

Karine De Bacco

Les Shakespeare Théâtre du Soleil
Richard II, La nuit des Rois, Henry IV,
Peines d'amour perdues, Henry V



uff

Universidade
Federal
Fluminense



IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social

**OS MODOS DE RELAÇÃO MÚSICO/ATOR NOS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO THÉÂTRE DU SOLEIL**



NITERÓI

(2016)

Karine De Bacco

Os modos de relação músico/ator nos processos de criação do *Théâtre du Soleil*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção de título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes. Área de concentração: Estudos Críticos das Artes (ECA).

Orientação: Prof. Dr. Pretextato Taborda Junior.

NITERÓI
(2016)

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B117 Bacco, Karine de.

Os modos de relação músico/ator nos processos de criação do
Théâtre du Soleil / Karine de Bacco. – 2016.

151 f. ; il.

Orientador: Pretextato Tabora Junior.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação
Social, 2016.

Bibliografia: f. 107-110.

1. Processo de criação. 2. Relação músico/ator. 3. Théâtre du Soleil.
I. Tabora Junior, Pretextato. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

Agradecimentos

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes e aos professores e professoras que compartilharam saberes conosco.

Ao meu orientador o professor Tato Taborda, que não deixou com que eu me perdesse em meio a essa jornada de tantas descobertas.

A Jean-Jacques Lemêtre, Maurice Durozier e Juliana Carneiro da Cunha, pela generosidade e disponibilidade em compartilhar suas experiências e conhecimentos durante os dois anos dessa jornada. Vocês fazem eu me apaixonar todos os dias pelo teatro e dão forças para continuar minha jornada como atriz-aprendiz. A Frank Pendino, pela ajuda valiosa com os arquivos de áudio e textos tão enriquecedores para a pesquisa.

A Augusto, Evelin, Giovanni e Josafá, amigos e colegas que compartilharam comigo manhãs, tardes, risadas, angústias, descobertas, biscoitos e cafés. Compartilho aqui todo carinho que sinto por vocês.

A Gustavo, companheiro dessa jornada e da jornada da vida, sempre minha inspiração. Obrigada por acreditar em mim, compartilhar seu conhecimento e estar sempre ao meu lado. Compartilho aqui todo meu amor e admiração por ti.

E especialmente a minha família, minha mãe Nelci, meu pai Mauro e meu irmão Ricardo, por todo apoio, carinho, generosidade e amor que compartilham comigo. Amo vocês e dedico essa conquista a vocês.

RESUMO

Essa pesquisa busca compreender a relação músico/ator na criação, tomando por base os modos de relação entre o músico/compositor/*luthier* Jean-Jacques Lemêtre e os atores e atrizes do grupo francês *Théâtre du Soleil*. A investigação dessa relação se dá, primeiramente, a partir de uma análise geral do processo de criação do grupo, seguida de entrevistas realizadas com os atores, atrizes e o músico/compositor para, por fim, investigar os procedimentos e os modos de relação utilizados por Lemêtre e pelo *Soleil* na trilogia Shakespeare, com as peças “Ricardo II” (1981), “Noite de reis” (1982) e “Henrique IV” (1984). Esses modos de relação são estabelecidos a partir da escuta recíproca, do jogo e da improvisação, propostos pelos atores, encenadora e músico. Dessa troca de estímulos surgem subsídios para que o músico escolha seus instrumentos e as sonoridades a serem produzidas com eles, em diálogo com as propostas corporais dos atores em cena.

PALAVRAS-CHAVE: processo de criação; relação músico/ator; *Théâtre du Soleil*.

RESUMÉ

Cette recherche cherche à comprendre la relation musicien/acteur dans la création, et a comme base les modes de relation entre le musicien/compositeur/luthier Jean-Jacques Lemêtre et les acteurs et actrices de la troupe française Théâtre du Soleil. L'investigation de cette relation, est donnée, premièrement, à partir de l'étude des procédures utilisées par le Soleil, dans la création, ensuite, on propose l'analyse des entretiens faits avec Lemêtre et les acteurs et actrices sur le processus de création de la troupe ainsi que l'analyse de les modes de création employés, pour Lemêtre et pour le Soleil, dans les trois spectacles de la trilogie Shakespeare: "Richard II" (1981), "La nuit des rois" (1982) et "Henry IV" (1984). Ces modes de relation a lieu à partir de l'écoute réciproque, du jeu et de l'improvisation proposés par les acteurs, metteur en scène et musicien. Cette échange de propositions donne au musicien des subventions pour choisir ses instruments et leur sonorité, ceux qui pourront dialoguer avec les propositions corporelles des acteurs en scène.

MOTS-CLÉS: procédure de création ; relation musicien/acteur ; Théâtre du Soleil

Sumário

PRÓLOGO

(Introdução)

I Chaves emprestadas e utopias -----	11
II Jean-Jacques Lemêtre e a música de teatro -----	14
III Motivações, metodologia e estrutura da pesquisa -----	16

CAPÍTULO 1

Termos estruturantes

1.1 O triângulo de ouro-----	20
1.2 O tapete voador -----	22
1.3 A diferença entre visão e ideia -----	25
1.4 O <i>concoctage</i> -----	27
1.5 O vazio e o espaço de aparição -----	29

CAPÍTULO 2

As formas de trabalho

2.1 Para a interpretação

2.1.1 Encontrar as doenças/estados -----	32
2.1.2 As máscaras -----	34
2.1.3 Exercitar o músculo da imaginação -----	39
2.1.4 A diferença entre estar presente e estar no presente -----	42

2.2 Para a música

2.2.1 Um <i>aller/retour</i> -----	43
2.2.2 A música de teatro no <i>Théâtre du Soleil</i> -----	45
2.2.3 Algumas regras para a composição da música de teatro -----	47
2.2.4 A música destinal -----	48

2.3 As relações com as origens

2.3.1 As paixões, as emoções e as ordens cósmicas -----	49
2.3.2 A busca pela origem -----	53
2.3.3 A apropriação de recursos originários -----	54
2.3.4 Considerações sobre a importância do conhecimento das formas de teatro orientais para os atores ocidentais -----	56

CAPÍTULO 3

Introdução ao Ciclo Shakespeare

3.1 Contextualização do tempo histórico e da linha de pertencimento teatral -	58
---	----

3.2 As origens e as justificativas das escolhas de nutrição para os espetáculos	64
3.3 A nutrição de cada espetáculo	
3.3.1 Ricardo II -----	70
3.3.2 Henrique IV -----	72
3.3.3 Noite de Reis -----	73
3.4 A nutrição da música de teatro -----	74
3.4.1 A prancha de instrumentos dos três espetáculos -----	75
3.5 A nutrição do espaço de atuação -----	79

CAPÍTULO 4

Os modos de relação músico/ator nos processos de criação do Ciclo Shakespeare

4.1 O texto e a métrica da língua -----	82
4.2 O corpo/voz e a relação com os instrumentos -----	87
4.3 O <i>leitmotiv</i> -----	96
4.4 As imagens e a música desenham o espaço -----	98
Considerações Finais -----	100
Bibliografia -----	107
Índice de imagens -----	110
CD/MP3/ÁUDIO -----	111
Referências não publicadas	
Entrevista I – Jean-Jacques Lemêtre -----	111
Entrevista II – Jean-Jacques Lemêtre -----	114
Entrevista I – Maurice Durozier -----	115
Entrevista II – Maurice Durozier -----	124
Entrevista I – Juliana Carneiro da Cunha -----	129
E-mail 1 -----	134
E-mail 2 -----	135
E-mail 3 -----	138
E-mail 4 -----	139
Textos originais que foram traduzidos nesse trabalho -----	142

PRÓLOGO

(Introdução)

Chaves emprestadas e utopias

O *Théâtre du Soleil* nasceu em 1964, Ariane Mnouchkine, encenadora do grupo desde sua fundação, conta que a primeira sede da companhia foi em uma sala no sótão da Universidade de Sorbonne, ainda quando atendiam pelo nome de Associação Teatral dos Estudantes de Paris (ATEP), o zelador da instituição confiou a ela e a mais três estudantes a chave de uma sala. Do mesmo modo, o diretor da Casa de Cultura¹, que atualmente se chama *Louis-Lumière*, lhes emprestava a chave de uma sala e pedia que a devolvesse ao quadro de chaves ao terminarem os ensaios de “Os pequenos burgueses” (1964) de Gorki, primeiro espetáculo do *Soleil* (PICON-VALLIN, 2011).

Segundo ela isso não existe mais, as pessoas não emprestam mais as chaves, tudo depende de funcionários, autorizações e horários regulamentados previstos em estatutos, e isso é uma pena, é preciso lutar para “que haja a chave”! Em 1970 conquistaram as chaves da *Cartoucherie* e a fizeram sua sede, onde estão até hoje, um espaço que pertence aos atores, a encenadora, ao músico, aos técnicos do espetáculo, ao público, um lugar onde a chave está sempre disponível.

A *Cartoucherie* se tornou um espaço que não pode ser caracterizado nem como público nem como privado, mas sim comum. Semelhante ao que Copeau e Vitez chamaram de “*théâtre-abri*”, no início do século XX na França e os Russos, na mesma época, chamaram de “*théâtre-maison*”, um lugar de trabalho onde convivem os afazeres domésticos, manuais, intelectuais, técnicos, criativos, musicais, culinários, um espaço inteiramente compartilhado pelos atores, músicos, técnicos e demais integrantes da trupe, sem esquecer, é claro, do público, que é sempre acolhido da maneira mais aconchegante possível (PICON-VALLIN, 2014).

Desde então o *Théâtre du Soleil* já encenou cerca de vinte espetáculos, de textos clássicos como o “Ciclo Shakespeare” (1981-1984) e “Tartufo” (1995) de Molière a dramaturgias contemporâneas como as de Hélène Cixous em “A história terrível, mas inacabada de *Norodom Sihanouk*, rei do Camboja” (1985) e “Tambores sobre o dique” (1999). Por volta dos anos 2000 o grupo começou a investir em uma escrita em comum² dos espetáculos, como é, por exemplo, o caso de “Os efêmeros” (2006) e “Os naufragos da louca esperança” (2010)³.

¹ Casa da Juventude e da Cultura da *Porte de Montreuil*.

² Essa “escrita em comum” é construída a partir de narrações íntimas, improvisações coletivas, música, objetos, vídeos. Podendo variar de acordo com o espetáculo (PICON-VALLIN, 2014).

³ Para ver a relação completa de espetáculos do grupo acessar: <http://www.theatre-du-soleil.fr/>

De acordo com Picon-Vallin (2014), atualmente, na França, não existe outra trupe que seja como o *Soleil*, eles têm suas próprias regras de funcionamento, seus próprios ritos e métodos. As salas da *Cartoucherie*, por exemplo, não devem ser ornadas com as cores vermelha e dourada que, de acordo com a autora, compõe parte de uma ritualização do teatro à italiana. Para o processo de criação a trupe também tem seus próprios ritos, tais como: a distribuição do texto a ser ensaiado para todos os membros da trupe (atores, técnicos, administrativo, etc); o ritual da chegada das máscaras na sala de ensaio ou no palco; o ritual de passagem da sala de ensaio para o palco; o ritual de encontros com Ariane⁴ ou Hélène Cixous antes de começar as apresentações; a presença da “*aide-mémoire*” Sophie Mosoco, que anota detalhadamente tudo que é dito e feito durante o processo de criação.

Existem também os rituais ligados ao público como, por exemplo, as três batidas que Ariane dá na porta de entrada do teatro, que serve como preparação ao público, para que eles possam entrar na sala; o recolhimento dos bilhetes e acolhimento ao público feito pessoalmente por Mnouchkine; a atmosfera criada pela presença dos atores que, em silêncio, se preparam para entrar em cena, enquanto o público os observa curiosa e respeitosamente; a consciência de que o público, assim como os atores, precisam de um tempo de preparação para “entrar em cena”, recebendo-os assim, uma hora antes de começar a encenação.



Ariane Mnouchkine recebendo o público na *Cartoucherie*.
Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.60.

⁴ Nessa pequena “reunião ritual” que os atores têm com Ariane antes de iniciar a apresentação ela os lembra que nesse dia haverá no público, pessoas que estão indo ao teatro pela primeira vez e pessoas que estão indo ao teatro pela última vez e por isso, devemos sempre fazer o melhor em cena.



Espaço de preparação dos atores.
Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p. 71

Jean-Jacques Lemêtre e a música de teatro

Jean-Jacques Lemêtre nasceu em 1952, filho de um Bretão Terra-Nova e de uma *Tzigane*. Começou seus estudos musicais aos seis anos na catedral *d'Angers* onde ele descobriu o canto gregoriano. Era um excelente aluno e obteve vários primeiros prêmios como, por exemplo:

Em clarineta, fagote solfejo, história da música, cultura e humanismo, o que nos dá uma ideia da riqueza de sua formação acadêmica e da diversidade de seu talento. Mais tarde, como autodidata, aprenderá a tocar os instrumentos de corda [...] e de percussão, muito usados por ele no *Théâtre du Soleil*” (QUILLET, 2013, p.11)ⁱ.

Depois de seus estudos, ele dirige uma parte de suas atividades para os ateliers de musicoterapia. Também vai ensinar saxofone para uma comunidade tibetana que se inscreveu em sua aula, pois, para ele todo mundo pode se tornar músico. “É esse estado de espírito que o levou a preparar todos os atores do *Soleil* para aprenderem a tocar um instrumento para interpretar as músicas que ele havia composto para *Méphisto*” (QUILLET, 2013, p.11; 12)ⁱⁱ.

Sua porta de entrada para a trupe aconteceu quando ele estava tocando saxofone em uma *big band* em Amsterdã e conheceu Gérard Hardy, um dos fundadores do *Soleil*. “Nessa época, o grupo buscava desesperadamente por músicos que aceitassem a prática de criação

coletiva, algo raro no mundo profissional do espetáculo naquele momento”ⁱⁱⁱ. Jean-Jacques sempre pronto a tentar novas experiências encontrou com Ariane Mnouchkine e aceitou o desafio de participar do próximo espetáculo da trupe⁵. “Esses primeiros contatos inauguram uma das colaborações artísticas mais frutíferas da cena ocidental” (QUILLET, 2013, p.12)^{iv}.

De acordo com Lemêtre seu trabalho no *Théâtre du Soleil* não se encaixa nos modos convencionais de atuação da música na cena ou em chaves estilísticas específicas. Sua formação tem influências tão diversas quanto a de culturas de tradição oral, do jazz, particularmente do *free jazz*⁶, do folclore e da música de salão. Além disso, de acordo com o músico, sua origem *tzigane*⁷ permitiu que ele se familiarizasse com diferentes instrumentos e culturas sem maiores problemas. Essa flexibilidade lhe possibilitou “tocar com músicos orientais ou extremo-orientais sem ao menos compreender o que eles faziam” (*Fruits*, 1984, p.188)^v. Em suas palavras: “Tudo isso constitui uma paleta musical bem grande, uma memória subjacente. Nossa arte não é copiar, mas se inspirar e transpor. Eu componho um “prato” com os ingredientes que vem do mundo” (LALLIAS, 2003, p.54)^{vi}.

⁵⁵ Quando conheci o trabalho do *Soleil* e conseqüentemente de Jean-Jacques Lemêtre, em 2011, ele contou como foi esse seu primeiro encontro com Ariane. Na época eu achei bastante engraçada a forma como ele contou a história e lendo o livro do Quillet, pude reencontrá-la novamente, tão engraçada quanto. Foi assim: “Ariane Mnouchkine me chamou. Eu me lembro muito bem porque eu não tinha compreendido seu nome. Eu não prestei atenção e eu disse alguma coisa como – “Mouch o que?” o que me fez rir de mim mesmo. Falando com ela então eu percebi que havia feito um trocadilho (...). Ariane me respondeu – “Escuta, nós podemos nos encontrar para conversarmos. No alto do metrô de *L'Étoile*.” Eu lhe disse – “Eu sou fortinho, tenho uma barba e os cabelos bem longos”. E ela – “Eu sou fortinha e também tenho uma cabeleira”. Eu cheguei por cima e ela por baixo. Nós nos olhamos. Ela me fez (gestos com a mão como que perguntando – “É você?”) e eu fiz: “sim” (ri). Após a conversa nós fizemos uma espécie de aposta, se os atores e atrizes do *Théâtre du Soleil* tocariam todas os instrumentos musicais” (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.21).

⁶ O *Free Jazz* é o ramo mais experimental do jazz. Não há temas, motivos, tempo regular, etc. É um fluxo improvisado absolutamente livre, como o nome já diz. Podemos citar como exemplo os nomes de Cecil Taylor, Archie Shepp, Ornette Coleman e Eric Dolphy. Escutar: <https://www.youtube.com/watch?v=EstPgi4eMe4>

⁷ De acordo com o Centro Nacional de Pesquisas Textuais e Lexicais (CNRTL) TZIGANE: “Adj. e subst. [Nome de um povo originário da Índia, presente na Europa depois do início dos tempos modernos e de existência nômade] Sinônimo de boemia, cigano, manouche, romani, romanichel, zingaro. Ainda de acordo com o CNRTL, “Música tzigane. Música de diferentes países da Europa central executada por músicos tziganes, e caracterizada notavelmente pelo emprego de instrumentos de corda e do *cymbalum* na Hungria e na Romênia, por coros acompanhados por violões, acordeões e *obalalaïkana* Rússia (d’apr.Mus. 1976)”. Tradução minha para o trecho: “Adj. et subst. [N. d’un peuple originaire de l’Inde, présent en Europe depuis le début des temps modernes et menant une existence nomade] Synon. bohémien, gitan, manouche, romani, romanichel, zingaro. Ainda de acordo com o CNRTL, «Musique tzigane. Musique de différents pays d’Europe centrale exécutée par des musiciens tziganes, et caractérisée notamment par l’emploi de cordes et du cymbalum en Hongrie et Roumanie, par des chœurs accompagnés à la guitare, à l’accordéon et à la balalaïka en Russie (d’apr. Mus. 1976)». Disponível em : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tzigane>

Jean-Jacques Lemêtre é ao mesmo tempo: compositor, intérprete e *luthier*⁸. Seu primeiro trabalho no *Soleil* foi como compositor e professor durante todo o processo de criação de *Méphisto* (1979), que durou seis meses:

Compôs e ensaiou cerca de 30 composições dentre as quais aquelas que Ariane escolheu para o espetáculo. No entanto, e apesar do notável trabalho realizado para ensinar os atores a tocar os instrumentos, a música não se integrou ao discurso dramaturgico a ponto de tornar-se um elemento inseparável (QUILLET, 2013, p.12; 13)^{vii}.

Para o próximo espetáculo o músico propôs a Ariane que ele mesmo interpretasse a música, “e é a explosão literalmente extraordinária da trilogia Shakespeare apresentada pelo *Théâtre du Soleil* nos anos 1980, como um esplendido anacruse⁹ a longa frase musical que formam os espetáculos que o seguem” (QUILLET, 2013, p.13)^{viii}. É então a partir de 1981, quando a trupe começou a criar o ciclo Shakespeare, que Lemêtre passou a trabalhar como “músico de teatro” (LALLIAS, 2003).

A partir de então o músico/compositor começou a criar as bases de um trabalho bastante empírico, sobre o qual, segundo afirma, tem dificuldade até hoje em teorizar completamente. Mesmo assim, Lemêtre faz algumas considerações sobre alguns princípios aos quais um músico de teatro deve seguir:

[Primeiramente] deve-se amar o teatro; gostar de receber e de dar ao outro; ter uma verdadeira vontade de abrir-se a outras culturas e ser como uma esponja para absorvê-las; ter uma real escuta dos “*actantes*”, das músicas dos outros de hoje em dia e de diferentes épocas; ter vontade de realizar viagens interiores através das mulheres e dos homens em cena; ter um vasto conhecimento do repertório musical mundial, devendo, por isso, ter boa memória assim como estar a serviço da arte teatral^{ix}.

O trabalho de Jean-Jacques no *Théâtre du Soleil* se divide em dois períodos. O primeiro é o período Rosa que compreende os espetáculos desde “Shakespeares” (1981-84) até “*Tambours sur la digue*” (1999). E o período Azul, que compreende os espetáculos desde “*Le dernière Caravanserail*” (2003) até “*Les Naufragés du fol Espoir* (2010) (QUILLET,

⁸ Artesão que fabrica instrumentos.

⁹ Tradução minha, a partir do original francês « anacrouse ». Anacruse “é uma nota ou grupo de notas desprovidas de acentuação começando uma frase musical ou uma composição e precedendo imediatamente o primeiro tempo forte” (In. Larousse de la musique). Ou seja, o anacruse é o impulso para o tempo forte. Como se pode observar nos exemplos a seguir: 1) Tutorial, a partir do minuto 5’08” <https://www.youtube.com/watch?v=aGX17QJauoA> bem como nas “Quatro estações” de Vivaldi <https://www.youtube.com/watch?v=GRxofEmo3HA>

2013)¹⁰. De acordo com Lemêtre¹¹ a principal diferença entre os dois períodos é que no Rosa ele utiliza somente instrumentos acústicos ao passo que no Azul ele usa instrumentos eletrônicos, instrumentos amplificados como, por exemplo, a guitarra e o baixo além de sons provenientes do computador.

Motivações, metodologia e estrutura da dissertação

Desde a minha graduação no Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), venho demonstrando interesse em pesquisar a relação música/ator. O impulso em direção a esse objeto de pesquisa foi dado em 2009, no período em que fui bolsista PIBIC/CNPq UFRGS, na pesquisa intitulada: “Radiofonizando Tchekhov: A experiência do ator voltado para o veículo radiofônico”, sob coordenação da Prof^a. Dr^a. Mirna Spritzer. Essa pesquisa me ajudou a investigar as gamas de possibilidades da minha voz e perceber sua mudança durante o processo de criação das personagens. Boa parte dessas mudanças se deu a partir da relação com as imagens¹² das músicas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Chico Buarque.

Entretanto foi em 2011, na oficina “O corpo musical”, ministrada por Jean-Jacques Lemêtre que pude perceber a diferença entre trabalhar com a presença da música gravada e trabalhar com a relação músico/ator. Essa oficina e o espetáculo Os naufragos da louca esperança (2010), foram um marco para mim como atriz, pois pude vivenciar e presenciar toda a potencialidade do que eu até então achava vir somente da relação músico/ator. A partir desse momento comecei a pesquisar sobre as revoluções cênicas do início do século XX, sobre os encenadores que trabalharam com a música/músico na criação da cena e sobre grupos nacionais e internacionais¹³ que utilizavam essa relação em seu processo de trabalho.

A partir dessa pesquisa comecei a escrever meu projeto de mestrado. Nele o *Soleil* ainda não era o centro da pesquisa e ainda havia todo um capítulo relacionado aos grandes reformadores da cena teatral do início do século XX. Além disso, o músico/compositor era tido como o elemento central nos processos de criação da trupe e não havia encontrado ainda

¹⁰ Macbeth (2014), último espetáculo do grupo, que não está no livro por ser posterior a sua publicação, também faz parte do período AZUL.

¹¹ Disponível em Anexo: BACCO, Karine. Entrevista II – Jean-Jacques Lemêtre. Rio de Janeiro, outubro de 2015.

¹² Imagens de mulheres melancólicas, mas fortes, guerreiras, como nos pareciam ser as personagens de Tchekhov.

¹³ Um dos grupos que mais me marcou nesse trajeto foi o grupo Holandês “*The Sadists*”, que veio ao Rio de Janeiro para apresentar o espetáculo “*Alabama Chrome*” no tempo festival (2012) e também ministrar a oficina “A música no teatro”, da qual tive a oportunidade de participar. Para conhecê-los acessar o link: <http://tempofestival.com.br/tags/the-sadists/>

sua forte relação com o oriente. Para a metodologia não esperava que as entrevistas fossem tomar grandes proporções, sendo propostas como uma possibilidade a mais de bibliografia sobre o grupo.

Em meados de 2015, para a qualificação, o texto já abordava o *Soleil* como o centro da pesquisa, tendo o músico/compositor como um centralizador das diferentes linguagens artísticas. Além disso, começava a aparecer a forte ligação da trupe com o oriente e a importância dos corpos dos atores e atrizes nos modos de relação músico/ator. Esses modos de relação começavam a ser esboçados e ganhavam destaque a partir das entrevistas realizadas com Jean-Jacques Lemêtre, Maurice Durozier e Juliana Carneiro da Cunha.

Dessa forma, os procedimentos utilizados para o desenvolvimento dessa pesquisa foram: I) Levantamento bibliográfico que teve como objetivo proporcionar uma visão geral do assunto abordado, contribuindo para focalizar as questões pertinentes ao objeto de pesquisa e a identificação de outras fontes de dados. II) As entrevistas realizadas por mim com os atores Maurice Durozier e Juliana Carneiro da Cunha e com o músico/compositor Jean-Jacques Lemêtre. Essas que tinham como finalidade investigar os modos de relação músico/ator de forma etnográfica, a partir da justaposição das impressões do músico e dos integrantes do grupo. III) Entrevistas realizadas por outros pesquisadores. IV) Textos escritos por Jean-Jacques e enviados aos atores durante o processo de criação dos espetáculos. Esses que foram enviados por Jean-Jacques por e-mail e estão disponíveis no anexo desse texto.

As entrevistas foram realizadas de forma aberta e partiram de dois tipos possíveis de condução: I) *Focalizada*, onde utilizava um roteiro com os principais tópicos do assunto de pesquisa. Esses tópicos, por sua vez, surgiram do levantamento bibliográfico realizado na primeira etapa da pesquisa e da participação e observação das oficinas realizadas por Jean-Jacques Lemêtre e Maurice Durozier¹⁴. II) *Não dirigida*, onde incentivava o entrevistado a falar sobre o assunto sem forçá-lo a responder (ANDRADE, 1999). Por fim, os dados coletados durante o levantamento bibliográfico e as entrevistas foram analisados e se desdobraram em quatro capítulos, sendo eles: 1) Conceitos estruturantes, 2) As formas de trabalho, 3) Introdução ao Ciclo Shakespeare e 4) Os modos de relação músico/ator nos processos de criação do Ciclo Shakespeare.

No primeiro capítulo tenho como objetivo apresentar os termos que estruturam e norteiam o processo de trabalho da trupe. Destacando para os leitores os conceitos de trabalho que são específicos do *Théâtre du Soleil*, e que são essenciais para entendermos as formas de trabalho do grupo e os modos de relação músico/ator. Serão apresentados aqui a troca

¹⁴ O corpo musical com Jean-Jacques Lemêtre: 2011 (POA) e 2015 (SP) / As emoções do ator com Maurice Durozier: 2015 (SP).

triangular entre os atores/encenadora/músico, que fica intitulado nesse trabalho como triângulo de ouro; o tapete voador; a diferença entre ter uma ideia e ter uma visão e o processo do *concoctage*.

No segundo capítulo proponho a apresentação e reflexão sobre as formas de trabalho no *Théâtre du Soleil* em relação a interpretação, a música e as origens. Nesse momento ainda estaremos falando de forma mais aberta, ou seja, sem estarmos focados em um processo de trabalho específico, como será feito nos capítulos 3 e 4. Essa forma de abordagem nos possibilita compreender de forma mais geral como se dá a construção dos espetáculos da trupe e quais as bases que permitem que seja possível o desenvolvimento dos modos de relação músico/ator.

No terceiro capítulo farei a introdução do Ciclo Shakespeare ao leitor. Esse Ciclo é constituído de três espetáculos: Ricardo II (1981), Noite de Reis (1982) e Henrique IV (1984). Em um primeiro momento farei a contextualização do tempo histórico no período de criação da trilogia e sua relação com a linha de pertencimento teatral na qual a trupe está inserida, para em seguida, falar das origens e justificativas das escolhas de nutrição dos espetáculos. Por fim, os leitores serão nutridos com algumas imagens e formas teatrais utilizadas nas três peças pelos atores, a encenadora, o músico/compositor e o cenógrafo.

No quarto capítulo apresento os quatro modos de relação músico/ator encontrados a partir da análise: I) Das pranchas de instrumentos dos três espetáculos do Ciclo Shakespeare. II) Do trecho em vídeo da peça Ricardo II em sua apresentação no Festival d'Avignon (1982). III) De fotografias da trilogia. IV) Das traduções das peças, feitas por Ariane Mnouchkine. V) Dos quatro fragmentos das músicas do espetáculo Noite de Reis. VI) Das entrevistas com Maurice Durozier, Juliana Carneiro da Cunha e Jean-Jacques Lemêtre. VII) Das entrevistas de outros pesquisadores. Os quatro modos de relação músico/ator encontrados a partir dessa análise foram: i) o texto e a métrica da língua; ii) o corpo/voz e a relação com os instrumentos; iii) o leitmotiv; iv) As imagens e a música desenham o espaço.

Por fim apresento as considerações finais, a bibliografia, que está organizada em referências publicadas, Filmografia, CD/MP3/AUDIO e referências não publicadas e, em seguida, os textos originais que foram traduzidos nesse trabalho.

1. OS CONCEITOS ESTRUTURANTES

“On invente le théâtre, ce continent mystérieux toujours à redéfinir qu’est pour moi le théâtre, on découvre à tout instant des archipels, des rivages que d’autre on bien sur déjà abordés”.

Ariane Mnouchkine¹⁵

“Nós inventamos o teatro, esse continente misterioso sempre a redefinir que é para mim o teatro, nós descobrimos a todo instante os arquipélagos, os rios que outros já abordaram”.

Ariane Mnouchkine

¹⁵ PICON-VALLIN APUD. MNOUCHKINE (2014, p.43). Texto original: Entretien avec G. Freixe, La Filiation. Copeau, Lecoq, Mnouchkine, L’Entretiens, 2014.

1.1 O triângulo de ouro.

Um dos conceitos estruturantes para o processo de trabalho no *Théâtre du Soleil* é a troca triangular entre os atores, encenadora e músico/compositor. Essa relação se dá a partir do momento em que todos estão a serviço da história que está sendo criada. Nesse momento, um campo comum é estabelecido e é formado “uma espécie de triângulo de ouro, [e a partir de então] não se sabe mais quem influencia quem, nem como” (DUROZIER APUD. BACCO, fev. 2015) ^x.

Mesmo sendo um verdadeiro trabalho coletivo, para que essa triangulação funcione é necessário, que cada vértice do triangulo faça sua parte para que essa “delicada estrutura” não seja danificada. Para tanto, de acordo com Lemêtre¹⁶, é necessário, primeiramente, que se crie um imaginário comum, que se esteja livre, munido de coragem e generosidade para que haja um verdadeiro encontro entre as partes. Uma troca verdadeira, que ofereça espaço para a improvisação a invenção, as proposições construtivas, sinceras e concretas e, por fim, é preciso que se tenha uma verdadeira vontade de estar a serviço do teatro (LEMÊTRE, e-mails 2 e 3).

Nesse processo, o trabalho de Lemêtre consiste em transpor tudo que é dito, corporalmente e vocalmente pelos atores em um vocabulário musical; sem que seja necessário utilizar o vocabulário técnico para se comunicar com eles. Ou seja, a relação entre as partes do triangulo deve se dar sempre por imagens, ou temas, jamais por notas. Essa é a linguagem em comum do teatro. Como Jean-Jacques exemplifica no trecho a seguir:

(...) quando um ator fala, e eu entendo que sua quarta – ou seja, o intervalo entre duas notas – é aumentada¹⁷, não vou aborrecê-lo e dizer “essa quarta não está funcionando”. Mas a encenadora vai lhe dizer que ele não pode falar dessa forma, porque não é orgânico. (...) Ela lhes dá imagens, estados, usando um vocabulário que não precisa de nenhuma tecnicidade: “tu estás apaixonado”, ou “tu estás chorando”. Se há algo que soa falso, não há a necessidade de lhes dizer que é a quarta que é aumentada. Não temos necessidade de palavras complicadas ou extremamente técnicas ^{xi} (PICON-VALLIN, 2004, p.7) ^{xii}.

Dessa forma a encenadora, Ariane Mnouchkine, tem como principal função “ficar à espreita, [e] encontrar as chaves, o “abre-te sésamo”, (...) [e] lançar palavras mágicas que vão ressoar e liberar de uma só vez a imaginação do ator” ^{xiii}. Esse é um árduo trabalho, pois, o

¹⁶ Disponível em: E-mail 2.

¹⁷ Isso quer dizer que o intervalo de quarta justa, que é uma consonância (soa como algo estável) tem a nota superior levantada em meio tom, o que faz esse intervalo ficar dissonante, instável e gerador de tensão (pela expectativa de que esse “desvio” seja restituído ao ponto de equilíbrio de novo (a quarta justa).

processo de criação é um processo que está sempre em movimento, e a encenadora deve acompanhar os atores, em parceria com o músico/compositor, para que eles não “caiam no abismo” e fechem as portas de sua imaginação. Além disso, ela deve ajuda-los no que o ator Maurice Durozier chama de o maior desafio do ator, que é a luta contra seu próprio “eu” ou contra o seu “ego”.

Para Durozier, o ator é um receptáculo, e ele deve fazer o vazio para acolher o personagem. “Felizmente, os personagens estão acostumados, são séculos de prática e de “frequência” do ator, [e eles sabem que esse momento é necessário e passa]”^{xiv}. Quando o ator consegue livrar-se de si mesmo, “seu corpo fica livre, há um espaço vazio e frequentemente por acidente, o personagem enfia-se no ator e *hop!* Em um golpe o ator está curado, salvo, porque ele não é mais ele mesmo”^{xv}.

Por esse motivo é que os papéis no *Soleil* não são distribuídos previamente e sim decididos no palco, pois é nas improvisações, que os personagens irão escolher os atores. Para Durozier “não existe construção do personagem, ele vem, e se encarna no envelope carnal do ator. [Ao ator resta] viver as emoções do personagem” (DUROZIER APUD. BACCO, maio. 2015). Muito semelhante às formas teatrais mascaradas da *commedia dell’arte* e das tradições orientais. Podemos tomar como exemplo o relato do ator Maurice Durozier durante a criação do espetáculo “Os Náufragos da Louca Esperança” (2010)¹⁸:

[Eu propus uma visão que não deu certo]. Isso acontece, pois, felizmente, somos humanos. Nesse caso, no *Théâtre du Soleil*, o trabalho não para porque um ator teve um problema. Não, a pesquisa continua e um outro ator, mais inspirado nesse momento, faz seu papel, até que as coisas melhorem. Observamos e seguimos os traços, as pegadas de nosso colega que procura por nós um final do caminho. Eu me preparava, então, para outro personagem. E diante a cena, no momento em que estava subindo no palco, não sei o que Ariane viu ou sentiu, Ariane gritou: - Jean é um fauno! Eu me preparava para interpretar outro personagem. Eu ouvi isso, Jean-Jacques também, porque ele começou a tocar no piano uma música de fauno. Meu corpo sentiu isso e comecei a saltar no palco como um fauno, à Nijinsky. Pulava como um cabrito por todos os lados. E o personagem entrou em mim nesse momento, para surpresa e com a ajuda preciosa e liberadora da música. Aqui está mais um exemplo dessa relação triangular, encenadora/músico/ator. Isso demanda uma escuta, uma confiança e uma permeabilidade total^{xvi}.

Por fim percebe-se que existem diferentes níveis a serem harmonizados durante o processo de trabalho, bem como diferentes linguagens artísticas que devem construir uma

¹⁸ BACCO, Karine. Entrevista I – Maurice Durozier. Rio de Janeiro: Fevereiro, 2015, p.7.

“obra de arte comum”¹⁹. A harmonização desses níveis, de acordo com Mnouchkine, é diferente para cada linguagem, pois enquanto Jean-Jacques tem na música uma linguagem precisa, “quase científica”, dada pelas notas, o ator não as tem (PICON-VALLIN, 2006).

Em suas palavras: “Quando digo: você diz que está chorando, mas você não está chorando, e o ator me responde: estou chorando sim, não tenho provas científicas para contrapor a alguém que mente para mim e para si mesmo” (MNOUCHKINE APUD. PICON-VALLIN, 2006, p.119). Por outro lado Jean-Jacques, pode dizer a um músico: “Não, você está desafinando, você fez um dó sustenido, mas o que está na partitura é um dó” (MNOUCHKINE APUD. PICON-VALLIN, 2006, p.119).

Por isso faz-se tão importante uma relação permeável entre as partes do triângulo, pois, o aprendizado e a afinação do instrumento solista, que é o ator, se faz por meio da escuta, da escuta da música, da escuta do outro. Essa relação de escuta faz com que tudo esteja sempre em suspenso, exige de todos a disponibilidade de estarem no presente, pois Ariane demanda que o teatro sempre aconteça, mesmo nas primeiras improvisações, o teatro tem que acontecer e o personagem tem que estar presente.

Para o teatro acontecer “você tem que se transformar, tentar ouvir, (...), falar a verdade, olhar no olho e ver, não se esconder atrás de nada, e é isso mesmo você é outra pessoa ou você não está lá, você vai embora, é bem verdadeiro, ou você é ou não é” (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul. 2015). Após muito trabalho, vai se construindo uma sintonia bastante profunda entre o grupo, que se dá como uma espécie de “circulação sanguínea”, mas antes disso acontecer “é preciso atravessar juntos muitos rios, muitos desertos e muitas montanhas” (MNOUCHKINE APUD. PICON-VALLIN, 2006, p.116).

1.2 O tapete voador

¹⁹ A noção de “*oeuvre d’art commune*” (obra de arte comum) e “*oeuvre d’art totale*” (obra de arte total) são, de acordo com Picon-Vallin (2014), traduções francesas para o “*Gesamtkunstwerk*” proposto por Richard Wagner, ligado à sua reflexão sobre o teatro grego. Nesse estudo manteremos o termo com a tradução usada por Picon-Vallin e por Ariane Mnouchkine. De acordo com Pavis (2008), o “*Gesamtkunstwerk*” ou obra de arte comum, é um termo proposto por Richard Wagner por volta dos anos 1850, que propunha uma obra mais comunitária. As óperas de Wagner, buscavam “(...) uma síntese da música, da literatura, da pintura, da escultura, da arquitetura, da plástica cênica, etc. Esta procura é, em si, sintomática, tanto de um movimento artístico – o simbolismo – quanto de uma concepção fundamental do teatro e da encenação” (PAVIS, 2008, p.183). Ainda segundo Pavis (2008), a obra de arte comum proposta por Wagner não pretendia, de fato, integrar todas as artes, ao ponto que elas perdessem suas qualidades individuais, mas sim, que elas se integrassem em um conjunto transcendente, que em seu caso suscitou no drama musical. Ou seja, para Wagner a música é o “cimento” que integra todas as artes.

“Brûlcoeur, ele tem o coração sem sombra de uma armadura, ele nem mesmo tem pele. Monte seu cavalo, seu dragão alado. Monte sobre sua lenda, Soliman o magnífico! Pegue seu tapete voador. Aterrisse e observe o deserto”^{xvii}.

Ariane Mnouchkine²⁰

O tapete voador tem como principal função auxiliar o ator que faz sua busca pelo personagem afastando-o das ações realistas. Esse tapete assim como as máscaras, não deixam que o ator fique em uma zona confortável, trazendo para as improvisações ritmos e ações cotidianas, naturalistas. Para a trupe os maiores inimigos do ator são: o psicologismo, o realismo, o naturalismo e cotidiano e os do músico são: a ambientação, o clima e a atmosfera. Isso porque no momento em que o ator traz a cena uma dessas formas, comumente utilizadas no teatro ocidental, ele acaba entrando em um ritmo binário, um ritmo do cotidiano que não é interessante nem para ele nem para o espectador (LEMÊTRE, informação oral)²¹.

O músico, por sua vez também não consegue instaurar sua relação com o ator e a cena, pois nesse ritmo os atores ficam com “corpos tagarelas”, não fazem pausas nem pontuações, sendo impossível para o músico entender o início, as nuances e o fim das ações. Durante as improvisações do “Ciclo Átridas” (1990-92) o ator Simon Abkarian fala de sua própria experiência de aprendizado, pois, no início, não sabia escutar a música, por vezes até falava ao mesmo tempo que Jean-Jacques, que continuava tocando, pois não havia pausa, era confuso, até que aprendeu a pontuar suas ações, a respirar, a ir de uma pausa a outra. Assim sendo,

A música denuncia a ausência de pausa, pois se Jean-Jacques toca sobre o movimento e o ator fala ainda em movimento, nada mais funciona. (...) A música impõe [então] uma limpeza do movimento, do deslocamento e do texto, que é essencial. Ela impede que se gagueje com os pés, com a boca, com os olhos e, sobretudo, com o coração (MNOUCHKINE APUD. PICON-VALLIN, 2006, p.125).

A música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre serve então para os atores como um tapete voador, onde eles vão “pisando e voando um pouquinho, ou queimando os pés se ele for de fogo a [intenção] é que vá se tentando não tocar o chão” (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul. 2015, p. 5). Essa imagem de não tocar o chão é muito forte, e nos remete as formas de teatro orientais. No *Bharata Natyam*, por exemplo, as dançarinas fazem uma reverência para poder tocar o chão com os pés, pois ele é sagrado. Entende-se, então, que

²⁰ Disponível em MOSOCO, 1984, p. 13. Conselhos de Ariane aos atores durante os ensaios de Henrique IV.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g1hhC6lZ4p4>

o tapete voador do *Soleil* também possa ter uma função semelhante, como uma reverência para não transgredir o chão sagrado do espaço de atuação.

Esse estado em que não se toca no chão vai estar presente em todas as etapas do processo de criação do *Soleil* e, posteriormente, conforme o trabalho avança, as visões de acordo com Juliana fazem você encontrar um estado em que o ator/triz levita. Quer dizer, nesse estado quando o ator está presente, e verdadeiro na sua busca ele está fora de si, e então levita, é um estado um pouco adicto, o qual o ator almeja voltar sempre, muito embora nem sempre seja prazeroso (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul.2015).

Musicalmente falando, o tapete voador, criado com o auxílio da música de Jean-Jacques Lemêtre, é a nota fundamental²² das improvisações, são os astros que gravitam ao redor dos atores. Para tal, essa música deve estar sempre em movimento, pois cada dia ou noite são diferentes para cada ator/atriz²³. Dessa forma, o músico/compositor deve seguir suas ações em cena, buscando a musicalidade de seus corpos, sem impor-lhes um tempo/ritmo na música. Para a atriz Catherine Schaub²⁴ a música que acompanhava os atores no “Ciclo Átridas” (1990-92), os conduzia como um “tapete voador”, pois permitia que eles desenvolvessem suas emoções com o corpo, o som, de forma talvez primitiva.

É importante ressaltar que a escuta permanece sendo muito importante na relação dos atores com a cena, pois para que o tapete comece a voar, a música precisa evocar e, para que ele continue voando é necessário que todos se encontrem na mesma sintonia. Portanto, é imprescindível que todos estejam no presente, que observem, escutem, se deixem guiar, e se deixem impregnar. Caso contrário de nada serve *concoctar-se* durante horas para entrar em cena e contar mentiras. Juliana diz que se isso acontecer, Ariane pede que o ator/triz saia, pois ele não está fazendo teatro (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul. 2015).

Consequentemente o aprendizado desse trajeto é construído através do tempo, portanto é preciso contentar-se em ser ainda um artesão/aprendiz. E conforme vai se adquirindo experiência (ganhando idade) em seu ofício, o ator sente melhor a cena, o outro, o espaço e a música. Logo, “uma trupe é feita de atores mais ou menos formados, mais ou menos maduros,

²² De acordo com Lemêtre, a nota fundamental, musicalmente falando, é: “a nota de base, o bordão sobre o qual o ator pode “ressoar” por simpatia, quer dizer, amplificar-se de si próprio”. Tradução minha para o trecho: “*la note de base Le bourdon sur lequell’acteur peut ‘résonner’ par sympathie, c’est-à-dires’amplifier de lui-même*”. No *Soleil* Jean-Jacques refere-se a sua função como a nota fundamental pois é a música que unifica todos os elementos da cena como, por exemplo, os atores e a cenografia, como veremos mais adiante.

²³ Em suas entrevistas Jean-Jacques utiliza, com frequência, essa construção ator/atriz ao invés de utilizar o gênero neutro.

²⁴ A dançarina Catherine Schaub Abkarian permaneceu sete anos no *Soleil*, onde coreografou e atuou no coro da trilogia *Átrides*. Para mais informações ver: http://www.akramkhancompany.net/html/akram_khan_biographies.php?id=176 e <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/spip.php?page=recherche&recherche=Catherine+schaub&lang=fr>

ou que não tem formação alguma. A formação destes, vai se dar, então, durante os ensaios. As possibilidades de descobertas são diferentes para cada um” (MNOUCHKINE APUD. PICON-VALLIN, 2006, p.119). Para a encenadora esse aprendizado em conjunto faz parte da construção da “obra de arte comum”.

1.3 A diferença entre ideia e visão

O termo visão é muito importante para o processo de trabalho do *Soleil* e está diretamente relacionado ao processo do *concoctage*. Assim, faz-se necessário, desde já, diferenciarmos as visões das ideias, visto que elas têm definições completamente diferentes. Para tal contaremos com a transcrição de extratos de entrevistas com o ator Maurice Durozier e atriz Juliana Carneiro da Cunha, realizadas em dois mil e quinze para a escritura dessa dissertação. A pergunta foi a mesma para ambos: “Qual a diferença entre ideia e visão?”

Voz de Juliana:

A ideia é um pensamento e a visão é uma visão você vê você não pensa, você vê e ela aparece na sua frente. Então, por exemplo, eu uma vez resolvi dar uma oficina diferente de todas as que eu já tinha dado, antes eu utilizava temas que eu tinha trabalhado com a Ariane em uma oficina que demos no Soleil, era com o texto “O Urso” que era um texto que eu adorava porque tinha um romance, uma empregada, tinha umas visões magníficas do Gorki. Mas aí apareceu um outro texto que eu sempre tive paixão que são as histórias em volta da Távola do Rei Arthur. E eu tive que testar antes de começar a oficina porque eu não sabia se era possível.

Aí eu fiquei lá e eu via aquele corredor atrás de mim assim, com as janelas ovais o parapeito de pedra, atrás de mim um jardim, era um corredor cheio de arcadas, com um corredor central, e eu saía com o cálice prateado na mão, e eu sentia o peso do vestido da donzela que estava levando aquele cálice do cortejo do Graal e então eu chamei todo mundo e vamos lá. E teve um jovem de uns 17 anos que me perguntou: - a gente vê mesmo um dia? – Eu falei a gente vê, vê mesmo. E é isso que é maravilhoso, a gente vê mesmo, não é uma ideia, é uma visão. Você vê a visão e você tenta transmitir para os outros fazerem parte, para ver como a gente vai fazer para que essa visão tome forma.

