



EDIÇÃO ESPECIAL

PETER BROOK E
ARIANE MNOUCHKINE

Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais

Vol. XI

Fausto Viana,
Sergio Ricardo Lessa Ortiz e
Juliana Birchal
(orgs.)

Fausto Viana, Sergio Ricardo Lessa Ortiz
e Juliana Birchal(orgs.)

Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais

Volume XI
Edição Especial Peter Brook
e Ariane Mnouchkine

ISBN 978-85-7205-283-2
DOI 10.11606/9788572052832

São Paulo
ECA-USP
2024


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana, Sergio Ricardo Lessa Ortiz e Juliana Birchal
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges
Revisão: Márcia Moura
Foto da Capa: Detalhe de foto, feita pelo fotógrafo Maurício Alcântara no Théâtre du Soleil

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : volume XI : edição especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine / organização Fausto Viana, Sérgio Ricardo Lessa Ortiz e Juliana Birchal. – São Paulo : ECA-USP, 2024.
PDF (509 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-283-2
DOI 10.11606/9788572052832

1. Figurino. 2. Cenografia. 3. Teatro. 4. Traje de cena. 5. Brook, Peter. 6. Mnouchkine, Ariane. 7. Théâtre du Soleil. 8. Bouffes du Nord. I. Viana, Fausto. II. Ortiz, Sérgio Ricardo Lessa. III. Birchal, Juliana.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizamos a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais - Volume XI - Edição Especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana, Juliana Birchal e Sergio Ricardo Lessa Ortiz .. 5

AS LINHAS DO TEMPO DE BROOK E MNOUCHKINE

Fausto Viana, Juliana Birchal e Sergio Ricardo Lessa Ortiz .. 10

CADERNO 1 – Théâtre du Soleil

ENTREVISTAS INÉDITAS

1. ENTREVISTA COM ALINE BORSARI

Juliana Birchal 21

2. ENTREVISTA COM MAURICE DUROZIER

Juliana Birchal 32

3. ENTREVISTA COM DOMINIQUE JAMBERT E VINCENT MANGADO

Juliana Birchal 38

4. ENTREVISTA COM DUCCIO BELLUGI-VANNUCCINI

Juliana Birchal 54

5. RELATO DE VIAGEM: UM ENCONTRO COM ERHARD STIEFEL

Juliana Birchal 63

TRADUÇÕES DE ENTREVISTAS DO PASSADO DO THÉÂTRE DU SOLEIL

6. ENTREVISTA COM NATHALIE THOMAS

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana 87

7. ENTREVISTA COM NATHALIE THOMAS E MARIE-HÉLÈNE BOUVET

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana 92

ARTIGOS INÉDITOS E TRADUÇÕES DO THÉÂTRE DU SOLEIL

8. A CENOGRAFIA E O FIGURINO DE 1789 E 1793

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana 104

9. TRAJES EFÊMEROS PARA A CONCRETIZAÇÃO DO ETERNO RITUS TEATRAL

Fausto Viana e Rosane Muniz 116

10. OS TRAJES DE CENA DO THÉÂTRE DU SOLEIL

Fausto Viana 125

11. NOSSA VIDA NA ARTE: FIGURINOS, CENÁRIOS E AS MUDANÇAS QUE... VATICINAM?	
Fausto Viana, Juliana Birchal e Sergio Ricardo Lessa Ortiz ..	140
12. MINHA AVENTURA COM O THÉÂTRE DU SOLEIL	
Juliana Birchal	156

CADERNO 2 – Peter Brook

ENTREVISTAS INÉDITAS

13. ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM CHLOE OBOLENSKY	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	167
14. ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM GUNILLA WEISS	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	192
15. ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM JEAN-GUY LECAT	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	245
16. ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM JEAN KALMAN	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	286
17. ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM SALLY JACOBS	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	314
18. ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM YOSHI OIDA	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	346
19. RELATOS DA VIAGEM	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	369

CADERNO 3 – Ensaios Fotográficos

ENSAIO JULIANA BIRCHAL

Juliana Birchal	382
-----------------------	-----

ENSAIO FAUSTO VIANA

Fausto Viana	434
--------------------	-----

ENSAIO SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ

Sergio Ricardo Lessa Ortiz	453
----------------------------------	-----

ENSAIO MAURÍCIO ALCÂNTARA

Maurício Alcântara	473
--------------------------	-----

PARTICIPARAM DESTA EDIÇÃO.....	504
---------------------------------------	------------



Apresentação

Apresentação

Fausto Viana, Juliana Birchal e Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Chegamos à edição de número 10 de *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais*, uma edição especial sobre a cenografia e os trajes de cena de Ariane Mnouchkine e Peter Brook.

