominique Jambert e Serge Nicolai. No interior da cozinha de uma fazenda, uma jovem, Marthe, prepara uma torta de maçã. Seu pai, um fazendeiro que parece voltar do trabalho, entra silenciosamente, lava suas mãos e senta-se à mesa. A jovem, temerosa com a presença do homem, serve a ele e a si, sopa, vinho e pão, e ambos começam a comer sem trocar qualquer palavra. Após alguns minutos, o homem tomba a cabeça sobre a mesa, morto, vítima de algum mal súbito. Marthe, estática, observa atônita. O praticável móvel gira em uma velocidade maior do que antes. A jovem volta a tomar sua sopa calmamente. Após alguns segundos, para, abre o forno e pega a torta de maçã que estava cozinhando. Corta um pedaço de torta na própria forma, o pega com uma das mãos e come enquanto o praticável sai. Esta improvisação foi prontamente percebida por Mnouchkine como pertencente ao universo do espetáculo. Para ela, ambos estavam presentes, em música, vivendo a cada segundo seus estados. A atmosfera da situação, ambígua e misteriosa, pois não oferecia tudo ao espectador, permitia que a imaginação trabalhasse completando as lacunas deixadas. A relação entre os empurradores do praticável móvel, a música e os estados dos atores aconteceu plenamente, estabelecendo-se muito bem um jogo com os tempos e o silêncio. Como proposta de investigação, a pedido da encenadora, uma busca por maior precisão na criação física do fazendeiro para uma definição imediata do espaço e de quem são estes dois seres.

A ausência do impacto da primeira experimentação, em função da falta de precisão dos estados dos atores e da inexistência da atmosfera de medo que envolvia a cena, não apareceu na segunda retomada, em 18 de maio, denominada agora “O incesto na fazenda”. Era preciso recordar os estados a partir de uma vivência plena das ações e da situação. Em 05 de setembro, denominada agora “O incesto”, houve o reencontro com os estados e a volta da potência da cena. A ação de retirada dos suspensórios por parte do pai, que recordaria a violência sexual, e a reação de Marthe, como um pequeno animal indefeso, foi apontada por Mnouchkine como um ganho importante para a construção desta relação. Para Serge Nicolai, a recomendação foi para que tomasse cuidado com o uso do tempo real. Esta cena já era

considerada pela encenadora, neste momento, como uma “referência”, um “termômetro”. Em nova retomada no dia 21 de setembro, ainda com o mesmo nome, uma recomendação de Mnouchkine para que o impacto emocional da retirada dos suspensórios fosse mais visível fisicamente em todas as direções (perfil, frente e costas). O mistério dessa relação pai e filha deveria ser mantido através da ausência de palavras, aspecto muito importante da cena. Exatamente um mês depois, dia 21 de outubro, em uma nova retomada, agora pela atriz Marjolaine Larranaga y Ausin, por conta da gravidez de Jambert, uma recomendação para que ela guardasse bem o medo ácido no fundo de seu ventre, como se ela tivesse em seu interior, uma cobra de trinta centímetros, pois o pai da jovem poderia se precipitar sobre ela a qualquer momento e tirar seu pulôver. Essa cena foi retomada no dia 25 de novembro, ainda com Larranaga y Ausin. Para a atriz, a recomendação de colocar menos sopa em seu prato, uma vez que ela deveria tomar apenas mais duas colheres, no máximo, após a morte do pai. No momento dos suspensórios, era preciso uma “parada de granito”, como se ela estivesse diante de uma cobra. Havia realmente para Mnouchkine, nesta cena, a imagem da “mesa de autópsia”, uma representação do “inferno”, como se a jovem trajasse uma “burca”. Em relação à música, duas observações: uma antecipação rítmica que anunciava o que aconteceria, que não era boa; e o tic tac do despertador marcando tempo, que era ótimo. Os empurradores, que evoluíam em seu trabalho, deveriam fazer uma parada não tão longa no momento da morte do pai e logo em seguida retornar o movimento do praticável móvel, que necessitaria ser acompanhado de um espanto e de uma imobilidade absolutos de Marthe, a filha, e uma posterior ação de retorno à sopa. A entrada de um cesto de batatas auxiliava muito no transporte imediato do espectador para o campo. No dia 01 de dezembro, já selecionada (*seleção*) dentro de um conjunto (*organização*) contendo outras nove cenas, a cena retomada foi muito bem realizada, com apenas pequenas observações sobre o espaço e sobre alguns objetos de cena. A partir do dia 03 de dezembro e também na retomada do dia 09, ainda em meio a um conjunto selecionado e organizado de cenas, não havia mais nenhuma observação no caderno de notas. É interessante notar que esta cena não aparecia no ensaio do dia 14 do que seria considerada a primeira coletânea, mas no dia 27 de dezembro, na estreia, ela aparecia como a sexta cena desta parte inicial do espetáculo.

A *seleção* e *organização*, apontadas no exemplo anterior acima, consideradas aqui como *externas*, eram as etapas finais do tratamento dado ao material experimentado. Esta tarefa sempre fica a cargo da encenadora, apesar da existência da noção de *evidência*, como parte do vocabulário da companhia, que seria uma espécie de processo de seleção natural do que funciona no palco. Estas duas etapas consistiam na escolha de certas improvisações em

detrimento de outras e as diversas tentativas de arranjos destas em sequências, até a determinação de um conjunto final, o espetáculo. Havia ainda um processo de *seleção* e de *organização* denominado aqui de *interno*, pois se relacionava diretamente à estruturação de uma escritura cênica no interior das improvisações, a partir de observações da encenadora (primeira espectadora). Estas observações diziam respeito a: momentos de ações físicas (corporais ou verbais) que deveria ser mantidos ou descartados; sugestões de ações físicas (corporais ou verbais); relações entre personagens que necessitavam de maior desenvolvimento; personagens que careciam ser mais aprofundados; espaço que demandava maior limpeza visual ou maior precisão na escolha dos objetos, falas que deveriam ser mantidas ou retiradas.

O que poderia ser considerado já um indício de *organização externa* apareceu no processo no dia 25 de abril, quando Ariane Mnouchkine sugeriu aos atores que fizessem com que os personagens descobertos e seus mundos estivessem “ligados entre eles por flashbacks, laços de parentesco, pelo acaso”³⁸². Porém, as tentativas de organização como modalidade de tratamento dado ao material improvisacional em diferentes arranjos começaram a ser feitas apenas após quase três meses de ensaios, também aos poucos, a partir de pequenos encadeamentos de cenas e, posteriormente, conjuntos maiores. Os primeiros encadeamentos eram de apenas duas ou três cenas, no máximo, no intuito de se perceber ligações possíveis entre uma mesma história, uma demanda anterior da encenadora. Ligações que poderiam dar-se por meio de: saltos temporais em direção ao passado ou ao futuro destes seres; através da utilização de um espaço partilhado; ou ainda a partir de temas semelhantes ou comuns. Estas ligações, concretizadas através das passagens de mais de um praticável móvel, serviriam como experimentação das conexões entre as histórias destes seres, fossem elas espaciais, temporais ou temáticas, e funcionariam também como testes das entradas e saídas destes praticáveis em sequência e o efeito mecânico-prático destas estruturações. No dia 23 de maio começou a ocorrer o que foi denominado no caderno de notas, “Ovo”, talvez uma alusão à origem, ao nascimento de uma primeira tentativa de organização em sequência ou uma metáfora da mesma família que pertencia a este conjunto de improvisações. Esta passagem pela passarela-palco de cenas encadeadas, uma seguida da outra, era feita sem interrupção, para somente depois haver os comentários da encenadora. Neste dia, esse encadeamento foi

³⁸² MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 25-06-06, p.1. Em função de considerar bastante vasto o tema e, portanto, de difícil apreensão, a encenadora expos que gostaria que se procurasse “em até certo prazo”, ligações entre os personagens. De modo algum estas ligações deveriam ser “arbitrárias”, mas orgânicas; nascidas a partir do “inconsciente”, emergidas de uma visão ou sensação surgida no interior dos atores. A demanda era pelo surgimento de uma “espécie de tecido que se tece” entre os personagens.

feito com três cenas retomadas³⁸³, mas a partir de então este tipo de procedimento passou a ser feito com novas propostas de improvisação e, também, mesclando retomadas e novas propostas. Em um mesmo ensaio poderia haver apenas um encadeamento e, depois, improvisações estanques, ou ainda mais de um encadeamento, como aconteceu no dia 05 de junho, onde havia três encadeamentos, os dois primeiros com duas improvisações e o terceiro com três. No dia seguinte, este procedimento denominado “Ovo” ganhou outro nome, provavelmente porque este novo nome representava de forma mais abrangente o que era a ideia da sequência de cenas. Estas sequências não necessariamente tratariam apenas de um núcleo familiar, mas seriam mais amplas. Após ser denominado de “Primeiro Encadeamento” este procedimento assim permaneceu e continuou como modo de experimentação durante o mês seguinte.

Algumas ligações foram experimentadas também pelos próprios atores em certos momentos dos ensaios, mas resultaram arbitrárias, diferente do que fora pedido inicialmente. Seria preciso sentir o que Mnouchkine denominava “curtos circuitos”³⁸⁴ a partir dos quais era possível perceber se o que unia uma história era simplesmente o “fio da vida” ou efetivamente um fio relacional que colocava à vista o passado ou o futuro de algum ser. Essas ligações deveriam antes ser descobertas do que fabricadas, uma tarefa que necessitaria de um olhar muito mais amplo sobre tudo o que já fora criado. Em função disso, no dia 14 de junho, em um balanço feito pela encenadora sobre o caminhar do processo, ela confessou não ter feito uma “ruminação” do espetáculo, muito por conta do envolvimento com o filme de *Le Dernier Caravansérail*, mas que em sua opinião deveria ter sido feita. Já havia uma “grande quantidade de cenas, de direções, de encaixes, fios de prata, de ouro e de sangue” que ligavam personagens e também épocas.

Eu tenho a impressão que nós teríamos a necessidade de uma tarde na qual eu brinque com minhas bolas e vocês tenham tempo de rever as coisas. Não somente suas próprias cenas, de falar de ilhotas em ilhotas, que aqueles que estão em pequenos barcos tenham o tempo também de se acalmar um pouco, de encontrar a ponte. Eu não digo que não haja coisas novas, claro que sim, haverá novas coisas. Mas eu sinto que teremos necessidade dessas tardes de trabalho sobre o que já

³⁸³ “Lembrança da morte da mãe”, “O banco inglês” e “O restaurante”. Todas retomadas pela primeira vez e nenhuma delas presente na organização final do espetáculo. Esta três cenas juntas contavam a história de uma família (um pai e duas filhas) que se reunia em um restaurante após a morte da mãe. A improvisação do banco seria uma proposta de desdobramento desta história a partir da ideia da partilha dos bens da falecida.

³⁸⁴ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.2, 16-05-06, p.2.

existe. Ao invés de fabricarmos ligações um tanto arbitrárias realmente descobri-las. Poder fazer uma releitura geral, uma revisão geral.³⁸⁵

Diante deste ponto de transição, mais um nó desta rede criativa, e que marca também a viagem da companhia a Atenas com *Le Dernier Caravansérail* para uma temporada de um mês, seria fundamental: deixar de lado algumas descobertas; colocar outras em valor e retrabalha-las; descobrir as épocas; e os momentos cênicos mais instantâneos, ou os mais duradouros. Mnouchkine sentia a necessidade de “refazer um pouco de pedagogia” no processo, como ela mesma nomeia, pelo menos durante alguns dias, pois ainda não era capaz de “aparafusar o espetáculo”, que de qualquer modo não seria, ao que intuía, “aparafusado”. Não conseguia ver com clareza os fios do espetáculo levantados até então. Era imperativo que estes fios “cintilassem”, “brilhassem”, assim como a imagem anterior do curto circuito, por isso o processo requeria uma “limpeza” no intuito de compreensão destas ligações. A reunião de material improvisacional, que certamente não faria parte de uma mesma representação, já dava à encenadora a ideia de criação de mais de um espetáculo, mas ainda não tinha certeza sobre isso.

Como metodologia neste momento do processo não haveria mais *concoctages*, mas revisões, aprofundamentos, improvisações que já estavam esquecidas na mente de Mnouchkine e que precisavam ser trazidas novamente ao palco. Mas não haveria a necessidade de uma formalização destas revisões, que poderiam ser feitas de forma orgânica e anárquica. Havia histórias que a encenadora contara e que poderiam ser partilhadas, músicas a serem novamente ouvidas, fotos a serem revistas, momentos de introspecção importantes de serem experienciados. Como recomendação, os atores deveriam assistir às improvisações gravadas em vídeo dos outros. Como compreendê-las a partir da ideia de grupos, famílias e revê-las para se discernir as indefinições, as faltas, as possíveis ligações, as semelhanças, etc.

No retorno aos ensaios, um mês depois, as tentativas de ligações pareciam “amarrar” a encenadora. O “medo da inacreditável liberdade deste espetáculo”, o medo do desagrado, do insucesso, eram sombras que pairavam e nublavam a percepção de que era preciso rigor e aceitação no caminho que se apresentava. Ao contrário da noção de “ligação”, preferiu-se utilizar a palavra “permeabilidade”, mencionada em um ensaio anterior pelo ator Maurice Durozier. Essas ligações seriam mais frutos do acaso do que uma imposição, uma obrigatoriedade. Seria um erro, sob seu ponto de vista, fazer entrar um ser no mundo existente

³⁸⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.2, 14-06-06, p.2.

de outro. “Cada cena deveria ser o instante do teatro” independente do reaparecimento ou não de algum personagem, como *haicais*. O espetáculo seria “sobre as coisas da vida, sobre os instantes ordinários”, que para Mnouchkine eram as “coisas mais belas”. Essa imagem surgiu de uma conversa ao telefone no dia anterior com uma colega. Quando comentara o tema do espetáculo em processo de criação essa colega havia indicado a leitura de “Odes Elementares”, do escritor Pablo Neruda. E um questionamento surgiu: “O mundo explode ao nosso redor e nós fazemos um espetáculo sobre nossas guerras íntimas. Será que eu tenho o direito de fazer um espetáculo aparentemente tão pouco político?”.³⁸⁶

O encontro com a obra de Neruda foi uma resposta a essa pergunta e a qualquer tentativa de se criar ligações entre o que poderiam ser consideradas também odes elementares, momentos de simplicidade da vida ordinária. Se um homem como Neruda, com tamanha importância política, pois foi diplomata, senador, e tentara ainda a presidência da república de seu país, escrevera “Ode ao cachorro”, “Ode a uma batata”, “Ode a uma mesa”, porque não seguir pelo mesmo caminho? Se este poeta não se perguntou sobre as “ligações” entre suas odes, mas apresentou-as apenas como “instantes”, porque não fazê-lo também? Ao se ler esses instantes, essas odes, não há necessidade de ligações, pois elas são justamente momentos concisos de observação acurada do ordinário, momentos de detalhe-*dettaglio*, como diz Arasse (1996), e uma reconstrução poética deste ordinário que é talhado. Em Neruda, as coisas se transformam, são transpostas e se *des-coisificam*, ganham dimensão maior do que nosso olhar é capaz de enxergar e passamos a olhá-las sob outra ótica. Ele coloca uma lente de aumento e faz o objeto falar sobre os homens, sobre a cultura, sobre a história. Portanto, um ato político. Não era o mesmo efeito provocado pelo espetáculo *Les Éphémères*, onde objetos ajudavam a contar as almas destes seres e seus mundos íntimos? Essa leitura deu “coragem” para que Mnouchkine se desvincilhasse do que antes parecia uma necessidade neste processo de criação. Não haveria mais ligações, nem mesmo a esperança de alcançá-las ou o lamento por não encontrá-las. O erro, segundo a encenadora, foi a tentativa de construção de uma espécie de “árvore genealógica” que reunisse e explicasse todos estes seres quando, ao contrário, o espectador, como bem ressalta Jacques Rancière (2008), emancipado e, portanto, sempre livre, ativo e criador no ato de observação, faria suas próprias ligações, descobriria seus momentos coincidentes. Não se deveria tramar uma história, mas se apostar na elementaridade destas odes, momentos concisos de fragilidade e simplicidade humana. Inclusive já no ensaio do dia seguinte, as cenas individualmente começaram a ser

³⁸⁶ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n. 2, 14-08-06, p.1.

nomeadas de “odes”, e o conjunto, de “coletâneas”, sendo apenas a segunda denominação mantida no espetáculo. Apenas duas cenas que fariam parte da terceira coletânea e que apareciam anunciadas no programa original³⁸⁷ guardavam parentesco explícito com as odes de Neruda.

Como resposta a essas reflexões foi requerida uma mudança de atitude que passaria por uma liberdade no trato com o material improvisacional e a eliminação de qualquer preocupação em torno destas ligações. Sem trazer aos atores, que pareciam angustiados neste momento do processo, uma “receita miraculosa”, Mnouchkine pediu apenas paciência e confiança, pois pressentia que o espetáculo já existia. Sem dúvida que havia ainda muito trabalho a ser feito, mas seria deste material acumulado e com estes novos princípios que o trabalho avançaria. Seriam escolhidas algumas cenas para aprofundamento, para um entalhe (detalhe-*dettaglio*), cujo trabalho teria a meticulosidade da poda de um “bonsai” ou da lapidação de um “diamante”. Esta escolha do que seria retomado ficaria à cargo da encenadora, inclusive no que dizia respeito ao aprofundamento ou não de uma passagem, a indicação de maior concretude e também desdobramento de algum personagem, etc. Segundo o ator Serge Nicolaï, essa autoavaliação, momento importante do processo, “voltara a dar liberdade, como as visões do início do trabalho”³⁸⁸. Aberto e disponível ao acaso, como todo processo de criação, encontrou-se nas “Odes Elementares” de Neruda uma possibilidade de frescor para o trabalho, ou como relatou a atriz Eve Doe-Bruce, “um sopro de ar”³⁸⁹, um alívio. O trabalho consistiria, neste momento, em aprofundar e descobrir ainda mais sobre esses pequenos mundos, autopsiar ainda mais os corpos desses seres humanos, assim como as odes do poeta que retiram camadas e revelam esses pequenos universos ordinários.

O questionamento anterior fora retorquido, afinal não se falaria de um mundo que explode, não se acrescentaria com esse espetáculo mais gritos aos gritos já existentes, pois ele seria sobre as coisas simples, “sobre o fato de que somos mortais, que chegamos a lembrar disso, que o tempo passa, e que nós passamos, que tudo o que não foi feito de bom não foi

³⁸⁷ Este programa é denominado aqui “programa original” para diferenciá-lo do programa feito pelo próprio SESC-SP. Este “programa original” escrito em francês e desenvolvido pelo *Théâtre du Soleil* era uma pequena pasta azul acinzentada fechada com um elástico preto dentro da qual havia: um caderno de notas com capa florida escrito “Dia a dia”, uma espécie de diário contendo as anotações dos ensaios escritas à mão e desenhos; dois pequenos blocos, um de cor marrom imitando couro denominado “Instantes”, com fotos coloridas e preto e branco dos personagens do espetáculo e seus familiares, e o outro, azul claro escrito “Notas”, com partituras musicais e desenhos também de personagens; além de uma folha no formato A3 onde apareciam a vasta ficha técnica e os agradecimentos, que cobriam um lado inteiro desta folha, e do outro lado, os nomes das cenas e a indicação dos atores-personagens. Todas estas informações, de ambos os lados da folha, vinham dentro de caixas de texto imitando pedaços de folha de cadernos cortadas como se fosse uma grande colagem.

³⁸⁸ NICOLAÏ, Serge. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n. 2, 14-08-06, p.2.

³⁸⁹ DOE-BRUCE, Eve. *Idem*.

feito, e o que foi feito de mal foi feito”.³⁹⁰ Apostando na memória dos espectadores, o interesse do espetáculo estaria no reconhecimento de momentos íntimos e de pessoas que fizeram e fazem parte das vidas dos seres humanos e de como “com seu amor, sua compaixão, seus ideais, podem atenuar, e muito, o mal que o mundo faz”³⁹¹. O espetáculo seria político “pela carne, pelo que nós somos, pela diferença entre nossos discursos e nossos atos...”³⁹².

A partir do dia 31 de agosto, começou a acontecer uma experimentação com a figura do *régisseur*³⁹³ em cena, pois ele já atuava nos bastidores, no que também poderia ser considerada uma tentativa de *organização* da escritura cênica. Este diretor entraria no palco-passarela, não como um personagem, mas realmente como um *régisseur*. Sua função seria a de condução das histórias vividas, um condutor de um itinerário de instantes que estabeleceria o clima das situações e anunciaria aos espectadores informações precisas sobre as cenas, como por exemplo, “Estamos em um domingo, manhã de inverno, 11h, em Paris”, ou ainda “Estamos em Bourdigou, nos Pirineus orientais, é uma bela tarde de verão ensolarada”. Aos poucos, este anúncio do *régisseur* ganhou mais espaço e foi experimentado também de forma menos informativa, através de pequenos trechos textuais mais poéticos, uma abertura ao que viria, como por exemplo, no dia 04 de setembro, pela dupla de *régisseurs* Serge Nicolai e Delphine Cottu: “Serge - Nós tocamos com os dedos o presente, talhamos nele a medida, nós dirigimos seu fluxo, ele é vivo e vigoroso, não há nada de um irremediável ontem, de um passado perdido, ele é nosso. Delphine - Em algum lugar de um teatro”³⁹⁴. Após essas

³⁹⁰ MNOUCHKINE, Ariane. *Idem*. p.4.

³⁹¹ MNOUCHKINE, Ariane. Release do espetáculo “Les Éphémères”, SESC-SP, p.7, 2007. Arquivos do *Théâtre du Soleil*.

³⁹² MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 08-0306, p.3.

³⁹³ A cada dia de ensaio um integrante da companhia ou uma dupla de integrantes funcionava como um *régisseur*, ou seja, uma espécie de diretor de cena que organizava os praticáveis móveis, suas entradas e saídas e sua organização nas coxias.

³⁹⁴ Coube a Nicolai e Cottu a enunciação deste pequeno texto introdutório da improvisação denominada “Nós somos da substância que são feitos os sonhos”, experimentada pela atriz Juliana Carneiro da Cunha, que encarnava uma atriz e pelo ator Andreas Simma, que encarnava a morte. Nicolai estava visível durante toda a improvisação ao lado da passarela-palco, diante de uma estante para partituras. Na improvisação, uma atriz em um praticável móvel redondo bem pequeno, contendo uma grande mala e alguns pertences, observa o palco, revelando assim a consciência de onde está e diz: “Nos sentimos bem aqui”. Observa ainda mais este espaço e volta a falar: “Vocês sabem que eu sei que vocês sabem que é teatro. Felizmente”. Começa a guardar seus pertences na mala. “Não é fácil”. Volta a arrumar os objetos, para, observa os espectadores e fecha sua mala. Quando vai pegar um copo contendo, talvez, vinho, não consegue e anuncia ao público: “Está colado”. A mulher descola-o do chão do praticável e senta sobre sua mala. Bebe. “É uma sensação híbrida”. Retira seu bolero, “Isso me dá calor”, e apanha um leque e começa a se abanar. “Existe sofrimento”. Bebe mais. Olhar perdido: “Quando eu era criança me diziam: ‘Não olhe o público diretamente’. Mas depois... é praticamente isso que importa.” Deixa o copo no chão e volta a se abanar. Volta seu olhar na direção de uma das saídas de cena, usando o leque como uma viseira para impedir que a luz do refletor atrapalhe sua visão. “O mundo já está escrito?”. No alto, em uma tela, está projetado em inglês e em francês um trecho do texto de Prospero na Cena 1 do Ato IV, de *A Tempestade* de William Shakespeare. A atriz diz o texto primeiro em inglês, depois em francês: “E da mesma maneira esse espetáculo incorpóreo se dissipará...” Ela se emociona. “... sem deixar vestígios.” Ainda mais

palavras pronunciadas, Cottu abria a cortina para a entrada de um praticável móvel. Em outros momentos da experimentação com os *régisseurs*, alguns diálogos surgiram, o que foi considerado interessante pela encenadora.

Sarkaw: Sandra acabou de voltar para sua casa e arrumar seu sofá. O pai também, após ter chorado bastante, volta para sua casa e dorme. E nós, deixamos a République. Vamos continuar nossa viagem.

Duccio: Eu sou como você, eu descubro. Estávamos na République e devemos ir à Gare Saint Lazare. Vamos à Poissy, ao colegial de Notre Dame, há pelo menos três igrejas lá embaixo. Há um convento de Ursulinas...

Para Mnouchkine, no entanto, apesar de inúmeras experimentações, apenas em poucos momentos alcançava-se um êxito na elaboração e na intervenção desta figura. Era difícil conseguir nos ensaios o que ela imaginava para o *régisseur* que: deveria ao mesmo tempo guardar certa distância dos acontecimentos, mas não ser frio e explicativo demais; não deveria fazer poesia com os textos que enunciava e ser mais direto, guardando sempre um estado de atenção ao que se passava; jamais dizer os nomes dos personagens e comentá-los, pois seria já uma indicação do que o espectador deveria sentir em relação a eles, como no exemplo acima; seu texto deveria ser conciso, simples, verdadeiro, e, de forma alguma, pretensioso e literário demais. O *régisseur* seria uma espécie de leitor das cenas que apresentava; como alguém que virava a página de um livro, acompanhava e preparava o que vinha a seguir. Após quase dois meses de experimentação do *régisseur*, ele foi abandonado enquanto função organizacional. As cenas não seriam mais apresentadas ou interligadas por esta figura. Com a eliminação da figura do *régisseur* em cena, a ausência das informações sobre os mundos dos personagens foi sentida pela encenadora. Ela necessitava das titulações das cenas, um pequeno momento de apresentação, como a passagem da página de um livro, mas ao mesmo tempo não queria mais alguém que viesse “interromper o fluxo deste rio”³⁹⁵. Pensou-se, neste momento, em utilizar-

emocionada ela chora: “Somos feitos da mesma matéria que os sonhos e nossa pequena vida cercada pelo sono”. Na segunda vez que fala o texto, a morte aparece estendendo-lhe a mão, beija sua mão e a conduz para fora de cena. Em função desta improvisação na qual a atriz Juliana Carneiro da Cunha falava sobre o olhar direto para o espectador, algo comum em quase todos os espetáculos do *Théâtre du Soleil*, mas que não acontecia em *Le Dernier Caravansérail* e também se encaminhava para não acontecer em *Les Éphémères*, Mnouchkine discorreu sobre a dificuldade deste olhar direto em função dos caminhos empreendidos neste trabalho. Talvez, os *régisseurs* fizessem essa ligação com o espectador, mas não foi o que aconteceu, pois foram experimentados e logo abandonados como possibilidade cênica. Outra questão levantada por esta cena foi como o mundo dos atores poderia aparecer no espetáculo, algo já proposto quando ainda existia o cometa como imagem. Ele teria espaço no espetáculo?

³⁹⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.3, 18-10-06, p.3.

se projeções no solo da passarela-palco, mas não era desejo, de forma alguma, impor ao espetáculo um ato de encenação, ou seja, uma ideia que viesse de fora da experimentação do palco para resolver uma situação cênica. As descobertas deveriam sempre vir do palco e de suas decisões, da exposição de suas evidências.

Ainda que a continuidade do processo de criação com novas experimentações e retomadas fosse produtivo, a encenadora percebia a necessidade de, através de um critério de *seleção* mais rigoroso, conseguir trabalhar com um grupo de no máximo quarenta e cinco cenas, que ela denominou “tesouro”, para que fosse possível efetivamente sair da superfície de algumas cenas que não teriam ainda se desenvolvido. E foi o que começou a acontecer a partir do dia 14 de setembro.

No dia 19 de setembro começou a ocorrer o que foi denominado no caderno de notas de “schmout”³⁹⁶, uma forma de *organização* que reunia e encadeava algumas cenas. Neste caso, cenas em torno de uma família e sua história no presente e no passado³⁹⁷. No dia seguinte, foram experimentados dois novos encadeamentos contendo não mais cenas de uma mesma história familiar e, a partir daí, uma constância de encadeamentos nos ensaios seguintes. Mas, talvez ainda pela necessidade de se trabalhar mais profundamente sobre cada cena do conjunto recentemente selecionado, os encadeamentos voltaram a não mais acontecer. Apenas um mês depois, no dia 18 de outubro, voltou a ocorrer um novo “schmout à bout”, que apesar de ser organizado com dezoito cenas encadeadas, foi interrompido pela encenadora quando haviam sido experimentadas apenas sete cenas. Novamente um “schmout à bout” no dia 21 de outubro, neste caso, com 15 cenas que foram todas experimentadas, além da experimentação de mais sete outras cenas que não fazia parte deste conjunto organizado.

Conjugando-se nos ensaios improvisações organizadas em conjuntos, improvisações retomadas separadamente e a experimentação de novas improvisações em torno dos personagens já descobertos, sempre com propostas de Ariane Mnouchkine, a escritura cênica foi, aos poucos, ganhando forma. Mas, as tentativas de se fazer correr sem interrupções uma organização de improvisações em conjunto foram, no entanto, rapidamente percebidas como

³⁹⁶ Segundo a atriz Eve-Doe Bruce, *schmout à bout* é uma expressão empregada no cotidiano da companhia significando um “passadão” (termo que se utiliza no jargão teatral) de pedaços do espetáculo em criação e em sequência, tendo a clareza de que nada está pronto, uma vez que faltam ligações entre estes pedaços, transições, algumas partes, etc. Este tipo de procedimento serve para que se tome consciência do que existe, do que falta e o ritmo das partes em conjunto. Serve para se ver o grosso do que se tem, ainda que sem acabamento, funciona para saber com o quê este todo se parece. Doe-Bruce compara este procedimento com uma “ecografia”. Sabe-se que o bebe está vivo, mas que ainda não está pronto, acabado. Vê-se se os órgãos principais estão lá. Portanto, o emprego desta palavra e da expressão, que não existe no dicionário, é para se dizer que serão passadas em sequência, de ponta a ponta (un bout à bout), partes que ainda não foram terminadas e que ainda serão trabalhadas, transformadas.

³⁹⁷ A família Rivière.

improdutivas para os ensaios, pois talvez fosse cedo demais para este procedimento. A tendência dos “mini schmout à bout” era ficar sempre na globalidade e, portanto, perdia-se muito da sutileza dos mundos de cada personagem. Focar-se na globalidade da escritura cênica não era ainda possível, pois muitos detalhes internos necessitavam ser apropriados pelos atores, mesmo em cenas consideradas mais estruturadas. Quando estas cenas eram colocadas em conjunto, muitos avanços tornavam-se retrocessos. À vista disso, este procedimento de sequências de cenas sem interrupção foi, também, abandonado para a continuidade de um trabalho específico, particular.

Somente no final do mês de novembro, o procedimento “schmout à bout”, contendo dezoito cenas, seria resgatado. Para Mnouchkine, não havia mais a possibilidade de não se encadear as cenas. Era uma necessidade, para ela, de percepção deste conjunto, ou ainda destes pequenos conjuntos dentro de uma coletânea para encontrar, a partir de tentativas de organização, o melhor encadeamento; e para o músico Jean-Jacques Lemêtre, algo fundamental para encontrar sua “respiração”; as continuidades e os contrastes no ritmo do desenrolar destes conjuntos. Tecnicamente, este procedimento serviu também para uma “especialização” dos *régisseurs* e dos empurradores dos praticáveis móveis. Quantos seriam necessários para cada cena, para cada montagem e desmontagem dos praticáveis? Era preciso uma agilidade absoluta e uma disciplina rigorosa nos bastidores.

O primeiro grande encadeamento ocorreu no dia 09 de dezembro, dezoito dias antes da estreia. Nele estavam organizados os seguintes momentos: “O jardim maravilhoso”, “A mãe da noiva – A Mulher agredida”, “A penhora”, Passagem do oficial de justiça e Luna, “Ode ao pão torrado”, “O incesto”, “A carta tão esperada”, “O aniversário de Sandra”, Passagem Jean-Philippe, Arnaud e Marthe, “As ameaças ao telefone”, “A morte do filho querido”, “Os arquivos”, “A angústia - A família acolhedora”, “O divórcio”, “A porcaria”, “A criança de Perle”, “O belo instante”, “O abrigo está cheio”, “A descolonização”, “O terrível acidente”, “Duelo no Natal”. No dia seguinte, um segundo encadeamento: “A Mesopotâmia”, “Um belo domingo”, Passagem de Manolo e as crianças, “A porta”, “King Kong”, “A casa da felicidade”, Passagem de praticáveis móveis, “Ode à solidão”, Passagem de Sandra e crianças, “O Ogro”, “A pequena zebra”, “Uma noite no hospital”, Passagem de Paul, Céline e Gâelle, “Fim de semana alternado”, Passagem de Fabien e o enfermeiro, “As fâcas – Um lugar maravilhoso”.

Nos dias subsequentes, em novas tentativas de encadeamentos, foram trabalhados os detalhes destas ligações, as passagens, e entradas e saídas das plataformas móveis; além de um trabalho de aprofundamento de algumas cenas específicas. No dia 14 de dezembro, o

primeiro ensaio aberto da primeira coletânea, que ainda não possuía a organização do espetáculo apresentado ao público, tendo inclusive duas cenas que não fariam parte desta organização futura (“Ode ao pão torrado” e “O Natal”). No dia seguinte, a segunda coletânea.

No dia 27 de dezembro de 2006 foi apresentada ao público a *escritura cênica* transformada em Primeira Coletânea do espetáculo *Les Éphémères*, e no dia 04 de janeiro de 2007, a Segunda Coletânea.

Sem dúvida que ao lado de todas essas modalidades de tratamento dado ao material improvisacional, ao longo deste percurso de criação um elemento importante nutria e sustentava as mesmas: a *sedimentação* do trabalho. Sedimentação ligada tanto ao acúmulo de material improvisacional no tempo, quanto ao estabelecimento, ao assentamento deste material a partir de suas retomadas e seleções posteriores. Afinal, em função da grande quantidade de horas dedicadas às experimentações ao longo de um extenso período de ensaios, houve uma sedimentação associada ao tempo de maturação das próprias propostas improvisacionais, fossem elas selecionadas ou descartadas. Os atores Vincent Mangado e Dominique Jambert ilustram bem este processo de sedimentação do trabalho e, ainda, como o conjunto de retomadas durante este percurso criativo expandiu e embaralhou o lugar de autoria desta escrita, tornando-a comum. Neste trecho de uma entrevista ambos falam da criação de seus personagens, um casal da Bretanha, Paul e Angèle³⁹⁸.

Vincent Mangado: E improvisamos a cena com Hélène [Hélène Cinque]. Estávamos na porta e não encontrávamos mais as chaves. E o poço tinha vindo de outra cena.

Dominique Jambert: Ah, sim, ela era bela essa improvisação, se chamava “O Ogro”.

Vincent Mangado: No começo veio com “As estrelas”.

Dominique Jambert: Não, era de “O Ogro”, Vincent.

Vincent Mangado: Ah, não, veio dos anões de jardim!

Dominique Jambert: Sim, é isso! É “O Ogro”!

Vincent Mangado: É interessante, mesmo a maneira como nós contamos, porque no fundo, isso mostra a você a que ponto as coisas são sedimentadas. É uma improvisação que não foi mantida, mas que conduziu a outra, que trouxe apenas um acessório, um pedaço de cenário, uma vivência que para mim tornam as coisas extremamente verdadeiras, concretas, tangíveis, importantes, existentes. Houve tudo isso, mesmo que não tenha sido mantido. Improvisamos quase duas horas sobre esta família e restou apenas quinze minutos.³⁹⁹

³⁹⁸ No espetáculo, o casal aparece em dois momentos. O primeiro momento, na segunda parte da primeira coletânea, na cena “Uma família da Bretanha”, e o segundo, na segunda parte da segunda coletânea, na cena “As maçãs do amor”.

³⁹⁹ MANGADO, Vincent; JAMBERT, Dominique *apud* SINARD, Alisone. *Les Éphémères au Théâtre du Soleil: des répétitions à la représentation*. Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle, 2010. p. 143.

É interessante notar que, ainda que uma improvisação não fosse mantida em uma possível estrutura final, existia a possibilidade de aproveitamento de um ou mais elementos desta. No caso citado acima, duas improvisações, nenhuma delas pertencente ao espetáculo, conduziram a novas propostas. Na improvisação chamada “O Ogro”, citada pelos atores, a personagem de Gaëlle criança, presente em outras cenas do espetáculo, tinha um pesadelo dentro do qual dois anões de jardim saíam de um poço e a levavam ao país dos sonhos onde encontrava sua mãe, como uma fada, e seu pai, como um terrível ogro que jogava a mãe no poço. Dois bombeiros, personagens de outra improvisação denominada “O passeio” vinham para tentar resgatar a mãe. No jardim do casal bretão havia um poço com dois anões de jardim, vistos pela menina todos os dias. Em uma noite de sono estes ganhavam vida. Os anões de jardim foram fruto de uma visão de dois atores que fizeram parte de um período do processo de criação. Esta imagem dos anões, segundo Jambert, viera de um capítulo chamado *Do pavilhão do subúrbio*, do livro *Psicanálise da arquitetura*, de Olivier Marc, lido por Ariane Mnouchkine aos atores. Esta leitura serviu de inspiração para se imaginar esse casal que, não necessariamente era do subúrbio, mas que podia habitar o campo, e que tinha no jardim de sua casa, anões e fadas⁴⁰⁰. Essa imagem conduziu Vincent Mangado e Dominique Jambert a recriarem uma espécie de “pequeno pedaço de paraíso” onde morava esse casal e que serviria de retiro, de exílio para a menina Gaëlle.

Para Jambert, mesmo as improvisações que não obtiveram êxito trouxeram algum ganho para o trabalho, uma “vivência” que iluminava caminhos e tornava mais fértil e mais concreta a proposta inicial. Como dito antes, no *Soleil* até mesmo propostas de improvisações que possam parecer à primeira vista “excêntricas” são experimentadas. Afinal, destas podem ser retirados e/ou retomados elementos importantes para o percurso. Elas são também uma “camada de vivência” para o conjunto da companhia⁴⁰¹. Esse exemplo dado na criação do casal bretão e a construção de seu universo demonstra bem o caráter imbricado desta escritura

⁴⁰⁰ Neste capítulo do livro os anões e fadas são considerados como guardiões das casas durante à noite.