Porque você vê meio nublado, eu vejo muito de forma redonda aqui do lado tudo preto, meio de filme antigo, não é um redondo perfeito, mas eu vejo, e é aquilo que me ajuda. A Ariane, por exemplo, quando a gente estava fazendo o Tartufo e a Dorine sai pelo quintal dos fundos e dá tchau para o Valério a Ariane me perguntou: - Juliana o que você vê quando você está aí? – Eu falei: - eu vejo assim uma rua de paralelepípedo com um pouco de verde, o sol está se pondo e eu vejo duas meninas negras, uma um pouco maior do que a outra, com

vestidinho assim de manga bufante e laços, andando de braços dados por essa rua de paralelepípedo com o cabelinho bem trabalhado. Não tinha nada a ver com a peça do Tartufo, mas era a minha cozinha, eu via todo dia.

E era muito prazeroso, poder ir para aquele lugar todo dia. Mas nem sempre é prazeroso não, tem visões que não são muito prazerosas, mas essa era. E é isso que a gente busca, quando você está nesse estado você está fora de si, você levita, então é um estado que é um pouco adicto, e você quer voltar para lá, mas às vezes não é prazeroso e aí pode se tornar tedioso, o que é muito, muito perigoso, essa falta de “élan”, o tédio no palco. Você pode repetir várias vezes e não conseguir encontrar o frescor né, é muito difícil, é uma dádiva você encontrar o frescor, porque senão é tedioso e repetitivo e tedioso e chato. Mas pode também acontecer.

Voz de Maurice:

Maurice: *Bem interessante. Uma ideia não é interessante para o teatro porque passa por uma atividade da cabeça. Para o ator a cabeça não é boa, o ator tem que ficar primitivo, funcionar no instinto. Mas uma visão é uma imagem, é uma coisa que chega, uma visão. É mais do domínio dos sonhos, de repente você vê alguma coisa, que é uma imagem, um flash. Uma cena que é inesperada, fugaz, você acredita e vai. Uma ideia implica um trabalho do cérebro, um trabalho mental, você tem uma ideia e você aplica essa ideia.*

Karine: *é uma coisa quase como a surpresa²⁵, que cai?*

Maurice: *é uma coisa que vem, que cai, e você não está fazendo nenhuma atividade particular para ela acontecer, não tem construção, é uma coisa que chega de longe, que vem do profundo e chega na superfície. No Soleil, quando ensaiamos fazemos um grande círculo de manhã, onde cada ator e atriz fazem suas propostas, conta suas visões. Não falamos de ideias. É uma sutileza linguística, mas é importante fazer essa diferença.*

Karine: *A visão deixa mais espaços talvez que a ideia, espaços de respiração que podem ser preenchidos em cena, como uma suspensão?*

²⁵ Faço essa pergunta, pois, durante a oficina “As emoções do ator”, ministrada por Maurice Durozier na Aliança Francesa – SP, em maio de 2015, ele nos falou sobre as emoções básicas do livro das artes indiano, o *Natya Sastra*. Ao nos falar sobre o deslumbramento ele disse que a visão desse *rasa* era “algo que cai”, o deslumbramento é “como se fosse uma surpresa que cai e pá! Você fica maravilhado”. Há controversas quanto ao número de *rasas* (emoções ou humores) básicos, pois enquanto o *Bharata’s Natya Sastra* considera que existam somente oito emoções básicas: *Sringara* (amor), *Hasya* (alegria), *Karuna* (compaixão), *Raudra* (fúria), *Bhayanaka* (medo), *Vira* (heroísmo), *Vibhatsa* (desprezo) e *Adbhuta* (maravilhamento/deslumbramento). O *Abhinayaguptacharya*, ideólogo sânscrito menciona nove. A nona emoção seria o *santa* (serenidade).

Maurice: *Sim, a visão é mais da ordem do subconsciente, das coisas que temos internamente, que nos constituem, que mexem em nós e que o artista tem que invocar e utilizar. Sempre trabalhamos com isso. O miolo do vulcão. A visão na hora que sai você tem essa iluminação, como Van Gogh, uma iluminação que você tem que deixar sair. Quando você fala de ideias, por exemplo, preparando uma improvisação, você fala: tive uma ideia! E então você fala e você fala e entra em um processo intelectual e deixa o mais interessante que é o lado orgânico, o lado da imaginação, para ficar em um discurso, em uma atividade lógica, cartesiana. É por isso que o teatro é uma arte visionária, poética, profética. Acredito que talvez o ator tenha que manter uma forma de ver a realidade particular, quando ele observa, ele tem que não ficar no estágio de anedota, mas tentar entrar e transformar essa realidade em visão, não julgar as coisas, quando ele observa a vida como artista. Quando ele observa a vida como homem tem que ter a sua opinião. A realidade é cheia de visões, nesse bairro, por exemplo, estou muito surpreendido com os caras, os personagens que vemos na rua. Não sei se são homens se são mulheres, estão aqui com os vestidos, com as roupas que eles têm para mim é um estágio onde a realidade é cheia de visões. Eles não são do mundo real, eles se transformam, e se transformando eles são criaturas, é bem particular esse bairro.*

1.4 O concoctage

Todo o processo de criação do *Soleil* é feito a partir de improvisações, e a principal atividade dos atores é iniciar os ensaios com o *concoctage*, uma espécie de reunião onde se propõem visões, para as improvisações. A partir dessas visões, buscam-se ferramentas nos ateliês de construção de cenários e de figurinos, onde os atores podem reaproveitar materiais de espetáculos antigos, para comporem suas cenas.

O processo do *concoctage* é feito exclusivamente pelos atores. Nesse momento Ariane e Lemêtre estão desempenhando suas funções individualmente. A encenadora está cuidando de todos os outros aspectos do espetáculo como, por exemplo, o setor técnico e financeiro, relacionado à criação, juntamente com outros membros dessas equipes. Já o músico com frequência “está em seu atelier conversando com os artesãos que o auxiliam na construção dos instrumentos, dando suas impressões, dúvidas, escolhendo materiais, cordas, formas, pensando em sua utilização em cena, com qual tipo de personagem, etc”^{xviii}.

Não sabe ao certo a origem do termo *concoctage*, se ele existe de verdade ou foi inventado pela trupe, porém, ele, certamente é um termo da cozinha do *Soleil*, usado para definir o momento onde os atores juntam os seus ingredientes; sendo utilizado como uma preparação para as improvisações. Essa preparação é feita em duas etapas. A primeira, por volta das 9h da manhã, onde os atores se reúnem e fazem suas proposições, a partir de alguma

cena ou, no caso de criações a partir de temas, propondo uma visão (DUROZIER APUD BACCO, maio 2015). Após esse primeiro momento de “confabulação” entre os atores eles se organizam em pequenos grupos, de 4, 5, 6 pessoas e conversam sobre a cena que vão desenvolver no palco. Esse é um processo bastante delicado para os atores, pois nesse momento eles estão “evocando a vida; os destinos, os personagens irão nascer desses balbucios (...)” (DUROZIER APUD. BACCO, maio 2015, p.5) ^{xix}.

Contudo esse processo serve apenas como uma preparação das ferramentas para a improvisação, não sendo necessário, nem desejado, que se resolva a cena de forma verbal, pois o momento do *concoctage* é feito para a apresentação de visões e não o desenvolvimento de ideias. De acordo com Maurice: “Nós construímos uma série de esboços e desobstruímos a pista de voo para decolar, o que vai acontecer no céu, ninguém sabe” (DUROZIER APUD. BACCO, maio 2015, p.6) ^{xx}.

Ao terminarem o *concoctage* um dos atores vai ao atelier falar com Jean-Jacques e lhe diz cinco, seis palavras: noite, chuva, violação, etc. A partir dessas palavras Lemêtre vai então procurar modos de relação a partir de seus conhecimentos e pedir a seus colegas músicos que enviem determinados instrumentos para que ele possa sobrepô-los e inseri-los na continuidade musical, que é previamente composto por ele. Como o músico/compositor explica no trecho a seguir:

Eu faço, um pouco antes [de começarem os ensaios], uma centena de tempos musicais que seriam o que eu chamo de “noturnas”, quer dizer músicas para a noite, um som de dia no campo, um som de dia na cidade, um som de chuva, um som de frenagem de ônibus, etc. Eu preparo uma centena de situações como essas, hipotéticas. Eu ainda estou no abstrato nada começou. O que eu faço então é enviar e sobrepor essa ou aquela sequência, tendo todas as tonalidades da minha própria “livraria musical” na memória, e eu sei que colocando essa música aqui tem esse barulho e aquele barulho que funcionam (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.91; 92) ^{xxi}.

Todas as improvisações partem do zero, do vazio, e são desenvolvidas sobre o palco a partir dos modos de relação entre os corpos, as imagens e a música. A partir do momento que se começa a improvisar há uma tentativa dos atores de tentarem elaborar algo juntos, viver algo juntos, com uma certa urgência pois, a existência no palco é uma questão de vida ou de morte; quando alguém perde a sintonia, todos perdem, e precisam ou reencontrá-la ou sair de cena. Então de uma maneira ou de outra, é preciso manter-se juntos, olhar um para o outro, tentar entender a proposta do outro, perceber se alguém está propondo algo e segui-lo, tendo relações verdadeiras. Caso contrário o ator “cai de muito alto, pois o personagem pede que ele se entregue” (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul. 2015).

1.5 O vazio e o espaço de aparição

“Dê uma alma completa a Falstaff: em um momento ele pode ser Einstein, em outro Dom Quixote ou um grande bebê, ou a Golda Meir, ou Desdêmoda ou um príncipe! Não amarrote irremediavelmente a página antes de ter entrado no palco, ela é virgem, não julguemos Falstaff nem nenhum personagem, não decidamos nada arbitrariamente. Guarde uma virgindade sempre renovada da página na qual você vai escrever. Sem garrancho! Liberemo-nos!”^{xxii}

Ariane Mnouchkine²⁶

O conceito do vazio é muito utilizado no trabalho do *Soleil*, e pode se desdobrar em conceitos irmãos como, por exemplo, o nível zero, a página em branco, a página virgem, o convexo, o espaço nu. Todos eles têm o mesmo significado. Em todo o início há o vazio, ou seja, ele está presente no momento de transição entre um espetáculo e outro, no início de cada improvisação, na escolha dos instrumentos pelo músico compositor e no desenvolvimento do cenário e dos figurinos.

Esse vazio utilizado no processo de trabalho é uma porta para o desconhecido, é a forma que a trupe encontrou de ir aos lugares os quais não conhecem, abrindo-se a uma gama imensa de possibilidades. Tal como “o silêncio onde estão incluídos todos os sons ou o branco puro que guarda todas as cores do arco-íris, ou ainda, o barulho imperceptível do som da rotação terrestre” (DUROZIER APUD. BACCO, maio 2015, p.5).

Para Mnouchkine o vazio é a ferramenta essencial para o processo de trabalho do ator. Ele é a coragem de poder utilizar em cena somente o que for invocado pelo personagem e poder se livrar dos excessos que não contribuem para o bom funcionamento das cenas. A imagem para o primeiro dia de ensaio é “estar no telhado do mundo”. De acordo com a encenadora ela tenta ver um “palco convexo”, a ideia desse palco é perguntar-se “O que pode aparecer aqui?... É mais que um vazio – Aliás, não é um vazio, (...) é um espaço de aparição” (PICON-VALLIN, 2006, p.119). Musicalmente falando poderíamos transpor a imagem de um “espaço de aparição” como um anacruse. Ou seja, “aquilo que vem antes do tempo forte, antes do corpo, antes da primeira palavra dita” (LEMÊTRE APUD. PICON-VALLIN, 2004, p. 7)^{xxiii}.

Por isso é preciso ter coragem, pois, no “Ciclo Átridas” (1990-92), por exemplo, Mnouchkine conta que: chegaram mesmo a imaginar: “Ésquilo acaba de nos enviar a peça e, às vezes durante um exercício, eu rasgava as páginas do texto e entregava as frases aos atores, pouco a pouco, para quebrar todo o acúmulo de clichês sobre o teatro grego” (PICON-VALLIN, 2006, p.120). Ainda no mesmo Ciclo, os atores precisaram desenvolver a

²⁶ Disponível em MOSOCO, 1984, p. 13. Conselhos de Ariane aos atores durante os ensaios de Henrique IV.

habilidade de passar pelo vazio, pois lhes era requisitado em virtude dos vários momentos de dança do espetáculo. Podemos usar como imagem o que os indianos chamam de *teermanam*, que é o momento em que o ator é obrigado a partir do zero, de um verdadeiro vazio.

Logo, ter coragem de enfrentar o medo do vazio e se entregar ao salto no desconhecido é essencial para as improvisações no *Soleil*, não só para os atores, mas também para o músico/compositor. Assim sendo, Jean-Jacques Lemêtre, chega ao primeiro dia de ensaios sem nenhum instrumento pré-fixado, pois para ele é importante partir de um palco musical vazio, que é ocupado à medida que o trabalho avança. Em suas palavras, “se eu me dissesse que é absolutamente necessário utilizar esse ou aquele instrumento – uma lira cretense, por exemplo –, eu passaria meu tempo nos ensaios a me perguntar onde conseguiria encaixá-la. Não estaria atento nem receptivo” (PICON-VALLIN, 2006, p.115). De acordo com o músico/compositor, a música no *Théâtre du Soleil* parte realmente do zero,

Quer dizer, [é uma música feita] com as mãos, com os pés, com o coração. O coração. O coração? Sentir o que há no palco, sentir os atores, a forma como se movimentam, respiram, falam. Tudo começa com os tambores, porque no início, nenhum ator sabe que papel fará, tudo permanece em aberto, e eu não tenho nenhuma ideia preconcebida, então toco não um tema melódico ou harmônico, mas o bater, o pulsar, a “nota fundamental do ator”, homem ou mulher. Em seguida, vem a noção de “bordão” que é uma melodia extremamente simples começando a se encaixar na altura das vozes (PICON-VALLIN, 2006, p.119).

Para Jean-Jacques, trata-se de uma improvisação no sentido oriental. “Quer dizer que há o “modo”, que é o texto, e depois há regras, leis, ditas e não ditas, as que conhecemos, e outras que descobrimos durante a improvisação, pouco a pouco” (PICON-VALLIN, 2006, p.121). Assim músico e atores vão se desenvolvendo a partir de uma cena nua “sobre a qual o ator avança evocando através de seu corpo e da sua voz um mundo capaz de levar totalmente o espectador” (FÉRAL, 1998, p.229)^{xxiv}.

2. AS FORMAS DE TRABALHO

2.1 Para a interpretação

2.1.1 Encontrar as doenças/estados

A primeira regra de interpretação que o ator deve aprender ao entrar no *Théâtre du Soleil* é que o teatro não está encarregado de representar a “psicologia” dos personagens, mas sim, as suas “paixões”, que são conceitos bem diferentes um do outro. Enquanto o primeiro tem forte representação no realismo ocidental o segundo pode-se encontrar com facilidade nas tradições teatrais orientais, onde a gestualidade dos atores é precisa e as ações fogem do cotidiano.

O estado, é a paixão primeira que ocupa o ator ou atriz, não se deve entrar em cena sem mobilizar o seu estado, pois, sem ele não há teatro, somente “corpos tagarelas” em cena. Podemos tomar como exemplo, para nos ajudar a compreender essa forma de trabalho, as nove emoções básicas do *Natya Sastra*, o livro das artes indiano ²⁷, que são: *Sringara* (amor), *Hasya* (alegria), *Karuna* (compaixão), *Raudra* (fúria), *Bhayanaka* (medo), *Vira* (heroísmo), *Vibhatsa* (desprezo), *Adbhuta* (maravilhamento/deslumbramento) e o *Santa* (serenidade) (PANDEYA, 2002).

Essas emoções básicas nada têm a ver com a mobilização da psique, ou de memórias afetivas, elas são, na verdade, “estados psicológicos primários” (PICON-VALIN, 2014). Os atores do *Soleil* podem acessar esses estados a partir das máscaras. A máscara de Arlequim, por exemplo, acessa necessidades primárias do ser humano como a fome e a sexualidade e se engaja em estados como a curiosidade ou deslumbramento, e também “a tudo que possa ser modificado através de estados (...) como a agressividade e a alegria” (PICON-VALLIN, 2014, p.132) ^{xxv}. Depois de engajar seu estado o mais importante para o ator é encontrar a doença e seus sintomas, pois, por exemplo o medo:

O medo não é o mesmo, o medo frente uma aranha não tem os mesmos sintomas que o medo do tigre ou o medo de um assassino ou o medo de um namorado diante da namorada. É sempre medo, mas com cores diferentes, sintomas diferentes. O médico que é o ator, procura, explora; na verdade, ele conhece a doença, mas não conhece os sintomas, tem que descobrir os sintomas. Ele conhece a doença porque o texto lhe dá a doença, se espera do texto que dê a doença a ele (...) (PICON-VALLIN, 2011, p.28; 29).

Mas são os corpos dos atores que devem desenvolver esses sintomas. Dessa forma, é importante que os atores entendam algumas regras necessárias para a interpretação na trupe: i)

²⁷ Até onde sabemos todas as formas teatrais indianas nasceram da única obra fundamental o *Natya Sastra*, escrito por Bharata, figura legendária que viveu na Índia no período que compreende os anos de 200 a.C a 200 d.C. “Bharata assentou a pedra fundamental da arte do teatro hindu; dispôs todas as suas regras artísticas, sua linguagem e suas técnicas.

lembrar-se que todas as personagens têm uma alma completa e cada personagem de uma peça contém todas as outras. Todo mundo é completo; ii) na medida em que cria sua personagem o ator deve exteriorizar seus signos²⁸; iii) trabalhar a alma da personagem e não sua psicologia, pois, enquanto a primeira trabalha a teatralidade a segunda banaliza e reduz a interpretação do ator, o afastando da teatralidade almejada (FÉRAL, 2010). Logo,

A busca pelas paixões dos personagens não se trata, de forma alguma, de introspecção ou senso psicológico. Encontram-se no vocabulário do *Soleil* a palavra “autópsia” e sua definição: “a autópsia do homem, essa operação há muito tempo maldita, como a arte do ator, e como ele sacrilégio, cujo nome primeiramente queria dizer inspeção, exame atento que nós mesmos fazemos, mas também “estado no qual os anciãos pagãos acreditavam que se tinham um comércio íntimo com os deuses e uma espécie de participação em sua onipresença” (PICON-VALLIN, 2014, p. 132)^{xxvi}.

Podemos considerar então a autópsia como mais uma ferramenta para auxiliar os atores na descoberta dos sintomas de cada doença, para em seguida, poder exterioriza-los como signos. Para tal é de suma importância que os atores e atrizes respeitem os estados e suas rupturas. Na cena não é necessário que o ator busque a nuance psicológica, nem “mostre” ao espectador o engajamento do seu estado. Eles devem observar-se uns aos outros, abrindo-se e recebendo-se em estado côncavo.

É importante preparar a cavidade para receber o estado (PICON-VALLIN, 2014), uma vez que ele é importante não só para a personagem, mas também para a cena. É necessário que todos os estados estejam conectados a uma situação. “A situação é o ponto de partida de qualquer trabalho teatral. Ela está no centro do trabalho do ator e dá colorido, autenticidade e também sentido para a ação. É ela que põe a narrativa em movimento e permite definir o personagem” (FÉRAL, 2010, p.42). Assim sendo, a principal tarefa do ator depois de engajar seu estado é encontrar uma situação que não seja realista, mas sim verdadeira. Ela deve ser simples e possibilitar ao ator o trabalho com o detalhe e a ação precisa e verdadeira.

Trabalhar o pequeno para depois achar o grande é um conselho frequente dado aos atores, como podemos ver no exemplo do processo de criação da peça Henrique IV (1984), onde Ariane diz: “Não fique na composição, analise o detalhe de cada paixão! Procure o pequeno, o minucioso, para achar o grande!” (MOSOCO, 1984, p.13)^{xxvii}. Outras armadilhas que os atores podem encontrar pelo caminho são a de representar a ideia da situação ao invés de ações concretas e precisas e a tendência que muitos atores têm em “sair fazendo” ao invés de “deixar acontecer”, o que os faz cair novamente em cena com “corpos tagarelas”.

²⁸ Diferentemente do que é trabalhado no realismo, a partir do trabalho psicológico, onde o ator é incentivado a interioriza-los.

Para que isso não aconteça os atores tem que exercitar o músculo da sua imaginação que, para Mnouchkine, é o músculo mais importante para o ator. Esse músculo deve ser trabalhado, assim como se trabalham os músculos das panturrilhas! Dessa forma os atores correm um risco muito menor de cair em situações realistas e por consequência em imagens clichês, que nada interessam ao processo de trabalho do *Théâtre du Soleil*.

2.1.2 As máscaras

Coragem! Essa é uma das palavras-chave para os atores do *Théâtre du Soleil*. Coragem para durante o processo de trabalho improvisar “ao pé da letra”, ou seja, fazer exatamente o que é solicitado e não outra coisa. No caso do Ciclo Shakespeare, por exemplo, coragem para não se focar nas palavras de Shakespeare, mas sim no estado da alma do personagem, cujas palavras detêm os sintomas da doença a ser descoberta. Assim sendo, “O ator acolhe em si o texto e inventa os sintomas do corpo, ele encarna a poesia criada por Shakespeare (...). Georges Bigot, e Ricardo II, como que nos sonhos, reviverá miraculosamente pelo jogo, pelo teatro” (MOSOCO, 1984, p.7) ^{xxviii}.

Mnouchkine diz que quando se fala de estados, fala-se da paixão primeira que ocupa o ator. Ou seja, quando se está triste, deve-se desenhar a tristeza, as paixões dos personagens devem ser traduzidas pelo ator. Assistindo a escola nômade²⁹, ocorrida no Chile em junho de 2015, ouviu-se Ariane repetir essas mesmas palavras, ela dizia aos jovens atores algo como: “Não tentem entender tudo imediatamente, façam ações que tragam legendas”, referindo-se as tentativas em que os atores e atrizes não se escutavam, não faziam pausas ou traziam ações e tempos realistas à cena.



Escola Nômade – Chile – 2015 – Ariane Mnouchkine dando orientações aos atores e atrizes durante a improvisação. Acervo pessoal.

²⁹ Via *streaming*. Acesso em: <http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/theatre-du-soleil-llega-a-chile-para-desarrollar-por-primera-vez-una-escuela-nomade/>

Para a encenadora é importante que os atores compreendam que se deve jogar um estado por vez, com toda sua intensidade. Ou seja, esse estado “não deve jamais ser morno (...). Se nós queremos mostrar o tédio tem que ser extremo” (PICON-VALLIN, 2014, p.132)^{xxix}. Cada estado há seu tempo, nem que seja por um segundo e em seguida já haja outro, o que em Shakespeare é muito comum. A questão é como encontrar esses estados? A resposta já foi dada no início desse diálogo: coragem de jogar as paixões dos personagens “ao pé da letra”, sem tentar buscar nuances psicológicas, somente a tradução dos sintomas através do corpo. Assim sendo:

Se o ator sente uma emoção forte e não busca sua tradução pela transformação de seu corpo não existe narrativa, poesia, metáfora. Se, ao contrário, ele produz múltiplos signos que não são a expressão da sua verdade interior, (...), assistimos a uma sucessão de formas sem conteúdo, a uma contorção, a uma mentira, a um artifício de jogo e não a uma arte. A forma morre o personagem não pode nascer (...). (MOSOCO APUD. PICON-VALLIN, 2014, p. 137)^{xxx}.

Dessa forma, Ariane diz que os atores têm que ser como mineiros que buscam encontrar o diamante. A primeira coisa que eles encontram é uma pedra, que deve ser lapidada para tornar-se diamante. A mesma coisa se deve fazer com as emoções, pois jogar o “sentimento bruto” na cara do espectador não é teatro. Para Mnouchkine o personagem é uma pessoa com toda a sua vastidão e o ator deve deixá-lo entrar em seu corpo como um vírus, deve se deixar invadir por ele, sem tentar forçar-lhe traços. Para a trupe “o nascimento de um personagem é efetivamente uma espécie de parto, mas no interior, um ser surge, e vê o dia dentro de você” (DUROZIER, 2014, p.13)^{xxxi}. De tal modo, é nesse momento que a máscara se torna preciosa para o trabalho, pois,

As máscaras de teatro têm poder, elas não são objetos inanimados de couro ou madeira. Elas foram criadas por artistas, os escultores que lhes insuflaram a vida. O personagem existe em seu interior, um pouco como o gênio da lâmpada do Aladim, esperando aquele que o virá libertá-lo (DUROZIER, 2014, p.14)^{xxxii}.

Podemos tomar como exemplo o relato do ator Maurice Durozier e sua experiência com a máscara do Polichinelo. Ele conta que era ainda um aprendiz de ator, recém-chegado ao *Soleil*, no início de 1980 e a algum tempo vinha tentando, sem sucesso, encarnar a máscara de Polichinelo. Ariane lhe dizia: “Espere, deixe a máscara, o que é esse sotaque, tu és corso^{30?} Parece uma propaganda de queijo de cabra! Fora!” (DUROZIER, 2014, p.14)^{xxxiii}. Buscando

³⁰ Língua falada em Corso, próximo ao toscano e as formas meridionais próximas ao dialeto do sul da Itália. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corse/19476?q=corse#19363>

sua coragem ele resolve tentar novamente a máscara de Polichinelo com a energia do desespero, mas se afobou e fez qualquer coisa incompreensível em cena.

Ariane o fez recomeçar umas seis ou sete vezes até que em um momento onde o ator já estava envergonhado “clamando por piedade” Ariane disse: “Bom, Polichinelo entrou! Deita-te! Ele dorme! Ele sonha! ” (DUROZIER, 2014, p.14)^{xxxiv}. E foi então que uma força irresistível invadiu o jovem ator e o personagem sempre adormecido se levantava e vivia seus sonhos: Polichinelo sonhava que estava cuidando da horta, contando histórias amorosas para uma serva (...) (DUROZIER, 2014).

Assim sendo, o nascimento não só do personagem, mas também do ator está ligado a máscara, a tornando essencial para a sua formação, pois ela não permite que o ator conte mentiras em cena, ela faz com que eles tenham que jogar³¹ verdadeiramente como crianças. Assim como pudemos ver no exemplo dado por Maurice, ela revela suas fraquezas, sua falta de imaginação e sua falta de escuta, ela força o ator a ceder, a aceitar o jogo inerente a sua existência. Aprendizado fundamental para que o ator possa posteriormente escutar e ceder junto a seus companheiros de cena. A máscara é utilizada em diversas formas de teatro usadas como nutrição para os espetáculos do *Soleil*.

Podemos tomar como exemplo o Ciclo Shakespeare, onde os atores buscaram nutrir-se das máscaras da *commedia dell'arte* (como Arlequino, Dottore, Briguela, etc), balinesas (como Pandapa, Rajisan e Punta), *clowns* e máscaras de Stiefel. Stiefel inventou e esculpiu máscaras de velhos, inspiradas nas máscaras de Nô, feitas em madeira, com barbichas, elas se parecem, mas se olharmos atentamente veremos as nuances sutis de velhice que as diferem. “Essas máscaras de tragédia ajudaram os jovens atores a interpretar os velhos [e] o sofrimento da morte, sem se interrogar sobre sua biografia pessoal” (PICON-VALLIN, 2014, p. 136)^{xxxv}. Para Mosoco,

As máscaras criadas (...) por Stiefel (...) impõem estados [aos] corpos, e o ator [consequentemente] lhe dá a sua carne, lhe insufla de vida a irrigando de seu sangue e de sua imaginação afetiva, ele deve também escutar a máscara e criar o vazio necessário nele para ouvir e receber delicadamente; senão a máscara maltratada, se revolta! (MOSOCO, 1984, p. 6)^{xxxvi}.

No entanto para que essa escuta seja possível é necessário que haja uma preparação dos atores, que no *Soleil* se dá a partir do treinamento físico e do *concoctage*, onde os atores e atrizes criam estados, situações e concavidades a partir da aventura e do risco de descobrir um “ser humano desconhecido” e de “acolher alguém em si”.

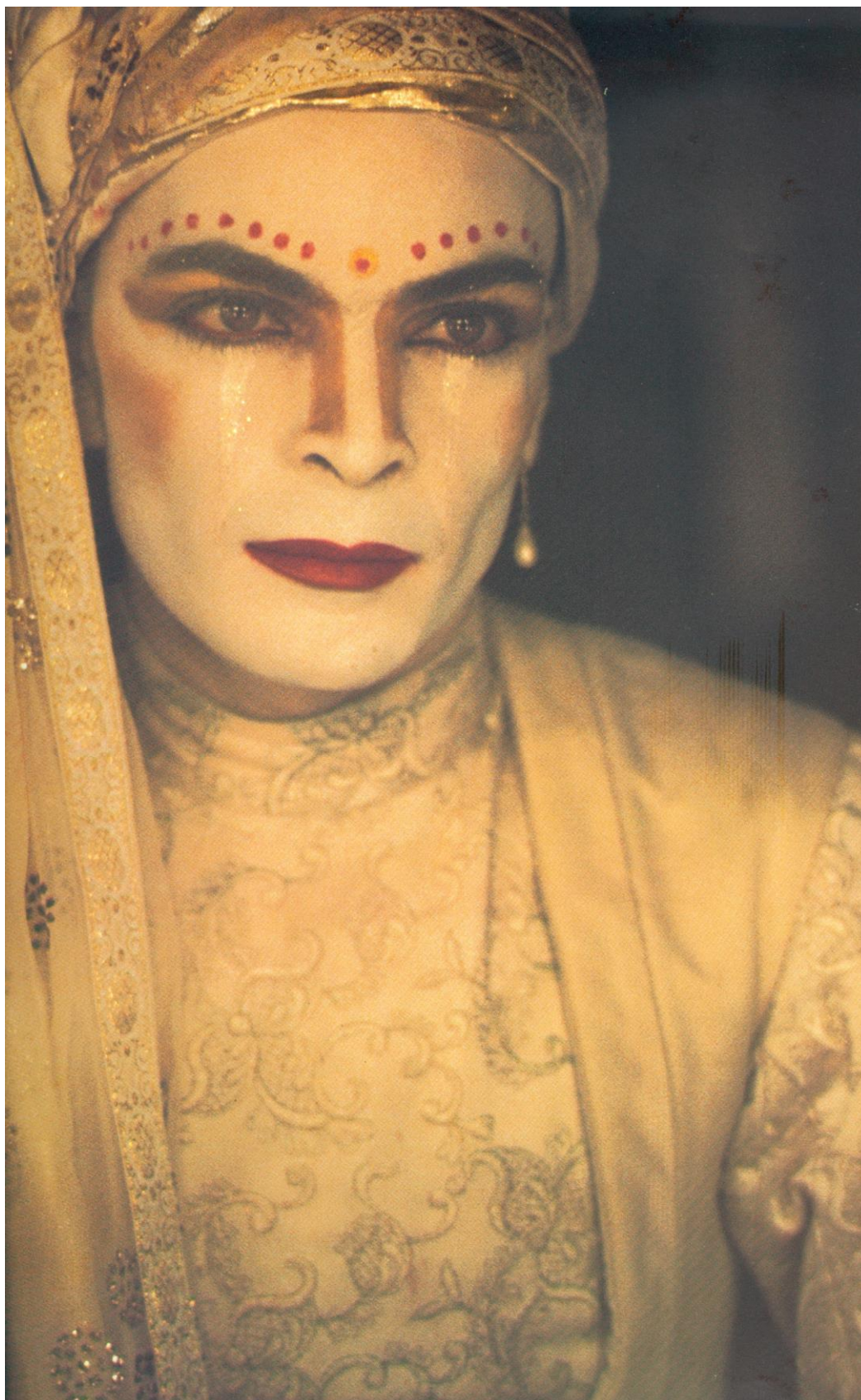
³¹ De acordo com Ariane Mnouchkine (informação verbal – escola nômade – chile 2015) o teatro é a ação transformada pelo jogo, e o jogo, é transformação do tempo em espaço. Na mesma fala a encenadora ainda compara a transformação da palavra ação: act – jouer/ act – play/ ação – jogar.

É importante ressaltar que o ator ou atriz que está em cena com um personagem que utiliza a máscara tem que seguir a mesma forma de jogo. Deste modo alguns atores desenvolveram formas de lhes aproximar desses personagens. Georges Bigot, por exemplo, interpretou três personagens no Ciclo Shakespeare, Ricardo II, Orsino e Príncipe Hal, todos sem a utilização de máscara, contudo além de ter trabalhado bastante Pantaleão e Arlequim nos ensaios, o ator também utilizou em cena uma maquiagem branca espessa, desenhada e pintada sobre o rosto que o esculpia, acentuando a parte mais saliente das bochechas (PICON-VALLIN, 2014).

Essa maquiagem pode ser vista como o equivalente a uma máscara pessoal que se buscou trabalhando progressivamente durante os ensaios. Além de Bigot outros atores também a utilizaram, como podemos ver nas imagens a seguir:



Exemplo de cena onde os atores usando máscaras atuam juntamente com os que possuem a maquiagem como máscara pessoal. Cena de Henrique IV: O príncipe Henrique (Georges Bigot) salva seu pai o rei Henrique IV (John Arnald) da ameaça de Douglas (Maurice Durozier). Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.140



Exemplo de maquilagem como máscara pessoal do ator Georges Bigot, como o personagem Orsino, na peça Noite de Reis. Disponível em FRANK, 1984, imagem 8

2.1.3 Exercitar o músculo da imaginação

Para se exercitar o músculo da imaginação não existe uma técnica, uma fórmula mágica nem um método para se seguir sem contestação. Cada processo de trabalho, cada personagem demanda que os atores, músico e encenadora se exercitem de formas diferentes. A única certeza é que imaginação é um músculo que se nutre.

Nós temos que nos nutrir, nos prepararmos antes de começarmos uma criação, com leituras, filmes, imagens e a observação da vida. Quando nós nos lançamos em uma pesquisa, no início somos totalmente ignorantes e devemos nos tornar rapidamente especialistas no assunto (DUROZIER, APUD. BACCO, fev. 2015)^{xxxvii}.

Na verdade, existe apenas uma regra: essa nutrição, para ser teatral, tem que ser feita de modo que os atores, com o passar tempo, cheguem a ter visões, a ver, de fato, aquilo que dizem que veem. É necessário que os atores acreditem, acreditem nos estados e na encarnação do personagem, é preciso que não se deixem enganar por imagens feitas, que nada tem a ver com imaginação, muito pelo contrário, são clichês, muletas, que não proporcionam nenhum estado, nenhuma emoção, são invólucros de nada (FÉRAL, 2010).

Dessa forma, nutrindo-se pela sinceridade, pela emoção e pela interpretação os atores exercitam não somente a sua imaginação, mas também a de seus companheiros de cena, já que esse trabalho é feito sempre em conjunto. No *Soleil* não existe um trabalho de mesa³², parte-se direto para a cena, para a improvisação, que para auxiliar o ator, deve contar sempre com uma situação teatral, ou seja, não realista, não cotidiana, que estimule os atores a descobrirem, explorarem. Além disso, como já nos disse Juliana, o personagem tem que estar sempre presente.

Uma vez presente, deve-se procurar nutri-lo com sua “pequena música interior”, é ela que dará ritmo as ações (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul.2015). O ritmo auxiliará os atores a fazerem pausas e a evitarem a lentidão, essa que para Mnouchkine é uma inimiga da cena, pois a lentidão profunda quase nunca é honesta. Também é preciso, como dito anteriormente, preparar a sua cavidade, ela deve ser ao mesmo tempo côncava e convexa, para que os atores possam receber e projetar, respectivamente, os colocando dessa forma em escuta, no presente.

³² O trabalho de mesa, de acordo com Pavis (2008), está relacionado ao trabalho de direção do ator e a relação diretor/ator, que é encontrada somente no teatro ocidental, principalmente no teatro realista e psicológico “onde o ator procura a identidade de sua personagem a partir de si próprio, como um trabalho do ator sobre si mesmo” (PAVIS, 2008, p.98). Nessa relação, “o diretor organiza longas jornadas de leituras de mesa: explica as opções de interpretação, prepara para a dicção do texto, faz reflexões sobre as motivações das personagens para buscar maneiras pessoais de cada um se comportar (o que eu faria se...?)” (idem). Os modos de relação com o texto no *Théâtre du Soleil* são abordados no capítulo 4, sessão 4.1, “O texto e a métrica da língua”.

Podemos tomar como exemplo dessa “pequena música interior” a personagem de Juliana em “Os Náufragos da louca esperança” (2010). Na peça a atriz encarnava Madame Gabrielle e tinha uma ação que se repetia várias vezes, a de “girar a manivela”. A todo o momento o personagem de Maurice, Senhor Jean La Palette, o cineasta, dizia: “Gire a manivela!”. Juliana³³ girava a manivela, que tinha como som sua pequena música interior: “*Sambre e meuse*”³⁴. Essa música era a imagem sonora que a atriz se dava para encontrar a verdade em sua ação, uma vez que ela nunca havia manipulado uma câmera antes.

A imagem é, para a trupe, a linguagem universal do teatro, os atores devem se falar por imagens, devem falar com o músico por imagens, a encenadora lhes fala por imagens, lhes nutre de e com imagens. “Imagem, imaginação. A imaginação é um livro de imagem interior que se deve abrir e estimular sem sessar” (DUROZIER, APUD. BACCO, fev. 2015, p.5)^{xxxviii}. Uma vez que:

Na vida, as diferentes manifestações emocionais são as reações íntimas provocadas por eventos precisos. Mas na imaginação como isso se dá? Cada ator tem seu método, que muda com frequência, porque o que funcionou hoje, pode não funcionar amanhã. Por isso, por vezes, podemos utilizar uma imagem que nos ajude a provocar a emoção, (...), pode ser também uma ação que nos remeta a nossa infância. É uma das coisas mais delicadas para um ator, mas é essencial que ele guarde sempre aberta a porta da infância (DUROZIER, APUD. BACCO, fev. 2015)

xxxix

Cada ator tem a sua “cozinha”, a sua maneira de escolher e preparar os ingredientes para nutrir a sua imaginação, seu corpo, seus parceiros e a cena. Podem ser filmes, a observação da vida ou o trabalho de outros atores. Há também a cozinha coletiva do *Soleil*, que é o *concoctage*, momento em que os atores misturam seus ingredientes. Mesmo sendo bastante particular e mutável, podemos tomar como exemplo, as transcrições de extratos de entrevistas realizadas em maio de 2015 com o ator Maurice Durozier³⁵, e em julho de 2015 com a atriz Juliana Carneiro da Cunha, onde eles dão exemplos de suas “cozinhas”.

³³ O personagem Senhor Louis, encarnado pelo ator, Serge Nicolai também tinha a ação de girar a manivela. De acordo com Jean-Jacques Lemêtre, “Juliana fazia isso no começo. Depois ela explicou a Louis – Serge – explicou que ele devia se cantar, *in petto*, na cabeça, para girar em uma boa velocidade a manivela da câmera” (QUILLET, 2013, p. 101).

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=VLqyR40W9g0>

³⁵ O ator dá como exemplo um extrato de seu diário da época do processo de criação do Ciclo Shakespeare (1981-84). O relato é de fevereiro de 1981, ele, um jovem ator que participava das audições para a trilogia, nos conta onde buscou sua inspiração. O ator dá a imagem de que, na época, ele era “um damasco verde, mas estava disponível”.

Voz de Maurice³⁶ :

(...) Somos uns bons vinte jovens na sala do Théâtre du Soleil. A cenografia de Méphisto acaba de ser desmontada, resta uma passarela em que Ariane se instala e um tapete vermelho no chão.

- Vão em frente, rapazes, diz Ariane, preparem as cenas entre vocês, espero suas propostas!

E é um desfile de cenas de filmes com capas e espadas da Série B, é claro, nos lançamos nas cenas mais movimentadas. Durante duas semanas, Ariane irrita-se, espezinha-se, fica impaciente e nos repreende.

Os dias passam, as audições duram, catastróficas. Ariane colérica em sua passarela, em frente aos garotos que se agitam falando o texto aos berros sem mesmo entendê-lo. Fora, o Théâtre du Soleil já está em pleno funcionamento, vemos os atores passar com carrinhos de mão, pás, com roupas de obra.

Uma noite, decepcionado, depois de uma conversa com Georges, decidi ir assistir a "Os sete samurais" de Kurosawa. Essa é a magia de Paris, podemos ver quando quisermos todos os filmes do mundo. E é o choque, o deslumbramento. Descubro Toshiro Mifune. Mas como pude ter pretendido até agora ser ator sem conhecer Kurosawa e os atores japoneses? Mifune é um ator completo, sua interpretação do Samurai louco é absolutamente rica. Todas as leis de trabalho do ator sobre as quais Ariane insiste estão lá, evidentes na interpretação deste ator, o estado, a transposição, a imaginação, o desenho.

No dia seguinte, uma ideia de cena germinou durante a noite. Levo para a Cartoucherie minha camiseta de rugby acolchoada nos ombros. Faço a minha proposta a alguns colegas. Vamos tentar a cena de Henrique IV em que os rebeldes dividem entre si o reino antes mesmo que a guerra contra o rei comece. Tento o personagem do galês Glendawer. Encontro nos figurinos um manto de pele preto que coloco sobre a minha camiseta de rugby e uma saia de lantejoulas azul. Ajusto uma fita no meu cabelo. A imagem do filme da véspera está sempre presente. Nós nos preparamos, antes de entrar, para nenhum dos quatro errarem.

"- Não, vá sem mim, não estou sentindo."

Bom, me volto para os outros dois:

"- Vamos, todos por um e um por todos, amigos, mas à japonesa! "

Não tenho mais detalhes do que se passou em cena, eu me lembro do prazer de ter sido transformado em Samurai, de transportar nossa imaginação para tão longe. Em sua

³⁶ Disponível em: BACCO, Karine. Entrevista I – Maurice Durozier. Rio de Janeiro: Fevereiro, 2015, p.8; 9.

passarela, Ariane, exalta-nos, encoraja-nos como um senhor da guerra. Na mesma noite, ela nos reuniu:

“- Bem, se vocês quiserem, vocês fazem parte do Théâtre du Soleil! ” Era dia 1 de abril de 1981. E não era pegadinha do dia da mentira, é um verdadeiro sonho acordado. No dia seguinte eu estava de roupa de obra, segurando um carrinho de mão. construindo a sala de ensaio. Obrigada Toshiro Mifune!^{xl}

Voz de Juliana³⁷:

Tem o termo cozinha porque é verdade assim, por exemplo, qual é a sua cozinha? A minha, por exemplo, quando eu estou com muito medo em épocas próximas a estreia eu procuro ter pensamentos do personagem, e aquilo me acalma, então aquilo é a minha cozinha. Mas eu não vou dizer para todo mundo “tenha pensamentos do personagem”, vão achar que eu sou louca! Cada um tem a sua cozinha, então foi assim que eu fiz a minha omelete, me faz bem.

*Uma das minhas omeletes tem outras como, por exemplo, entrar no momento que já está tendo a ação: o momento de abrir a porta do carro, o momento de puxar o lençol, você já entra com a ação. É uma cozinha, é uma maneira de fazer. Porque tem talvez o tempo da cozinha, o tempo de preparação é preparação. É um bom termo, do cotidiano. É importante né*³⁸.

2.1.4 A diferença entre estar presente e estar no presente

“Tudo é sério, tudo se passa no instante presente, jamais mais tarde, jamais antes. Jogue no presente, uma coisa de cada vez! Esqueça completamente o estado anterior para poder jogar no presente! Saiba abandonar, se abandonar. A versatilidade dos estados”.^{xli}

Ariane Mnouchkine³⁹

O “estar no presente” é requisitado durante todo o processo de trabalho do *Soleil* tanto para os atores, como também, para a encenadora e o músico/compositor. O estar no presente é o parceiro inseparável da escuta, e sem eles não há teatro. Porém é necessário que não se confunda o “estar no presente” com o “estar presente”, porque são dois conceitos bem

³⁷ A pergunta feita a Juliana foi: “Tem algum motivo para usar os termos de cozinha para definir o concoctage?” Diferentemente da de Maurice, que foi? “Onde os atores buscam inspiração para compor os personagens, para se nutrir? Como é feita a escolha das origens dos personagens?” Existe essa diferença, pois, como a entrevista de Maurice foi realizada meses antes, e entre as duas ainda foi feita uma segunda entrevista com o ator e a sua oficina em SP. Muitas coisas já haviam sido esclarecidas por ele e já estavam mais claras e organizadas, podendo na época em que fiz a entrevista com a Juliana, como se pode observar a partir da formulação da pergunta, ser mais objetiva e específica em meu questionamento.

³⁸ Disponível em: BACCO, Karine. Entrevista I – Juliana Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Julho, 2015, p. 4.

³⁹ Disponível em MOSOCO, 1984, p. 13. Conselhos de Ariane aos atores durante os ensaios de Henrique IV.

diferentes um do outro. Enquanto o primeiro é a solicitação de que o ator esteja no presente em sua ação, ou seja, nem no passado nem no futuro; a segunda, de acordo com Mnouchkine, é alguma coisa que se constata, mas que nunca foi trabalhado por ela, mas que imagina ser algo como “a capacidade de desnudar-se de um ator” (MNOUCHKINE APUD. FÉRAL, 2010, p.76).

Muitas vezes alguns jovens atores confundem-se e acham que estar no presente não é importante, que o mais importante é o passado. O passado do personagem, de onde ele veio, como sua história foi construída ... E justificam esse estar no passado dizendo que é uma atuação baseada no método de Stanislavski.

Obviamente [ele] fala sobre o passado do personagem (...), mas disso decorre que alguns alunos simplesmente não conseguem mais encontrar o presente, a ação presente. Então quando eles voltam eu digo-lhes sempre ...: vocês entram inclinados para trás, com o peso de todo esse passado, enquanto no teatro apenas o instante existe. (MNOUCHKINE APUD. FÉRAL, 2010, p.70).

Uma ótima escola de “estar no presente” para os atores são as peças Shakespearianas. Sente-se junto com ele que “se pode começar um verso numa cólera assassina e ter um instante de esquecimento dessa cólera, para sentir-se apenas alegre com alguma coisa que está no texto, para, em seguida, recair num atroz desejo de vingança e tudo isso em dois versos (...)” (MNOUCHKINE APUD. FÉRAL, 2010, p.76). Assim sendo, é solicitado dos atores que eles estejam no presente de cada estado, que ele passe por todos os estados, um por vez, que deguste cada um deles, mesmo que sejam dois segundos em cada um. Só não se pode representar dois estados ao mesmo tempo.

Resumindo, estar no presente é estar no “aqui, agora, de verdade, imediatamente” (FÉRAL, 2010). O que muitos chamam de “presença” ou de “estar presente” pode ser uma consequência do “estar no presente”. Além do mais não são os atores que tem que “ter presença” e sim os personagens, aos atores só deve ser solicitado o “estar no presente”, porque se o ator tiver “presença” demais o que será do personagem? O que será de Ésquilo, Média, Otelo ou Lady Macbeth se os atores quiserem ter mais “presença” do que eles? Por fim, de acordo com o ator Simon Abkarin (FÉRAL, 2010), “estar no presente” é ter a certeza de não estar representando.

