

OLMOS, Aline. **O interculturalismo no Théâtre du Soleil**. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Cassiano Sydow Quilici: II Seminário de Pesquisa do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Unicamp, 2014.

RESUMO

Este resumo expandido trata da relação intercultural exercida pelo Théâtre du Soleil no processo criativo do espetáculo *Tambours sur la digue* criado em 1999. Focamos nossa discussão nos princípios norteadores que levaram à criação deste espetáculo e nas ideias de “arte clássica”, “descoberta artística” e “evidência teatral” que guiam a abordagem intercultural realizada pela companhia.

Palavras-chave: Teatro, Interculturalismo, Théâtre du Soleil.

ABSTRACT

This extended abstract deals with the intercultural relations exercised by Théâtre du Soleil in the creative process of their 1999 play "Tambours sur la Digue" ("Drums on the Dike"). Our discussion is focused on the guiding principles that led to the creation of this play and on ideas such as "Classical Art", "Artistic Discovery" and "Dramatic Evidence" that lead the intercultural approach taken by the group.

Keywords: Theater, Interculturalism, Théâtre du Soleil.

Trataremos neste artigo sobre a relação intercultural do Théâtre du Soleil na prática de seus processos criativos. Para isto analisaremos especificamente o espetáculo *Tambours sur la digue* que foi criado em 1999 após dez meses de ensaio. Os princípios norteadores para a sua criação definidos por Ariane Mnouchkine eram: trabalhar uma forma exigente em que os atores entrassem em contato com tradições teatrais que estivessem desaparecendo e que se abordassem problemas ambientais.

Em entrevista feita para esta pesquisa, a atriz Juliana Carneiro da Cunha descreve como ocorreu esta sugestão de Mnouchkine:

(no último dia de encenação de um espetáculo) a gente faz uma grande reunião com todo mundo e ela (Mnouchkine) nos conta o que está germinando, o que está começando a aparecer no seu espírito com relação ao próximo espetáculo que faremos. Considerando que o Théâtre du Soleil é, como a gente gosta de dizer, um teatro escola, ela disse que queria que nós trabalhássemos técnicas e universos diferentes nesta próxima criação, para que nos tornássemos mais versáteis. Em seguida, ela falou do nosso último espetáculo (*Et soudain des nuits d'éveil* de 1997) e sobre a sua forma muito peculiar, que beirava o realismo. Entre outras coisas, ela disse que naquele

momento gostaria que nós pudéssemos trabalhar uma forma, um desenho claro. Disse que íamos trabalhar muito para conseguirmos entender como nos expressar em uma forma que a gente ainda não sabia qual era, mas que ela gostaria que fosse extremamente exigente. Então ela disse: “para isso nós temos que ir para o Oriente”.

Diante destas proposições da diretora, o Théâtre du Soleil ofereceu uma ajuda de custo para que cada ator (e também para as figurinistas, o músico e outros artistas da companhia) viajassem livremente durante um mês entre o Japão, o Taiwan, o Vietnã e a Coreia. As viagens poderiam se concentrar em apenas um dos quatro países ou em visitas a todos os destinos sugeridos, cabia a cada pessoa definir seu itinerário mantendo o objetivo de entrar em contato com diversas formas de expressão teatrais orientais.

De volta à Cartoucherie, após a viagem descrita, Juliana Carneiro da Cunha relatou que no primeiro dia de improvisações Mnouchkine disse para os atores: “Vamos trabalhar com vocês durante três dias em *forma* de marionetes”, mas a diretora não especificou qual tipo de marionetes os atores deveriam ser.

Na mesma entrevista concedida para esta pesquisa a atriz define *forma* da seguinte maneira:

(*forma* é) a maneira que você escolhe para desenhar um personagem, para contar a história, para fazer com que isso seja teatro. Qual é a forma do meu corpo? Quer dizer, qual a referência você poderia citar se você me visse em cena? Você poderia dizer que eu estava atuando com uma *forma* dançante. Ou com uma *forma* clownesca, são exemplos de *formas*.

Carregados de referências recolhidas nas viagens as experimentações começaram a acontecer, porém a busca pela transposição da *forma* da marionete, uma vez que não se utilizavam bonecos propriamente, mas o corpo dos atores, excedeu os planejados três dias e se manteve durante todo o processo criativo.

Neste processo de criação, que como relatamos durou dez meses de trabalho diário (o grupo trabalhava de oito a dez horas por dia durante cinco dias por semana), percebemos alguns princípios norteadores do trabalho intercultural realizado pelo grupo. São eles: o conceito de arte clássica, de descoberta artística e a ideia de evidência teatral.

Em entrevista registrada no DVD *Marionette et théâtre d'objet* editado

pela CRDP de l'academie de Lyon, Mnouchkine define a diferença que percebe entre arte tradicional e arte clássica ao falar sobre o Bunraku:

Eu penso que às vezes me engano ao utilizar tão frequentemente o termo "arte tradicional", eu acho que nós deveríamos falar em "clássicos". Eu acho que o Bunraku é uma arte clássica, ou seja, uma arte modelo e nós nos inspiramos no Bunraku enquanto arte clássica, não tradicional, ou seja, não étnica ou limitada. E um verdadeiro clássico é capaz de suportar todas as inovações ou interpretações, desde que elas sejam sinceras, e que estejam em busca de uma verdade profunda.