⁴⁰¹ Vincent Mangado e Dominique Jambert, na mesma entrevista concedida a Alisone Sinaud, lembram um episódio acontecido em outro espetáculo da companhia, *Et soudain des nuits d'éveil*, mas que serve bem para ilustrar o caráter de aceitação das experimentações e da não negação de uma proposta antes que ela passe pelo palco. Em uma destas “improvisações excêntricas”, na qual a atriz Juliana Carneiro da Cunha estava coberta de argila dos pés à cabeça, Mnouchkine como retorno ao que havia sido experimentado dizia que a atriz não tinha compreendido muito, mas que sabia que tinha necessidade de coisas como essa para encontrar outras coisas. A atriz, então, saiu da cena pronta para se lavar quando se disse: “Não, eu não posso tirar isso!”. E respondendo a uma intuição, voltou e vestiu-se, ainda coberta com a argila. Desta experiência e desta intuição surgiu o personagem do mendigo que permanecia uma hora e meia em cena. Esse relato indica, ainda, que no conjunto de criadores dentro de um processo de criação teatral, eminentemente coletivo, existem especificidades nos modos de lidar com as propostas. No caso de Juliana Carneiro da Cunha, segundo Jambert, ainda que não se saiba exatamente aonde isso irá levar, experimenta-se, pois o grupo e, principalmente a encenadora, sabem a maneira como sua imaginação trabalha.

cênica comum, a partir do acúmulo material que aos poucos se sedimentava. Sedimento servindo sempre como fertilizante para a criação.

Outro exemplo da influência de uma improvisação no conjunto de experimentações, e que não permaneceu no espetáculo, foi a improvisação chamada “O Hospital”, já comentada no item anterior desta tese. Para o ator Jeremy James, esta improvisação demonstrou que o cometa não era tão interessante quanto à particularidade do cotidiano e suas perdas. A ideia de perda contida nesta improvisação era muito mais potente e concreta do que a frágil e abstrata catástrofe planetária. Mobilizava muito mais fisicamente os atores e os espectadores do que a ficção inicial. Para James, esta improvisação, assim como outras, foram muito importantes para a continuidade da pesquisa, “deram realmente o caminho” da criação⁴⁰².

A partir destas visões transformadas em propostas improvisacionais e seus descartes e retomadas avança-se no processo “aos pedaços, em parcelas”, de forma “tateante”, ou como diz sempre Mnouchkine, no encontro com “um segundo de teatro” por vez, instante a instante, respeitando-se, principalmente, o tempo de maturação. Uma rede complexa de cruzamentos de imagens, objetos, personagens, espaços é construída e reconstruída, movimentando-se todo o tempo. O encontro de um possível rumo, seja em uma improvisação que não esteja funcionando, mas se mostra potente, seja na revelação de um personagem, ou de uma ferramenta de jogo, conduz o grupo a um mergulho de exploração que passa a ser focado, na tentativa de iluminar cada vez mais o percurso de criação. Esse foco, variável ao longo do caminho, sempre mobiliza uma exploração coletiva. Na plateia, atores exercitam a maneira de assistir o que acontece no palco. Assistência no duplo sentido da palavra: observação e auxílio. O olhar apurado neste tipo de criação, como observador e auxiliador, ativa a percepção do corpo do outro e suas manifestações. A descoberta destas manifestações e a verbalização destas diante do grupo, uma demanda constante de Mnouchkine durante os ensaios, permitem avanços individuais e coletivos. Os avanços de um podem e devem ser os avanços de todos. Afinal como a encenadora ressalta: “a melhor maneira de se preparar é observar, escutar e alimentar-se do que fizeram os outros”⁴⁰³.

⁴⁰² JAMES, Jeremy *apud* SINARD, Alisone. *Les Éphémères au Théâtre du Soleil: des répétitions à la représentation*. Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle, 2010. p. 143.

⁴⁰³ MNOUCHKINE, Ariane. *Notas de Ensaio*. Extratos de notas de Ariane Mnouchkine recolhidas por Charles-Henri Bradier, 2006. Um dos cadernos contidos no programa do espetáculo.

5.2.5. Praticáveis móveis: onipresença, abandono e retomada de uma ferramenta

Os *praticáveis móveis* apareceram nesta criação logo no primeiro dia de ensaios, como já foi visto anteriormente, fruto de uma longa experimentação a partir da descoberta desta ferramenta no processo anterior, *Le Dernier Caravansérail*. Mas a onipresença destes praticáveis ao longo dos primeiros oito dias de ensaios parecia impedir, sob certa medida, o aparecimento de outras possibilidades cênicas e, portanto, passaram a ser utilizados o menos possível durante o período de experimentação com as obras clássicas, sendo vistos inclusive como “fugas” diante da dificuldade de se enfrentar frente a frente o desafio que se colocava diante dos atores. Neste período de experimentações com os clássicos, porém, a partir da imagem geradora do torno que girava como o tempo, personagem fundamental neste processo de criação, os praticáveis retornaram, mas no formato circular e foram retomados como uma importante ferramenta de trabalho e elemento de transposição teatral, juntamente com a música e a utilização de objetos.

Segundo a atriz Eve Doe-Bruce⁴⁰⁴, desde o princípio deste processo houve uma instrução da encenadora de não se falar demasiadamente em cena, mas somente o necessário. Essa instrução tornou-se portadora de uma maneira específica de se concretizar as propostas, pois já que era preciso se falar somente o necessário, desde que se entrasse em cena era imperativo que se contasse algo, que se soubesse instantaneamente alguma informação sobre aqueles seres. No corpo, no espaço, na relação com os objetos, etc. Por isso, começou a haver um trabalho minucioso sobre os cenários dos praticáveis móveis, que também “falavam” pelos personagens. A entrada de um espaço era, também, a determinação precisa de um lugar, de um meio, e conseqüentemente, de quem o habitava. Através da escolha de cada objeto se começava a contar a história daquela pessoa, o que foi uma descoberta muito importante. Portanto, tanto na escolha do espaço quanto na seleção dos objetos deveriam ser dadas informações, mas essenciais, precisas. Por conta desta descoberta, foi concedido aos atores, como parte de uma longa preparação que durava de oito horas da manhã até às quatro da tarde, um tempo de *concoctages*, de construção destes praticáveis, e de escolha de figurinos e maquiagens. A construção destes espaços, que neste processo foi muito cuidadosa e demorada, que poderia à primeira vista ser percebida como uma perda de tempo, ou como um desvio do foco principal da criação foi, ao contrário, um importante momento de criação, um

⁴⁰⁴ Em entrevista concedida ao autor desta tese em novembro de 2012.

“diálogo com a matéria”⁴⁰⁵, no qual os mundos dos personagens ao serem construídos já alimentavam a imaginação e o íntimo dos atores. Ao mesmo tempo em que se construía um aspecto exterior do personagem se obra também uma transformação interior. Aqui, espaços externos e internos se fundiam.

Uma grande parte do trabalho foi feita, portanto, assim, ferramentas na mão. Todas as manhãs, eles juntavam tudo o que encontravam pelo caminho, chegavam com quatro máquinas de lavar... Quase nada foi comprado para essa produção, eu não falo da madeira para fazer os praticáveis, mas dos objetos: vem tudo do lixo, dos Emmaüs⁴⁰⁶, das terças-feiras de tal bairro, das quarta de outro, das calçadas. Na Cartoucherie tínhamos a impressão de estarmos em um mercado de pulgas! Depois nesse monte, cada objeto era escolhido com muito cuidado: *ele tinha uma história*.⁴⁰⁷

Tinha uma história e ajudaria a contar a história de determinado personagem. Cada um destes objetos ganhou tanta importância para a realização das improvisações que o ator Serge Nicolai os nomeava de “desencadeadores emocionais”⁴⁰⁸. A história que trazia impressa em si alimentava a imaginação dos atores e funcionava como uma extensão externa dos seus estados emocionais, afinal, a manipulação dos objetos em cena revelava o estado tanto para o ator que se colocava aberto a esta experiência quanto para o espectador que ao vê-lo em contato com este objeto assistia a externalização de estados emocionais via objeto e, ainda, preenchia também a partir do contato com os objetos e de suas próprias vivências e memórias, as lacunas das histórias contadas.

Uma anedota contada pela atriz Shaghayegh Beheshti de um fato que ocorreu na estreia do espetáculo retrata bem esta ligação tão forte entre os atores e os objetos:

Devíamos fazer “A noite no hospital” na segunda parte. Ariane estava nas arquibancadas. Então, Juliana chega, me dá as roupas e senta-se. Havia a música, era a estreia, e então ela não me dá a flor. Então eu a olho tentando fazê-la compreender, interrogativa, e ela me olhava. Nos olhávamos. E em momento dado ouvimos nas arquibancadas: “A flor!”. E em algum lugar eu sabia que não podia continuar sem a flor. Eu a olhava e estava bastante calma. Nos olhávamos. Não sei quanto tempo isso durou e depois ouvimos: “A flor!”. Era Ariane que tinha soprado três vezes da plateia: “A flor!”. Ela faz isso muito raramente. E Juliana continuava a me olhar. A música continuava. E uma eternidade depois, ela pega a flor, me dá,

⁴⁰⁵ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PICON-VALLIN. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud Papier, 2009. p. 46.

⁴⁰⁶ Emmaüs são bazares beneficentes que acontecem em Paris e em outras cidades da França.

⁴⁰⁷ *Idem*. p.47.

⁴⁰⁸ NICOLAI, Serge *apud* SINARD, Alisone. *Op. Cit.* p.125.

e continuamos. E depois da apresentação nos falamos e Juliana diz: “Eu vi a máscara e fiquei completamente absorvida nela”.⁴⁰⁹

Juliana Carneiro da Cunha, absorvida pela máscara⁴¹⁰, ao se esquecer de um elemento que fazia parte do acervo de criação do personagem de Beheshti, não a permitiu avançar em cena. Seu avanço seria a negação de um universo e, portanto, o abandono imediato da situação proposta. Para ela, a “flor” era um elemento fundamental na crença de sua personagem.

Os objetos, além de “desencadeadores emocionais” para os atores e para os espectadores eram reveladores de universos, assim como “Os Sapatos” de Van Gogh, segundo análise do filósofo Martin Heidegger em *A origem da obra de arte*, como apresenta Alisone Sinard (2010). Afinal, na “obscuridade íntima do buraco do sapato está inscrito o cansaço dos passos do trabalho. Por baixo da sola se estende a solidão do caminho do campo que se perde no escuro”⁴¹¹. A obra de arte, na exposição do objeto desencadeia a imaginação na construção da vida da pessoa que utilizou ou manipulou tal objeto. Para Mnouchkine, “cada objeto é a testemunha de um mundo, de um instante, de um odor”⁴¹²

Como fortes aliados desse trabalho de aprofundamento e de minimalismo na escolha e na manipulação de objetos, dois autores se mostraram fundamentais como inspiradores dos caminhos empregados. Pablo Neruda e Raymond Carver. O primeiro, ao escrever suas “Odes Elementares” reconfigurou os objetos simples do cotidiano dando-lhes alma e fazendo-os falar sobre os homens ao seu redor. O encontro com Neruda possibilitou se pensar cada um dos universos propostos em torno de um personagem como uma ode, assim como o espaço onde se situava. Se cada um destes praticáveis era uma ode, cada elemento colocado ali teria sua força provocadora de imagens potencializada, pois se encontravam reunidos em uma totalidade bastante particular. A leitura em um ensaio do poema “Ode a mesa” reforçou ainda mais a necessidade de cuidado que já se tinha na construção destes espaços. Eles passaram a ganhar novo caráter. A poesia diz:

⁴⁰⁹ BEHESHTI, Shaghayegh. *Idem*.p.161.

⁴¹⁰ Não uma máscara real, mas o rosto da atriz que estava maquiado. Um rosto transposto, assim como seu corpo e sua voz, para viver teatralmente “a velha louca”. É interessante o uso da palavra “máscara” por Carneiro da Cunha, pois este uso remete à primeira improvisação entre estas duas personagens. Nesta improvisação, a atriz Shaghayegh Beheshti usava a máscara da Senhora Pantalone e era paciente de Nelly (Juliana Carneiro da Cunha), sua psicanalista. A máscara teatral, porém, serviu apenas como ferramenta de transposição para o encontro com a personagem, apesar do jogo de Beheshti ser bem próximo, no espetáculo, do *jogo mascarado*, distinto dos demais personagens do espetáculo.

⁴¹¹ HEIDEGGER *apud* SINARD, Alisone. *Op. Cit.* p.36.

⁴¹² MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n. 2, 14-08-06, p.2.

Sobre as quatro pernas da mesa / desenvolvo minhas odes / estendo o pão, o vinho / e o assado / (a nave negra dos sonhos) / ou disponho tesouras, taças, cravos / craveiros e martelos / A mesa fiel / sustém / sonho e vida / titânico quadrúpede. / És a encaracolada e refulgente mesa do rico / um fabuloso navio carregado com cachos. / És bonita mesa da gula / cheia de lagostas góticas, / e há uma mesa só / na sala de jantar de nossa tia / no verão. / Correram as cortinas / e só o raio afiado do estio / penetra como espada / a saudar sobre a mesa escura / a transparente paz das ameixas / E há uma mesa longe, mesa pobre / onde estão preparando uma coroa / para o mineiro morto, / e sobe da mesa o frio aroma / da última arruinada dor. / E perto está a mesa / daquela alcova sombria / que faz arder o amor com seus incêndios. / Uma luva de mulher permaneceu tremendo ali / como a casca do fogo. / O mundo é uma mesa / rodeado de mel e de fumaça / coberta de maçãs ou sangue. / A mesa preparada e já sabemos quando nos chamarão: / se nos chama a guerra ou a comida / e há que escolher o sino / e há que saber agora / como nos vestiremos / para sentarmos / na longa mesa / se colocaremos calças de ódio / ou camisa de amor recém-lavada: / mas tem que se fazê-lo em breve, / estão chamando: / meninas e meninos, / à mesa!

Assim como esta e outras odes de Neruda, os objetos e o cenário de *Les Éphémères* deveriam ser capazes de exprimir o caráter dos personagens. Por isso, uma grande precisão e exatidão eram necessárias na preparação destes espaços e, ao mesmo tempo, uma necessidade extrema de permitir que, no momento da experimentação durante as improvisações, este mesmo espaço e objetos falassem aos atores. Uma grande abertura por parte destes últimos para permitirem que as almas destes objetos inanimados mobilizassem suas próprias almas.

Além da influência de Neruda, outro escritor foi fundamental para corroborar as escolhas espaciais da companhia, Raymond Carver. A poesia “O Carro”, também lida em um ensaio para os atores, era considerada por Mnouchkine uma concretização ainda mais exata do que as Odes de Neruda, daquilo que estavam tentando fazer.

O carro com um pára-brisa rachado / O carro que perdeu a barra / O carro sem freios / O carro com uma junta defeituosa / O carro com um buraco em seu radiador / O carro com o qual eu peguei pêssegos / O carro com um bloco rachado / O carro sem marcha à ré / O carro eu troquei por uma bicicleta / O carro com problemas de direção / O carro com problema no alternador / O carro sem banco traseiro / O carro com o banco da frente rasgado / O carro que queimava óleo / O carro com as mangueiras podres / O carro que saiu do restaurante sem pagar / O carro com os pneus carecas / O carro sem aquecedor ou desembaçador / O carro com sua extremidade dianteira fora do alinhamento / O carro que a criança vomitou dentro / O carro que eu vomitei dentro / O carro com a bomba de água quebrada / O carro cujo distribuidor foi baleado / O carro com a junta do cabeçote danificada / O carro que abandonei do lado esquerdo da estrada / O carro que vazou monóxido de carbono / O carro com o carburador pegajoso / O carro que bateu no cachorro e continuou / O carro com o buraco em seu silenciador / O carro destruiu minha filha / O carro com o motor duas vezes reconstruído / O carro com os cabos da bateria corroídos / O carro comprado com um cheque sem fundo / Carro das minhas noites sem dormir / O carro com um termostato preso / O carro cujo motor pegou fogo / O

carro sem faróis / O carro com uma correia da ventoinha quebrada / O carro com limpadores que não funcionariam / O carro que transferi / O carro com problemas de transmissão / O carro eu lavei minhas mãos fora / O carro que bati com um martelo / O carro com os pagamentos que não podiam ser cumpridos / O carro recuperado / O carro cujo pino da embreagem quebrou / O carro esperando nos fundos / Carro dos meus sonhos / Meu carro⁴¹³.

Para ela, essa ode ao carro era o espetáculo, porque ao colocar uma série de elementos dentro deste automóvel, ele conta toda a sua vida. Esse automóvel traz os momentos de uma vida, como todos os automóveis. Momentos de vida, porque se chora lá dentro, momentos de amor, etc. Como exemplo desta relação entre o objeto ou espaço e os momentos vividos com ele ou dentro dele, a encenadora citou a cena “O jardim maravilhoso”, primeira cena do espetáculo, onde uma casa é colocada à venda após a morte da mãe. Na visão de Mnouchkine, para que a cena atingisse esse nível de ligação com a memória que trazia dentro da casa era preciso que ela fosse vendida. Esse acontecimento faria despertar todas as lembranças em torno deste espaço e a concretude de cada pedaço desta: “casa onde o aquecimento não funcionava, a casa onde a vizinha deixava sempre seu cachorro fazer coco na entrada do jardim. Essa casa é maravilhosa porque havia a mãe dentro dela”⁴¹⁴. Era essa a ambição do espetáculo. Mas claro, com o cuidado em se dosar o que era colocado dentro deste espaço que, apesar de na vida caber muito, na arte deve ser sintético e preciso.

Pouco a pouco, à medida que as propostas improvisacionais foram acontecendo, percebeu-se que muitos destes espaços eram interiores. Ou seja, dos espaços exteriores de *Le Dernier Caravansérail*, os não lugares, passou-se aos espaços interiores, espaços íntimos. Dos exteriores dos estrangeiros, das pessoas que passam, passou-se ao interior das casas. Como já foi dito anteriormente, a necessidade de proximidade requerida por Mnouchkine concretizou-se nesta passagem, pois após a realização de um espetáculo sobre a impossibilidade de se estabelecer em um espaço, pois este nunca se oferecia para ser desfrutado, chegava-se a um espaço que se oferecia para ser desfrutado, habitado e desdobrado. Essa oposição existente entre o espetáculo anterior e *Les Éphémères* só reforça a ideia de que em cada espetáculo do *Théâtre du Soleil* está sempre o germe do seguinte. Ainda mais se for levada em consideração a presença dos praticáveis como ferramenta de transposição.

No espetáculo, os ambientes construídos sobre estes pequenos praticáveis - que tinham em torno de dois a três metros de diâmetro - eram carregados de objetos, obrigando, portanto,

⁴¹³ CARVER, Raymond. “The Car”. In: *All of Us: the collected poems*. New York: Vintage Books, 2000. p.151.

⁴¹⁴ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n. 3, 11-10-06, p. 5.

os atores a serem bastante comedidos em sua movimentação e muito precisos e sutis em seus gestos. É interessante ressaltar como o espaço impôs de forma radical aos atores uma maneira específica de agir em cena. Estes ambientes, ao abrigarem objetos e atores em um mesmo e reduzido espaço, davam a impressão de que o que se passava neles estava a uma distância maior do que a real e que os atores eram menores do que o normal. Uma espécie de efeito de “miniaturização”⁴¹⁵, que fazia com que os seres humanos que agiam em cena parecessem mais frágeis, mais delicados e, por isso, mais carentes de cuidado e atenção.

No final do primeiro ato do espetáculo, os praticáveis deslizavam pelo palco-passarela, “corredor do tempo”⁴¹⁶, manipulados pelos atores. Desfilavam vazios, porém carregados de significados⁴¹⁷. A passagem deles neste momento funcionava como um ativador da memória próxima de cada espectador. Os espaços contendo ainda os objetos que foram utilizados e manipulados pelos atores, agora ausentes, conduziam a uma rememoração dos momentos de intimidade vividos pelos humanos diante dos espectadores (DVD Anexo - Vídeos - *Les Éphémères* - Capítulo 5).

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem **espacializadas**. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a **localização** nos espaços de nossa intimidade⁴¹⁸.

Cada um destes praticáveis, ao trazer concretamente um ambiente específico carregado de qualidades e significados em seus móveis e utensílios, espacializava memórias e localizava lembranças destes mundos íntimos. Os objetos e a organização dos espaços, elementos fundamentais, falavam sobre os personagens vividos pelos atores que faziam parte dos diversos fragmentos do espetáculo. Fragmentos que, apesar de apresentados separadamente, formavam um grande e complexo mosaico diante dos espectadores.

Se o espetáculo *Les Éphémères* pode ser pensado em termos de sua construção formal e unidade temática como um mosaico, deve-se, no entanto, ressaltar que um mosaico, antes de

⁴¹⁵ PAVIS, Patrice. *Encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 258.

⁴¹⁶ PICON-VALLIN, Béatrice, *Op. Cit.*, 2007, p.115.

⁴¹⁷ O filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) em sua obra *A Poética do Espaço*, ao analisar o espaço íntimo, trata do espaço não como algo homogêneo e vazio, mas carregado de qualidades. Através da imagem da *casa* e seus compartimentos, o autor faz uma análise da relação entre espaço, memória e imaginação, que ele denomina de *topoanálise*. A topoanálise é o estudo psicológico e sistemático dos locais da nossa vida íntima. Para ele a imagem da casa se torna a topografia de nosso ser íntimo. Todo espaço habitado traz em si a essência da noção de casa. Em nossa vida, seja concretamente ou virtualmente (através de lembranças, pensamentos e sonhos) sempre vivemos a experiência de habitação de nossa casa, pois ela é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens.

⁴¹⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.29. Grifo meu.

ser um conjunto, uma unidade totalizadora, é uma colagem de pequenos fragmentos. Fragmentos estes que, sem dúvida, só se potencializam em ressonância com o conjunto. “Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer, aprofundar, amplificar todos os demais que o acompanham nesta sintaxe livre, alimentando a dinâmica de uma reação em cadeia”⁴¹⁹.

Ao se avistar de longe um mosaico vê-se uma única e bela imagem, mas essa não é a verdade, pois ao se aproximar vê-se pequenos fragmentos. Neles sim, estão as várias verdades, pequenas unidades. Cada fragmento deste se relaciona com o todo, mas é um mundo em si, um universo independente que não se reduz ao outro e que não é superado por outro. O papel do espectador neste espetáculo era o de resgatar cada um destes fragmentos, destes cacos e montar com eles em sua imaginação, seus próprios mosaicos, também aparências.

O fragmento é uma originalíssima forma de expressão artística. Longe de exprimir uma imperfeição ou uma manifestação rudimentar do pensamento, constitui a representação concreta de um pensar em gestação, que se move entre o finito e o infinito, entre um caos de ideias, lembranças, associações, intuições, reminiscências e descobertas, e um novo cosmos que se busca alcançar. Intrinsecamente anti-dogmático, avesso à cadeia lógico-dedutiva que solidifica os sistemas filosóficos, o fragmento respira como um embrião, uma forma viva inquieta, sempre em vias de ser, eternamente em véspera de consumir-se.⁴²⁰

Não por acaso, os diversos cartazes de divulgação do espetáculo eram também mosaicos com imagens de figuras humanas em gestos de amor, delicadeza e simplicidade. À distância era possível se ver os contornos e volumes destas figuras que formavam o mosaico, mas aproximando-se do cartaz, eram revelados os pequenos fragmentos de fotografias retangulares de outros humanos em ação. Ou seja, tinha-se figuras humanas formadas de pequenos fragmentos de papel fotográfico, papéis que mostram momentos íntimos de suas vidas. Imagem bastante reveladora do que era o espetáculo. O humano apresentado como fragmentos de vida, como um conjunto de momentos fugidios e efêmeros (DVD Anexo - Imagens - 13, 14, 15).

⁴¹⁹ FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Plenitude e carência: a dialética do fragmento*. Fonte: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/plenitudeecarencia_MariaLucia.pdf. Acesso em 20-10-10, p.2.

⁴²⁰ *Idem, Ibidem*, p.1-2.

5.2.6. Autoavaliações durante o processo de criação: momentos pedagógicos imprescindíveis

Conforme foi explicitado no item 1.3. desta tese, quando apresentada a noção de projeto artístico, naquele momento em relação a ideia de um projeto geral que sustenta, transforma e projeta o *Théâtre du Soleil* enquanto companhia, alguns pontos importantes foram levantados no que concerne aos seus princípios norteadores. Princípios estes que podem ser igualmente aplicados quando se trata dos projetos artísticos particulares que fazem parte do grande projeto da companhia. Neste caso, os *eventos teatrais*, que contemplam o antes, o durante e o depois do espetáculo, ou seja, o entorno do espetáculo e ele em si.

Ao mesmo tempo em que o projeto é um reflexo dos objetivos a serem alcançados, das metas a serem cumpridas e dos sonhos a se realizar, ele também é o conjunto de meios para concretização de todas estas aspirações. Dentre este conjunto de meios, a *autoavaliação*, ou como denomina o próprio Soleil, o “balanço” do percurso criativo, é um procedimento fundamental em seus projetos. Afinal, na dinâmica do presente da criação, que também se projeta todo o tempo para um futuro, com todas as propostas de rupturas e riscos, se avalia que avanços já ocorreram, que retrocessos aconteceram, que impedimentos surgiram, e que caminhos ou novos percursos tomar, pois um projeto deve sempre conter dentro de si opções explícitas na direção de superação de problemas ou dificuldades ocorridos no decorrer do trabalho.

Apesar das autoavaliações acontecerem ao longo de todo este processo de criação em menor ou maior grau, ocasiões pontuais podem ser selecionadas para análise por serem consideradas nós importantes desta rede relacional. A partir destes momentos-nodais, novos fios foram tramados indicando mudanças significativas de percurso. Ainda que estes momentos de autoavaliação já tenham sido apresentados nesta tese e, portanto, possa parecer inoportuno retomá-los, o isolamento deles, como nós, neste item, tem por objetivo demarcá-los bem - tirando-os do movimento da rede - enquanto momentos pedagógicos, ou seja, momentos de reflexão sobre a forma de condução no interior do processo de criação.

O que pode ser considerado um primeiro momento de autoavaliação, um destes nós escolhidos, ocorreu no dia 21 de março, ao final do nono ensaio. Esta reflexão acarretou em um desvio de percurso e a constituição de um caminho paralelo que foi determinante para esta criação. Este caminho paralelo foi um momento pedagógico onde o aprendizado junto às obras clássicas serviu para: uma verificação da eficácia do espaço; limpeza das marcas

deixadas pelo espetáculo anterior, *Le Dernier Caravansérail*, que eram muito fortes; contar melhor com o corpo, uma imagem, uma situação e, também, encontrar uma forma para um determinado conteúdo, transpondo teatralmente, imaginação, corpo e verbo; encontro do tempo como personagem estruturador do espetáculo.

É importante ressaltar que nestes momentos de autoavaliação, a encenadora Ariane Mnouchkine nunca esconde suas dúvidas e inquietações, jamais se privando de revelar as fragilidades das escolhas assumidas por ela e pelo grupo, colocando sempre em questão o que pode impedir os avanços do processo de criação.

No dia 4 de abril, um novo momento nodal, ocorrido após um mês de ensaios. A falta de uma evidência cênica que pudesse indicar um caminho artístico a ser seguido angustiava a encenadora. O hábito da exemplaridade de descobertas cênicas como aberturas para todo o grupo, procedimento pedagógico primordial das práticas do *Théâtre du Soleil* e já citado nesta tese, não podia ser utilizado, pois nesse momento não havia nenhuma cena que pudesse servir como modelo, mas apenas pequenos instantes. O preceito tão caro à companhia “Se tão tem nada melhor a propor siga uma boa proposta ou então proponha alguma coisa melhor, ou alguma coisa que você ache que seja melhor”⁴²¹ não adiantaria de nada nesta situação. Mais uma vez Mnouchkine expôs fragilidades ao considerar insuficiente sua própria proposta inicial, além de perceber que a ausência de um *dispositivo de jogo* conduzia até os atores mais experientes a uma globalidade e ao naturalismo televisivo na atuação. Esta autoavaliação levou a encenadora a dar um ultimato às experimentações em torno do tema. Se em duas semanas não se encontrasse um caminho teatral para a realização da proposta tornando-a potente artisticamente, o projeto seria abortado e se encenaria uma peça clássica. Este ultimato, no entanto, serviu como espelhamento da situação que estava na base da proposta temática, uma vez que a possibilidade de perda do projeto trouxe a todos uma nova possibilidade de concretização do tema. Como transformações ocorridas após esse momento de “balanço” em novas tentativas de experimentação, aconteceram: apagamento gradativo da imagem do cometa e do fim do mundo como postulado e transformação do cometa em metáfora da situação limite, do momento de transformação, do encontro imprevisto; mergulho maior na intimidade do grupo através do uso de lembranças pessoais; aposta na proximidade com o real na utilização dos espaços, dos objetos e na caracterização física dos atores; concretização da imagem do tempo como estruturador da cena, na movimentação dos

⁴²¹ CARNEIRO DA CUNHA, Juliana. Entrevista concedida ao autor desta tese em outubro de 2012.

praticáveis móveis, na condução das ações físicas (no corpo e na palavra) e na eloquência dos silêncios.

Em meio às primeiras retomadas de improvisações, no dia 25 de abril, apenas um mês e meio depois do início do processo, uma nova avaliação do processo fez com que a encenadora relembresse semanas de “pesadelo” de criações anteriores, ou seja, de dificuldades extremas no encontro pela forma e conteúdo nos processos criativos. O tema do futuro espetáculo parecia grande demais nesse momento e a necessidade de criação de elos entre as histórias poderia delimitar melhor este universo. E foi o que aconteceu a partir de uma sugestão de ligações entre personagens, espaços e histórias. Houve também, nesta autoavaliação, uma proposta de se fazer “deslizar o cursor do tempo” através do uso de flashbacks que pudessem contar mais sobre as histórias dos personagens. Mnouchkine denominou esse tipo de procedimento, essa tentativa de enquadramento, de “espartilho”, de “balizas”. Não eram, de forma alguma, “barreiras”, mas possibilidades de abertura, de avanços em direção ao aprofundamento e à concentração das histórias. Ainda neste mesmo dia de reflexão, como ilustração e tentativa de *organização* dos temas experimentados houve ainda uma proposta de divisão das improvisações: as *visionárias*, que seriam momentos curtos; as *matriciais*, que englobariam as cenas de maior duração; e as *fulgurantes*, que seriam como flashes.

Uma observação importante deve ser feita a respeito deste momento partilhado entre os atores e a encenadora, quando ela trouxe ao grupo estas possibilidades de ligações e falou da memória e das lembranças a partir da presentificação do passado, via flashbacks⁴²². No final de semana anterior ela vivera uma experiência pessoal bastante significativa ao visitar uma casa na localidade de Stang Bihan. Nesta casa, vira pela última vez seus avós. O encontro com as pessoas que habitavam este lugar foi a revelação de um passado desconhecido. Essa forte sensação ligada ao seu passado, experienciada em meio a um processo de criação, não poderia ser ignorada. Pois como mesmo confessara a encenadora, “fazia muito tempo que tinha impressão de não sonhar, e hoje, eu sonho muito. Isso nos faz trabalhar”⁴²³. Essa possibilidade de permitir que seus sonhos, seus desejos penetrassem este processo poderia ser um sinal dado pelo acaso, que deve ser sempre escutado em um percurso criativo⁴²⁴.

⁴²² Como recomendação de leitura e inspiração para os atores sobre os traços do passado foram indicados os livros: *Eu procuro os traços de minha mãe* de Caroline Piketty, sobre arquivos; e *Querido país da minha infância*, construído sobre depoimentos de pessoas retiradas de seu lugar de origem.

⁴²³ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.1, 25-04-06, p.3.

⁴²⁴ No espetáculo, o passado da encenadora inspirou as cenas “Nos arquivos”, “Um belo instante”, “O perdão” e “Um lugar maravilhoso”, presentes na segunda coletânea.

Outro ponto levantado nesta discussão foi a dificuldade de criação dos personagens sem a presença de um “modelo” como inspiração, como ocorrera em *Le Dernier Caravansérail*. Aqui, estes modelos não existiam, pois eram fruto da imaginação e das visões dos atores. Para isso, havia a necessidade de uma escuta interior muito profunda, de uma verdadeira análise e compreensão do ser humano. Como primeiros modelos, as próprias experiências. Esta deveria ser a busca, comparada pela encenadora a uma maratona, e cada um teria um ritmo de procura bastante particular que deveria ser respeitado acima de tudo. Ainda que a proposta de ligação entre histórias, personagens e espaços lançada nesse momento do processo não tenha efetivamente se concretizado, pois futuramente fora revista, ela aprofundou a busca pelo encontro com os personagens às lembranças pessoais e à ideia da presentificação do passado.

Em 14 de agosto outro “balanço” ocorreu, desta vez tendo como ponto de partida a necessidade de nomeação do que viria a ser o espetáculo e todas as obrigações decorridas de sua produção. O peso de ser o *Théâtre du Soleil*, com toda sua história e expectativas criadas em torno de suas criações, sentimento experimentado por Ariane Mnouchkine durante a temporada de *Le Dernier Caravansérail* na Grécia não poderiam evitar que experiências fossem vividas pela companhia, ainda que estas fossem bastante diferentes do que poderia ser considerada uma maneira deles fazerem teatro. Afinal, o mergulho em uma pesquisa, em um processo de descobertas estava conduzindo o *Soleil* por estes caminhos. Não era possível lutar contra este movimento espontâneo e sincero que estava ocorrendo, ainda que pudesse haver críticas ao espetáculo apresentado ao público, como aconteceu. Para a encenadora era fundamental não se intimidar por esta reputação e se pensar como em muitas ocasiões: “Partimos do zero, nós somos o pequeno *théâtre du soleil*. Tornaremos a ser novamente o Grande *Théâtre du Soleil* ao final, se os deuses do teatro decidirem”⁴²⁵.

O medo da liberdade proporcionada por estas histórias e seus universos e, portanto, a necessidade de amarrá-las em uma tentativa, talvez, de torná-las mais claras, explicá-las melhor, ou até mesmo tentar “iluminar” o porquê de elas fazerem parte deste conjunto, desta “assembleia”, impediu que se visse com nitidez que o caminho a ser seguido era exatamente o da independência destes fragmentos dentro de um grande mosaico, como apresentado anteriormente nesta tese. Sem dúvida que o encontro casual com as *Odes Elementares* de Pablo Neruda foi esclarecedor e criou uma espécie de pavimentação para a estrada que se abria e que um bloqueio criado dentro do próprio processo evitava a circulação por esta via

⁴²⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil*. Caderno de Notas do espetáculo *Les Éphémères*, n.2, 14-08-06, p.1.

que, na verdade, já estava disponível há muito tempo no percurso da companhia, mas não tinha ainda sido seguida.

A entrada na sala de espetáculos, no dia 11 de outubro, reconstruída para este trabalho, foi um novo momento de avaliação e de conversa sobre os rumos que o processo poderia seguir. Uma grande mudança aconteceria, pois apesar de parecido com o espaço onde já estavam ensaiando, nas dimensões e na estrutura geral, era bastante diferente. Sem dúvida, e isso acontece em maior ou menor grau em qualquer processo de criação teatral, tudo tomaria novas proporções. Problemas na atuação e na encenação, além de dificuldades técnicas, apareceriam. Ainda que estes problemas e dificuldades aparecessem, a experiência de desfrutar este novo espaço, que teria seu aspecto emocionante, surpreendente e até catastrófico, deveria ser vivida em seu grau máximo. A imagem deste espaço para Ariane Mnouchkine já era evocadora e invocadora, pois ele se prestava “ao estudo da alma humana”.

5.3. *Les Naufragés du Fol Espoir*

5.3.1. De onde partiu o navio: passado como farol para o presente

Assim como ocorreu no espetáculo anterior - procedimento já abordado no item precedente desta tese e sua simbologia no cotidiano da companhia - Ariane Mnouchkine reuniu os atores na última apresentação de *Les Éphémères*, espetáculo que estava em curso, e anunciara o projeto seguinte.

Segundo Duccio Bellugi-Vannuccini, a longa turnê com *Les Éphémères* e a crise que eles contavam no espetáculo foram responsáveis pelo estabelecimento de uma atmosfera de frustração maior do que a normal no interior do grupo. Apesar do sucesso da empreitada chegou-se às últimas apresentações “com algumas feridas a mais e alguns atores e atrizes a menos”⁴²⁶.

Ariane, provavelmente impulsionada pelo desejo de contentar um pouco a todos e pela necessidade de não refazer uma criação coletiva tão atormentada, propôs encenar um ciclo de quatro clássicos. Primeiro um Shakespeare, depois um Molière ou um Marivaux, e por fim um Nô japonês e um texto indiano. Efetivamente, nessa reunião, era perceptível o alívio que experimentamos ao saber que poderíamos nos debruçar sobre um texto já escrito e amplamente testado, sem ter que passar pela pesquisa dramaturgica de uma criação coletiva.⁴²⁷

Logo após essa reunião, os atores iniciaram um processo de leitura ou releitura destes clássicos enquanto Mnouchkine, por ocasião de uma homenagem que receberia na Universidade de Oxford, viajara para a Inglaterra. Mas, como não é incomum na trajetória do *Soleil*, o retorno da encenadora a Paris marcou também uma mudança de rumo no projeto anteriormente acordado. Em nova reunião com os atores e equipe, ela relatara seu encontro casual com um romance póstumo de Jules Verne, intitulado *Os Naufragos do Jonathan*.