2.2 Para a música

2.2.1 Um *aller/retour*

De acordo com Jean-Jacques, a música no *Soleil* “joga (...) com uma função centralizadora: não saber ao certo quem dirige quem. É o ator que o rege ou é o contrário?”

(LALLIAS, 2003, p. 56)^{xlii}. Isso porque as imagens propostas pelos corpos dos atores em cena estão relacionadas ao cenário, a iluminação, as quais eles acionam em cena, e a música tem como um de seus objetivos ligar todos esses elementos. Sendo assim o som de modo algum deve ser pensado de forma a se harmonizar musicalmente, mas sim escutar o corpo/voz dos atores e atrizes em cena.

Por vezes, para um ouvido musical esse modo de relação vai resultar em algo que não faz sentido nenhum, porém, não podemos esquecer que no *Soleil* os atores são levados por seus “tapetes voadores” e é preciso que a música os acompanhe, acompanhe seus estados nessas viagens. Assim sendo se pode perceber que a relação que se estabelece nesse jogo é uma troca, onde o importante não é saber de onde ou de quem partiu o estímulo, mas estar atento para poder escutar e reagir a eles. Consequentemente essa relação se estabelece como uma ida-volta entre o músico/compositor e os atores, debaixo dos olhos e orelhas da encenadora, durante as improvisações.

Logo, nesse processo, “não há um ator que vá dizer: - Podemos ensaiar? Jean-Jacques não veio, não é grave. Jamais! No mais, não se ensaia jamais sem a música. É inimaginável e fora de cogitação” (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.42)^{xliii}. De acordo com o ator Maurice Durozier o processo de criação do *Soleil* depende das improvisações, e “quando Jean-Jacques não toca, é porque não é teatral e temos que procurar outra coisa, ele se relaciona com o lado orgânico do ator” (DUROZIER APUD. BACCO, maio 2015, p.2).

A atriz Juliana Carneiro da Cunha, diz ter sentido a presença de Jean-Jacques de forma bastante intensa no processo de criação do “Ciclo Átridas” (1990-92), seu primeiro espetáculo no *Soleil*. De acordo com a atriz, nos ensaios, enquanto ela fazia a personagem *Clitemnestra* houve um momento muito marcante de sua relação com Lemêtre:

Eu me lembro bem desse momento de um gesto, eu acho que quando ela recebe a notícia da morte da *Ifigênia*, a *Clitemnestra* tem um gesto assim em relação ao ventre⁴⁰. Nesse momento eu senti uma coisa em relação à música, teve um som de respiração, e eu pensei, não é possível, mas Jean-Jacques estava respirando junto comigo. Ele estava aí, parecia que estávamos bem juntos um com o outro. É um momento que eu não esqueço, porque foi muito forte (CARNEIRO DA CUNHA APUD. BACCO, jul. 2015, p.1).

Ainda de acordo com a atriz, o músico além de estar sempre presente nos ensaios, também se coloca de forma muito generosa em relação aos atores e atrizes da trupe, o que segundo Juliana ajudou muito em seu desenvolvimento. Para ela, “com o Jean-Jacques você

⁴⁰ Esse gesto consiste em uma curvatura do corpo levando os braços e as mãos em direção ao ventre, quase como se tivesse levado um golpe e colocasse as mãos para sentir o ferimento.

existe, com ele, com a música, com a respiração, com o som, com a melodia (...), se ele não está junto conosco, nós morremos (...)" (CARNEIRO DA CUNHA APUD.BACCO, jul. 2015, p. 1)

2.2.2 A música de teatro no *Théâtre du Soleil*

A música de teatro é primeiramente uma música feita de corpos. Não há música de teatro se não houver o corpo de um ator ou atriz em cena. Ela apoia a busca do ator pelo personagem, pois ela funciona como um segundo pulmão, ou seja, como um amplificador, como uma dose extra de oxigênio, ou do que mais os atores precisarem em cena. Há uma relação de extrema confiança, pois, os atores e atrizes sabem que Jean-Jacques estará sempre presente. Além disso, a música de teatro, no *Théâtre du Soleil*, não impõe nem unidade rítmica nem métrica, dessa forma os atores não precisam submeter-se nem a um determinado tempo, nem a uma cadência (QUILLET, 2013).

Assim sendo, Lemêtre, serve-se das ações, vozes e textos empregados pelos atores nas improvisações para compor suas partituras, ou melhor, suas músicas dos corpos. Sem prender-se em escalas, tendo o corpo como uma clave musical. Logo, não se faz necessário a utilização de partitura para a composição musical na trupe, pois, de acordo com o músico/compositor ele sabe para que ele toca cada nota, sabe para que elas servem; se não souber é porque era um preenchimento sem interesse, algo que não foi demandado do palco. Seu trabalho tem como uma das bases o texto que está sendo trabalhado pelos atores em cena, e então, a partir dele, Lemêtre faz a notação dos modos rítmicos e melódicos. Em suas palavras:

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 noto também o modo melódico, quer dizer a altura da voz de cada personagem. Eu posso perceber a escala musical de cada ator, da nota mais grave a mais aguda. Eu desafino então todos os meus instrumentos para me afinar com a voz do personagem – que é diferente daquela do ator -, por estar em simbiose com ela (LEMÊTRE APUD.PICON-VALLIN, 2004, p.5)^{xliv}.

Assim sendo a única notação necessária para o músico/compositor é o nome do instrumento e a codificação rítmica feita pelos corpos dos atores, o restante ele guarda na memória. A notação também pode ser feita no próprio texto da peça, onde Jean-Jacques anota ritmos, instrumentos, células melódicas, etc. Logo a música de teatro é feita a partir das relações humanas, onde Lemêtre tem como função ser a “nota fundamental, o bordão sobre o qual os atores podem ressoar por simpatia” (PICON-VALLIN, 2004, p. 6)^{xlv}. Lemêtre dá como exemplo dessa notação a música grega antiga, “onde os músicos deviam improvisar a

partir de *nomes*⁴¹ (...). [Assim] a única notação a qual Lemêtre recorre é ao texto, que ele guarda sobre os olhos, com os entrelaçamentos que correspondem às trocas de instrumentos” (QUILLET, 2013, p.16; 17)^{xlvi}.

Os instrumentos, por sua vez, são escolhidos a partir do timbre das vozes dos atores e atrizes. De acordo com Jean-Jacques, seu trabalho como compositor é encontrar o timbre que corresponde a cada personagem. Isso por vezes pode causar confusão para os atores, pois, se o músico repetir algum instrumento em dois trabalhos consecutivos, ele estará automaticamente ligado ao personagem anterior. Visto que os atores não têm a necessidade de saber qual instrumento está sendo tocado para cada personagem, eles com frequência identificam seu timbre, mas não seu nome, por isso a possibilidade dessa confusão sonora. De acordo com o ator Maurice Durozier,

A música de Jean-Jacques é uma música orgânica, ela é ao mesmo tempo escrita, mas ela segue o ritmo interior de cada ator. Um espetáculo é um organismo vivo ele nunca é o mesmo, é isso que faz do teatro a arte da vida e do instante. A música dá aos atores ao mesmo tempo, o ambiente e o espaço para vivermos suas emoções [dos personagens] e a totalidade da cena aos espectadores para que eles vivam suas próprias emoções (...) (DUROZIER APUD. BACCO, fev. 2015, p.7)^{xlvii}.

A música de teatro, no *Théâtre du Soleil*, tem como uma de suas funções sugerir a “cenofonia”⁴², que vem a ser o vento, a chuva, o mar, os pássaros, etc. Ou seja, tudo que for demandado da cena, a partir do corpo/voz dos atores e do texto. Um bom exemplo dessa “cenofonia” é o jardim sonoro da casa de Olívia, criado por Lemêtre e pelos atores, para o espetáculo Noite de Reis. A função da música na trupe muda a cada espetáculo em função das histórias que serão contadas, portanto é muito difícil, e quase impossível defini-la: “a música por vezes pode ser a música interior do personagem, o clima, a hora, a urgência, o perigo, a premonição, o suspense, o espaço-tempo. Nós não podemos reduzir a música a uma única função (...)” (DUROZIER APUD. BACCO, fev. 2015, p.6)^{xlviii}.

As únicas funções as quais a música de Jean-Jacques Lemêtre não deve jamais exercer são, as de ambientação e de atmosfera porque esse tipo de relação não se dá a partir do palco, da cena, e não seria possível compô-la sem as unidades de ritmo e métrica, pois não haveria o corpo dos atores como suporte. Além disso, esse tipo de função está comumente relacionado ao realismo e as formas cinematográficas e televisivas, como podemos ver nos filmes

⁴¹ Termo da música grega antiga (significa regra) designa as partes instrumentais ou vocais cujas características e as circunstâncias de execução estão fixadas pela tradição e não devem, portanto, ser modificadas. Disponível em: <http://www.larousse.fr/archives/musique/page/778#t169340>

⁴² O termo cenofonia está relacionado ao que seria a cenografia sonora e foi sugerido por QUILLET, 2013. A cenofonia é proposta pelos atores a partir do que eles apresentam ao músico de seu concoctage e é a partir dessas informações que o músico começa a improvisar.

Hollywoodianos. Deste modo, esse tipo de relação com a música não interessa ao *Soleil*, para a trupe a música vai muito além de provocar emoções no público, ou de permanecer no pleonasma.

Assim senso a única “ambientação” possível se dá pelas informações passadas pelos atores no *concoctage*. Dessa forma o ator joga com um parceiro, e não com um ambiente ou uma atmosfera. De acordo com Jean-Jacques, não existe uma música ou instrumento pré-selecionado para, por exemplo, se amar, “(...) não é tipo vamos por uma música para eles se amarem, não importa onde, não importa quem, não importa como. Isso jamais é feito no *Soleil*, pois nós estamos sempre no presente (...)”. (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.37) ^{xlix}.

2.2.3 Algumas regras para a composição da música de teatro

A música de Jean-Jacques Lemêtre é uma música intimamente ligada ao teatro, ela é como a Lira de Aède (QUILLET, 2013) que existia na Grécia antiga. Essa lira era o instrumento que acompanhava os poetas que recitavam os poemas celebrando os Deuses e os heróis. Já a função de Lemêtre é semelhante à do *dalang* do teatro de Bali e Java (QUILLET, 2013). O *dalang* em termos ocidentais seria uma espécie de maestro, ele é o responsável pela manipulação das marionetes, conhecer de cor as epopéias, improvisar o texto dos personagens, dirigir o gamelão e fazer a escala de descanso dos cantores, visto que a maiorias das representações duram a noite toda.

Para tal, Jean-Jacques coloca algumas regras necessárias ao músico compositor no processo de criação da trupe:

I) estar no presente/deixar que aconteça; II) Esquecer boa parte de suas aquisições musicais; III) escutar/perceber/ouvir/receber/propor/dar; IV) ser completamente coeso com a triangulação de criação (cena/encenador/música); V) dar-se palavras simples e conhecidas ou frases a concretizar como, por exemplo: tornar palpável/impalpável; VI) musicalizar o furacão da vida, trabalhar duro, etc. [Esquecer a nostalgia, o cotidiano, o naturalismo, o psicologismo, o virtuosismo musical, pois no teatro só pode haver um solista⁴³, que normalmente é o personagem] (LEMÊTRE, e-mail 2) ^l.

Por fim, o músico/compositor deve, de acordo com Lemêtre, “se deixar guiar, observar, escutar, se deixar impregnar do suor e das lágrimas dos atores, deve saber degustar cada palavra dita e receber pelas orelhas, pelos olhos e igualmente pelos poros da pele” ^{li}.

⁴³ Em suas palavras: “de qualquer forma eu não sou jamais o solista, eu sou sempre o contracanto, o contraponto, a harmonia, o acorde...” (FRUITS, 1984, p.182).

Deve fazer ressurgir a infância como estado de encantamento e de descobertas. Sua música deve ser capaz de evocar o destino dos personagens.

2.2.4 A música destinal

Outra função muito importante que a música de teatro pode assumir, no *Théâtre du Soleil*, é a de ser o “destino” dos personagens. Jean-Jacques fala muito sobre essa função em sua música; ele a relaciona, com frequência, ao tapete voador que leva os atores e atrizes em suas improvisações, e também dá algumas imagens do que ele pensa ser a música *destinal*, ou a música do destino do personagem como, por exemplo: o plasma que envolve os atores, como se fossem um recém-nascido; sua aura. Dessa forma, compor a música destinal é compor uma música que não submeta o ator as regras da música, mas sim ao destino do personagem.

Ou seja, a música de teatro, deve ser pensada como a música feita para o destino dos personagens, em todas as suas configurações estruturais: melodicamente, harmonicamente e ritmicamente. Tudo deve ser acordado em função do espaço da cena e no estar “a serviço de...”: da cena, dos atores, da encenadora, dos personagens, do teatro... Para um ouvido musical, muitas vezes esse modo de relação pode ser confundido com desafinação, com falta de conhecimento nas barras de cadência. Isso porque ao ouvir um CD de um espetáculo, por exemplo, a música de teatro não se basta, ela não está completa porque falta o preenchimento do instrumento solista, que é o ator.

Assim sendo, o músico/compositor pode assumir nesse processo o papel dos astros que giram em torno do ator, do céu, do dia, da noite, dos fantasmas, dos deuses, dos mistérios, das paixões interiores, dos sentimentos, seus vazios, suas angústias, suas dúvidas e suas mentiras. Sua música,

Não acompanha, não ilustra, não decora, ela é a voz que diz ao personagem que procura seu caminho no teatro: eu te escuto, eu te percebo, eu transformo teus gritos, rangidos, dores, tuas angústias, em tempestades majestosas. Ela rega de sangue e lágrimas os monólogos desses reis e rainhas que combatem com palavras em cena. (...) Ela é a melodia que não esquece que nós não esquecemos jamais, em uma palavra, ela é *destinal*. Devemos procurá-la no mais profundo do ser humano que atua que a transpõe para a cena quer dizer, o solista: o ator (LEMÊTRE, e-mail 1) ^{lii}.

Dessa forma não se petrifica o ator. Para Lemêtre, atar os atores e atrizes as cadências, compassos, e frases musicais definidas e metrificadas é submetê-los a usar um colar de ferro [como o usado antigamente para exibir os escravos nas feiras], quer dizer é obrigá-los a seguir a música. Isso é a música *destinal*, quer dizer, a música feita para o destino do personagem, a música de teatro e não para teatro.

2.3 As relações com as origens

2.3.1 As paixões, as emoções e as ordens cósmicas

A música é “a animação das coisas, a palpitação do ser. Alguns sentem mais intensamente quando fazem do que quando escutam a música. É possível dizer agir a música em oposição a sofrer a música” (ROUGET, 1990, p.232) ^{liii}, pois se trata de duas maneiras bem diferentes de vivenciá-la. Dessa forma, podemos dizer que a música é sentida como o movimento que se realiza no espaço, pois:

(...) A música é por essência movimento. Ela tem por origem os movimentos corporais – cantar é movimentar a laringe, tocar tambor é mover os braços, tocar um instrumento de cordas é mexer os dedos ao longo de um cabo e mover um arco através de uma corda – e em troca ele é incitação ao movimento. (Rouget, 1990, p.233) ^{liv}.

A música é movimento, principalmente quando ela feita a partir de e para o corpo do ator, como é feita a música no *Soleil*. A relação músico/ator é uma forma de criar e inscrever a música no espaço, a partir dos corpos dos atores em cena. Essa música possibilita ao ator experimentar as diferentes formas de “estar no mundo” do personagem, através da alteração da sua percepção de tempo e de espaço. A música pode dar ao tempo uma densidade diferente da cotidiana, ela lhe dá uma materialidade que não é comum. O *leitmotiv*, por exemplo, utilizado na peça “Noite de Reis” (1982) não é mais do que a indicação de que um evento está por vir, para anunciar um personagem ou uma atitude, para mostrar que o tempo está ocupado por uma ação que está em desenvolvimento, etc.

A relação músico/atuante está presente na origem de diversos rituais, tanto religiosos como profanos, podemos tomar como um dos exemplos, o ritual do “Tarantulismo” ⁴⁴, originário do sul da Itália, onde, uma mulher, detentora da tradição ensina às demais mulheres a técnica do rito terapêutico. De acordo com Rouget (1990) no âmbito da imitação simbólica os “tarantulados” dizem sentir como se seu corpo estivesse quebrado, dilacerado, moído, acarretando em certo momento em uma queda brusca ao chão. Todo o ritual é acompanhado por música, normalmente um violinista e um gaiteiro, que tem como objetivo fazer a música em prol de ajudar a mulher a livrar-se do veneno da tarântula.

⁴⁴ Na sabedoria popular a tarântula emite uma música ao picar a mulher e que quando o “doente” ouve as melodias e as músicas específicas ao ritual sentem um grande alívio. O “tarantulismo” pretende-se a identificação corporal com a aranha para a expulsão do veneno do corpo do “doente”. É, portanto um ritual de cura, próximo ao que nos chamaríamos hoje de musicoterapia. Para mais informações ver filme D. Carpitella.

Pode-se perceber que no “tarantulismo” existe um estreito diálogo entre os músicos e a mulher picada pela aranha, como podemos perceber no exemplo dado por De Marino, onde ele mostra o estreitamento que se tece entre o possuído e o músico:

Em uma oferenda musical apaixonada (...) os músicos aproximam os instrumentos de suas orelhas (...). Durante a fase em solo nós vimos uma vez a “tarantulada” rastejar até os pés do violinista e lá se demorar como se estivesse hipnotizada, o violinista se ajoelha então junto a ela, envolvendo-a com sua música a tal ponto que seu arco parecia ter por violino o corpo tremulante da mulher (DE MARINO APUD. ROUGET 1990, p.218) ^{lv}.

Nesse momento a música cria um sentimento de adesão total do corpo da mulher ao corpo e ao veneno da aranha e opera uma transformação da estrutura de consciência instaurando uma relação peculiar entre o corpo do “tarantulado” com o espaço e o tempo. Dessa forma o músico deve acompanhar e dar suporte para o processo de mimeses e adaptação do corpo da mulher, fazendo a música para ela, a partir do corpo dela, devendo estar presente e receptivo as nuances fornecidas pelo seu corpo.

A relação música/afetos está presente também na Grécia antiga encontramos em Aristóteles, por exemplo, a “teoria geral dos efeitos da música”. Onde, para o filósofo, a música deveria imitar ou representar os estados da alma. Esses estados eram normalmente expressos por dois modos gregos, o frígio e o dório. O primeiro é um modo diatônico⁴⁵, heptatônico que era mais relacionado ao teatro e ao transe, sendo também ligado a excitação, a loucura, ao *phatos* (paixão) e a um instrumento muito popular na época chamado aulos. Já o segundo, era um modo pentatônico⁴⁶, sem a presença de semi-tom⁴⁷, frequentemente ligado aos homens de boa condição, ao *ethos* (caráter moral) e a ética (ROUGET, 1990).

Dessa forma, podemos considerar que “os efeitos [dessa] música podem gerar três tipos de ações: 1) dilatar, 2) contrair e 3) acalmar, os movimentos da alma” (AL-KINDÍ APUD. ROUGET, 1990, p.511) ^{lvi}. Como por exemplo, à noite em que o Imperador Alexandre estava em um banquete em que se tocava o aulos no modo frígio e, em um rompante, levantou-se de seu trono e seguiu em direção as suas armas, mas por sorte foi

⁴⁵ Diatônico é um modo de sete tons e semitons dentro de uma oitava, como as notas brancas do piano, de “dó ao dó” oitava acima ou do “ré ao ré” e assim por diante.

⁴⁶ Modo pentatônico é o modo formado pelas teclas pretas, de cinco notas dentro de uma oitava.

⁴⁷ “Musicalmente, é claro que um modo que faz uso da oposição tom/semi-tom oferece possibilidades expressivas muito maiores que o modo que o ignora. Instrumento do frígio, o aulos, é evidentemente mais expressivo que a lira, instrumento do dório. Os aulos frígios, observa Louis Laloy, devem ser os verdadeiros *tziganes* da antiguidade. A técnica do instrumento, a qualidade do som do timbre e a riqueza de suas inflexões junto as possibilidades expressivas do modo permitem certamente produzir melodias de uma grande carga emocional” (ROUGET, 1990, p. 403; 404).

conduzido de volta à mesa, onde estavam seus convidados, graças a uma harmonia solta. Nesse caso a música agiu por conta do modo musical empregado, estando, portanto, fora de qualquer contexto ritual, simplesmente por influência do aulos tocado no modo frígio e depois pela mudança do modo e do instrumento houve a mudança de ação (ROUGET, 1990).

O aulos era considerado um instrumento de rítmica flutuante, onde as relações de duração entre os sons são mais difíceis de serem expressos numericamente. “A arte do aulos (...) ajusta suas divisões não por barras de compasso, mas por estimativa empírica (...)” (PHIÈLBE APUD. ROUGET, 1990, p.394)^{lviii}. Semelhante ao que ocorre com a música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre, porém com a diferença de que sua música é ajustada pela relação com o corpo/voz dos atores. Em relação às barras de compasso podemos ver na explicação de Jean-Jacques porque ele não as usa nas composições de sua música de teatro:

As barras de compasso foram inventadas para que os músicos da orquestra possam se comunicar através do maestro. Mas elas criam uma certa rigidez. No *Théâtre du Soleil*, pela ausência de barras de compasso, evitamos as noções de quadratura, retorno do tempo forte e de ciclo⁴⁸. O que permite uma maior flexibilidade para o ator. A cada representação, o começo do tema é o mesmo, portanto, o ator sente que estou com ele, mas o fim é readaptado todas as noites. Ao lado da palavra *orchestra*⁴⁹, existe um outro termo grego, *orquestique*⁵⁰, que foi completamente esquecido e que conviria bem aqui, porque ele significa a aliança entre atuação, dança e música. Partindo da definição dos gregos, creio, assim, que a atuação fala ao coração, a dança fala ao corpo e a música a alma. E o conjunto fala ao homem como um todo (LEMÊTRE APUD. PICON-VALLIN, 2006, p.125).

O modo frígio e o aulos cobrem, portanto, um campo bastante extenso na antiguidade grega, tendo em si um caráter orgiástico, vinculado a purgação de paixões e a cerimônias dionisíacas⁵¹. Logo, está intimamente ligado às representações teatrais e as cerimônias e banquetes, situações em que podemos dizer que nos “descarregamos” (ROUGET, 1990). Os

⁴⁸ É a divisão dos tempos em grupos de quatro, o que gera uma sensação de estabilidade e regularidade, mas também de uma amarra na fluidez do tempo.

⁴⁹ “Espaço circular e depois semi-circular, no centro do teatro, entre o palco e o público, onde evoluía o coro da tragédia grega. No renascimento, a orquestra ficava num nível inferior ao palco; a sociedade da corte podia dançar aí durante os intermédios. Hoje, nas salas italianas, a orquestra é a parte da sala situada quase no mesmo nível que o palco, em frente a ele” (PAVIS, 2008, p.269).

⁵⁰ Em português orquéstica, que vem a ser a “arte da dança e conhecimento das atitudes, assim como os movimentos expressivos, principalmente dos gestos codificados e de seu significado convencional” (PAVIS, 2008, p.269).

⁵¹ As práticas dionisíacas, com seu desregramento e sua violência, faziam parte da religião grega. “Do ponto de vista da história das religiões a embriaguez dever-se ao vinho não é mais que um aspecto anedótico e finalmente, suficientemente novo, a embriaguez mais antiga e mais universal deve-se ao transe” (ROUGET, 1990, p. 341).

cultos ditirambo, por exemplo, estavam sempre presentes nas cerimônias dionisíacas e consistiam-se em “cantos líricos para glorificar Dionísio, interpretados e dançados por coreutas conduzidos pelo corifeu. O ditirambo evoluiu, notadamente (...) para um diálogo, resultando, segundo Aristóteles, na tragédia” (PAVIS, 2008, p.107).

Em “A Política” (1970) ⁵² Aristóteles fala que a educação musical é impregnada de um espírito de classe bem específico. “Nobres e pessoas comuns, escravos e homens livres, estão constantemente em oposição” (ARISTÓTELES APUD ROUGET, 1990, p. 395) ^{lviii}. O filósofo grego diz ainda que, a execução da música não deveria convir a um homem livre, falando em seguida da música de teatro, reconhecendo a necessidade de se fazer entender melodias e harmonias “catárticas” de maneira a satisfazer a “classe de gente grosseira” composta por artesãos, operários e outros indivíduos desse gênero (ROUGET, 1990).

Já Platão, segundo Rouget (1990), coloca a música em relação com a alma e o corpo, tendo como objetivo manter o equilíbrio e a saúde. Para ele não se move jamais a alma sem o corpo e o corpo sem a alma. Essa relação vai ser tratada por Platão como o “princípio da complementaridade ou do antagonismo do movimento exterior e interior” (ROUGET, 1990). Portanto, de acordo com Platão, o movimento é a base da saúde para o corpo e para a alma, e o traz como base para o tratamento das “pessoas um pouco frágeis psicologicamente”. Guiado por dois tipos de movimento: aquele semelhante ao balanço ritmado, que faz o bebê dormir e o movimento interno e externo que se contrabalançam e se estabilizam o equilíbrio quando ele for rompido.

Também podemos usar como exemplo da relação da música/afetos as formas teatrais indianas ⁵³, como o *Bharata Natyam* e o *Kathakali*. As duas formas estão submetidas ao *Bharata's Natya Sastra*. Esses teatros dançados tinham como origem, lembrar aos homens o caminho certo a ser seguido, tendo como temas das representações, e como exemplos a serem passados, as histórias dos Deuses. O intérprete do *Bharata Natyam*, por exemplo, ao executar sua dança deveria:

Atingir uma espécie de abandono extático as formas cósmicas do ritmo e da melodia. Ele sugere o cenário por gestos codificados. Seu corpo descreve a aurora ou a noite, as estações, o céu o a montanha, o vento, evoca animais. Não há realismo algum. O tema maior é a comunhão da alma com o infinito (ASLAN, 2007, p.106).

⁵² Rouget usa a seguinte edição como obra de referência: ARISTOTE. **La Politique**. Nouvelle traduction, avec traduction, notes e index par J.Tricot, Paris, Vrin 1970.

⁵³ A dança indiana desenvolveu-se em quatro formas características: *Bharata Natyam*, *Kathakali*, *Kathak* e *Manipuri* (BERTHOLD, 2001).

Do mesmo modo age a música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre em relação aos atores e atrizes do *Soleil*, ajudando-os a escapar do realismo e criar suas codificações corporais. Porém essa codificação só existe pelo modo de relação que se estabelece entre as partes, visto que a dramaturgia do corpo no ocidente é apoiada pela palavra, não tendo necessidade de que exista na trupe uma representação em signo para, por exemplo, o rio. Essa representação vai ser passada a Jean-Jacques, pelos atores, a partir de seu *concoctage* e improvisado por ambos, posteriormente, em cena.

Citamos acima alguns exemplos da origem dos modos de relação música/afetos, contudo, podemos encontrar essa relação também na China, em outras formas tradicionais da Índia e nas civilizações Islâmicas, pois, “todas as altas culturas colocaram suas escalas musicais em relação às emoções, as paixões, as ordens cósmicas e em definitivo a saúde moral e física” (ROUGET, 1990, p.185)^{lix}. Como dizem os árabes, a orelha serve para extrair as “coisas secretas do coração”, e no caso do *Soleil*, não só a orelha, mas também os poros da pele.

2.3.2 A busca pela origem

Uma das características mais apreciadas, pelo *Soleil*, sobre o teatro oriental é ser uma arte que se constitui como artesanato, aonde os “segredos” vão sendo transmitidos do mestre para o aluno. Deste modo o oriente vai lembrar ao acidente a possibilidade da aprendizagem oral do mundo (BANU, 1988), pois esses ensinamentos passados de mestre para aluno são feitos, normalmente, de forma oral. Onde os atores aprendem a partitura musical “de cor”, de uma tradição que é guardada na memória e passada de geração para geração, constituindo um repertório praticamente imutável de movimentos, deixando pouco ou nenhum espaço para a improvisação (PICON-VALLIN, 2004).

Para Jean-Jacques (PICON-VALLIN, 2004) a grande maioria dos teatros orientais não são simplesmente “acompanhados” pela música (no sentido de se fazer música para teatro), pois a música aparece muito antes mesmo do texto, pelo trabalho corporal dos atores, na aprendizagem e ensinamentos desse vocabulário corporal. E essa relação do corpo do ator com o músico, a música e a tradição são claramente tomadas como inspiração por Lemêtre e pelo *Soleil* no processo de criação. Porém uma das grandes diferenças é o espaço dado aos atores e ao músico/compositor para improvisarem. De acordo com Jean-Jacques:

No oriente, como na Ópera a música é quem conduz, é ela que dirige, impõem as suas regras, suas estruturas, suas leis. Não há nenhuma noção de repertório, já que não há autores como na Europa, nem mesmo partitura muitas vezes. Na Ásia a música é transmitida oralmente de geração para geração (PICON-VALLIN, 2004, p. 11)^{lx}.

Assim a trupe busca no oriente a relação desse teatro com o corpo, a voz a cena, o espaço e a vestimenta (FÉRAL, 1998), buscam a origem para seus espetáculos. Em uma viagem ao Japão o universo do Kabuki, por exemplo, fez Ariane se lembrar do mundo dos heróis Shakespearianos, “(...) um mundo bárbaro e sangrento onde os Senhores são devorados por seu apetite do poder, pelo orgulho, onde os reis podem ser ditadores, mas também vítimas, onde são todo-poderosos em um dia e ofertados em sacrifício por seus vassalos no dia seguinte” (FÉRAL, 1998, p. 228)^{lxi}.

Todos os integrantes do grupo buscam pelas origens em seu processo de trabalho, os atores buscam as origens dos personagens o músico as origens dos instrumentos, a encenadora pela origem do teatro e da cena. Dessa forma, ao buscar diferentes origens acaba-se compondo algo como uma peça “com ares” de determinado local. Como, por exemplo, em Ricardo II, que teve como inspiração o Japão. No caso da música, Jean-Jacques explica que tinha por volta de dez instrumentos japoneses, que davam “ares” japoneses a peça, mas nem por isso “um Japonês que a assistisse diria, tu és verdadeiramente forte em Kabuki ou em Nô. Para eles [japoneses] não é a sua música, mas sim outra coisa” (FRUITS, 1984, p. 185)^{lxii}.

O trabalho de Jean-Jacques consistiu-se então em escutar muitas músicas dessas regiões e extrair seus princípios fundamentais, se apropriando deles e criando suas próprias composições. Em suas palavras: “Nossa arte não é copiar, mas se inspirar e de transpor. Eu componho um prato com os ingredientes que vem do mundo” (LALLIAS, 2003, p.54)^{lxiii}. Além disso, a origem serve como inspiração para a criação de instrumentos caso o timbre daqueles que estão disponíveis em seu atelier não sejam pertinentes com as necessidades do espetáculo que está sendo criado.

2.3.3 A apropriação de recursos originários

Para Ariane Mnouchkine, encenadora do *Théâtre du Soleil*, o objetivo dessas apropriações de outras formas teatrais, é criar uma arte que teria todas as qualidades da arte oriental, porém inscrita na prática do teatro ocidental. Ou seja, se utilizar, por exemplo, do jogo do ator oriental, da relação de seu corpo com o espaço, com a vestimenta, com a capacidade de seu corpo de desenhar “hieróglifos na cena nua” em relação com a criação de dramaturgias ocidentais contemporâneas (FÉRAL, 1998). Para o *Soleil* o oriente não é um modelo a ser imitado, mas sim uma fonte de inspiração para a criação.

Além disso, cada tradição de jogo impõe um posicionamento do corpo na cena, uma determinada relação com o espaço e com os demais atores. Assim sendo os atores do *Soleil* tiveram que reencontrar as regras de construção das cenas. Consequentemente é a partir da

experiência que eles se apropriam e aprendem sobre a importância da imobilidade e das pausas, bem como a importância das entradas e saídas energéticas. (FÉRAL, 1998).

Esse relacionamento entre culturas nos leva perceber alguns problemas ideológicos, filosóficos e políticos que não devem ser esquecidos ao falarmos em “processos de empréstimo” de outras culturas. Surge então uma questão: “qual o grau de conhecimento que um artista deve ter da forma artística a qual ele deseja apanhar para operar essa transferência?” (FÉRAL, 1998, p.234) ^{lxiv}. Sobre essa operação existem duas visões contraditórias, que se dão em dois eixos distintos: o primeiro sugere que é necessário um profundo conhecimento da cultura a qual se quer utilizar, para evitar um colonialismo cultural. Esse eixo conta com pesquisadores como, por exemplo, Richard Schechner, Rustom Bharucha e Daryl Chin.

Já o segundo eixo sugere que é necessário preservar a liberdade de expressão do artista, que pode se inspirar em qualquer cultura sem que haja um aprofundado conhecimento da cultura local. E conta com pesquisadores e encenadores como, por exemplo, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Robert Wilson, Eugenio Barba e Robert Lepage (FÉRAL, 1998). Dessa forma:

Se o primeiro [eixo] insiste na preocupação com o respeito à cultura do outro (...) a fim de evitar a colonização cultural, tomando-a para fins aos quais ela não era destinada originalmente, o segundo [eixo], por outro lado, privilegia a liberdade de expressão do artista cuja arte, por natureza, procede por empréstimos e influências (FÉRAL, 1998, p.235; 236) ^{lxv}.

Assim sendo para o *Soleil* essa apropriação ou empréstimo de outras culturas, se faz a partir da livre inspiração, principalmente a partir da capitalização de recursos originários para os timbres dos instrumentos e como referência da origem dos personagens. Não sendo necessário trazer à tona os detalhes de determinada cultura, mas a aparência de uma totalidade. Essa que suscitará sensações e impressões aos espectadores, já que elas não os enviam a referências precisas e conscientes; que façam parte do seu cotidiano ⁵⁴.

⁵⁴ Para mais informações sobre apropriações e trocas interculturais ver: PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Na obra Pavis faz uma análise sobre os processos de transferência cultural na encenação utilizando exemplos “concretos e contrastados que permitem comparar as manipulações em jogo para cada uma das etapas de transferência” (p. 178) – (autor/tradutor/encenador/ator/espectador). Para tal o ator escolheu quatro encenações dirigidas ao público ocidental que têm como referência, em diferentes graus, Índia como cultura-fonte, são elas: a) *Mahabharata* – Peter Brook (1986); b) *Índia ou A Índia dos sonhos deles* – Ariane Mnouchkine – *Théâtre du Soleil* (1987); c) *Noite de Reis* – Ariane Mnouchkine – *Théâtre du Soleil* (1984); d) *Fausto* – Eugenio Barba – ISTA (1987). As análises sobre a peça *Noite de Reis* encontram-se nas páginas: 182, 183, 185, 188, 190, 193 e 197.

Podemos usar como exemplo a peça Noite de Reis (1982) que foi toda desenvolvida em temas, proporcionando o envio do ator, antes mesmo dele entrar em cena. Esse tipo de desenvolvimento pode ser encontrado no teatro chinês, onde a entrada dos atores é “precedida de um *leitmotiv* musical, que já indica o caráter do personagem e o estado de espírito em que ele se encontra” (ASLAN, 2007, p.107).

Para Féral (1998, p. 233) “frente a esses espetáculos o espectador torna-se seu próprio produtor de sentido. (...) Ficando perpetuamente na fronteira entre os dois mundos, por vezes em um, por vezes no outro”^{lxvi}. Logo o espectador fica livre para operar as interações entre sua bagagem cultural e a representação que lhe é sugerida. Criando seu próprio universo imaginário.

2.3.4 Considerações sobre a importância do conhecimento das formas de teatro orientais para os atores ocidentais

Para finalizarmos esse capítulo gostaríamos de fazer algumas considerações sobre a importância do conhecimento das formas de teatro orientais para os atores ocidentais, e de que forma elas podem auxiliá-lo em seu processo de trabalho (ASLAN, 2007):

- I) Primeiramente, essas formas servem como inspiração, como exercício para o músculo da imaginação, e jamais devem ser “imitadas”. Até porque, a imitação seria inútil, haja visto, não temos nem o treinamento necessário, nem o entendimento dos signos pelo público, além de não ter nenhuma relação com nossa cultura;
- II) Elas ajudam a distanciar os atores do realismo e do naturalismo, ao passo que lhes mostram a possibilidade de um teatro codificado, com forte presença de pausas além de ações e estados precisos e bem desenhados;
- III) Demonstra a importância do treinamento corporal para o desenvolvimento não só do corpo/voz dos atores e atrizes, mas também da imaginação;
- IV) Bem como, que esse treinamento se faz de forma progressiva, sendo o ator um aprendiz que vai ganhando conhecimentos ao longo dos anos;
- V) Além disso, nos faz lembrar que a não muito tempo atrás o teatro não era uma arte separada da música e de dança e que é preciso nos reaproximarmos dessa concepção.

3. INTRODUÇÃO AO CICLO SHAKESPEARE

“Ce voyage (en Asie) a été et il demeure mon trésor. Je pense qu’on a du mal à imaginer le choc que cela a pu être de voir au théâtre quelque chose de totalement différent et totalement universal en même temps. Je me disais en voyant ces spectacles: je ne comprends rien, ce n’est pas pour moi. Mais c’était comme si j’étais devant de l’or en fusion. Je voyais le génie de la métaphore”.

Ariane Mnouchkine⁵⁵

“Essa viagem (a Ásia) foi e continua sendo meu tesouro. Eu acho que é difícil imaginar o choque que pode ter sido ver no teatro algo totalmente diferente e totalmente universal ao mesmo tempo. Eu me dizia vendo esses espetáculos: eu não entendo nada, não é para mim. Mas era como se eu estivesse diante do ouro em fusão. Eu via o gênio da metáfora”.

Ariane Mnouchkine

⁵⁵ PICON-VALLIN APUD. MNOUCHKINE (2014, p.113). Texto original disponível em: *Revue d’histoire du théâtre*, 2009-4, p. 366.

3.1 Contextualização do tempo histórico e da linha de pertencimento teatral

Durante o período que compreende os anos entre 1976 a 1980 o *Soleil* passou por uma fase de transição. Nessa época a França ainda sentia ressoar os eventos de 1968⁵⁶, que englobam a derrota do “Programa Comum”⁵⁷ em 1974 e as investidas da direita que nas eleições de 1979 fazem emergir mais uma vez o fantasma dos neofascistas na Europa (PICON-VALLIN, 2014). A partir desse panorama a trupe explorou e encenou textos relacionados ao poder como, por exemplo, *Méphisto* de Klaus Mann (1979) e duas peças históricas de Shakespeare⁵⁸, Ricardo II e Henrique IV (primeira parte).

Com *Méphisto* a trupe se interroga sobre os mecanismos sociopolíticos em vigor, utilizando como objeto a história da vizinha Alemanha e as lembranças da família de Mnouchkine, que foi submetida ao exílio nos campos nazistas (PICON-VALLIN, 2014). Esse espetáculo também marca a chegada de Lemêtre a trupe e o início de sua frutífera e duradoura viagem junto ao *Soleil*, como podemos ver no fragmento de Picon-Vallin (2014, p.116):

Um importante trabalho de documentação histórica acompanha a criação. Os atores recebem uma formação musical, dada por Jean-Jacques Lemêtre que os fez tocar diversos instrumentos com os quais eles interviriam no espetáculo. A chegada de Lemêtre vai marcar um novo período no *Théâtre du Soleil*. Ele se tornará, rapidamente, o interlocutor constante de Mnouchkine e dos atores pelos trinta e cinco anos seguintes^{lxvii}.

⁵⁶ Em 1968, no governo do presidente Charles de Gaulle, os estudantes e trabalhadores franceses se reuniram e organizaram uma greve geral em prol de melhores condições de vida e trabalho. Mais informações em: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL464249-15530,00-ENTENDA+OS+PROTESTOS+DE.html> Filme: https://www.youtube.com/watch?v=GKbyVViK_bo

⁵⁷ O programa comum foi uma tentativa de organizar um programa comum de governo liderado pela esquerda e pelos partidos socialista e comunista francês.

⁵⁸ Os textos de Shakespeare são geralmente classificados em três grupos: 1) Peças cômicas como, por exemplo, Noite de Reis e A comédia dos erros. 2) Peças históricas como, por exemplo, Ricardos II e III, e Henriques IV, V, VI, VII e VIII que para Mnouchkine são crônicas onde Shakespeare retrata sua época. 3) Peças trágicas como, por exemplo, Macbeth e Hamlet.



Jean-Jacques Lemêtre com os atores em ensaio de *Méphisto*.
Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.116

Após *Méphisto* Ariane queria contar a história sangrenta do Camboja⁵⁹, esse que seria um projeto de escritura sobre o mundo contemporâneo, falando sobre o genocídio e o desaparecimento de um povo. Porém com a dificuldade de fazer o levantamento dos documentos necessários para nutrir a montagem, a encenadora propôs então aos atores, que fosse feito um grande projeto com oito crônicas históricas, três comédias e uma ópera. A ideia era que fosse montada uma peça de Shakespeare por mês, durante um ano. Por fim o grande Ciclo Shakespeare se tornou uma trilogia onde foram montados três espetáculos em três anos: Ricardo II em 1981, Noite de Reis em 1982 e Henrique IV – Primeira parte em 1984. Essas peças ficaram conhecidas como “Os Shakespeare” (*Les Shakespeare*) ou “Ciclo Shakespeare” (*Cycle Shakespeare*).

É interessante ressaltar que o próprio Shakespeare sugere a ideia de um grande ciclo de crônicas da sua época. O ator e dramaturgo do período elisabetano escreveu uma série de oito peças históricas que contam a história da Inglaterra do reinado de João a Henrique VIII⁶⁰, que tem como personagem central Henrique IV, que “desde o final de Ricardo II sugere a ideia de um personagem central ligando tematicamente a usurpação de Bolingbroke as exéquias de Henrique V” (TEMKINE, 1984, p.1)^{lxviii}. Como nos conta o fragmento de Berthold (2001, p. 312):

⁵⁹ Em 1985, um ano depois da encenação da última peça do Ciclo Shakespeare Henrique IV, o *Soleil* apresentou “A história terrível, mas inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja”, com dramaturgia de Hélène Cixous.

⁶⁰ Em ordem cronológica por sucessão ao trono inglês: Rei João (1199/1216); Eduardo III (1327/1377); Ricardo II (1377/1399); Henrique IV (1399/1413); Henrique V (1413/1422); Henrique VI (1422/1461 – deposto – e 1470/1471 – deposto); Ricardo III (1483; 1485); Henrique VIII (1509/1547).

Em suas peças históricas Shakespeare mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino. Ascensão repentina e queda abrupta, a embriaguez do poder, crime, vingança dão vazão as imagens plenas de linguagem e, na rápida mudança de cenas fragmentárias culminam numa brilhante síntese. Enquanto a batalha se intensifica uma luz é lançada sobre ela, ora do campo do rei, ora do campo do inimigo. A ação salta como uma faísca de cena em cena. A última retirada de Ricardo III o leva ao seu fim num combate sem palavras.

Assim sendo, as inquietações de Ariane, face à dificuldade de nutrir a criação do espetáculo sobre o Camboja, a levaram a reler Shakespeare e propor aos atores que durante um período tivessem suas obras como uma escola, “que a trupe mergulhasse no mundo que ele conta, compreendesse como ele cria a crônica de seu tempo e descobrissem como interpretar os personagens que povoam suas peças” (MOSOCO, 1984, p.5) ^{lxix}. Foi para aprender a contar a história de seu tempo que o *Soleil* foi consultar Shakespeare, e a história do seu tempo eles acabam contando. Porém não mais sobre o Camboja, mas sim sobre o poder, as paixões e o destino dos homens.

Curiosamente seus predecessores e fontes de inspiração Copeau e Jean Vilar também se aventuraram a encenar obras de Shakespeare, encenações que não são muito frequentes na França (PICON-VALLIN, 2014). O primeiro encenou Noite de Reis (1914) e o segundo, Ricardo II (1947), que assim como o Ricardo II do *Soleil*, também foi apresentado no *Festival d’Avignon*. Para Ariane “essas escolhas [das peças de Shakespeare] curiosamente a ligam a linhagem sobre a qual ela construiu seu pertencimento” como encenadora (PICON-VALLIN APUD. MNOUCHKINE, 2014, p.117) ^{lxx}.



Ricardo II – Abertura do *Festival d’Avignon* (1947) – Jean Vilar interpreta Ricardo II.
Disponível em: <http://www.festival-avignon.com/en/history>

A linha teatral a qual o *Soleil* integra se constituiu como uma linha de formas “autenticamente teatrais”, ou como diz Mnouchkine, de “formas puras”, que é caracterizada, por um processo onde jamais se deva agir por intermédio de cópias ou empréstimos tal qual a forma teatral de origem (PICON-VALLIN, 2014). Essas fontes devem servir como inspiração, como nutrição para a imaginação dos atores e atrizes com o objetivo de criar cenas “que não podem ser dissociadas da organização da vida de uma *maison-théâtre*, de um “espaço comum” em transformação, aberto ao mundo eterno do teatro e através dele ao mundo dos homens e mulheres de seus tempos” (PICON-VALLIN, 2014, p.52) ^{lxxi}.

Mnouchkine descobre Copeau, o “mestre sonhador” ⁶¹, em 1974 durante o processo de criação do espetáculo *L’age d’Or* por meio das referências: “*Registres I: Appels*” ⁶² e “*Le Journal de bord des Copiaus*” ⁶³. A descoberta de Copeau por Ariane, marca a abertura de sua ligação e pertencimento a linha de grandes mestres franceses que revolucionaram a cena teatral a partir do início do século XX. Onde antes, para a encenadora, existia um grande mestre, que era a “Ásia”, agora se encontram Copeau, Dullin, Jovet, Lecoq e Vilar. Para Picon-Vallin (2014, p.51) “hoje podemos considerar que o *Soleil* realizou os felizes sonhos dos anos 1915-1916 de Copeau e Jovet, acordando-se completamente ao mundo e aos problemas de sua realidade política e social” ^{lxxii}.

Embora não tenha encenado nenhuma das peças escolhidas por Mnouchkine para o Ciclo Shakespeare, Charles Dullin, contemporâneo de Copeau, também usou suas próprias fontes de inspiração para a criação dos espetáculos Shakespearianos. Dullin buscou como inspiração o balé, que foi utilizado nas cenas de batalha da peça *Ricardo III* (1933), como uma afronta ao modo tradicional de representar os clássicos (BERTHOLD, 2001). Curiosamente Ariane, além das formas orientais, também utilizou o balé, não como forma cênica, mas como treinamento, para auxiliar os atores a executarem os vigorosos saltos dados pelos personagens em cena. Não é coincidência que alguns dos atores da primeira formação da trupe, tenham vindo da escola de Dullin como, por exemplo, G. Hardy, A. Demeyer e J-F. Brossard.