É inegável que Ariane Mnouchkine e Peter Brook figuram entre os encenadores mais relevantes da metade do século XX para o século XXI. As suas longas trajetórias à frente de companhias de teatro revolucionaram a cena contemporânea, além de ter contribuído na formação de gerações de artistas espalhados pelo mundo. O reconhecimento de tamanha importância de Mnouchkine e Brook no mundo do teatro é palpável, seja nas numerosas pesquisas e publicações dedicadas a eles, seja pela quantidade de prêmios e condecorações recebidos por ambos. Mesmo distantes do Brasil, as suas práticas, pensamentos e percursos ecoam em artistas e pesquisadores deste lado do Oceano Atlântico.

Ariane Mnouchkine e Peter Brook compartilham muitas semelhanças.

Com cerca de seis anos de diferença, eles fazem parte da geração que passou pelo período da Segunda Guerra Mundial; viveu os anos de efervescência cultural dos anos 1960/70 e contribuiu para a instauração do teatro popular. Ariane Mnouchkine é fundadora e diretora do Théâtre du Soleil, uma das mais longevas experiências de trupes teatrais da contemporaneidade. Peter Brook esteve à frente do Centro Internacional de Pesquisa Teatral sediado no Théâtre des Bouffes du Nord por quase 50 anos. Os dois grupos se localizavam na capital francesa, mas são teatros do mundo tanto pela composição multicultural com artistas advindos de diversos países quanto pela aproximação de temáticas que ultrapassam as fronteiras do continente europeu. Aliás, Mnouchkine e Brook são fascinados pelo Oriente, trazendo

para dentro de cena a Índia, o Mali, a China, o Japão e conectando a humanidade para além de suas particularidades regionais. Assim, embora cada encenador seja um universo por si só, parece-nos apropriado que ambos possam figurar numa mesma publicação.

Neste ano de 2024, em que publicamos este dossiê, completam-se dois anos do falecimento de Peter Brook e 85 anos de idade de Ariane Mnouchkine – ela segue em plena atividade. Numa arte efêmera como o teatro, deparar-se com a finitude da vida parece ser inevitável. Afinal, qual é o legado que estes encenadores deixam para os artistas do século XXI? O que se tornou o Théâtre des Bouffes du Nord após a partida de Brook e o que será do Théâtre du Soleil? Como a prática de Ariane Mnouchkine se manifesta no período atual de sua vida? Embora possa parecer que tudo já foi dito ou feito, ainda há muita vida artística pulsando nos palcos destas companhias e nos interessa entender como elas fazem teatro diante de tudo o que lhes fora delegado por tais encenadores.

Para esta edição especial de *Dos Bastidores eu vejo o mundo*, dedicada aos monumentais Brook e Mnouchkine, reunimos três artistas-pesquisadores que tiveram sua vida atravessada de alguma forma por estes encenadores para organizar textos, artigos, relatos e entrevistas que abordam o traje de cena e a cenografia, tema principal desta publicação. Assim, trazemos em primeira mão colaborações valiosíssimas e muitas delas inéditas em língua portuguesa. Optamos também por reeditar publicações realizadas anteriormente por autores brasileiros e estrangeiros que contribuem significativamente com este dossiê.

A edição é composta de quatro cadernos. No primeiro deles, está incluso este texto de apresentação, seguido por *As linhas do tempo de Brook e Mnouchkine*, uma linha do tempo com os principais eventos e produções artísticas de Ariane Mnouchkine e Peter Brook organizados cronologicamente.