Neste romance - escrito em 1897 e publicado em 1909, quatro anos após a morte do autor - é narrada a história de um misterioso homem chamado Kaw-Djer, um proscrito, que vive na ilha Hoste, no Estreito de Magalhães. Anarquista, ele abandonara o mundo civilizado

⁴²⁶ VANNUCCINI *apud* BOTTIROLI, Silvia; GANDOLFI, Roberta. *Un Teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2012. p. 270.

⁴²⁷ *Idem, Ibidem*.

por não conseguir conceber outro princípio social que não fosse o que levasse em conta a liberdade de cada indivíduo, preferindo a vida primitiva dos habitantes desse lugar. A frase “Sem Deus, sem mestre” era sua insígnia. Certo dia, porém, um navio americano, o *Jonathan*, naufraga nessas longínquas terras trazendo como passageiros e migrantes que uma companhia colonial recrutara na Califórnia para viver na África. Eles desembarcam na ilha fazendo uma grande confusão e desordem, e Kaw-Djer se vê obrigado, após inúmeras recusas e muito a contragosto, a dirigir e organizar a vida social dos recém-chegados. Surge, então, uma cidade e a experiência de uma nova sociedade. No entanto, a incapacidade de organização dessa coletividade, envolta em disputas, divisões, exploração e desmandos faz com que o empreendimento não tenha sucesso. A fome aparece no inverno e a população se divide em dois grupos, que entram em guerra entre si. Pela segunda vez, Kaw-Djer aceita a função de dirigente, restabelece a ordem, reorganiza a agricultura e o comércio e derrota uma invasão dos patagônicos, mas assiste impotente à chegada de aventureiros atraídos à ilha pelo ouro, quando são descobertas algumas pepitas. A desordem reinstala-se e Kaw-Djer vê-se obrigado a disparar contra os mineiros em revolta, resultando na morte de mais de mil pessoas. Finalmente, Kaw-Djer abdica, refugiando-se na ilha de Hornos, para se entregar a uma vida solitária.

Nesta obra, Ariane Mnouchkine encontrou os temas e a história que desejava abordar naquele momento, pois este romance de aventura continha uma dimensão histórica, política e épica, e um afastamento temporal fundamental para se tomar uma *distância* necessária ao teatro. Neste caso, o passado seria mais uma vez utilizado como forma de se analisar e se refletir o presente, um farol que iluminaria nossos tempos, um procedimento de base no projeto artístico-pedagógico do *Théâtre du Soleil*, como tratado anteriormente nesta tese.

Através de Jules Verne, uma série de aspectos importantes seriam trazidos à discussão - as relações de poder, o imperialismo ocidental, a desordem e a esperança dos emigrantes, a coragem dos pioneiros, o poder destruidor do ouro e a utopia de um mundo justo e fraterno -, além do fato de se contar uma época profusa em invenções e teorias em diversos campos - a eletricidade, o telefone, o cinema, os aviões, os submarinos, Freud, Marx, etc. - e na qual havia uma esperança no progresso e no futuro, e um constante desejo de celebração. Esperança que seria abalada pela chegada da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), um golpe duro em muitas das perspectivas e caminhos que se abriam para esta geração. Para o *Soleil*, mergulhar neste momento efervescente anterior a este golpe e ao começo de um desencanto seria, utilizando este período histórico considerado como uma espécie de infância de nossa era, a oportunidade de trazer à tona, como farol, a urgência da renovação da esperança nos

dias atuais que estaria diretamente relacionada à utopia e à coletividade como princípios, assim como aos ideias de liberdade, igualdade e fraternidade. Ideais repensados à luz do passado no intuito de se refletir sobre o quanto se conseguiu avançar nesta busca. A percepção de uma crise de representatividade e de uma inversão de valores que se testemunha no presente em todo o mundo, considerados pelo *Soleil* como “dias de trevas”⁴²⁸, foram, sem dúvida, os grandes motivos para a imersão nesta obra.

Inspirada neste romance e tendo como proposta o levantamento e a reflexão de todas estas questões apontadas, a aventura de criação se iniciou e se construiu. Como missão, “trazer aos navios que vagam pela escuridão, o luar obstinado de um farol”⁴²⁹, afinal, assim como os escritos de Verne que eram destinados em sua época à educação e à recreação, a companhia francesa considera esta a função de seu teatro, uma vez que, aqui, pedagogia e diversão fazem parte de um mesmo projeto. A classificação dada aos romances de Verne publicados por seu editor Pierre-Jules Hetzel e pertencentes à chamada *Biblioteca de educação e recreação*, considerada por Mnouchkine como uma “denominação de uma nobreza extraordinária”⁴³⁰, deveriam, portanto, de algum modo, fazer parte do espetáculo. E assim aconteceu. Na primeira cena, duas mulheres adentravam um escuro sótão na busca de informações para uma tese intitulada *O cinema de educação e de recreação popular em 1914*.

Segundo o programa do espetáculo, *Les Naufragés du Fol Espoir* era “uma criação coletiva escrita em parceria com Hélène Cixous, a partir de uma proposta de Ariane Mnouchkine, livremente inspirada em um misterioso romance póstumo de Jules Verne”. Temos aqui, apresentados de forma bastante clara, os diversos pontos de vista que estão em jogo no processo de construção desta obra artística. Afinal, tratava-se de uma criação na qual inúmeras camadas de imagens, visões e perspectivas acerca do tema proposto inicialmente se sobrepunham, ou se justapunham. Na verdade, foram criadas para este espetáculo três camadas de leitura: trechos da narrativa do romance de Jules Verne (1895); a história de cineastas construindo um filme sobre este romance (1914), e o espetáculo (2011). Estas três camadas colocavam em jogo para o espectador três utopias: duas delas faziam parte da fábula que era contada em cena - o sonho idealista da criação de uma nova sociedade e, ainda, o pioneirismo de artistas do início do cinema - e a terceira possuía relação direta com o espetáculo em si - uma companhia, o próprio *Théâtre du Soleil* que ao contar essa história se

⁴²⁸ VERNE, Jules; CIXOUS, Hélène; Théâtre du Soleil. *Les Naufragés du Fol Espoir*. Paris: Théâtre du Soleil, 2010. p. 144. Trecho da última frase do texto do espetáculo. (DVD Anexo - Vídeos - *Les Naufragés du Fol Espoir* - Capítulo 13).

⁴²⁹ Idem. Outro trecho da mesma frase. Neste momento do espetáculo a câmera de cinema é voltada para a plateia e a registra.

⁴³⁰ MANGADO, Vincent. “Rencontre”. In: *Planète Jules Verne*. Nantes: Coiffard Éditions, 2013. p.21.

refletia nestas duas utopias, pois compreende o teatro também como uma utopia. Para Mnouchkine, “a utopia não é o irrealizável, mas o ainda não realizado”, portanto, é desejo, intenção e intuição colocados em movimento.

Existe uma definição interessante que Eduardo Galeano, jornalista e escritor uruguaio, utiliza para explicar o motivo da existência da “utopia”. Esta definição foi ouvida por ele quando participava juntamente com um colega diretor de cinema argentino, Fernando Berri, de um debate com estudantes em uma Universidade na Cartagena das Índias. Os estudantes faziam perguntas alternadas a ambos e, naquele momento, era a vez de Berri responder. Um estudante se levantou e perguntou: “Para que serve a utopia?”. Galeano conta que olhou para o colega com pena e pensou que ele estava encrencado. Mas Berri respondeu magnificamente, da melhor forma: “A utopia está no horizonte e sei muito bem que nunca a alcançarei. Se ando dez passos ela se distanciará dez passos. Quanto mais eu a procure menos a encontrarei, porque ela vai se distanciando quanto mais eu me aproximo”. A utopia serve para isso: para caminhar. É aquilo que nos põe em movimento. O que nos faz desejar avançar cada vez mais. Ela está lá, mas ainda inalcançável, distante.

Com o caminhar dos ensaios, a partir da transformação destas primeiras intuições em propostas improvisacionais, das trocas de impressões e informações, alguns meses mais tarde, a encenadora Ariane Mnouchkine tinha maior clareza do que seria seu espetáculo e qual caráter político ele possuiria. Ainda que o germe deste pensamento já estivesse apontado aqui, desde o início, através da *utopia* como propulsora de ações, a possibilidade de trazer entusiasmo e esperança ao ser humano e do reconhecimento, por parte do espectador, desta tentativa era o objetivo principal.

Eu penso que atualmente o espetáculo mais político que podemos fazer é um espetáculo que dê um pouco de entusiasmo, de clareza, de esperança no ser humano. Não há nada a dizer, além disso, hoje, e sim, é corpo. [...] E sim, é idealista. Espero que nós partilhemos muita emoção na evocação destes ideais não realizados. [...] Às vezes temos o direito ao delírio, a uma maluquice alegre, mas não à insensatez. No fundo, há sempre sentido, um objetivo, um desejo. [...] Cada riso deveria ser um riso de reconhecimento.⁴³¹

⁴³¹ Mnouchkine, Ariane. “Petit Inventaire”. *L'avant-scène théâtre*, Le Théâtre du Soleil, notre théâtre juillet 2010, n°1284-1285, p.77.

5.3.2. Equipe de roteiristas: novo procedimento de criação

No princípio deste percurso criativo, diferente do anterior, que tinha um tema como proposta inicial a partir do qual os atores se inspiraram, havia um romance e, portanto, uma narrativa construída previamente como fonte de inspiração. Essa diferença acarretou na elaboração e utilização de um novo procedimento de criação: uma equipe de *roteiristas* que responderia pela apreensão e seleção de situações e personagens do romance de Verne e, ainda, pela constituição de um acervo documental em torno do romance e sobre questões políticas, sociais e culturais do final do século XIX e início do XX.

Na primeira reunião, acontecida no dia 04 de novembro de 2008⁴³², com a autora Hélène Cixous e os atores responsáveis pela adaptação do romance de Jules Verne, denominados “roteiristas”, foi ressaltada por Ariane Mnouchkine a importância da escolha imediata de um *método* que os conduzisse através desta nova “aventura”.

Que método? Esta reunião já é uma pequena mudança de método. Eu quero aprofundar o método. Há circunstâncias materiais. Eu disse que proporia um projeto razoável e de fato eu propus um projeto totalmente louco. Quanto mais se lê mais é imenso. É preciso abrir estradas. Tentemos antes de começar os ensaios, chegar com senão tudo escrito, com um tesouro de cenas escritas, já dialogadas, e de cenas talvez não ainda dialogadas, mas já em gestação, pedaços de roteiro⁴³³.

Foi sugerido como ponto de partida para esta criação um trabalho de construção prévia de um arcabouço de cenas e situações a partir do qual os atores poderiam começar a improvisar. Diante da imensidão do projeto, Mnouchkine procurou cercar-se e construir caminhos que possibilitassem a entrada no universo temático a ser explorado.

Se em *Les Éphémères*, o processo de preparação das cenas já fora aprofundado e as cenas surgiam cada vez mais elaboradas em comparação a trabalhos anteriores da companhia, a possibilidade de desenvolver ainda mais este tipo de preparação, desta vez no contato atores/autora, pareceu o melhor caminho. Este novo método, ou procedimento, assim como tudo o que diz respeito à criação no *Théâtre du Soleil*, seria colocado à prova e dependeria firmemente da aceitação e participação de todos na sua elaboração progressiva. Momentos de

⁴³² Nela estavam presentes: Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous, Charles-Henri Bradier, Juliana Carneiro da Cunha, Maurice Durozier, Serge Nicolaï, Shaghayegh Beheshti, Olivia Corsini, Duccio Bellugi Vannuccini, Vincent Mangado, Dominique Lambert.

⁴³³ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do *Théâtre du Soleil. Les Naufragés du Fol Espoir*. Fichário 1, Reunião 1, 04-11-08, p.1.

incerteza e vacilações aconteceriam, mas, ao mesmo tempo, a crença, a paciência e a troca entre os participantes seriam a única garantia de continuidade desta nova proposta. Se anteriormente as *visões* sobre um tema e o desejo de experienciá-las era o que mobilizava os atores a se juntarem para elaborar uma improvisação, o método agora propunha um novo percurso de criação a partir de uma *escritura sustentada*, apoiada por uma obra. Em *La Nuit Miraculeuse*, espetáculo de 1989, esse tipo de processo de construção já fora adotado, mas com uma grande diferença. Naquele momento, Ariane Mnouchkine desenvolvera o roteiro e Hélène Cixous escrevera os diálogos. Desta vez, esse roteiro, suas cenas e informações seriam partilhados entre elas e outros membros da companhia, ainda que a escrita final ficasse a cargo de Cixous.

Apesar da ideia de criação de um arcabouço de cenas esboçadas aparentemente garantir um terreno mais firme de onde se partir, a preocupação com o que Cixous denominou “constelação dos mundos” que o romance propunha aparecia, desde o princípio, como uma dificuldade a ser enfrentada. Dificuldade advinda do excesso de imagens, situações, espaços e personagens apresentados por Verne. Mas, assim como acontecera com o “cometa” em *Les Éphémères*, que os atormentara bastante durante parte do processo, este excesso serviria também como alimento para a criação, como fonte de inspiração e depois, certamente, desapareceria. Sem dúvida que neste caso, os cometas pareciam muito mais numerosos.

A utilização de um vocabulário cinematográfico denominando “roteiristas” este grupo de atores que, juntamente com Cixous e Mnouchkine se responsabilizariam pela criação de um “roteiro”, já era, para a encenadora, o encontro com uma forma teatral que conduziria o trabalho. Em sua *visão* inicial já existiam as figuras de dois cineastas tentando fazer um filme tendo como base o romance de Jules Verne.

Eu uso e apenas em uma nova ordem um vocabulário cinematográfico porque para mim é muito mais do que uma *muleta*. Esses dois cineastas podem introduzir muita coisa: a narrativa, uma relação com o hoje, ao combate de hoje, artistas. Mesmo se há já demais no livro e em tudo que lemos em torno⁴³⁴.

A dupla de cineastas já era considerada pela encenadora mais do que uma *muleta*, pois não seria apenas um apoio inicial que depois seria deixado de lado, mas a partir dela se teria o domínio do material apresentado no romance e a possibilidade de diversos rearranjos e cortes. Mas, ainda que essa dupla pudesse dar conta da estruturação da narrativa verniana, havia outra dificuldade e uma urgência apontadas pela atriz Shaghayegh Beheshti, a necessidade de

⁴³⁴ Arquivos *Les Naufragés du Fol Espoir - Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 1, 04-11-08, p.1.

uma *muleta* em relação aos espaços, aos lugares, pois para ela, a leitura do material de inspiração ao espetáculo proporcionava apenas “imagens cinematográficas”. É interessante notar que mais uma vez a linguagem cinematográfica conduzia a forma de aproximar-se do teatro. Assim como no espetáculo anterior, as visões produzidas a partir do contato inicial com a obra de Verne eram mais cinematográficas do que teatrais. Como já foi apresentado no item 4.4.3 desta tese, o cinema influenciou e influencia em muito a encenadora Ariane Mnouchkine. Percebe-se, na trajetória da companhia, desde as filmagens de *Tambours sur la digue*, a encenação e filmagens de *Le Dernier Caravansérail* e a criação de *Les Éphémères*, que o contato com esta arte - denominada de arte irmã do teatro - foi se desenvolvendo e se aprofundando cada vez mais. Esse aprofundamento, em relação a este processo de criação, realizou um desejo antigo da encenadora de colocar em cena o cinema como personagem principal de um espetáculo.

Ainda que houvesse este desejo de trazer o cinema para o teatro e a presença destes dois cineastas mostrava-se uma possibilidade eficaz de abordagem do material textual e da constelação apresentados na obra de Verne, pairavam no ar, em função desta dificuldade anunciada, as perguntas: Como colocar em cena tal universo? Como encontrar uma forma teatral que concretizasse estas imagens muito mais ligadas ao cinema?

Para tentar dar conta da riqueza dos mundos propostos pelo romance, Mnouchkine já teria preparado o que denominou “amarelinha” como proposta de mapeamento, uma ilustração gráfica de uma possível organização e divisão destes mundos, uma espécie de jogo para suscitar perguntas, no intuito de fazer caminhar a criação. A divisão destes mundos em “casas”, numa referência ao jogo infantil, traria uma clareza e uma precisão na delimitação destes espaços. Ou pelo menos apontaria para a indispensabilidade do reconhecimento destas fronteiras, dessas divisões, ainda que houvesse espaços de interseção no jogo. Ao que parece, essas delimitações sugeriram ainda, para a encenadora, que todos deveriam ser “omni sujeitos” nesse processo de escritura, presentes em todos os lugares, mas cada um com uma “especialização”, ou seja, uma consciência das especificidades destes mundos e suas demarcações. Alguns aprofundariam seus estudos e observações sobre os índios, outros sobre navegação, política, história, natureza, ecologia, etc. Acima de tudo, esta especialização não seria ainda sobre personagens, mesmo que se especializar sobre o ouro, por exemplo, que era um elemento forte na modificação dos destinos dos personagens, fosse saber mais sobre os exploradores do ouro.

Logo a seguir há uma reprodução da “Amarelinha” esboçada por Mnouchkine, encontrada na última página dos arquivos desta primeira reunião. Este gráfico, mapeamento,

serviu no princípio como uma espécie de sumário para o espetáculo a se construir. Mas, diferente dos sumários convencionais, feitos após a obra já estar fechada, pronta, este esqueleto propulsor da criação era provisório, pois passível de acréscimos, alterações e subtrações.

AMARELINHA ⁴³⁵		
Crise econômica	Sonho Socialista Mayerling David & Jonathan Exílio - Desaparecimento Negro	Marx e Victoria
A América quer sucursais		O que é uma arca? Deus
	O fim do mundo Os Índios Pacto Argentina/Chile O mundo vai mudar Desesperança	
	A Arca e o Novo Ararat Os chilenos são mais espertos	
Religião Leis	Paraíso difícil	Organização Cultura (agricultura)
Nós somos diferentes	Os Índios A Política	A campanha do deserto
	O Ouro	
	Inferno	

Seguindo a ideia desta “Amarelinha”, como explicada por Mnouchkine, tem-se na primeira casa: “Crise econômica”, “Sonho socialista” e “Marx e Victoria”. Em relação à questão econômica, o ano de 1889 marcou a época do fim de uma crise muito grave na Áustria, momento também de um sonho socialista para dois personagens, dois primos, o

⁴³⁵ Arquivo *Les Naufragés du Fol Espoir - Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 1, 04-11-08, p.18.

arquiduque Rodolphe de Habsbourg-Lorraine e Jean Salvateur de Habsbourg-Toscane, que neste momento flertavam com os democratas, em particular com os da França, que viam como um exemplo de revolução, de evolução da sociedade. Ambos teriam tentado fomentar um golpe de estado, porém mal sucedido. Karl Marx aparece neste gráfico porque foi o momento onde escreveu sua obra e, portanto, suas ideias foram difundidas. O nome da Rainha Victoria surge porque era o grande momento dos Impérios, mas também momento dos anarquistas, assim como aparece no romance.

A casa “Meyerling”, logo abaixo, marca o local de um acontecimento importante em 1889, o assassinato de Rodolphe e sua esposa. Como consequência desta morte, Jean Salvateur renunciou a todos os seus títulos, partiu para a Patagônia e desapareceu misteriosamente. Para Mnouchkine, esse talvez fosse o personagem que iniciasse o jogo, a primeira pedra lançada. Seria ainda, em sua visão, o personagem misterioso denominado Kaw-Djer no romance de Verne⁴³⁶.

Apesar de não saber ainda qual seria a estruturação do espetáculo, Mnouchkine apresentou esta “Amarelinha” como uma possível cronologia que começava no que ela denominava “drama de Mayerling”, onde duas teorias se opunham em relação ao acontecimento envolvendo os arquidukes: suicídio ou assassinato. Logo em seguida, a casa “David e Jonathan” aparece no gráfico fazendo referência à história bíblica de grande amizade entre o pastor David e o filho do rei Saul, Jonathan, contida no Primeiro Livro dos Reis ou Livro 1 de Samuel, capítulos 18 a 20. Esta mesma relação de amizade e fidelidade até a morte era verificada na dupla dos arquidukes Rodolphe e Jean, cuja amizade representava um alimento para este mundo e seus sonhos. Jean Salvateur era o segundo na posição hierárquica em relação a Rodolphe, que seria o Imperador. Há uma correspondência entre este fato e a história bíblica entre David e Jonathan. Do mesmo modo, Jonathan é o nome do filho do rei na Bíblia e também o nome do navio do romance.

Seguindo esta cronologia, após a violenta cena em Mayerling há escrito “Negro”, que representaria uma espécie de escuridão, de sombra que surge. A casa “A América quer sucursais” e “O que é uma arca?/Deus” trazia para a encenadora um questionamento importante sobre quem seriam os tripulantes do navio *Jonathan*. Porque, de uma América recém-nascida, partiriam colonos para a África do Sul? Talvez para limitar a superpotência do Império Britânico? Para ela, havia neste ponto uma fragilidade no romance de Verne, pois

⁴³⁶ No romance, não há a explicitação desta ligação entre Kaw-Djer e Jean Salvateur. Mas, no momento em que Jules Verne escrevia sua história, nos anos 1890, falava-se do arquiduque Jean de Habsbourg-Toscane de sua renúncia, fuga e desaparecimento.

como dito anteriormente, os emigrantes que estavam no navio eram descritos de forma bastante *global* e isso de forma alguma poderia acontecer, afinal, seria através dos personagens que estas relações seriam vividas. Verne aponta em seu livro diferentes origens neste navio. No entanto, havia, em sua opinião, a necessidade de que “cada minúsculo pequeno ser humano” deste navio fosse “exemplar”, uma “verdadeira pessoa”. A explicitação da história em torno de Kaw-Djer, assim como outros aprofundamentos relativos ao encontro com os personagens do romance fizeram parte de um procedimento importante neste processo de criação. Vale ressaltar, aqui, que a forma episódica e a apresentação bastante *global*⁴³⁷ destes personagens no romance foi motivo de atenção desde o início, uma vez que a encenadora considerava que salvo o herói (Kaw-Djer), que possuía uma verdadeira presença, os outros eram praticamente “figurantes”. Não poderia, de forma alguma, haver personagens figurantes, mas ao contrário, cada personagem participante da história deveria existir com a mesma intensidade. Segundo Vincent Mangado, houve um trabalho particular tanto ao nível de pesquisa documental quanto nas improvisações, a fim de que os atores pudessem encarnar os personagens e, assim, torná-los seres.

Ela nomeia em sua amarelinha “Deus” como o responsável que registra as candidaturas daqueles que desejavam subir no navio, pois era preciso que houvesse todo tipo de gente nesta embarcação, desde soldados até bandidos, já que não era necessário que os colonos se organizassem bem e rápido demais sem Ele, sem sua companhia. Era proposital para o desenrolar da trama que a desordem se mantivesse. Era preciso compreender ainda dentro de qual espírito partiam estas pessoas. Para Mnouchkine, apesar de existir uma trama extraordinária em Jules Verne, era fundamental que em cada casa desta trama fosse descoberto o “verdadeiro”. Esse verdadeiro, sem dúvida, ligado ao trabalho do ator no aprofundamento em relação aos personagens, aos lugares e às situações vividas, ou seja, um mergulho na *particularidade* como modo de sair-se da *globalidade*.

Na casa “O fim do mundo” há os índios, e ainda o misterioso personagem Jean Orth ou Jean Salvateur (Kaw-Djer). Para a encenadora havia algumas perguntas a serem colocadas em relação a esta casa: Será que ele era reconhecido imediatamente? Era Jean ou não? Onde se colocar em relação ao que os argentinos chamam de Campanha do Deserto? Será que quando os índios aparecessem misteriosos, incompreensíveis, na peça, eles já estariam sob o choque

⁴³⁷ Esse é um termo bastante utilizado no cotidiano dos processos de criação da companhia. Em oposição à *globalidade* deve-se buscar a *particularidade*, ou seja, o que faz de uma situação, um momento único, e de um personagem, um ser específico. Esta noção de particularidade concretiza-se em duas frases ditas frequentemente pela encenadora e que se coadunam: “procurar o pequeno para encontrar o grande” e “a condição do maravilhoso é o concreto”.

desta campanha? Ou será que como os índios seriam os Alakaluf e os Selk'nam, que foram menos tocados por esta campanha, seria visto simplesmente a duração de suas existências, o fato de que estariam já em declínio? Seriam guardadas as emanções da Campanha do Deserto para o momento no qual a colônia já estaria lá recebendo fugitivos e refugiados?

Outra casa estaria representada pelo “Pacto Argentina/Chile” sobre a Patagônia, ocorrido em 1881, que não pertencia anteriormente a ninguém. “O mundo vai mudar/desesperança de John Orth” era um ponto de junção, de transição na amarelinha. A “Arca e o novo Ararat” relaciona-se ao navio que naufragava. Momento importante tanto para os cineastas da história quanto para a equipe de criação do espetáculo. Após o naufrágio esperou-se um envio de um novo navio, mas os chilenos se anteciparam aos argentinos (“Os Chilenos são mais espertos”) e propuseram a independência da ilha para que os náufragos lá se instalassem.

As casas “Paraíso difícil”, “Religião, leis”, “Organização, cultura”, “Nós somos diferentes” e “A política”, representavam a formação da colônia, a utopia, os conflitos. Após esta casa, vem “O Ouro” e “Inferno”, que seria a chegada do ouro, a ganância, as disputas e as mortes.

Para Ariane Mnouchkine esse esqueleto era muito importante, pois revelador da riqueza dos mundos que eram abertos a partir do romance de Jules Verne. Mas o que seria feito a partir desta apresentação? Como proceder? Como fazer avançar este processo? Escrever um roteiro ou cenas? Os dois cineastas estariam construindo um roteiro? E a equipe de “roteiristas” do *Soleil*, o que faria? Escreveria um roteiro ou cenas? Para o ator Serge Nicolai, bastante preocupado com a possibilidade de que o teatro fosse engolido pelo cinema, o que poderia acontecer em função de tudo que se apresentava à equipe que estava reunida nesta primeira reunião, havia a necessidade de se saber concretamente qual seria o próximo passo desta empreitada.

Como definições deste encontro, o espetáculo seria: “dois cineastas tentando escrever um roteiro sobre *Os Náufragos do Jonathan*” com todos os enganos e acertos vividos nesta trajetória, ou seja, os meandros de um processo de criação. E com a *urgência* de fazê-lo, outro dado muito importante, pois eles entregariam esse script a alguém para a possível existência desse filme. E esses roteiristas teriam uma família e atores que os auxiliariam nessa trajetória.

Interessante notar que essa primeira reunião da equipe de roteiristas do *Soleil* é intitulada “A caça ao urso do fim do mundo, primeiro dia”, ou seja, existe a necessidade de captura desse animal - metáfora do desafio que o grupo teria pela frente - que se encontra em um lugar longínquo e, sem dúvida, de difícil acesso.

Apesar da proposição da dupla de cineastas, Mnouchkine preocupava-se com a possibilidade desta visão não “atrapalhar a cabeça” dos atores que precisariam “encarnar esta proposição” e colocá-la à prova no espaço a partir de uma forma teatral específica. Afinal, antes era uma maneira de auxiliar do que atrapalhar a criação. Algo que, de modo algum, deveria limitar os atores e a autora, Hélène Cixous. Para a encenadora, a presença desses cineastas era “uma ferramenta de transposição” e não era necessário que esta ferramenta se tornasse o tema.

Como ponto de partida neste processo de criação se escreveria as cenas, os roteiros, que seriam experimentados e articulados com os cineastas, ou seja, se descobriria de que forma eles contariam estas cenas. Mais do que uma “muleta”, a encenadora via também na presença desses dois cineastas uma “relação com a arte”. Mas, ainda que sua intuição apontasse para este caminho, a utilização da proposta dos cineastas roteiristas deveria ser utilizada apenas quando ajudasse ou inspirasse atores e autora.

Diferente do espetáculo anterior, *Les Éphémères*, agora havia um texto que configurava uma abordagem bastante distinta. Se antes a criação começara diretamente no palco e a escritura cênica comum deu prosseguimento a este procedimento, com as chamadas *concoctages*, também distintas de trabalhos anteriores em seus modos de funcionamento, desta vez o afastamento inicial da cena sugeria uma construção prévia necessária em função da complexidade dos conflitos políticos, da reconstituição histórica, da pesquisa sobre os índios, etc. Existia neste material, segundo a própria encenadora, “uma língua” que se impunha. Se por um lado, havia uma falta de definição dos *estados* e de profundidade das personagens no romance, havia, por outro lado, uma precisão e uma qualidade técnica na descrição dos ambientes dentro dos quais estas estavam inseridas. A identificação da “língua” criada por Verne e o desejo de utilização desta na construção de um espetáculo requeria a criação de um *texto prévio* apoiado, sustentado por uma extensa pesquisa que desse conta da complexidade das relações existentes no romance. Aliás, para Mnouchkine, a ideia de um texto de apoio tanto deveria dizer respeito aos trechos relativos ao romance *Os Naufragos de Jonathan* quanto aos trechos referentes aos cineastas roteiristas no espetáculo, pois conscientes da época de Jules Verne, deveriam ser capazes de questioná-la no ato de transpô-la artisticamente. Por exemplo, questionar a inocência racista a partir da qual era descrita a relação entre os índios e o Kaw-Djer. Essa abordagem do material que servirá de apoio para o espetáculo através da *compreensão*, do *questionamento* e, posteriormente, da *transposição* artística é um procedimento artístico-pedagógico fundamental em todos os processos de

criação no *Théâtre du Soleil*, principalmente quando há um contexto histórico, político e social conduzindo a narrativa contada.

Nesta primeira reunião já havia, ao menos por parte de Mnouchkine, uma clareza de que o espetáculo seria absolutamente “inspirado em Jules Verne”, que seu romance seria uma espécie de roteiro. Esta obra, diferente do cometa de *Les Éphémères*, não desapareceria de modo algum ao longo do percurso criativo e jamais seria pano de fundo, mas antes, se apropriariam dela e, principalmente de dados já considerados como partes integrantes do que seria o espetáculo: Jean Orth, a Patagônia, a ilha, do navio, o naufrágio e os índios. Ao contrário do projeto anterior, neste era possível perceber uma forma de condução da encenadora bem distinta desde o início, através de maior clareza e mais direcionamento na indicação de caminhos e uma preparação prévia quando da apresentação do material que serviria como fonte de inspiração à criação do espetáculo. Ainda que este extenso e complexo romance pudesse causar inquietação, as rédeas do processo pareciam estar mais sob o domínio da encenadora, o que acarretaria em algumas modificações no processo de criação. Modificações suficientemente significativas para a abertura de um grande parêntese a este respeito quebrando, de certa maneira, o fluxo desta escrita. A finalização das informações e a continuidade da análise desta primeira reunião de “roteiristas” serão retomadas logo a seguir.

Para a atriz Shaghayegh Beheshti⁴³⁸, este processo foi bem distinto, uma vez que o *Théâtre du Soleil* reencontraria uma forma mais tradicional em relação ao teatro, ao jogo. *Les Éphémères* representaria uma ruptura no modo de se fazer teatro, que começara com *Le Dernier Caravansérail*. Ainda que haja uma inovação, uma busca por novos caminhos na pesquisa e na linguagem da companhia, como um dos pilares de seu projeto artístico-pedagógico, existe sempre o encontro com a *tradição teatral*, também como característica marcante deste mesmo projeto. Encontro que se dá via formas tradicionais orientais, seja no jogo cênico, como visto em alguns espetáculos, seja no interior do próprio processo, através de leis e condutas que seguem esta tradição. O próprio método de aprendizagem, como foi tratado no item 4.4.1. desta tese, é inspirado no oriente. Para Beheshti, as características apresentadas nestes dois espetáculos anteriores ocorreram a partir de uma “pequena brecha” provocada por *Et soudain des nuits d'éveil*. Neste espetáculo, o trabalho coletivo e a escrita mais próxima do palco já apareciam, ainda que de maneira “balbuciante”. Havia ali, portanto, uma espécie de anúncio de uma “nova maneira de fazer”, uma mudança, uma transição. Este espetáculo representou ainda a chegada de uma nova geração que não possuía a mesma forma

⁴³⁸ Em entrevista concedida ao autor desta tese em janeiro de 2013.

de se relacionar com a política e com o mundo da geração anterior. Uma maneira bastante distinta de engajamento. E essa diferença acarretaria, sem dúvida, em mudanças na forma de participação dos atores e na condução de Mnouchkine. No espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil* havia uma personagem emblemática chamada Charlotte, vivida pela atriz Delphine Cottu, que trazia referências francesas contemporâneas como Coluche, com um humor totalmente vinculado à uma escola teatral, mas que vinha interrogar de uma maneira cômica esta maneira de se fazer teatro. Era um espetáculo que, além de ser extremamente engajado politicamente, pois tratava dos Tíbetanos, utilizava-se do humor e refletia sobre a maneira de fazer da própria companhia, vista como uma micro sociedade teatral com suas paixões, suas histórias, etc. Eram duas camadas que dialogavam no espetáculo: a questão dos tibetanos e os questionamentos da companhia. Questionamentos feitos através do humor, da ousadia que começou a aparecer aos poucos neste processo de criação. Charlotte era uma estagiária de teatro que não tinha os mesmos hábitos, a mesma cultura teatral e a partir de sua ingenuidade interrogava o grupo e colocava em questão a maneira de se fazer. Havia aqui, portanto, uma autorreferência crítica. Aspecto que reapareceu em *Les Naufragés du Fol Espoir*, mas não de forma crítica.

A questão da diferença geracional, com algumas lacunas no que se refere ao engajamento político, dado importante na visão de Beheshti, foi o que proporcionou uma abertura no contato com Ariane Mnouchkine, que estimulou essa nova geração a se “expressar de maneira total” tanto em *Le Dernier Caravansérail*, quanto em *Les Éphémères*. Estas duas peças, neste sentido, podem ser consideradas, portanto, como *pedagógicas*, afinal deram a oportunidade de, através de procedimentos específicos e de uma liberdade de expressão, chegar-se à produção de conhecimento e, conseqüentemente, de alcance de transformação. Ao mesmo tempo, com os procedimentos de base destes dois processos, retornava-se a uma forma totalmente original de escritura que só se assemelhava, na trajetória da companhia, a *L'Age d'or*. Escritura elaborada progressivamente, como vista no item anterior, diretamente no palco. Um processo coletivo dentro do qual Ariane Mnouchkine conduzia as *visões* já apresentadas sob a forma de improvisação e, também, posteriormente, o que deveria ser falado em cena, mas que deixava as portas completamente abertas para as apresentações de propostas. Esta forma de condução e de participação coletiva, já ocorrida em *Le Dernier Caravansérail*, foi radicalizada em *Les Éphémères*, uma vez que não havia uma *documentação* a ser seguida, um *enquadramento* tão preciso. Ainda que tudo que fosse criado tivesse grande liberdade na relação com o material documental. Na relação com as personagens percebe-se, também, esta diferença, uma vez que nos dois espetáculos

precedentes não havia a definição prévia de nenhuma personagem, assim qualquer um poderia fazer parte daquela história. E mais. O aparecimento destas personagens estava fortemente atrelado à imaginação dos atores, pois eram vivas apenas *virtualmente*. Claro que imagens e referências foram buscadas para estas descobertas, mas foi a partir de fulgurações, de visões iniciais, de esboços de figuras, de intuições, que o processo de encontro com as personagens se iniciou. No percurso criativo de *Les Naufragés du Fol Espoir* existia, ao contrário, um modelo como ponto de partida, o romance de Jules Verne e toda uma constelação de personagens, embora frágeis em sua constituição. Necessitaria, sem dúvida, como sempre acontece, de um processo imaginativo do ator no encontro com estas. Ainda sobre o *enquadramento* de *Les Éphémères*, havia uma diferença muito grande, pois lá o “terreno fértil que ela nos deu era um continente, assim como no budismo, suficientemente *plano* para que transbordassem visões e suficientemente *côncavo* para que tudo pudesse ser colocado dentro”⁴³⁹.

Para Beheshti, com o processo de criação de *Les Naufragés du Fol Espoir* retorna-se a um modo de fazer tradicional como experienciado em *Tambours sur la Digue*, espetáculo que ocorreu entre *Le Dernier Caravansérail* e *Les Éphémères*, onde “efetivamente o que se vê é a imensa visão de Ariane, seu *savoir-faire*⁴⁴⁰, seu gênio, sua maestria, sua orquestração, era ela”⁴⁴¹. Embora houvesse este núcleo de criação antes do início dos ensaios, o chamado grupo de “roteiristas”, o espetáculo estaria desde o início, no que indicam as palavras da atriz, mais centrado na figura da encenadora Ariane Mnouchkine. A forma de condução sofria, portanto, uma alteração radical.

Se havia no processo de criação de *Les Éphémères*, como foi descrito e analisado no item anterior desta tese, uma interrogação e uma reflexão coletiva cotidiana, um contínuo vai e vem entre os atores, as propostas, e a encenadora, desta vez parecia ser diferente. Poderia, então, esse processo ser considerado uma *criação coletiva*? O próprio termo *criação coletiva*, apesar de ser utilizado cotidianamente pelos membros do *Théâtre du Soleil*, é um procedimento constante? Não seria, também, esse procedimento um exercício no interior dos processos de criação da companhia? Alguns espetáculos poderiam, portanto, ser classificados como *exercícios de criação coletiva* enquanto outros como *criações coletivas* efetivamente? Muitos atores do *Soleil*, e grande parte da crítica especializada empregam este termo como uma parte fundamental deste modo de fazer teatro. Mas será que ele sempre acontece? Claro

⁴³⁹ Idem.

⁴⁴⁰ Habilidade, competência profissional.