⁶¹ Forma como A. Mnouchkine se refere à Copeau no programa da peça *L’age d’Or* (1975).

⁶² Editora Gallimard.

⁶³ (1924-1929), commenté par D. Gontard, Seghers, 1974 (PICON-VALLIN, 2014, p.50).



Ricardo III – Théâtre *Montmartre-l'Atelier* - Charles Dullin interpreta Ricardo III (1933).
Disponível em: <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/grande-image.xsp?id=f00000188&no=1>

Após uma longa carreira como ator junto a Copeau, Dullin fundou em 1921 sua própria companhia que em 1922 se instalou no Teatro *Montmartre*, onde criou o *Atelier-École Charles-Dullin*⁶⁴, nesse atelier “o ator deveria conhecer a fundo o instrumento que deve servir-se” (ASLAN, 2007, p.49). Dullin queria que o ator tivesse um treinamento plástico, que soubesse cantar, dançar e também improvisar, única forma, segundo ele, de encontrar seus próprios meios de expressão.

Copeau e Dullin foram importantes referências para Jacques Lecoq, pedagogo francês que em 1956 fundou sua escola⁶⁵ em Paris. Como base para a formação de seus alunos, dentre eles Ariane Mnouchkine, havia as disciplinas de “máscara neutra e expressão corporal, a *commedia dell'arte*, o coro e a tragédia grega, a pantomima branca, a figuração mimada, as máscaras expressivas, a música e, como base técnica, a acrobacia dramática e o mimo de ação” (LECOQ, 2003, p.26; 27)^{lxxiii}. A escola de Lecoq tinha como grande tema “a viagem”, que deveria ser percorrida a partir do silêncio até a palavra. Os “clowns”, muito utilizados pelo *Soleil* para a construção de diversos espetáculos⁶⁶, surgiram em 1962, “explorando o território do ridículo e do cômico” (LECOQ, 2003, p.27)^{lxxiv}. Segundo Picon-Vallin (2014, p.45)

⁶⁴ http://www.ecolecharlesdullin.fr/www/Charles_Dullin.html

⁶⁵ http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/l-ecole_fr-000001.html

⁶⁶ Como, por exemplo, *Les Clowns* (1969) e *Méphisto* (1979);

É sem dúvida em Lecoq, *outsider* do mundo teatral francês, em parte herdeiro de Copeau, que Ariane pode fazer uma síntese intuitiva entre os tesouros da Ásia que ela observou e o trabalho prático do corpo e da máscara. A passagem por Lecoq a fez aprender que o que ela viu em suas viagens não é somente asiático, que o teatro oriental é primeiro o teatro antes de ser exótico, que o país do teatro de sua utopia ultrapassa suas fronteiras.

As peças do Ciclo Shakespeare foram utilizadas pela trupe como uma escola, uma possibilidade de imersão total no mundo do ator sendo, portanto de suma importância para entendermos essa relação da trupe com o “Oriente” e suas formas teatrais, bem como, um bom exemplo dos modos de relação empregados pelo *Soleil*, durante o processo de criação de seus espetáculos e a relação desse processo com a linha teatral a qual a trupe está inserida. Além disso, é importante, pois marca a estreia de Jean-Jacques como músico de teatro, influenciando diretamente no jogo dos atores em cena. “Jean-Jacques Lemêtre abre um novo campo, um novo “solo” de novos territórios em relação ao teatro/ música. Graças a ele, Ariane Mnouchkine oferece um novo sol ao céu do teatro” (QUILLET, 2013, p.124) ^{lxxv}.



Jean-Jacques Lemêtre em e os instrumentos utilizados para o Ciclo Shakespeare.
Disponível em: PICON VALLIN, 2014, p. 144

Nesse capítulo falaremos sobre o processo de nutrição do Ciclo Shakespeare e a criação de seu “oriente imaginário”. Para tanto tomaremos como uma das bases de referências as anotações feitas por Sophie Mosoco, assistente de Ariane Mnouchkine, que durante muitos anos foi responsável por grande parte das memórias dos espetáculos do *Soleil*. Sophie tinha como função anotar tudo que fosse dito e feito durante os ensaios, suas

anotações eram feitas de forma precisa, concreta e poética, e nelas constavam, por exemplo, relatos das tentativas de papéis e as eliminações sucessivas.

A essas anotações eram anexadas fotos, que por sua vez se transformaram em livros de imagens sobre o teatro Asiático e algumas obras históricas. Esse material está disponível para pesquisa interna da trupe e também para pesquisadores que desejam utilizá-lo como subsídio para análise do processo de criação e dos modos de relação do grupo como foi feito, por exemplo, por Picon-Vallin (2014), material que também tomaremos como uma das bases desse capítulo ⁶⁷.

3.2 As origens e as justificativas das escolhas de nutrição para os espetáculos

“O ciclo Shakespeare se trança então como uma espécie de bricolagem, no senso levi-straussiano, intercultural, nascido de imagens e do trabalho do palco, reforçado por documentos fílmicos sobre o teatro. A Ásia é vasta e os imaginários vorazes” (PICON-VALLIN, 2014, p.145) ^{lxxvi}.

De acordo com Picon-Vallin (2014) não há muita documentação sobre o Ciclo Shakespeare, mas tem-se registrado a utilização de alguns extratos de textos de Brecht e filmes sugeridos para os atores e atrizes como, por exemplo: *Le château de l'araignée* (1957) ⁶⁸, *Dersu Uzala* (1975) ⁶⁹, *Os sete samurais* (1954) ⁷⁰ e *Kagemusha* (1980) ⁷¹ (Akira Kurosawa) ⁷²; *Os Shakespeares* (Orson Welles) ⁷³; *Ivan o terrível* (1944 – parte I e 1958 –

⁶⁷ Visto que as anotações de Sophie Mosoco ficam disponíveis somente na Cartoucherie e na Biblioteca Nacional Francesa, em Paris, esse trabalho as consultou em: PICON-VALLIN, 2014 e FRANK, 1984 - (In. Double Page, n.32). Esse último que será citado como MOSOCO, 1984, uma vez que os textos citados da revista foram escritos por ela.

⁶⁸ Veja o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXQz0z6Nx4>

⁶⁹ Cenas do filme em: https://www.youtube.com/watch?v=ct_7VNF0_jQ

⁷⁰ Pode-se perceber uma série de semelhanças entre o filme de Kurosawa e a peça Ricardo II e Henrique IV como, por exemplo, as percussões anunciando a chegada dos ladrões a cavalo logo no início do filme. As percussões parecem tambores que anunciam a guerra e trazem ares de suspense e inquietação ao espectador. Logo em seguida, os ladrões aparecem montados a cavalo, e atravessam a cena correndo, como é a cena de entrada dos personagens no espetáculo Ricardo II. Há também muitos deslocamentos em massa, que lembram o deslocamento em coro, em uma marcha (não militar). Percebe-se a presença de instrumentos melódicos japoneses como o personagem que toca o *shamisen* bem como um coral de vozes utilizado em grande parte como um *leitmotiv* nos deslocamentos em massa dos lavradores da aldeia. As cenas possuem paragens, pontuações, respirações e silêncios que trazem clareza, limpidez e ritmo as cenas e as atuações, assim como é solicitado aos atores do *Soleil*. Além disso, pode-se perceber a inspiração oriental utilizada por Kurosawa e os atores na atuação pela forma como os atores utilizam os olhos, que contam o interior do personagem, como se constata no *Bharata Natyam* e no *Kathakali*, por exemplo, além da utilização de movimentações sutis com o corpo como é utilizado, por exemplo, no Nô. Outra característica presente no filme e utilizada pelo *Soleil* em Ricardo II e Henrique IV é a marcação dos passos como podemos observar no *Bharata Natyam*. Veja o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ok3uTBZdQ6s>

⁷¹ Veja o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzR87VBlaoo>

⁷² Curiosamente em 1985, logo após a última peça da trilogia Shakespeare do *Soleil*, Kurosawa lança o filme *Ran*, inspirado na peça Rei Lear, porém com personagens de uma família Japonesa. Veja o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=AbbfDntoRRk>

parte II) - (Sergueï Eisenstein)⁷⁴, além é claro da forte presença das formas de teatro orientais.

Para Mnouchkine, o motivo da forte presença do oriente e das formas orientais no Ciclo Shakespeare, se dá, primeiramente, pelo século Elisabetano, apesar de ter sido um grande século, não ter produzido uma grande forma de jogo. Diferentemente da *commedia dell'arte*, bem como das formas de teatro orientais existentes, no Japão, em Bali e na Índia. O Japão, por exemplo, evoca imagens de senhores da guerra e samurais que permitiram enviar a imaginação dos atores e atrizes para além dos clichês e estereótipos realistas da Idade Média ocidental (MOSOCO, 1984).

Esses senhores da guerra eram chamados de *Shoguns*⁷⁵ e detiveram o poder militar e civil do Japão por cerca de seis séculos. Apesar da distância geográfica e temporal a dinastia *Shogun* apresentava, assim como a dinastia europeia, a ideia de hierarquia e disputa pelo poder apresentadas nas crônicas históricas de Shakespeare, Ricardo II e Henrique IV. Trata-se, grosso modo, da “nossa história em outro continente”, como pode ser visto no trecho a seguir (ROY, 1982):

Os países do mundo não são sempre contemporâneos, mesmo ao mesmo instante de tempo. A selvageria das lutas pelo poder dos reis *Mérovingiens*⁷⁶ e a crueldade dos déspotas africanos como Bokassa⁷⁷ pertencem à mesma idade da humanidade, apesar das diferenças de época. Micenas⁷⁸ de antes de cristo e o Kremlin de Stalin são provavelmente mais próximos um do outro do que a África central e a Itália da atualidade. A mudança no espaço do planeta e do tempo histórico que Ariane impõe

⁷³ Macbeth (1948) – Veja o início do filme em: https://www.youtube.com/watch?v=Z1_I36qHDts e Otelo (1952) – Veja o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=fCZ0obRJa08>

⁷⁴ Veja o trailer em: <https://www.youtube.com/watch?v=0bYB2xZ0Fuo>

⁷⁵ Muitos filmes com a temática do universo dos samurais retratam bem a relação de poder e a hierarquia do *shogunato* como, por exemplo, 13 assassinos (2010) e 47 Ronin (2013). Os *shoguns* perduraram no poder de 1192 a 1867. O poder era dividido em três dinastias: os *Minamotos*, os *Ashikaga* e os *Tokugawa*. Essas dinastias detinham o poder militar e civil do Japão, sendo muitas vezes vistas como superiores ao próprio imperador.

⁷⁶ *Dynastie qui régnait sur les Francs Saliens, puis sur la Gaule à partir de Clovis (481-511) ; elle fut évincée par les Carolingiens en 751.* Mais informações ver: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/M%C3%A9rovingiens/132855>

⁷⁷ Jean-Bédél Bokassa, também conhecido como Imperador canibal, auto-coroadado o segundo presidente da república centro-africana de 1966 a 1976. Foi um dos ditadores mais brutais da África, acusado de canibalismo e de alimentar animais com seus oponentes. Mais informações ver: <http://www.theguardian.com/world/2010/dec/03/jean-bedel-bokassa-posthumous-pardon>

⁷⁸ Antiga cidade grega situada a norte da planície de Argos. Crê-se que foi fundada por Perseu e que tenha sido o local onde residiu o "lendário" rei Agamémnon. Era uma cidade extremamente fortificada, ciclópica, mas apesar disso foi destruída em 463 a. C. Foi descrita por Homero na *Iliada* e na *Odisseia* e por Pausânias. Por isso foi facilmente reconhecível pelos arqueólogos que a escavaram, dos quais se destaca o alemão Schliemann (1878). Depois de se ter escavado a cidade deu-se razão aos gregos quando invocavam uma antiga idade heroica. In. [http://www.infopedia.pt/\\$micenas](http://www.infopedia.pt/$micenas)

a Ricardo II não é uma traição: é uma re-ambientação, um refrescamento de nosso olhar. Todas as civilizações parecem atravessar os mesmos estados. A Inglaterra dos *Plantagenêts*⁷⁹ é, grosso modo, contemporânea ao período *Ashikaga*. (ROY, 1982, p.1; 2)^{lxxvii}.

Também podemos citar como exemplo, outras inspirações utilizadas pela trupe para a criação de Ricardo II e Henrique IV, tais como: O Kabuki e o Nô que nutriram a arquitetura dos espetáculos, bem como o treinamento e as improvisações dos atores. Para as improvisações e o treinamento foram utilizadas inspirações nos *Kyogens*⁸⁰ e nas máscaras do Nô e nos *Kokens* do Kabuki. Esses que foram transformados em “servidores de cena” e posteriormente em “*gardes noirs*”, que se ocupavam de retirar ou levantar as sedas do cenário, e de ajudar os personagens em cena como, por exemplo, quando Ricardo II se desfaz de seus pertences ao se depor.

Além das influências do teatro oriental, que nutriram as diversas etapas da construção do espetáculo, houve também a nutrição a partir das máscaras da *commedia dell'arte* (*Arlecchino, Dottore, Brighella* e os servos), e a influência de referências visuais ocidentais como, por exemplo, as telas de batalhas do pintor italiano Paolo Uccello e cenas de Ricardo II construídas a partir de influências da pintura Cristã, como podemos observar na crucificação de Ricardo na cena de sua prisão e na cena de sua morte, essa última descrita a seguir:

A encenação propõe um verdadeiro quadro vivo em forma de “Pietà”⁸¹ dolorosa. Henrique [IV] está sentado sobre a mesa pintada de preto, que em uma polifonia semântica bastante enriquecedora, representa por sua vez o trono real da Inglaterra que ele possuiu e o catafalque⁸² sobre o qual são expostos os restos de seu primo, o rei legítimo que foi assassinado. Assim como Maria fez com o corpo de Cristo, ele tem entre seus braços o corpo inerte de Ricardo, que tem seus braços abertos em forma de cruz. Essa imagem cênica é também um símbolo cristão: rei das dores⁸³, que se compara orgulhosamente a figura de Cristo, abandonado na morte física, agora que seu sucessor, seu primo de mesmo sangue, se tornou regicida (SCHWARTZ-GASTINE, p.60)^{lxxviii}.

⁷⁹ Surnom du comte d'Anjou Geoffroi V, employé pour désigner la lignée royale issue de ce personnage et de son épouse, Mathilde d'Angleterre, petite-fille de Guillaume le Conquérant. Mais informações ver: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/Plantagen%C3%AAt/138392>

⁸⁰ Nome japonês procedente do gênero epônimo intermédio do Nô, que Mnouchkine dá aos personagens cômicos mais próximos do povo e portadores da história, porém eternos refugiados de seu próprio país (PICON-VALLIN, 2014).

⁸¹ Uma das obras mais conhecidas de Michelangelo, pintor e escultor do período Renascentista. Representa Jesus morto nos braços de Maria e está exposta na Basílica de São Pedro, no Vaticano.

⁸² Tradução minha a partir do original francês para “*Catafalque*”, estrado decorativo elevado para receber o caixão, real ou simulado, de um morto que recebe suas honras (Larousse Français).

⁸³ Idem. “Le rois des douleurs”.

Ao utilizar o mesmo objeto como alusão tanto ao trono como ao caixão de Ricardo a trupe transforma o objeto em signo de usurpação, onde Henrique, rei ilegítimo e regicida passará seu reinado, sentado sobre o corpo e o sangue de seu primo o rei legítimo. A morte de Ricardo II acontece no ato V cena III, pelas mãos de Exton, que entrega a Henrique o corpo de Ricardo de Bordeaux como sua própria sepultura:

Grand Rois, je t'offre ton angoisse ensevelie dans cette sépulture.
Ci-gîte sans plus de souffle aucun
Le plus puissant de te pires ennemis
Richard d'Angleterre que je t'apporte ici.
(SHAKESPEARE, 1982, p. 142) ⁸⁴.

A nutrição feita a partir das referências visuais ocidentais auxiliou a trupe a se desvincular da forma comumente usada para representar os valores medievais nas peças de Shakespeare, valores esses que foram desgastados com o passar dos séculos e puderam ser reinventados e trazidos, a partir de um novo olhar, pelo *Soleil*. Valores tais como: “O código de honra, as competições a cavalo, as obrigações de elegância e servidão, o conceito de monarquia e de direito divino, a redenção (...)” (SCHWARTZ-GASTINE, p.58) ^{lxxix}.

Por fim, para nutrirmos a imaginação dos leitores, segue algumas imagens citadas nessa sessão, sobre as escolhas da trupe para o processo de nutrição do Ciclo Shakespeare, para que em seguidas possamos abordar o processo de nutrição específico de cada espetáculo.



Cena do filme Os sete Samurais do diretor Akira Kurosawa.

Disponível em: <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/5-things-you-may-not-know-about-akira-kurosawas-seven-samurai-2120426>

⁸⁴ A autora utiliza o trecho da peça em inglês, que foi nesse texto substituído pela tradução feita por Ariane Mnouchkine e utilizada pelo *Soleil* no espetáculo Ricardo II. O trecho foi mantido em francês com intuito de ser fiel a representação e assim será com os demais.



Escultura Pietà de Michelangelo. Disponível em:

https://www.google.com.br/search?q=piet%C3%A1&biw=1024&bih=610&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjqk9SKzsrKAhVMGJAKHXj5ArwO_AUIBigB&dpr=1#imgrc=XZvc8r_YZuJZUM%3A



Cena da morte de Ricardo II, nutrida pela escultura da Pietá.
Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.138



Cena de batalha pintada por Paolo Uccello. Disponível em:
https://www.google.com.br/search?q=paolo+uccello&biw=1024&bih=653&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwipxIiy_rKAhWDDpAKHTgWArQQ_AUIBigB#imgrc=8bQSBocVYBkFPM%3A



Cena da prisão de Ricardo II. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.151

3.3 A nutrição de cada espetáculo do Ciclo.

3.3.1 Ricardo II

A primeira imagem utilizada no processo de criação de Ricardo II foi a de uma pequena ilha na Inglaterra, com terreno liso e arenoso cercada pelo mar ⁸⁵, “arrancada da terra”, isolada, selvagem, com a presença de fortes ventos. Picon-Vallin (2014) afirma que essa imagem da ilha, é a imagem essencial do processo de criação do espetáculo e que ela serve como uma “metáfora do mundo” (p.131). A “ilha” é descrita pelo personagem Jean de Gand, filho do nobre Edouard e tio de Ricardo II, antes de sua morte (MOSOCO, 1984):

Ce majestueux trône du Rois, cette île couronnée,
Cette terre sacrée, ce siège de Mars,
Cet outre Eden, ce presque paradis,
Cette forteresse que s'est bâtie la nature
Contre la contagion du monde et le bras de la guerre,
Cette heureuse race d'hommes, ce petit univers,
Cette précieuse pierre sertie dans une mer d'argent
Qui lui sert de remparts
Ou de douves défendant la maison
Contre la jalousie de contrées moins heureuses,
Cette parcelle bénie, cette terre, cet empire, cette Angleterre,
Cette nourrice, cette matrice féconde en princes royaux
Redoutables par leur race, illustres par leur naissance,
Célèbres pour leurs exploits de chevaliers et de chrétiens
(...)
Elle, dont la côte rocheuse repousse l'assaut jaloux
De l'humide Neptune, la voilà maintenant
Négociée dans la honte, les taches d'encre et les créances pourries,
Cette Angleterre qui avait pour coutume de défaire les autres
S'est honteusement défaite elle-même.
Ah! Si ce scandale pouvait finir avec ma vie,
Combien heureuse serait ma mort prochaine!
(SHAKESPEARE, 1982, p.41; 42).

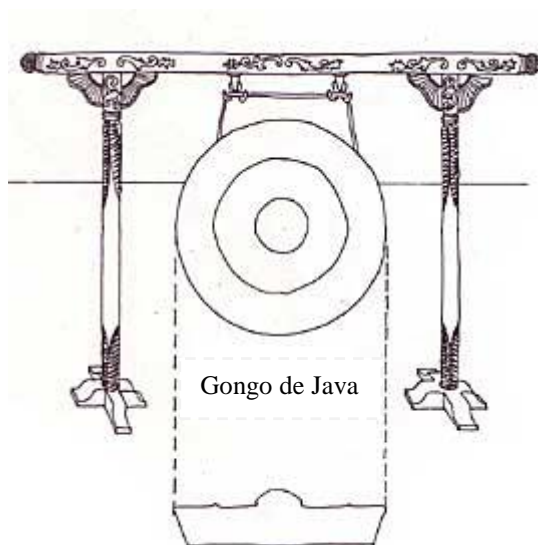
Essa imagem da ilha serviu para que durante o processo de criação os atores/trizes ficassem diante das paisagens, da “alma interior” e da “ilha” de cada personagem, que tiveram como fonte de nutrição não só as imagens enviadas pela encenadora, mas também as imagens

⁸⁵ Idem. “Grève”.

feitas pela busca pessoal de cada ator/triz e pela relação deles com Jean-Jacques Lemêtre e a música de teatro.

A música em *Ricardo II* teve como origem de inspiração o Japão e de acordo com Brais (1983), escolha de interpretar essa tragédia através do Kabuki ⁸⁶ permitiu reencontrar a dimensão mitológica e sagrada inscrita no feudalismo dos reis Shakespearianos. Criando imagens fascinantes e enfeitiçadas, que despertaram no espectador a lembrança de rituais arcaicos gravados em suas memórias. Esse Kabuki inventado ⁸⁷ pelo *Soleil* não foi proposital, não houve um estudo, uma análise, uma teorização, nenhuma imitação, somente transposição ⁸⁸.

O espetáculo teve como base um incessante contínuo de percussões como, por exemplo, os gongos. Esses que foram inspirados/nutridos pela cena de entrada de Ricardo na praia. Esses gongos foram fabricados por Lemêtre e ao serem tocados o corpo do músico engajava-se em um movimento semelhante às idas e vindas do mar. Os ritmos primitivos evocados por essas percussões, extremamente simples, tinham o poder de evocar e nutrir a imaginação dos atores, atrizes e espectadores com a imagem do mar (LEMÊTRE APUD. PICON-VALLIN 2004).



⁸⁶ Ver explicação com fragmentos de peças em: <https://www.youtube.com/watch?v=G71-YMHYbQI>. Especificamente sobre a música no Kabuki, ver artigo MARTINEZ, 2004, disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/8516/4941>

⁸⁷ A partir da prancha de instrumentos dos espetáculos, que está disponível na sessão 3.4 desse trabalho, podemos ver uma série de instrumentos tradicionais empregados nas encenações do Kabuki, transpostos e utilizados por Lemêtre como, por exemplo, grandes tambores, flautas e o *shamisen*.

⁸⁸ Visto que o conhecimento de Ariane não vem dos livros, ele é construído a partir de suas impressões como espectadora e viajante. Ela trabalha a partir de suas lembranças, de seus choques pessoais, e propõe aos atores, imagens fortes do universo dos teatros da Ásia que funcionam como antídotos a um imaginário clichê do tempo dos cavaleiros (PICON-VALLIN, 2014).

Para o treinamento dos atores foram utilizadas várias técnicas, orientais e ocidentais, para que eles pudessem, devido às vigorosas formas do espetáculo, atuar sem ficarem ofegantes. “Alguns praticaram o boxe francês, deixado de lado depois de um nariz esmagado e outros ainda, o Karatê. Eles se divertiam com as artes-marciais durante as pausas. A trupe inteira, inclusive os técnicos praticavam o Tai Chi ⁸⁹ sempre que possível”. (PICON-VALLIN, 2014, p.148) ^{lxxx}. Esse último que teve grande influência nas posturas e na gestualidade dos atores como, por exemplo, o Duque de York, o bispo de Carlisle e mesmo em Ricardo II, interpretado por George Bigot. (SCHWARTZ-GASTINE).

3.3.2 Henrique IV

Para Henrique IV as imagens que os atores buscaram para nutrir os personagens foram bastante semelhantes às de Ricardo II, visto que a peça dá continuidade cronológica à sucessão de poder do trono da Inglaterra. As técnicas utilizadas para o treinamento dos atores, também foram semelhantes, visto que o espetáculo exigiu tanto vigor físico como Ricardo, já que em ambos havia a presença dos saltos e dos deslocamentos “a cavalo” ⁹⁰ que exigiam bastante dos atores. Infelizmente foi encontrado muito pouco material disponível sobre o processo de criação do espetáculo, mesmo nas entrevistas feitas para o desenvolvimento dessa pesquisa. Todas as informações que estavam disponíveis estão dispostas ao longo desse capítulo, tendo como principais referências o oriente e as formas de teatro orientais.

A principal diferença entre os dois espetáculos está na música, pois enquanto para Ricardo II Jean-Jacques utilizou setenta e cinco instrumentos, para Henrique IV o músico utilizou trezentos e dez. Dessa forma, enquanto o primeiro contava em sua maioria com instrumentos de percussão, tornando-se bastante rítmico, o segundo, contou também com um grande número de instrumentos melódicos, possibilitando a alternância entre cenas rítmicas e melódicas durante o espetáculo. Nas palavras de Jean-Jacques: “(...) Nós recriamos [nos espetáculos] o desenvolvimento da música: Ricardo é rítmico no estado primitivo; depois

⁸⁹ “O Tai Chi Chuan, filosofia chinesa que remonta do século V a.C e da qual nos foram transmitidos certos exercícios datados aproximadamente do século XIII da nossa era. Interação entre o espírito e o corpo, alternância de intenção e descontração análoga ao fluxo e refluxo de uma onda, consciência das relações do corpo e do espaço, desenvolvimento da concentração mental, de resistência física, da calma psíquica. Tais são as características do Tai Chi Chuan, obtidas graças a uma série de cem movimentos lentos e curvilíneos, dos quais um puxa o outro sem descontinuidade, durante 25 minutos, pondo em jogo e sem cansaço todas as partes do corpo, todas as faculdades” (ASLAN, 2007, p.113).

⁹⁰ Como na descrição a seguir: “Um pé no solo, e uma perna dobrada o mais alto possível, não estaticamente como vemos no Tai Chi, ao contrário, na dinâmica efêmera e perigosa, o ator representa magnificamente um cavaleiro cavalgando sobre a montada com uma destreza perfeita. E mais, a maneira Kabuki ele estica o pescoço para frente forçando o arqueamento das mãos, a esquerda formando uma linha sagrada, a direita agitando, não como se buscasse indicar a presença de poderes divinos como no kabuki, mas uma correia, como a rédea de um cavalo imaginário (SCHWARTZ-GASTINE, p.64).

[para Henrique], como na evolução da música, nós temos as melodias, as vozes...” (FRUITS, 1984, p.182)^{lxxxix}.

A presença de um número maior de instrumentos indica também um refinamento nos modos de relação músico/ator entre o primeiro e o último espetáculo do Ciclo Shakespeare, uma vez que, a escolha dos instrumentos está diretamente ligada às improvisações dos atores em cena.

3.3.3 Noite de Reis

Em “Noite de Reis” a trupe passa da tragédia para a comédia e deixa o terreno do “poder” para falar unicamente do amor. A peça se passa em um reino imaginário da música e da volúpia. Onde se desenvolve um esplêndido imbróglio de paixão, deixando o corpo “reagir ao desejo” (Brais,1983). A peça nos envia a esse país distante repleto de cores, perfumes e os ares femininos da Índia, “imagens de carnaval impregnados de pós perfumados e de sonoridades marcantes que batem nos flancos da casa de Olivia, como o mar que enviou Viola à costa lendária de Ilíria para fazer com que ela nascesse no teatro e nas peripécias da paixão amorosa” (MOSOCO, 1984, p.7)^{lxxxii}.

Inicialmente a peça foi trabalhada somente pelas atrizes, que tinham como imagem um espaço mágico, com uma pequena cortina que tremulava na entrada de uma personagem, como no teatro Balinês. Havia também a imagem de um harém onde as mulheres ficavam juntas contemplando os raios do sol que vinham do jardim. Todavia a ideia de trabalhar somente com as atrizes foi logo abandonada, especialmente porque se tratava de uma ideia de encenação e não uma proposta nascida no palco.

O espetáculo teve como nutrição ocidental a *commedia dell'arte*, os *clowns* e a pintura italiana (Paolo Ucello). As referências orientais foram o *Kathakali* (para o movimento dos olhos), o *Bharata Natyam* (para os deslocamentos). O treinamento dos atores e atrizes teve sua principal fonte de nutrição proporcionada por Maïtreyi, uma dançarina de *Bharata Natyam* que ensinou aos atores essa dança de origem sagrada que lhes exigiu bastante engajamento. Em suas palavras:

A partir da técnica do *Bharata Natyam*, nós buscamos um desenho que permitisse aos atores e atrizes se sentirem em outro local, em uma Índia imaginária. Meu papel consistia essencialmente em lhes dar um curso de dança indiana pelas manhãs, bem como as indicações de ordem estética, durante os ensaios. Indicações que não eram relacionadas à dança, mas sim de ordem prática: como se sentar no solo, se levantar, com uma calça bufante (...). Eu os ensinava a “primeira posição *demi-pliée*”, com os joelhos virados para o exterior, o mais “sentado” possível, o que permitia deslocamentos extremamente rápidos. Nós mantínhamos uma relação próxima e firme do centro de gravidade com o solo que eliminava a translação vertical na

caminhada; o centro de gravidade é empurrado na horizontal. Isso permite ir bem rapidamente e percorrer um percurso máximo com uma amplitude de pernas mínima (MAÏTREYI APUD. PICON-VALLIN, 2014, p.148) ^{lxxxiii}.

A partir da nutrição e do treinamento com a técnica do *Baratha Natyam* os atores construíram “signos de suas emoções de acordo com o sistema das quatro maneiras (graciosa, grandiosa, violenta e verbal); o modo de andar languido, a respiração ofegante, o olhar vago: tal é justamente a representação do amoroso atormentado pela paixão doentia” (PAVIS, 2008, p.185).

3.4 A nutrição da música de teatro

Para as três peças do Ciclo Shakespeare Jean-Jacques Lemêtre utilizou quatrocentos e oitenta e cinco instrumentos, provenientes de 37 países asiáticos, africanos e europeus, de diferentes épocas como, por exemplo, a idade média e a renascença moderna (PICON-VALLIN, 2014). Muitas das percussões são oriundas da orquestra do gamelão ⁹¹ como, por exemplo: I) *Gong Gédé* (Ricardo II), II) *Banang* (Noite de Reis), III) *Petit Gong* (Henrique IV).

Para Ricardo II e Henrique IV há também uma grande quantidade de instrumentos provenientes do Japão e da China como, por exemplo: IV) *Shrgu* (China – Ricardo – percussão), V) *Shamisen* (Japão – Henrique – melódico), VI) *Gong Fer* (Japão – Henrique – percussão), VII) Flauta Chinesa (Henrique – melódico), VIII) *Petit Tambour* (China – Henrique – percussão).

Para Noite de Reis os ares eram da Índia imaginária e havia, portanto, uma grande quantidade de instrumentos melódicos que reportavam a languidez da música indiana, bem como aos imbróglis de paixão e volúpia desenrolados na trama. Constam nesse grupo instrumentos de sopro como flautas de diversos países e instrumentos à corda como as arpas, a tampura e as espinetas. Esses instrumentos foram utilizados para compor os “temas do jardim” da casa de Olivia, que foi musicalmente inventado durante as improvisações a partir da relação entre Jean-Jacques e os atores.

Estavam presentes também, os instrumentos de percussão do gamelão, da China, e do Japão, alguns utilizados em outros espetáculos da trilogia. Em certos momentos Jean-Jacques utilizou a sobreposição de instrumentos ocidentais, orientais e extremo-orientais como, por

⁹¹ “A música do *gamelan* é um ingrediente essencial em todos os espetáculos *wayang* da Indonésia. A orquestra consiste predominantemente em instrumentos de percussão, gongos, tambores, xilofone, com alguns poucos instrumentos de corda e sopro. O sistema de escalas do *gamelan* é construído sobre intervalos; suas melodias baseiam-se tanto na escala de cinco notas (*splendro*) quanto na de sete notas (*pelog*), que recordam os tons maiores e menores da música ocidental. (...). Uma orquestra *gamelan* também acompanha as danças cerimoniais apresentadas na corte. Essas danças da corte são introduzidas pelo *dalang* com recitações e acompanhados tanto pela orquestra do *gamelan* quanto por coros de homens e mulheres (...).” (BERTHOLD, 2001, p.51)

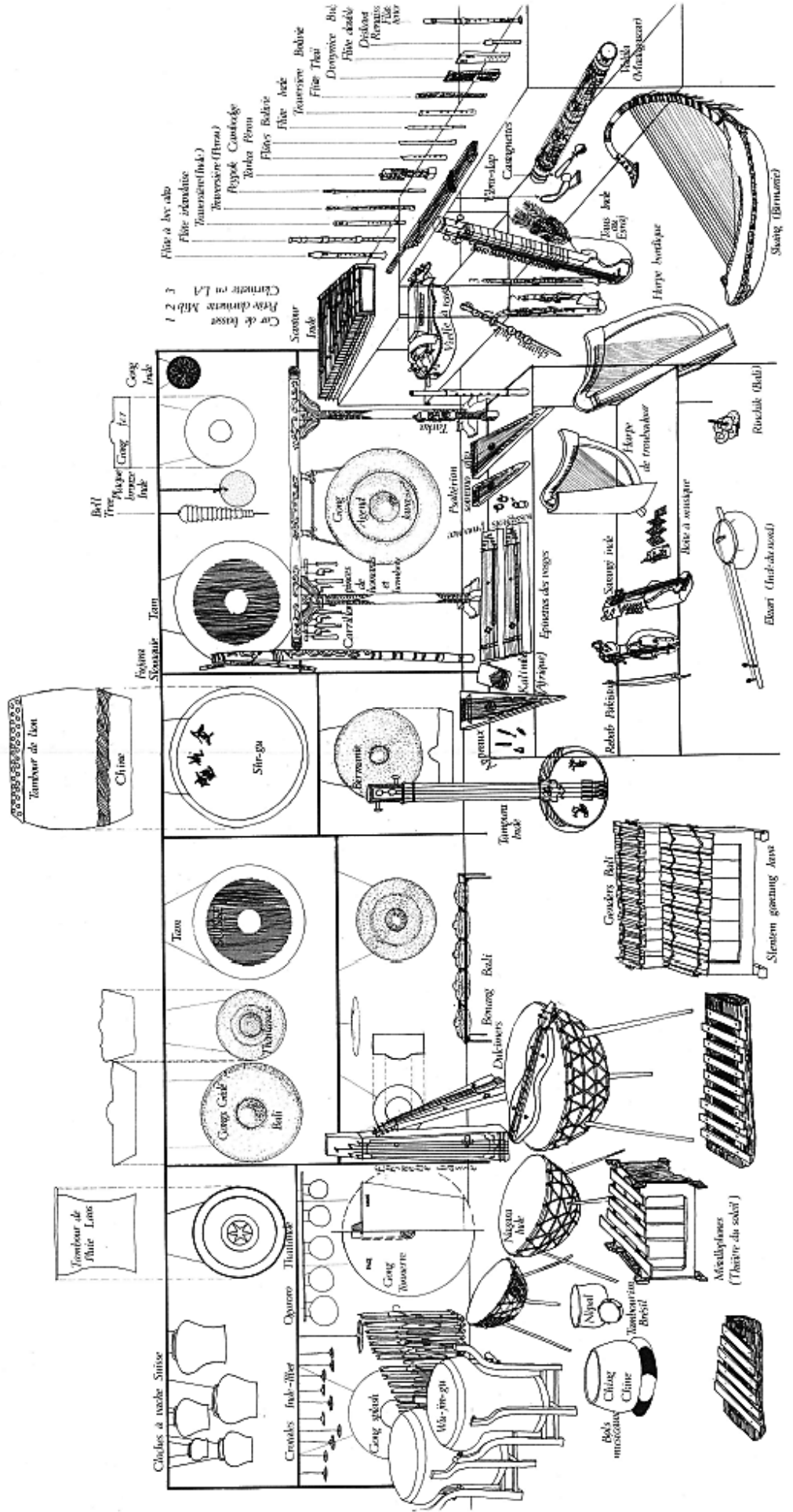
exemplo: i) a *tampura* da Índia, a *cítara* e a *Espineta de Vosgues*, como sobreposição de instrumentos melódicos, ii) o *gender* de Bali, o *balafon* africano e o *psalterion*, como sobreposição de instrumentos rítmicos.

É importante lembrar que a música no espetáculo “Noite de Reis” foi desenvolvida em temas, possibilitando, que o músico/compositor “enviasse o personagem” antes mesmo que o ator entrasse em cena, sendo essa a única peça da trilogia que Jean-Jacques utiliza o *leitmotiv*. Por fim, além dos diversos modos musicais e instrumentos que Jean-Jacques Lemêtre utilizou como inspiração, e dos quais tem um vasto conhecimento, são também fontes constantes de inspiração para o músico-compositor: i) os corpos dos atores, ii) as informações do *concoctage* trazidas a ele pelos atores, iii) o texto, iv) o timbre das vozes dos atores e atrizes.

3.4.1 A prancha de instrumentos dos três espetáculos.

Nas páginas a seguir estão disponíveis as pranchas com todos os instrumentos utilizados por Jean-Jacques Lemêtre para as três peças do Ciclo Shakespeare. Elas estão organizadas em ordem cronológica sendo a primeira Ricardo II (1982), seguida de Noite de Reis (1982) e por fim Henrique IV (1984).

LA NUIT DES ROIS



3.5 A nutrição do espaço de atuação

A primeira visão para a cenografia, assim como para os atores, foi de uma ilha, com degraus sobre a água, com inspiração no filme *Kagemusha* (Akira Kurosawa). Com o decorrer dos ensaios Jean-Claude François percebeu que era necessário um “espaço puro” que tivesse em cena somente o indispensável para os atores. Nutrido, assim como eles e o músico pelas formas de teatro orientais, principalmente as japonesas, J-C. François criou um espaço comum para as três peças com o palco nú onde: para Ricardo e Henrique havia a presença de um banco preto de madeira, que é muito semelhante ao usado por Kurosawa no filme *Le château de l'araignée*, e podia assumir diferentes funções e significados, e para Noite de Reis, guarda-chuvas coloridos.



Cena do filme *Le château de l'araignée* de Kurosawa onde aparece o trono. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXQz0z6NxF4>

Ainda em comum para os três espetáculos o cenografista utilizou, inspirado no teatro japonês, lonas que iam caindo conforme a peça avançava. Eram imensos panos de seda que cobriam a totalidade do fundo do palco e foram trabalhados como folhas de ouro. A imagem do metal as tornava pesadas. Essas lonas eram penduradas por eletroímãs e iam caindo como se fossem a água de uma cascata, revelando o pano da cena seguinte. Cada espetáculo contava, em média, com quinze lonas de diferentes cores, em Noite de Reis, por exemplo, foram utilizadas sedas em tons pastéis e, para as tragédias, sedas vermelhas, pretas e brancas.

O teto da sala também foi inspirado no Kabuki e nos *pagodes*, edifícios, em sua maioria, religiosos consagrados ao culto de Buda no extremo oriente, onde também acontece o *lhamo* tibetano ⁹². Foi utilizado como inspiração a cobertura do vigamento, onde foram penduradas peças de tecidos claros, que simulavam um teto, e serviam para diminuir a altura da sala. Esses tecidos também serviam para distribuir as luzes dando a impressão de um céu que ia se transformando ao longo do espetáculo. O palo teve inspiração o Nô e o Kabuki, tendo dispostas em suas laterais grandes passarelas, utilizadas para as entradas e saídas dos personagens.

⁹² Ópera tibetana. Assistir em: https://www.youtube.com/watch?v=VKjft79_LSs (sem máscara) ou <https://www.youtube.com/watch?v=ffTmU16dyLk> (com máscara).

4. OS MODOS DE RELAÇÃO MÚSICO/ATOR NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO CICLO SHAKESPEARE

4.1 O texto e a métrica da língua

Os espetáculos do Ciclo Shakespeare foram traduzidos do inglês para o francês por Ariane Mnouchkine. A principal característica que diferencia essa tradução das demais é que ela não foi feita em versos, mas sim em prosa. Além disso, as peças foram sendo traduzidas aos poucos, sempre manuscritas a mão por Ariane. “Os atores lembram-se de ter ensaiado com diferentes traduções depois folhas manuscritas que lhes chegavam a conta-gotas” (PICON-VALLIN, 2014, p.125)^{lxxxiv}. Esse modo de relação ator/texto tornou-se uma prática recorrente na trupe tornando a relação dos atores com o texto mais íntima, como se ele fosse escrito em um presente absoluto.

Dessa forma, a tradução das peças para a trilogia deveria ser feita, de acordo com Mnouchkine, da seguinte maneira: i) “aceitar e manter o mais que possível a distância: distância do inglês ao francês, da língua de Shakespeare a língua moderna”; ii) não complicar, não comentar e não encher a tradução de comentários inúteis”. Pois, muitas vezes, quando a tradução é feita por uma pessoa que não conhece o funcionamento da cena e o ofício do ator, procuram que suas traduções se bastem, esquecendo que o jogo é o intermediário do texto.

Além disso, Ariane buscava em suas traduções a construção de frases mais musicais do que gramaticais, pois, para ela, o mais importante nas obras de Shakespeare em inglês não eram as frases, mas as palavras. Palavras que evocam imagens, e essas imagens são, para Mnouchkine, “o material do jogo shakespeariano que o ator devia captar e reenviar ao público indo mais além do que as palavras pronunciadas” (PICON-VALLIN, 2014, p.126)^{lxxxv}. Para o ator Georges Bigot

É sobre um espaço vazio que os atores, com folhetos em mãos, aprendem a ‘mastigar bem as palavras’ (...) sem as aprender ‘de cor’, passando de uma peça a outra e de um papel ao outro. O texto em mãos não é uma desvantagem, pelo contrário, nós brincamos com as traduções, e [só] as memorizamos no fim (BIGOT APUD. PICON-VALLIN, 2014, p.126)^{lxxxvi}.



Exemplo de ensaio com o texto em mãos para a peça Henrique IV. Nas quatro primeiras imagens vemos Georges Bigot ensaiando como Príncipe Hal e nas quatro abaixo, a atriz J. Derenne tentando o papel de babá, que ficará no final com O. Cointepas. Essas fotos foram utilizadas por Ariane Mnouchkine para direção dos atores e atrizes e não eram mostradas a eles. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p. 127

A tradução do texto em prosa e a priorização da musicalidade das palavras logo fez Jean-Jacques Lemêtre, perceber nessa nova tradução a potencialidade de se trabalhar com a métrica da língua, explorando as possibilidades vocais dos atores, não de forma tradicional, mas sim pelas possibilidades trazidas a partir da língua falada. Para Lemêtre tradicionalmente só se trabalha dessa forma com os atores quando eles estão com problemas vocais, e então procuram um fonoaudiólogo. O que para ele é uma besteira, pois existem vozes com um potencial natural e que podem ser desenvolvidas sem ter a ambição de se fazer uma ópera, por exemplo. De acordo com o músico:

Nós tínhamos diferenças rítmicas a cada frase absolutamente inacreditáveis e por isso, um conjunto de séries de cadências que nós podíamos ver em uma partitura contemporânea, quer dizer, cadências a 4 tempos, a 11, a 9, a 8, a 16, etc. (...) Eu tive como base o trabalho e o encontro com os atores: “Quem és tu? O que fazes? Como falas?”. Descubro os atores pelo som, pelo timbre, a altura de suas vozes, suas possibilidades vocais, (...) não ao senso clássico do termo, mas através de suas possibilidades vocais a partir da língua falada (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.39)^{lxxxvii}.

Para Lemêtre o francês é uma língua branca e pobre porque, “quando tu falas francês, tu falas em quatro ritmos, quando tu fazes em grego antigo, tu fazes setecentos e trinta e seis ritmos, se tu fazes a variação inglesa, são dezesseis ritmos” (FRUITS, 1984, p.188). Assim sendo para o Ciclo Shakespeare, não se tentou ir contra os quatro ritmos do francês, mas sim trabalhar com as alturas das notas da voz falada, como podemos ver no exemplo dado por Jean-Jacques, sobre o trabalho realizado com o ator Georges Bigot para a peça Ricardo II:

[A voz de] Georges está no limite da voz cantada, mas ele não canta. Nós reinventamos uma nova métrica que não existe no francês: as *longas* e as *breves*, e cesuras⁹³ que nós não fazemos naturalmente; isso dá esse modo bizarro que Georges fala em Ricardo II. Eu lhe dei soluções técnicas, teóricas e ele as assimilou como ator e as transpôs. [Ou seja] ele inventou seu próprio sistema a partir de todas as bases que nós havíamos nos dado. [A partir disso] eu funcionava pela orelha, ouvia a melodia que ele fazia, e o criticava por conta de suas melodias, mas não sobre sua atuação (FRUITS, 1984, p.189)^{lxxxviii}.

⁹³ 1) Primeiramente termo de métrica, a cesura é também, em música, uma pausa no interior de um motivo, pausa determinada pela construção rítmica da frase. Disponível em: <http://www.larousse.fr/archives/rechercher?q=c%C3%A9sures&base=musique> 2) Limite rítmico no interior de um verso, teoricamente seguido de um repouso. (A cesura corta o verso alexandrino em duas metades : « Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. » [Boileau]). Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/c%C3%A9sure/14355?q=c%C3%A9sures#14209>

Como músico Lemêtre pode ouvir a melodia de um texto sem ligar-se ao significado semântico das palavras. “É como se [ele] escutasse Mozart e ouvisse as notas sem ouvir seus nomes: dó, ré, fá ...” (PICON-VALLIN, 2004, p.3)^{lxxxix}. Jean-Jacques descobriu durante os processos de criação do Ciclo Shakespeare, que um dos modos de relação músico/ator poderia se dar pelo acompanhamento dessa melodia, da voz falada, do instrumento solista, que são o ator e a atriz.

Dessa forma, a relação de Jean-Jacques com o texto se dá a partir da voz dos atores. Lemêtre diz que “os atores são ao mesmo tempo regentes e notação musical” (QUILLET, 2013, p.16)^{xc}. Uma vez que o músico de teatro nunca deve ficar “colado em sua partitura”, mas sim ficar “colado ao ator”, em relação direta com a cena, a ação, a emoção. Porém não é ficar colado no sentido de dublar o que os atores e atrizes fazem em cena, mas sim, contar uma história ao seu lado, ou seja, amplificar a história que eles estão contando, como um segundo pulmão, imagem que Jean-Jacques encontrou para seu trabalho no Ciclo Shakespeare.