Ou seja, ao observar o que geralmente chamamos de artes tradicionais sob o ponto de vista da arte clássica, a diretora estabelece uma relação com tais referências bastante diferenciada. Ao compreendê-las como artes clássicas ela encontra espaço para reinterpretá-las e redescobri-las sem estabelecer uma relação distanciada onde determinada referência é observada exclusivamente a partir de suas características étnicas e específicas da cultura e do período ao qual faz parte. A ideia de arte clássica oferece uma abertura e um acesso a tais referências para atualizá-las e reinterpretá-las.

Na prática do fazer teatral da companhia, tal ideia está associada à concepção de descoberta artística, definida pela diretora na mesma entrevista citada:

Nada se cria, tudo se transforma. Isso é verdade cientificamente e eu acho que é também extremamente verdade no teatro. Tudo se descobre, se redescobre, tudo está escondido e precisa ser descoberto (...) tudo está coberto, tudo é subjacente. É preciso tirar as diferenças, a casca, os obstáculos, tirar o que esconde o essencial da arte teatral. Então cada um, que seja nós ou outros, buscam um método para descobrir. Eu sei que eu recuso a palavra inventar, porque eu sei que quando há uma invenção tem uma adição e frequentemente existe uma compensação por causa disso.

Aqui observamos que a postura da diretora com relação à criação teatral está muito associada à escuta e à observação do trabalho prático. Ou seja, no caso de trabalhos que têm como base a referência de uma forma artística específica, esta deve ser trabalhada limpando os obstáculos e empecilhos que ocultem sua essência teatral, para que esta arte clássica possa

ser revisitada.

Um ponto importante notado na ideia de descoberta artística é a recusa pela invenção, trata-se muito mais de um trabalho de observação, diagnóstico e percepção da referência com que se trabalha, observando-a dentro da prática teatral, do que uma busca por somar a ela referências atuais.

No trabalho da companhia a descoberta artística tendo como referência uma arte clássica é feita diretamente em cena, por meio das improvisações dos atores tendo como parâmetro de medida a “evidência teatral”.

A ideia de evidência teatral é a de que só se descobre formas de transposição, reinterpretações ou atualizações de artes clássicas a partir da busca prática do fazer teatral (descoberta artística) e que o encontro desta releitura só se concretiza a partir da percepção efetiva de que tal proposição se realiza efetivamente em cena. Especificamente no processo criativo que estudamos, temos o seguinte exemplo de evidência teatral:

Durante um longo momento nós trabalhávamos com a marionete, mas o manipulador não aparecia. Eu buscava como fazer aparecer o manipular e, evidentemente, o Bunraku estava muito presente no meu desejo, mas eu devo dizer que eu me dei conta que seria um esforço tão grande para os manipuladores que eu não os ajudava a surgir. Um dia Duccio, o mais leve entre nós, e Vincent, que era um dos atores mais fortes, pegaram a indicação do manipulador ao pé da letra e fizeram uma proposição com um manipulador. Duccio entrou em cena com Vincent atrás dele vestido todo de preto e com um olhar muito atento para Duccio, o que era bastante esplêndido, e havia uma cinta de tecido ao redor de Duccio pela qual Vincent o tomou e o segurou fazendo um salto muito leve. E assim, tudo se simplificou e a coragem destes dois meninos, desses dois atores que se disseram: "é assim que é preciso fazer, então temos que assumir", abriu uma porta e eu não tinha mais que me preocupar sobre como iria fazer para representar a marionete. Era evidente, como muito frequentemente, essa descoberta foi graças a coragem do teatro. Ao fato de que haviam dois atores que manifestavam pelas proposições que faziam, que estavam prontos a superar a fadiga e todo o trabalho de musculação que teriam que fazer.

Ou seja, por meio destas três ideias norteadoras percebemos que o caminho utilizado pelo grupo para se inspirar em tradições estrangeiras é bastante particular e se difere das abordagens feitas por outros grandes nomes da cena mundial como Barba, Artaud e Brook. A partir destes três princípios o Théâtre du Soleil busca reinventar o teatro atual usando suas bases de referência de forma livre e imaginada, tendo a eficácia da cena como

parâmetro máximo de escolhas artísticas.

Referências Bibliográficas

PASCOUD, Fabianne (ent.). **A Arte do Presente**: Entrevistas com Ariane Mnouchkine. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobongo, 2011

QUILLET, Françoise. **L'Orient au Théâtre du Soleil**. Paris : Harmattan, 1999.
Marionnete et théâtre d'objet. [Documentário]. França, 1970. Título em português: Marionete e teatro do objeto. Lyon: CRDP DE L'ACADEMIE DE LYON – SCÉRÉN/CRDP. 2DVD.