⁴⁴¹ Idem.

que não é possível deixar de se levar em consideração muitos aspectos que diferenciam o *Soleil* em meio a tantas outras companhias nesta busca pela coletivização do processo de criação. Talvez esta fosse a melhor maneira de se pensar: a coletivização também é processo enquanto projeto, que se revê, se altera, se refaz. Há sempre, como pode ser observado no interior dos percursos criativos do *Théâtre du Soleil* uma parte de coletivização da criação, mesmo que haja um texto, mas não no mesmo sentido em que havia nos dois espetáculos anteriores. Apesar de o termo criação coletiva ser corrente, estes processos são diferentes e devem, portanto, ser analisados sob esta distinção de perspectiva. Embora muitas cenas de *Les Naufragés du Fol Espoir* fossem estruturadas a partir de improvisações, houve entretanto, “uma direção anterior bastante clara de Ariane de saber o que desejava a equipe de cineastas, com propostas precisas de eixos improvisacionais e, em seguida, um conjunto de coisas que precisariam ser reunidas, agrupadas, mostradas”⁴⁴². A dramaturgia e a encenação, ainda que partes de um processo, foram resultado de um “trabalho construído”⁴⁴³ por Mnouchkine. À base de inúmeras proposições dos atores, sem dúvida, mas construído. Essa palavra, “construído”, repetida na entrevista de Beheshti, revela que a diferença entre estes processos está centrada justamente neste aspecto da *construção*. A construção, aqui, relacionada à presença de uma autoria, de um gesto autoral, que conduz a criação. Conduz deixando, talvez, menos espaço de descobertas, menos surpresas e menos abertura para a sala de ensaio, pois enquanto construção necessita de mais bases sólidas para se firmar. E, além disso, por ter um maior planejamento prévio, menos liberdade de escolhas. Sem dúvida que em *Les Éphémères* havia este aspecto da construção por parte da encenadora, pois como já citado, entre tantas improvisações experimentadas é ela sempre quem escolhe aquelas que farão parte do espetáculo. Salvo que naquele foi apresentado ao público apenas uma pequena parte já que havia uma grande quantidade de material improvisacional capaz de formar novos espetáculos. Pode-se, no entanto, se tentar contra argumentar esta reflexão trazendo à discussão a afirmação de que sempre existe este caráter de construção, de criação de uma “dramaturgia”, porque há uma escolha (*seleção*) e uma estruturação (*organização*) que interrompem, que põem uma espécie ponto final nas experimentações, ainda que provisório, e decide o que será apresentado. Mas no caso de *Les Éphémères*, segundo Beheshti, e foi o que realmente se constatou na descrição e análise do processo no item anterior, “o espetáculo não deixaria de existir se fossem escolhidas tantas improvisações e se agrupassem elas, ou ainda outras”⁴⁴⁴. E

⁴⁴² Idem.

⁴⁴³ Idem.

⁴⁴⁴ Idem.

esse agrupamento não estaria tão atrelado a uma *construção* com tamanha efetividade, pois muito mais orgânico e evidente do que o que se apresentaria no processo de criação de *Les Naufragés du Fol Espoir*, uma história adaptada por H  l  ne Cixous de um romance de Jules Verne.

Havia já da parte de Ariane Mnouchkine, como pôde ser constatado a partir desta primeira reunião, muitos indicativos desta *constru  o*. Entre estes indicativos, o desejo por uma *forma épica*, que ainda que não tivesse a defini  o de uma *transposi  o teatral* já era intuída de maneira muito mais precisa do que no processo anterior. Para Beheshti foi “como se quase tudo já estivesse l   no começo e depois aconteceu apenas um longo caminho de pesquisas, de descobertas para se chegar ao que já estava apresentado desde o início. Uma intui  o já presente, uma época”⁴⁴⁵. A própria escolha pelo período que compreendia o fim do século XIX e o início do século XX, portanto, uma época precisa, e a coloca  o em destaque da “utopia”, uma interroga  o que caracteriza Mnouchkine na maneira como ela vê o mundo e uma trupe de teatro, eram reveladoras desta *constru  o*. Um desejo mais preciso guiaria este processo de cria  o, pois o encontro com a obra de Jules Verne despertara na encenadora a necessidade de se aproximar deste grupo de pessoas que falava de utopia, destes antepassados que fizeram uma outra Europa. Uma Europa que precisaria ser revisitada para ser compreendida e refletida no presente.

Após este parêntese necessário, pois esmiu  ador de uma modifica  o ocorrida no processo de cria  o no que se refere    condu  o de Mnouchkine, retorna-se    primeira reunião da equipe de “roteiristas” com a encenadora e a autora. Ao final deste encontro já era claro, partindo do pressuposto da no  o de *concoctages* analisada anteriormente, que o método deste processo teria ainda como ponto de partida as *concoctages*, mas desta vez estas combina  es resultariam em propostas de cenas escritas, pequenos roteiros que seriam posteriormente improvisados. Mas, como em processos anteriores, o importante era que as visões de cenas surgissem a partir de visões de *estados* dos personagens e que houvesse precisão nesta combina  o.

A diferença entre um romance e uma peça    que um romance    uma obra completa. Uma peça    uma obra particular que vai deixar espaço para tudo que vai se passar através da encarna  o dos atores. A peça diz em palavras o que vai permitir a você enquanto atriz dizer com todo o resto. Um roteiro também. Não    uma decupagem que diz “travelling”, “corte”, “plano fixo”. No fundo, por exemplo, você quer que a professora veja um   ndio, o que se passa então? Ela tem medo ou não?    preciso,

⁴⁴⁵ Idem.

um: acreditar no livro, dois: preencher, não os vazios muito judiciosos deixados por Verne, mas os que ele deixa porque não os interessa.⁴⁴⁶

Mnouchkine alertava, já desde o princípio, para a necessidade de rigor no trato com o material para a localização de possíveis armadilhas contidas nele e, ainda, para até mesmo a negação do emprego da própria proposta metodológica adotada. Apesar destes cuidados seria preciso assumir uma postura semelhante aos ensaios, dentro dos quais no início não há censura e tudo é colocado à prova, ainda que pudesse haver dúvidas ou incongruências em algumas cenas. Estas fariam parte do chamado “tesouro” e haveria, após a experiência do palco, a liberdade de utilizá-las ou não. O importante neste momento inicial do processo era seguir um desejo, uma “visão intensa”, deixá-la falar e escrever. E, talvez, no próprio roteiro haveria a possibilidade de corrigir ou até mesmo questionar uma escolha como parte da estrutura dramática. Existiria, como proposta, uma clara diferença entre duas instâncias narrativas, dois fios que caminhariam paralelos dentro da estrutura dramática do espetáculo: uma “narração” e uma “récita”. Para Mnouchkine, a *récita* seria o texto de Jules Verne, e a *narração*, o trabalho que fariam os roteiristas, encarnados no teatro pelos atores.

Como prosseguimento do método de trabalho houve ainda durante uma semana a continuidade das leituras individuais e a seleção de trechos dos livros. Apesar do receio do ator Maurice Durozier de se perderem na imensidão do tema e de sua sugestão de um método conjunto de leituras e seleção, decidiu-se que se trabalharia seguindo os mesmos princípios para compreensão da fertilidade ou não desta proposta.

Ao final deste primeiro encontro entre a denominada equipe de roteiristas e a encenadora, definiu-se uma lista de “leituras essenciais” que continha os seguintes títulos: *En Magellanie*, de Jules Verne; *L’or, la merveilleuse histoire du general Joham August Suter*, de Blaise Cendrars; *La Cité de césars, une utopie en Patagonie*, de James Burgh; *Naufregde em Patagonie*, de John Byron; *Adios, Tierra del Fuego* e *Que se souvient des hommes*, de Jean Raspail; *Naufreges, Le golfe des peines, Le dernier mousse, Cap Horn, Tierra del Fuego, El Guanaco e Antartida*, de Francisco Coloane; *Cavalier seul*, de Patricio Manns; *En Patagonie, “Les anarchistes de Patagonie”* in *Anatomie de l’errance*, de Bruce Chatwin; *Retour en Patagonie*, de Bruce Chatwin e Paul Thérout; *Quand le soleil voulait tuer la lune, rituel et théâtre chez les Selk’nam de Terre de feu*, de Anne Chapman; *Les Nomades de la mer*, de José Empereire; *Magellan*, de Stefan Zweig; *La Têmpete*, de William Shakespeare.

⁴⁴⁶ Arquivo *Les Naufragés du Fol Espoir - Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 1, 04-11-08, p.14.

Após dois dias de leituras e reflexões houve uma segunda reunião⁴⁴⁷ no início da qual o ator Duccio Bellugi-Vannuccini relatou algumas situações cênicas que ocorreram aos atores. A procura do que se levaria a bordo, a escolha das pessoas, alguns que desejariam partir, mas não estariam aptos a fazê-lo, outros que não desejariam embarcar. Quem escolheria estas pessoas?

Serge Nicolai apontou a necessidade de se conhecer estas pessoas antes da tempestade e do naufrágio, ao contrário do que acontecia no romance. Conhecê-los também no interior do navio. Quem estaria lá, quem iria ser reencontrado, seguido, perdido, mesmo durante a tempestade, quais personagens não teriam a chance de desembarcar, e por qual motivo? A visão de personagens concretas apareceu nesta discussão como uma demanda importante para a estruturação das cenas. Mnouchkine ressaltava que não haveria descarte prévio de cenas e que o método de trabalho se manteria e que algumas perguntas eram fundamentais: Quem seriam estas personagens? De onde viriam? O que elas esperariam? Quais teriam mais solidez em seus princípios? Haveria alguém que chegaria à terra de luto porque perdera um parente durante a tempestade?

Hélène Cixous salientou a importância das muletas, pois elas permitiriam saltos que desfariam uma temporalidade cronológica. Para ela, ao mesmo tempo em que era fundamental se conhecer as pessoas que estavam no navio, poderia ser prejudicial para a intensidade dramática fazer uma cena de apresentação dessas pessoas durante o naufrágio. A muleta dos roteiristas no espetáculo funcionaria como uma possibilidade de utilização de flashbacks, como no caso desta cena de apresentação, por exemplo, sem perda para o todo.

É interessante observar que a discussão ocorrida nesta reunião já refletia qual seria o papel, no espetáculo, dos dois roteiristas que tentavam fazer um filme baseado no romance de Jules Verne. O próprio método experienciado pela equipe de roteiristas do *Soleil* na tentativa de dar conta da encenação de os *Náufragos de Jonathan*, suas inúmeras demandas e questionamentos sobre personagens, situações, questões históricas e referências bibliográficas, era já uma concretização de como agiriam suas personagens cineastas/roteiristas. Uma espécie de espelhamento do próprio processo da companhia diante da criação artística.

⁴⁴⁷ Esta reunião aconteceu no dia seis de novembro de dois mil e oito. Nela estavam presentes: Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous, Charles-Henri Bradier, Juliana Carneiro da Cunha, Maurice Durozier, Serge Nicolai, Shaghayegh Beheshti, Olivia Corsini, Duccio Bellugi Vannuccini, Vincent Mangado, Dominique Jambert e Pauline Poignand.

Ariane Mnouchkine levantou uma questão fundamental para os rumos do novo projeto quando comparou *Os Naufragos de Jonathan*, de Jules Verne com o livro *A Cidade dos Césares, uma utopia na Patagônia*, de James Burgh. No primeiro, apesar de uma ideia anterior de fundação de uma colônia, uma sucursal, não seriam os tripulantes os responsáveis pela fundação e pelo estabelecimento das leis. A própria escolha da tripulação (professora, médico, famílias, etc.) dizia respeito à utilidade destes na nova sucursal colonial. Já no segundo livro, existia desde o princípio uma partida motivada pelo projeto de fundação de uma sociedade. Havia, portanto, neste caso, uma *utopia*, uma busca pela criação de um lugar ainda não existente, mas possível nos sonhos destas pessoas. O que uniria ambas as histórias seria a imagem do exílio, da busca por uma terra virgem, um governo virgem, onde tudo pudesse ser construído passo a passo, mas de modo algum a utopia. Em Verne, em função de uma circunstância - o naufrágio - havia a decisão de se realizar uma utopia. Na verdade, um acidente provocava uma utopia.

Mnouchkine via ainda com extrema dificuldade a presença do navio antes da tempestade. Afinal, no romance de Jules Verne ele aparecia apenas no momento do naufrágio, ou seja, quando ele se tornava necessário para o desenvolvimento da história. Em relação aos lugares, estava-se diante de um universo bastante amplo, um imenso desafio teatral, uma vez que havia a ilha Hoste, o Cap Horn, o canal Beagle, o navio, o mar. Na opinião da encenadora seria preciso agir da mesma maneira que nos ensaios e, portanto, as propostas de cenas, deveriam passar por uma condensação feita pelos atores, uma espécie de “enquadramento”. Ou seja, se a situação acontecesse no inverno sobre o mar, seria sobre um bloco de gelo específico. Deixava-se assim uma imagem *global* e partia-se para uma imagem *particular* em relação aos espaços. Havia uma ideia de “miniaturização” do espaço. Se, por exemplo, houvesse o oceano inteiro, existiria a possibilidade de se contar um pequeno pedaço do oceano e se pediria auxílio do verbo para completar o resto. Afinal, no teatro, o espaço pode ser determinado também através das palavras.

Decidiu-se ao término dessa segunda reunião que Hélène Cixous escreveria as cenas e situações que fariam parte do filme dos cineastas, a partir também de propostas dos atores roteiristas, e que as ligações entre estas cenas e o universo dos cineastas seriam descobertos durante os ensaios.

Na reunião do dia 10 de novembro de 2008⁴⁴⁸, Hélène Cixous já havia escrito uma primeira sequência denominada por Mnouchkine de “sequência austríaca”, que dava conta de

⁴⁴⁸ Nesta reunião estavam presentes: Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous, Charles-Henri Bradier, Maurice Durozier, Shaghayegh Beheshti, Olivia Corsini, Vincent Mangado e Dominique Lambert.

um *estilo de época* e, ao mesmo tempo, apesar de ter como apoio *documentos históricos* sobre a relação entre os arquidukes John e Rodolphe, possuía como marca a liberdade teatral de fazer escolhas. Assim como em outros trabalhos do *Théâtre du Soleil*, este espetáculo se apoiaria também na utilização de *documentos* para a criação dos personagens e das cenas. Porém, como reafirmara Cixous, seria preciso se nutrir dos documentos, mas existia uma escolha teatral que diferia de um trabalho “político ou filosófico” e, portanto, como autora não deveria se ater nem a uma “pseudo-realidade, nem a um pseudo-realismo”. Para ela, “o teatro que deve ter razão. Documentos são utilizados para alimentar a locomotiva, mas não para estorvá-la”⁴⁴⁹. Apesar da grande quantidade de material que fazia parte de um dossiê que Cixous tinha em mãos sobre os arquidukes, estas informações não caberiam em um único espetáculo e, muito menos, em uma sequência de cenas. Por isso, a opção pela economia de informações e o foco na situação, nas ações e em suas consequências.

Na quarta reunião⁴⁵⁰ da equipe de roteiristas, no dia 18 de novembro, após uma semana de militância política com participação no Congresso do Partido Socialista em Reims, Ariane Mnouchkine confessou não ter pensado em Jules Verne, mas sobre o que significaria o desejo de se criar uma sociedade e o que era a batalha política. Refletia, a partir de uma experiência real, sobre os obstáculos existentes na organização do ser humano em sociedade e a dificuldade de se ter junto a si pessoas que estimulavam o conflito e que colocavam fogo nas discussões e debates, enquanto poucos eram verdadeiramente devotados, trabalhavam e sustentavam uma estrutura. Para ela, este exemplo concreto servia como inspiração para se pensar os roteiristas no espetáculo enquanto desejavam criar. Eles viveriam também esse tipo de experiência de tentativas de organização com todas as suas frustrações. Para a encenadora,

O grande coração do espetáculo são os egos. Quem consegue controlar seu ego, o que é positivo, qual é a dose de narcisismo necessária à vida, ao amor, à generosidade também. Com uma imagem positiva de si você dá mais aos outros. [...] No fundo, neste barco não são personagens, são seres e egos.⁴⁵¹

Como seria, do ponto de vista de uma transposição teatral, tentar imaginar a construção de uma sociedade a partir do nada, com seres humanos que tomaram eles a decisão e que a traziam neles. Que relações seriam estabelecidas entre estes seres? Haveria, neste navio,

⁴⁴⁹ Cixous, Hélène. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 3, 10-11-08, p.10.

⁴⁵⁰ Estavam presentes: Ariane Mnouchkine, Charles-Henri Bradier, Maurice Durozier, Serge Nicolai, Vincent Mangado, Dominique Lambert e Sylvie Papandréou.

⁴⁵¹ Mnouchkine, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 3, 18-11-08, p.1.

idealistas, mas também egoístas, egocêntricos. As cenas de construção desta utopia deveriam abranger esta divisão, estas contradições internas.

Quando eu imaginava estas cenas de construção da utopia eu me dizia que esta utopia vai ser atacada. Ainda que a imaginação desta sociedade nova comece angelicamente, a contestação já está no projeto, e ela está na quinta frase enunciada. Foi o que aprendi durante esse congresso em Reims. Não se pode terminar uma frase porque alguém já formou uma opinião inversa para existir. Entre eles não se permitem terminar, não se escutam. Eu sou da mesma família política, da mesma corrente, sei que noutra lugar é pior, e eu vejo ao redor da mesa pessoas que não se escutam, que só fazem se afirmar. Evidentemente que não é isso que faremos, mas essa dimensão deve aparecer. Nós somos tão utópicos, ingênuos. Essa presença de Narciso.⁴⁵²

Apesar de não ter nenhuma imagem específica sobre o espetáculo, a experiência vivida durante o final de semana no congresso trouxe para a encenadora sentimentos, sensações ruins muito violentas que fizeram com que abrisse os olhos para cenas que ela denominou “construtivismos políticos”. Existe desde sempre uma oposição subjacente, que não é declarada, dita, mas que está à espera, à espreita. Talvez, desde o descarregamento do navio, seria possível sentir as relações se estabelecendo. Pensar que os momentos de crise ultrapassam os momentos de oposição, uma vez que não necessariamente durante os momentos de fogo é que se xinga e se esbraveja contra seus opositores, mas nos momentos de calma. O descarregamento do navio após o naufrágio, por exemplo, seria um destes momentos de ilusão. “Desde que a guerra exterior cesse de causar estragos, a guerra interior pode se exprimir”⁴⁵³.

Ao final desta reunião, Ariane Mnouchkine colocara como necessidade uma decisão sobre estes “destinos humanos”. Seria preciso criar um número grande de situações e se escolher dentre estas as que “propusessem os nós mais interessantes”.

Até este momento do processo Hélène Cixous já havia escrito as cenas iniciais do texto, passadas na Áustria, entre os arquiducos de Habsbourg, e na Inglaterra, na corte da Rainha Victoria. Este método de escrita continuaria avançando com o auxílio de sugestões de cenas dadas pelos atores e pela encenadora.

Não havia registro escrito das reuniões ocorridas nos dias dois, três, quatro e cinco de dezembro, apesar de haver registros gravados. Na impossibilidade de acesso a esse material não foi possível averiguar como este processo se desenvolveu exatamente, mas pressupõe-se

⁴⁵² *Idem*. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 4, 02-12-08, p. 2-3

⁴⁵³ *Idem*, *Ibidem*. p. 4.

que as discussões continuaram a ser feitas seguindo este mesmo padrão apresentado anteriormente, que exigia da equipe um trabalho individual de leituras, filmes e documentos e encontros para troca de impressões, informações e visões sobre o tema. Um indício, talvez, de uma pequena modificação de método apareceu no final da reunião do dia 2 de dezembro, quando Mouchkine propôs que a reunião seguinte fosse feita com “pequenos grupos”, ou seja, que já poderia haver uma espécie de *concoctage* entre eles durante a reunião.

No dia 17 de março de 2009, houve a primeira leitura do texto no que seria a décima reunião do grupo⁴⁵⁴. Este primeiro material escrito estava dividido da seguinte maneira entre momentos e personagens: **1. O ateliê de Jean LaPalette** (Jean LaPalette, Gabrielle, Silas Leed e Max); **2. O manifesto de Mayerling** (Rodolphe, Joseph, Jean Salvatore, Maria, Primeiro Assassino, Segundo Assassino, Dois Agentes Secretos e Silas); **3. Na corte de Viena** (O Imperador, Krauss, O Conde Taaf, O Ministro da Polícia); **4. A imprensa** (O Ministro da Polícia, Seu Chefe de Gabinete, Jornalistas); **5. A corte da Inglaterra** (Victoria, Darwin, Salisbury, O Pajem W. Churchill, O Criado); **6. A missão** (Padre Augustin, Irmã Magnanime, Mc Lannen, Lusconi, Orth, Angela, Silas Leed); **7. Os embarques** - a) o grumete (Silas Leed, Tenente, O Grumete Billy, O Capitão White, Noah, O Doutor, Jones, Marat Kounine, Enfermeira) b) o louco (O Doutor, Senhor Paoli, Senhora Paoli, Amalia, O Filho, Enfermeira) c) a vitória de Amália (Amalia, Pai, Mãe, Meredith, O Filho) d) a outra rota (Bienvenue, Silas Leed, Capitão White); **8. LaPalette embarca na história** (Silas Leed, LaPalette, Gabrielle); **9. O governador** (O Governador, Chile, Argentina, Rodrigo, O Tenente Inglês, O Marinheiro); **10. Os fracassos** - a) os Jones e o professor (Senhora Jones, Pastor Jones, Duas Meninas, Anna - a professora, Antonio - o professor, Orth) b) que a vida é boa (Gautrain, Meredith, Silas Leed) c) Amália e o marinheiro (Amalia, Marinheiro) d) ninguém está ferido (Orth, Gautrain, Meredith, Silas Leed) e) a ressurreição de Matthew (Matthew, Kayekyo, Patrick O’Leary, Ned O’Leary, O Marceneiro, Orth) f) a morte da ovelha (Silas, Marat Kounine, O Grumete, Orth, Jacob Jenkins); **11. O aviso** (Silas Leed, Bienvenue, Marat Kounine, Um Kouniniano, Gautrain, Antonia, Senhora Jones, Pastor Jones, Stella, Virginia, Orth, O Marinheiro, O Marceneiro, O Pastor de Ovelhas, Billy, Anna, Matthew, Um Galês da Colônia, Antonio, Meredith); **12. A grande proposta** (O Governador Aguirre, Kounine, Antonia, Jones, Senhora Jones, Bienvenue, Virginia, Stella, Matthew, Huan Huan Hshing, Gautrain, Antonio, Anna, Silas Leed, LaPalette, Orth, Amalia, Hualia, O

⁴⁵⁴ Estavam presentes: Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous, Charles-Henri Bradier, Juliana Carneiro da Cunha, Maurice Durozier, Serge Nicolai, Shaghayegh Beheshti, Olivia Corsini, Duccio Bellugi Vannuccini, Vincent Mangado e Dominique Jambert.

Grumete, Patrick O’Leary - o marinheiro adequado, Louis le Landais - o marceneiro, Victor Evans - galé, Netch - galé, Haider - galé, Clifford, Meredith, Um Galês, Um Kouniniano, Um Pastor de Ovelhas, Ravi, Bashu, Deborah); **13) As Vigílias** - a) eu creio sonhar (Kounine, Antonia) b) faça como quiser (Jones, Senhora Jones, Stella, Virginia) c) Deborah (Silas, Deborah) d) comédia (Stella, Billy - o grumete, Bienvenue, Gautrain) e) amo sua criatura (Matthew) f) nem uma hora a perder (Marat Kounine, Antonia, Netch, Bienvenue, Um Galé, O Marceneiro) g) como estava bem em São Francisco (Huang Huang Hshing, Gautrain, Ravi). **14) Moisés** (Deborah, Orth); **15) Thanksgiving** (Orth, Jones, Senhora Jones, Antonia, Meredith, Babette, O Pastor de ovelhas, Silas, O Marceneiro, Matthew, Kounine, Gautrain, Antonia, Augustin, Magnanime)

A partir desta primeira leitura, Ariane Mnouchkine teceu alguns comentários registrados nos arquivos deste encontro. O primeiro deles era o de que deveria haver um eixo, uma junção entre o momento de número dez, “Os fracassos”, e o momento de número treze, “A grande proposta”, que era “O aviso”⁴⁵⁵, mas para ela ainda era um problema, pois seria um gênero de cena que se deveria “desconfiar como da peste”, pois se trataria de um momento onde nada se transformava. Segundo ela, havia a necessidade de “uma passarela e não de uma cena”. Esta cena em questão teria um caráter de “passeio” que não auxiliaria o trabalho. Para tentar ilustrar o que dizia, a encenadora colocou-a muito mais dentro do universo da autora Condessa de Ségur do que do universo de Jules Verne ou Charles Dickens. Outros perigos apontados por Mnouchkine foram o de se desejar ser polêmico todo o tempo e o de não cair no didatismo, no debate, um risco real que corriam, e que poderia transformar tudo o que estava sendo feito em uma “desventura passageira”.

Foi apontada, ainda, uma imprecisão que não seria da ordem da escritura, mas relacionada à estrutura, uma vez que os lugares não estariam definidos com precisão. O risco de se colocar um grupo de pessoas em uma ilha gelada em pleno inverno era o de que todos os lugares fossem muito parecidos. Para a encenadora, existiam ainda alguns momentos nas cenas de “As Vigílias” onde a história parecia não avançar. Haveria alimento suficiente nestas cenas para se transformar e passar para a ação? A inquietação relacionava-se, sobretudo, com a estrutura, pois existia um número de cenas dentro das quais se permanecia no dilema e outras inúmeras onde não se estava suficientemente na decisão. Era preciso a todo o momento pensar sobre a *urgência*, o que estaria em jogo e no perigo.

⁴⁵⁵ A palavra “aviso” aqui não se refere à substantivação do verbo “avisar”, apesar de ter relação direta com a mesma, mas ao barco que vem para transmitir a proposta do governo chileno de independência da ilha para a criação de uma nova sociedade.

Para H  l  ne Cixous havia uma enormidade de personagens e cada uma teria seu espaço, seu local. Existiria, no entanto, dois campos bem definidos: os que desejavam ficar e os que desejavam partir, ou que desejavam tomar o poder na ilha. Tomando-se isto como eixo de discussão, para a autora se estava muito mais avançado na constru  o das personagens no lado da batalha em rela  o   esquerda do que em rela  o ao lado dos possuidores. Faltaria também o lado dos que queriam explorar a ilha. Os capitalistas deveriam, talvez, estar mais presentes face aos que queriam criar uma “colônia cristã idílica”, ou face aos que desejavam criar um “falanst  rio socialista”.

Mnouchkine mostrava-se satisfeita com o texto até a cena do governador e de sua proposta, o momento de número nove. Mas, em sua opinião, ainda faltava algo importante que se relacionava antes com a estrutura, com o estilo, com a forma, do que com a escrita. Talvez um erro que ela mesma cometera em rela  o aos espaços.

Após esta décima reunião, os ensaios seriam iniciados no dia seguinte, introduzindo uma nova fase no processo de cria  o. As experimenta  es passariam a ser feitas no palco e haveria, a partir deste momento, uma alternância entre reuniões envolvendo a equipe de roteiristas, encenadora e autora, e ensaios. Nestas reuniões, o foco de aten  o continuou a ser o romance de Jules Verne, seguindo a mesma metodologia de trabalho: pesquisa documental; sele  o de momentos e personagens marcantes; debates sobre temas contidos na história narrada; leituras de cenas escritas por H  l  ne Cixous; e cortes, jun  es e rearranjos destas cenas. Além deste foco no romance, discutiu-se, ainda, a cria  o e forma  o da equipe de cineastas, com propostas de temas e de situa  es improvisacionais, também com o apoio de uma vasta pesquisa documental. Estas reuniões foram mantidas até o mês de agosto, ou seja, durante sete meses do processo de cria  o, com uma média mensal de quatro encontros, até a interrup  o⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ Foram quatro reuniões no mês de novembro, cinco no mês de dezembro, quatro no mês de março (início dos estágios-ensaios e dos ensaios propriamente ditos), cinco no mês de abril, tr  s no mês de maio, quatro no mês de junho, e apenas uma no mês de agosto.

5.3.3. Estágios: prática coral e descobertas embrionárias

No meio deste processo já iniciado com as reuniões, durante o mês de fevereiro de 2009, houve um grande estágio⁴⁵⁷ oferecido pelo *Théâtre du Soleil* na Cartoucherie. Ainda que este momento possa ser considerado como distinto ou até mesmo separado do processo de criação deste espetáculo, ele representa, no entanto, um período de descobertas embrionárias importantes para o desenvolvimento do trabalho, tanto como resposta a algumas intuições da encenadora quanto para experimentações dos atores, e, ainda, o encontro com novos integrantes para o grupo.

Estes estágios gratuitos, organizados ocasionalmente⁴⁵⁸, reunindo pessoas do mundo inteiro ávidas por desfrutar do contato mesmo que temporário com os procedimentos de criação da companhia, são também momentos pedagógicos importantes para os integrantes do *Soleil*. Nestes momentos há, para estes integrantes, uma possibilidade de mergulho na improvisação com, talvez, maior liberdade, pois não existem as preocupações e pressões de uma criação, com todas as suas demandas e compromissos. É, portanto, uma forma de colocar seus corpos e suas imaginações em exercício. Deve-se ressaltar aqui, no entanto, que a ideia de *treinamento*, da forma como este é compreendido, ou seja, o “trabalho que efetua o ator para aperfeiçoar a sua arte”⁴⁵⁹, não é algo que faz parte do cotidiano deste grupo dissociado do

⁴⁵⁷ Este estágio é denominado desta maneira, “grande estágio”, porque é apenas a primeira parte de um processo de contato do *Théâtre du Soleil* com atores desejosos em conhecer e experimentar alguns procedimentos de sua prática de criação e, talvez, serem selecionados para fazer parte da companhia. Após as duas semanas do grande estágio foi iniciado um segundo estágio menor, com apenas quarenta pessoas, chamado *estágio-audição*, com a mesma duração. Após mais duas semanas de experimentações, uma nova seleção a partir da qual foram escolhidas vinte e cinco pessoas para permanecer em um novo período de estágio. Depois de mais cinco dias, vinte e duas pessoas permaneceram. E, a partir de uma nova seleção, restaram apenas vinte pessoas. A partir deste momento, o tema do naufrágio começou a ser investigado com este grupo.

⁴⁵⁸ Os estágios no *Théâtre du Soleil* não acontecem regularmente e são cada vez mais raros devido ao custo de produção e aos meses de preparação necessários a sua realização. A seleção é feita através de uma “carta de interesse” em que o candidato deve explicar por que deseja estagiar no *Soleil*, anexar uma foto e um currículo. Com isso, o candidato passa a fazer parte de um cadastro e, no momento de um novo estágio, é informado sobre o processo de seleção. Neste último estágio, que ocorreu do dia 9 a 21 de fevereiro de 2009, após uma entrevista realizada pelos atores da companhia e de um trabalho de *coro e corifeu* envolvendo mais de mil e quinhentas pessoas divididas em diversos grupos, foram selecionadas quatrocentas e cinquenta e duas, entre ouvintes e participantes, representantes de quarenta e cinco nacionalidades diferentes.

⁴⁵⁹ FÉRAL, Josette. “Vous avez dit ‘training’?” In: MÜLLER, Carol (org.). *Le training de l'acteur*. Paris: Actes Sud, 2000. p.7. É importante ressaltar aqui que o treinamento é um trabalho que o ator faz sobre si mesmo e que envolve um conhecimento sobre seu próprio corpo, em seus aspectos exteriores e interiores, e a percepção de seus limites, além de possuir um caráter *ético*, tanto no que se refere ao comportamento do ator em cena quanto na vida. Um aspecto importante do treinamento é a continuidade e a duração no tempo, pois é um trabalho de toda uma vida, seja na aquisição de técnicas específicas e/ou na limpeza de um corpo impregnado de vícios e amarras. Apesar do intuito do treinamento ser a manutenção de um instrumental físico e psíquico em estado de criação, ele não tem, no entanto, uma função funcionalista ligada ao espetáculo, pois sua existência não está necessariamente vinculada a uma aplicação direta na cena.

processo de criação de um espetáculo, mas como parte integrante deste. Assim, qualquer técnica será experimentada pelo conjunto de atores à medida que se mostrar necessária à criação. Segundo Béatrice Picon-Vallin, na visão de Mnouchkine, há um envelhecimento dos exercícios. A encenadora considera que cada espetáculo exige seus próprios exercícios, capazes de colocar o ator, ao mesmo tempo, nas imagens que este propõe e nas técnicas corporais por ele exigidas. Foi o que aconteceu, por exemplo, no processo de *Tambours sur la digue* (1999), no qual os atores tiveram aulas de tambor coreano⁴⁶⁰. O que não pode ser confundido com o trabalho de preparação física, uma ginástica para o corpo, que no caso deste mesmo espetáculo foram práticas de musculação para que os atores pudessem erguer os outros como marionetes. Os exercícios dos quais Mnouchkine fala trabalham, simultaneamente, o corpo e a imaginação, preparando o ator para o mergulho no jogo teatral, na metáfora teatral e no universo proposto. No início do próprio processo de *Les Naufragés du Fol Espoir*, como relatou a atriz Aline Borsari, a encenadora imaginou que poderia haver dança no espetáculo e, portanto, os atores fizeram aulas de “danças folclóricas de várias regiões da Europa”⁴⁶¹, como parte da preparação. Em outro dado momento do mesmo processo, “começaram a surgir cenas mais farsescas, mais clownescas, com a imagem do circo, e a intuição de que haveria muitas quedas no espetáculo”⁴⁶². Por conta disso, foi convidada por Mnouchkine uma pessoa para trabalhar quedas com os atores. Como parte de toda esta preparação, atrelada à criação e nunca desvinculada dela, o que permaneceu, foi a presença de uma pessoa da área de educação física que cuidava do condicionamento dos atores, afinal além da longa duração, o espetáculo exigia bastante fisicamente.

O estágio é um momento importante de *transmissão*, um aspecto fundamental nas práticas do *Théâtre du Soleil*. A transmissão entendida aqui não apenas como treinamento ou transferência de técnica, mas como criação de possibilidades de produção e/ou de construção de conhecimento. Esta é uma prática comum entre os integrantes e ex-integrantes da companhia, interessados em dividir com outras pessoas os aprendizados adquiridos no interior do grupo. O hábito da troca é cultivado por estes artistas não apenas através destes estágios gratuitos oferecidos na Cartoucherie - supervisionados pela encenadora Ariane Mnouchkine - mas também através de oficinas, workshops e palestras desenvolvidas pelo mundo⁴⁶³. Sem

⁴⁶⁰ PICON-VALLIN, Béatrice. “L’acteur à l’exercice: de quelques expériences remarquables”. In: MÜLLER, Carol (org.). *Le training de l’acteur*. Paris: Actes Sud, 2000. p.51.

⁴⁶¹ BORSARI, Aline. Entrevista concedida ao autor desta tese em setembro de 2012.

⁴⁶² *Idem*.

⁴⁶³ Uma destas experiências, inclusive, foi registrada e transformou-se em um documentário chamado *Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux*. Em fevereiro de 2005, o *Théâtre du Soleil* recebeu um convite da Fundação pela Cultura e pela Sociedade Civil, uma organização humanitária, para ministrar um estágio de três semanas em

dúvida que este desejo pelo ensino nasce de um *hábito de condução* e de *aprendizado compartilhado*, adquirido nos processos de trabalho do grupo. Nestes processos, atores mais velhos conduzem os mais jovens, os mais inspirados conduzem os que se encontram em dificuldades, atores são conduzidos por grandes autores, por máscaras e por música.

No discurso de abertura deste estágio, Mnouchkine ressaltou que a possibilidade daquele encontro naquele espaço, a Cartoucherie de Vincennes, um local de trabalho livre, de resistência, aberto e disponível, estava intimamente ligada a uma luta dos antepassados durante a guerra. Homens e mulheres que se reuniram clandestinamente e que sonharam com um país diferente e que resistiram bravamente para escrever uma Constituição da França pós-guerra. E projetaram escolas, a universidade, a seguridade social, a cultura, etc. Para ela, uma época esquecida e que deveria ser lembrada nos dias atuais, pois o esquecimento estaria afastando tanto artistas quanto políticos deste sonho; não se era mais fiel a ele. Nas palavras de Mnouchkine, o *Théâtre du Soleil* seria um representante desta fidelidade. Uma fidelidade ao sonho “de um país culto, de um país sábio, de um país no qual a ignorância é reconhecida como a doença mais grave a ser curada antes de qualquer coisa, e no qual a educação artística é uma causa nacional”⁴⁶⁴.

A França neste momento, representada pelo então presidente Nicolas Sarkozy, apresentava modos de se pensar e se fazer política completamente contrários aos ideais da encenadora, que temerosa com as tentativas sucessivas de redução desse sonho “em migalhas”, foi uma combatente ativa deste governo e de suas ações. Retornar, portanto, ao final do século XIX e início do século XX, momento de utopias, era uma resposta a esta insatisfação e, ainda, uma recordação, uma retomada destas lutas e destes valores que estariam se perdendo, sobretudo na França, mas também no mundo. Valores que fizeram do *Théâtre du Soleil* um teatro de combate, de resistência na busca por um sonho, herança destes antepassados que também lutaram.

Durante toda a primeira semana do estágio foi trabalhado o exercício do *Coro e Corifeu*, um exercício comumente utilizado em estágios da companhia. Deve-se ressaltar mais uma vez, como explicitado anteriormente, a forma como são entendidos os exercícios nas práticas da companhia. Não são apenas aquecimentos físicos, ginástica para o corpo, mas

Cabul, no Afeganistão, para profissionais de cinema e de teatro. Deste encontro, ocorrido em junho do mesmo ano, considerado por Ariane Mnouchkine como uma “missão”, nasceu uma trupe de jovens artistas denominada *Teatro Aftaab*. No Brasil já ocorreram e ocorrem diversos encontros com artistas multiplicadores desta pedagogia, que fazem ou fizeram parte da companhia francesa. São eles: Jean-François Dusigne, Duccio Bellugi-Vannuccini, George Bigot, Maurice Durozier, Jeremy James, Stéphane Brodt, Fabianna de Mello e Souza, Juliana Carneiro da Cunha, Eve-Doe Bruce, Andreas Simmas, Jean-Jacques Lemêtre, Serge Nicolaï e Olivia Corsini, Sebastien Brottet-Michel, Armand Saribekyan e Aline Borsari.