Assim, “colado ao ator”, o músico/compositor pode escutar “toda a decomposição ao interior que nós podemos chamar de uma cadência. Sua cadência, porém, não é em barra, porque não existe um retorno cíclico, já que [todo o texto está organizado] em prosa. (...)” (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.41)^{xc1}. Por exemplo:

(...) No jazz, quando nós não sabemos o que tocar, isso se ouve bem. O músico toca todas as gamas, todos os exercícios diários e os mecanismos, *yein-yein-yein...* O público pensa: ‘ele está procurando’. E depois, de sopetão, o músico faz algo. Mas eu, no teatro eu não posso me permitir passar minhas gamas porque é cada presente que conta. Não é o mesmo encaminhamento na continuidade, porque eu estou próximo a sílaba. Eu não estou no ciclo próximo, eu não me digo: Nós veremos dentro de tantas cadências mais tarde, porque eu não tenho barras de cadência. Por isso, não tenho ciclos, se eu estou em prosa (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.50)^{xcii}.

O que nos leva de volta a tradução das peças, e a forma como o músico/compositor encontrou para se afinar com as pontuações do texto. Jean-Jacques desenvolveu para o Ciclo Shakespeare, uma espécie de pontuação instrumental, onde cada pontuação da língua francesa estava ligada a um grupo de instrumentos. Semelhante à forma encontrada na música Balinesa, onde a altura da nota é dada em relação à fala sendo cada vogal uma nota diferente: o “a” é o “dó”⁹⁴, etc (FRUITS, 1984). Para as pontuações Jean-Jacques só teve que transpor de uma forma diferente: de acordo com Lemêtre “o ponto e vírgula, por exemplo,

⁹⁴ Vogais do alfabeto balinês: a, e, Ə, u, o – Semivogais: w, j.

correspondia a tal conjunto harmônico percussivo” (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.25)^{xciii}, e assim ocorreram também com o ponto, o ponto de interrogação, o ponto de exclamação e as demais pontuações da língua substituídas por acordes realizados por determinados grupos de instrumentos.

Mais especificamente, em Henrique IV, a vírgula, por exemplo, “foi substituída pelo *Sheng* coreano⁹⁵, sobreposto a dois gongos de templos indianos” (PICON-VALLIN, 2004, p.3)^{xciv}. Já para Ricardo II, podemos tomar como exemplo, para ouvirmos a pontuação instrumental feita por Lemêtre, o trecho a seguir, disponível em vídeo⁹⁶, ato I, cena I⁹⁷.

ACTE I

Scène I. (Le château de Windsor.)

(Entrent le Roi Richard, Jean de Gand, le duc d'Aumerle, et des autres nobles.)

RICHARD

Vieux Jean de Gand et vénéré Lancaster

As-tu, conformément à ton serment et ton obligation,

Amené ici ton fils téméraire Henry Bolingbroke

Pour y soutenir la tapegeuse et recente accusation

Que nous n'eûmes pas alors loisir d'entendre

Contre le duc de Norfolk, Thomas Mawbray?

JEAN DE GAND

Oui sire.

RICHARD

Dis-moi encore, l'as-tu sondé?

Accuse-t-il le duc par ancienne rancunne

Ou à juste titre en bon sujet

Sur quelque preuve solide de trahison?

GAND

Autant que j'ai pu le pénétrer,

A cause d'un danger manifeste dont il le voit

Menacer Votre Majesté, non par rancune acharnée.

RICHARD

⁹⁵ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=iR-KrbeFs0>

⁹⁶ Assistir em: <https://www.ina.fr/video/I00012119/repetitions-de-richard-ii-au-festival-d-avignon-video.html>

⁹⁷ Descrição da cena: “No começo da peça, a corte de Ricardo II adentra o espaço cênico em fila, todos os membros alinhados em posição frontal (a posição de jogo mais frequente) [um ao lado do outro], figuras sombrias e impenetráveis que cercam esse rei que veste o branco da inocência divina e ostenta um bastão de samurai. Depois, eles recuam prontamente, de modo inesperado, para tomar posição em uma estática majestosa, como árbitros da contestação que opõe Bolingbroke a Mowbray. Georges Bigot, ator que interpretava Ricardo II, tinha ao contrário, um salto perigoso que o colocava em uma posição mais elevada e depois sentada sobre a perna direita, para tomar posição sobre o trono representado por uma mesa de madeira. Os dois atores que o cercavam estavam sentados em um banco baixo podendo permanecer sentados, sem grande fadiga, na posição de samurai com as pernas afastadas, enquanto os outros não podiam contar com nada além da resistência de seus músculos para observar um rígido absoluto. Tinham por isso alternâncias de deslocamentos fulgurantes e verdadeiros quadros mudos, seguindo uma das tradições do Kabuki” (SCHWARTZ-GASTINE, p. 62; 63).

*Faites-les venir alors en notre présence, face à face
Et front contre front. Nous-mêmes voulons entendre
L'accusateur et l'accusée parler librement.
(Entrent Mowbray et Bolingbroke.)
Pleins de morgue et de colère, tous le deux sont em rage
Emportés comme le feu et sourds comme la mer.*

BOLINGBROKE

*Longues années d'heureux jours à mon misère cordiex suzerain,
Mon très tendre souverain.*

Também podemos observar no vídeo a forma como a música, parece respirar e se deslocar junto com os atores em cena, amplificando-os. Isso porque nos momentos mais vigorosos, de “grandes respirações”, Jean-Jacques lhes enviava acordes sobrepostos de percussões da Índia e da Indonésia (Bali, Java, Lombok, Timor, Flores...), dando a sensação de que o músico estava respirando junto com os atores, como se ele estivesse enviando uma dose extra de ar para a cena (QUILLET, 2013). Nesse sentido o músico servia como um suporte para que aos atores não estivessem sozinhos no momento de “enviar” o texto ao espectador, já que em virtude dos pesados figurinos e as longas distâncias percorridas sobre o palco os atores tinham um grande desgaste físico.

4.2 Corpo/voz e a relação com os instrumentos

Durante o processo de criação Ariane fala o tempo todo na voz do ator, na voz da máscara, na voz do personagem. Ressoando juntamente com Lemêtre que fala que a voz é “a fricção entre as palavras”. Certamente ela é o cimento que une as pontas do triângulo de ouro, que é a base dos modos de relação no *Soleil*: “A voz é (...) o nó geográfico preciso entre o corpo do ator e a música. É o local exato onde se juntam o trabalho [de Jean-Jacques] e Ariane” (QUILLET, 2013, p.45)^{xcv}.

Sendo assim os corpos dos atores são, juntamente com o texto, mais um modo de relação músico/ator durante o processo de criação do *Théâtre du Soleil*. Em Shakespeare, por exemplo, a voz dos personagens se deu por consequência do ritmo do corpo. A voz decorreu da união entre a entonação e o ritmo. Ou seja, a energia do ritmo da música e do ritmo dos corpos se reforçavam mutuamente auxiliando os atores e atrizes na busca de seus personagens. A partir dessa relação os instrumentos melódicos foram afinados em relação a voz dos atores e atrizes e os rítmicos, foram afinados em relação com o corpo. Isso porque,

A voz do ator dá [ao músico] o modo melódico a partir da altura e das notas utilizadas em suas vozes, [enquanto] o corpo do ator, [lhe] dá o modo rítmico quer dizer, o tempo (a velocidade) e os diferentes ritmos que eles faziam com os corpos (LEMÊTRE APUD. BACCO, out. 2015)^{xcvi}.

Essa reflexão sobre o modo de relação corpo/música surgiu no momento em que durante as entradas e saídas dos atores, onde a voz não estava presente, Jean-Jacques se perguntou: “O que fazer sobre a entrada de quinze pessoas em cena?” (PICON-VALLIN, 2004, p.4) ^{xcvii}. Jean-Jacques encontrou a solução e teve como inspiração o teatro japonês. As entradas e saídas foram acompanhadas de um *mâchoire*, que no Brasil é conhecido como queixada⁹⁸, esse instrumento era empregado de forma acelerada, e no final não era terminada por uma cadencia rítmica: “Era uma frase que [ele] deixava escapar para o infinito mesmo depois que o ator tivesse saído” ⁹⁹ (QUILLET, 2013, p.49) ^{xcviii}. Jean-Jacques explica que o “entrar”, “sair” e o estado dos personagens foram imagens de grande importância nos processos de criação da trilogia, e repercutiram bastante na crítica da época ¹⁰⁰.

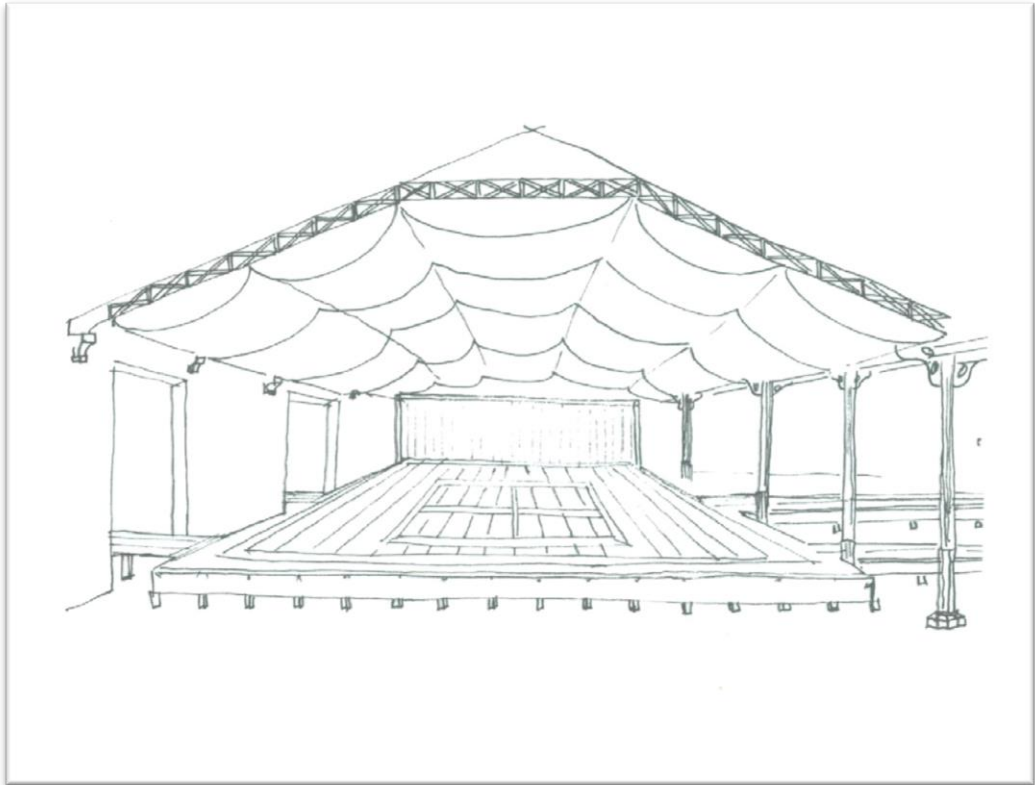
Eram entradas e saídas potentes feitas pelas passarelas que davam acesso ao palco, criadas por Jean Claude François, inspiradas no *hanamichi* e no *hashigakari* ¹⁰¹ do teatro japonês, e servia para que os atores pudessem, antes de acessar o palco, mobilizar e desenhar seu estado. Além disso, podia-se ver ao longe a chegada dos atores em sua “cavalgada impetuosa”, acompanhada pela percussão de Jean-Jacques Lemêtre.

⁹⁸ Instrumento feito a partir da mandíbula equina, que ao ser percutido faz os dentes soltos vibrarem.

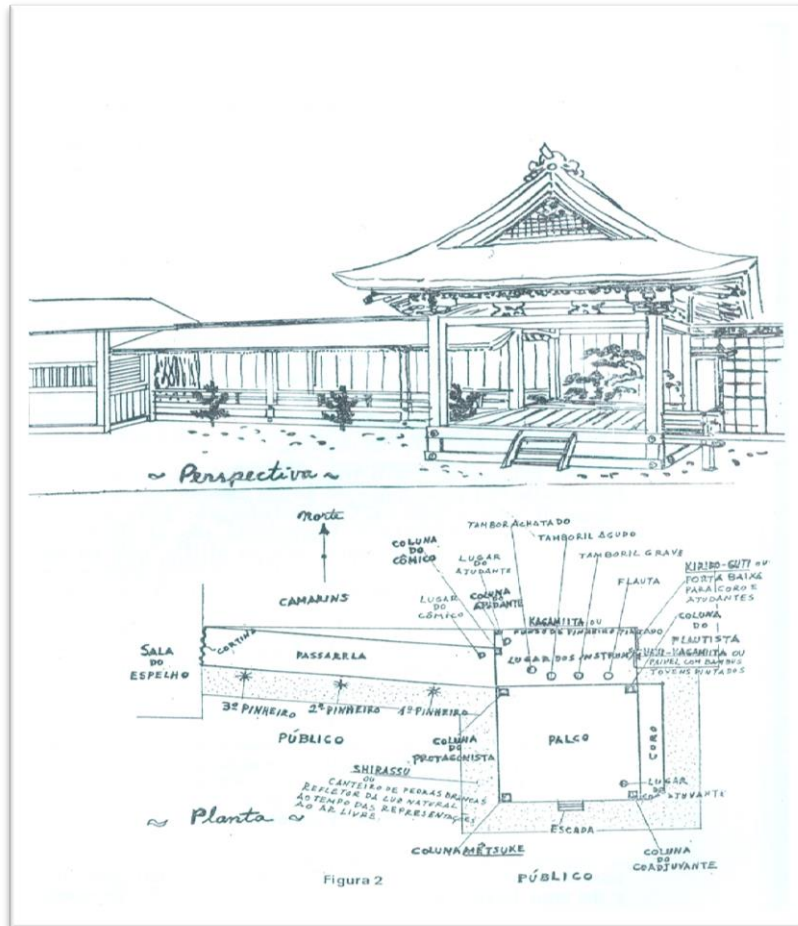
⁹⁹ Ver exemplo dado pelo ator Maurice Durozier. Disponível em: Referencias não publicadas – Entrevista II – Maurice Durozier – maio 2-15. Transcrição: “Tinham também as entradas que Jean-Jacques fazia inspiradas no nô, com acelerações que eles tem na percussão: tac... tac... tac.. tac. tactactac. E os atores pegavam esse ritmo interior e criavam uma aceleração das saídas e as entradas, esses eram momentos de ritmo” (BACCO, Maio 2015, p. 1)

¹⁰⁰ As entradas e saídas foram importantes, pois, as didascálias nas peças de Shakespeare não costumavam ter grandes descrições e orientações para os encenadores e atores. É comum constar somente a indicação de “entra” ou “sai” tal personagem ou tal grupo de personagens. Em Ricardo II, por exemplo, o Ato I inicia da seguinte maneira: “Cena I. (O castelo de Windsor.) (Entram o Rei Ricardo, Jean de Gand, o duque de Aumerle e outros nobres)” (SHAKESPEARE, 1982, p.9), e termina: “Ato V, cena II. (Entram os assassinos)” (SHAKESPEARE, 1982, p.165).

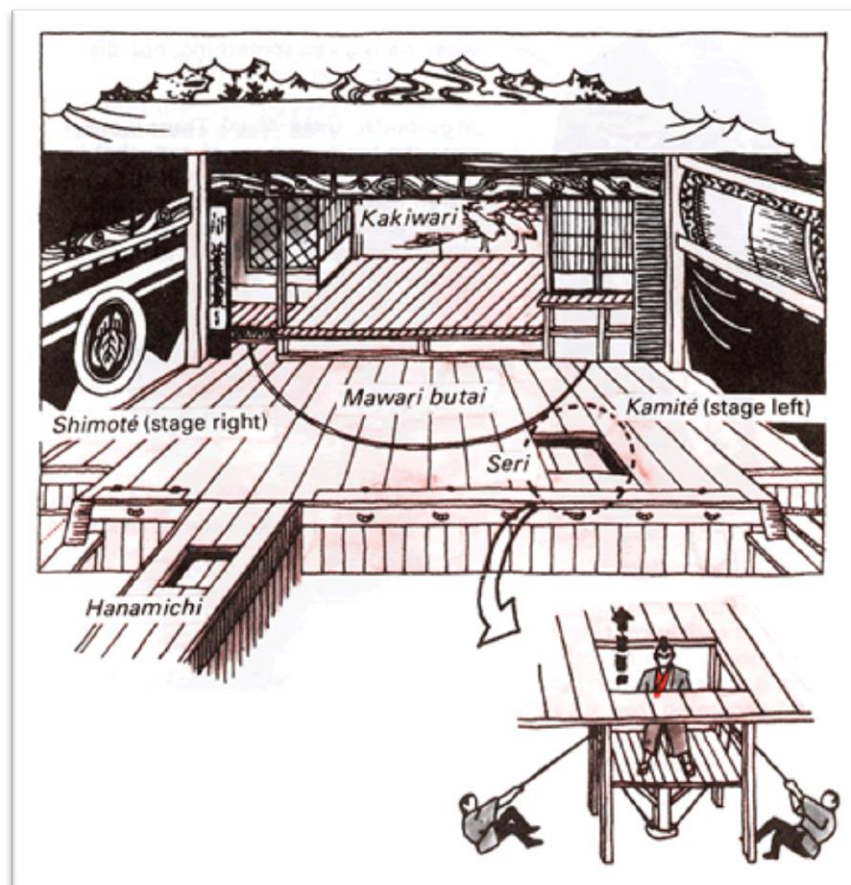
¹⁰¹ A *hashigakari* é uma ponte ou passarela do teatro Nô que vai do palco até a sala do espelho. Ao lado e ao longo de seu percurso são plantados três pinheiros que servem para a marcação de cenas. Já o *hanamichi* é uma plataforma elevada lateral do Kabuki, que fica do lado esquerdo da sala, e se estende da platéia até o palco. Sua principal utilização é para entrada e saída de personagens, mas também pode ser utilizada para cenas “a parte”.



Desenho de G.C. Frações para o palco do Ciclo Shakespeare.
Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p. 122



Palco do Teatro Nô. Disponível em: SUZUKI, 1977, p.43



Palco do Kabuki japonês. A esquerda da imagem o *hanamichi*.

Disponível em: http://www.eigotown.com/culture/tjapan/culture/culture_p1.shtml

“Um documento da época primitiva do Okuni Kabuki escrito aproximadamente entre 1604 e 1630, que hoje está preservado na biblioteca de Kyoto, nos oferece um vívido quadro desse período: Okuni está pranteando seu amado e, conjurado pelo fervor de sua dança, seu espírito aparece diante dela. O fantasma é interpretado por uma jovem atriz e entra no palco do meio do público. Com isso se anuncia um desenvolvimento que se tornou um princípio da encenação do Kabuki. Fantasmas, Deuses e heróis em ação fazem sua entrada por uma passarela de madeira, através da plateia, rumo ao palco, isto é, sobre o *hanamichi*, a “estrada de flores”. Conta-se que o público depositava ali flores aos pés deles – uma bela, porém não comprovada interpretação” (BERTHOLD, 2001, p. 91).

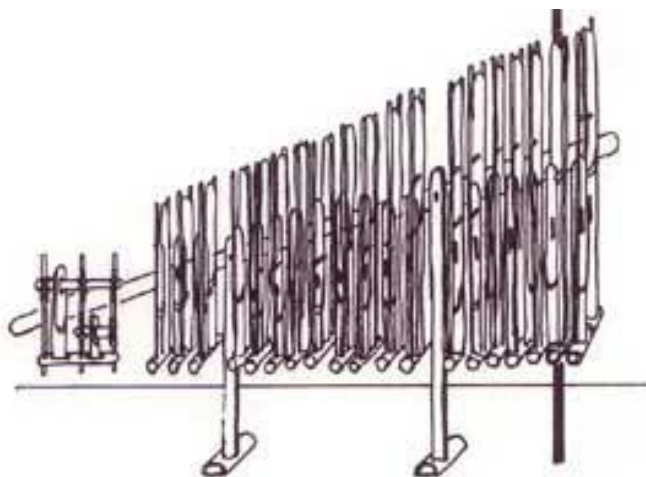
As tragédias do ciclo Shakespeare, Ricardo II e Henrique IV, contaram com um grande número de instrumentos de percussão. Nas primeiras improvisações Jean-Jacques tentou utilizar percussões contemporâneas, mas elas logo foram abandonadas, pois seu timbre entrava em conflito com o timbre das vozes dos personagens e também trazia um apelo a uma determinada forma musical, tendo assim um campo de atuação muito restrito. Além disso, esses instrumentos também traziam imagens muito realistas ou cinematográficas. Conseqüentemente eles foram substituídos por seus “antepassados” de diferentes tradições, mais primitivos, mais simples e que se relacionavam melhor com os atores e atrizes.

Esses instrumentos primitivos proporcionavam uma “música primitiva, [isso] porque ela [era] criada manualmente, com os mesmos instrumentos que os atores: o corpo e o sopro”

(MOSOCO, 1984, p.9) ^{xcix}. Ou seja, a “imagem concreta do sopro, do movimento da respiração que parte de tão distante, de tão profundo, do interior do corpo para o exterior para colocar o som no ar, como o sopro de um instrumento de sopro. Os músicos e os atores respiravam juntos” (MOSOCO, 1984, p.9) ^c.

Esse modo de relação permite que o músico compositor se engaje em uma outra função, que é a de *luthier*, onde cada instrumento é pensado em sua totalidade, desde os materiais até a acústica e a técnica que será empregada para tocá-lo. É como se o músico estivesse dando “humanidade a música”, pois está criando instrumentos a partir dos homens e mulheres em cena. É como se estivesse retornando as suas origens, sem ter interesse em criar ou reproduzir um determinado estilo, ou estabelecer um catálogo de instrumentos de diferentes tradições.

No caso de Ricardo II e Henrique IV as percussões contemporâneas foram substituídas por diferentes gongos, tambores com peles de animais ¹⁰², instrumentos de metal e madeira da orquestra do gamelão e instrumentos modificados ou inventados por Jean-Jacques Lemêtre. Como, por exemplo, os *anklungs* javaneses, “que são instrumentos de bambu, que produzem, cada um, uma nota. (...) Tradicionalmente, cada um entre eles é tocado por um único músico. Cada um toca uma nota, e isso dá uma frase musical” (PICON-VALLIN, 2004, p.9) ^{ci}. Para tornar viável a execução desses instrumentos em cena, já que normalmente Jean-Jacques toca sozinho ou em dupla ¹⁰³, o músico compositor juntou todos eles em um único instrumento, como podemos ver na imagem a seguir:



¹⁰² Os tambores podem ser tanto instrumentos melódicos como rítmicos, sendo muito utilizados por religiões de matriz africana e nas músicas de possessão. O etnomusicólogo Alain Daniélou disse que para essas músicas, e de acordo com Lemêtre, para a música de teatro também, os ritmos mais indicados sejam os ímpares como, por exemplo, 5, 7, 11 tempos, pois eles têm, para a música de possessão um efeito hipnótico, e para a música de teatro a instauração de um ritmo não cotidiano [diferente das batidas do coração], fazendo com que o ator não se cole na música, mas deslize sobre ela.

¹⁰³ Os músicos parceiros de Jean-Jacques Lemêtre nas três peças foram, em Ricardo II e Noite de Reis: Claude Ninat e em Henrique IV: Luciano Moro Marangone.

No caso dos tambores, Jean-Jacques começou a utilizá-los pois, Ricardo II tinha algo de primitivo e tanto nessa peça quanto em Henrique IV falava-se muito em disputas sangrentas e mortes. Assim sendo, os instrumentos de percussão, principalmente os tambores, se mostraram como a melhor opção para as improvisações, porque são dispostos de uma espécie de “aura”, tendo poderes, por vezes, violentos e brutais de sons, aos quais conferimos um impacto emocional particularmente forte. Suas sonoridades podem ser uma verdadeira agressão e suas vibrações podem ter um impacto praticamente palpável.

Na Europa, por exemplo, ele é um instrumento, frequentemente associado a guerra, ou para a representação de países distantes e bárbaros. Eles também são frequentemente associados a ritos sangrentos de religiões primitivas (ROUGET, 1990). Por isso a escolha de Jean-Jacques por trabalhar com tambores com peles de animais, pois de fossem os com pele de plástico, mais contemporâneos, não evocaria essas imagens, mas sim, a de uma banda de rock.

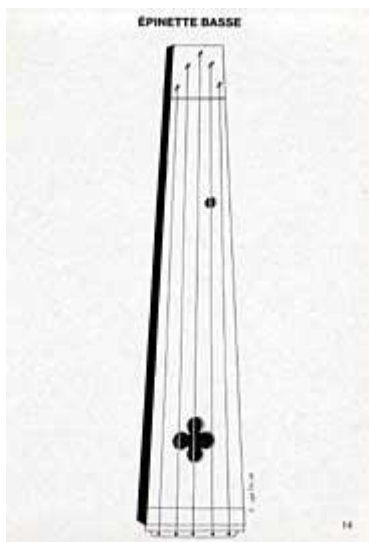
Em Ricardo II, por exemplo, Jean-Jacques utilizou os tambores e demais percussões de forma rítmica. Essas percussões estavam relacionadas com os nobres e os guerreiros em contraponto com os instrumentos de corda que estavam relacionados com as mulheres, embora não houvessem muitas na peça. Aos poucos as entradas, saídas e deslocamentos foram sendo desenhados por instrumentos que trouxessem aceleração à cena, como o exemplo do *mâchoire*, ou queixada, mencionado anteriormente, e uma mistura de instrumentos para os diálogos dos personagens.

Em Henrique IV a peça era rítmica e melódica e as percussões tiveram uma função diferente, sendo utilizadas para dar suporte a narrativa, fazendo os personagens avançarem no tempo como, uma caravana no deserto, para tal, todos os instrumentos estavam afinados em relação ao gongo que foi a nota de referência para a afinação de todos os outros instrumentos.

Outro exemplo de luteria foi utilizado na peça Noite de Reis, nessa peça, foram utilizados muitos instrumentos de corda indianos, porém Lemêtre logo se deu conta de que os instrumentos tradicionais dessa família tinham timbres muito agudos, ficando próximo demais da voz falada. Dessa forma, o músico/compositor reconstruiu os mesmos instrumentos só que em uma proporção muito maior, ou seja, a partir desses instrumentos soprano ele construiu baixos e contrabaixos.

Como, por exemplo, o caso da espineta de *vosgues*, um instrumento ocidental, de cordas, oriundo da Idade Média. Jean-Jacques explica que o “orientalizou” “mudando seu cavalete, para obter um barulho que os *luthiers* ocidentais recusam, um som defeituoso, parasita, selvagem. Eu deixei esses instrumentos ocidentais selvagens para lhes dar um

aspecto indiano, oriental” (PICON-VALLIN, 2004, p.10)^{cii}. Como podemos ver na imagem a seguir:



Nessa peça, havia todo um trabalho feito em temas relacionados a diferentes personagens, esses temas, precediam as suas entradas. Sendo assim, o músico compositor imaginou o timbre do instrumento e depois a melodia em relação aos seus deslocamentos. Além, é claro, dos temas de jardim da casa de Olívia, composto por instrumentos a corda indianos.

Por fim, gostaríamos de terminar essa seção com dois exemplos da relação dos instrumentos com o corpo/voz dos atores, extraídos de entrevista feita com o ator Maurice Durozier (fev. 2015). Ambos os exemplos de referem a peça Ricardo II¹⁰⁴ e foram feitos a partir da visualização da prancha com os instrumentos dos três espetáculos da trilogia Shakespeare.

Voz de Maurice

Exemplo 1 - Gongo:

Esse gongo, (...), esse maior, é muito importante. Porque nessa peça, Ricardo II, falava de um personagem que foi assassinado antes, Gloster¹⁰⁵. E toda a querela, o problema vem do assassinato de Gloster, porque a sua família pensava que havia sido Ricardo II que havia dado a ordem de matá-lo. E tudo fica claro na peça de Shakespeare, mas toda vez que

¹⁰⁴ Nos três espetáculos Maurice encarnou oito personagens, sendo eles: Ricardo II: Thomas Mowbray; O conde de Northumberland e Sir Stephen Scroop (guerreiro mouro) – Noite de Reis: O Capitão e Antonio – Henrique IV: Henry Percy (Conde de Northumberland); Conde de Douglas e primeiro viajante.

¹⁰⁵ Duque de Gloster, tio de Ricardo II.

um personagem pronunciava o nome de Gloster, Jean-Jacques tocava o gongo (imita o gongo) e tudo parava¹⁰⁶. E então, sem saber quem era Gloster, todos sabiam que era alguma coisa importante e grave para todos aqueles caras, porque toda vez que falava Gloster, (imita o gongo). E aí então tinha a ressonância do gongo e depois a gente continuava a fazer a cena.



Exemplo 2 - Tampura:

Eu tinha uma cena bem linda com a tampura da Índia, um instrumento de cordas. Era um momento onde o Rei pronunciava uma sentença, era um duelo entre dois personagens¹⁰⁷ onde, um ele iria banir para longe da cidade e o outro pagaria com a própria vida. E quando [meu] personagem percebia isso, Jean-Jacques tocava a tampura, e esse som particular da tampura, era um bordão, essas 4 notas servem para fazer uma nota contínua na música da Índia. E me lembro que nessa peça completamente louca, era um momento de dor, onde tudo parava e era como um amor ao solo, e precisamente porque, agora que estou falando entendo porque Jean-Jacques fazia isso, porque o personagem dizia:

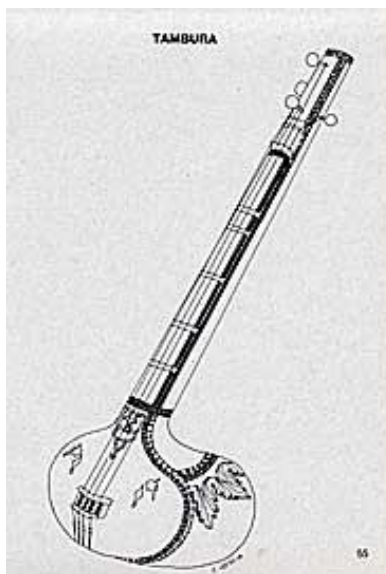
Que sentença terrível querido senhor, eu merecia melhor recompensa e não uma mutilação tão dura, projetada na multidão. A língua que aprendi durante meus 40 anos, meu inglês natal, agora eu tenho que esquecer, e a minha língua não é mais do que uma harpa sem cordas, um bom instrumento deixado em sua caixa ou entre os que não sabem afinar. Na minha boca você fez prisioneira minha língua, atrás da nobre alegria de meus lábios, de meus dentes, e a lenta, insensível e terrível ignorância serão meus guardiães. Eu sou

¹⁰⁶ Jean-Jacques conta que também se apoiou, da mesma forma, nas palavras “Inglaterra” e “Ricardo”, ou seja, nas palavras chave da tragédia Shakespeariana.

¹⁰⁷ Thomas Mawbray – Duque de Nortfolk (o banido) e Jean de Gand (tio do rei e) Duque de Lancastre.

demasiado velho para encontrar, uma babá (aquela que leva a criança), já passei essa idade. O que é essa sentença senão a morte muda que rouba a minha língua até o suspiro fatal¹⁰⁸.

O texto é muito mais bonito que isso, mas conta a história da língua e do instrumento, e não é por nada que Jean-Jacques tocava a tâmara¹⁰⁹ nesse momento, falando com você eu realizo, não sei se isso era consciente para ele, talvez sim, talvez não, não sabemos. Mas é um momento que o ator e o músico se conectam e pá! É isso! É isso, e a cena vai fazendo (faz um som como o de sugar) como um tapete voador, porque tem essa magia, essas duas coisas, a música a poesia e o ator que vai encarnar alguém que vai deixar a sua pátria para sempre.



4.3 Leitmotiv ¹¹⁰

¹⁰⁸ SHAKESPEARE, William. **Ricardo II**. Tradução Ariane Mnouchkine. Paris: *Théâtre du Soleil*: Editions Solin, 1982. **Ato I – Cena III: Mowbray**: “*Une loude sentence mon très souverain seigneur / Et tout inattendue de la bouche de Mon Roi. / J’avais mérité meilleure récompense de Votre Majesté / Et non mutilation si grave que d’être rejété parmi la multitude. / Le langage que j’ai appris pendant ces quarante ans / Mon anglais natal, il faut maintenant que j’oublie / Et ma langue ne m’est pas plus utile / Qu’une viole ou une harpe sans cordes / Ou qu’un bon instrument dans son étui fermé / Ou, une fois sorti, mis dans des mains / Qui ne connaissent pas le doigté pour l’accorder. / Dans ma bouche, vous avez emprisonné ma langue / Derrière la double herse des mès dents et des mès lèvres, / Et la triste, insensible et stérile ignorance / A été désignée pour me servir de geôlier. / Je suis trop vieux pour câliner une nourrice, / J’ai passé l’âge de devenir élève: / Qu’est-ce donc que ta sentence sinon la mort muette / Qui dérobe à ma langue jusqu’au souffle natal.*” (SHAKESPEARE, 1982, p.27).

¹⁰⁹ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=RTrIZcgdcMw> – Explicação em: <https://www.youtube.com/watch?v=4wF46fQPMaU>

¹¹⁰ Palavra de origem alemã, *leitmotiv*, pode ser traduzida de forma literal como “motivo guia”. “Em música *leitmotiv* é um tema musical recorrente, uma espécie de refrão melódico que pontua a obra. (...) O tema vale como sinal emotivo e elemento estrutural: o encadeamento dos *leitmotive* forma, na verdade, uma espécie de metáfora paulatinamente desenvolvida, que se impõe a obra toda dando-lhe seu tom. Basta um sinal para caracterizar imediatamente tal personagem ou tal atitude: os *leitmotive* funcionam como código de reconhecimento e como índice de orientação para o espectador. A obra marca assim sua estrutura temporal, sua pontuação e seu estilo de desenvolvimento” (PAVIS, 2008, p.226; 227).

Podemos dizer que o terceiro modo de relação músico/ator encontrado, no Ciclo Shakespeare, é utilizado na peça Noite de Reis. Nessa peça, de acordo com o músico/compositor, a utilização do *leitmotiv* foi empregada de uma forma muito bonita, mas nas outras peças,

Era impossível submeter-se à ideia de *leitmotiv*, [ou seja], a ideia de temas pensados para tocarem antes da entrada dos atores e se instalar confortavelmente junto a eles. Eu não poderia mesmo nem pensar nisso porque eu me veria nos ensaios me dizendo: “*tiguidun, tin, ton, tiguidiguidiguidon*, onde eu vou colocar isso? Quando eu vou colocá-lo?” Quer dizer, eu não procuraria outras coisas. Então é algo que não me interessa (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.36) ^{ciii}.

Dessa forma, em Noite de Reis, eram os atores que durante o espetáculo, deveriam se instalar confortavelmente nos temas desenvolvidos por Jean-Jacques Lemêtre. Essa relação de modo algum indica que durante o processo de trabalho a música tenha comandado, muito pelo contrário, a necessidade dos temas surgiu do palco, do corpo/voz dos atores. Além disso, os temas funcionavam muito bem, pois esse era um espetáculo cômico. Jean-Jacques conta, por exemplo, que quando ele tocava a clarineta o público caía na gargalhada, pois sabia que era Sir Toby que entraria em cena ¹¹¹.

Além disso, os temas tinham como função: I) ajudar a criar a cenofonia do espetáculo como, por exemplo, o jardim de Olívia, com os pássaros e as conchas; II) Evocar os personagens antes mesmo deles entrarem em cena, a partir de temas individuais; III) “acompanhar os personagens em uma espécie de viagem”. (FRUITS, 1984, p. 186) ^{civ}. A partir da prancha de instrumentos podemos notar a presença de instrumentos das famílias de cordas, sopro e percussão, sendo as percussões subdivididas em madeiras, metais e peles.

Cada família estava ligada a uma ou mais funções dentro do espetáculo. Os instrumentos de cordas indianos, por exemplo, foram bastante utilizados para a criação do jardim de Olívia, e também para acompanhar as “viagens” dos personagens. Para compreendermos melhor podemos tomar como exemplo, os seguintes temas, disponíveis em áudio anexo ao trabalho:

¹¹¹ A peça se passa no Reino fictício de Ilíria onde o Duque de Orsino se diz louco de amor pela sobrinha de Sir Toby, Olívia. Ela tem mais dois pretendentes, um deles, Malvílio, foi levado a acreditar por Sir Toby e Maria que Olívia o amava, porém era uma grande mentira, pois Olívia estava de luto e dizia não amar ninguém. O pensamento de Olívia muda com a chegada de Viola ao reino. Viola estava em um navio, com seu irmão gêmeo Sebastian, que acabou naufragando. Ela foi levada pelo mar até o reino de Ilíria e pensando que seu irmão havia morrido, se transveste de homem e vai trabalhar na corte adotando o nome de Cesário. Cesário acaba trabalhando para o Duque de Orsino como mensageiro de sua paixão por Olívia, sua função é entregar as cartas de amor do Duque para a sua amada. O que o Duque não esperava é que Olívia fosse se apaixonar por Cesário, que na verdade é Viola, que por sua vez é apaixonada pelo Duque, mas não pode contar nada a ele pois Orsino pensa que Viola é Cesário. Tudo muda quando o irmão de Viola, Sebastian chega ao reino acompanhado de um antigo rival de Orsino, Antônio. Olívia encontra Sebastian e achando que é Cesário o pede em casamento, o jovem aceita o pedido. Orsino e Cesário encontram Sebastian e Olívia juntos. Orsino descobre que Cesário é Viola, que na verdade é seu verdadeiro amor. Olívia se casa com Sebastian, Orsino com Viola e Toby com Maria.

I) Personagem Sir Toby, tio de Olívia; II) Personagens Duque de Orsino e Viola; III) Personagens Viola e Olívia, no jardim da casa de Olívia; IV) Maria, criada de Sir Toby.

- I) No tema de Sir Toby podemos notar a presença do instrumento de sopro, no caso a clarineta, tocada de forma intermitente. O começo do tema é sempre igual, porém desenvolvimento e finalização tem três versões diferentes. O músico não utiliza notas muito agudas, ficando no registro do que seria no canto o tenor para os homens e o contralto para as mulheres. É um som que dá a impressão de um vai e volta, com algumas pausas para respiração, que dão a impressão de suspensão de algo. Lembra desenho animado.
- II) O tema do Duque e de Viola começa com uma flauta bem aguda e em seguida uma sobreposição de acordes de um instrumento de cordas que parece ser uma arpa. A música tem um ar aéreo. Parece que a flauta quer falar e contar uma história de amor e a arpa aparece fazendo a pontuação dessa história. A flauta dá um crescendo de emoção e a arpa traz a respiração para o estado.
- III) O tema de Viola e Olívia, no jardim de Olívia, é uma música terna, com um instrumento de cordas bem agudo de metal, que parece estar desafinado. Acompanhado de um instrumento de cordas mais grave que dá um tom mais suave. O instrumento agudo tem um som selvagem, parece indomável. Em determinado momento aparece o som dos pássaros cantando, parece um som vocal, como um assovio, mas pode ser também um instrumento de sopro. Em alguns momentos o instrumento agudo lembra as ondas do mar. Esse mesmo instrumento, por vezes, lembra o som da kalimba, um som arranhado, ou também de um instrumento de cordas friccionadas. Quando Jean-Jacques fala da nutrição do espetáculo ele cita a sobreposição de três instrumentos melódicos, de corda: a tâmara e a cítara indianos e a espineta de *Vosgues*. Aparentemente são eles os instrumentos tocados para esse tema.
- IV) O tema da personagem Maria tem um instrumento de sopro bem agudo, parece ser uma flauta ou uma clarineta. A música inicia já em uma nota bastante aguda e faz uma série de crescendo e decrescendo, com longa pausa, tremidos que lembram assovios e termina em staccato. Parece um som mais selvagem, por vezes não parece ser de metal, mas sim de algum tipo de madeira.

4.4 As imagens e a música desenharam o espaço

Não há dúvidas que a nutrição entre as partes do triângulo seja feita por imagens. As imagens são a língua universal do teatro. E elas são o nosso quarto modo de relação

músico/ator, identificado a partir das peças do Ciclo Shakespeare. Dessa forma, sendo a imagem a linguagem universal do processo de trabalho, entende-se que seja também, um modo de diálogo entre a cena e a música. Em Ricardo II, por exemplo, os atores e atrizes nutriram-se das imagens das formas de teatro orientais e a transpuseram a cena em imagens teatrais. Jean-Jacques, por sua vez, nutrido por seus corpos/vozes os amplificou com a escolha de seus instrumentos.

Logo, a amplificação de um som provém também da força da imagem teatral: “Quer dizer que tu, público, tu ouves quatro vezes mais alto o som de meu instrumento porque é completamente justo com a imagem que tu viste no teatro” (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.31) ^{cv}. Conforme os ensaios e o jogo avançam é um pouco diferente, a música fica ligeiramente atrás do personagem, afim de não antecipar suas ações. Ou, pode também trazer um “*leitmotiv*”, anunciando o personagem, ficando nesse momento, antes de sua entrada. Mas isso, de acordo com Lemêtre, é muito raro, exceto em “Noite de Reis” de Shakespeare, como vimos anteriormente.

Assim sendo, a música que nasce dessas imagens não pode tornar-se apenas um suporte abstrato da cena, mas sim uma “comunhão [perfeita] com o ator, que se elabora a partir de uma melodia contínua do ator com seu tempo forte e fraco, ela nasce do ritmo interior de cada um e não do batimento mecânico da medida do verso” (MOSOCO, 1984, p.10) ^{cvi}, que poderia jogar o ator na armadilha do realismo e do abstrato. Essa música que nasce das imagens dos corpos provoca, por vezes, “ritmos próximos da encantação e da magia: música e dança, música das origens, origens da música. É isso que dá a impressão, quando se toca, de reinventar a música” (MOSOCO, 1984, p.10) ^{cvii}.

A diferença dessa música de encantação e outras músicas ligadas a rituais profanos e sagrados para a música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre é que, enquanto na primeira a uma espécie de ritual, onde o músico toca um instrumento específico, que é procurado pelo corpo por sua batida específica que pode o transportar para a entidade/estado o qual se busca entrar, a segunda não existe se não existir o corpo do ator ou atriz. Ou seja, na música de teatro não há nenhuma conexão anterior ao corpo e as imagens desenhadas por esses corpos em cena. A origem da música de teatro é a origem do personagem. Não há, portanto, uma disposição cultural, guiada por regras específicas para sua execução.

É por isso que ela pode adequar sua função as necessidades do espetáculo, como já falamos anteriormente. No que diz respeito ao quarto modo de relação músico/ator, a música de teatro pode ajudar o ator/triz a desenhar o espaço. Já citamos o exemplo do jardim de sonoro da casa de Olívia, na peça Noite de Reis e os gongos que desenhavam no espaço as ondas do mar, em Ricardo II. Em Henrique IV, podemos citar como exemplo os tambores que

que dão a impressão de longitude e deslocam os personagens como se estivessem em uma caravana no deserto.

Jean-Jacques Lemêtre alerta, porém, para a armadilha de alguns exemplos de instrumentos que carregam “imagens sonoras”, ou seja, imagens que podem ser traduzidas por uma palavra de teatro e não por uma palavra de música como, por exemplo, os sinos. Esse instrumento nos remete a “(...) dois universos de proposições de imagens na conotação das pessoas: ou tu és um rebanho de carneiros ou vacas em migração, ou tu és religioso” (LEMÊTRE APUD. QUILLET, 2013, p.27) ^{cviii}.

Dessa forma, certas sonoridades são remetidas a atividades específicas e não são muito utilizadas pelo músico/compositor, pois assim como os instrumentos ocidentais, se tornam limitados e com apelo ao realismo e ao cotidiano quando limitam sua sonoridade ao um determinado tempo e espaço. No caso dos sinos, Jean-Jacques conta ter sobreposto a eles gongos, *metalofones* da indonésia, *gendérs e outros* instrumentos do gamelão *balinês*, para não os restringir ao apelo do rebanho ou da religião.

Há, portanto, um cuidado para que as imagens trazidas pelos corpos dos atores e a música mantenham-se no presente, para que haja a escuta entre o músico/compositor e os atores em cena. Além disso, para que a música ajude a desenhar o espaço, ela precisa ser justa com as imagens dos corpos e com as imagens amplificadas desses corpos para os espectadores, ou seja, deve haver um cuidado com a relação física do som. Assim sendo, se a imagem evocada é, por exemplo, a do mar, o som não pode estar vindo de cima, não faria sentido algum, nem para os atores, nem para os espectadores, pois o mar está sempre em baixo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre os modos de relação no processo de criação do *Théâtre du Soleil* foi uma viagem apaixonante, mas também muito difícil pois, ao longo do processo de escrita tive que fazer escolhas para delimitar a pesquisa, visto que uma dissertação tem uma elasticidade finita. Por sorte pude contar não só com a generosidade de Jean-Jacques Lemêtre, Maurice Durozier e Juliana Carneiro da Cunha, que compartilharam parte do seu tempo conversando comigo, por e-mail ou pessoalmente, mas também com os textos repletos de imagens de duas mulheres pesquisadoras que serviram como inspiração nessa jornada, Béatrice Picon-Vallin, e Josette Féral.

Em um de seus livros Picon-Vallin (2014) disse que foi muito difícil escrever sobre a trajetória do *Soleil* nesses cinquenta anos, completados em dois mil e quinze, e que sua tarefa era fazer nesse livro “conter sem encolher”. Isso porque ela diz ter ficado angustiada, diante das multitudes que são os espetáculos do *Soleil*, e teve dúvidas de “como dar conta desses encontros-conhecimentos desse teatro tão teatral (...)” (PICON-VALLIN, 2014, p.183). Partilhei dessa angústia por muito tempo pois, percebi que era uma missão quase impossível para mim escrever sobre os modos de relação músico/ator sem falar dos conceitos e formas de relação bastante particulares utilizados pela trupe, tendo em vista que todos os modos de relação no processo de criação estão inter-relacionados, pois o teatro é um organismo vivo.

Assim sendo foram feitas algumas escolhas para percorrer esse trajeto que me levou cada vez mais em direção a uma análise desse organismo vivo que são os espetáculos do *Soleil* ao invés do que eu imaginava inicialmente, que era uma análise mais individual da relação músico/ator em relação aos afetos acarretados pela música. Sobre essa relação faço um pequeno esboço que poderia ser intitulado de “fragmentos de descobertas”, deixando essa porta aberta para pesquisas futuras, sejam minhas ou de outros pesquisadores que se interessarem por esse objeto de pesquisa. Deixo a chave também para abrir uma outra porta com desdobramentos possíveis que levam em direção a antropologia teatral e aos processos de transferências a partir de outras culturas.