⁴⁶⁴ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009. p.91.

aquecimentos também para a imaginação, lugares de criação e de mergulho imediato no teatro. Para a atriz Shaghayegh Beheshti, o tempo dedicado a tal exercício, considerado longo e distinto de outros momentos, já era um indício de que desde o início deste processo de criação havia, de forma mais precisa que em espetáculos anteriores, um germe do que Mnouchkine desejava para o espetáculo. Ainda que de forma difusa, sem clareza total, havia essa intuição de que o *conjunto*, a *coralidade* seria um elemento fundamental na narrativa, o que era notado no espetáculo.

O exercício denominado *Coro e Corifeu*⁴⁶⁵, de caráter improvisacional, pode ser tanto utilizado como aquecimento para o corpo e para a imaginação dos atores, quanto como exercício de composição cênica, apresentando algumas variantes, a partir de propostas temáticas⁴⁶⁶. Ainda que haja variantes na sua utilização, sua estrutura básica é sempre a mesma. Nele, um grupo é escolhido e tem, entre eles, um membro destacado à frente dos demais, assumindo o papel de *Corifeu*, de condutor dos outros. O *Coro*, que passa a responder aos comandos do *Corifeu*, deve se posicionar em triângulo, assim como os pássaros quando voam em conjunto. Todos conseguem observar o pássaro que está diante de si e, o mais importante, têm uma visão clara do pássaro condutor. A importância deste exercício, sempre realizado com música, encontra-se na conjugação de diversas regras, tendo como ponto essencial a *disponibilidade* - denominada daqui em diante de *escuta* -, que segundo o Dicionário Aurélio é “um estado de espírito caracterizado pela predisposição a aceitar as solicitações do mundo exterior”. Sem ela, nenhum trabalho improvisacional pode ser desenvolvido. Ao *escutar* a dinâmica da música - sua pulsação - o *Corifeu* permite se alimentar de imagens, de visões⁴⁶⁷, que devem ser transformadas instantaneamente em ações transpostas. Aquilo que é produzido na imaginação do ator vira corpo, pois apenas assim se concretiza para quem o vê. O corpo em ação é a materialização das imagens produzidas através da escuta da música. No caso de ausência de um tema, estas imagens são fugazes, versáteis, pois surgem como pequenos flashes que se modificam a todo instante. E desta forma, o importante não é seguir uma lógica de ações, ou uma concatenação de ideias, ou a

⁴⁶⁵ A descrição deste exercício é feita tendo como base as experiências realizadas em oficinas com Ariane Mnouchkine, Juliana Carneiro da Cunha, Eve Doe-Bruce, Maurice Durozier e Fabianna de Mello e Souza.

⁴⁶⁶ Sobre as variantes deste exercício ver: o capítulo “Trechos de notas de estágio no Théâtre du Soleil, fevereiro de 2009” In: PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Tradução Sergio Salvia Coelho. São Paulo: Riocorrente, 2011, p.83-111; ou ainda o site da companhia no endereço eletrônico: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/les-stages,352/>

⁴⁶⁷ Ariane Mnouchkine diz que as visões não devem ser forçadas e que o ator deve aceitar a música, acreditar e dar o tempo necessário para que elas apareçam. Tentar fazer algo, desejar ver é bloquear este movimento orgânico e espontâneo. Por isso é necessário, neste caso, dar-se tempo através de uma parada na qual se respira e se sente o ritmo da música e, com isso, se acalma o corpo que quer fazer ao invés de receber, de se deixar conduzir.

construção de uma fábula, mas simplesmente permitir-se, ao mesmo tempo, ser guiado pela música e guiar aqueles que o seguem. Quando, ao contrário, há uma proposta temática acordada previamente, estas imagens devem refletir esta proposta e, aí sim, contar uma história. O *Corifeu* deve estar sempre ciente da importância de conduzir, da responsabilidade de guiar o outro, de perceber aqueles que o seguem dando o tempo necessário para que o sigam. Seu corpo deve estar ampliado, com as costas abertas, para o maior alcance de uma comunicação precisa e eficaz aos demais. Deve permitir ainda que, sempre em contato com o espectador, seu rosto se modifique a partir das dinâmicas emocionais que seu corpo experimenta enquanto age em música. Deve ser ao mesmo tempo, côncavo e convexo, capaz de receber e de enviar imagens, de imaginar e de comunicar. Seu corpo/mente deve agir simultaneamente recebendo, processando e transmitindo. Os músculos da imaginação e do corpo devem trabalhar juntos. O mundo exterior alimenta o interior, que externaliza uma imagem através de uma forma, que alimenta mais uma vez o interior e assim sucessivamente. O *Coro*, por sua vez, deve tentar assumir os movimentos do *Corifeu* como se fossem criados por ele próprio e realizá-los em uníssono - exigência complexa e preciosa - para que aquele que observa o exercício tenha a impressão de que formam um corpo único com uma só respiração e uma só pulsação. Como já foi visto anteriormente, este aspecto do exercício que conjuga a *observação atenta* e a *imitação*, a *cópia*, é uma forma de *transmissão* e de *aprendizado* muito importante nas práticas coletivas do *Théâtre du Soleil*. Portanto, ao mesmo tempo este exercício possibilita um aprimoramento da capacidade de observação e imitação do outro e, ainda, um desenvolvimento da imaginação em criação.

Após o período de experimentações no grande estágio, onde uma parte considerável de seu tempo foi dedicada à *prática coral*, e depois de uma série de novos estágios onde eram, aos poucos, selecionados novos participantes para dividirem experiências com a companhia, chegou-se no dia 02 de março a um momento onde foram iniciadas as improvisações a partir da imagem do naufrágio, já na sala de ensaios. Neste período, ainda considerado como um estágio, pois havia um número significativo de atores-estagiários, o processo de criação ganhou um caráter distinto dos momentos anteriores. Entrava-se, aqui, definitivamente na mesma busca que já estava em curso nos encontros entre a equipe de roteiristas, a encenadora e a autora, mesmo que de forma tateante e periférica.

Como tema desta nova fase do processo foi proposto por Mnouchkine um barco cheio de emigrantes que poderia estar se dirigindo para onde os atores imaginassem, mas que deveria ser interrompido por um acidente, um naufrágio. Após este acidente, porém, conseguiriam alcançar uma ilha deserta. Nesse barco de emigrantes estariam representadas

diversas camadas da sociedade, entre crianças, jovens, adultos e velhos: uma trupe de teatro, marinheiros, loucos, ladrões, capitalistas, industriais, filósofos, políticos, religiosos, professores, inúmeros estrangeiros, mercadores, agricultores, etc. Como objetivo comum, a missão de colonizar uma terra nova. Para a encenadora era importante que este barco de emigrantes reunisse pessoas que deixaram suas terras por conta de dificuldades, por espírito aventureiro, ou simplesmente por ambição.

As diversas experimentações realizadas neste período, denominado nas notas do assistente de direção Charles-Henri Bradier como um “entre estágio e ensaios”, uma espécie de limiar, de fronteira que começava a ser atravessada aos poucos, resultaram em algumas descobertas consideradas embrionárias do projeto em curso. Uma série de situações que certamente seriam utilizadas no processo de criação e que estariam presentes no espetáculo já foram exploradas nestas experimentações. Assim como nem tudo que fez parte do período de ensaios foi registrado em disco versátil digital (DVD), o mesmo aconteceu neste estágio-ensaio. Nos poucos registros dessa fase do processo foram encontradas sete improvisações que ilustram um pouco da busca empreendida pelos atores: “Os dois amorosos ao vento”; “Os portugueses na balbúrdia”, “A roleta russa”, “O Adeus”, “O pequeno marinheiro e o cigarro”, “O conflito do remador” e “A filmagem na tempestade”,

Em “Os dois amorosos ao vento”, um casal - dois atores-estagiários⁴⁶⁸ - que parece perdido em meio a uma ventania tenta se encontrar enquanto lutam contra esta força da natureza. Quando conseguem finalmente se abraçar, ainda lutando para permanecerem juntos, se emocionam e são içados pela força do vento e levados para fora de cena. Nesta improvisação, um elemento importante do espetáculo já aparece: o *vento*. Este elemento foi concretizado em cena a partir de uma sonorização (ruído do vento) e de uma manipulação executadas por cinco atores da companhia⁴⁶⁹. Manipulação feita através de: movimentação da cortina que separava os bastidores e a cena, por um ator escondido; movimentação dos figurinos e dos cabelos que eram balançados como se fossem soprados pelo vento; de peças que se desprendiam de seus donos e voavam pelos ares, conduzidas pelas mãos destes quatro manipuladores⁴⁷⁰; ou até mesmo pela ação de erguer no ar o casal como se fossem carregados pelo vento. O vento foi compreendido, já no período de ensaios, algumas semanas depois,

⁴⁶⁸ Ana Amelia Dosse e Maixence Bauduin.

⁴⁶⁹ Os atores que entravam no palco e executavam a manipulação que concretizava o vento em cena foram denominados, durante os ensaios, de “espíritos do vento”, uma imagem poética utilizada por Mnouchkine na sua maneira de conduzir um processo de criação.

⁴⁷⁰ Dominique Jambert, Vincent Mangado, Andreas Simma e Sebastien Brottet-Michel.

como uma possibilidade de auxílio no desenho dos corpos dos atores. Era preciso, portanto, descobrir a versatilidade do vento no contato com os corpos e entregar-se a esta versatilidade.

Em “Os portugueses na balbúrdia”, três portugueses, carregados com duas malas e um recipiente embrulhado em um pano contendo comida, estão tentando embarcar em um navio que partirá em vinte minutos. Em meio a uma multidão de pessoas, uma balbúrdia, eles tentam encontrar um espaço para se acomodarem, o que é quase impossível. As três atrizes participantes da cena que encarnam os portugueses⁴⁷¹ simulam a multidão com o olhar e o corpo. Quando encontram este espaço, bem no canto da cena, sentem fome, mas resolvem não comer, pois percebem que as pessoas em volta estão olhando com interesse para o recipiente com comida. Tentam escondê-lo para não dividir o alimento, apesar de um deles, de coração partido, querer dividi-lo com os demais passageiros. Para não terem que dividir com todos, pois a quantidade não seria suficiente, começam a distribuir pedaços de comida sorrateiramente, disfarçando ao máximo, para alguns poucos passageiros que estão por perto, na intenção de não serem incomodados e, talvez, terem mais espaço.

Na improvisação denominada “A roleta russa”, dois homens da alta sociedade⁴⁷², trajando fraques, estão bêbados no interior de um navio. Desta vez, diferente das duas primeiras cenas, há uma música como base⁴⁷³ para o jogo dos atores durante todo o tempo. Ambos riem e parecem se divertir muito, quando um deles tira de seu bolso um revólver e propõe a seu amigo o jogo da roleta russa. Coloca uma bala na arma e a entrega ao amigo, que com muito medo leva a arma até a têmpora, mas não aperta o gatilho. O primeiro, pega novamente a arma rindo do amigo, que agora choraminga, e sem querer dispara o revólver para cima. Ri. Volta a carregar a arma enquanto o segundo reza em um canto da cena. Leva a arma até sua têmpora, puxa o gatilho... e nada. Sorri e saltita feliz. Volta a carregar a arma e a entrega de novo ao segundo que a leva à têmpora, mas mais uma vez não tem coragem de atirar. O primeiro, pega a arma de sua mão e aponta para cima. Novo tiro. Susto do segundo homem, riso do primeiro, que volta a carrega-la. Mesmo jogo anterior. Nada acontece com ele e entrega a arma. O segundo, desta vez, puxa o gatilho e... nada também. Sorri e devolve a arma. O primeiro, desta vez, quando dispara a arma, é atingido pela bala na cabeça e cai. Desesperado, o primeiro tenta procurar ajuda, mas ninguém o escuta, afinal há uma festa no que parece ser a primeira classe do navio e todos estão celebrando. Quando ele vira de costas, o amigo, que estava fingindo o tempo todo, se esconde. Ele volta e não compreende nada. Até

⁴⁷¹ Juliana Carneiro da Cunha, Ana Paula Secco e Helena Stewart.

⁴⁷² Maurice Durozier e Samir Abdul Jabbar Saed.

⁴⁷³ A valsa *Masquerade* e a valsa da *Bela Adormecida* Op.66, ambas de Piotr IlyitchTchaikovsky.

que o amigo sai do esconderijo, ambos brindam mais uma vez rindo da brincadeira e saem dançando de cena.

Em “Os adeuses”, uma mãe bastante apegada a seus dois filhos e a seu marido, tenta não permitir que eles embarquem no navio⁴⁷⁴. Após inúmeras demonstrações de carinho (abraços, beijos, apertos, etc.) e de saudades antecipadas, a mãe, em uma última tentativa de impedir a viagem, decide pegar a mala de seu marido. Mas, percebendo o que está fazendo resolve entregar a bagagem e deixá-los partir. Com a saída da família, a mulher parece desmaiar, mas se levanta e contrariada olha o navio partir e sai de cena.

Na improvisação “O pequeno marinheiro e o cigarro”⁴⁷⁵, em meio a uma festa no navio, um jovem da alta sociedade encantado por um marinheiro, oferece-lhe cigarro e depois flerta com ele no convés. Tenta pegar o cigarro da sua mão e ambos começam a brincar, até que em um dado momento o jovem se atira aos pés do marinheiro, brincando de implorar pelo cigarro. Quando o marinheiro parece ceder entra um passageiro bêbado vindo de dentro do navio que tenta encontrar um lugar para urinar. O jovem se afasta disfarçando. O homem consegue urinar e volta para o interior. A brincadeira, quase uma valsa dançada pelos atores retorna. A improvisação foi interrompida por Mnouchkine antes de sua conclusão.

Em “O conflito do remador”⁴⁷⁶, um remador que parece bastante insatisfeito conduz um homem, talvez um ator, que interpreta, com o texto na mão, o papel de Romeu na famosa cena do balcão de *Romeu e Julieta*⁴⁷⁷ de William Shakespeare. O remador resolve parar de remar e se deita no pequeno barco. Ele pega no sono. Para acordá-lo, seu senhor pega água e joga sobre ele. Ele desperta, joga um pouco mais de água em seu próprio rosto e volta a deitar-se tranquilamente no barco. O senhor o questiona perguntando se ele não vai continuar a remar e o remador entregando remo diz: “Reme você mesmo”. Volta a deitar-se. O patrão fica indignado enquanto o remador, tranquilo, descasca uma fruta. Ele resolve pegar o remo e tentar remar, mas com o peso do instrumento ele cai na água. O remador segura uma das pontas do remo, atira a outra e consegue salvá-lo. O livro que o homem estava lendo, também é içado logo em seguida, completamente molhado. A improvisação também foi interrompida por Mnouchkine antes de sua conclusão.

⁴⁷⁴ Ana Paula Secco (mãe) e Samir Abdul Jabbar Saed (pai), das duas cenas anteriores e dois outros atores-estagiários, Valentine e Julien.

⁴⁷⁵ Paula Giusti, Michael e Serge Nicolai

⁴⁷⁶ Dois atores-estagiários que faziam papel de coro para os corifeus Juliana Carneiro da Cunha (remador) e Duccio Bellugi-Vannuccini (ator) foram tirados de cena por Ariane Mnouchkine alguns segundos após o começo da improvisação por estarem fora do jogo, sem desenho, sem música interior e sem estado. Eles não estavam sendo sequer capazes de seguir os atores do *Soleil*. Não acreditavam, segundo ela, nos seres que estavam encamando, além de estarem mal vestidos para os papéis que imaginaram.

⁴⁷⁷ Ato II, cena 2.

Em “A filmagem na tempestade”, uma nova improvisação com a presença do vento, envolvendo desta vez um grande número de atores do Soleil e de atores-estagiários⁴⁷⁸. Nesta experimentação, uma representação ocorre em meio a uma tempestade em um navio. A tripulação, os atores e equipe são atirados para todos os lados lutando contra a força da natureza. Um momento cômico que já remetia bastante ao cinema mudo. Ainda que este caminho de *transposição* fosse descoberto e desenvolvido alguns dias mais tarde, ele já estava, talvez sob uma forma embrionária, apontado aqui.

Era possível neste momento do processo, segundo a encenadora, visualizar o barco, algumas tentativas sobre a tempestade, a ilha deserta e muitos de seus passageiros, um dos focos principais deste período de trabalho, mesmo que os traços dos desenhos apresentados fossem distintos. A encenadora utilizou-se de uma metáfora para ilustrar o tipo de trabalho que estava sendo feito e estas distinções de traços. O que se via em cena, em muitos momentos, era um desenho feito com um lápis bem grosso dado a uma criança. Um desenho que já poderia ser considerado teatro, apesar dos traços serem ainda bem espessos. Aos poucos, estes traços se tornariam mais finos. Claro que, em outros momentos, o traço do desenho já estava fino. A encenadora, no entanto, não fazia nenhum tipo de hierarquia entre estas duas perspectivas, apesar de perceber dois traços distintos, dos lápis com diferentes espessuras na criação de um desenho. E para se chegar ao traço a lápis fino era preciso uma base de um lápis grosso. Tem-se, muitas vezes, a tendência a se começar com um lápis extremamente fino, com traços bastante sutis e, até mesmo, esfumados, que ao ser necessário uma definição mais reta, mais decisiva deste traço não se consegue fazê-lo.

⁴⁷⁸ Maurice Durozier, Serge Nicolaï, Duccio Bellugi-Vannuccini, Eve Doe-Bruce, Vincent Mangado, Dominique Jambert, Sebastien Brottet-Michel e Shaghayegh Beheshti, Seietsu Onochi, além de oito atores-estagiários.

5.3.4. Ensaios: primeiras experimentações em improvisações com ou sem texto na mão⁴⁷⁹

Após este período de estágios-ensaios, os ensaios propriamente ditos começaram no dia 18 de março e foram estruturados da seguinte maneira: improvisações a partir de propostas dos atores (denominadas “improvisações” nos fichários de notas), e improvisações com o texto na mão (denominadas “texto” nos mesmos fichários). Neste segundo caso, estas eram também experienciadas como forma de se verificar a eficácia da escritura que se fazia enquanto o processo estava em andamento. A proposta, denominada de “os dois cavalos”⁴⁸⁰, era se fazer uso alternadamente dos dois procedimentos durante os ensaios, onde as improvisações pudessem nutrir o texto e o texto nutrir as improvisações.

Como abertura desta nova etapa, a encenadora Ariane Mnouchkine ressaltou a dificuldade da empreitada:

Nós vamos mergulhar em água negra, dentro da tempestade, à procura de nosso trabalho, de nossa obra, de nosso espetáculo. É um momento muito importante onde tudo é colocado à prova, nossa paciência, nossa solidariedade diante das ignorâncias... Eu pedi a Jean-Jacques que não viesse em nosso socorro, que fosse minimalista. Estamos em estado de verificação. Se existirem coisas anteriores ao naufrágio eu certamente enviarei as músicas que tanto nos ajudaram⁴⁸¹.

Neste primeiro dia de trabalho no palco foram experimentadas cinco improvisações, sendo quatro provenientes de propostas dos atores e uma a partir do texto escrito por Hélène Cixous. Todas estas improvisações receberam títulos e foram numeradas no fichário de notas. Além disso, constam também os nomes dos atores que participaram, uma rubrica de indicação de local e/ou atmosfera, suas sensações e impressões sobre a improvisação realizada, e os comentários da encenadora. Este é um hábito importante ao final de cada improvisação. Ariane Mnouchkine sempre pergunta primeiro aos atores que estavam em cena e que vivenciaram a experiência “o que vocês sentiram?” e todos que participaram falam. Só então ela e, posteriormente, outros membros do grupo expõem seus olhares sobre o que assistiram.

⁴⁷⁹ Segundo a atriz Aline Borsari, que passou a fazer parte da companhia neste espetáculo, este tipo de improvisação “com texto na mão” não era dominada por muitos dos atores novos. Por conta disso, no meio do processo de criação, a atriz Juliana Carneiro da Cunha, que desenvolve este método na maior parte de suas oficinas, propôs uma mini oficina aos novos integrantes, na qual este método foi experimentado, assim como o trabalho de coro e corifeu.

⁴⁸⁰ Mnouchkine, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Ensaio 1, 18-03-09, p.4.

⁴⁸¹ *Idem*, p.1.

Tem-se aqui, portanto, duas perspectivas interessantes: a de quem vivenciou a experiência e a de quem a presenciou. A exposição destas sensações, impressões e observações em diálogo e em fricção diante de todo o grupo é um exercício de abertura da percepção e um treinamento do olhar. Conhecer os pontos de vista distintos daquele que está dentro, no calor da experiência, e daqueles que estão fora do palco, auxilia todos na compreensão dos processos individuais e do processo coletivo.

Para se dar um exemplo de como as improvisações são registradas, tinha-se neste dia: **Improvisação 001/Na Fonte Clara** - Alice, Jeremy; as crianças: Jeanne, Amalia, Ivan; o vento: Arto, Casimir, Orane, Mila. *Uma noite de lua cheia com vento muito forte. Texto 004/ A Noite Decisiva, vista da casa de LaPalette* - O rumor de vozes: Eve, Paula, Luciana, Pauline, Sylvain, Sébastien, Astrid, David L., Virginie L.; LaPalette e depois Silas: Serge; Gabrielle: Dominique; os maquinistas: Galatea, Casimir, Milan, Sébastien Bo e Sébastien Br; O governador: Maurice; Rodrigo: Samir; Kounine: Duccio; Antonia: Olivia; Huang Huang Hshing: Ono; Antonio: Vincent; Anna: Shasha; Gautrain: Juliana.

A primeira improvisação que foi registrada em disco versátil digital (DVD), a segunda feita neste dia, denominava-se “Ao bote!”, realizada pelos atores Eve Doe-Bruce, Paula Giusti, Sylvain Jailloux, Sébastien Brottet-Michel, Astrid Grant, David L., Virginie L., *Uma noite de ventania com um raio de lua*. Nela, personagens relativamente sujos, aparentemente cansados, carregando trouxas de pano contendo provavelmente os objetos mais importantes que puderam recolher às pressas, tentam avançar em meio a uma forte ventania em direção a um bote que está diante deles, um pouco mais afastado. O bote é representado por um conjunto de dois bancos grudados aos pés de uma mesa de madeira. Um som gravado de vento forte toma conta do ambiente, enquanto alguns atores que assistem à improvisação também fazem ruídos para auxiliar na criação do clima para alimentar a imaginação de quem assiste e, principalmente, dos que participam. Todos na cena simulam em seus corpos a luta para caminhar contra o vento e a necessidade de se avançar, em contraposição ao medo do perigo. É interessante notar que já nesta segunda improvisação ocorrida no primeiro dia de ensaio os atores experimentaram a fala, mas sem emissão de som, o que fazia com que esta tentativa se aproximasse visualmente de um filme mudo, imagem já presente em esboço no período de estágio, conduzindo também seus corpos para um desenho mais amplo na execução das ações. A ampliação das ações e a concretude dos estados no corpo apontavam, desde o início, para uma *transposição teatral*. A imagem destas ações desenhadas culminando na acentuação dos movimentos das bocas que se abriam e se fechavam para tentar uma

comunicação dentro da urgência da situação escolhida e combinada entre os atores, criou, sob certa perspectiva, esta referência ao *cinema mudo*.

Após a interrupção desta curta improvisação de aproximadamente três minutos e quarenta segundos, Mnouchkine disse ter conseguido “ver coisas” nos olhares dos atores e enquanto os assistia percebera a beleza e a dificuldade daquilo. Com esta observação, ela ao mesmo tempo expôs a extensão do trabalho que teriam pela frente e ressaltou a potência daquilo que poderia vir a ser o que se estava começando a construir. Preparava o terreno para a exigência do processo projetando, simultaneamente, uma possibilidade de a partir dessa exigência, o encontro com o belo.

O modo como a encenadora se dirigiu aos atores ao final da improvisação é curioso, pois cada frase começava com “eu vi” ou “eu via”, o que dava a todos uma dimensão exata deste espaço que é o teatro, do grego *théatron*, significando o lugar de onde se vê. É preciso que seja expresso no corpo para que seja visível ao espectador. Se não é possível se ver não é verdadeiramente compartilhado, dividido. O uso do verbo “ver” aqui, que talvez não seja aparentemente algo tão importante é, ao contrário, uma forma precisa na condução dos atores que estão em cena e daqueles que estão assistindo. É já uma pedagogia do olhar voltando à atenção de todos para esta lei fundamental do teatro, que está na etimologia da própria palavra. Afinal, no teatro, o invisível é tornado visível diante de todos, atores e espectadores.

Outra percepção sobre as colocações de Mnouchkine como condutora de um processo dá-se a partir de uma observação que ela fez sobre a relação entre dois atores que estavam mais ao fundo da cena e que pareciam imersos em uma disputa. Um deles apontava a direção do bote como que indicando o caminho a se seguir, mas o outro, com a cabeça negava, recusando a indicação do primeiro. Este insistia com gestos mais firmes, quase autoritários e a recusa do outro acompanhava em intensidade esta segunda ação. Começara então uma nova disputa de forças, onde o primeiro segurava o braço direito do segundo, que tentava se livrar. A encenadora utilizou a seguinte frase para ilustrar o que assistiu: “eu vi um estranho combate entre David e Virginie, como um esboço a carvão, que incessantemente se quebra”. Ao comentar o que viu dos dois atores em cena e da relação estabelecida entre eles, apropriou-se de uma *imagem poética*, de uma metáfora, ou seja, devolveu a eles também uma imagem a partir da imagem que presenciou. É uma interessante forma de se dirigir atores, uma vez que o retorno dado não é técnico, frio, mas um alimento para a imaginação. O que é dito mobiliza também e, principalmente, a subjetividade desses artistas.

Sobre estes dois aspectos na forma de condução, denominados aqui o *olhar* e o *falar através de imagens*, Myriam Azencot comenta que o *olhar* é um aspecto fundamental no

caminho de transmissão e aprendizado no *Théâtre du Soleil*. Não se trata de olhar tudo, mas “olhar bem”, olhar o que é importante. De onde parte o gesto do ator? De onde partem seus estados? Aprende-se, nos processos da companhia, sobretudo através da observação do outro. Do exemplo. Para Azencot, Mnouchkine possui um “olhar fértil e benevolente” sobre o trabalho do ator, efetivamente um olhar que alimenta, que devolve o que viu através de nutrientes para o trabalho de criação. “Ela sabe ver e para ela basta dar um pouco. Ela diz: ‘me dê um pedaço de fio que eu o puxo’.”⁴⁸² E quando ela não é capaz de enxergar nem mesmo um pequeno pedaço desse fio não há como começar o trabalho. Após tentar enxergar e estimular no ator um caminho dentro da cena ela ainda o estimula também em seus comentários.

Ariane fala muito através de imagens, o que é formidável! Ela se serve todo o tempo de imagens. Jamais é teórico. Não diz: ‘faça isso, faça aquilo’. Ela, às vezes, conta histórias paralelas que nos fazem pensar e... ‘Ah, entendi’. Diz coisas que convocam nossa imaginação, que falam à nossa imaginação.⁴⁸³

É bastante conhecida a frase proferida pela encenadora durante seus estágios de que “a imaginação é um músculo” e, portanto, pode e deve ser estimulada. Aliás, a imaginação possui um papel fundamental no desenvolvimento do trabalho do ator, principalmente em se tratando de um processo de criação baseado em propostas e improvisações. E para Ariane, estimular a imaginação dos atores é “provavelmente a parte essencial do ofício do encenador”⁴⁸⁴.

A quarta improvisação realizada no dia e que foi também gravada em disco versátil digital (DVD) chamava-se “A Noite Decisiva, vista dos LaPalette”. Era uma tentativa diferente das outras em função de não ter como ponto de partida uma proposta dos atores, mas uma das cenas do texto escrito por Hélène Cixous. Ao contrário da improvisação anterior, esta experimentação durou cerca de quarenta minutos entre interrupções, indicações e retomadas.

O estúdio de cinema já é estabelecido desde o início no ambiente e nas ações do personagem Jean LaPalette, encarnado por Serge Nicolaï, que organiza seus atores no espaço. Ele é o primeiro a surgir detrás da cortina que se localiza ao fundo, pela direita alta e, logo em seguida, a um comando seu, um grupo de quatro crianças e uma mulher, Dominique Lambert, no papel de Gabrielle, esposa de Jean LaPalette, atravessam a cena e se dirigem ao outro lado

⁴⁸² AZENCOT, Myriam. Entrevista concedida ao autor em 29 de dezembro de 2012.

⁴⁸³ *Idem*.

⁴⁸⁴ MNOUCHKINE, Ariane *apud* FÉRAL, Josette. *Dresser um monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.p.42.

do palco, à esquerda baixa. Ao fundo, ao que parece, LaPalette dá as últimas orientações para Juliana Carneiro da Cunha, que viverá no filme Gautrain. Após essa rápida conversa, Juliana/Gautrain desaparece atrás da cortina, LaPalette dirige-se ao grupo que está nos bastidores (atrás da cortina), gesticula e volta-se para o músico Jean-Jacques Lemêtre (fora do palco, à direita) para verificar se está tudo pronto com ele também. Cruza a frente do palco e dá indicações a um maquinista, Sébastien Bonneau, na esquerda baixa. Neste momento, Gabrielle, orienta as crianças. Um grupo que estava atrás da cortina surge para, talvez, tirar alguma dúvida com o diretor LaPalette, que pede silêncio a eles e que retornem aos bastidores. Gabrielle se junta à LaPalette, que agora lê o roteiro que tem em mãos. Pergunta: “Você estão prontos?”. De trás da cortina uma voz responde “Não!”. Surge em cena Maurice Durozier, como o ator que fará o Governador. Ariane Mnouchkine, de fora, incita Serge a travar um diálogo com Maurice. Ela fala com os dois como se “soprasse” um texto improvisado auxiliando no avanço da situação. Há um problema e LaPalette terá que assumir um papel de última hora. Dirige-se à esquerda baixa e apanha um figurino. Juliana/Gautrain se aproxima e parece tentar tirar uma dúvida com o diretor, que responde de maneira impaciente e ela retorna ao seu lugar. Gabrielle vai em socorro de LaPalette para auxiliá-lo com o figurino. Outro ator traz uns óculos e uma boina para ajudar a compor o novo personagem. Quando LaPalette está pronto, uma nova discussão surge e um dos atores do filme, Duccio Bellugi-Vannuccini, que fará o papel de Kounine encosta-se na bancada à esquerda como se recusasse a prosseguir. Desta vez, LaPalette se impacienta ainda mais e manda que todos se coloquem em seus lugares. E diz em voz alta para que todos ouçam: “Nenhum ensaio, estamos de acordo”, frase repetida por Gabrielle. Juliana/Gautrain mais uma vez aparece e, agora, com uma paciência construída, LaPalette pede que se recoloca em seu lugar. Ela o faz. LaPalette coloca-se à direita baixa da cena, quase fora dela, junto ao músico, e pergunta em voz alta: “Vocês estão prontos?”. Todos: “Sim, estamos prontos!”. Ele pede que o vento comece e o maquinista produz o ruído em uma máquina. Simultaneamente, a cortina começa a ser balançada pelos atores como se estivesse ventando sobre ela. LaPalette: “Música!”. E depois: “O rumor!”. O grupo que estava atrás da cortina começa um burburinho. LaPalette: “Motor!”, indicando a presença de uma câmera que passaria a registrar tudo, mas que ainda não existe concretamente na cena. LaPalette: “Ação!”.

A segunda parte desta cena é efetivamente o filme que está sendo feito por Jean LaPalette e sua esposa, Gabrielle, baseado no romance de Jules Verne. Nela, o governador de Punta-Arenas, domínio chileno no Estreito de Magalhães, aproveitando-se da ocasião

inesperada do naufrágio, anuncia uma proposta de tornar os náufragos colonos da ilha Hoste, que se tornaria território independente, sem nenhuma condição nem restrição.

Com o texto na mão, mas ainda sem utilizá-lo, os atores Duccio Bellugi-Vannuccini, Olivia Corsini e Maurice Durozier experimentam uma proposta de desenho corporal bastante ampliado em gestos largos e precisos, como se estivessem em um filme mudo. Inclusive, no início da cena, assim como na improvisação “Ao bote!”, suas bocas se movimentam, mas não é emitido nenhum tipo de som. A cena é atrapalhada pelo alto volume do burburinho produzido pelo grupo que está atrás da cortina. LaPalette vai ao fundo pedir que abaixem o volume, mas eles não respondem. Duccio, que interpreta o ator que encarna Kounine, se irrita e pede que Jean tome alguma providência. Juliana/Gautrain vai ao fundo para tentar resolver a situação. Todos aguardam enquanto ela briga nos bastidores. Ela retorna e a cena é retomada.

Durante toda a improvisação há um jogo entre a cena do filme que é feito e as intervenções, acréscimos ou interrupções da equipe que o está produzindo. Os dois fios narrativos já se sobrepõem nesta experiência. A história de Jules Verne contada em filme e os desafios da execução desta obra artística.

A improvisação foi interrompida por Mnouchkine, em dado momento, pois ela considerou que ainda que aceitasse o “estilo” que os atores propuseram, havia a necessidade de flexibilização, de suavização deste estilo. Principalmente em relação ao trabalho de Maurice Durozier, pois embora o governador tivesse uma ênfase, ele parecia pouco “concreto”. Houve, na visão da encenadora, um tom de “paródia” nas propostas dos dois atores, Maurice e Duccio, e uma ausência de “sinceridade” no jogo. Talvez os atores do filme pudessem ter momentos de “cabotinagem”, mas eram também grandes atores. “Não zombem, eles são crédulos, há ingenuidade, há sinceridade”⁴⁸⁵.

A improvisação foi retomada e interrompida pela encenadora mais algumas vezes até que, ao final, comentou que via uma “espécie de germe, ainda não plantado, uma semente perdida em um saco”⁴⁸⁶, que já estava ali. Já conseguia ver os defeitos: um certo clichê, a agitação antes de se tentar realmente encarnar LaPalette, a paródia. Para Mnouchkine, havia uma dificuldade inicial que era um certo estilo adotado e o que este permitia de verdade, que deveria ser a busca imediata. Já existia uma tentativa de se estabelecer uma primeira referência, mas não havia liberdade de improviso, tudo estava rígido e tornou-se mais complicado ainda com a presença do texto. Mas, ao mesmo tempo em que havia uma aparente

⁴⁸⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Ensaio 1, 18-03-09, p.2.

⁴⁸⁶ *Idem*.

rigidez no jogo dos atores que impedia uma liberdade, existia já o estabelecimento de uma sobreposição do estúdio de cinema e da ilha, onde de um lado se via os pioneiros do cinema e de outro os pioneiros de uma aventura nos confins do mundo. Um cruzamento de espaços, de camadas, que auxiliaria enormemente o processo de criação. Essas interferências de espaços poderiam trazer flexibilidade e leveza e ser um importante suporte ao jogo.

Temos toda a vantagem de utilizar estes cineastas, que são talvez uma muleta. Talvez ela se torne mais leve ao longo do espetáculo e estaremos cada vez menos no estúdio e cada vez mais na aventura. Mas eu penso que vocês tem toda a vantagem de voltar a ela.⁴⁸⁷

Ao comentar ainda uma improvisação que não foi bem sucedida denominada “É da terra, ela é fértil...”, Mnouchkine apontou a importância do uso dos dois procedimentos de ensaio (improvisações sem texto e com texto). Segundo ela, a escolha do tema não foi boa, pois ele prescindia de um texto e, antes, nas improvisações sem texto, a tentativa deveria ser o *nascimento de personagens*, as visões, o trabalho sobre os comportamentos, o minuto, o instante. “Trata-se de se improvisar sobre o universo das cenas e não sobre as cenas”⁴⁸⁸.

Nos ensaios seguintes, a busca se aprofundou ainda mais neste caminho. Ao mesmo tempo em que se experimentariam as cenas relativas ao universo do romance de Jules Verne, que prescindiam de um texto escrito, se improvisaria o universo do estúdio de cinema, focado na descoberta das personagens que fariam parte da equipe de cineastas.

Paralelamente aos ensaios ocorriam nas reuniões dos “roteiristas”, leituras e rearranjos do texto escrito por Héléne Cixous, discussões acerca das partes fundamentais do romance de Verne e da criação da equipe de cineastas, no intuito de definições de uma estrutura que conduziria a narrativa do espetáculo. A partir da primeira “Amarelinha” apresentada por Mnouchkine, os temas e propostas de cena foram desdobrados e transformaram-se em roteiros provisórios, ou “fios provisórios” como denominava a encenadora, que eram colocados à prova tanto no nível particular das cenas quanto na estrutura de maneira geral. Era fundamental, sem dúvida, a descoberta das intervenções dos cineastas nessa estrutura. Esses fios ou roteiros funcionavam, também, como uma maneira de visualização do ritmo existente entre o romance de Verne, ou seja, as cenas na Magelânia, e o grupo de artistas que contaria esta história. Em que momentos o estúdio desapareceria para que a história de Verne fosse contada, em que momentos o estúdio voltaria à cena? De que forma estes cineastas

⁴⁸⁷ *Idem*, p.4.

⁴⁸⁸ *Idem*, p.4.

interfeririam nesse material de referência? A partir destas interferências se conheceria os pontos de vista destas artistas? A relação deles com o mundo? O que seria necessário para que os cineastas voltassem? Era importante para Mnouchkine que o estúdio fosse estabelecido desde o início, determinando quem eram aqueles personagens, o porquê de se fazer esse filme, o que dizer através desse filme, e também o porquê da urgência na sua realização. Definiu-se, em função disso, nessa fase do processo de criação, a Segunda Guerra Mundial como o pano de fundo histórico para o estúdio de cinema, além de uma determinação temporal da narrativa que aconteceria às vésperas da guerra, primavera-verão de 1914⁴⁸⁹, o que daria a urgência necessária para realização do filme, colocando, assim, todos os personagens em estado de alerta e decisão para a concretização deste sonho. Para Mnouchkine, ainda que de forma confusa, por intermédio do filme que seria feito no espetáculo, ela sabia o que queria dizer: “que um sonho não pode permanecer um sonho, ele deve chocar-se com a realidade e se manter”⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ O assassinato do arquiduque de Saravejo Franz Ferdinand acontece no dia 28 de junho e a morte do jornalista e pacifista Jean Jaurès, um mês depois, no dia 31 de julho. A ação se passaria neste um mês que precedeu o começo da Primeira Guerra, iniciada no dia 01 de agosto. Para a encenadora, apesar de ser um período que poderia trazer uma extrema urgência às personagens era fundamental que fosse mantida, também, uma leveza no estúdio, pois apesar da proximidade da guerra, a mobilização popular começou verdadeiramente no dia 01 de agosto.

⁴⁹⁰ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Reunião 12, 30-03-09, p.6.

5.3.5. Cinema mudo: encontro com a forma

A referência ao cinema mudo, como visto anteriormente, já aparecia em algumas propostas improvisacionais dos atores, mesmo que de forma sutil, como um ponto de referência para a atuação, mas não ainda como uma possibilidade efetiva de *transposição teatral*. Essa possibilidade surgiu concretamente no processo de criação no dia 23 de março, terceiro dia de ensaio. Neste dia de trabalho, ao experimentar uma cena previamente escrita⁴⁹¹ por Cixous, Mnouchkine sentia que os atores não conseguiam entrar na história, na ação e que havia uma falta de urgência, provavelmente, ligadas a algum instrumento que deveria ser descoberto. Era difícil imprimir verdade naquele estilo Jules Verne, com as telas pintadas e a referência ao cinema mudo. No entanto, uma proposta do ator Sébastien Brottet-Michel mudaria radicalmente os rumos desse processo de criação. Nessa proposta, a improvisação anterior fora retomada, utilizando-se o cinema mudo não mais como uma referência, mas como o próprio jogo dos atores e da equipe de cineastas.

Na improvisação, uma ventania tomava conta do espaço. Sons emitidos pelos atores, apoiados por uma música e por sonoplastia de vento, e o mesmo tipo anterior de manipulação das cortinas e dos figurinos. Uma estrutura improvisada feita de madeira, pendurada desde o teto por algumas cordas, delimitava com precisão o espaço onde se passava a cena: a proa do navio. Um grupo de passageiros, dentre eles o casal Jones, avançam em luta contra a ventania. Jones, vivido por Brottet-Michel, conduz sua esposa, vivida pela atriz Astrid Grant, em direção à proa do navio. Seus gestos bem desenhados, amplos e fortes, marcam a exaltação e determinação do personagem, o que é ressaltado também pela forma como emite seu texto, que no caso não é ouvido, mas apenas percebido pela abertura e fechamento de sua boca. A imediata percepção, por parte de Mnouchkine, de que esta proposta poderia ser um terreno fértil a ser explorado fez com que ela parasse a experimentação após alguns poucos minutos

⁴⁹¹ A cena chamava-se “A Noite decisiva, o que teria feito Noé?” e nela estava o casal Jones, como foco principal, além de outros náufragos. Esta cena era composta de trechos de duas cenas escritas por Cixous. O primeiro trecho chamava-se “A Grande Proposta”, que começava com a proposta do governador chileno, e mais três momentos da cena denominada “As vigílias”, que eram considerados por Mnouchkine, como intermédios, uma espécie de zona de passagem, ou seja, momento onde o tema profundo não era tratado, mas onde se tratava das “almas humanas”. Momento onde aqueles seres eram expostos em suas fragilidades, suas dúvidas e fraquezas. Essa mudança já era uma tentativa de maior concisão do tema e das questões realmente importantes a serem discutidas a partir da proposta do governador chileno. A cena já transformada a partir de uma leitura feita no dia 19 de março, em uma reunião entre roteiristas, encenadora e autora, foi experimentada neste ensaio, em um primeiro momento, pelos atores Sylvain Jailloux e Paula Giusti e depois pelos atores Maurice Durozier e Juliana Carneiro da Cunha, com os primeiros ainda na cena trabalhando como coro de Durozier e Carneiro da Cunha, como corifeus.

transcorridos. Imediatamente houve um desdobramento desta proposta, uma resposta da encenadora ao que recebera. No mesmo momento em que ocorria a improvisação, Mnouchkine vislumbrou o uso de cartões como no cinema mudo. A improvisação foi retomada com essa nova proposta.

No canto direito do palco, dois atores seguravam uma tela improvisada, virada em direção à plateia, onde eram projetadas as falas ditas pelas personagens em cena. Nesta retomada, a proa foi colocada no chão e, não mais pendurada, além de haver também uma organização maior no palco entre os atores, certamente uma proposta da encenadora. Os passageiros estavam mais ao fundo, em grupo, enquanto o casal em destaque, à frente, junto à proa. Diferente da primeira experimentação, na qual tanto Brottet-Michel quanto Grant não seguiram o texto escrito que deveria ser dito pelo casal Jones, dessa vez traziam o texto na mão e improvisavam a partir dele.

Com o corpo mais livre em cena, a descoberta dos estados e a amplitude destes no desenho corporal dos atores foi mais visível. Havia maior urgência e maior clareza em ambos e foi possível, como ressaltou Mnouchkine, perceber a “exaltação religiosa de Jones”. Era claro a partir dos poucos minutos de improvisação que este caminho poderia trazer grandes benefícios ao processo. Valeria a pena, portanto, como um exercício, talvez, utilizá-lo como forma de se encontrar a “tonalidade” que estavam procurando desde o início dos ensaios. Para a encenadora, esta experimentação, porém, apesar de trazer uma “calma” no modo de apropriação do texto e na composição cênica, não poderia ser utilizada no espetáculo como um todo.

Aberta essa trilha no percurso criativo, todos os esforços da companhia, como parte importante de sua pedagogia, passaram a ser canalizados para a exploração desta descoberta, ainda neste ensaio. Embora houvesse outras improvisações a serem vistas neste dia de trabalho, não poderiam e nem deveriam desperdiçar o encontro com algo tão importante. Em função disso, essa mesma experimentação (também com o texto na mão) foi retomada com os atores Duccio Bellugi-Vannuccini e Juliana Carneiro da Cunha vivendo os mesmos personagens, o casal Jones, e, posteriormente, com Maurice Durozier, Dominique Jambert (depois Juliana Carneiro da Cunha) e Duccio Bellugi-Vannuccini vivendo, na mesma cena, outro momento entre outros personagens, Kounine, Antonia e Netch⁴⁹², além dos atores Jean-

⁴⁹² No mesmo momento, denominado “A Noite Decisiva”, havia um debate travado entre os personagens Kounine e Netch, representando duas forças políticas distintas.

Sébastien e Serge Nicolai, que vivendo dois galés vinham junto com Netch, todos os três presos a uma corda.

A combinação do jogo dos atores com o texto escrito na pequena tela era, desde esse princípio de experimentação, bastante potente. Tanto as ações e os estados ganhavam em qualidade e precisão quanto a palavra escrita adquiria, em sua materialização, força e clareza comunicacional, o que seria fundamental para a transmissão das informações e pontos de vista contidos no texto. Neste mesmo ensaio, surgiu ainda, uma questão técnica: a necessidade de utilização de canhões de luz seguidores para iluminar os rostos dos atores em detalhes, assim como podia ser visto no espetáculo.

A descoberta dessa possibilidade de linguagem, dessa forma teatral, “uma grande etapa” na visão de Mnouchkine, assim como explicado no item 4.2.2, exigiria dos atores um extremo esforço⁴⁹³ no intuito de observá-la, compreendê-la fisicamente, apropriar-se dela e, posteriormente, serem capazes de utilizá-la com propriedade. Um avanço que se daria de forma tateante no princípio, logo em seguida balbuciante e, com o passar do tempo, formando pequenas frases, até serem capazes de articula-la enquanto linguagem. Ou seja, um percurso pedagógico e, conseqüentemente, de transformação e de construção de conhecimento, do estado de *infante* (sem fala) para o estado de *falante*.

Compreendido o cinema mudo como a *transposição teatral* que sempre se busca nos espetáculos do *Théâtre du Soleil*, a companhia incluiu em sua pesquisa uma série de filmes a serem assistidos conjuntamente e, também, individualmente pelos atores. Neste grande repertório de filmes, considerado por Maurice Durozier uma “mina de ouro”, a forma de atuação dos atores, a visualidade das caracterizações físicas, a relação com a música, e as composições cênicas foram focos de observação e fonte de inspiração para as visões acerca do tema proposto.

Dentre estes filmes que formaram a chamada “pequena biblioteca do Soleil”, neste processo, podem ser destacados: *O Emigrante* (1917), *Carlito nas Trincheiras* (1918) e *A Corrida do Ouro* (1925), de Charles Chaplin; *O Homem da Manivela* (1928), *O Navegante* (1924), *O figurante* (1929), de Buster Keaton; *O Lírio Partido* (1918), *As Duas Tormentas* (1920), de David Wark Griffith; *A Última Gargalhada* (1924), *Aurora* (1927) e *Tabu* (1931), Friedrich Wilhelm Murnau; *A Grande Parada* (1925) e *Fazendo Fita* (1928), de King Vidor; *Napoléon* (1927), de Abel Gance; *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1928), de Jean Renoir;

⁴⁹³ Para Ariane Mnouchkine, a exigência da linguagem mostrava-se tão grande que esta não suportaria “um batimento de olho não controlado”, ou seja, cada mínimo detalhe seria percebido pelo olhar do espectador e deveria ser, também, percebido e dominado pelos atores.

O Dinheiro (1928), de Marcel Lherbier; *O Vento* (1928), de Victor Sjöström; *Verdun, visões da história* (1928), de Léon Poirier. Além destes filmes ainda mudos, serviram como inspiração, também, filmes do cinema falado como: *Grande Hotel* (1932), de Edmund Goulding; *A Bela Equipe* (1936), de Julien Duvivier; *O Silêncio é de Ouro* (1946), de René Clair; *cantando na Chuva* (1952), de Stanley Donen; *O Tesouro do Barba Ruiva* (1955); *As Horas Quentes de Montparnasse* (1961), de Jean-Marie Drot.

Em *Les Éphémères* aparentemente não havia uma *transposição teatral* tão perceptível no jogo dos atores, uma vez que esta se encontrava muito mais na proposta geral do espetáculo, ou seja, no espaço (palco-passarela e praticáveis móveis) e na encenação, apesar de existir uma transposição, ainda que de forma sutil, como uma resposta direta da relação do ator com o espaço e seus objetos, e com a música. Para Durozier, assim como para muitos atores que participaram daquele processo, a sensação interna era de “pura vida”, com “elementos concretos da vida”, com suas “próprias histórias”. Uma fase diferente na trajetória da companhia que fora iniciada em *Le Dernier Caravansérail* e se aprofundou em *Les Éphémères*, como já explicitado por Beheshti. Se o jogo dos atores estaria, no espetáculo anterior, distante de uma forma de se fazer mais ligada a uma tradição teatral, a um tipo de *jogo mascarado*⁴⁹⁴, como em muitos outros espetáculos, voltava-se para esta forma, novamente centrada no trabalho do ator e no seu corpo.

A partir da experimentação desta primeira possibilidade já era possível apontar algumas percepções e demandas que vinham com a escolha da linguagem do cinema mudo como forma: a rara utilização do perfil dos atores; a obrigação da decomposição das ações como se cada pequena ação precisasse ser feita por vez; a relação direta com a música; o surgimento da urgência; dificuldade na relação com as palavras do texto e os estados; exigência física extrema necessária à concretização deste jogo; um cuidado com a grandiloquência, uma vez que os atores do cinema mudo eram mais econômicos do que se imaginava; além da possibilidade de apagamento imediato do estúdio de cinema, no que dizia respeito à encenação.

As experimentações com este tipo de jogo dos atores e as legendas projetadas na tela continuaram. Mas a partir do dia seguinte, as projeções foram aperfeiçoadas para que os

⁴⁹⁴ Expressão usada por Ariane Mnouchkine para falar de um jogo que, apesar de não mais usar a máscara, tem ela como inspiração, uma vez que a transposição teatral segue seus princípios. Apesar de uma nova geração do *Theâtre du Soleil* não ter um contato específico com a máscara teatral, como atestaram em entrevistas ao autor desta tese as atrizes Shaghayegh Beheshti e Aline Borsari, ela é transmitida através dos atores mais antigos da companhia a partir da observação de um corpo que tem este jogo incorporado em si. No processo de criação deste espetáculo, porém, houve, segundo Borsari, um momento no qual a atriz Hélène Cinque, a pedido de Mnouchkine, trabalhou as máscaras com alguns dos atores mais novos. Momento um pouco aliado do processo, mas que serviu para uma maior compreensão deste jogo.

atores pudessem acompanhá-las e o músico Jean-Jacques Lemêtre conseguisse ler também o que estava escrito na tela, podendo, assim, acompanhar verdadeiramente o que estava sendo dito e, com isso, improvisar.

Havia, neste momento, uma série de aspectos a serem apreendidos pelos atores (os sons, o vento, a música, o texto na mão, a equipe de cineastas e as legendas), o que causou enormes dificuldades. Ao mesmo tempo em que, como sempre se ressalta no *Soleil*, “tudo vem do outro”, era difícil jogar com os estados e as ações do outro ator sem escutar, no entanto, as palavras que ele dizia, sabendo que ele as dizia. Como fazer? Todos deveriam saber todo o texto da cena, inclusive as falas do outro? Como parte das *concoctages* seria preciso estudar a cena? A sensação para quem estava em cena, improvisando, era de que faltava uma parte importante do que era enviado, do que era dado pelo outro. Talvez, em função disso, fosse necessária uma condensação maior do texto, das falas e, também, das ações. Uma economia de palavras e gestos para que o jogo pudesse ser apurado. Outra sugestão deste momento do processo, dada por Durozier, foi a de se jogar em cena como as marionetes que param para que o foco do olhar do espectador dirija-se para a marionete que está em ação (em fala ou gesto). Era parte importante ainda, do jogo dos atores, como ressaltou Nicolai, a “montagem do filme”, pois seria através de seus corpos que se fariam closes, planos médios e planos abertos. Para isso, em função dos momentos vividos e dos estados, os atores deveriam sentir qual destes planos estaria em jogo. Imagem também utilizada por Mnouchkine, ao comentar uma improvisação⁴⁹⁵, indicando que os atores deveriam sentir quando a câmera se direcionava para eles, como se a cada momento fosse necessário se dizer “minha câmera, ela está aqui”⁴⁹⁶, sentindo-a e desenhando-se neste quadro. Dario Fo, em seu *Manual mínimo do ator*, trata desta característica do ator e, também do encenador, a *montagem*, que é

determinada por uma particular atitude psicológica imposta ao espectador, de vez em vez, para que ele enquadre diferentemente as imagens produzidas pelo ator, praticamente como se a visão do espectador fosse constituída por uma série de objetivas.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ A quinta improvisação realizada no dia 25 de março chamava-se “O embarque, o louco”. Esta cena foi selecionada e aparecia no segundo episódio do espetáculo, denominado “O embarque”.

⁴⁹⁶ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Ensaio 5, 25-03-09. p.2.

⁴⁹⁷ FO, Dario; RAME, Franca (org.) *Manual mínimo do ator*. Tradução Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2004. p. 77.

Segundo Fo, o espectador seria condicionado pelo jogo do ator a privilegiar uma particularidade (close-up) ou a totalidade de uma ação (plano médio ou geral). Este direcionamento do olhar do espectador, mais focado ou mais aberto, técnica muito utilizada no jogo da máscara, dá-se através da concentração de atenção do ator a gestos ou expressões em determinada parte e, simultaneamente, um relaxamento do restante do corpo, fazendo com que o interesse recaia sobre esta parte em destaque. Do mesmo modo, pode-se passar da concentração em um ponto para um retorno ao plano geral, a partir de uma atenção distribuída para o corpo como um todo. Sem dúvida que o emprego deste recurso técnico exige um domínio muito grande dos músculos do corpo, além de uma “precisão milimétrica” e um “ritmo determinado” na sua utilização.

A criação de um filme mudo, transposição diretamente relacionada à primeira proposta dos cineastas, mostrava-se uma maneira bastante eficaz de se contar a história de Jules Verne, podendo através da escolha de determinadas sequências se transitar com extrema liberdade pelo material apresentado e trazer à cena apenas os momentos referenciais do romance. Restava, ainda, saber em que trechos do espetáculo a história de Verne tomaria conta da cena e o estúdio se apagaria, um desejo inicial da encenadora.

Para Mnouchkine, sem a intenção de “prejulgar a justeza do experimento”, havia algo de estranho quando os personagens começavam a falar e que era preciso ser descoberto. Talvez, as legendas devessem ser mais explícitas que os personagens e que, da mesma forma, as sílabas articuladas pelos atores devessem ser mais raras. A conjugação entre o texto projetado na tela e a articulação dos atores ainda era problemática, apesar de extremamente expressiva. Esse mesmo problema foi explicitado pelos atores, apesar da percepção de que este experimento era, a olhos vistos, potente e poético. A atriz Juliana Carneiro da Cunha, por exemplo, sentia-se bastante desconfortável neste jogo com o silêncio, no qual a palavra não era emitida. O trabalho com o texto na mão, método que a atriz experimenta no *Soleil* há tanto anos e desenvolve em suas oficinas com imenso prazer e maestria, não parecia ajudá-la neste caso. A sensação era de que, todo o tempo, ela estava em cena se questionando, permitindo que sua mente ocupasse um grande espaço no jogo.

Outra dificuldade advinda da não emissão do som era o trabalho com a respiração. Como ressaltou Mnouchkine, ao se falar retém-se o ar e se controla sua saída. O fato de não haver som na experimentação fazia com que, em muitos casos, os atores prendessem o ar ou o soltassem de uma só vez. Esse aspecto prejudicava o corpo como um todo, causando uma resistência física. A relação da respiração, por esta questão, deveria estar diretamente conectada com a música, fazendo com que a articulação do ator se assemelhasse a um canto.

Estas dificuldades, que acompanhariam por um bom tempo o trabalho, faziam parte do aprendizado da própria linguagem em curso.

Mas havia, ainda, um perigo neste percurso de aprendizado. Perigo que sempre se corre quando da escolha de uma linguagem, de uma forma, e que deveria ser motivo de atenção da companhia: a “decadência” desta desde sua escolha primeira. A tentativa de domínio rápido demais de uma forma acarreta em uma aproximação pela superfície. Para Mnouchkine, era preciso permanecer “na pureza, na inocência deste estilo”⁴⁹⁸ e, ainda, se ter a consciência de que, assim como todo início de trabalho sobre uma forma, tinha-se “uma autonomia de voo pequena”⁴⁹⁹. O que estava sendo feito ainda era um “esboço grosseiro” de uma forma, segundo a encenadora, e era fundamental que isso fosse compreendido e não fosse antecipada uma tentativa de traço definitivo. Somente se estando no presente, “jogando cada presente” seria possível sair da globalidade da forma e descobrir, aos poucos, suas particularidades. Estas tentativas de apreensões imediatas da forma impediam uma real escuta do outro e do próprio interior dos atores. O fato deles não serem ainda “mestres na matéria”, como dizia Mnouchkine, e de não terem ainda encontrado a “disciplina” deste jogo tornava embaçada e nebulosa grande parte da experimentação.

É importante se compreender a palavra disciplina, aqui, a partir de sua etimologia. Neste caso, disciplina vem do latim *discipulus*, “aquele que aprende”, originado do verbo *discere*, “aprender”. Antes de qualquer sentido pejorativo associado a esta palavra há em sua origem a noção de *aprendizado* que não carrega em si, necessariamente, ideias relacionadas à “ordem”, “submissão”, “subordinação”, “vigilância”, “punição”. Estas outras ideias, sim, fruto de um processo histórico, se associaram ao vocábulo primeiro em função de anseios de poder, de controle e de normatização. A utilização da palavra *disciplina* em relação a esta prática do *Soleil* diz respeito a uma capacidade de se autogerir enquanto aprendiz desta prática ou de uma técnica, guardando a consciência de que existem caminhos a serem percorridos, com calma e paciência. E que a aceitação de certos procedimentos facilita a assimilação das etapas deste aprendizado. Etapas não podem e não devem ser ignoradas, pois é um aprendizado feito por “patamares” que são alcançados e superados paulatinamente. Assim como a prática de improvisação com o texto na mão que compreende cinco etapas importantes a serem seguidas: escutar/receber, recorrer ao texto, ler/memorizar, baixar o texto, falar, como já foi explicado anteriormente no item 4.2.3. desta tese.

⁴⁹⁸ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Ensaio 6, 26-03-09. p.1.

⁴⁹⁹ *Idem*.

As dúvidas em relação ao procedimento que conjugava legendas e articulação dos atores continuaram durante a parte inicial do processo de criação e foram pensadas diversas possibilidades de resolução desta questão. As legendas deveriam conter o texto completo e os atores dizerem apenas uma parte deste texto, ou ao contrário, dizerem todo o texto? Ou as legendas não conteriam todo o texto dito pelo ator? O que poderia ser considerado como “resíduo” no texto já escrito? Na busca da compreensão da relação com as legendas, a autora Hélène Cixous passou a escrever cenas mais curtas para serem improvisadas. Vale lembrar, também, que no princípio do cinema, a ação dominava as cenas. Esta redução textual, portanto, tornou as cenas mais densas porque concentradas em termos de conflitos e, ao mesmo tempo, mais lacônicas em relação às informações textuais. Isso exigiria mais ainda dos atores na descoberta do corpo no contato com as palavras. Seria importante ao se utilizar estes dois aspectos comunicacionais em combinação - ator em cena e legenda projetada - entender concretamente seu funcionamento e como seria este percurso realizado pelo espectador. Certamente que o tempo de leitura das legendas era mais rápido que o tempo de enunciação por parte do ator, o que fazia com que se visse o término desta enunciação. No cinema mudo, a legenda sempre precede a fala e, quando se retorna à cena, vê-se o ator ou atores falando. Mas no teatro, diferente da interrupção da cena provocada pela entrada da legenda, essa projeção aconteceria simultaneamente. Outra dúvida surgida desta experimentação de linguagem era a eficácia do cinema mudo dentro do teatro, uma inquietude trazida por Carneiro da Cunha e partilhada por Mnouchkine. Quanto tempo poderia durar o cinema mudo no teatro? Quanto tempo o teatro sustentaria esta linguagem dentro de si? Esta também seria uma descoberta importante, parte da pesquisa artística que estava em curso.

Outra referência importante, que tem relação direta com a escolha do *cinema mudo* como forma de *transposição teatral*, e que foi foco de atenção de Mnouchkine, era a maneira como se abordaria uma personagem. Se nos processos de criação de *Le Dernier Caravansérail* e *Les Éphémères*, como já foi visto anteriormente, a companhia não usava o termo *personagem*, desta vez, com esta linguagem, o termo se aplicaria. Para a encenadora, era concreta a existência de personagens ao se repensar a tradição da *commedia dell'arte*, de Charles Chaplin, Buster Keaton, e até mesmo algumas figuras presentes nas obras de D. W. Griffith. Esta procura, baseada em uma composição mais carregada em gestos e expressões, e que em dado momento causou reticência em Mnouchkine, pois conduzia a um aspecto caricatural como em muitos desses filmes, passou a ser vista como um caminho de criação possível. Alguns personagens do romance receberam, em função desta percepção, o mesmo tipo de tratamento dos personagens secundários dos filmes mudos. No espetáculo, era

possível verificar esta abordagem nos personagens: Octavio Mac Lennan, o caçador de recompensas e Armando Paoli, o filho louco, ambos vividos pelo ator Sébastien Brottet-Michel; Sir Charles Darwin, célebre naturalista inglês, Josef, o cocheiro do arquiduque e o médico do navio, os três vividos pelo ator Duccio Belligi-Vannuccini; Lord Salisbury, primeiro-ministro britânico e o governador da Patagônia, ambos vividos pelo ator Serge Nicolai; Lusconi, um caçador de recompensas, vivido pelo ator Sylvain Jailloux; Lobo, outro caçador de recompensas, vivido pelo ator Andreas Simma; o Capitão, comandante do navio, vivido pelo ator Vijayan Panikkaveetil; Huang Huang Hshing, um lavadeiro chinês, vivido pelo ator Seietsu Onochi; Victoria, rainha imperial, vivida pela atriz Astrid Grant; Herrera, emissário da República Argentina, vivido pela atriz Paula Giusti; Segarra, emissário da República do Chile, vivido pela atriz Alice Milléquant.

O ator Serge Nicolai, em um dos extras do filme *Les Naufragés du Fol Espoir*, fala da criação de dois destes personagens e suas inspirações. O primeiro deles, Lord Salisbury, veio de um livro de um fotógrafo desta época, um homem que viajava por toda a Inglaterra, e que se assemelhava a figura construída por Nicolai. Além da característica física e da expressão curiosa deste fotógrafo servir bem a imagem que o ator tinha de um primeiro-ministro britânico, ela dava a ele, também, um aspecto um pouco rude. Somada a esta imagem, Nicolai percebera, ainda, que esta figura que estava descobrindo podia transitar entre o coelho de *Alice no País das Maravilhas* e o mestre Yoda de *Guerra nas Estrelas*, duas referências também cinematográficas. Assim como o coelho, a respiração do primeiro-ministro era ofegante, pois estava atrasado para a audiência com a rainha Victoria e, por esse motivo, ela poderia simplesmente resolver cortar sua cabeça. Sem esta imagem criada em sua mente era impossível entrar em cena e dar vida a este personagem que, sem dúvida, modificou-se ao longo das apresentações e com as indicações de Mnouchkine, mas que mantinha esta característica básica. Era um personagem burguês, um pouco fechado, cerrado, aspecto que foi encontrado a partir do uso de um colarinho da camisa bem justo. Este colarinho trouxe ao ator um modo britânico de se portar e o inspirou a articular seu texto com sotaque inglês e a inserir algumas palavras inglesas em seu discurso. Ainda que estas palavras e seu sotaque em cena não fossem necessariamente percebidos pelo espectador, estas inserções alimentavam sua imaginação na vivência desse personagem. O segundo personagem, o governador da Patagônia, foi inspirado no ator Burt Lancaster, no filme *O Leopardo*. A partir de um primeiro esboço tentado pelo ator, na caracterização física, percebeu esta semelhança e mergulhou nela, pois o alimentava. Neste caminho de inspiração apropriou-se da forma como Lancaster

mostrava seus dentes, a posição de sua arcada dentária. Percebeu nesta posição, uma tensão constante que automaticamente trouxe outra voz para o ator e uma gravidade física.

No espetáculo, o filme mudo, aparecia através de algumas elipses, supressões, e também, sobreposições dos processos de sua criação, uma vez que no palco, o processo e o produto final eram apresentados ao público simultaneamente, a partir de uma convenção. Para Durozier, esta convenção, rapidamente aceita pelo espectador, era também uma economia do processo de criação de um filme, pois se via, ao mesmo tempo, a gravação das cenas e o produto que estaria na tela do cinema, com legendas e sonorização⁵⁰⁰. Portanto, um longo processo que compreendia a gravação, os banhos químicos da película, a montagem do filme, a projeção na tela, etc. não existiam. Uma destas omissões era a ausência de fala durante as gravações das cenas do filme, fato que não acontecia na época, pois os atores falavam durante as cenas. Neste caso, no espetáculo, o fato dos atores não falarem já era uma junção do processo de criação da cena e seu resultado final na película. A *montagem* do filme, no espetáculo, também era feita teatralmente através da entrada e saída de elementos, de pedaços de cenários, de atores, de efeitos especiais, e, ainda, de um jogo com a câmera que alternava suas posições em uma mesma tomada.

⁵⁰⁰ DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida ao autor desta tese em outubro de 2012.

5.3.6. Processo de criação e engajamento coletivo como espelhamento do *Soleil*

Desde o princípio deste percurso criativo havia a imagem de uma dupla de cineastas que trabalharia sobre *Os naufragos de Jonathan* de Jules Verne, ou seja, uma visão do movimento da criação e suas demandas poderiam ser parte do espetáculo. Esta imagem inicial, que antes parecia apenas uma muleta que depois seria abandonada, ao longo dos ensaios foi ganhando forma e assumindo um grande espaço no processo, passando a “rivalizar” com as ideias contidas no romance de Verne, ainda importantes para Mnouchkine, mas não mais o centro do espetáculo. Este crescimento fez com que esta imagem-muleta se transformasse em estrutura fundamental, pois seria esta equipe de cinema que definitivamente contaria a história destes naufragos. E que, também, contaria sua própria história e, assim, representaria a relação da arte com o mundo e sua força de combate, numa clara referência ao modo como o *Théâtre du Soleil* se porta politicamente. Através dos corpos destes artistas se concretizaria, em cena, uma “metáfora da criação artística”, com sua urgência e necessidade máximas, aspectos tão presentes e tão caros aos criadores⁵⁰¹. E por conta destes aspectos, ou seja, a vitalidade da criação, era fundamental que fosse uma metáfora “viva e carnal”, como explicitou a encenadora aos atores.

Vocês sabem que é belo quando os corpos estão lá. A maneira como o coração está na boca, os olhos plenos de sangue, como se devêssemos encontrar a metáfora da criação artística. Se trabalhássemos sobre Pasteur, Fleming ou Einstein, sobre suas buscas, teríamos a mesma coisa no corpo. Sem esse corpo, não temos esse tumulto interior. É orgástico e Jean Vilar dizia isso, há ensaios onde nós sentimos o orgasmo do espírito. Há alguma coisa tão dada e tão desejosa, é preciso que vocês o compreendam, não é a expressão corporal, é a metáfora viva, carnal, a cada instante.⁵⁰²

No caso deste espetáculo, no entanto, feito por esta companhia, a metáfora da criação jamais se restringiria a apenas uma dupla. Esta dupla, porém, como foi visto no espetáculo, poderia ser o núcleo central, mas apenas como um ponto de referência, uma espécie de impulsionadora ou condutora de todo o processo, mas jamais trabalharia sozinha. Portanto,

⁵⁰¹ Em outros momentos da trajetória do *Théâtre du Soleil*, a companhia foi espelhada em cena através do que Bruno Tackels denomina “autobiografia coletiva”. Neste procedimento, um coletivo de artistas é colocado em cena para conduzir a história, como ocorreu em 1789, *Et Soudain des nuits d'éveil, L'âge dor* e no filme *Molière*.

⁵⁰² MNOUCHKINE, Ariane. “Les naufragés du Fol Espoir - Notes de répétitions” In: *Le Théâtre du Soleil notre théâtre*. Avant-Scène Théâtre, n. 1284-1285, juillet 2010, p.78.

paralelamente ao esforço de adaptar o romance de Verne, tarefa realizada pelo grupo de roteiristas, Mnouchkine e Cixous, era necessário descobrir também quem seriam estes cineastas, porque eles estariam fazendo este filme, e quem seria a equipe que se formaria junto a estes artistas. Quem seriam as pessoas que fariam parte deste estúdio? Como elas chegariam até lá? Principalmente as mulheres, que eram minoria neste ofício ainda tão novo⁵⁰³. No *Soleil*, no entanto, eram onze mulheres naquele momento, um número considerável. Para Mnouchkine, era muito importante a formação desta equipe e a descoberta do motivo de realização desse filme. Assim como, cada personagem participante das filmagens tinha que ser vivida por pessoas que continuariam sendo vistas pelo espectador durante o restante do espetáculo, no interior desse estúdio, como parte integrante de uma trupe. Não seria possível, de modo algum, por exemplo, que alguém que acabara de realizar uma cena do filme desaparecesse após o “corta” do diretor.

Uma série de questionamentos e propostas surgidos ao longo do processo de criação desse espetáculo fez com que essa equipe de artistas pioneiros, mergulhados em um processo de criação, fosse um espelhamento do próprio *Théâtre du Soleil*, uma autorreferência, apesar de muitos atores verbalizarem que esta autorreferência não era tão nítida durante o percurso criativo, revelando-se concretamente apenas nas apresentações do espetáculo. A leitura deste espelhamento ou autorreferência no espetáculo dá-se pelo reconhecimento de três fatores característicos do *Soleil*. Estes fatores, apontados por Georges Banu (2002) e, segundo ele, perceptíveis desde os princípios da companhia são: o trabalho coletivo, a coralidade e a ética do esforço.

Entre o *trabalho coletivo* e a *coralidade*, onde ambos se sustentam, há uma relação de interdependência. A lógica de produção comunitária constitutiva desta companhia reverbera na criação artística, fazendo com que em sua expressão teatral o lugar do protagonista seja “frequentemente diminuído, até mesmo anulado”⁵⁰⁴. Assim como, a expressão usada pela encenadora de que “cada personagem contém todos os outros” aplica-se, também, aos atores, parceiros que se apoiam e que se nutrem mutuamente. Neste grande coro que representa este grupo, o papel de corifeu cabe a ela, Ariane Mnouchkine, ou até mesmo o papel de Sol, figura

⁵⁰³ Foram pensadas e sugeridas inúmeras possibilidades de chegada das mulheres ao estúdio. Elas seriam profissionais ou entrariam no filme por escolha do diretor Jean LaPalatte? Uma delas poderia ser, por exemplo, filha um técnico, ou prima de alguém da equipe. Ou ainda, um grupo de mulheres poderia ser uma pequena trupe já constituída. Vindas, talvez, do teatro de boulevard, do melodrama ou das Folies Bergères. Elas viriam até o estúdio ou LaPalatte as procuraria?

⁵⁰⁴ BANU, Georges. *Exercices d'accompagnement: d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions, 2002. p.60.

que anima e faz avançar este conjunto, em torno do qual gravitam todos os outros planetas deste sistema, como sugere Banu.

A *ética do esforço*, característica desenvolvida por Mnouchkine no *Soleil*, apresenta-se como uma “garantia indispensável para a solidez da equipe e sua melhora constante”⁵⁰⁵. Exigente, antes de tudo, com ela mesma, requisita de todos que desejam fazer parte deste grupo um engajamento total. Engajamento e exigência relacionados às tarefas concernentes ao trabalho do ator na sua preparação para o palco e nele também, e ainda às tarefas cotidianas de manutenção do espaço coletivo. No primeiro caso, a concentração e dedicação ao trabalho criativo, iniciado pela manhã bem cedo e finalizado à noite, em muitas ocasiões, bem tarde, compreende um busca pelo espaço mais adequado, por uma combinação fértil entre os atores, ou pelo encontro com uma forma teatral. Afinal, fazer teatro para Mnouchkine é “escalar uma montanha” e, portanto, exige coragem, esforço, sacrifício e, antes de tudo, necessidade de ir mais alto, de ascender. Nesta escalada “ela se coloca sempre na frente e funda sua ação sobre a força de uma exemplaridade erigida em lei: ela dirige, guia, está na frente, mas, por outro lado, nada na vida cotidiana do teatro deve distingui-la dos outros, eles só podem avançar juntos”⁵⁰⁶. Ou seja, atrelada à ética do esforço está a coralidade enquanto prática.

A partir destes fatores é possível perceber o porquê deste espelhamento, algo inevitável no encontro com este tema. Afinal, colocar em cena esses artistas do início do século, que através de um trabalho coletivo deram vida a um sonho, uma utopia, lidando em conjunto com todas as dificuldades inerentes ao ato de criação e respondendo, ainda, a seus anseios e posições políticas na construção de uma obra artística, era trazer à luz a importância dos esforços e das resistências necessárias à manutenção das utopias e a transformação destas em realidades concretas.

Mais uma vez o *Théâtre du Soleil* retornaria ao teatro épico, reabrindo-se para a História e para o mundo e, desta vez, se contaria como grupo ao narrar esta história.

Quando o grupo - o diretor e os artistas - conseguem realmente fazer teatro, e o teatro é um espelho, o espectador se reconhece em todos os personagens que estão vivendo a história diante deles. No espetáculo era um duplo espelho. Porque tinha a história dos personagens, onde o espectador podia se reconhecer e, ininterruptamente, tinha um espelho-espelho dos artistas do grupo que estão fazendo isso ao mesmo tempo. (...) Esta vontade dos atores que estão fazendo tudo. Tudo. Que buscam elementos e soluções para todos os problemas da criação. Muito rápido! E que trabalham com eficiência. E que trabalham, sobretudo, com uma urgência histórica de combate, de luta contra o tempo e o avanço da História.

⁵⁰⁵ Idem, p.61.

⁵⁰⁶ Idem.

Porque a ação está situada um mês antes da declaração da Primeira Guerra Mundial. Isso é muito importante. Situar esses artistas em luta permanente com o mundo, com o sistema. Como nós. O *Théâtre du Soleil*... não é para se lamentar... porque é assim. De certa forma é nossa função, nossa missão. Estamos em perpétua luta e em situação de urgência contra as contingências materiais e os obstáculos do mundo. Nesse espetáculo, portanto, há uma relação absoluta com o *Théâtre du Soleil*. Somos um grupo de artistas lutando para viver nosso sonho de teatro. Nunca podemos descansar nesta batalha. O artista nunca descansa. Qualquer que seja a política no poder.⁵⁰⁷

Para a constituição dessa equipe, com exceção de Jean Lapallete, Gabrielle, Tommaso e Félix Courage, que formavam um núcleo de personagens um pouco mais desenvolvidos, reuniu-se um grande *coro*. Ainda que estes personagens citados tivessem algum destaque não podem, de forma alguma, ser considerados protagonistas desta história, uma vez que o filme e seu processo de criação eram, estes sim, os grandes protagonistas do espetáculo. O cinema foi, enfim, o grande protagonista de uma peça do *Théâtre du Soleil*, assim como previu Mnouchkine quinze anos antes.