Ouso ir um pouco além da afirmação de Picon-Vallin (2014) pois além da dificuldade de fazer “conter sem encolher” me deparei com o desafio de fazer “conter o incontível”, ou seja, o desafio de encontrar uma forma de operar para fazer conter a vastidão de imagens, com as quais os atores nutriram suas imaginações e seus corpos para os processos de criação do Ciclo Shakespeare. Isso porque os corpos dos atores são um dos elementos mais importantes no processo de trabalho do *Soleil* se fazendo, dessa forma, imprescindível compreender seu procedimento de nutrição que está intimamente ligado à sua relação com o músico compositor. Ou também como fazer com que o texto se tornasse um organismo vivo? Como fazer para que a dissertação, assim como as entrevistas e os textos de Picon-Vallin e Féral

nutrissem a imaginação dos leitores com imagens que os pudessem levar para além das palavras escritas? Foi a partir dessas inquietações que o trabalho se desdobrou nos quatro capítulos apresentados até então.

No primeiro capítulo o leitor foi apresentado aos conceitos estruturantes utilizados pela trupe, onde o “triângulo de ouro”, formado pelos atores, músico/compositor e encenadora, ganhou uma posição de destaque, visto que é umas das bases mais importantes para o processo de trabalho do *Soleil*. Também vimos que é imprescindível que todos os vértices desse triângulo estejam no presente, receptivos, permeáveis e que escutem uns aos outros para que o teatro possa então acontecer. Quando ele acontece ele é levado por um “tapete voador”, criado a partir das imagens/visões trazidas pelos atores e atrizes a cena em relação com a música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre, que também evoca imagens e faz com que os atores alcem voo.

Destacamos também nessa primeira parte as diferenças entre ideia e visão a partir das vozes do ator Maurice Durozier e da atriz Juliana Carneiro da Cunha. Resumidamente as diferenças se dão ao passo que, enquanto a ideia pertence mais ao domínio do racional, do intelecto e da atividade lógica, a visão pertence mais ao domínio dos sonhos, do subconsciente e das coisas que temos internamente e que podemos como artistas evocar. No processo de trabalho do *Soleil* os atores devem utilizar as visões e não as ideias. Essas visões são compartilhadas e confabuladas no processo do *concoctage*, termo da cozinha do *Soleil*, que não é mais do que o momento onde os atores e atrizes misturam seus ingredientes.

Pudemos concluir que a trupe tem ferramentas bastante específicas de trabalho e que elas são interdependentes, bem como são as três partes do “triângulo de ouro”. Sendo necessário para o processo de trabalho que todos estejam no presente, permeáveis e que escutem uns aos outros para que o teatro possa acontecer.

No segundo capítulo o leitor foi apresentado as formas de trabalho do *Théâtre du Soleil* em relação aos atores, ao músico, e as origens. Para os atores vimos que existem diversas formas empregadas pela trupe para auxiliá-los a se distanciar dos quatro maiores inimigos da cena: o psicologismo, o realismo, o cotidiano e o naturalismo. Uma dessas formas é buscar as paixões dos personagens ao invés de sua psicologia. Essas paixões podem ser acessadas a partir dos estados/doenças trazidos pelo texto e engajados a partir das máscaras e de situações precisas e concretas para as improvisações. Além disso é preciso ter coragem de jogar as paixões “ao pé da letra”, uma de cada vez, buscando sua tradução em signos corporais.

Para a música vimos que a relação músico/ator se dá como um *aller/retour* onde não é possível, nem preciso, saber de quem e de onde partiu o estímulo. Também falamos sobre a

importância da presença de Lemêtre durante todo o processo de criação, sendo que não se ensaia jamais sem a presença da música. Essa que é uma música de teatro e não para teatro, ou seja, uma música feita de corpos, que segue o ritmo interior de cada ator e atriz, uma parceira com a qual os atores podem contar para amplificá-los e para criar imagens sonoras, mudando de acordo com as necessidades da cena, sendo impossível delimitá-la a uma única função. Por vezes essa música pode assumir o papel de destino dos personagens, se transformando no plasma que envolve os atores como se eles fossem recém-nascidos.

Para as origens fomos apresentados a alguns “fragmentos de descobertas” sobre a relação da música com os afetos, que é bastante antiga e quase sempre está ligada diretamente aos corpos. Uma vez que a música é movimento, tocar um instrumento é mexer determinadas partes do corpo. Logo se a música é movimento, a relação que se estabelece entre músico e ator pode ser a de inscrever a música no espaço a partir do movimento dos corpos. Também vimos que o *Soleil* tem como uma de suas principais fontes de inspiração as formas de teatro orientais, que intitulamos primeiramente como uma busca pelas origens e em seguida como apropriações de recursos originários. Em um primeiro momento conhecemos alguns exemplos do que a trupe busca nessas formas teatrais tais como, o treinamento, as pausas, a forma de expressão não naturalista – codificada, etc, para em seguida conhecermos de que forma é feita essa apropriação. Finalizamos com cinco considerações sobre a importância do conhecimento das formas orientais para os atores ocidentais.

Podemos concluir que as formas de trabalho do *Soleil* têm como função auxiliar os atores, músico/compositor e encenadora a se afastarem do psicologismo, do realismo, do cotidiano, do naturalismo, da ambientação, do clima e da atmosfera, inimigos do teatro inspirado nas grandes formas teatrais do oriente. Concluimos também que a improvisação, as máscaras, os corpos e a música são ferramentas de apoio nesse processo de afastamento do realismo, etc. Sendo as máscaras uma das disciplinas essenciais para a formação dos atores do *Soleil*, pois elas impedem que os atores mintam, além de liberar a abertura das portas para a infância, possibilitando que os atores joguem como crianças, ou seja, no presente, verdadeiros em suas paixões, crenças e munidos de coragem. Os corpos, por sua vez, permitem que Jean-Jacques Lemêtre também esteja sempre no presente, atento aos ritmos e as imagens propostos em cena, afastando-o da armadilha que seria aprisionar os atores as regras da música.

Por fim o que mais me surpreendeu foi a tomada de consciência de que existia uma origem muito anterior a que eu tinha conhecimento, formada a partir das disciplinas cursadas na graduação. Parece bastante óbvio, mas para mim quando se falava em origens e teatro oriental meu primeiro movimento era em direção aos grandes renovadores da cena ocidental do início do século XX como, por exemplo, Grotowski e Barba. No entanto aqui me senti apta a

encontrar o oriente no oriente, mesmo tendo apenas esboçado alguns pequenos movimentos em direção a ele. A afirmação de Artaud de que “o teatro é oriental” nunca fez tanto sentido para mim como faz nesse momento. Essa descoberta do oriente teve como guia o olhar de Ariane Mnouchkine e as imagens de nutrição da trilogia Shakespeare.

No terceiro capítulo nos movimentamos em direção a uma análise mais específica a partir das três peças do Ciclo Shakespeare. Para tal fizemos primeiramente um pequeno esboço contextualizando o tempo histórico e a linhagem teatral de pertencimento do *Soleil*, que vem a ser uma linha de “formas puras”, onde jamais se deve agir por meio de cópias ou empréstimos tal qual a forma teatral de origem, mas sim, servir-se delas como inspiração para nutrir o músculo da imaginação. Vimos também que nessa mesma linhagem encontram-se Copeau, Dullin, Jouvet, Lecoq e Vilar, grandes renovadores da cena francesa que serviram de inspiração para Ariane Mnouchkine. Além disso, conhecemos as origens e as justificativas das escolhas do processo de nutrição para os três espetáculos. Esses que foram propostos como uma escola tanto para os atores, como para Ariane e também para Lemêtre, que teve sua primeira participação como músico de teatro em Ricardo II.

Em seguida apresentamos as origens de nutrição para cada espetáculo, para a música de teatro e para a cenografia. Para os atores as fontes de nutrição foram tanto orientais como ocidentais, tendo referências principalmente, a *commedia dell'arte*, pinturas e esculturas com motivos Cristãos, como a Pietá, as obras do pintor Paolo Ucello, o Kabuki, o Nô, o *Kathakali*, o *Bharata Natyam* e as artes marciais. Para a música fomos apresentados as pranchas de instrumentos das peças, as quais são muito importantes pois é a partir delas que podemos ver um refinamento na relação músico/ator, principalmente ao observarmos o crescimento do número de instrumentos utilizados em cada peça, demonstrando uma percepção mais aguçada de amplificação de ambas as partes e especificando cada vez mais a escolha de instrumentos para cada ator ou grupo de personagens.

Podemos concluir que o processo de nutrição para os espetáculos é essencial para o desenvolvimento do trabalho de criação e os modos de relação no *Théâtre du Soleil*, especialmente para os modos de relação músico/ator, visto que as imagens trazidas a cena pelo corpo/voz dos atores estão diretamente relacionadas a escolha dos instrumentos de Jean-Jacques Lemêtre, seja por seu timbre ou ritmo. Além disso essa nutrição é muito importante pois afasta os atores, o músico/compositor e a encenadora das imagens clichês, que nada contribuem para o processo de trabalho. No caso do Ciclo Shakespeare vimos que essas imagens estavam relacionadas principalmente aos valores medievais, que foram sendo desgastados com o passar dos séculos, e a partir da imagem da dinastia *shogun* japonesa, dentre outras referências, a trupe pode abordar esses valores com um novo olhar.

No quarto capítulo apresentamos os quatro modos de relação músico/ator identificados a partir da análise do processo de criação da trupe como um todo, levando em consideração seus termos estruturantes, as formas de trabalho em relação aos atores, músico/compositor e as origens e o processo de nutrição do Ciclo Shakespeare, esse que tomamos como objeto para uma análise mais detalhada.

Assim sendo o primeiro modo identificado na trilogia foi “o texto e a métrica da língua”. Isso porque a relação de Jean-Jacques com o texto se dá a partir da voz dos atores, esses que são para o músico/compositor, regentes e notação musical uma vez que eles lhe dão o andamento e a altura das notas a partir de suas vozes. Além disso a tradução da peça em prosa, por Ariane Mnouchkine, possibilitou que Jean-Jacques trabalhasse a partir das pontuações do texto, desenvolvendo assim uma “pontuação instrumental” onde, cada pontuação da língua francesa foi substituída por um grupo de instrumentos, como pudemos observar no trecho em vídeo da apresentação de Ricardo II no Festival d’Avignon. Dessa forma, a música funcionava para os atores como um segundo pulmão, respirando junto com eles em cena e por vezes mandando uma dose extra de ar para as cenas mais vigorosas.

O segundo modo identificado foi “o corpo/voz e a relação com os instrumentos”. Essa relação ficou bastante evidente durante a escritura do texto e nos depoimentos dos atores e músico/compositor, uma vez que o corpo/voz é o cimento que une as partes do “triângulo de ouro”, ou seja, é a partir dele e das imagens evocadas por ele em cena que o músico pode escolher e afinar seus instrumentos e a encenadora pode propor imagens e nutrir tanto os atores como o músico/compositor. Pudemos tomar como exemplo desse modo de relação um trecho da entrevista feita com o ator Maurice Durozier, onde ele fala da relação dos atores com o *Shrugu*, um gongo chinês e sua relação com a *Tampura*, instrumento de cordas indiano, ambos exemplos da peça Ricardo II.

O terceiro modo se deu somente na peça Noite de Reis, único espetáculo da trilogia que Jean-Jacques utiliza o “leitmotiv”. Pudemos pensar o *leitmotiv* em duas etapas, a primeira no processo de trabalho, onde o corpo/voz dos atores teve o mesmo modo de relação dos demais espetáculos e a segunda o espetáculo apresentado ao público, onde a música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre ficava ligeiramente a frente dos atores, para que pudesse anunciar suas entradas em cena. Para tal foram criados temas individuais para cada personagem e alguns de interação entre os personagens. Pudemos exemplificar essa relação a partir da análise de trechos de quatro músicas tema do espetáculo referentes aos personagens: i) *Sir Toby* (Tio de Olívia); ii) *Duque* (duque de Ilíria que é apaixonado por Olívia) e *Viola* (náufraga que chega a Ilíria); iii) *Viola e Olívia* (sobrinha de Sir Toby, apaixonada por Viola/Cesário) e iv) *Maria* (criada de Olívia).

O quarto e último modo identificado foi “as imagens e a música que desenham o espaço”. Falamos no decorrer do texto e não há dúvidas sobre isso, as imagens são a língua universal do teatro, de acordo com a trupe. Portando constatou-se que existe um diálogo entre as imagens trazidas a cena pelos atores e as que são evocadas pela música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre. Dessa forma a imagem que chega ao público é muito forte e amplificada pois, é completamente justa com a cena, ou seja, encontra-se em comunhão perfeita com o ritmo interior de cada ator.

Podemos concluir então que os quatro modos de relação músico/ator são interdependentes e tem os atores como interlocutores frequentes entre a música e os demais elementos que compõe a cena como a cenografia, a indumentária, o texto e o público, uma vez que o corpo/voz dos atores é o cimento que une as três partes do “triângulo de ouro”, ou como diria Quillet (2013), o nó geográfico onde se encontram os trabalhos de Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine. Resumidamente podemos dizer que as palavras-chave que envolvem os processos de criação e os modos de relação músico/ator no Ciclo Shakespeare são: respiração, potência, música balinesa, gongos, continuação da vida e coração que bate (QUILLET, 2013).

Por fim escrever essa dissertação foi uma viagem de descobertas e de reposicionamento de olhares, pois, no começo desse caminho o músico era para mim a figura mais importante nessa relação, eu o enxergava quase como um maestro com uma batuta. Contudo no decorrer do caminho pude perceber que a música de teatro de Jean-Jacques Lemêtre só pode existir assim como ela é em virtude dos corpos dos atores, ou seja, a música de teatro não é mais do que uma música composta por corpos. Além disso, pude perceber que a relação músico/ator é viabilizada pela estrutura das formas de trabalho que a trupe desenvolveu ao longo dos seus cinquenta anos que conta com o *concoctage*, o tapete voador, as visões, o estar no presente, a coragem, a escuta, a permeabilidade, a improvisação e a nutrição. Sem esquecer é claro do que Jean-Jacques fala com frequência e é essencial para trupe, a vontade de todos de estar a serviço do teatro.

Gostaria de deixar uma das imagens que Ariane Mnouchkine nos dá sobre o teatro: “O teatro é um lugar onde o mundo se revê, se pensa de uma certa maneira, se transforma, em todo caso onde as forças de transformação podem ser evocadas, partilhadas e então podem se espalhar de maneira bem modesta, bem misteriosa, de uma maneira que penso ser incontestável” (MNOUCHKINE APUD. PICON-VALLIN, 2014, p.9).

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Maria Margarida de. **Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação: noções práticas**. São Paulo: Atlas, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. **O ator do século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BACCO, Karine. Entrevista concedida por Jean-Jacques Lemêtre a Karine De Bacco em setembro de 2014.
- _____. Entrevista concedida por Jean-Jacques Lemêtre a Karine De Bacco em outubro de 2015. Tradução Karine De Bacco.
- _____. Entrevista concedida por Maurice Durozier a Karine De Bacco em fevereiro de 2015. Tradução Karine De Bacco.
- _____. Transcrição da entrevista concedida por Maurice Durozier a Karine De Bacco em maio de 2015.
- _____. Transcrição da entrevista concedida por Juliana Carneiro da Cunha a Karine De Bacco em julho de 2015.
- BANU, Georges. **MeiLanfang: procès et utopie de la scène occidentale**. In. Cahiers de Théâtre JEU, n°49, Montreal, 1988, p.92-111. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/a-propos-des-influences-orient/mei-lanfang-proces-et-utopie-de-la?lang=fr>
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRAIS, Michel. **Le Théâtre du Soleil et Shakespeare**. In. Jeu: revue de théâtre, n° 26, (1) 1983, p. 39-43. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/28292ac>
- DUROZIER, Maurice. **Parole d'acteur**. Paris: Editions l'attrape Science, 2014.
- FÉRAL, Josette. **On n'invente plus de théories du jeu: entretien avec Ariane Mnouchkine**. In. Jeu : revue de théâtre, n° 52, 1989, p. 7-14. Disponível em: <http://www.erudit.org/>
- _____. **L'orient revisité: l'interculturalisme au théâtre**. In. Trajectoires du Soleil, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, p. 225-243. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/l-orient-revisite?lang=fr>
- _____. **Encontros com Ariane Mnouchkine: Erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

- FRANK, Martine (fotos), **Le Théâtre du Soleil: Richard II et La Nuit des Rois, textos de Claude Roy**. In. Double Page, n.21, Paris, 1982.
- FRANK, Martine (fotos), **Le Théâtre du Soleil: Henry IV, textos de Sophie Mosoco e Raymonde Tenkine**. In. Double Page, n. 32, Paris, 1984.
- FRUITS. Mesure pour Mesure: rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre**. In. *Fruits* n° 2/3 (En plein soleil), 1984, p.181-191. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/la-musique,284/mesure-pour-mesure?lang=fr>
- LALLIAS, Jean-Claude. **Jean-Jacques Lemêtre, la musique du vers à soie**. In. DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale*, CNDP, décembre 2003, pp. 53-56. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/la-musique,284/la-musique-du-ver-a-soie?lang=fr>
- LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral**. Barcelona: Alba editorial, 2003.
- PANDEYA, Avinash C. **The art of Kathakali**. New Delhi: Munshiram Manohartal Publishers Pvt. Ltda, 2002.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil: Les 50 premières années**. Paris: Actes Sud, 2014.
- _____. **A arte do teatro ente tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- _____. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre: Rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre**. Paris: 2004. 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>
- _____. **Ariane Mnouchkine: introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin**. São Paulo: riorcorrente, 2011.
- QUILLET, Jean-Marc. **Musique et Théâtre La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil: Entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien du Théâtre du Soleil**. Paris: L'Harmattan, 2013.
- ROUGET, Gilbert. **La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale de relations de la musique et de la possession**. Paris: Gallimard, 1990.
- SCHWARTZ-GASTINE, Isabelle. **Richard II revue et corrigé par Ariane Mnouchkine: retour sur une trasposition**.

SHAKESPEARE, William. **Richard II**. Paris: *Théâtre du Soleil* e edições *Solin* – tradução Ariane Mnouchkine, 1982.

_____. **La Nuit des Rois**. Paris: *Théâtre du Soleil* e edições *Solin* – tradução Ariane Mnouchkine, 1982.

_____. **Henry IV (Première partie)**. Paris: *Théâtre du Soleil* – tradução Ariane Mnouchkine, 1984.

SUZUKI, Eico. **Nô – Teatro Clássico Japonês**. São Paulo: Editora do Escritor LTDA, 1977.

VAÏS, Michel. **Lemêtre de musique**. In. Jeu: revue de théâtre, n° 99, (2) 2001, p. 179-182.

Disponível em: <http://www.erudit.org/>

SITES

<http://www.theatre-du-soleil.fr>

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com>

<http://www.ecolecharlesdullin.fr>

<http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Martine-Franck.html>

<http://www.larousse.fr/archives/musique>

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tzigane>

<https://www.youtube.com/watch?v=vXnhYyryrZE>

http://www.akramkhancompany.net/html/akram_khan_biographies.php?id=176

<https://www.youtube.com/watch?v=IDJFMvU2ZqY>

http://toute-lazik.blogspot.com.br/2007_10_01_archive.html

https://www.youtube.com/watch?v=tu_GojYtBSI

<https://www.youtube.com/watch?v=g1hhC6lZ4p4>

FILMOGRAFIA

VILPOUX, Catherine. **Ariane Mnouchkine: A aventura do Théâtre du Soleil**. 2009. 75 min. Disponível em: <http://www.cinefrance.com.br/acervo/ariane-mnouchkine-a-aventura-do-theatre-du-soleil-2009>

Le corps Poétique, ARTE 12min11s, (1998). Disponível em: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/videos_fr-000005_t6.html

Rencontre avec Ariane Mnouchkine – Extraits, 21min37s, (1984). Disponível em: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/videos_fr-000005_t6.html

Répétitions de “Richard II” au Festival d’Avignon – Arquivos INA – 4min11s, (1982):
<https://www.ina.fr/video/I00012119/repetitions-de-richard-ii-au-festival-d-avignon-video.html>

Mnouchkine à Avignon – Arquivos INA – 3min16s, (1982):
<https://www.ina.fr/video/CAA8201172001/mnouchkine-a-avignon-video.html>

ÍNDICE DE IMAGENS

CAPA: Distribuição da trilogia Shakespeare. Disponível em:

Pg. 12: Ariane Mnouchkine recebendo o público na *Cartoucherie*. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.60.

Pg. 13: Espaço de preparação dos atores. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p. 71.

Pg. 35: Escola Nômade – Chile – 2015 – Ariane Mnouchkine dando orientações aos atores e atrizes durante a improvisação. Acervo pessoal.

Pg. 37: Exemplo de cena onde os atores usando máscaras atuam juntamente com os que possuem a maquiagem como máscara pessoal. Cena de Henrique IV: O príncipe Henrique (Georges Bigot) salva seu pai o rei Henrique IV (John Arnauld) da ameaça de Douglas (Maurice Durozier). Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.140.

Pg. 38: Exemplo de maquiagem como máscara pessoal do ator Georges Bigot, como o personagem Orsino, na peça Noite de Reis. Disponível em FRANK, 1984, imagem 8.

Pg. 59: Jean-Jacques Lemêtre com os atores em ensaio de Méphisto. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.116.

Pg. 60: Ricardo II – Abertura do Festival d’Avignon (1947) – Jean Vilar interpreta Ricardo II. Disponível em: <http://www.festival-avignon.com/en/history>

Pg. 62: Ricardo III – Théâtre Montmartre-l’Atelier - Charles Dullin interpreta Ricardo III (1933). Disponível em: <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/grande-image.xsp?id=f00000188&no=1>

Pg. 64: Jean-Jacques Lemêtre em e os instrumentos utilizados para o Ciclo Shakespeare. Disponível em: PICON VALLIN, 2014, p. 144.

Pg. 67: Cena do filme Os sete Samurais do diretor Akira Kurosawa. Disponível em: <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/5-things-you-may-not-know-about-akira-kurosawas-seven-samurai-2120426>

Pg. 68: Escultura Pietà de Michelangelo. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=piet%C3%A1&biw=1024&bih=610&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9SKzsrKAhVMGJAKHXj5ArwQ_AUIBigB&dpr=1#imgrc=XZvc8r_YZuJZUM%3A

Pg. 68 Cena da morte de Ricardo II, nutrida pela escultura da Pietá. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.138.

Pg. 69: Cena de batalha pintada por Paolo Uccello. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=paolo+uccello&biw=1024&bih=653&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwipxliyr_rKAhWDDpAKHTgWArQQ_AUIBigB#imgrc=8bQSB0eVYBkFPM%3A

Pg. 69: Cena da prisão de Ricardo II. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p.151.

Pg. 79: Cena do filme Le château de l'araignée de Kurosawa onde aparece o trono. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXQz0z6NxF4>

Pg. 83: Exemplo de ensaio com o texto em mãos para a peça Henrique IV. Nas quatro primeiras imagens vemos Georges Bigot ensaiando como Príncipe Hal e nas quatro abaixo, a atriz J. Derenne tentando o papel de babá, que ficará no final com O. Cointepas. Essas fotos foram utilizadas por Ariane Mnouchkine para direção dos atores e atrizes e não eram mostradas a eles. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p. 127.

Pg. 89: Desenho de G.C. François para o palco do Ciclo Shakespeare. Disponível em: PICON-VALLIN, 2014, p. 122.

Pg. 89: Palco do Teatro Nô. Disponível em: SUZUKI, 1977, p.43.

Pg. 90: Palco do Kabuki japonês. A esquerda da imagem o hanamichi. Disponível em: http://www.eigotown.com/culture/tjapan/culture/culture_p1.shtml

CD/MP3 E ÁUDIO

Fragmento Ricardo II – Entrada;

Fragmento Ricardo II – Pontuação instrumental;

Fragmento1: trecho do tema do personagem Sir Toby, da peça Noite de Reis (1982);

Fragmento 2: trecho do tema dos personagens Duque e Viola, da peça Noite de Reis (1982);

Fragmento 3: trecho do tema das personagens Viola e Olívia, da peça Noite de Reis (1982);

Fragmento 4: trecho do tema da personagem Maria, da peça Noite de Reis (1982).

REFERÊNCIAS NÃO PULICADAS

OBS: Mantive o idioma original da referência.

ENTREVISTA I – JEAN-JACQUES LEMÊTRE – E-MAIL – SETEMBRO DE 2014

1) *“é o ator que me rege ou é o contrário?” (LALLIAS, 2003, p. 56) – Fica claro que essa seja uma relação de troca, e que o objetivo é que ela seja orgânica, que o proponente da vez não se destaque, se possível que seja imperceptível de quem surgiu a proposta. O que*

gostaria de saber é como o ator estabelece essa escuta permanente? Quais as ferramentas utilizadas para que haja essa troca entre os dois?

« en fait c'est un aller-retour entre le musicien-compositeur et l'acteur sous l'oeil et l'oreille du metteur en scène (pour les improvisations) ensuite pour le jeu c'est un peu différent car tout le monde sais ce que nous faisons et làla musique est légèrement derrière afin de ne pas anticiper ,ou bien alors elle a office de "leitmotiv" et là elle annonce donc elle est avant mais c'est très rare (surtout dans "la nuit des rois" de Shakespeare), et comme ce sont eux (les acteurs) mes chefs d'orchestre : ils me donnent le tempo par la métrique du texte qu'ils disent ce qui fait que je suis toujours calé avec eux, car l'intérêt est de re-découvrir chaque soir la pièce et les scènes et donc de recommencer à zéro pour ne pas être mécanique ou "routinier" ou psychologique etc... comme eux recommencent chaque soir à re-découvrir leur personnage et démarre par une feuille blanche vierge ».

2) Depuis quand la troupe a commencé a utiliser le concoctage pour les improvisations? En les Shakespeares vous en utiliser déjà?

« le "concoctage " a toujours existé au théâtre du Soleil, y compris donc dans les Shakespeare :c'est un principe de notre travail immuable »

3) “PV: La musique fait donc aussi office de décor? JJL: Oui, mais elle peut être aussi «destinale », ou être l’accompagnement orchestral du soliste, ou son contrepoint, son contre-chant, son aura, son intérieur, son environnement, ses passions, son bagage inconscient ” (In.PICON-VALLIN, 2004). a) Qu'est-ce que c'est « faire l'accompagnement» du acteur? b) Qu'est-ce que vous voulez dire avec «La musique de théâtre n'accompagne pas, elle n'illustre pas, elle ne décore pas» (In.QUILLET) et c) Qu'est-ce que c'est la musique « destinale »?

« être l'accompagnateur de l'acteur c'est être son tapis volant , son plasma qui l'entoure (comme le nouveau-né), son aura,donc elle n'accompagne pas au sens musical avec toutes les règles de la musique sans cela je fige l'acteur et le mets dans un "carcan" c'est-à-dire que je l'oblige à suivre la musique (et bien cela = jamais), je ne peux pas le lier à des "barres de mesures , ni à des phrases musicales définies et mesurées c'est la grande différence avec le théâtre-musical : l'acteur doit suivre la musique qui lui impose ses règles , personnellement je travaille sur autre chose : le destin du personnages,au présent avec du concret et de la vérité,

je suis les astres qui l'entourent, le ciel, le jour la nuit, les fantômes, les dieux, le mystère, les passions intérieures, les sentiments, les éléments l'entourant, ses vides et ses angoisses, ses doutes, et ses mensonges, etc... c'est cela la musique destinale »

4) Como é o processo do *concoctage*? Como os atores se “dividem” para as cenas?

« je n'assiste jamais à leur "concoctage", donc là je pense que ce sont les acteurs eux-mêmes qui peuvent vraiment te répondre je pense qu'une personne donne le rêve ou la vision qu'elle a eu et l'explique au groupe avec le quel elle va travailler ensuite au niveau des détails je ne sais pas ce qu'ils se disent »

5) Como é a relação dos atores com Jean-Jacques, como definem quais as visões, ou que parte delas irão falar para ele? Onde ele e Ariane estão no momento do *concoctage*?

« pendant le concoctage Ariane est à son travail et sa recherche et moi aussi , soit dans mon atelier pour construire des instruments ou discuter avec les luthiers qui les construisent et leurs donner mes impressions, mes doutes, mes choix de matériau, de cordes , d'accord, de forme , et de l'utilisation en scène et avec quel type de personnage quand ils ont terminé leur rencontre un acteur/trice :celui ou celle qui a proposé la vision ,parfois même c'est une "visionnette", ou simplement une image vient me voir dans l'espace musique pour me donner 4/5 mots maximum : exemple la nuit, il pleut, il y a de la tension dans l'air et ensuite c'est suivant l'improvisation car ils ne peuvent pas tout prévoir à l'avance ils se donnent un canevas sur lequel ils vont improviser ou chercher ou tenter ensemble de défendre la vision »

6) Os atores têm consciência de qual instrumento é jogado para cada personagem durante as improvisações, ou não existe uma especificidade nesse momento?

« personne ne sait ce que je vais faire durant l'improvisation donc à par si je joue un instrument connu (le piano, la guitare) personne ne sait sur quoi je joue et d'ailleurs cela n'aurait aucun intérêt , il arrive très fréquemment que les "actants" ne connaissent que le "timbre" de l' instrument qui les accompagne et jamais son nom, c'est une des raisons d'ailleurs pour laquelle je change d'instrument à chaque nouvelle création, car le "timbre" est tellement collé à leur personnage que les acteurs s'identifie totalement à ce son et donc je ne peux plus jouer cet instrument dans les pièces suivantes car je les trompe »

ENTREVISTA II – JEAN JACQUES LEMÊTRE – E-MAIL – OUTUBRO DE 2015

1) Pourquoi en Les Shakespeare tu as fait la distinction, chez les acteurs, entre la voix, au domaine mélodique, et les corps, au domaine rythmique? (In: QUILLET, 2011, p.17).

JJ : Je ne fais pas de différence , c'est simplement que la voix de l'acteur me donne le mode mélodique par la hauteur et les notes utilisées avec sa voix et le corps de l'acteur me donne le mode rythmique c'est-à-dire le temps (la vitesse) et les différents rythmes qu'il fait avec son corps

2) En Le Shakespeare tu as transposé les ponctuations de la langue française en ponctuations musicales: "Le point-virgule, par exemple, correspondait à tel ensemble percussive..." (In: QUILLET, 2011, p.25). Et les autres ponctuations étaient remplacée par quels accords et instruments?

JJ : Chaque ponctuation de la langue française (point, virgule, point-virgule, point d'interrogation, point d'interjection, deux points, etc...) était remplacé par un accord fait par des mélanges de gongs,tambours,gender,cloches, cymbales etc... des instruments de percussion mélodique

3) Dans le livre tu as parlé en 2 périodes pour les thèmes des pièces au Soleil. Le Rose, que je pense aller du Richard II jusqu'a Tambours sur la digue. Le Bleu, du La dernière Caravansérail jusqu'a Les naufragés du fol Espoir. Et Macbeth, en quelle période est-il?

JJ : Macbeth est bleu aussi c'est-à-dire la période rose est seulement acoustique et la période bleu est avec de l'électronique, des instruments amplifiés (guitare, basse) et il y avait des sons dans l'ordinateur en plus

4) Dans le livre tu as parlé que tu as annoté dans les textes les notations musicales du spectacle: "Pour assurer sa mémoire, Jean-Jacques Lemêtre dispose du texte du spectacle annoté de courtes notations musicales indiquant les informations que lui sont les plus importantes (rythmes, instruments, cellules mélodiques, etc)" (QUILLET, 2011, p.16). Tu as quelque exemple de cette notations que tu puisses envoyer?

JJ : hélas je suis à Buenos Aires et je n'ai pas de partitions avec moi elles sont dans mon atelier à Paris, donc je ne peux rien t'envoyer d'autant que je reviens à Paris qu'au mois de février l'année prochaine car maintenant je travaille dans plusieurs ville de l'Argentine puis je vais aller au Chili et en Uruguay puis ensuite en Turquie et en Inde

Je cherche les CDS avec les musiques du 3 spectacles du Shakespeare, au quelque video que puisse m'aider a écrire sur la relation musicien/acteur-trice dans les Shakespeare. Tu as les CDS à vendre?

JJ : hélas à l'époque les CDs n'existaient pas encore et donc je n'ai rien enregistré, mais tu peux peut-être demander au Théâtre du Soleil à Franck Pendino mail : franck@theatre-du-soleil.fr ce qui existe comme archive, je sais que les allemands ont filmé (très mal) le Richard II. Donc pas de CDs ou Vinyl à vendre

beijos et courage pour ton travail

J.J.

ENTREVISTA I – MAURICE DUROZIER – E-MAIL – FEVEREIRO 2015

1) “É o ator que me rege ou é o contrário?” (LALLIAS, 2003, p. 56) Como o ator estabelece essa escuta permanente? Quais as ferramentas utilizadas para que haja essa troca entre os dois?

Une relation indicible, d’une extrême fragilité s’établit entre Ariane et l’acteur. Elle est particulière à chacun d’entre nous. L’acteur est un réceptacle, il doit faire le vide pour accueillir le personnage. C’est une démarche difficile, l’art de l’acteur est l’expression même de la lutte contre son propre moi. Ariane est aux aguets, elle trouve les clefs, le sésame ouvre-toi, l’indication, elle lance le mot magique qui va raisonner et libérer tout à coup l’imagination de l’acteur. Certains ont besoin de ses paroles, d’autres moins, cela dépend des créations. Tout est toujours en mouvement.

Tout le travail des répétitions, c’est le long chemin de la dépossession. Le metteur en scène accompagne l’acteur dans cette quête. Le moi est au fond le plus grand obstacle qui vous paralyse et ferme les portes de l’imagination. À chaque nouvelle création, le chemin est à refaire et d’une certaine façon, à chaque représentation aussi. Car, le moi est bien là, c’est son droit, il y sera toujours puisqu’il s’agit de nous. Le personnage utilise notre carcasse, notre corps, nos nerfs, nos fibres, tout ce qui nous constitue. Parfois, et cela n’est pas forcément narcissique, parfois ta vie ne te lâche pas facilement. Tu es en scène, en train de jouer, et des pensées matérielles jaillissent, des flashes absurdes viennent te perturber. C’est là qu’il faut un metteur en scène qui le descelle et comme Ariane te crie : - Arrête de penser à ta note de gaz !

Le challenge, l’épuisante quête quotidienne des répétitions, c’est chasser l’ennemi intérieur et le tenir à distance. La bataille est âpre, épuisante, il est si facile de flancher. Une

des versions de Perceval le Gallois commence ainsi : « *Si le cœur se laisse envahir par le doute, l'âme alors connaîtra de cruels tourments.* »

En période de création, c'est exactement ce que vit un acteur perdu dans les affres de son ego. Le doute n'est pas la peur, la peur est nécessaire, humaine, utile. Dès que l'on se met à douter, la personnalité se glisse devant l'artiste et, on perd tout à coup, la confiance, pas la confiance en soi, la confiance au théâtre. Heureusement, les personnages ont l'habitude, des siècles de pratique et de fréquentation de l'acteur. Ils attendent que ça passe. Mais, dès que l'acteur réussit à s'oublier lui-même, dès que la place est libre, l'espace est vide, cela arrive souvent par accident, le personnage s'engouffre en lui, et hop ! L'acteur, du coup, est guéri, sauvé, parce qu'il n'est plus lui-même.

C'est vrai dans cette forme de travail et de vraie création collective, on ne sait plus au bout d'un moment à qui appartiennent les choses. Un courant est établi, être les acteurs eux-mêmes et le metteur en scène, et la musique aussi. Une sorte de triangle d'or. On se sait plus qui influence qui, ni comment. Nous sommes tous au service de l'histoire que nous sommes en train de créer. Comme dit le poète Antonio Machado: *Caminante no hay camino, el camino se hace al andar!*

Je te mets un extrait de mon texte, Palavra de ator, c'est le « psectacle » qu'on va venir jouer en mai au Brésil. Je t'enverrais les dates. Ça parle du metteur en scène, directeur d'acteur.

O encenador

– *Para que serve o encenador?*

Eu tenho muito poucas ideias sobre o encenador, talvez porque eu não tenha a distância necessária, eu ainda não saí dessa relação. Para um encenador, dirigir atores talvez não seja o mais difícil, basta ajudá-los a manter a distância o seu ego e gerenciar as crises quando elas ocorrem. O encenador deve, antes de tudo, ter a noção do espaço. Ele imagina em que lugar irá se situar a ação e, portanto, aquele que age, o ator. Todas essas emoções precisam de um espaço que as contenha, senão elas transbordam como um rio que perde o seu curso. Se o espaço de uma peça não é adequado, atores, espectadores, todo mundo se perde. Enquanto Ariane não tem a intuição do espaço, ela não começa nenhuma criação.

É por isso que nunca fizemos um projeto com o qual sonhamos há um tempo, um espetáculo sobre a resistência na França durante a última guerra. Nós desejávamos encarnar esses heróis que tinham dado a vida para salvar o país da barbárie nazista. Nós tínhamos tudo, o desejo, a juventude, as forças, mas o projeto foi abandonado. Ariane dizia que ela não podia imaginar o espaço teatral da clandestinidade.

Poder-se-iam mencionar outras evidências sobre a encenação, dizer que é o domínio do tempo, a arte da paciência, o extremo da intuição. Poder-se-ia dizer que aquele que coloca em cena, coloca em forma, coloca em imagens, “coloca em abismos”, coloca em vida. Mas eu prefiro falar sobre isso de outra maneira, talvez não muito clara, mas vivida enquanto ator, do lado de dentro. Eu interpreto neste momento o papel de um encenador, um papel que me deu um trabalhão. Quando um personagem vive em nós, sempre fica algo. Hoje em dia, eu posso compreender alguns “estados de espírito” do “diretor”, como dizem os ingleses, os espanhóis ou os brasileiros.

Dirigir é dar e receber ao mesmo tempo. Você está à beira da apoplexia o tempo todo, você sente um amor sem medida pelos atores e um segundo depois, vontade de matá-los. Sua vida se resume ao que você vê ao que você espera ao que você pressente neles no interior do “quadrado encantado”. Você vê seus atores se agitando, debatendo-se, você os admira, mas você não pode fazer nada para protegê-los.

- Ah! Este aí vai cair no abismo! Rapidamente, você tem que encontrar a chave, a fórmula mágica, o “abra-te sésamo” que irá retê-lo na beira do precipício. E essa chave, você deve deixar vir, você se encontra exatamente na mesma posição em que você lhe pede para estar, você não pode agir voluntariamente. É um combate ingrato, sem piedade, mas um combate a distância. E você não pode vacilar. Na subida do Everest, você é o primeiro escalador, mas a corda que une você a eles é extremamente delicada. Eles são vulneráveis como esses finos pós coloridos nas asas de uma borboleta, basta tocá-los levemente com as pontas dos dedos e ela não pode mais voar. A potência de um ator é a sua fragilidade.

Potência, fragilidade! Olha só! Você acabou de se contradizer, melhor ainda! A criação é viva, é o magma, onde a ordem e o caos se embaralham. A todo o momento, tudo pode se implodir. Você se sente, às vezes, como MickeyMouse, aprendiz de feiticeiro em “Fantasia”, os elementos te escapam, você não sabe mais como retê-los, eles vão em todas as direções. E para esse trabalho de Titãs, na maior parte do tempo, basicamente, você tem apenas duas palavras: Sim! Ou Não! O resto do vocabulário você tem que esquecer. Cada vez que você começa uma explicação, você admite o fracasso, a fraqueza. Todo discurso só serve para perder tempo. - Em frente! Ação, meu filho! Mão na massa! O campo de batalha é o palco, não as palavras!

Sim, claro, tem certos dias em que nada vem, tudo se desconstrói, acaba o combustível. Os atores estão esgotados, olham para você da beira do palco com olhos de pequenos pássaros que caíram do ninho. Temos que os deixar descansar, ouvi-los falar, quer dizer, os atores não falam, eles deliram, eles balbuciam, eles gaguejam algumas incoerências. Temos que ouvir, deixar passar, dar-lhes tempo para respirar, mas você tem que se manter

estritamente concentrado para descobrir de onde vem o obstáculo, fazer um bom diagnóstico, encontrar que lei, que regra você esqueceu.

– *Ah, é? Existem regras no teatro também?*

Claro, existem leis, regras que você tem que redescobrir a cada nova experiência, porque como elas não são estáticas, podem mudar ou mesmo se inverter. Por exemplo, no teatro, quando trabalhamos uma cena, a questão é de saber quem é o centro? Bem, em algumas criações, o centro não pára de se mover. Mas, não me interrompa, por favor. Isso que eu estou te dizendo, não sou eu quem pensa, são sensações experimentadas ao interpretar o personagem de um encenador. Então você está lá, pronto para dar o bote e você captura a vida em toda a sua selvageria e nudez. Você cria um universo com suas companheiras e seus companheiros, as atrizes, os atores que te seguem ao te preceder. E eles não são somente materiais e cores em sua tela, eles são o seu pincel, o seu braço, o seu coração, as suas musas. Você os ama e os adula em silêncio e você não diz nada a eles pessoalmente.

Essa é uma regra de ouro e que não muda: nunca elogiar um ator! Você tem um poder imenso, mas sobre um mundo imaginário, um mundo que está por vir, um mundo que aparece e desaparece da sua vista. Com o trabalho de todos, o tempo necessário e se os deuses do teatro quiserem, um dia você vai girar esse mundo na palma da sua mão. Mas você ainda não está lá. Um elemento do cenário acabou de chegar, uma tela magnífica, mas ela é pequena demais, você não pensou com antecedência e ela precisa ser refeita. E ainda tem essa luz que não é fria o bastante e a barra daquela saia que foi cortada muito curta, e essa porta de cabeça para baixo, e essa placa suspensa que está torta e que te irrita! Você vai ter que botar pra quebrar. Eles vão te odiar, você sabe, pouco importa você está lá pra isso e é por isso que eles confiam em você.

Você está completamente submerso na violência das paixões que os atores te enviam do palco. Certos dias, quando, realmente, você não pode fazer de outra forma, você deve atravessar a fronteira, subir no palco. Não para mostrar a eles o que quer que seja, você não é capaz disso! Você precisa estar perto deles, sentir os corpos deles mais próximos. Chegando lá onde eles estão você tem a impressão de se aproximar do fogo, do olho do incêndio. Sim, você sente queimar, você sente o perigo, o cheiro do sangue, do enxofre, do extremo. Nesses momentos, você prefere 100 vezes o seu lugar que o deles.

E chega o dia da estreia! Ninguém pode imaginar que calvário, que cataclisma é esse dia. O medo de entrar no palco dos atores é “fichinha” perto do medo do encenador. Você quer se enfiar em baixo da terra. Em geral, você não dormiu, você vagou como uma alma penada a noite toda, você refez na sua cabeça todo o “filme” da peça, você não tem mais

nenhuma certeza e você não pode fazer mais nada. Durante meses, você foi o primeiro espectador, aquele que testemunhou a gestação do mundo e hoje, o dia da criação, você passa a bola. Recém-nascida, a criança irá escapar de você irremediavelmente. O barco vai partir e você vai ficar no cais. De vez em quando, o espetáculo ainda vai precisar de você para algumas correções, alguns furos nas velas, mas seu trabalho terminou. E se você se enganou? E se desta vez, você perdeu a aposta com a semelhança, se o público não sentir as coisas como você? Calma, acalme-se, confie nele, os espectadores estão chegando! Veja como seus olhos brilham! Eles são como você, correndo atrás do sonho impossível, é por isso que eles vêm para o seu teatro, que é o teatro deles. Nunca se esqueça de que é ele, o público, o real, o verdadeiro último encenador, que na imaginação, vai reunir as últimas peças do quebra-cabeças e terminar a sua peça.

2) Como é o processo do concoctage? Como os atores se “dividem” para as cenas?

C'est vrai que nous employons le terme de concoctage pour nos préparations. Je ne sais pas si ça existe vraiment ou si c'est un mot inventé. En tout cas c'est sûrement un terme de cuisine, on concocte un bon repas, par exemple. Le concoctage est ce moment où les acteurs rassemblent leurs ingrédients. Notre travail est très collectif que ce soit pour des créations collectives ou pour des textes déjà écrit.

Il y a 2 phases dans notre préparation. D'abord après un échauffement vers 9h du matin, un grand cercle où chacun va faire ses propositions, dire quelle scène il ou elle a envie de travailler, ou proposer ses visions dans le cas d'une création à partir d'un thème. Là aussi, nous préférons le mot vision au mot situation. Une vision et quelque chose qui nous vient subitement dans un moment d'inspiration, ce n'est pas une idée. Les idées la plupart du temps s'écroulent dès qu'on le met sur scène.

Donc après ce grand conciliabule qui se déroule sur le plateau et peut prendre parfois 1h, de petits groupes se forment de 4, 5, 6 personnes et nous parlons de la scène ou du moment que nous voulons proposer. Au soleil, tout le monde peut proposer et essayer tous les rôles. Ce qui est important, c'est de s'écouter. Nous sommes là en train d'invoquer la vie, des destins, des personnages vont naître de ces balbutiements, c'est très délicat. Il faut et nous y arrivons au prix souvent d'un effort sur soi-même inimaginable, éviter l'auto censure, c'est ce qu'il y a de pire dans un groupe. Toutes les paroles, même celles du plus jeune stagiaire, sont entendues et acceptées. Nous ne savons pas ce qui va fonctionner sur le plateau. Parfois c'est la chose la plus absurde qui se révèle être théâtrale.

Il y a des longs moments de silence qui sont aussi importants, des moments où l'on croit être arrivé à une impasse. On voit le temps passer, peut-être et bien sûr cela arrive, nos discussions vont être vaines et ne déboucher sur rien. Puis quelqu'un entrevoit une piste et nous repartons.

Nous nous parlons par images. Ce sont les images qui stimulent l'acteur. Image, imagination. L'imagination est un livre d'image intérieur qu'il faut sans cesse ouvrir et stimuler.

Ce qu'il est incroyable est que dans cette phase, nous acceptons et arrivons à mêler nos imaginaires. Je dirai même, et cela peut paraître un peu présomptueux que dans le cas d'une création sur l'intime de l'être, comme les éphémères, nous mélangions nos inconscients.

La plupart du temps nous manquons de temps et nous nous quittons avec certaines zones d'ombre, mais c'est bien aussi, car le concoctage n'est que la préparation de nos outils, tout va se jouer en scène. Tout est à découvrir. Nous avons élaboré, une sorte de canevas, déblayé une piste d'envol pour décoller, ce qui va se passer dans le ciel, personne ne le sait.

Mais nous avons beaucoup de chance de travailler avec un metteur en scène comme Ariane qui fait une telle confiance et donne tant de place au travail des acteurs. Pendant ce temps elle règle tous les innombrables autres aspects, techniques, financiers, relationnels de la création, avec les autres membres de la troupe. Dans ces moments de répétitions, le théâtre du Soleil est une véritable ruche. Dès le concoctage achevé, nous nous précipitons comme un vol d'insectes affamés dans l'atelier pour préparer, les décors ou les espaces dans lesquels vont se dérouler les scènes.

Puis nous mangeons. Les repas sont de plus en plus courts au fur et à mesure que nous nous approchons de la première. Nous envahissons l'atelier de couture pour préparer nos costumes. C'est la course. C'est un moment où l'acteur est plus concentré sur le travail du propre personnage qu'il va essayer.

Comme certains concoctages ne sont pas clairs, on a parfois encore besoin d'un peu de temps avant de se lancer vraiment. L'un d'entre nous va parler à Jean-Jacques. On fait un ordre de passage des scènes et c'est parti, jusqu'à 9, 10h du soir...

3) Como é a relação dos atores com Jean-Jacques, como definem quais as visões, ou que parte delas irão falar par, a ele? Onde ele e Ariane estão no momento do concoctage?

La relation avec Jean-Jacques est essentielle et multiple, elle s'affine à chaque création car la musique n'a pas forcément la même fonction suivant les spectacles. Dans les pièces épiques de Shakespeare que nous avons montées dans les années 80, le texte était plus proféré, scandé. La musique venait ponctuer les respirations de l'acteur dans le texte. Elle

donnait aussi le rythme des entrées. La musique est à la fois la musique intérieure du personnage, le climat, l'heure, l'urgence, le danger, la prémonition, le suspens, l'espace temps. On ne peut pas réduire la musique à une fonction unique au théâtre.

Avant les improvisations, nous venons voir Jean-Jacques, on lui raconte le déroulement de notre scénario mais ce qui l'intéresse souvent est de savoir, si c'est le jour ou la nuit, l'aube, le crépuscule, le temps qu'il fait, s'il pleut, s'il ya du vent. Et puis il se lance comme nous, il improvise en suivant souvent les états affectifs des acteurs. Nous avons un baromètre, si le musicien n'arrive pas à jouer, cela signifie que le théâtre n'est pas encore là.

J'ai une anecdote personnelle. Au cours de la création des Naufragés du fol espoir, j'ai eu un passage à vide. Cela arrive, car heureusement nous sommes humains. Dans ce cas là, au Théâtre du Soleil, le travail ne s'arrête pas parce qu'un acteur a un problème. Non, la recherche continue et un autre acteur plus inspiré à ce moment-là fait son rôle, jusqu'à ce que ça aille mieux. On observe et on suit les traces, les pas de notre collègue qui trouve pour nous un bout du chemin. Je me préparais donc pour un autre personnage. Et avant la scène, au moment où je montais sur le plateau, je ne sais pas ce qu'Ariane a vu ou a senti, Ariane m'a crié : - *Jean c'est un faune !*

Je me préparais à jouer un autre personnage. J'ai entendu ça, Jean-Jacques aussi car il s'est mis à jouer au piano une musique de faune. Mon corps l'a senti et j'ai commencé à faire des bonds sur le plateau comme un faune, à la Nijinsky. Je sautai comme un cabri de tous côtés. Et le personnage est entré en moi à ce moment-là, par surprise et avec l'aide précieuse e et libératrice de la musique. Voilà encore un exemple de cette relation triangulaire, metteur en scène/ musicien/ acteur. Cela demande une écoute, une confiance et une perméabilité totale.

4) Os atores têm consciência de qual instrumento é jogado para cada personagem durante as improvisações, ou não existe uma especificidade nesse momento?

Pendant les improvisations nous n'avons pas besoin d'avoir conscience de la musique. Elle entre en nous à notre insu. Mais lorsque les choses sont fixées, il faut bien sûr toujours écouter la musique. Il arrive au cours d'une représentation que nous rations une ponctuation, une pause, là il faut en avoir conscience car toute l'harmonie du spectacle en pâtit. La musique de Jean-Jacques et une musique organique, elle est à la fois écrite mais elle suit le rythme intérieur de l'acteur. Un spectacle est un organisme vivant il n'est jamais tout à fait le même, c'est ce qui fait que le théâtre est l'art de la vie de l'instant. La musique nous donne en même temps aux acteurs, le cadre et l'espace pour vivre leurs émotions et la tonalité de la

scène aux spectateurs pour qu'ils vivent leurs propres émotions. Il ne faut pas confondre l'émotion de l'acteur et celle du spectateur.

5) Onde os atores buscam inspiração para compor os personagens, para os nutrir? Como é feita a escolha das origens do personagem?

Bien sûr, il faut de l'inspiration. *L'imagination est un muscle qui se nourrit.* On doit se nourrir, se préparer avant une création, par des lectures, des films, des images et l'observation de la vie. Quand nous nous lançons dans une recherche, au départ nous sommes totalement ignorants et nous devons devenir très vite des spécialistes de la question. Mais cela ne passe pas toujours par la tête. Les photos aussi, ces instants de vie saisis par un regard sont aussi très importantes.

A l'origine du choix d'un personnage, il y a toujours le désir. Mais est-ce que l'acteur choisit vraiment ou est-ce le personnage qui le choisit, telle est la question ?

Il n'y a pas de construction du personnage, il vient, il s'incarne dans l'enveloppe charnelle de l'acteur. Que fait l'acteur ? L'acteur vit les émotions du personnage.

Dans la vie, les différentes manifestations émotionnelles sont des réactions intimes provoquées par des événements précis. Mais dans l'imaginaire comment cela se passe-t-il ? Chaque acteur a sa méthode. Et encore, elle change tous les jours parce que ce qui marche une fois ne fonctionne pas forcément le lendemain. Donc parfois, on peut avoir une image qui nous nous aide à provoquer l'émotion, un souvenir lié à sa propre vie qui reste en nous, ça peut-être aussi une action très concrète qui nous ramène à notre enfance. C'est une des choses les plus délicates pour l'acteur, mais tellement essentielle, il doit garder la porte de l'enfance ouverte.

Souvent c'est le travail d'autres grands acteurs qui nous inspire. A ce sujet, je vais te raconter une autre histoire d'inspiration qui m'est arrivée, il y a très longtemps, en février 1981. J'étais un tout jeune acteur et je participais aux auditions pour le cycle Shakespeare, justement. J'arrivais du Sud, j'étais comme un abricot vert mais j'étais disponible. Je ne me doutais pas que mon destin ce jour-là allait basculer. Voici un extrait de mon journal de l'époque :

« ...Nous sommes une bonne vingtaine de jeunes hommes dans la salle du théâtre du soleil. Le décor de *Méphisto*, vient d'être démonté, il reste une passerelle sur laquelle Ariane s'installe et des tapis coco rouge sur le sol.

- Allez-y, les gars, nous dit Ariane, préparez des scènes entre vous, j'attends vos propositions !

Et, c'est un défilé de scènes de films de cape et d'épées de série B, évidemment, nous nous sommes jetés sur les scènes les plus mouvementées. Pendant deux bonnes semaines, Ariane s'énerve, piaffe, s'impatiente, nous rabroue.

Les jours passent, auditions durent, catastrophiques. Ariane peste sur sa passerelle, devant des jeunes mecs qui s'agitent en braillant des mots qu'ils ne comprennent même pas. Dehors, le théâtre du Soleil est déjà en pleine activité, on voit passer les comédiens avec des brouettes, des pelles, en tenue de chantier.

Un soir, dépité, après une conversation avec Georges, je décide d'aller voir « les 7 samurais » de Kurosawa. Ça c'est la magie de Paris, on peut y voir quand on veut tous les films du monde. Et c'est le choc, l'éblouissement. Je découvre Toshiro Mifune. Mais, comment ai-je pu prétendre jusqu'à maintenant être acteur sans connaître Kurosawa et les acteurs Japonais ? Mifune est un acteur complet, son interprétation du Samurai fou est tellement riche. Toutes les lois du travail de l'acteur sur lesquelles Ariane insiste sont là, évidentes dans le jeu de cet acteur, l'état, la transposition, l'imagination, le dessin.

Le lendemain, une idée de scène a germé pendant la nuit. J'emmène mon maillot de rugby rembourré aux épaules à la cartoucherie. Je fais ma proposition à quelques collègues. Nous allons tenter la scène de la carte dans Henry IV, celle où les rebelles se partagent entre eux le royaume avant même d'avoir commencé à faire la guerre au roi. J'essaie le personnage du gallois Glendawer. Je trouve dans les costumes un manteau de fourrure noir que je mets par dessus mon maillot de rugby, une jupe à paillette bleu qui fait un peu cotte de maille, J'ajuste un bandeau dans mes cheveux. L'image du film de la veille est tellement présente. Nous nous préparons, avant d'entrer, un des 4 flanche.

« - Non, allez-y sans moi, je ne le sens pas ».

Bon je me retourne vers les 2 autres :

« - Allez, tous pour un, un pour tous, les amis, mais, à la Japonaise ! »

Je n'ai plus les détails de ce qui c'est passé dans la scène, je me souviens du plaisir d'être transformé en Samouraï, d'avoir placé notre imagination aussi loin. Sur sa passerelle, Ariane, exulte, nous encourage comme un chef de guerre. Le soir même, elle nous a réuni tous les trois.

« - Voilà, si vous le voulez, vous faites partie du théâtre du Soleil ! » C'était le 1^o Avril 1981. Et ce n'était pas un poisson d'avril, c'est un vrai rêve éveillé. Le lendemain, j'étais en tenue de chantier, une brouette à la main en train d'aménager la salle de répétition. Merci Toshiro Mifune! »

1) O que é a musicalização das ações do ator? (Gravação: voz000.amr)

Maurice: Então, essa questão das pausas e da relação da música com a atuação na verdade depende da forma porque quando começamos o espetáculo nem Ariane nem Jean-Jacques, nem nós sabemos o que vai acontecer nem o que será essa narração (...). A função da música muda também em função das histórias e também das formas das histórias que contamos. Posso falar de vários exemplos, por exemplo, na época dos Shakespeares, nos anos 80, a música era uma pontuação das respirações do ator. E como, nesse caso, eram peças bem selvagens e primitivas tínhamos muitas percussões e os personagens eram guerreiros, nós tínhamos um volume de versos muito alto e a percussão vinha pontuar todas as respirações do ator. Tinham também as entradas, que Jean-Jacques fazia inspiradas no teatro Japonês, no teatro Nô, com a aceleração que eles têm na percussão: tac ... tac ... tac ..tac. tactactac. E os atores pegavam esse ritmo interior e criava uma aceleração das saídas e as entradas, esses eram momentos de ritmo. Mas todos os gestos nessas peças de Shakespeare eram pontuados. Então para nós era uma imensa de uma disciplina que tínhamos que ter, o gesto e a palavra, não é bom misturar, misturar é confuso. Era um teatro de signos, onde o ator transformava as emoções, o que ele dizia em sintomas. O ator tem sintomas visíveis para o público certo de que há um gesto pontual e desperta a palavra. Então ele tem uma evolução, porque não seria interessante para nós no *Théâtre du Soleil* fazer sempre teatro Japonês. Como no caso da comédia Noite de Reis, inspirada na Índia, nesse espetáculo Jean-Jacques tinha uma variedade incrível de instrumentos diferentes, há ver com cada personagem. Para cada personagem tinha seu instrumento. As pontuações que existiam eram diferentes, mais sutis, porque Noite de Reis era uma comédia amarga, mais fantástica, um mundo um pouco sobrenatural, era uma ilha de sonhos, uma fantasia, era um lugar um pouco mitológico, os personagens de Noite de Reis eram totalmente tomados pelo vento das paixões e dos desejos. E nesse sentido a música tinha esse aspecto totalmente louco, era um turbilhão. A música acompanhava entradas e saídas, mas era completamente diferente era muito mais sutil, eram mais cordas, tinha um fagote, era um pouco como a música grega que eu coloco na oficina, que o som do fagote fazia (imita o som) e a melodia acompanhava os personagens cômicos que pareciam um trio de bêbados. Nós desenvolvemos isso em Sihanouk, porque Shakespeare foi uma escola para todos nós, mas com instrumentos mais asiáticos. Teve também um instrumento que Jean-Jacques inventou para reproduzir os barulhos da bomba, da guerra, era um instrumento incrível. Me lembro que nessa peça cada personagem tinha um tema musical, era uma peça

longa, com mais ou menos 9h de duração então o público conhecia o tema do personagem, e as vezes tinha uma cena e Jean-Jacques tocava o tema do personagem (canta o tema) e o público sabia que o personagem estava chegando. Era lindo! Foi muito lindo esse trabalho do Soleil. É um trabalho em conjunto, cada aprendemos juntos a inventarmos uma nova função para a música. Em todo caso tem uma coisa certa, nossos trabalhos dependem da improvisação. Quando Jean-Jacques não toca, é porque não é teatral e temos que procurar outra coisa. É porque ele se relaciona ao lado orgânico do ator (...) **(Gravação voz001.amr).**

Maurice: Esse gongo, não sei qual, esse maior, é muito importante. Porque nessa peça, Ricardo II, falava de um personagem que foi assassinado antes, Gloster. E toda a querela, o problema vem do assassinato de Gloster, porque a sua família pensava que havia sido Ricardo II que havia dado a ordem de matá-lo. E tudo fica claro na peça de Shakespeare, mas toda vez que um personagem pronunciava o nome de Gloster, Jean-Jacques tocava o gongo (imita o gongo) e tudo parava. E então, sem saber quem era Gloster, todos sabiam que era alguma coisa importante e grave para todos aqueles caras, porque toda vez que falava Gloster, (imita o gongo). E aí então tinha a ressonância do gongo e depois a gente continuava a fazer a cena. Eu tinha uma cena, bem linda, com a tâmara da Índia, um instrumento a cordas. Era um momento onde o Rei pronunciava uma sentença, era um duelo entre dois personagens, onde um ele iria banir para longe da cidade e outro pagará com a própria vida. E quando o personagem percebia isso, Jean-Jacques tocava a tâmara, e esse som particular da tâmara, era um bordão, essas 4 notas servem para fazer uma nota contínua na música da Índia. E me lembro que nessa peça completamente louca, era um momento de dor, onde tudo parava e era como um amor ao solo, e precisamente porque, agora que estou falando entendo porque Jean-Jacques fazia isso, porque o personagem diz: que sentença terrível querido senhor, eu merecia melhor recompensa e não uma mutilação tão dura, projetada na multidão. A língua que aprendeu durante seus 40 anos, meu inglês natal, agora eu tenho que esquecer, e a minha língua não é mais do que uma harpa sem cordas, um bom instrumento deixado em sua caixa ou entre os que não sabem afinar. Na minha boca você fez prisioneira minha língua, atrás da nobre alegria de meus lábios, de meus dentes, e a lenta, insensível e terrível ignorância serão meu guardião. Eu sou demasiado velho para encontrar, uma babá (aquela que leva a criança), já passei essa idade. O que é essa sentença senão a morte muda que rouba a minha língua até o suspiro fatal. O texto é muito mais bonito que isso, mas conta a história da língua e do instrumento, e não é por nada que Jean-Jacques tocava a tâmara nesse momento, falando com você eu realizo, não sei se isso era consciente para ele, talvez sim, talvez não, não sabemos. Mas é um momento que o ator e o músico se conectam e pá! É isso! É isso, e a cena vai fazendo (faz um som como o de sugar) como um tapete voador, porque tem essa magia,

essas duas coisas, a música a poesia e o ator que vai encarnar alguém que vai deixar a sua pátria para sempre. **(Gravação de voz002.amr)**. Nós não copiamos as técnicas, códigos, músicas. Não. Nós nos apropriamos e inventamos, imaginamos novas direções. É isso que é importante.

3) Você falou dos ragas indianos, você acha que a música no *Soleil* é semelhante a eles, por ser uma música destinal? Exemplo: “Para representar os estados da alma” – Aristóteles; “A orelha serve para extrair as coisas secretas do coração” – Rouget; “Colocar a música em relação às emoções como, por exemplo, na China, na Grécia, na Índia e no Islã” – Rouget. (Gravação voz003.amr).

Maurice: Eu vou tentar responder, porque não sou um especialista nessa música, mas o que eu sei é que esses ragas, essas músicas da Índia são músicas particulares, cada raga, um conjunto de notas, ou uma gama, como você quiser, corresponde a um momento do dia. Incrível! Então é uma relação direta com o tempo e com a natureza. Isso é bem forte. Às vezes nós organizamos noites de raga no Théâtre du Soleil, mas a princípio quando tocamos nessas noites são músicas acústicas, sem micro, porque a acústica de lá é muito boa. No início eles usavam amplificadores, mas depois foi como se eles descobrissem novamente a música que eles fazem. Nós fizemos quase 30 horas de raga, e cada raga era uma hora e um instrumento diferente, a flauta a voz a haudrarina o violão os percussionistas que tocavam mudavam. Mesmo na Índia se perdeu um pouco isso porque nosso mundo perde essas coisas essenciais, com a evolução, a mudança, as mutações da sociedade perderam isso. Mas é essencial, porque a música era conectada diretamente com o tempo e com o cosmos, então acredito sim que a música no contexto do teatro tem diretamente a ver com as emoções, com a pulsação do personagem. Sim. Ariane fala sempre da pequena música interior do personagem. O ator tem que fazer o personagem entrar com a sua pequena música interior, e essa música interior não é outra coisa que a música das emoções que o personagem vive. Se você entrar em um estado de dor extrema você não vai ter o mesmo ritmo interior que quando você entrar em fúria ou em alegria, mas sim eu gosto muito de falar de Hector Berlioz, um grande músico, compositor que ele era contemporâneo de Wagner, mas a música que ele fez era legal. Para Wagner a referência literária era Goethe e para Berlioz era Shakespeare. E ele escreveu as memórias dele, onde ele diz, daquelas duas potências, do amor e da música não sei qual a mais forte, mas uma coisa é certa, se o amor não pode dar uma ideia da música, a música pode dar uma ideia do amor. É muito simples, mas acredito que foi um testamento, porque logo depois ele morreu de uma overdose de ópio. É certo, se um cara como ele está falando isso, podemos acreditar que a música tem uma relação com as emoções, com a

primeira das emoções, que é o amor. Mas nós temos que ser muito potentes com esse poder da música, potente-poderes porque quando você está sobre o poder do amor, você não tem nada mais que existe, quando você se apaixona não há nada mais que existe, a música tem essa força também. Podemos usar esse poder de forma muito fácil, como a maioria dos filmes norte-americanos que usam a música para provocar emoção. Colocar certo tipo de música para fazer crescer a emoção no público. Mas temos que procurar mais longe que isso, porque acho que a música é mais que isso. Tem essa relação e tem outras, você tem que encontrar as rédeas, tem que reter esse poder para controlar, para não cair no pleonasma, na facilidade, é bom. Você pode provocar também tensão e não se deixar submergir por esse poder emocional que pode ter a música, porque ela pode ser tensão também. Às vezes, no caso do teatro, quando o texto tem seu próprio ritmo, como quando o Soleil fazia Tartufo, a música tinha o seu lugar, porque tinha a música dos versos alexandrinos de Molière. E se colocássemos outra música na música dos versos alexandrinos, seria criar uma saturação para os ouvidos do público. É um tema bastante delicado.

4) O que é o vazio, o nível zero? (Gravação 004.amr).

Maurice: Essa fala tem vários aspectos, falar do vazio é bem particular. Vazio ou nada, a página branca que corresponde na música ao silêncio. Então é importante esse nada esse vazio esse ponto zero para o ator, para o olho do público, e para música e a orelha também. Nós devemos cada vez que começamos um novo trabalho começar com a página branca, como se a gente não soubesse nada, como se tivéssemos que descobrir tudo novamente. **(Gravação 005.amr).** Para falar do vazio é bom falar com uma história zen: “Mestre o que acontece com o homem sábio após a morte? O mestre responde, não sei. O Aluno, mas mestre você é um homem sábio. Sim, mas eu não sou a morte! ”. Podemos tentar entender as coisas e é bom, mas tem noções onde, falar do vazio é um pouco falar dessas coisas. Acredito que mesmo que as vezes tenhamos medo do vazio e porque o medo é humano, mas temos que nos enfrentar. Isso porque o vazio é a porta do desconhecido, é esse que é o nosso destino, ir sempre até as coisas que não conhecemos, falo das nossas possibilidades. Um pouco é a mesma coisa na música e no teatro, é uma improvisação, nós não sabemos bem o que vai acontecer, tem uma coisa mais ou menos certa, o tema e tem a improvisação. É um salto no desconhecido. **(Gravação 006.amr).** Todos os sons estão incluídos no silêncio como as sete cores do arco-íris no branco puro. É por isso que o barulho da rotação terrestre apesar de ser enorme, fica imperceptível.

5) Qual a diferença uma ideia e uma visão? (Gravação 007.amr).

Maurice: Bem interessante. Uma ideia não é interessante para o teatro porque passa por uma atividade da cabeça. Para o ator a cabeça não é boa, o ator tem que ficar primitivo, funcionar no instinto. Mas uma visão é uma imagem, é uma coisa que chega, uma visão. É mais do domínio dos sonhos, de repente você vê alguma coisa, que é uma imagem, um flash. Uma cena que é inesperada, fugaz, você acredita e vai. Uma ideia implica um trabalho do cérebro, um trabalho mental, você tem uma ideia e você aplica essa ideia. **Karine:** é uma coisa quase como a surpresa, que cai? **Maurice:** é uma coisa que vem, que cai, e você não está fazendo nenhuma atividade particular para ela acontecer, não tem construção, é uma coisa que chega de longe, que vem do profundo e chega na superfície. No Soleil, quando ensaiamos fazemos um grande círculo de manhã, onde cada ator e atriz fazem suas propostas, conta suas visões. Não falamos de ideias. É uma sutileza linguística, mas é importante fazer essa diferença. **Karine:** A visão deixa mais espaços talvez que a ideia, espaços de respiração que podem ser preenchidos em cena, como uma suspensão? **Maurice: Sim,** a visão é mais da ordem do subconsciente, das coisas que temos internamente, que nos constituem que mexem em nós e que o artista tem que invocar e utilizar sempre trabalhamos com isso. O miolo do vulcão. A visão na hora que sai você tem essa iluminação, como Van Goeg, uma iluminação que você tem que deixar sair. Quando você fala de ideias, por exemplo, preparando uma improvisação, você fala: tive uma ideia! E então você fala e você fala e entra em um processo intelectual e deixa o mais interessante que é o lado orgânico, o lado da imaginação, para ficar em um discurso, em uma atividade lógica, cartesiana. É por isso que o teatro é uma arte visionária, poética, profética. Acredito que talvez o ator tenha que manter uma forma de ver a realidade particular, quando ele observa, ele tem que não ficar no estágio de anedota, mas tentar entrar e transformar essa realidade em visão, não julgar as coisas, quando ele observa a vida como artista. Quando ele observa a vida como homem tem que ter a sua opinião. A realidade é cheia de visões, nesse bairro, por exemplo, estou muito surpreendido com os caras, os personagens que vemos na rua. Não sei se são homens se são mulheres, estão aqui com os vestidos, com as roupas que eles têm para mim é um estágio onde a realidade é cheia de visões. Eles não são do mundo real, eles se transformam, e se transformando eles são criaturas, é bem particular esse bairro.

**ENTREVISTA I – JULIANA CARNEIRO DA CUNHA – RIO DE JANEIRO – JULHO
DE 2015**

Karine: Texto compreendido mesmo em outra língua, porque o texto é contado junto com o corpo. Falo da Oficina com Jean-Jacques, diferença entre a música no CD (radiofônico) e a presença do músico. Tem uma troca de verdade acontecendo.

Juliana: É uma criação. Eu senti isso muito forte, me lembro exatamente nos Átridas, com o personagem da Clitemnestra. Nos ensaios, já no teatro, porque eu passei rapidamente dos ensaios para o verdadeiro palco. Foi bem rápido isso. Eu me lembro bem desse momento de um gesto, eu acho que quando ela recebe a notícia da morte da Ifigênia, a Clitemnestra tem um gesto assim em relação ao ventre e aí eu senti uma coisa assim em relação à música, teve um som assim de respiração. E eu pensei não é possível, mas Jean-Jacques estava respirando junto comigo. Ele estava aí, parecia que a gente assim bem junto um com o outro. É um momento que eu não esqueço, porque foi muito forte. E depois o que me desenvolveu foi que eu tinha uma relação muito livre com ele, de pedir de sabe quando a gente vai entrar em cena, porque se eu entrar em cena e ele não entrar junto comigo eu não vou existir. Com o Jean-Jacques você existe com ele, com a música, com a respiração, com o som, com a melodia, você vai captando, você percebe que teve melhora. Aí quando a Ariane fala, ela verbaliza e aí então ela diz, então naquela hora do tema do ou da, e fala o nome do personagem e aí você vai se dando conta dos temas, porque ela falou, eu até já tinha percebido, mas não tinha dado nome aos bois, não tinha verbalizado aí você pensa, então é isso aí que é a música do personagem. Ele é muito presente na criação do personagem. Mesmo nas oficinas Ariane sempre demanda que o teatro aconteça, não é um exercício é um personagem a cada segundo, o personagem está sempre presente. A gente na hora de transmitir isso até pode passar por fazes mais acadêmicas para chegar nisso, porque não é evidente, mas se em tanto tempo você não é ninguém além de você mesmo ela pede sai. E você pensa como assim sai? Que aconteceu? Sai como? E você se faz de tonto porque você quer continuar naquela brincadeira que está dando certo na sua frente e que você tem que saber como você vai conseguir entrar. Nos primeiros dias de oficina me tiravam de cena e eu saía de cena vomitando até o final, atuando, brincando com o que estava acontecendo aí né, sempre assim muito rico, muito elevado como trabalho, te leva para um mundo mais alto, mais elevado. Uma exigência de você se transformar, você tem que se transformar tentar ouvir, fazer, não fazer nada, ficar com cara de idiota, falar a verdade, olhar no olho e ver e não ficar se escondendo atrás de nada, e é aquilo mesmo você é outra pessoa ou você não está lá, você vai embora, é bem verdadeiro, ou

you é ou não é. Então você faz de tudo para se tornar outra pessoa, para poder brincar. Porque o que você vê dá muita vontade de brincar com aquilo, quando eu fiz a oficina parecia que eu estava em um mundo mágico, eu nem dormia. Um professor de música olhou para mim e perguntou: - Está acontecendo alguma coisa Juliana? Você está com uma cara esquisita. - E eu respondi: - Acho que eu estou vendo a verdade pela primeira vez na minha vida. E ele respondeu: - Ah! Muito importante! Muito importante! Eu já estava com quarenta e um anos, quando eu entrei no Soleil isso me levou de volta para um aprendizado de juventude e de vida. E Ariane e Jean-Jacques sempre juntos, menos em Tartufo, porque a peça era em versos e a própria fala já era a música. E aí tinham outras músicas que vieram que foram gravadas. Ensaíamos só 4 meses para essa peça, a mais curta que eu fiz no Soleil. Tambores, por exemplo, durou 11 meses de ensaio, nós viajamos para 4 países da Ásia, nos embobamos daquelas marionetes todas, das feiras cobertas ou abertas, dos gansos correndo pelas feiras, etc. Eu não conhecia o oriente como tão variado, para mim era “o” oriente e não “os” orientes. Nós fomos para Coréia, Japão, Vietnã e Taiwan. Mas era uma descoberta muito grande do oriente. Foram 2 meses de aprendizado intenso e então a gente voltou, fomos para a sala de ensaio e então Ariane disse: - Agora vocês são marionetes. Nós podíamos ser a marionete que quiséssemos. E aquilo tudo foi se criando junto. O texto também, da Hélène Cixous sempre com a gente, a história foi mudando, Ariane e ela sempre conversando por e-mail durante a viagem, e trocando. O texto que tínhamos em mente antes da viagem era um, não tinha nada a ver com o que se tornou depois. Ariane vai criando junto com as coisas que ela vai vivenciando, que ela vai recebendo, ela sabe o que ela não quer, talvez não saiba ainda o que ela quer. Ela vai guiando, desbravando as pessoas para aquele mundo que ela viu que ela criou. Mas ela viu antes né de criar, ela vê muita coisa, ela tem uma percepção muito aguda e múltipla de tudo. É muito encantador ver através do que ela está vendo, você se embrenha por ali para contar junto com ela.

Karine: E durante o processo de criação, como esse dos Tambores, vocês vão para os mesmos lugares, veem às mesmas coisas?

Juliana: Não. Esse inclusive foi uma história maluca. Estava começando essa história de internet e um dos meninos criou um login para cada ator para nós nos comunicarmos e nós fomos trocando o que estava acontecendo em cada lugar, onde cada um estava etc. Mas cada um ganhou uma quantia em dinheiro para ir para onde quiser com quem quiser, teve gente que foi só para o Japão, só para China, teve gente que foi para Coréia e Japão, gente que foi só para Taiwan e Vietnã, eu e a Ariane, fomos para Taiwan, Vietnã, Coréia e Japão, passamos umas 2 semanas em cada lugar. Vimos temporais, ciclones, fomos muito bem tratados,

levados para casa dos moradores, todo mundo contando as histórias de como eram bem recebidos pelos Taiwaneses. Ariane tem uma coisa assim, como se realmente ela tivesse sido asiática em uma vida anterior, ela chega lá e ela está em casa. Ela tem uma harmonia, uma maneira de se encontrar naqueles lugares, naquelas pessoas, aqueles modos de vida, é um local onde ela sente confortável, faz parte dela, aquilo é dela e ela é daquilo. Ela não conhece a África, e eu também não nunca viajei para a África, que é o continente da minha infância, eu tive babá africana, de Pernambuco. Só para a África do Norte, Marrocos. Mas a descoberta da Ásia é muito importante. Quando ela vai para a Ásia ela é muito reverenciada. Ela reverencia muito os asiáticos e os asiáticos reverenciam muito ela.

Karine: É muito interessante né. Eu fico pensando como vocês juntam tudo depois. Porque daí cada um vê uma coisa e como você enxerga quando alguém propõe alguma coisa que você não viu, como é que você enxerga junto com a pessoa? (Gravação 24''23''')

Juliana: (Imita duas marionetes diferentes). Teve um momento quando Ariane propôs uma manipulação onde eu tinha atrás de mim um homem todo de preto, e ele me olhava como se me dissesse eu quero que você faça isso, e eu fazia como se estivesse sendo manipulada por ela. Havia uma combinação de que era credível que aí tinha uma marionetista e uma marionete. E às vezes eram dois marionetistas e uma marionete. Os marionetistas faziam musculação para levantar as marionetes. Nós víamos a mesma coisa, pois estávamos contando uma história já. Nós temos o concoctage, mas não adianta você pode *concoctar* durante horas, entrar e não ver nada daquilo que você pretendia ver, e aí você não pode mentir porque se você mentir a Ariane diz para você sair. Aí você começa a improvisar, olha para o outro para ver se ele tem alguma coisa a te dizer, e você vai tentando elaborar junto com ele, viver juntos, e é tão assim uma questão de vida e de morte que se um sair todo mundo tem que sair junto. Então a gente de uma maneira ou de outra a gente tem que estar junto, tentando contar uma história tentando entender o que o outro está falando, tendo relações verdadeiras e tentando salvar as situações, porque tem sempre muita urgência nas improvisações. Depois tem que manter essa urgência, mas tem um momento em que você descobre tem um momento em que você tenta por todos os meios voltar a se colocar naquele mesmo estado que você estava naquela hora em que você descobriu sem saber o que era tentando salvar uma situação naquela urgência, e você vai tentando entender como você vai poder a cada vez passar o pano e começar a zero para chegar naquele momento. É uma viagem muito entregue, quando você está em cena você está entregue. Se você se endurece de alguma forma você cai de muito alto, porque o personagem pede que você se entregue, se você não se entregar você fica numa corda bamba. Tem muito isso na marionete né, porque marionete ela é totalmente guiada, e o

marionetista reverencia a marionete porque ele consegue contar através dela o que ele está querendo dizer. Então você tem uma relação também assim quando você está atuando, tem esse desdobramento, você gosta de ter essa sensação, depois que você já passou pelo perigo. É um momento que você tenta não estar presente, mas você fica em algum lugar ali perto, então é delicado. Mas é prazeroso, porque depois você conta como foi aquele momento, conta com prazer.

Karine: Tem algum motivo para usar os termos de cozinha para definir o concoctage?

Juliana: A Ariane é uma pessoa extremamente sensível a cozinha ela cozinha muito bem, ela toma muito cuidado que a cozinha do Soleil seja impecável, que a comida seja impecável, tudo impecável em relação à cozinha, saboroso e diferente, totalmente mundial, fazendo as pessoas descobrirem novos produtos, ela mesmo descobrindo novos produtos, não vendendo nenhuma coca-cola, por exemplo. Então naquela coisa de mesas redondas com flores e velas, e o acolhimento, sendo que a cozinha é o partilhar. Tem o termo cozinha porque é verdade assim, por exemplo, qual é a sua cozinha? A minha, por exemplo, quando eu estou muito medo em épocas próximas a estreia eu procuro ter pensamentos do personagem, e aquilo me acalma, então aquilo é a minha cozinha. Mas eu não vou dizer para todo mundo “tenha pensamentos do personagem”, vão achar que eu sou louca! Cada um tem a sua cozinha, então foi assim que eu fiz a minha omelete, me faz bem. Uma das minhas omeletes tem outras como, por exemplo, entrar no momento que já está tendo a ação: o momento de abrir a porta do carro, o momento de puxar o lençol, você já entra com a ação. É uma cozinha, é uma maneira de fazer. Porque tem talvez o tempo da cozinha, o tempo de preparação é preparação. É um bom termo, do cotidiano. É importante né.

Karine: Vocês sabem qual instrumento Jean-Jacques está tocando para cada personagem?

Juliana: Não, não tenho suficiente cultura musical para isso. Mas eu descobri que eu tenho ouvido, esse ouvido da música continua na minha vida assim às vezes eu estou em um lugar e tem uma música, aquela música me ajuda a subir uma escada à música tem uma pulsação. Eu fui pouco a pouco intuindo essa relação com a música.

Karine: Tem alguma regra no concoctage sobre o que vai ser falado para o Jean-Jacques pelos atores?

Juliana: Não. Só não pode esquecer-se de avisar ele, que se ele não está junto com a gente, a gente morre. Na realidade dizemos para ele como começa quem entra quem sai que lugar é se é de dia, de noite. Por exemplo: “Atrás do muro do palácio da Julieta, o Romeu está encostado

e vai pular esse muro”. Ele realmente é um tapete, a gente pisa nele e vai voando um pouquinho, ou vai queimando o pé se for fogo, mas vai tentando não tocar no chão. **Karine:** Agora que tu falaste não tocar no chão eu me lembrei da Sucheta Chapekar falando que o chão era sagrado e que toda vez que ela vai dançar ela faz uma reverencia e toca o chão com a mão, para poder pisar no chão, e talvez o Jean-Jacques sendo um tapete seja quase como se fosse à forma de vocês não pisarem no chão ou poder não pisar no chão. **Juliana:** O Soleil que descobriu o tapete voador nas oficinas. São músicas que a Ariane tem que chamamos de música do estágio, que são as músicas que ela usa e sempre usou, clássicas ou contemporâneas que ela percebe o poder que essas músicas tem no imaginário para fazer as pessoas trabalharem em cima da música.

Karine: Qual a diferença entre ideia e visão?

Juliana: A ideia é um pensamento e a visão é uma visão você vê você não pensa. Aí você vê e ela aparece na sua frente. Então, por exemplo, eu uma vez eu resolvi dar uma oficina diferente de todas as que eu já tinha dado, antes eu utilizava temas que eu tinha trabalhado com a Ariane em uma oficina que demos no Soleil. Era com o texto “O Urso” que era um texto que eu adorei porque tinha um romance, uma empregada, tinha umas visões magníficas do Gorki. Mas aí apareceu um outro texto que eu sempre tive paixão que são as histórias em volta da Tabula do Rei Arthur. E eu tive que testar antes de começar a oficina porque eu não sabia se era possível. Aí eu fiquei lá e eu via aquele corredor atrás de mim assim, com as janelas ovais o parapeito de pedra, atrás de mim um jardim, era um corredor cheio de arcadas, com um corredor central, e aí eu saía com o cálice prateado na mão, e eu sentia o peso do vestido da donzela que estava levando aquele cálice do cortejo do Graal e então eu chamei todo mundo e vamos lá. E teve um jovem de uns 17 anos que me perguntou: - a gente vê mesmo um dia? – Eu falei a gente vê, vê mesmo. E é isso que é maravilha, a gente vê mesmo, não é uma ideia, é uma visão. Você vê a visão e você tenta transmitir para os outros fazerem parte, para ver como a gente vai fazer para que essa visão tome forma. Porque você vê meio nublado, eu vejo muito de forma redonda aqui do lado tudo preto, meio de filme antigo, não é um redondo perfeito, mas eu vejo, e é aquilo que me ajuda. A Ariane, por exemplo, quando a gente estava fazendo o Tartufo e a Dorine sai pelo quintal dos fundos e dá tchau para o Valério a Ariane me perguntou: - Juliana o que você vê quando você está aí? – eu falei: - eu vejo assim uma rua de paralelepípedo com um pouco de verde, o sol está se pondo e eu vejo duas meninas negras, uma um pouco maior do que a outra, com vestidinho assim de manga bufante e laços, andando de braços dados por essa rua de paralelepípedo com o cabelinho bem trabalhado. Não tinha nada a ver com a peça do Tartufo, mas era a minha cozinha, eu via todo

dia. E era muito prazeroso, poder ir para aquele lugar todo dia. Mas nem sempre é prazeroso não, tem visões que não são muito prazerosas, mas essa era. E é isso que a gente busca, quando você está nesse estado você está fora de si, você levita, então é um estado que é um pouco adicto, e você quer voltar para lá, mas às vezes não é prazeroso e aí pode se tornar tedioso, o que é muito, muito perigoso, essa falta de “élan”, o tédio no palco. Você pode repetir várias vezes e não conseguir encontrar o frescor né, é muito difícil, é uma dádiva você encontrar o frescor, porque senão é tedioso e repetitivo e tedioso e chato. Mas pode também acontecer.

OBS: E-mails enviados por Jean-Jacques Lemêtre com textos, entrevistas e reflexões destinados originalmente a outros pesquisadores.

E-mail 1 – Objet: La musique de théâtre

Enviado em 21 de setembro de 2014.

Je prends la plume comme musicien de théâtre afin de donner et de préciser certaines lacunes dans ce domaine. Effectivement la musique de théâtre n'est hélas pas beaucoup reconnue en tant que telle dans la plupart des pays d'Europe et des Amériques, alors qu'elle est constamment liée au théâtre oriental et extrême-oriental; il y a quand même quelques musiciens qui la revendiquent fortement et activement. Ses principes de base en sont assez simples et donc compliqués (puisque simple)

- 1°) aimer le théâtre
- 2°) aimer recevoir et donner à et de l'autre
- 3°) une vraie envie d'ouverture aux autres cultures et d'être comme une éponge pour les absorber
- 4°) une réelle écoute des Actants, des musiques des autres d'aujourd'hui et de différentes époques
- 5°) un désir de voyages intérieurs et extérieurs au travers des femmes et des hommes en scène
- 6°) une connaissance assez grande du répertoire musical mondial et donc une bonne mémoire
- 7°) être au service de l'art théâtral

ensuite on commence à rentrer dans la musique avec sa grammaire et son vocabulaire, mais la plupart du temps ces mots de technique musicale ne servent à rien .

la musique de théâtre n'accompagne pas, elle n'illustre pas, elle ne décore pas, elle est la voix qui dit au personnage qui erre dans le théâtre: je t'écoute, je t'entends, je transforme tes cris, tes grincements, ta douleur, tes angoisses en tempêtes majestueuses, elle arrose de sang et de larmes les monologues de ces rois et de ces reines qui combattent avec des mots sur la scène, elle est la mer qui porte l'oeuvre théâtrale dans ses bras d'un continent à l'autre, d'un bord à l'autre, elle porte les pièces de théâtre au-delà de la mort quand l'anglais, le français ou l'espagnol se taisent : elle est l'air qui n'oublie pas, qu'on oubliera jamais, en un mot : elle est "destinale"

il faut la chercher au plus profond de l'Être humain qui joue, qui transpose sur la scène, c'est-à-dire le soliste : l'Acteur.

je souhaite du plus profond de mon âme que pour les lecteurs ce livre reflète ces paroles

JEAN-JACQUES LEMÊTRE

TU EN VEUX PLUS ?

AMICALEMENT

J.J.

E-mail 2 – bonjour voici un petit texte :

(c'est une ébauche et une toute petite étape de réflexion)

Enviado em 21 de setembro de 2014.

Je propose donc pour répondre à cette question: processus d'élaboration musicale, de prendre en exemple une journée de répétition au Théâtre du Soleil :

celle-ci commence toujours (après la réunion de l'ensemble de la compagnie de tous les matins) par des travaux d'échauffements physiques et vocaux et se poursuit par un "CONCOCTAGE" c'est-à-dire de petits meetings entre les Acteurs/trices où une personne propose des visions (parfois des " visionnettes") à propos d'une scène ou d'une improvisation.

Pour le côté musique : je pense qu'au départ il faut se donner quelques "lois" de travail comme:

1° : se laisser faire

2° : oublier une bonne partie de son acquis musical personnel

3° : Écouter/entendre/ouïr/recevoir/proposer/donner

4° : faire entièrement cohésion avec la " triangulaire" de la création : Scène/metteur en scène /musique

5° : se donner des mots simples et connus ou des phrases à concrétiser : rendre palpable : l'impalpable,musicaliser l'"ouragan de la vie", travailler dur etc...

6° : "musicaliser" l'ensemble des mots importants qui sont dans cet article

Je dois quand même préciser :

1° que je possède un " parc instrumental" de 2800 instruments de toutes sortes et de toutes les familles que j'ai à proximité de la salle de répétition et que je suis à la fois : compositeur/interprète/luthier

2° que je suis la première personne informée du nouveau projet à construire, et donc par conséquent je suis sur place au labeur dès le tout début du travail de répétition; je peux suivre ainsi tout le processus de création et toute son évolution, car chez nous : au théâtre du Soleil il n'y a pas de distribution d'avance, tout se fait et se concrétise sur le "plateau"; ce qui permet à un personnage d'être mis entre les mains,la voix , le corps et l'imaginaire de tous les acteurs (féminins et masculins) désireux de tenter leur chance sur le ou les rôles ; et donc d'avoir plus de richesse, de profondeur, de connaissances et de facettes multiples , puisque chaque " actant" ajoute sa petite " graine" et cela toujours en musique car personne entre sur scène sans celle-ci.

Pourquoi se laisser faire :

le musicien doit être constamment " au Présent" et concret dans ses propositions : c'est-à-dire se laisser guider,regarder,écouter,se laisser imprégner de la sueur et des larmes des comédiens, savoir goûter et déguster chaque mot dit et joué, recevoir par les oreilles et les yeux mais également par les pores de la peau, faire remonter à la surface son enfance et l'enfance en tant qu'émerveillement, découvertes, l'habituel et l'inhabituel (des situations et des actions),ses rêves et ses ressentiments, etc...

se laisser faire pour que la musique évoque. vous êtes le deuxième poumon qui doit fonctionner avec le premier : le théâtre

L'oublie :

Tout d'abord oublier le nostalgique, le quotidien, le naturalisme, le psychologique, puis sa virtuosité instrumentale, (au théâtre , sur scène il n'y a qu'un soliste à la fois, la plupart du temps le personnage) .

Oublier ses facilités musicales, ses connaissances de la technique musicale, on peut tout à fait parler avec les acteurs et le metteur en scène sans utiliser de vocabulaire ou de grammaire musicale, tout ceci reviendra en temps voulu et nécessaire;

Laisser venir et revenir ses expériences pour être totalement au service du théâtre avant d'être au service de la musique tout en gardant de sa spontanéité, de son instinct et en n'analysant rien du tout, l'émotion perd de spontanéité sincère à être analysée pour l'écrire tout de suite, garder de la fantaisie, de la franchise, de la fraîcheur et de la liberté;

Laisser ouvert l'imagination et l'imaginaire: contentez-vous d'être encore un apprenti (soit de haut niveau mais un artisan-apprenti) il ne suffit pas de faire ce qui vous est possible mais de rendre possible ce qui vous est nécessaire pour créer.

Oublier le formel, par contre il existe de mots essentiels à toute création: être au "présent" : c'est-à-dire faire partie intégrante du moment en sachant recevoir toutes les informations données par les comédiens sur scène et par le metteur en scène;

Il faut recevoir d'un coup : les sons et les images en provenance du "plateau", recevoir "l'intérieur" des personnages, leur sincérité, leur vérité, leurs doutes, etc... entendre et écouter les voix et leur musicalité afin d'entendre le texte joué, pour être "à pied de la lettre"; l'écoute se travaille, se discute, s'entend: l'acteur est le musicien des mots.

La voix parlée fait des notes avec une hauteur très précise, pour moi il n'y a pas de frontière entre le chanter et le parler, c'est la même famille: le musicien doit pouvoir entendre le parler comme du chanter écrit sur une partition et donc accorder ses instruments sur le "mode" ou la gamme de chaque comédien dans son ou ses rôles.

Il doit ouïr au plus profond du personnage : le bouleversement, les sentiments, les émotions inconnues, ses complexités, ses questionnements, ses curiosités, son vécu, son destin, son au-delà de l'humanité, ses rêves, ses désirs passionnés, ses déchirures, ses interrogations, ses contradictions etc... tout ces mots sont à mettre en musique

Il faut entendre le texte joué et non lu ou dit

L'échange triangulaire :

Une des grandes conditions pour la mise en oeuvre d'un projet ou d'une création au théâtre est le véritable échange triangulaire entre le plateau (les acteurs/trices) le/la metteur en scène et le compositeur et la musique, je dis compositeur car c'est l'équivalent du metteur en scène (pas le musicien)

Pour accomplir ce travail et avoir un imaginaire commun: il faut être libre, empli de courage et de générosité, cette triangulaire doit-être une vraie rencontre, un véritable échange

afin de laisser place à l'improvisation, à l'invention,aux propositions constructives sincères et concrètes, à l'envie réelle de se mettre "au service du théâtre "

les lois que l'on se donne ne sont pas immuables mais comme la plupart des lois "transgressables" (mais à bon escient et à bonne mesure) , par exemple le musicien ne doit pas donner de "tempi obligés" de la musique, pas de carcan avec les barres de mesures, mais suivre l'action et les acteurs/trices en cherchant la musique des corps (le corps est un clavier musical)

La musique est toujours en mouvement: chaque jour ou soir est différent pour chaque comédien, il faut les suivre et être leur "tapis volant" c'est-à-dire leur fondamentale (musicalement bien sûr)

voici une belle journée de travail

bon vent et belles sensations

et musclons notre imagination

Jean-Jacques LEMÊTRE.

E-mail 3 - POUR LES ENSEMBLES ET LES SOLISTES

Enviado em 21 de setembro de 2014.