Eu adoro o cinema. Um dia talvez, em um de nossos espetáculos, haverá cinema, um personagem que irá ao cinema ou assistirá imagens cinematográficas. Mas não se trata de tentar rivalizar com o cinema. [...] Eu faço teatro, eu amo o teatro. Se um dia o cinema estiver em cena, se um dia personagens assistirem uma tela, esta permanecerá no palco caso se torne teatral e se o cinema jogar como um ator de teatro.⁵⁰⁸

Tendo o cinema como protagonista, era preciso descobrir a equipe que estaria envolvida na concretização desta obra, o conjunto de pessoas que seria responsável por diversos setores desta criação. Como um sintoma da imagem deste conjunto de criadores e a importância desta *coralidade*, percebida desde o grande estágio, os personagens não foram tratados nesse percurso criativo, segundo Beheshti, como “indivíduos com seus dramas pessoais”, mas sempre ligados ao cineasta Jean LaPalette⁵⁰⁹, uma espécie de corifeu, e à criação do filme. Estavam todos ali reunidos como *forças motrizes* de um projeto, não importando ao espectador conhecer mais profundamente suas individualidades, suas particularidades. Suas emoções, por conta disso, estariam sempre em coro e ligadas a este projeto. Cada personagem seria parte de uma espécie de grande “afresco”, dentro do qual cada ator, transposto

⁵⁰⁷ DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida ao autor desta tese em outubro de 2012.

⁵⁰⁸ PICON-VALLIN, Béatrice. “Une œuvre d’art commune”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 7/03/2006.

⁵⁰⁹ Nome dado posteriormente ao cineasta que acompanhado de sua irmã Gabrielle, Tommaso, Alix Bellmans e Ernest Choubert formavam a equipe inicial do filme.

teatralmente sem complexidade, de maneira mais bruta, exprimiria estados⁵¹⁰. Os personagens, aqui, diferentes do espetáculo precedente, seriam pintados em “cores brutas”, em traços gerais. “Como alegorias da alegria, alegorias da esperança. Era isso essa trupe. Uma alegoria. Figuras da esperança. Alegorias não em um sentido pejorativo, mas era isso. Eram figuras. E o público percebia totalmente. Essa composição orquestral”⁵¹¹.

A composição orquestral deste grande coro, de que fala Beheshti, era percebida no espetáculo como um todo, através da extrema sintonia, da escuta entre os atores, e em momentos bastante particulares, onde esta sintonia era colocada à prova, na relação com a música e com a manipulação de objetos no espaço durante as trocas de cenários no estúdio de cinema. Sintonia que poderia ser pensada, talvez, como fruto de uma coreografia marcada, partiturada através de ensaios exaustivos ao longo do processo de criação, mas que nada mais era do que fruto de atenção e de responsabilidade dentro do todo, além, é claro de uma extrema abertura ao outro. Nada do que acontecia nesses momentos de montagem e desmontagem dos cenários foi marcado pela encenadora e muito menos pelos atores entre si. Existiu, sim, a consciência do que cada um faria especificamente nestes momentos e a descoberta, na prática, da conjugação de todos.

Nada é marcado no Soleil. A Ariane diz que quando o ator está no estado, está preenchido do estado, com o estado justo, ele sabe para onde ir. Ele sabe o que fazer em cena. Então ela nunca diz: “Vai para a direita, vai para a esquerda”. Claro que ela altera coisas em cena, principalmente em relação ao espaço. O cenário para ela é muito importante. A posição dele. Mas dizer: “Vai por ali. Entra pela direita e sai pela esquerda”. Não. E neste espetáculo incrivelmente não tem isso. As trinta pessoas improvisavam o tempo todo juntas. Uma semana antes do espetáculo, quando a gente começou a compreender as ligações entre uma cena e outra e a cortar coisas é que começamos a ver que uma tela saía e outra tinha que entrar cinco segundos mais tarde. E agora, como é que eu faço? Eu lembro que eu tinha uma listinha com os objetos que entravam e saíam. Entrava na coxa, via o que tinha que pegar, pegava e saía correndo. A gente corria realmente o risco de se bater. E com o passar do tempo, com as apresentações, é que a gente começou a entender esta organização. E ouvindo a música, um elemento que desde o início a gente tem que levar em consideração no jogo⁵¹².

Este depoimento dá realmente conta do que foi o percurso para se chegar ao nível de domínio das trocas de cenários efetuadas no espetáculo, trocas *realizadas em música*, quase

⁵¹⁰ Quando se percebeu, ao longo do processo, a importância deste componente coral, a atriz Juliana Carneiro da Cunha propôs um espaço no interior do processo para o exercício do coro e corifeu com aqueles que não possuíam experiência neste tipo de trabalho.

⁵¹¹ BEHESHTI, Shaghayegh. Entrevista concedida ao autor desta tese em janeiro de 2013.

⁵¹² BORSARI, Aline. Entrevista concedida ao autor desta tese em setembro de 2012.

um balé, denominadas por Mnouchkine de “epopeias”⁵¹³. Epopeias por serem momentos de grande intensidade física e emocional dos personagens que compunham este coro, participantes desta aventura criativa. Não eram simplesmente contrarregras, ou técnicos do estúdio, que poderiam fazer friamente estas mesmas mudanças, mas apaixonados pelo que estavam fazendo e desejosos do sucesso do projeto. Um grande movimento coletivo em prol da criação, a serviço da criação. Estas trocas eram visíveis para todos os espectadores durante o espetáculo, pois se tratavam antes de cenas do que de instantes de passagem, que serviam como lugares de *demonstração*, espaços de *aprendizado*, de condução a um conhecimento. Nests importantes momentos, o público podia observar e sentir concretamente: o elevado número de pessoas envolvidas em um único projeto; a importância de cada um dentro do todo; e a enorme quantidade de esforço e dedicação empreendidos para a realização de um sonho. Todos estes aspectos relacionados tanto à equipe que realizava a filmagem, quanto a seu espelho, o *Théâtre du Soleil* enquanto companhia, ambos dois grandes coros.

Como foi citado anteriormente, em nenhum dos ensaios essas “epopeias” foram marcadas, mas experimentadas e percebidas como espaços de improviso. Improviso sempre apoiado pela música, que ditava o ritmo das trocas e suas variações internas, assim como é descrito em duas rubricas do texto do espetáculo, que apontam esta relação troca/música. “Do restaurante de Félix sobe o som de um tango. O tango, de fato, estava na moda. Todo mundo pretendia dançá-lo e é dançando que nos livramos do cenário”⁵¹⁴. Ou ainda: “A equipe é tomada pelo mesmo ritmo musical que os protagonistas. Ela se desloca como um enxame vibrante e dançante”⁵¹⁵.

A intuição de Mnouchkine no início do processo de criação de que a dança, ou danças, poderiam ser úteis ao espetáculo concretizava-se nesses momentos. Ainda que em determinado momento as aulas de danças folclóricas foram interrompidas, esta experiência, de certa forma, permaneceu no corpo dos atores. Troca de cenários feita em música que foi, aos poucos, sendo compreendida pelos atores dentro da dinâmica do próprio jogo, como aparece também em uma rubrica do texto: “Prepara-se o segundo cenário. A equipe faz progressos, cada um começa a saber o que lhe é incumbido fazer”⁵¹⁶. Estes avanços, progressos na criação do espetáculo se fazem, sobretudo, com a calma e paciência na compreensão do tempo de amadurecimento de cada elemento e, ainda, com a percepção da

⁵¹³ MNOUCHKINE, Ariane *apud* BORSARI, Aline. Idem.

⁵¹⁴ VERNE, Jules; CIXOUS, Hélène; Théâtre du Soleil. *Les Naufragés du Fol Espoir*. Paris: Théâtre du Soleil, 2010. p. 25.

⁵¹⁵ Idem. p.65.

⁵¹⁶ VERNE, Jules; CIXOUS, Hélène; Théâtre du Soleil. *Les Naufragés du Fol Espoir*. Paris: Théâtre du Soleil, 2010. p. 59.

responsabilidade individual (autonomia) dentro do coletivo (companhia). Afinal, como sempre diz Mnouchkine, “responsabilidade é imaginar as consequência de seus atos”⁵¹⁷, ou seja, entender a sua parte dentro do todo e conseqüentemente como ela pode transformá-lo para o bem ou para o mal.

Para a criação desta equipe de cineastas e seus colaboradores, uma série de documentos - livros e imagens - serviu como fonte de inspiração. À leitura deste vasto material sobre cinema se somava os estudos do universo de Jules Verne (expedições, naufrágios, índios, etc.), do final do século XIX, período do romance, e, ainda, do ano de 1914 e todo o contexto político e social as véspera da Primeira Guerra Mundial. Dentre o material que serviu como apoio para os cineastas, podem ser citados dois como exemplo: os relatos da atriz Lilian Gish sobre sua relação profissional com o cineasta Griffith⁵¹⁸ e os escritos de Jean Renoir⁵¹⁹. A partir desta leitura descobriu-se que havia um espírito de improviso e de autossuficiência, de autonomia no início do cinema, assim como acontece com os atores do *Théâtre du Soleil*, onde a responsabilidade de criação dos figurinos e ainda a continuidade, por exemplo, ficava a cargo dos atores. Os próprios roteiros dos filmes eram construídos enquanto as filmagens aconteciam e, não, escritos previamente como hoje em dia. Tinha-se uma ideia geral, e, por vezes, esboços de cenas, de situações e a partir disto se criava. Claro que havia muito ensaio antes da filmagem das cenas, pois a película era muito cara e gastá-la significava um grande prejuízo aos cofres da produção. Apenas Charles Chaplin, uma raridade neste meio, fazia diversas tomadas de uma mesma cena na intenção de experimentar e descobrir a melhor tomada, ou ainda, a melhor solução para uma questão artística⁵²⁰. Estas e outras muitas informações, extraídas dessa biblioteca reunida ao longo do processo de criação, forneceram material concreto para os atores criarem improvisações e começarem a descobrir quem seria as pessoas que fariam parte deste filme. Jean LaPalette, sua irmã Gabrielle, que no início dos ensaios era sua esposa, e Tommaso já existiam.

Ainda que esta equipe formasse um *conjunto*, havia a figura de Jean LaPalette como regente desta orquestra, como corifeu deste grande coro. O próprio sobrenome dele,

⁵¹⁷ MNOCHKINE, Ariane *apud* DE MELLO E SOUZA, Fabianna. Entrevista concedida ao autor desta tese em outubro de 2011.

⁵¹⁸ GISH, Lilian. *Le cinéma, Mr. Griffith et moi*. Collection Poche Cinéma. Paris: Ramsay, 1998.

⁵¹⁹ RENOIR, Jean. *Écrits*. Collection Poche Cinéma. Paris: Ramsay, 2008.

⁵²⁰ Sobre este hábito de Chaplin há um acontecimento famoso na história do cinema ocorrido nas filmagens de *Luzes da Cidade* (1931). Como não encontrava uma solução para a confusão de identidades que a vendedora de flores cega cometia, confundindo o vagabundo com um homem rico, realizou 342 tomadas até encontrar a solução que aparece no filme. Neste meio tempo abandonou as filmagens durante meses por conta deste bloqueio criativo, deixando, porém, a equipe à disposição para, no caso do surgimento repentino de uma ideia, voltar imediatamente aos estúdios.

LaPalette, trazia em si sua importância como condutor deste grupo. LaPalette, ou la palette, pode ser traduzido para o português como “a paleta” ou “a palheta”. Segundo o dicionário Michaelis, este vocábulo, no primeiro caso, significa a chapa de madeira ou louça, em geral ovalada, com um orifício para enfiar-se o polegar, sobre a qual os pintores dispõem e combinam as tintas. Ou ainda o conjunto de tintas típico de um pintor. No plural, seriam os instrumentos de ébano ou marfim para esculpir em cera ou barro. No segundo caso, relacionado à música, seria tanto uma pequena lâmina de metal ou madeira que, em certos instrumentos de sopro, produz as várias vibrações do som, ou também, uma pequena lâmina com que se tangem as cordas do bandolim, da cítara e de outros instrumentos de corda. É interessante pensar que a escolha do nome do condutor da equipe de cinema tenha estas significações. Nestas, estão presentes algumas características de um encenador como, por exemplo: a capacidade de auxiliar um ator na escolha de tintas e na descoberta de tintas que desconhecia, em sua própria paleta de cores; a habilidade de dispor e combinar tintas em um espaço-tempo específicos, a possibilidade de, estando de fora, poder esculpir, em parceria com o ator, um corpo expressivo em cena; e, ainda, “fazer ressoar o ator”, como sugere Georges Banu, uma vocação do encenador, que em contato com esta sensibilidade humana, algo tão difícil de se trabalhar, ajuda-o a obter sua própria sonoridade, que pode “desafinar” muitas vezes sendo conduzida por mãos inábeis. Ariane Mnouchkine, líder efetiva⁵²¹ e condutora do *Théâtre du Soleil*, tem a consciência de sua função como alguém que “consegue ampliar as fontes dos atores que vibram de outra maneira sem sua condução”⁵²². Ampliação esta que se dá em diálogo constante, através de uma condução que aposta na autonomia e na responsabilidade do ator como propositor e consolidador de seus próprios caminhos dentro da companhia.

Outro personagem que teve uma importância no processo, uma vez que mudou os rumos da criação foi o dono da guinguette⁵²³ *Au Fol Espoir*, Félix Courage. De uma das propostas improvisacionais inspiradas pelo material disponível sobre cinema surgiu, como fruto do acaso, o personagem vivido pela atriz Eve Doe-Bruce, que se chamava César quando apareceu pela primeira vez. Em conversas entre a equipe de roteiristas, Mnouchkine e a autora

⁵²¹ Termo empregado por Georges Banu ao se referir à Ariane Mnouchkine. Na sociologia dos grupos, o *líder efetivo* não é institucional, pois não é nomeado por ninguém, e funda sua autoridade, portanto, sobre um acordo entre toda a comunidade. Há no *Théâtre du Soleil*, algo que foi se construindo ao longo do tempo, uma espécie de equilíbrio orgânico entre o *líder efetivo* e a equipe, um dispositivo de poder livremente consentido. Sem dúvida que este equilíbrio é delicado e instável, uma vez que ocorreram inúmeras partidas e renovações neste conjunto de criadores.

⁵²² BANU, Georges. *Les Répétitions*: de Stanislavski à aujourd'hui. Paris: Actes Sud, 2005. p. 15.

⁵²³ Uma *guinguette* era originalmente um tipo de cabaré comum nos subúrbios parisienses que também funcionava como restaurante e salão de baile.

Cixous, comentou-se sobre a possibilidade da presença de uma espécie de mecenas, algo muito comum no início do cinema, que poderia de alguma forma ajudar a financiar o filme em preparação. Um dia, nos camarins do *Théâtre du Soleil*, brincado de se vestir e se maquiar, Doe-Bruce resolveu partir seu cabelo de lado. Achou aquela imagem engraçada e decidiu completá-la com um bigode postiço e grossas sobrancelhas. Após estes novos elementos acrescentados à sua imagem, decidiu colocar uma barriga postiça e escolheu um figurino que ajudasse a compor esta figura que, para ela, era cômica. Permaneceu vestida desta maneira durante alguns dias de ensaio, até que em determinado dia Mnouchkine dirigiu-se a este senhor e disse que desejava saber mais sobre ele, vê-lo em cena. E foi o que a atriz fez participando de uma improvisação denominada “César chega do estúdio de Méliès e a morte do Capitão”, realizada no dia 02 de abril de 2009.

Nesta improvisação, o diretor do filme, Jean LaPalette, junto com sua equipe, tenta criar uma cena entre o Capitão do navio e alguns marinheiros. Enquanto explica para o ator que viveria o Capitão o que deseja dele, surge César, que voltava dos estúdios de Méliès trazendo uma caixa com alguns equipamentos. De dentro desta caixa tira um refletor e convida a todos para verem mais de perto a novidade, chamada por ele de “maravilha”. Entrega o refletor a LaPalette, pega mais um outro refletor e o oferece ao diretor que pergunta: “Quanto custa?”. Com um sorriso e um gesto de “não se importe com isso” ele responde: “Nada, Jean, meu amigo” e dá um grande abraço em LaPalette. E depois o beija em um lado e outro do rosto com fervor. E, retirando seu paletó, se disponibiliza para ajudar no que for preciso, pois além de adorar seu amigo Jean, que considera extraordinário, é um grande amante de cinema. “Eu sou seu servidor”, declara o pequeno e entusiasmado César. Tentando, porém, conter a animação e a grande energia do pequeno e espontâneo colaborador, LaPalette o conduz a um canto do estúdio desejoso de começar a filmagem da cena que estava selecionada para aquele momento do processo. Mas, na impossibilidade de consegui-lo, o diretor sugere que ele fique responsável pela manipulação de um canhão seguidor durante a filmagem. Tarefa que César aceita prontamente e agradece. Apesar desta tarefa aparentemente deixa-lo ocupado e, portanto, afastado da cena, ele ainda interrompe algumas vezes o trabalho de LaPalette, eufórico com tudo e feliz por fazer parte daquele projeto.

O nascimento de César⁵²⁴ tomou conta de grande parte desta improvisação, estimulado e auxiliado por Mnouchkine, que focou o jogo na atriz Eve Doe-Bruce para que ela avançasse

⁵²⁴ Mnouchkine usa constantemente a palavra “parto” quando trata do nascimento de uma personagem. Para ela, é uma das principais tarefas do encenador, visto como um parteiro que ajuda os atores nestes momentos. Momentos de nascimento que, por algumas vezes, é a fórceps.

nesta descoberta, afinal tratava-se de algo genuíno que estava acontecendo naquele momento. É interessante notar que todos os outros atores envolvidos na cena também perceberam a importância do momento e, ou se colocaram apartados do que estava acontecendo para dar espaço para este acontecimento ou entraram no jogo com Doe-Bruce para auxiliar este nascimento.

César foi visto por Mnouchkine como “um verdadeiro personagem” que poderia ser um tipo de importador de amendoins apaixonado por cinema e que poderia oferecer um pouco de dinheiro aos cineastas sem exigir nada além de uma participação qualquer no processo. Sem dúvida que ele ainda traria dificuldades para a atriz, pois a despeito de seu entusiasmo e energia era fundamental não se inebriar por conta disso e de “tempos em tempos conseguir atingir imobilidades”⁵²⁵. As *imobilidades* são essenciais para o trabalho do personagem na prática do *Théâtre du Soleil*. Imobilidades que possuem relação direta com o teatro de máscaras e o teatro oriental. Elas funcionam como uma espécie de pontuação nas frases corporais, assim como as pontuações nas frases verbais, ditando o ritmo do corpo do ator e servindo, ainda, como realce de cada uma destas frases, marcando-as bem e delimitando, desta forma, seus inícios e finais. Uma espécie de decomposição das ações que faz com que o que é executado pelo ator fique mais claro, mais nítido e mais desenhado. Ao mesmo tempo era importante dosar a energia deste personagem que, pelo seu caráter expansivo poderia invadir e tomar conta demais do espaço das cenas. Como fazê-lo ter momentos de explosão e de contenção? Este também deveria ser o trabalho de Doe-Bruce.

É interessante apresentar aqui, como uma importante perspectiva sobre o personagem, já que se está tratando do aparecimento de um, o pensamento da atriz Eve Doe-Bruce sobre este tema, algo que é bastante particular nos processos de criação do *Théâtre du Soleil*, pois para ela, assim como para o ator Maurice Durozier⁵²⁶, também entrevistado para esta tese, e imagina-se que para a companhia como um todo, o personagem não é uma *construção*, mas algo que se dá espaço para existir, que se permite aparecer.

Mas uma aparição do interior. De repente sente-se que há alguém que vem. Não é alguém que você constrói. É alguém a quem você deixa espaço para existir. O trabalho é deixar espaço para esse ser existir. O trabalho não é fabricar alguém. Não é uma fabricação, mas um permitir existir, um deixar ser. É dar espaço a um

⁵²⁵ MNOUCHKINE, Ariane. Arquivos do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir du Théâtre du Soleil*. Fichário 1, Ensaio 8, 02-04-09. p.3.

⁵²⁶ Em entrevista dada ao autor desta tese em outubro de 2012, o ator Maurice Durozier disse não gostar de utilizar a expressão construção de personagem porque não é, para ele, uma construção. Na verdade seria um trabalho de desconstrução do ego, pois quando o ator consegue colocar o seu ego à parte, e todo o trabalho do processo de criação é esse, o personagem tem um lugar vazio para entrar.

outro. [...] É preciso acreditar e um monte de coisas começa a existir. A crença não é uma fabricação, não é uma construção⁵²⁷.

E sem dúvida que esta disponibilidade para que algo exista, para que algo aconteça só é possível a partir da criação de um ambiente de abertura total à experimentação, onde a liberdade e a confiança sejam a base, o cimento sobre o qual tudo se assenta. Afinal, ao tratar-se de uma busca profunda e vital, é uma entrega que o ator faz ao acontecimento presente, à experiência do instante, sujeito a todo tipo de tropeços, à superação de seus limites físicos e emocionais, expondo-se de corpo e alma. Por isso, como atesta Doe-Bruce, a importância do trabalho de Ariane Mnouchkine como condutora destes processos.

E ela que pouco a pouco nos guia, porque não temos sempre consciência do que fazemos, porque não podemos estar ao mesmo tempo dentro e fora nos observando jogar. Portanto, nós deixamos essa observação exterior a outra pessoa senão não estaremos no trabalho. É um trabalho de confiança total. Ela tem confiança em nós e nós nela. Ela nos dá confiança de acreditarmos em nossa capacidade, a nos transformar, a jogar, a criar, etc. E nós damos a ela a confiança de poder nos colocar no bom caminho. É um trabalho tateante. Tentamos isso, tentamos aquilo. [...] E é ela que nos dá um primeiro quadro. Um enquadramento que se torna pouco a pouco mais preciso, a partir do trabalho de todos, porque cada um mostra um caminho em dado momento e ele se transforma. É assim que avançamos⁵²⁸.

Neste mesmo ensaio, após as sugestões e ajustes indicados por Mnouchkine, César voltou à cena em outra improvisação denominada “César e seu fricassê e A Noite Decisiva, disfarçados de sonhadores”. Nela, enquanto está sendo preparado o espaço para a filmagem da cena, César vai até a cozinha da casa de Jean LaPalette, local onde funcionava o estúdio no início dos ensaios. De lá faz duas aparições. Numa oferece café e na outra chama Jean para se colocar à disposição para qualquer ajuda. Após essas primeiras aparições o personagem retornou à cena algumas vezes desenvolvendo a mesma função, mas com outro nome. Não era mais César, mas Félix.

Na busca por maior concretude no intuito de auxiliar a todos na pesquisa do espetáculo, Mnouchkine reuniu a equipe de roteiristas antes de um ensaio para sugerir uma proposta que não tinha certeza se poderia ser fértil, mas que desejava lançar à companhia. A imagem do sótão como estúdio, vinda da leitura de Maurice Durozier sobre o cineasta Jean Renoir, que utilizou o sótão do Vieux Colombier como seu primeiro estúdio, mais a força do personagem Félix, um apaixonado por cinema, fez com que Mnouchkine propusesse a junção destes dois

⁵²⁷ DOE-BRUCE, Eve. Entrevista concedida ao autor desta tese em novembro de 2012.

⁵²⁸ Idem.

elementos, fazendo com que o estúdio fosse localizado no sótão de um restaurante cujo dono seria Félix. Talvez um restaurante uma espécie de café dançante. Deste café poderiam vir pessoas que fariam parte desta equipe de cinema, que poderia também contar com profissionais. As filmagens seriam realizadas à noite, pois na parte do dia todos estariam envolvidos com seus empregos formais, assim como o *Théâtre du Soleil* o fez durante seus primeiros dois anos e meio de existência. De certa forma, neste momento, esta proposta poderia trazer um caráter amador pela arte, tanto no aspecto não profissional como do amor por ela, a urgência na sua criação, a modéstia de meios, além da característica artesanal e rudimentar deste projeto, assim como os artesão de *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare. Apesar de não ser o primeiro filme de LaPalette seria, para a maioria dos participantes, a primeira aventura com tudo a se descobrir.

Como parte desta proposta e que possuía relação direta com a formação da equipe de cinema seriam realizadas, nos ensaios seguintes, audições para seleção de pessoas interessadas em participar do filme⁵²⁹. Nestas audições era muito importante que as personagens tivessem realmente uma história, que fossem “gente”, como lembrava Mnouchkine. Estes ensaios, nos quais foram improvisadas as audições no sótão do restaurante denominado Shambala⁵³⁰, que depois se transformaria na guinguette *Au Fol Espoir*, se estenderam por quatro dias inteiros, quando a partir de então algumas personagens descobertas começaram a fazer parte da rotina do estúdio e de algumas cenas do filme. Como parte destas descobertas, o músico Jean-Jacques Lemêtre, transformou-se pela primeira vez em um personagem, Camille Bérard, assim como o espaço da música fazia parte do sótão, cenário do espetáculo. Durante este período de experimentações, além das filmagens das improvisações, no caderno de notas de ensaios aparecem trechos e frases dos diálogos travados entre as personagens em cena. Já era o início da criação dos textos relativos à história do grupo de realizadores do filme. Este texto, por conta da especificidade da época tratada em

⁵²⁹ Neste mesmo momento de audições surgiu, no processo de criação, o objeto câmera, que até então não tinha sido utilizado, apesar de uma tentativa de utilização em uma improvisação nos primeiros dias de ensaio. Esta tentativa, no entanto, foi rejeitada por Mnouchkine, por estabelecer, talvez, muito antecipadamente uma relação entre os atores e este objeto, o que poderia ser restritivo. Mas, desde o aparecimento da linguagem do cinema mudo e das primeiras experimentações em torno desta forma havia a imagem do estúdio de cinema estabelecida sem a presença da câmera como objeto no palco. Existia, apenas, a indicação de sua virtual presença ao se anunciar “Atenção! Silêncio! Ação!” ou “Silêncio! Motor!”, que no espetáculo se transformaria na repetida frase “Gire a manivela!”.

⁵³⁰ *Shambala*, na tradição budista tibetana, é um reino mítico escondido em algum lugar do Tibet, mencionado em uma série de antigos textos. Em sânscrito a palavra é formada por *swayam* + *bhala*, que significa “beneficiado em si”, ou ainda *swayam* + *bala*, significando “poderoso em si”. É um lugar de paz, tranquilidade e felicidade.

cena, início do século XX, recebeu também posteriormente um tratamento da autora Hélène Cixous, apesar de sua base ter sido criada nas improvisações.

Muitas personagens que aparecem no espetáculo surgiram destas audições, que eram muito mais numerosas, mas não cabiam na estrutura escolhida para ser apresentada ao público. Segundo a atriz Aline Borsari, um mês antes da estreia foi cortada uma hora em meia de espetáculo que correspondia, em grande parte, a essas audições. Foi também, a partir delas, que a equipe de criação do filme começou a ganhar mais espaço no espetáculo. Novas personagens participantes do filme foram surgindo ao longo de outros ensaios que não eram audições, mas colocavam em evidência o estúdio, através de diferentes propostas de improvisações. Portanto, havia para os atores, dois tipos de *concoctages* a serem realizadas, as que se relacionavam com o estúdio e suas personagens e as combinações relacionadas ao filme propriamente dito, baseado no romance de Jules Verne.

CONCLUSÃO

Minhas atividades como ator, encenador e professor e o diálogo constante entre estas três áreas de atuação no teatro me aproximaram do tema desta tese - a relação entre encenação e pedagogia - e da escolha de meu objeto de estudo - o *Théâtre du Soleil*. A possibilidade de um contato mais profundo com os modos de pensar e de fazer desta companhia me trouxe outra perspectiva no modo de se compreender um processo de criação e, também, um processo de formação, não como momentos separados, mas como experiências comuns pertencentes a um mesmo espaço. Afinal, não existe nesta companhia uma escola que desenvolva em paralelo um trabalho de treinamento ou aperfeiçoamento para os atores, nem mesmo um espaço dentro do cotidiano do grupo destinado especificamente à formação, mas antes, os processos de criação dos espetáculos e os espetáculos em si são os lugares onde se estabelece a relação ensino/aprendizagem pela prática pedagógica. Relação esta que se estende ao público, afinal os espetáculos são pensados como espaços de formação também para a plateia. O ambiente da *companhia* é entendido como uma *escola* nesta dupla acepção, assim como cada espetáculo, uma experiência sempre distinta para atores e espectadores.

Ainda que todo processo de criação e todo espetáculo possam ser considerados espaços de aprendizagem tanto para quem os faz como para quem os assiste, há no caso do *Soleil*, no entanto, uma *intencionalidade pedagógica* que mobiliza suas criações como parte de seu projeto artístico. A conquista de conhecimento e conseqüentemente uma transformação individual e coletiva são a base deste projeto. Conhecimento e transformação da equipe de criação em um primeiro momento e do público em um segundo momento.

Como ponto de partida para cada percurso criativo, os criadores se propõem sempre uma espécie de *desafio pedagógico*, pois cada nova proposta cênica coloca à prova modos distintos de se questionar o mundo contemporâneo através de meios teatrais. Em função disso, todo processo pressupõe uma atitude inicial de recomeço e de abertura ao novo, apesar de todas as conquistas anteriores. O caráter *exploratório* e *expedicionário* destes processos procura trazer à sala de ensaio todo o risco e imprevisibilidade de uma verdadeira busca. Busca esta que necessita de espaço e de tempo adequados, aliados fundamentais em qualquer investigação aprofundada.

No que diz respeito ao *espaço*, a Cartoucherie de Vincennes, local afastado e apartado da dispersão de uma grande cidade, propicia um mergulho em um modo particular de se viver

coletivamente e de se experienciar a arte. Modo este vinculado diretamente à maneira como Ariane Mnouchkine entende o teatro, o lugar do artista em uma companhia e da sua relação com o mundo e suas questões. A forma como o espaço cotidiano e o espaço artístico se articulam e dialogam neste local, fruto de uma atitude que parte, sobretudo, da encenadora/condutora deste grupo, favorece um tipo de ensaio e, conseqüentemente, uma maneira de se criar (estética) associada a um modo de se comportar (ética). Ciente de sua parcela de responsabilidade tanto no âmbito cotidiano quanto na esfera artística, o ator exercita sua participação no seio da companhia, percebendo a importância de suas atitudes e sua pró-atividade para a manutenção e o desenvolvimento do coletivo. As noções de partilha e de coletivização que perpassam as atividades diárias da companhia servem também como orientação para as práticas artísticas.

Em relação ao *tempo*, aspecto intimamente ligado ao tipo de espaço escolhido como sede para a companhia, explora-se ao máximo sua duração e a possibilidade de experiência advinda de um contato peculiar com ele. Os longos períodos de ensaios são decorrentes da dimensão pedagógica presente no interior de cada novo processo de criação, dentro do qual uma linguagem distinta precisa ser compreendida e apropriada pelos atores. Tanto os mais novos, que experienciam os percursos criativos auxiliados pelos mais antigos, como estes últimos, são expostos a *dispositivos de criação teatral* que precisam ser dominados e vividos em sua máxima potencialidade. Afinal, forma e conteúdo precisam caminhar juntos para que haja o encontro entre a poesia e a verdade, que para Mnouchkine representa o teatro. Neste caminho de experimentação, tateante, vacilante e aberto ao acaso, onde todos os participantes devem apresentar propostas como uma reação a uma provocação inicial da encenadora cria-se uma grande quantidade de material artístico que necessita de revisões, aprofundamento, abandono, retomadas e, sobretudo, de maturação para se estabelecer. Portanto, o tempo é um importante aliado desses percursos e não se faz nada sem levá-lo em consideração.

No interior dos processos de criação da companhia, alguns *procedimentos* são constantemente utilizados, assim como outros podem surgir de acordo com as demandas de cada novo projeto. O primeiro destes procedimentos é o estabelecimento de um modo próprio de se relacionar com o espaço de representação, considerado por Mnouchkine como um “terreno vago sublime”, um espaço vazio povoado de possibilidades e que funciona como um estímulo à imaginação. A cena - lugar simbólico, musical e poético - é uma área que antes mesmo de ser habitada pelo ator é percebida e sentida como um espaço-outro que deve ser respeitado e sacralizado. Entrar neste território pressupõe submissão a algumas leis específicas.

Como segundo procedimento, há a *transposição do real* ou a *teatralidade*, um recorte que provoca um afastamento imediato da realidade, um distanciamento em relação ao realismo-psicológico no que se refere ao jogo do ator. A escolha por um *dispositivo de criação teatral* a cada espetáculo serve como guia para o ator na tentativa de encontrar meios teatrais para tratar das questões do mundo e é, ainda, o que pela distância chama a atenção do espectador no contato com o tema que será tratado.

A *improvisação*, outro procedimento de base para toda e qualquer criação, coloca os atores em relação direta com a proposta inicial da encenadora, seja ela originada a partir de um texto previamente escrito ou de um tema. É através deste procedimento que a escritura cênica se constitui e, assim, o ator assume de forma mais efetiva a coautoria ou a autoria de uma obra. No contato corpo a corpo com o material que servirá de ponto de partida para o espetáculo, a improvisação proporciona uma abertura à imprevisibilidade, ao inesperado e ao novo. Como reações espontâneas à proposta inicial da encenadora *imagens* são produzidas pelos atores, compartilhadas com seus companheiros e transformadas a partir de combinações (*concoctages*) em propostas improvisacionais. É fundamental para o desenvolvimento do tipo de processo de criação da companhia, a apresentação de propostas, pois é somente através delas que se constroem os espetáculos. Trata-se, portanto, de um trabalho de *ex-posição* permanente dos atores diante do coletivo. A capacidade de reagir através da produção de imagens e a concretização destas como propostas improvisacionais fazem parte de um importante aprendizado que só se conquista com o tempo e com a abertura à experiência, permitindo-se ser afetado pelo outro. Neste caso, a noção de *alteridade* correspondendo a tudo que está fora de si (o espaço, os outros atores, a música, os figurinos, as máscaras, etc.). Portanto, o que se exercita diariamente nas criações do *Théâtre du Soleil*, por via do exercício da criação coletiva, é uma busca por autonomia e liberdade do ator dentro do ambiente da companhia. Como potencializar suas características e perspectivas individuais e aprender a colocá-las a serviço do coletivo? Essa é, talvez, a maior dificuldade de se estar em companhia e, ao mesmo tempo, a sua grande riqueza. Nem todos contribuirão do mesmo modo para um espetáculo e nem tudo que foi criado será aproveitado na obra escolhida para ser apresentada aos espectadores. Estar em companhia é um aprendizado também da renúncia de alguns desejos individuais que são sempre colocados em jogo diante do coletivo.

Como *ferramentas* que auxiliam pedagogicamente o ator em seu encontro com a teatralidade e com o presente, encontram-se a máscara, os figurinos e o visagismo, a música e os documentos. A *máscara*, ou o *jogo mascarado*, é o exercício do contato, da abertura e da aceitação do outro, uma vez que impõe ao ator uma transposição imediata de seu corpo,

transformando seu ritmo, seu pensamento e suas ações. Este jogo propõe de modo decisivo e direto a vivência de uma forma e a exigência de uma total submissão do ator ao objeto que ele veste, um apagamento do eu para o surgimento de outro. Como parte importante da noção de mascaramento do corpo como um todo há ainda o trabalho de experimentação dos *figurinos* e do *visagismo*. Trabalho que é realizado pelo ator paulatinamente ao longo do processo de criação através de *visões* sobre a personagem que tenta encontrar, auxiliado pela encenadora e pela equipe de figurinos. Para que o ator possa realizar um corte imediato do real e, também, começar a descobrir sua personagem, a transformação física mostra-se necessária, sendo um requisito desde o primeiro dia de ensaio.

No tocante à *música*, sua utilização, também desde o princípio de cada processo, é fundamental para o encontro com a teatralidade. É ela que, além de ser a organizadora do tempo do espetáculo, alimenta o ator emocionalmente e imaginativamente, afastando-o, ainda, do ritmo cotidiano e transformando suas ações.

Aliados a essas ferramentas que servem como sustentáculos para o alcance da teatralidade requerida em cada espetáculo da companhia, existem os *documentos*, que são os suportes e o contato com o real, com o mundo e suas questões. A rejeição que a encenadora sente pelo realismo psicológico não é, de forma alguma, uma rejeição pela realidade, mas ao contrário, é a partir desta que se constroem os espetáculos. Portanto, recorrer aos chamados “cronistas” da sociedade contemporânea e do passado é o modo como se mantém o diálogo com o real para poder melhor revelá-lo.

Como importantes fontes de inspiração e de aprendizado, um conjunto de *escolas* alimenta as criações do *Théâtre du Soleil*. São elas: o Oriente, as obras clássicas e o cinema. O contato com o *Oriente*, através de uma viagem empreendida na década de 60, modificou a maneira como a encenadora passou a perceber o cotidiano e o teatro. Além da noção de ritualização do dia a dia, algo tão caro às práticas da companhia, foram absorvidas a ideia de transmissão pela observação e pela imitação, através do contato dos atores mais jovens com os mais velhos, bem como a chamada “pedagogia da modéstia cópia”, que compreende a possibilidade de seguir durante um processo de criação um caminho deixado pelo outro. Além destes aspectos, há a visualidade do espetáculo, a plasticidade e a beleza das formas, e, principalmente, o jogo do ator. Deste jogo, alguns princípios de base como: a relação direta com a plateia, a importância do corpo na metaforização dos sentimentos, a utilização das máscaras e a relação com a música.

As *obras clássicas*, principalmente os textos de Shakespeare e Ésquilo, são consideradas por Mnouchkine como oportunidades de aprendizado pelo modelo, pelo

exemplo. Os contatos com estas obras foram considerados, em momentos específicos da trajetória da companhia, como retornos às escolas da tradição teatral devido à imposição de uma forma sempre radical e extremamente transposta ligada ao real e suas questões. Além dos momentos em que estes textos foram encenados pela companhia, como forma de se compreender melhor como revelar nosso tempo através de meios teatrais, estas obras funcionaram por vezes no interior de um processo de criação, como modos de verificação e/ou como exercícios para socorrer atores e encenadora em dificuldades encontradas no desenvolvimento da escritura cênica ou até mesmo na escolha de uma proposta.