- 1°) seul le fantastique a des chances d'être vrai ;
- 2°) dans votre spectacle il n'y a pas de foule, il y a des personnes: importantes mortes ou vivantes et ces personnes doivent être ensemble et disponible; la disponibilité de son corps et de son esprit doit-être au centre de votre travail ;
- 3°) maîtriser son corps (théâtralement) pour mieux le diriger,et recevoir l'autre,l'écouter,le sentir et pour cela il faut être généreux en tout ;
- 4°) obtenir une discipline et une rigueur pour consolider sa confiance et être totalement réceptif afin de créer des interactions entre soi,l'autre,l'espace et la musique ;
- 5°) laisser venir et monter les émotions, ne sur-jouez pas et ne jouez pas en force ;
- 6°) toujours se demander : pourquoi c'est beau et pourquoi là il n'y a rien ;
- 7°) ne jouez pas "perso" ;
- 8°) finissez vos phrases corporelles et vos actions avant d'en commencer une autre ;
- 9°) laissez le public faire son travail de public;et faites le votre, ne jouez pas l'état du public ;
- 10°) votre plus grande fierté doit-être : donner envie de... ;
- 11°) cherchez la musicalité de vos mouvements, par le concret et le vrai ;

- 12°) posez-vous les questions (mais pas sur scène) : des redondances, des contradictions, des causalités, des conséquences, des contraintes, des impossibilités etc... ;
- 13°) ne préméditez pas : soyez à l'écoute et soyez au présent et au pied de la lettre ;
- 14°) n'oubliez pas de respirer: ne travaillez pas en apnée (sauf sous l'eau évidemment) ;
- 15°) n'oubliez pas que les métaphores avivent l'imaginaire ;
- 16°) aussi soyez dans l'urgence , dans le danger, dans les risques de vos personnages (de mort ou de vie) ;
- 17°) vous ne devez pas être volontariste, ne pas être "dans le faire" ou pire dans des idées ;
- 18°) ne paralyser pas votre visage dans un rictus ou une grimace;
- 19°) chaque spectacle est une falaise à gravir, une page blanche , une page vierge, pas un plateau à investir ;
- 20°) dessinez votre corps , votre personnages avec un crayon bien affûté ;
- 21°) vous ne devez jamais être figurants, c'est-à-dire sans état et sans action intérieure, vous êtes tous des reines et des rois chacune et chacun à votre place ;
- 22°) LE SUCCÈS JUSTIFIE TOUT, MAIS N'EXPLIQUE RIEN ;
- 23°) l'apprentissage de l'acteur se fait tout au long de sa carrière (il vous reste pas mal de temps à toutes et à tous) ;
- 24°) ne pratiquez pas la vulgarité et le non-respect de l'autre ;
- 25°) il faut chercher avant et après, mais pendant le spectacle il faut recevoir l'autre, la musique etc... laissez-vous pénétrer de toute part, laissez-vous faire , ne vous posez pas de questions pendant le jeu ;
- 26°) cherchez le petit pour obtenir le grand ;
- 27°) bon vent, bon travail soyez belles et beaux, vrai et puissant, délicat et subtil, restez des enfants ;
- J.J.

E-mail 4 - voici un exemple de notes que je donne à des acteurs/trices - J.J.

Enviado em 21 de setembro de 2014.

Note du premier jour: des petits détails mais qui permettent un grand pas vers le théâtre au début:

je trouve que l'orage au son fait moins peur , le lendemain c'était mieux;

il y a un problème d'équilibre de la fumée sur ma droite 3 bouches fonctionnent moins bien que de l'autre côté;

les marins vous êtes autonome bien sûr mais cela ne veut pas dire à côté de la plaque (attention aux sourires qui prêtent à confusion) et attention aux bouches ouvertes qui ne signifie rien;

c'est un naufrage: ne jouez pas l'état du public, le public fait son travail de public et vous le vôtre, ne perdez pas l'état et l'émotion dans vos préparations (avant les sauts par exemple, et à la fin je ne dois pas voir vos essoufflements cela me fait perdre la magie et je n'ai pas à vous plaindre : ah! les pauvres ça à l'air difficile et fatiguants (contrôlez la respiration (surtout au bord proche du public et à votre sortie (les marins) ne quittez pas le jeu (allez jusqu'au bout : plus du tout à vue);

le tissu du coup de la girafe est froissé (trop de plis) ça me casse la magie d'un animal gracieux;

les africains étaient moins ensemble le premier jour un peu à la queue-leu-leu, vous êtes les représentants de l'Afrique quand même, pas de caricatures: la vraie Afrique;

entrée des danseuses: même de dos vous devez jouer sans cela on ne voit qu'une mise en place avec des gens qui entrent;

la reine-noire: pas la tête en avant et on ne fait pas peur avec des grimaces (+ dans ton corps) attention à ton ondulation gauche/droite et avant/arrière;

au fond les danseuses doivent se nourrir d'images sans cela vous faites soit la même chose, nourrissez-vous d'histoires et de visions;

la reine-noire: c'est ton spectacle que tu offres au public, et donc tu dois (devoir) – avoir un rapport avec le public en fait tu penses que les applaudissements sont pour toi puisque tu es à ce moment-là la patronne du spectacle qui tu nous donnes à nous public;

les danseuses qui courent la tête baissée je ne vois rien;

bande-son la clarinette à la place de la flûte que l'on voit = ??????

j'ai un sentiment de reprise c'est votre début de semaine après un week-end , vous devriez vous rassembler groupe par groupe pour vous rappeler les origines de vos personnages, qui vous êtes, ce que vous faites , ce que vous vivez, juste quelques mots qui ressoudent le groupe et qui fait que vous êtes ensemble dans la même histoire et sur le même bateau;

la danseuse-étoile = attention aux coups de tête brusques (plus de grâce SVP) attention aux faux sourires y compris les cygnes (ce n'est pas un french-cancan);

pour l'attaque de la maison attention aux "cue" trop fort on les entend et vous ne me faites pas peur et vous devriez, soyez plus dessinés, la puissance de la musique ne suffit pas vous devez jouer plus dans vos corps;

danseuse-soliste: je pense qu'il y a plus de détresse sur le pont et de refus de suivre le bouffon;

retour sorcière: je ne vois pas tes yeux : maquillage = ?????? et je pense qu'il y a plus d'érotisme, tu dois commander la musique et ne pas être derrière la musique, (dans tes gestes) tu es trop en attente du son pour faire tes signes;

danseuse-soliste tes charnières d'émotions doivent être plus nettes;

sortie de la reine-noire jusqu'au bout je ne dois pas te voir courir les derniers mètres parce que tu as un changement rapide;

la bagarre le 1° jour n'était pas dans la musique ;

sur les balançoires: jouez avec le public également

bande-son synchro des chutes dans l'eau = ?????

attention aux essoufflements devant le public;

la reine: tes secouements de tête sont bizarres et curieux : on ne les comprend pas

postures de danseuses ????

reine-noire: bras toujours écartés et épaules toujours en avant : tu n'as pas de force comme cela et tu es obligé de compenser: ce qui en fait te diminue au lieu de te grandir;

dans l'eau attention aux grimaces, + dans ton corps avec des changements d'état plus nettes, joue plus en "arête" pas en rondeur et tu es trop penché en avant tout le temps: redresse-toi pour retrouver de la force et re-somber dans l'humiliation ;

les motos le premier soir était moins impressionnantes il y a deux sons plus grave qui font moins peur;

merci pour l'odeur de l'essence c'est pour me rappeler l'extérieur de Macao, modernité,

retour danseuse-soliste tu dans trop pour la danse et pas vraiment pour lui, premier soir beaucoup d'imprécisions musique/danse, tu dois glisser sur l'eau et glisser sur la terre je sens trop ton poids;

le bruit des trapèzes (en haut) qui se remettent en place ????? enlève de la magie comme le deuxième jour j'ai trop vu les 2 personnes qui tirent la robe de la reine-noire

le spectacle est beaucoup plus fluide et il y a plus de jeu entre vous, mais c'est normal vous y croyez plus mais moi je vieilli plus aussi et donc je suis encore plus exigeant, je sens mieux les différents plans et les différents jeux donc j'ai plus de choix et de choses à regarder;

le deuxième jour je n'ai pas pris de notes afin de regarder vraiment le spectacle: il y avait beaucoup plus d'émotions et plus de tranquillité dans votre jeu qui ne doit pas être en force, et je trouve u'il y a de l'enfance qui a été retrouvée avant parfois c'était un peu infantile mais maintenant c'est le plaisir de jouer ensemble comme des enfants (donc sincères et vrai, concret) mais parfois vous n'êtes plus au présent et c'est dommage (je parle du premier jour);

il faut continuer de vous nourrir et de nourrir le spectacle: je pense qu'il n'a pas tout donné encore il y a beaucoup de coin de l'âme à explorer sans changer le fil conducteur;

et comme les artistes souvent je vous aime en scène et parfois je vous hais quand vous faites n'importe quoi et que vous oubliez de défendre votre spectacle.

voilà

avec admiration, J.J

TEXTOS ORIGINAIS QUE FORAM TRADUZIDOS NESSE TRABALHO

OBS: Todas as traduções minhas.

ⁱ Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.11 : *“Il obtiendra plusieurs premiers prix: en clarinette, basson, solfège, histoire de la musique, culture et humanisme. Cela donne un aperçu de la richesse de sa formation académique et de la diversité de son talent. Plus tard, ce sera en autodidacte qu'il apprendra le jeu des instruments à cordes, (...), et des percussions, dont il fait un abondant usage au Théâtre du Soleil ».*

ⁱⁱ Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p. 11; 12: *“C'est cet état d'esprit qui l'a conduit à préparer tous les acteurs de la troupe à apprendre le jeu d'un instrument pour interpréter les musiques qu'il avait composées pour Méphisto.*

ⁱⁱⁱ Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.12: *“À cette époque, la troupe, désespérait réellement de rencontrer des musiciens acceptant la pratique de la création collective, assez inhabituelle alors dans le monde professionnel du spectacle ».*

^{iv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.12: *“Ces premiers contacts inaugurent l'une des collaborations artistiques les plus fructueuses de la scène occidentale ».*

^v Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de *Fruits*, 1984, p.188: *“J'ai pu jouer avec des musiciens orientaux ou extrême-orientaux sans même comprendre ce qu'ils faisaient”.*

^{vi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de LALLIAS, 2003, p.54: *“Tout cela constitue une palette musicale très large, une mémoire enfouie. Notre art n'est pas de copier, mais de s'inspirer et de transposer. Je compose un plat avec les ingrédients qui viennent du monde”.*

^{vii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraída de QUILLET, 2013, p. 12 ; 13: *« En six mois de travail, il compose et fait répéter une trentaine des compositions parmi lesquelles Ariane Mnouchkine choisit celles qui demeureront dans le spectacle. Cependant, et malgré le remarquable travail accompli pour enseigner aux comédiens le jeu d'un instrument, la musique ne s'intègre pas dans le discours dramaturgique au point d'en devenir un élément inséparable ».*

^{viii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraída de QUILLET, 2013, p.13: *“Et c'est l'explosion proprement inouïe des « Shakespeare » présentés par le Théâtre du Soleil dans les années 1980, comme un splendide anacrouse à la longue phrase musicale que forment les spectacles qui ont suivi depuis ».*

^{ix} Tradução minha, a partir do original francês. Extraída da conversa por e-mail entre Jean-Jacques Lemètre e Jean-Marc Quillet durante o período em que Quillet escreveu o livro: *“La musique de Jean-Jacques Lemètre au Théâtre du Soleil: Entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemètre, musicien du théâtre du soleil. Paris: L'Harmattan, 2013 ”: “Aimer le théâtre; aimer recevoir et donner à et de l'autre ; une vraie envie d'ouverture aux autres cultures et d'être comme une éponge pour les absorber ; une réelle écoute des Actants, des musiques des autres d'aujourd'hui et des différentes époques ; un désir de voyages intérieurs au travers des femmes et des hommes en scène ; une connaissance assez grande du répertoire musical mondial et donc une bonne mémoire, être au service de l'art théâtral”.* Disponível em: Anexo – E-mail 1.

^x Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: *« C'est vrai dans cette forme de travail et de vraie création collective, on ne sait plus au bout d'un moment à qui appartiennent les choses. Un*

courant est établi, être les acteurs eux-mêmes et le metteur en scène, et la musique aussi. Une sorte de triangle d'or. On se sait plus qui influence qui, ni comment » (p.2).

^{xi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.7: *“lorsqu'un acteur parle et j'entends que sa quarte – c'est-à-dire l'interballe entre deux notes- est fausse, je ne vais pas aller l'embêter et lui dire que cette quarte ne convient pas. Mais la metteur en scène va lui dire qu'il ne peut pas parler de cette façon, parce que ce n'est pas juste. (...) En lui donnant des images, des états, avec un vocabulaire qui n'a besoin d'aucune technicité: « tu est amoureux », ou « tu en pleurs ». S'il y a quelque chose que sonne faux, je n'ai besoin de lui dire que c'est la quarte que sonne fausse. Nous n'avons pas besoin de mots compliqués ou très techniques”.*

^{xii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.7: *“lorsqu'un acteur parle et j'entends que sa quarte – c'est-à-dire l'interballe entre deux notes- est fausse, je ne vais pas aller l'embêter et lui dire que cette quarte ne convient pas. Mais la metteur en scène va lui dire qu'il ne peut pas parler de cette façon, parce que ce n'est pas juste. (...) En lui donnant des images, des états, avec un vocabulaire qui n'a besoin d'aucune technicité: « tu est amoureux », ou « tu en pleurs ». S'il y a quelque chose que sonne faux, je n'ai besoin de lui dire que c'est la quarte que sonne fausse. Nous n'avons pas besoin de mots compliqués ou très techniques”.*

^{xiii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: *« Ariane est aux aguets, elle trouve les clefs, le sésame ouvre-toi, l'indication, elle lance le mot magique qui va raisonner et libérer tout à coup l'imagination de l'acteur » (p.1).*

^{xiv} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: *« Heureusement, les personnages ont l'habitude, des siècles de pratique et de fréquentation de l'acteur. Ils attendent que ça passe » (p.1).*

^{xv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: *« (...)dès que la place est libre, l'espace est vide, cela arrive souvent par accident, le personnage s'engouffre en lui, et hop ! L'acteur, du coup, est guéri, sauvé, parce qu'il n'est plus lui-même » (p.1).*

^{xvi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: *«Aucours de La création des “Naufrages du fol espoir”, j'ai eu un passage à vide. Cela arrive, car heureusement nous sommes humains. Dans ce cas là, au Théâtre du Soleil, le travail ne s'arrête pas parce qu'un acteur a un problème. Non, la recherche continue et un autre acteur plus inspiré à ce moment-là fait son rôle, jusqu'à ce que ça aille mieux. On observe et on suit les traces, les pas de notre collègue qui trouve pour nous un bout du chemin. Je me préparais donc pour un autre personnage. Et avant la scène, au moment où je montais sur le plateau, je ne sais pas ce qu'Ariane a vu ou a senti, Ariane m'a crié : - Jean c'est un faune! Je me préparais à jouer un autre personnage. J'ai entendu ça, Jean-Jacques aussi car il s'est mis à jouer au piano une musique de faune. Mon corps l'a senti et j'ai commencé à faire des bonds sur le plateau comme un faune, à la Nijinsky. Je sautai comme un cabri de tous côtés. Et le personnage est entré en moi à ce moment-là, par surprise et avec l'aide précieuse et libératrice de la musique. Voilà encore un exemple de cette relation triangulaire, metteur en scène/ musicien/ acteur. Cela demande une écoute, une confiance et une perméabilité totale » (p.7).*

^{xvii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.13: *“Brûlcoeur, il a le coeur sans l'ombre d'une armure, il n'a même pas de peau. Enfourche ton cheval, ton dragon volant. Montre sur la légende, Saliman le Magnifique! Prends ton tapis volant. Aterris et regarde le désert”.*

^{xviii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, set. 2014. Tradução minha para o trecho: *“pendant le concoctage Ariane est à son travail et sa recherche et moi aussi , soit dans mon atelier pour construire des instruments ou discuter avec les luthiers qui les construisent et leurs donner mes impressions, mes doutes, mes choix de matériau, de cordes , d'accord, de forme , et de l'utilisation en scène et avec quel type de personnage (...).*

^{xix} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: *« Nous sommes là en train d'invoquer la vie, des destins, des personnages vont naître de ces balbutiements, c'est très délicat » (p.5).*

^{xx} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, fev. 2015. Tradução minha para o trecho: *« Nous avons élaboré, une sorte de canevas, déblayé une piste d'envol pour décoller, ce qui va se passer dans le ciel, personne ne le sait» (p.6).*

^{xxi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p. 91; 92: *“Je m'étais préparé une centaine de situations comme ça, théoriques. J'étais encore dans l'abstrait puisqu'il n'était commencé. Je*

faisais donc envoyer et superposer telle ou telle séquence, ayant toutes les tonalités de ma propre “librairie musicale” en mémoire, et je savais qu’en mettant cette musique là, il y avait tel bruitage et tel bruitage qui marchaient”.

^{xxii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.13: “Donne une âme complète à Falstaff: à une moment il peut être Einstein, à une outre, Don Quichotte ou un gros bébé, ou Golda Meir ou Desdémone ou un prince! Ne froisse pas irrémédiablement la page avant d’être entré sur le plateau, elle est vierge, ne préjugeons pas de Falstaff ni aucune personnage, ne décidons rien arbitrairement. Garde une virginité toujours renouvelé de la page sur laquelle tu vas écrire. Pas de gribouillage! Désencombrons-nous!”.

^{xxiii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p. 7: “C’est ce qu’il y a avant le temps fort, avant le principal pas posé du corps, avant le première mot dit”.

^{xxiv} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de: FÉRAL, 1998, p.229 «(...) une scène nue sur laquelle avance un acteur évoquant à travers son corps et sa voix un monde capable d’emporter totalement le spectateur ».

^{xxv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p. 132: “(...) attention à tout peut se modifier à travers de états (...), comme l’agressivité ou la joie”.

^{xxvi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p. 132: “On rencontrera, dans le vocabulaire de travail du Soleil, le mot ‘autopsie’ et as définition: l’autopsie de l’homme cette opération longtemps maudite, comme l’art de l’acteur, et comme lui sacrilège, et dont le nom a d’abord voulu dire inspection, examen attentif que l’on fait soi-même, mais aussi, état dans lequel les anciens païens croyaient qu’on avait un commerce intime avec les dieux et une sorte de participation à leur toute-puissance”.

^{xxvii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.13: “Ne sois pas dans la composition, analyse en détail chaque passion! Cherche le petit, le minutieux, pour trouver le grand! ”

^{xxviii} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.7: “(...) l’acteur accueille em lui le texte et invente les symptômes du corps, il incarne la poésie créée par Shakespeare. (...). Georges Bigot, et Richard II, comme dans les rêves, revivra miraculeusement par le jeu, par le Théâtre. ”

^{xxix} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.132: “Un état , ce n’est jamais quelque chose de tiède. (...) Si on veut montrer la tiédeur, cette tiédeur doit être extreme”.

^{xxx} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p. 137: “Si l’acteur ressent une émotion très forte et ne trouve pas cette traduction par la transformation de son corps, il n’y a pas récit, poésie, métaphore. Si, à l’inverse, il produit de multiplex signes qui ne sont l’expression d’aucune vérité intérieure, (...), on assiste à un déploiement des formes sans contenu, à une conntorsion, un mensonge, à un artifice de jeu et non à um art. La forme se meurt, le personnage ne peut naître (...). ”

^{xxxi} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de DUROZIER, 2014, p.13: “La naissance d’un personnage est effectivement une sorte d’accouchement, mais à l’intérieure, un être surgit, voit le jour audedans de toi”.

^{xxxii} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de DUROZIER, 2014, p.14: “Les masques de Théâtre ont un pouvoir, ce ne sont pas des objets inaninés de cuir ou de bois. Ils ont été créés par des artistes, des sculpteurs qui leur ont insufflé la vie. Le personnage existe à l’intérieure, un peu comme le génie de la lampe d’Aladin, attendant celui qui viendra le libérer”.

^{xxxiii} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de DUROZIER, 2014, p.14: “ – Attends, lève le masque, c’est cet accent, tu es Corse? On dirait de la publicite pour le fromages de chèvre! Dehors! ”

^{xxxiv} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de DUROZIER, 2014, p.14: “Voilà, Polichinelle est entre! C’est réglé! Couche-toi! Il dort! Il rêve! ”

^{xxxv} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p. 136: “Ces masques de tragédie, (...) aident les jeunes acteurs à jouer les vieillards, la souffrance et la mort, sans s’interroger sur leur biographie personnelle”.

^{xxxvi} Tradução minha a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p. 6: “*Le masque (...) créé et sculpté par E. Stieffel, (...) impose des états du corps et l’acteur lui donne leur chair, lui insuffle la vie em l’irriguant de son sang et de son imagination affective, il doit aussi écouter le masque, créer donc le vide nécessaire em lui pour entendre et recevoir, délicatement, sinon le masque, maltraité, se rebiffera!*”

^{xxxvii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: « *On doit se nourrir, se préparer avant une création, par des lectures, des films, des images et l’observation de la vie. Quand nous nous lançons dans une recherche, au départ nous sommes totalement ignorants et nous devons devenir très vite des spécialistes de la question* » (p.7; 8).

^{xxxviii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, fev. 2015, p.5: « *Image, imagination. L’imagination est un livre d’image intérieure qu’il faut sans cesse ouvrir et stimuler* ».

^{xxxix} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de BACCO, fev. 2015: « *Dans la vie, les différentes manifestations émotionnelles sont des réactions intimes provoquées par des événements précis. Mais dans l’imaginaire comment cela se passe-t-il ? Chaque acteur a sa méthode. Et encore, elle change tous les jours parce que ce qui marche une fois ne fonctionne pas forcément le lendemain. Donc parfois, on peut avoir une image qui nous nous aide à provoquer l’émotion, un souvenir lié à sa propre vie qui reste en nous, ça peut-être aussi une action très concrète qui nous ramène à notre enfance. C’est une des choses les plus délicates pour l’acteur, mais tellement essentielle, il doit garder la porte de l’enfance ouverte* » (p.8).

^{xl} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de: BACCO, fev. 2015, p.9: « (...) *Nous sommes une bonne vingtaine de jeunes hommes dans la salle du théâtre du soleil. Le décor de Méphisto, vient d’être démonté, il reste une passerelle sur laquelle Ariane s’installe et des tapis coco rouge sur le sol. - Allez-y, les gars, nous dit Ariane, préparez des scènes entre vous, j’attends vos propositions ! Et, c’est un défilé de scènes de films de cape et d’épées de série B, évidemment, nous nous sommes jetés sur les scènes les plus mouvementées. Pendant deux bonnes semaines, Ariane s’énervé, piaffe, s’impatiente, nous rabroue.*

Les jours passent, auditions durent, catastrophiques. Ariane peste sur sa passerelle, devant des jeunes mecs qui s’agitent en braillant des mots qu’ils ne comprennent même pas. Dehors, le théâtre du Soleil est déjà en pleine activité, on voit passer les comédiens avec des brouettes, des pelles, en tenue de chantier.

Un soir, dépité, après une conversation avec Georges, je décide d’aller voir « les 7 samurais » de Kurosawa. Ça c’est la magie de Paris, on peut y voir quand on veut tous les films du monde. Et c’est le choc, l’éblouissement. Je découvre Toshiro Mifune. Mais, comment ai-je pu prétendre jusqu’à maintenant être acteur sans connaître Kurosawa et les acteurs Japonais ? Mifune est un acteur complet, son interprétation du Samurai fou est tellement riche. Toutes les lois du travail de l’acteur sur lesquelles Ariane insiste sont là, évidentes dans le jeu de cet acteur, l’état, la transposition, l’imagination, le dessin.

Le lendemain, une idée de scène a germé pendant la nuit. J’emmène mon maillot de rugby rembourré aux épaules à la cartoucherie. Je fais ma proposition à quelques collègues. Nous allons tenter la scène de la carte dans Henry IV, celle où les rebelles se partagent entre eux le royaume avant même d’avoir commencé à faire la guerre au roi. J’essaie le personnage du gallois Glendawer. Je trouve dans les costumes un manteau de fourrure noir que je mets par dessus mon maillot de rugby, une jupe à paillette bleu qui fait un peu cotte de maille, J’ajuste un bandeau dans mes cheveux. L’image du film de la veille est tellement présente. Nous nous préparons, avant d’entrer, un des 4 flanche.

« - Non, allez-y sans moi, je ne le sens pas ».

Bon je me retourne vers les 2 autres :

« - Allez, tous pour un, un pour tous, les amis, mais, à la Japonaise ! »

Je n’ai plus les détails de ce qui c’est passé dans la scène, je me souviens du plaisir d’être transformé en Samourai, d’avoir placé notre imagination aussi loin. Sur sa passerelle, Ariane, exulte, nous encourage comme un chef de guerre. Le soir même, elle nous a réunis tous les trois.

« - Voilà, si vous le voulez, vous faites partie du théâtre du Soleil ! » C’était le 1^o Avril 1981. Et ce n’était pas un poisson d’avril, c’est un vrai rêve éveillé. Le lendemain, j’étais en tenue de chantier, une brouette à la main en train d’aménager la salle de répétition. Merci Toshiro Mifune!

^{xli} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído MOSOCO, 1984, p.13 : “*Tout est sérieux, tout se passe à l’instant même, jamais plus tard, jamais avant. Joue au présent, une seule chose à la fois! Oublie complètement l’état précédente pour pouvoir jouer le présent! Savoir abandonner, s’abandonner. La versatilité des états!*”

^{xlii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de LALLIAS, 2003, p. 56: “*La musique joue donc fonction centralisatrice: on ne sait plus très bien qui dirige qui. Est-ce que l’acteur qui m’emmène ou le contraire?*”.

^{xliii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p. 42: “*Il n’y a pas un acteur ici que va dire: « Est-ce qu’on peut répéter? Jean-Jacques n’est pas là, ce n’est pas grave ». Jamais! En plus, on ne répète jamais sans musique. C’est inimaginable et inenvisageable ».*

^{xliv} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.5: “*Pour moi, le corps fait un rythme, que je transcris avec la notation traditionnelle de la musique classique occidentale, et avec la “graphie” un peu différente de la musique moderne, pour les moments plus complexes. Je note aussi le mode mélodique, c’est-à-dire la hauteur de la voix de chaque personnage. Je peux entendre la gamme musicale de chaque acteur, de la note la plus grave à la plus aiguë. Je désaccorde alors tous mes instruments pour m’accorder sur la voix du personnage - qui est différente de celle de l’acteur -, pour être en symbiose avec elle”.*

^{xliv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.6: “*(...) le bourdon sur lequel l’acteur peut ressoner par sympathie”.*

^{xlvi} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de QUILLET, 2013, p. 16 ; 17: “*(...) que les musiciens devaient improviser à partir de notes. (...) La seule notation à laquelle il a recours est le texte, qu’il garde sous les yeux, avec les charnières correspondant aux changements d’instruments ».*

^{xlvii} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de BACCO, fev. 2015, p.7: “*La musique de Jean-Jacques Lemêtre est une musique organique, elle est à la fois écrite mais elle suit le rythme intérieur de l’acteur. Un spectacle est un organisme vivant il n’est jamais tout à fait le même, c’est ce qui fait que le théâtre est l’art de la vie de l’instant ».*

^{xlviii} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de BACCO, fev. 2015, p. 6: “*La musique est à la fois la musique intérieure du personnage, le climat, l’heure, l’urgence, danger, la prémonition, le suspense, le espace-temps. On ne peut réduire la musique à une fonction (...) ».*

^{xlix} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de QUILLET, 2013, p.37: “*(...) on trouve une musique “pour ils s’aiment”. “Ils s’aiment” n’importe où, n’importe comment, n’importe quoi, mais « ils s’aiment », donc on prend une musique que va aller pour « ils s’aiment ». Au Théâtre du Soleil, il n’y a jamais ça parce qu’on est toujours au présent et même de temps en temps, on est proche du dessin animé parce que les « synchro » sont extrêmement précises ».*

^l Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de e-mail 2: “*1°: se laisser faire; 2°: oublier une bonne partie de son acquis musical personnel ; 3° : Écouter/entendre/ouïr/recevoir/proposer/donner ; 4°: faire entièrement cohésion avec la “ triangulaire” de la création : Scène/metteur en scène /musique ; 5°: se donner des mots simples et connus ou des p]hrases à concrétiser : rendre palpable: l’impalpable, musicaliser l’ouragan de la vie”, travailler dur etc... 6°: “musicaliser” l’ensemble des mots importants qui sont dans cet article”.*

^{li} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de e-mail 2: “*se laisser guider, regarder, écouter, se laisser imprégner de la sueur et des larmes des comédiens, savoir goûter et déguster chaque mot dit et joué, recevoir par les oreilles et les yeux mais également par les pores de la peau (...)*”.

^{lii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de e-mail 1: “*La musique de théâtre n’accompagne pas, elle n’illustre pas, elle ne décore pas, elle est la voix qui dit au personnage qui erre dans le théâtre : je t’écoute, je t’entends, je transforme tes cris, tes grincements, ta douleur, tes angoisses en tempêtes majestueuses, elle arrose de sang et de larmes les monologues de ces rois et de ces reines qui combattent avec des mots sur la scène, elle est la mer qui porte l’œuvre théâtrale dans ses bras d’un continent à l’autre, d’un bord à l’autre, elle porte les pièces de théâtre au-delà de la mort quand l’anglais, le français ou l’espagnol se taisent : elle est l’air qui n’oublie pas, qu’on oubliera jamais, en un mot : elle est « destinale » il faut la chercher au plus profond de l’être humain qui joue, qui transpose sur la scène, c’est-à-dire le soliste : l’acteur”.*

^{liii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de ROUGET, 1990, p.232: “*La musique est donc à la fois animation des choses et palpitation de l’être. L’une et l’autre sont ressenties plus intensément lorsqu’on fait la musique que lorsqu’on écoute. Il faudrait pouvoir dire «agir» la musique par opposition à «subir» la musique, car ils s’agit là de deux manières bien différentes de la vivre”.*

^{liv} Tradução minha a partir do original frances. Extraído de ROUGET, 1990, p. 233: “(...) *La musique est par essence mouvement. Elle a pour origine des mouvements corporels – chanter c’est mouvoir son larynx, tambouriner c’est mouvoir ses bras, jouer de la vièle c’est mouvoir ses doigts le long d’un manche et mouvoir un archet en travers d’une corde –, et en retour elle est incitation au mouvement*”

^{lv} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de ROUGET 1990, p.218: “*Dans une offrande musicale passionnée [...] approchaient leurs instruments de son oreille [...]. Durant la phase au sol, nous vîmes une fois la tarentulée ramper jusqu’aux pieds du violoniste et là s’attarder comme si elle était hypnotisée ; le violoniste s’agenouilla alors auprès d’elle, l’enveloppant de sa musique à tel point que son archet semblait avoir pour violon le corps frémissant de la femme*”.

^{lvi} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de ROUGET, 1990, p.511: “*considérât que ses effets son de trois sorte et consistent à dilater, contracter ou calmer les mouvements de l’âme*”.

^{lvii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de ROUGET, 1990, p.394: “*L’art du aulos (...), lui qui ajuste ses harmonies non pas par mesures mais par conjecture empirique (...)*”.

^{lviii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de ROUGET, 1990, p. 395: “*Nobles et gens du commun esclaves et hommes libres y sont constamment opposés*”.

^{lix} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de ROUGET, 1990, p.185: “(...) *Toutes les haute culture on mis les échelles musicales em relation avec les émotions, les passions, l’ordre cosmique, et en définitive la santé morale et physique*”.

^{lx} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.11: “*En Orient, c’est la musique que conduit, c’est elle qui dirige, impose ses règles, ses structures, ses lois, comme dans l’opéra. Il n’y a pas du tout de notion de répertoire, puisqu’il n’y a pas d’auteurs comme en Europe, ni même souvent de partition*”.

^{lxi} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de FÉRAL, 1998, p.228 : “(...) *Un monde barbare et sanglant où les seigneurs sont dévorés par leur appétite de pouvoir, la haine, la vanité, l’orgueil, où le rois peuvent être autant dictateurs que victimes, où ils sont tout-puissants un jour et offerts en sacrifice par leurs vassaux le lendemain*”.

^{lxii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de FRUITS, 1984, p.185 “*Mais aucun Japonais qui vient au théâtre ne me dit : « tu es vraiment très fort en Kabuki ou en Théâtre Nô ». Pour eux, ce n’est pas du tout de la musique de chez eux, c’est autre chose.*”

^{lxiii} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de LALLIAS, 2003, p.54: “*Notre art n’est pas de copier, mais de s’inspirer et de transposer*”

^{lxiv} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de FÉRAL, 1998, p.234: “*Quel degré de connaissance un artiste doit-il avoir de a forme artistique où il désire puiser pour opérer de tels transferts?*”

^{lxv} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de FÉRAL, 1998, p.235; 236: “*Si le première insiste sur le souci de respecter la culture de l’outre, de ne pas la simplifier, de ne pas se l’acaparar, la coloniser em l’important indûment dans une culture ou une pratique pour laquelle elle n’est pas originellement destinée, le second, par contre, privilégie la liberté de l’artiste dont l’art, par nature, procède par emprunts et influences*”.

^{lxvi} Tradução minha, a partir do original em francês. Extraído de FÉRAL,1998, p. 233: “*Face à ces spectacles, le spectateur devenait à son tour producteur de sens. (...) Il était perpétuellement sur la frontière entre deux mondes, à la fois dans l’un et dans l’autre*”.

^{lxvii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p. 116: “*Un important travail de documentation historique accompagne la création. Les acteurs reçoivent une formation musicale dispensée par Jean-Jacques Lemètre qui les fait jouer des divers instruments avec lesquels ils interviendront dans le spectacle. L’arrivée de Lemètre va marquer une nouvelle période pour le Théâtre du Soleil. Il sera très vite l’interlocuteur constant de Mnouchkine et des acteurs pour les trente-cinq ans à venir*».

lxviii Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de TEMKINE, 1984, p.1 : “*L’allusion au Prince Henry dès la fin de Richard II suggère l’idée d’un personnage central reliant thématiquement l’usurpation de Bolingbroke aux funérailles de Henry V* ».

lxix Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.5: « (...) *pour nous plonger dans le monde qu’il raconte, comprendre comment il crée la chronique de son temps, découvrir comment jour les personnages qui la peuplent* ».

lxx Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.117: “*Pour Mnouchkine, ces choix curieusement la relie à la lignée sur laquelle elle a construit son appartenance*”.

lxxi Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.52: “(...) *où la création ne peut être dissociée de l’organisation de la vie d’une maison-téâtre, d’un espace commun et changeant, ouvert au monde éternel du théâtre et à travers lui au monde des hommes et des femmes de son temps* ».

lxxii Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.51: “*Aujourd’hui, on peut considérer que le Théâtre du Soleil a réalisé les joyeux rêves de Copeau et Jovet des années 1915-1916, tout en s’ancrant dans le monde et dans les problèmes de sa réalité politique et sociale* ».

lxxiii Tradução minha, a partir do original espanhol. Extraído de LECOQ, 2003, p.27: “*La enseñanza comenzó com la máscara neutra y la expresión corporal, la comedia del arte, el coro y la tragedia griega, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas, la música y, como base técnica, la acrobacia dramática y el mimo de acción*”.

lxxiv Tradução minha, a partir do original espanhol. Extraído de LECOQ, 2003, p.27: “*Explorando el terreno de lo ridículo y de lo cómico (...)*”.

lxxv Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.124: « *Jean-Jacques Lemetre ouvre un nouveau champ, un nouveau « sol », de nouveaux territoires à la relation théâtre/musique. Grâce à lui, Ariane Mnouchkine offre un soleil nouveau au ciel du théâtre* ».

lxxvi Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.145: « *Le Cycle des Shakespeare se tresse donc comme une sorte de bricolage, au sens levi-straussien, interculturel, né des images et du travail du plateau, renforcé par des documents filmiques sur le théâtre. L’Asie est vaste et les imaginaires voraces* ».

lxxvii Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de ROY, 1982, p.1; 2: “*L’intuition d’Ariane, mettant en scène à la japonaise un classique de la Renaissance situé dans une période de la fin du système féodal, on pourrait la résumer en disant que le passé historique peut subsister dans notre présent – notre histoire dans un autre continent. Le pays du monde ne sont pas toujours contemporains, même au même instant du temps. La souveraineté des luttes pour le pouvoir des rois mérovingiens et la cruauté de despotes africains à la Bokassa appartiennent au même âge de l’humanité, malgré les différences d’époque. Mycènes d’avant notre ère et le Kremelin de Staline sont probablement plus près l’un de l’autre que le Centrafrique d’aujourd’hui et l’Italie actuelle. Le dépaysement dans l’espace de la planète et du temps historique qu’Ariane impose a Richard II n’est pas une trahison: c’est un repayement, rafraîchissement de notre vue. Toutes les civilisations semblent traverser les mêmes stades. L’Angleterre des Plantagenêts est en effet, grosso modo, contemporaine de la période Ashikaga. Si les combats de fauves féodaux de l’Angleterre de la fin d’un Moyen Age sont déchiffrés pour nous, devant nous, à la lumière d’un autre Moyen Age, l’image est ravivée, mais il n’est ni faussée ni trahie*”.

lxxviii Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de SCHWARTZ-GASTINE, p. 60: “*La mise en scène propose un véritable tableau vivant em forme de pietà doloriste. Henry est assis sur la table laquée de noir qui, en une polyphonie sémantique très enrichissant, représente à la fois le trône royal d’Angleterre qu’il a investi et le catafalque sur lequel est exposée la dépouille de son cousin, le roi légitime qui vient de se faire assassiner. Tout comme Marie le fait pour le corps du Christ, il tient entre ses bras le corps inerte de Richard, dont les bras sont grand ouverts en forme de croix. Cette image scénique est tout un symbole chrétien: le roi de douleurs, qui se comparait orgueilleusement à la figure de Christ, est abandonné dans la mort physique, alors que son successeur, son cousin de même sang, s’est fait régicide*”.

^{lxxxix} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de SCHWARTZ-GASTINE, p. 58: “*Le code de l’honneur, les joutes chevaleresques, les obligations d’elléance et de vassalité, le concepte de monarchie de droit divin, la rédemption, (...)* ».

^{lxxx} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.148: “*Certains font de la boxe française, supprimée après un nez écrasé, d’autres du Karaté. Ils s’amusent aux arts martiaux pendant les pauses. La troupe entière, techniciens compris, pratiques le tai-chi pendant quelque temps*”.

^{lxxxix} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de FRUITS, 1984, p.182: “*(...) On recrée le développement même de la musique: Richard c’est rythmique à l’état primitif; après, comme dans l’évolution de la musique, on a les melodies, les voix ...*”

^{lxxxii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.7: « *(...) images de carnaval impregne des poudres odoriférantes et sonorités entêtées, qui bat les flancs de la maison d’Olivia, comme la mer qui a envoyé Viola sur le rivage légendaire d’Illyrie pour la faire naître au théâtre et aux péripéties de la passion amoureuse* ».

^{lxxxiii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.148: “*À partir de la technique du bharata natyam, nous avons cherché un dessin qui permette aux comédiens de se sentir ailleurs, dans une Inde imaginaire. Mon rôle consistait essentiellement à leur donner un cours de danse indienne, le matin, ainsi que des indications d’ordre stylistique, pendant ou à l’issue des répétitions. Indications qui, elles, n’avaient rien à voir avec la danse ; elles étaient d’ordre pratique: comment s’asseoir au sol, se relever, avec un pantalon bouffant. (...) Je leur enseignais la position de ‘première’ demi-pliée, les genoux tournés vers l’extérieur, les plus assis possible, ce qui permet des déplacements extrêmement rapides. On maintient un rapport très serré entre le centre de gravité et le sol et on élimine la translation verticale en marchant; le centre de gravité est poussé à l’horizontale. Cela permet d’aller très vite et accomplir un parcours maximal avec une amplitude de jambes minimale*”.

^{lxxxiv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.125: “*Les comédiens se souviennent avoir répété avec différentes traductions, puis avec ces feuilles manuscrites qui leur parvenaient au compte-gouttes*”.

^{lxxxv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.126: “*Ces sont ces images matériels du jeu Shakespearien, que l’acteur devra capter et renvoyer au public, au-delà des mots prononcés*”.

^{lxxxvi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2014, p.126: “*C’est sur un espace vide que les acteurs, feuillets à la main, apprennent à bien manger les mots, (...), sans les apprendre par coeur, passant d’une pièce à l’autre et d’un rôle à l’autre. Le texte en mains n’est pas un handicap, d’autant qu’on jongle d’abord entre les traductions – on le mémoriserà tout à la fin*”.

^{lxxxvii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.39: “*Nous avons de décalages rythmiques à chaque phrase absolument incroyables et donc, un ensemble de suits de barres de mesures qu’on pourrait voir dans une partition de musique contemporaine, c’est-à-dire des mesures à 4, temps, à 11, à 9, à 8, à 16, etc. (...) Je m’en suis servi comme base de travail et de rencontre avec les acteurs: ‘Qui es-tu? Que fais-tu? Comment parle-tu?’. Je découvre les acteurs par le son, le timbre, la hauteur de leurs voix (...)*”.

^{lxxxviii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de FRUITS, 1984, p.189: “*(...) Georges est à la limite de la voix chantée, mais il ne chante pas. On a reinventé une nouvelle métrique qui n’existe pas en français: des doubles-longues, des double-brèves, et des césures qu’on ne fait pas naturellement; cela donne cette façon bizarre que Georges a de parler dans Richard II. Je lui donnais des solutions techniques, théoriques, et lui les assimilait comme comédien et les transposait. Il s’est inventé son propre système, à partir de toutes les bases que nous nous étions données. Moi je fonctionnais à l’oreille, j’entendais la mélodie qu’il faisait et je le critiquais sur sa mélodie, mais pas sur son jeu d’acteur*”.

^{lxxxix} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.3: “*C’est comme lorsque j’écoute Mozart, et que j’entends les notes sans entendre leur nom: do, ré, fa ...*”.

^{xc} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.16: “*L’acteur est tout à la fois chef d’orchestre et notation musicale*”.

^{xc}ⁱ Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.41: “(...) *tout ela décomposition à l’intérieur de ce qu’on pourrait appeler une mesure. Sauf que ma mesure n’a pas une barre parce que c’est n’est pas un retour cyclique. Puisque tout ça est en prose*”.

^{xc}ⁱⁱ Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p. 50: «(...) *En jazz quand on ne sait plus ce qu’on joue, ça s’entend très bien. Le musicien envoie toutes le gammes, tous les exercices journaliers et les mécanismes, yein-yein-yein ... Le publique pense: ‘il cherche’ et puis tout d’un coup le musicien sort un truc. Mais moi, au théâtre je ne peux pas me permettre de passer des gammes parce que c’esr chaque présent qui compte. Ce n’est pas le même cheminement dans la continuité, parce que je suis à la syllabe près. Je ne suis pas au cycle près, je ne me dis pas: on verra dans tant de mesures plus tard, puisque je n’ai pas barres de mesures. Donc pas de cycle, si je suis en prose* ».

^{xc}ⁱⁱⁱ Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p. 25: « (...) *le point-virgule, par exemple, correspondait à tel ensemble harmonique percursive (...)* ».

^{xc}^{iv} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.3: “*Par exemple, il fallait remplacer la virgule par un cheng coréen, superposé à deux gongs de temple indien*”.

^{xc}^v Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.45: “*La voix est, (...) le noeud géographique précis entre le corps de l’acteurs et la musique. C’est l’endroit exact où s’assemblent ton travail et celui d’Ariane*”.

^{xc}^{vi} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de BACCO, out. 2015, p.1: «(...) *la voix de l’acteur me donne le mode mélodique, par l’hauteur et les notes utilisées avec sa voix et les corps de l’acteur me donne le mode rythmique c’est-à-dire le temps (la vitesse) et les différents rythmes qu’il fait avec son corps* ».

^{xc}^{vii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.4: “*Que faire sur l’entrée d’une quinzaine de personnes sur la scène?*”

^{xc}^{viii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p.49: “*C’était une phrase que tu laissais s’échapper sur l’infini après même que l’acteur soit sorti*”.

^{xc}^{ix} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.9: “*La musique est primitive parce que elle est créée manuellement et corporellement, avec les mêmes instruments que les acteurs: le corps et le souffle*”.

^c Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de MOSOCO, 1984, p.9: “*Image concrète du souffle, de haleine qui part de très loin, de très profond à l’intérieur du corps vers l’extérieur pour poser des sons dans l’air, comme le souffle d’un instrumentiste à vent. Les musiciens et les acteurs respirent ensemble*”.

^{ci} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p. 9: «(...) *Qui sont des instruments en bambous, qui produisent une note chacun, une sorte de trémolo tremblé. Traditionnellement, chacun d’entre eux est joué par un seul musicien. Chacun joue une note, et cela donne une phrase musical* ».

^{cii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de PICON-VALLIN, 2004, p.10: “(...) *en changeant son chevalet, pour obtenir un bruit que les luthiers occidentaux refusent, un son défectueux, parasite, sauvage. J’ai rendu ‘sauvages’ ces instruments occidentaux pour leur donner cet aspect indien, oriental*”.

^{ciii} Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de QUILLET, 2013, p. 36: “(...) *à La Nuit des Rois, c’est était très beau, mais dans les autres pièces, il était impossible de caler l’idée de leitmotiv, l’idée de thèmes pensés à l’avance pour se caler sur les acteurs. Je ne peux même pas y penser parce que me verrai au répétitions en train de me dire: « tigidun, tin, ton, tigidugidugiedon, où est-ce que je vais le mettre? Quand est-ce que je vais le mettre? ». C’est-à-dire que je chercherais différemment. C’est quelque chose qui ne m’intéresse pas* ».

^{civ} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de FRUITS, 1984, p. 186: “(...) *accompagnent les personnages dans une espèce de voyage*”.

^{cv} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de QUILLET, 2013, p.31: “*Au fur et à mesure du travail, on s’est rendu compte de quelque chose à quoi je ne pensais même pas: l’amplification d’un son provient*”.

aussi de la force de l'image théâtrale. C'est-à-dire que toi, public, tu entends quatre fois plus fort le son de mon instrument parce qu'il est complètement juste avec l'image que tu vois au théâtre ».

^{cvi} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de MOSOCO, 1984, p.10: « (...) *communion avec l'acteur, elle s'élabore à partir, d'une mélodie continue de l'acteur avec ses temps forts et ses temps faibles, elle naît du rythme intérieur de chacun et non du battement mécanique de la mesure du vers* ».

^{cvii} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de MOSOCO, 1984, p.10: « (...) *rythmes proches de l'incantation ou de la magie: musique et danse, musique des origines, origine de la musique. C'est ce qui donne l'impression en jouant de ré-inventer la musique* ».

^{cviii} Tradução minha, a partir do original francês, extraído de QUILLET, 2013, p.27: “(...) *deux univers de proposition d'images dans la connotation des gens: ou tu es un troupeau – de moutons, des vaches en transhumance –, ou tu es religieux*”.