O *cinema*, parte importante da formação de Mnouchkine, sempre orientou seu olhar artístico. Mas, em função das recriações dos espetáculos para a linguagem cinematográfica (filmes de teatro), esta orientação ganhou novas proporções e passou a conduzir de forma determinante as últimas criações do *Soleil*. Mais do que uma fonte de inspiração, como já ocorria na trajetória da companhia através da observação do trabalho dos atores e dos diretores, principalmente do cinema mudo, esta arte passou a modificar o modo de encenar da companhia. A apropriação pelo teatro de modelos técnicos do cinema e, também, do uso de projeções em cena, bem como a apreensão pelo cinema de elementos teatrais, transformaram ambas as linguagens. Intercâmbio que ajudou, sem dúvida, a flexibilizar os espetáculos criados.

Assim como o processo de criação é percebido como momento de aprendizado para a equipe artística, o espetáculo e o seu entorno são considerados como espaços de ensinamento para os espectadores. Ensino que no caso do *Soleil* está sempre associado ao prazer, ao divertimento e à celebração. Em função disso, existe uma preparação bastante clara e uma série de estratégias como partes fundamentais deste encontro público-companhia. O mesmo caráter exploratório e expedicionário que alimenta os percursos criativos é proposto ao espectador no contato com a obra espetacular. O *entorno* do espetáculo e o espetáculo *em si*, partes de um *evento teatral*, são criados com o intuito de proporcionar outra maneira de se relacionar com o objeto artístico, reconfigurando a relação espaço-temporal comum. Além das ideias e pontos de vista contidos no espetáculo em si, o que se pretende, de forma mais ampla, é propiciar ao espectador uma experiência que é, sobretudo, a partilha de uma forma singular de se viver em grupo e, conseqüentemente, uma forma de ver e se relacionar com o mundo.

Há, ainda, como parte importante do componente pedagógico que está na base do projeto artístico do *Soleil*, um trabalho de formação de plateia através do contato direto com escolas e universidades. Como modo de mediação do encontro entre espectador e espetáculo, foram criados os chamados *dossiês pedagógicos*, que têm como objetivo despertar o interesse

do espectador oferecendo modos de acesso às especificidades da linguagem teatral, tentando, no entanto, não retirar de alunos e professores a liberdade de trânsito pelo material temático do espetáculo.

As descrições e análises dos processos de criação dos dois últimos espetáculos do *Théâtre du Soleil*, *Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*, representam no conjunto desta tese, talvez, a maior contribuição desta pesquisa. Realizar um estágio em Paris, orientado pela professora e pesquisadora Josette Féral, ter acesso ao acervo da companhia na Cartoucherie de Vincennes, além das entrevistas feitas com integrantes e ex-integrantes do *Soleil*, tornaram possível esta tarefa. A tentativa deste capítulo descritivo-analítico foi tentar trazer o leitor para o lugar de criação destas duas obras colocando-o em meio ao movimento criativo, apontando os aspectos pedagógicos principais destes percursos, procurando, mesmo na dificuldade da linearidade da escrita, manter o aspecto não linear e simultâneo de um processo de criação teatral. Como não ocorreu uma observação direta em nenhum dos dois processos analisados, foi necessário investigar de forma acurada os documentos de processo (cadernos de notas e vídeos), os documentos públicos (entrevistas e depoimentos) e o material teórico-crítico produzido em função dessas obras. A maior dificuldade encontrada aqui foi lidar com a grande quantidade de material criado como parte integrante destes processos, os cadernos de notas e os vídeos das improvisações realizadas durante os ensaios. Sendo que em relação a estes últimos não foi possível sequer reproduzi-los, mas apenas assisti-los acompanhado de um gravador no qual foram registrados momentos marcantes do que era assistido e descrições das situações, ações e discursos proferidos na sala de ensaio, tendo como apoio as notas escritas.

Como método de trabalho foi preciso em um primeiro momento reorganizar este material, que não se encontrava em estado bruto como pode ocorrer quando se pesquisa processos de criação e se recorre a este tipo de documento. Ao contrário, todo o acervo relativo aos dois espetáculos em questão possuía uma organização prévia. Tanto os cadernos de notas foram organizados em pastas onde cada dia de ensaio foi discriminado e registrado, bem como os discos versáteis digitais (DVD) foram armazenados em caixas que precisavam a data do ensaio e os títulos das improvisações selecionadas e registradas. A partir deste material inicial, criei um sumário provisório, dentro do qual foram capitulados momentos considerados marcantes, um primeiro recorte. Claro que já esta escolha, esta forma de organização, representou o princípio de uma criação do pesquisador, uma opção interpretativa e, portanto, subjetiva. A primeira dificuldade, a extensão das informações na linearidade da escrita deveria ser superada para que fosse possível se estabelecer um olhar relacional ao

processo. Ao invés da leitura sequencial, realizada em um primeiro momento e fundamental na pesquisa, optei posteriormente por uma leitura que priorizava a observação de pontos específicos dos documentos escritos (cadernos de notas) me atendo para a possibilidade de recorrência destes pontos dentro do todo. Denominados nesta tese de “pontos nodais”, momentos de cruzamentos de linhas de ação dentro da rede de criação, estes poderiam ser retomados porque pertencentes a diferentes linhas de uma grande trama. A partir destes pontos foi construída uma rede, um mapeamento dos percursos criativos e de suas ramificações e inter-relações. A divisão e a titulação que aparecem nos itens do capítulo 5 desta tese são fruto desta forma de organização.

Afora todo o aprendizado conquistado no encontro com as práticas artístico-pedagógicas do *Théâtre du Soleil*, compreender os percursos criativos em sua rede relacional a partir da análise dos documentos de processo, dos documentos públicos e do material teórico-crítico foi, sem dúvida, um dos grandes aprendizados desta pesquisa. Descobrir um método de análise que tentasse dar conta dos movimentos, das escolhas, dos caminhos e dos desvios percorridos para se chegar a uma obra em espetáculo foi um exercício criativo muito importante para o desenvolvimento de meu olhar como pesquisador, professor, ator e encenador.

Observando de forma geral os dois processos analisados, foi possível perceber que, apesar de seguirem um modo comum de condução de “orientação coletivizante”⁵³¹ e de uso de procedimentos artístico-pedagógicos, mostraram-se distintos na maneira como a encenadora encaminhou a criação e como foram empregadas algumas ferramentas de jogo. No que diz respeito à condução, deve-se retomar uma discussão apontada no item 5.3.2. desta tese, a partir de entrevista realizada com a atriz Shaghayegh Beheshti e da observação dos processos analisados. Em *Les Éphémères* parece ter havido uma abertura e participação mais efetiva, onde os atores exercitaram a escritura cênica de modo mais amplo, sendo inclusive responsáveis pela elaboração dos espaços cênicos (plataformas móveis) e até pela encenação, como já havia ocorrido em *Le Dernier Caravansérail*. A própria função da encenadora modificou-se no interior deste processo, sendo inclusive subtraída no programa do espetáculo, que trazia o nome de Ariane Mnouchkine como propositora e em meio aos demais criadores. Como consequência, talvez, do caráter do tema escolhido, do maior risco e abertura que este propunha e da amplitude de seu enquadramento houve também um espaço maior para reflexões, interrogações e trocas. Claro que a orientação coletivizante que está na base do

⁵³¹ FISCHER, Stela. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 219.

projeto da companhia estava presente no processo de criação de *Les Naufragés du Fol Espoir* e sempre servirá como guia para o modo de pensar e de fazer do *Soleil*. Mas, neste caso, e como em muitos outros momentos da trajetória da companhia, a participação do coletivo e a função da encenadora como condutora do grupo sofreu modificações que estão diretamente relacionadas às propostas cênicas que servem como pontos de partida para as criações e as demandas subsequentes advindas destas primeiras decisões. Nas palavras de Bruno Tackels (2013), a necessidade de um trabalho permanente e coletivo sempre foi reafirmada pela companhia e, apesar de Mnouchkine ser considerada uma “bússola”, o *Théâtre du Soleil* jamais existiria e permaneceria “sem essa afirmação concreta de um trabalho em comum, fundado sobre as respirações múltiplas de um coletivo de atores”⁵³².

A coletivização do processo de criação e seu exercício cotidiano de aplicação, manutenção e transformação fazem parte das práticas artísticas da companhia, uma vez que a coletivização não é algo estático, inerte, mas antes um *processo* que se dá e se faz através de uma efetivação concreta em exercício. Algo que é visto e revisto com o desenvolver das atividades diárias e das demandas existentes. É muito nítido, no entanto, para Ariane Mnouchkine, que o processo de criação coletiva necessita do encenador com seu papel claramente definido. A sua presença, ao contrário, não impede que se trabalhe coletivamente, mas ajuda o coletivo em sua organização e desenvolvimento. Há, em sua visão, uma confusão politicamente perigosa na palavra “coletivo”, pois o uso desta não acarreta a ausência de alguém que cuide desse todo, pois sem esta pessoa, cumprindo esta função, seria uma *anarquia*, que para ela representa “uma lei disfarçada dos mais fortes”⁵³³. Existe, portanto, sempre alguém que arbitra, que sintetiza e que, acima de tudo, ajuda a criar as condições necessárias para o ato criativo, alguém que tem como principal tarefa dar espaço para os atores. O trabalho coletivo, desta forma, não inviabilizaria de modo algum a presença de uma direção, pois não há contradição entre a ideia de um coletivo e de um direcionamento deste. Ao contrário, a presença da função de coordenação seria indispensável para a existência do que a encenadora denomina de *democracia participativa*. Estas duas noções, *anarquia* e *democracia participativa*, estariam presentes na base de duas possíveis leituras da criação coletiva apontada por Fernando Peixoto (1993). No primeiro caso, o processo acabaria com a presença, no grupo, de um “chefe”, ou “autor”, ou “diretor”, uma vez que esta figura/função seria a própria negação do conceito, que pressupõe igualdade de participação no processo

⁵³² TACKELS, Bruno. *Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil*. Écrivains de plateau VI. Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2013. p.25.

⁵³³ MNOUCHKINE, Ariane. Palestra no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, em novembro de 2011 por ocasião da turnê do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir*. Anotações pessoais.

criativo. Já no segundo caso, haveria uma participação de todos, mas sem a exclusão de uma coordenação, de uma ideia de organização dos desejos coletivos, representada através das funções de “autor” ou “diretor”⁵³⁴. Essas duas leituras abrem, portanto, a possibilidade de diferentes configurações dentro do conceito de criação coletiva. E é na segunda leitura que se encontra o *Théâtre du Soleil* conduzido por Ariane Mnouchkine. Sem dúvida que dentro deste espaço de criação de orientação coletivizante, como já foi apontado, inúmeras modificações são operadas, como foi percebido na descrição e análise dos dois processos de criação (*Les Éphémères* e *Les Naufragés du Fol Espoir*).

Para Mnouchkine, outra função do encenador como coordenador de um coletivo é o cuidado e a atenção para que a noção de trabalho coletivo não se transforme em “censura coletiva”⁵³⁵. Aqui, o aprendizado é que se evite o combate prévio a ideias trazidas ao grupo antes mesmo que elas sejam expressas até o fim. Tendo como premissa nunca se cortar uma ideia pela raiz, experimenta-se até o que pode parecer mais estranho ou absurdo em um percurso criativo, uma vez que estes aparentes desvios podem ser reveladores de novos caminhos, de direções inesperadas. A encenadora como condutora deve permitir, ainda, o aparecimento e o desenvolvimento dos atores que estão progredindo nos ensaios, os que Mnouchkine denomina de “desbravadores” ou mais comumente de “locomotivas”. São eles que, através de sua progressão, auxiliarão o progresso dos outros e conseqüentemente o avanço coletivo, pois são os “iluminadores” da proposta de criação e os “inventores” de pontos de vista cênicos. Longe de compreender o trabalho coletivo como “igualitarista”, a encenadora se aproveita do que cada um é capaz de trazer para o todo em cada processo. Em função disso, o grupo tem que lidar com o “muito de alguns, o muito pouco de outros”⁵³⁶. Como nem sempre todos caminharão do mesmo modo em virtude das dificuldades e das exigências de cada nova proposta cênica, a condução via atores locomotivas se alterna a cada criação e, também, dentro de um mesmo processo.

Outra função importante do condutor/encenador na criação coletiva e que Mnouchkine desenvolve junto aos atores do *Soleil*, principalmente em relação aos mais novos com auxílio dos mais antigos, é o fornecimento de procedimentos e ferramentas para o exercício da autoria coletiva, ou melhor, da “autoralidade”⁵³⁷ coletiva. Essa autoralidade e, por conseguinte, uma autonomia artística, portanto, não é algo espontâneo em um grupo, mas resultado de um

⁵³⁴ PEIXOTO, Fernando *apud* FISCHER, Stela. *Op.Cit.* p. 72.

⁵³⁵ MNOUCHKINE, Ariane *apud* PASCAUD, Fabienne. *Op. Cit.* p.69.

⁵³⁶ Idem.

⁵³⁷ Para a autora Rosyane Trotta (2008), a palavra “autoria” estaria relacionada à ideia de obra concluída enquanto “autoralidade” teria relação com processo.

processo pedagógico que tem no encenador um ponto fundamental para sua efetivação. A efetivação da autoralidade coletiva torna o próprio processo autônomo sem que sejam necessárias maiores intervenções do encenador, que se coloca como um criador em meio aos demais criadores permitindo-se, também, se surpreender com as descobertas decorrentes da fluidez do processo.

Apesar dos processos de criação de *Les Éphémères* e de *Les Naufragés du Fol Espoir* seguirem uma orientação coletivizante há muitas diferenças entre ambos devido a distinção das propostas iniciais. Com *Les Éphémères*, o *Théâtre du Soleil* aprofundou uma pesquisa sobre a escritura cênica coletiva, a partir da escolha de um tema vasto por parte da encenadora, o que propiciou uma investigação mais aberta e menos diretiva. Através de uma diversidade de propostas improvisacionais os atores exercitaram a autoralidade individual e coletiva em sua amplitude, tanto em relação a aspectos plásticos (cenário, figurinos e iluminação) quanto a aspectos do jogo cênico (estados e ações), da própria encenação e do texto. Investigação há muito tempo desejada por Mnouchkine e experienciada em outros momentos na trajetória da companhia, que retornou com o espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil*, continuou em *Le Dernier Caravansérail*, não prosseguiu do mesmo modo no espetáculo seguinte, *Tambours sur la digue*, e voltou com *Les Éphémères*. Este ciclo de espetáculos, salvo o penúltimo de autoria de Hélène Cixous, coincidiu com a entrada na companhia de uma nova geração de artistas que, segundo Beheshti, ganharam voz e liberdade para se exprimirem a partir de questões diretamente relacionadas à nossa época, à urgência do presente. Já com *Les Naufragés du Fol Espoir*, a autoralidade do espetáculo foi partilhada entre o romance de Jules Verne, ponto de partida para a criação, o coletivo de atores, a encenadora e a autora Cixous.

A transposição do real (teatralidade), procedimento presente em qualquer percurso criativo da companhia foi utilizado de modo também distinto. Em *Les Éphémères*, a proximidade com o espectador e com a época atual colocou em risco a própria noção de recorte e distanciamento da realidade, mas representou uma espécie de aposta na capacidade do espectador de reconhecer e se reconhecer nas histórias vividas em cena. Ao invés da teatralidade estar centrada no corpo dos atores e em suas ações, como na maior parte dos espetáculos da companhia, ela se encontrava localizada fundamentalmente no espaço cênico, nas plataformas móveis, “pequenos mundos” que, em conjugação com a música, deslizavam por uma passarela localizada no centro de uma plateia bi-frontal. A atuação, descrita pelos atores como uma “vivência”, e os personagens, experienciados como “seres”, eram apoiados

também pela música que, desta vez, conduzia sutilmente o trabalho dos atores ditando o ritmo de suas ações (físicas e verbais).

Em *Les Naufragés du Fol Espoir* se retomava o chamado *jogo mascarado*, centrado no corpo e nas ações dos atores, com a descoberta do *cinema mudo* como *dispositivo de criação teatral*. A linguagem a ser apropriada, neste caso, era este modo específico de atuação, conjugado com a utilização das legendas, o que ocasionou uma transformação da escrita textual.

As *improvisações* foram utilizadas de modos distintos também em ambos os processos. Em *Les Éphémères* por conta da delicadeza e da intimidade que o tema propunha houve uma mudança no modo de se combinar as improvisações (*concoctages*). Diferente da noção de personagem distante no tempo, no espaço e, até emocionalmente, tratou-se, desta vez, de histórias vividas pelos atores, por parentes ou amigos, o que tornava a pesquisa um mergulho mais profundo em si mesmo. Ao invés das *visões* dos atores serem trocadas diante de todos, em círculo, elas eram expostas em segredo, para pequenos grupos. Por conta de todo o material cênico ser produzido a partir das improvisações na sala de ensaio e não possuir um fio narrativo que os ligasse, a forma que teria a obra apresentada ao público foi durante muito tempo do processo de criação repensada, questionada, até que se chegasse à conclusão de que não haveria ligação entre as histórias, mas cada um dos mundos vividos em cena seria como pequena ode, um fragmento de um grande mosaico.

Em *Les Naufragés du Fol Espoir*, por conta do romance *os Náufragos do Jonathan* de Jules Verne ser o ponto de partida para a criação do espetáculo, houve a utilização de um procedimento distinto, uma equipe de roteiristas, que antes mesmo dos ensaios serem iniciados começou a trabalhar na leitura, seleção, pesquisa e criação de um roteiro para futuras improvisações. Estas, por conta deste dado novo, foram realizadas de dois modos distintos. Toda a parte referente ao filme que era feito em cena foi escrita previamente por Hélène Cixous, auxiliada pelas reuniões com os roteiristas, e depois colocada à prova através de improvisações com o texto na mão. A parte relacionada à equipe de filmagem era improvisada a partir de propostas dos atores. Propostas estas que diziam respeito ao encontro com personagens que fariam parte desta equipe e a escolha por situações do cotidiano de um processo de criação, com todos os seus avanços, desvios, descobertas e êxitos.

Assim como acontece desde o espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil*, após uma seleção posterior a cada dia de ensaio, parte do material improvisacional é descartada e outra parte é registrada em disco versátil digital (DVD). É a partir deste recurso fundamental para a

constituição de uma escritura cênica que improvisações são retomadas e aprofundadas pelos atores, bem como cenários e figurinos são definidos e confeccionados em sua forma final.

Ao término desta grande aventura que foi este período de quatro anos dedicados ao estudo do *Théâtre du Soleil*, com foco no componente pedagógico que irriga esse projeto artístico, gostaria de finalizar esta reflexão com uma provocação e, talvez, uma convocação ao leitor deste tese. O contato com este projeto artístico e com os procedimentos dele advindos pode ajudar a iluminar uma possível aproximação entre criação, formação e transmissão e também pode auxiliar a pensarmos de que forma uma companhia, ou até mesmo a ideia de companhia, pode alimentar o espaço de formação tradicional, assim como a ideia de escola e de aprendizado pode irrigar o projeto de um grupo teatral. Assim como o *Soleil* pode ser considerado uma *companhia-escola*, que reúne em um mesmo espaço a criação e a formação, porque não pensar em uma *escola-companhia*, que se alimentaria de características do teatro de grupo como parte fundamental de seu projeto pedagógico, tendo como foco a criação de orientação coletivizante visando a autoralidade e a autonomia artística. Um espaço que a partir de um projeto artístico-pedagógico fomentasse o desenvolvimento de projetos e de processos de criação que conjugassem saberes e, não, aulas com conteúdos díspares e sem qualquer ligação entre si. Neste espaço, coabitariam, ao invés de alunos (ausentes de luz), artistas/aprendizes e artistas/pedagogos que coletivamente se colocariam em experiências sempre distintas, se provocariam e se convocariam para buscas comuns.

Seria possível as instituições de Ensino de Teatro se (re)aproximarem cada vez mais da noção de criação imbricada na noção de formação? Seria possível existir dentro de uma instituição apenas espaços de criação? Espaços que propiciassem verdadeiramente a experiência da criação em seu processo de tentativas, riscos e aventura, e que colocassem todos os envolvidos - inclusive os docentes - neste lugar de busca, de pesquisa?

Sem dúvida que um dos fatores que contribui para esta separação entre a criação e a formação é o tempo, uma vez que a ideia de experiência e de continuidade de pesquisa presente na companhia não se estabelece no espaço de formação tradicional, que se constrói a partir de uma visão panorâmica, visitando rapidamente diversos territórios sem o devido vagar, e tendo como foco o acúmulo de informações e técnicas. Há neste passeio veloz e obsessivo, uma excessiva segmentação, linearidade e estaticidade das chamadas “disciplinas”, que não se relacionam e que não interagem na maioria das vezes. O que é um contrassenso se pensarmos que todo processo criativo é relacional, em rede, e, portanto, não-linear e simultâneo. Separar criação e formação só ajuda a perpetuação de uma série de outras

dicotomias: aula/ensaio, técnica/intuição, aquecimento do corpo/aquecimento da imaginação, teoria/prática, corpo/mente, etc.

O ambiente hoje destinado à formação poderia ser pensado mais como um ambiente de criação e, também, influenciador dos processos de criação dos grupos e companhias de teatro? A Universidade pode ser tratada efetivamente como um local de transformação, de provocação e de modificação dos modelos de produção e de criação vigentes? Penso que o artista/pedagogo que se põe em risco e aventura (em processo de criação) deveria estar cada vez mais presente na Universidade e as aulas deveriam ser pensadas e praticadas mais como espaços de criação e menos como lugar de transferência de conhecimento no sentido mais terrível do termo: “Eu sei algo que transfiro para você”. Pensar no processo criação/formação é levar em consideração a transmissão entendida aqui, como já foi exposto nesta tese, não apenas como treinamento ou transferência de técnica, mas como criação de possibilidades de produção e/ou construção de conhecimento. Por isso a ideia da *companhia* e de *coletivização* do processo de criação. É interessante reafirmar que a criação coletiva, ou a prática de orientação coletivizante, que ao pressupor seu método de trabalho já está intimamente relacionada à prática pedagógica, liga-se ainda a esta prática e a potencializa, pelo fato de se repensar, se retificar e se reconfigurar enquanto modo de condução, no interior mesmo do processo. Assim como aponta Trotta (2008), sua efetivação como prática e sua auto-avaliação simultâneas, tornam-na “uma pedagogia da máxima autoria possível”⁵³⁸.

É importante ressaltar, ainda, como foi apontado no item 1.2. desta tese, que esta *escola-companhia* pensada, aqui, estaria ligada a noção de “*comunidade* real capaz de ser *auto-suficiente* e de responder às próprias *necessidades*”⁵³⁹. Sendo fundamental, como aponta Cruciani, que a mesma, assim como o teatro, fosse ao mesmo tempo um compromisso com o já existente e, por outro lado, um lugar onde as *utopias* se tornassem realidades, bem como um espaço onde as tensões que sustentam o ato teatral assumissem formas e fossem *colocadas em teste*.⁵⁴⁰

⁵³⁸ TROTTA, Rosyane. *Op.Cit.* p. 307.

⁵³⁹ COPEAU *apud* CRUCIANI, Fabrizio. p. 26. Grifo meu.

⁵⁴⁰ CRUCIANI, Fabrizio. “Aprendizagem”. In: *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. 1995, p.26. Grifos meus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GERAL

Livros:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

ASLAN, Odete. *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____; BABLET, Denis. *Le Masque du Rite au Théâtre*. Paris: CNRS, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANU, Georges. *Exercices d'accompagnement: d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens Éditions, 2002.

_____. *Les Répétitions: de Stanislavski a aujourd'hui*. Paris: Actes Sud, 2005.

_____. *De la parole au chant*. Paris: Actes-Sud, 1995.

BARBA, Eugênio; SAAVERESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução: Luís Otávio Burnier et al. Campinas: Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, S.A.

BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. 5ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BORGAL, Clément. *Jacques Copeau*. Paris: L'Arche, 1960.

BORIE, Monique. "Enseignement et creation, un même chemin". In: *Le Metteur en scène en pédagogie*. Paris: Actes Sud/ Théâtre National Chaillet, nº 8, 1988.

_____; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

- BRAUN, Marta. "The Photographic Work of E.J.Marey". In: *Studies in Visual Communication*, vol9, nº 04, 1983.
- BRECHT, Bertolt. "Observation de l'art et l'art de l'observation". In: *Écrits sur la littérature et l'art*, tome 2 (Sur le Réalisme). Paris: L'Arche, 1970
- CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria: os fantasmas da cena*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.
- CARVER, Raymond. *All of Us: the collected poems*. New York: Vintage Books, 2000.
- COPEAU, Jacques. *Appels*. Paris: Gallimard, 1974.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.].
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- DORT, Bernard. "A encenação, uma nova arte?" In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p.61-97.
- FÉRAL, Josette. (org.). *L'école du jeu: former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions. 2003.
- _____. *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: l'Entretemps Éditions, 2011.
- FISCHER, Stela. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FO, Dario; RAME, Franca (org.) *Manual mínimo do ator*. Tradução Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3ª edição. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 26ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Ditos e Escritos, vol.3*. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GISH, Lilian. *Le cinéma, Mr. Griffith et moi*. Colection Poche Cinéma. Paris: Ramsay, 1998.
- GHIRALDELLI JR., Paulo. *O que é Pedagogia*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HUIZINGA, Jan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique*. Arles: Actes Sud, 1997.

- MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le Théâtre*. Tome IV. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.
- _____. *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MITTER, Shomit. *Systems of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. New York: Routledge, 2007.
- MÜLLER, Carol (org.). *Le training de l'acteur*. Paris: Actes Sud, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira et. al. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Dictionnaire de Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- _____. *Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequenos Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- PROUST, Sophie. *La Direction d'acteurs: dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretiens éditions, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- RENOIR, Jean. *Écrits*. Colection Poche Cinéma. Paris: Ramsay, 2008.
- ROSENFELDT, Anatol. "Que é mise-en-scène?" In: *Prisma do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p.75-107.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.
- THAIS, Maria. *Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.
- VEIGA, Ilma Passos Alencastro (org.). *Projeto Político-Pedagógico da Escola: uma construção possível*. Campinas-SP: Papirus, 2011.
- VERNE, Julio. *Os Naufragos do Jonathan*. 3ªedição. Tradução de Henrique Lopes de Mendonça. Vol 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, S.A.

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: estação das Letras e Cores, 2010.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Dissertações e Teses:

ILARI, Mayumi Denise Senoi. *Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado: O Bread & Puppet Theatre na Sociedade de Consumo*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANTOS, Maria Thais Almeida. *O encenador como pedagogo*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação em Artes, 2002.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do Teatro de Grupo*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 1995.

_____. *Autoria Coletiva: processos de criação teatral*. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2008.

Artigos:

FÉRAL, Josette. “A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.3, n.2, p. 566-581, maio/ago, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10/10/13.

MARTINS, Marcos Bulhões de. “O mestre-encenador e o ator como dramaturgo”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.2, 2002.

MOTTA LIMA, Tatiana. “A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões”. *ILINX*. Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP, n.2, nov. 2012. Disponível: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>. Acesso em 04/02/13.

PICON-VALLIN, Béatrice. “Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico”. *Revista Sala Preta* - volume 11, Edição nº 11, Seção: ENTREVISTAS, Artigo 1, São Paulo: ECA-USP, 2011.

PINTO, Umberto de Andrade. “Um conceito amplo de pedagogia”. Artigo criado a partir de trabalho apresentado no XIII ENDIPE - Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino -

Universidade Federal de Pernambuco (Recife/PE), 2006. Fonte: <http://www.metodista.br/ppc/multiplas-leituras-01/um-conceito-amplio-de-pedagogia>. Acesso em 05/01/2012.

PROUST, Sophie. “Le corps du metteur en scène”. Disponível em: www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf. Acesso em 06 jan. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. “Política da Arte”. *São Paulo S.A. Práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. Conferência apresentada no SESC Belenzinho - São Paulo, 2005.

Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/conferencias. Acesso em: 06/06/2010.

_____. “Entrevista”. *Revista Cult*, 30 de março de 2010.

THÉÂTRE DU SOLEIL

Livros:

BABLET, Marie-Louise; BABLET, Denis. *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*. Paris: Editions du CNRS, 1979

BOTTIROLI, Silvia; GANDOLFI, Roberta. *Un Teatro attraversato dal mondo: il Théâtre du Soleil oggi*. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2012.

FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil: Autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1998.

_____. *Dresser un monument à l'éphémère: rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1995.

KIERNANDER, Adrian. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. New York: Cambridge University Press, 1993.

LABROUCHE, Laurence. *Ariane Mnouchkine: un parcours théâtral*. Paris: L'Harmattan, 1999.

MILLER, Judith G. *Ariane Mnouchkine*. New York: Routledge, 2007.

MNOUCHKINE, Ariane; PASCAUD, Fabienne. *L'art du present*. Paris: Plon, 2005.

MOUNIER, Catherine. "Deux créations collectives au Théâtre du Soleil, 1793, *L'Age d'or*". In: *Les Voies de la création théâtrale*, n°5, études réunies par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Editions du CNRS, Paris, 1977, pp. 121-278.

PASCAUD, Fabienne. *L'art du present*. Paris: Plon, 2005.

PICCON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*. Paris: Actes Sud, 2009.

QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 1999.

QUILLET, Jean-Marc. *Musique e Théâtre: la musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil*. Paris: L'Harmattan, 2013.

TACKELS, Bruno. *Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil*. Écrivains de plateau VI. Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2013.

VERNE, Jules; CIXOUS, Hélène; Théâtre du Soleil. *Les Naufragés du Fol Espoir*. Paris: Théâtre du Soleil, 2010.

WILLIAMS, David. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil sourcebook*. New York: Routledge, 1999.

Artigos:

ASLAN, Odette. “Le masque: une discipline de base au Théâtre du Soleil”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 7 de mar. 2006.

FÉRAL, Josette. “Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n.14, jul-set, 2002.

BABLET, Marie-Louise; BABLET, Denis. “À la reencontre de la vie: les petits bourgeois ou la peur de vivre”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-petits-bourgeois-1964/a-la-rencontre-de-la-vie-1-les>. Acesso em 10/02/11.

COUPFERMANN, Émile. “Différent: le Théâtre du Soleil”. In: *Travail Théâtral*. Cahiers trimestriels, janviers-mars, 1971.

MANGADO, Vincent; JAMBERT, Dominique. “Rencontre”. In: *Planète Jules Verne*. “Les Naufragés du Fol Espoir”. Nantes: Coiffard Éditions, mars, 2013. p.13-27.

_____. “La part du rêve: Le songe d’une nuit d’été, libérer l’inconscient”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-songe-d-une-nuit-d-ete-1968/la-part-du-reve-2-le-songe-d-une>. Acesso em 21/02/12.

BANU, Georges. “De l’apprentissage à l’apprentissage”. *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, décembre 2001. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/le-theatre-du-soleil/de-l-apprentissage-a-l-lang=fr>. Acesso em: 04/03/2012.

_____. “Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 12 set. 2008.

BOUVET, Marie-Hélène. “Os figurinos de Les Éphémères”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.7, 2007.

CELIK, Olivier. “Une Utopie en partie réalisée”. *Le Théâtre du Soleil, notre théâtre*. Avant-scène théâtre, juillet, 2010.

DUSIGNE, Jean-François. “Ariane Mnouchkine en marge de l’institution”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 12 set. 2008.

GAUVIN, Lise. “Entretien avec Ariane Mnouchkine: l’itinéraire d’une troupe”. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/036687ar>. Acesso em 10 jan. 2010.

MNOUCHKINE, Ariane. “Une prise de conscience”. In: *Le Théâtre 1968*, cahiers dirigés par Arrabal, Paris, Christian Bourgois, 1968.

_____. “Le Fil d’Ariane selon Mnouchkine”. *Le Monde de l’éducation*, n° 265, décembre, 1998.

_____. “Les Dieux qu’il nous faut”. In: *Acteurs*, n.2, février, 1982.

_____. “Petit Inventaire”. *L’avant-scène théâtre*, Le Théâtre du Soleil, notre théâtre, juillet 2010, n°1284-1285.

NEUSCHÄFER, Anne. 1970-1975: “Ecrire une Comédie de notre temps – La Filiation avec Jacques Coupeau”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 12 set. 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. “Os mundos íntimos do Soleil”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.7, 2007.

_____. “Un vrai masque ne cache pas, il rend visible”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 7 de mar. 2006.

_____. “L’Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 7 de mar. 2006.

_____. “Une oeuvre d’art commune”. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr>. Acesso em 7 de mar. 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre*. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr>. Acesso em 25/10/2012.

PROUST, Sophie. “Le corps du metteur en scène”. Disponible em: www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf. Acesso em 06 jan. 2008.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. “Breve exposição ao Soleil”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.7, 2007.

SAADI, Fátima; PELÚCIO, Chico. “Juliana Carneiro da Cunha e o teatro do intérprete total”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n.14, jul-set, 2002.

SANTOS, Valmir. “Vestígios da casa”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.7, 2007.

SILVA, Igor de Almeida. “A criança e o sótão”. In: *Sala Preta*, PPGAC-USP, vol. 12, n.1, jun 2012, p.63. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57547. Acesso em 23/09/13.

SIMON, Alfred. “Naître et renaître au théâtre”. In: *Théâtre em Europe*, n.3, Paris, juillet, 1984.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. “Visar a perfeição para atingir a beleza”. *Sala Preta*, São Paulo, ECA-USP, n.4, 2004.

_____. “Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil: notas de uma trajetória entre palco e tela”. Disponível em: <http://www.etnocologia.org>. Acesso em: 12 jan. 2010.

Dissertações e Teses:

ATHIÉ, Tatiana. *Juliana Carneiro da Cunha e sua escrita corpórea*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2007.

DUSIGNE, Jean-François. *Apprentissage à l'école de Shakespeare*. Master sous la direction de Georges Banu. UFR d'Études Théâtrales. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 1985.

SINARD, Alisonne. *Les Éphémères au Théâtre du Soleil: des répétitions à la représentation*. Master 1 sous la direction de Georges Banu. UFR d'Études Théâtrales. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2010.

Filmes:

DARMOND, Eric; VILPOUX, Catherine. *Au soleil même la nuit*. Coproduction AGAT Film & Cie, La sept ARTE, Le Théâtre du Soleil. DVD, cor., 190 min., 2011.

DOSSE, Jeanne. *Un cercle de connaisseurs*. BEL AIR Classiques, Théâtre du Soleil. DVD, cor, 60 min., 2010.

FRANCK, Martine. *Ariane & Compagnie: Le Théâtre du Soleil*. Coproduction SEPT ARTE e PRV. VHS, cor, 26 min.

MNOUCHKINE, Ariane. *1789*. VHS, cor, 120 min.

_____. *Tambours sur la digue*. Bel Air Media, Théâtre du Soleil, ARTE France, CNDP, ZDF Theatrekanal. DVD, cor., 158 min., 2002.

_____. *Molière*. BEL AIR Classiques et CNDP. DVD, cor, 244min., 2004.

_____. *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*. BEL AIR Classiques, ARTE France et CNDP. DVD, cor, 305min., 2006.

_____. *Les Éphémères*. BEL AIR Classiques, ARTE France et CNDP. DVD, cor, 347min., 2009.

PACHECO, Antônio Jordão. *Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil*, documentário, SESCTV, cor, 60 min., 2007.

VANNUCCI, Duccio Bellugi; SABIDO, Sergio Canto; CHEVALIER, Philippe. *Un Soleil à Kaboul*. Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell Canto Laï. DVD, cor., 75 min., 2007.

VILPOUX, Catherine. *Ariane Mnouchkine: l'aventure du Théâtre du Soleil*. AGAT Film & Cie, ARTE France, Le Théâtre du Soleil, INA, Bel Air Média. DVD, cor, 75 min, 2009.

Programas de espetáculos:

L'Age d'or: première ébauche. Paris: Théâtre Ouvert Stock, 1975.

Les Éphémères / Os Efêmeros. Organização SESC São Paulo. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2007

Texte-programme de Richard II. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/texte-programme-de-richard-ii>. Acesso em: 30/10/13.

Dossiês pedagógicos:

Les Éphémères: Théâtre du Soleil. Pièce (dé)montée, n.26, juillet-novembre, 2007. Disponível em: http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/les-ephemeres_total.pdf. Acesso em 12/10/2011.

Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores): Théâtre du Soleil. Pièce (dé)montée, n.101, janvier, 2010. Disponível em: http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/les-naufragés-du-fol-espoir_total.pdf. Acesso em 12/10/2011.

Arquivos do Théâtre du Soleil:

Cadernos de Notas e Discos Versáteis Digitais (DVD) dos ensaios do espetáculo *Les Éphémères*.

Cadernos de Notas e Discos Versáteis Digitais dos ensaios (DVD) do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir*.

Entrevistas:

ANDREONE, Liliana. Entrevista concedida ao autor em janeiro de 2013.

AZEMCOT, Myriam. Entrevista concedida ao autor em dezembro de 2012.

BEHESHTI, Shaghayegh. Entrevista concedida ao autor em janeiro de 2013

BORSARI, Aline. Entrevista concedida ao autor em setembro de 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, Juliana. Entrevista concedida ao autor em outubro de 2012.

COTTU, Delphine. Entrevista concedida ao autor em dezembro de 2012.

DE MELLO E SOUZA, Fabianna. Entrevista concedida ao autor em outubro de 2011.

DOE-BRUCE, Eve. Entrevista concedida ao autor em novembro de 2012.

DUROZIER, Maurice. Entrevista concedida ao autor em outubro de 2012.

MANGADO, Vincent. Entrevista concedida ao autor em janeiro de 2013.

MNOUCHKINE, Ariane. Entrevista concedida à *Sabatina Folha/SESC*, 2011.

_____. Entrevista concedida a Silke Greulich, *ARTE-TV*, 2003.

NICOLAÏ, Serge. Entrevista concedida ao autor em janeiro de 2013.

SARIBEKYAN, Armand. Entrevista concedida ao autor em outubro de 2012.