O segundo caderno é dedicado ao Théâtre du Soleil, que contém entrevistas inéditas com os atores Aline Borsari, Maurice Durozier, Dominique Jambert, Vincent Mangado e Duccio Bellugi-Vannuccini concedidas à Juliana Birchal

durante pesquisa de campo para o mestrado em fevereiro de 2023. As entrevistas tiveram como foco o trabalho da trupe com máscaras e mascaramentos. Dentre elas, também figura o relato de encontro da pesquisadora com o mascareiro Erhard Stiefel, responsável por confeccionar máscaras, esculturas, bonecos e adereços cenográficos para o Soleil. Em seguida, encontram-se entrevistas das costureiras-figurinistas Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet concedidas a diferentes revistas e inéditas em português, bem como o artigo que as segue: *Cenografia e figurinos 1789-1793*, traduzido por Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana.

Na sequência, três artigos inéditos: *Trajes efêmeros para a concretização do eterno ritus teatral*, de Fausto Viana e Rosane Muniz; *Os trajes de cena do Théâtre du Soleil*, por Fausto Viana, e o artigo inédito *Nossa vida na arte: figurinos, cenários e as mudanças que...vaticinam?* de Fausto Viana, Sérgio Lessa e Juliana Birchal que analisa os elementos da visualidade presentes no espetáculo mais recente da trupe com direção de Richard Nelson. Este caderno se encerra com o relato de Juliana Birchal que narra o seu encontro com o Théâtre du Soleil no Brasil e de sua experiência durante a residência artística realizada entre 2014 e 2016.

O terceiro caderno reúne trabalhos em torno de Peter Brook e o Théâtre des Bouffes du Nord. Esta sessão é aberta por entrevistas inéditas concedidas a Sérgio Lessa com as cenógrafas e figurinistas Chloe Obolensky, Gunilla Weiss e Sally Jacobs, o diretor técnico Jean-Guy Lecat, o iluminador Jean Kalman e com o ator e diretor Yoshi Oida. Todas as entrevistas foram conduzidas ao longo do ano de 2012 como parte da pesquisa de mestrado de Lessa. Após as entrevistas, o leitor encontra um relato de viagem e de pesquisa também de Sérgio Lessa que conta como foi a elaboração do roteiro de viagem e encontros que teve com os envolvidos junto ao Théâtre des Bouffes du Nord.

O quarto e último caderno é composto por quatro ensaios fotográficos. Os três primeiros, de Juliana Birchal, Fausto Viana e Sérgio Lessa, reúnem fotos analógicas e digitais de

suas visitas e encontros com ambas as companhias de teatro ao longo dos anos de 2000 a 2023. O último ensaio são fotos de Maurício Alcântara do espetáculo *Os efêmeros*, no SESC Belenzinho, em São Paulo, em 2006. Agradecemos ao Maurício, que felizmente concordou em contribuir para esta edição.

Ao trazermos a público estes materiais de base – nossas pesquisas, estudos, ensaios, entrevistas (uma fonte de pesquisa primária muitas vezes ignorada) e relatos – temos o claro entendimento de que conhecimento compartilhado é conhecimento vivo e que pulsa, talvez por séculos. Também é este o nosso desejo: que Brook/ Bouffes du Nord e Soleil / Mnouchkine continuem pulsando por séculos.

Boa leitura!



AS LINHAS DO TEMPO DE BROOK E MNOUCHKINE

Gráficos: Maria Eduarda Borges

Théâtre Du Soleil

Peter Brook

1935

Aos 10 anos Brook já mostrou seu interesse pelas artes representativas nos seus brinquedos infantis preferidos: sua câmera fotográfica e seu teatro de fantoches. Coursou a escola preparatória de em St. Georges e depois mudou-se para a Westminster School.

Curiosidade: relatou em uma entrevista a Fernando Eichenberg que sua paixão por Shakespeare começou cedo. Aos 7 anos de idade encena Hamlet aos seus pais usando marionetes confeccionadas em papelão

1936

Contraiu tuberculose e seu pai decidiu enviá-lo à Suíça para se recuperar. Para Peter Brook essa viagem foi libertadora pois permitiu que ele se afastasse da escola. Foram anos em que Peter teve contato intenso com a leitura, fotografia e cinema

1939

Retornou à Inglaterra e ingressou na Gresham's em Holt. Ali teve contato com leituras de Byron a Eliot. Tomou classes de música com Mrs. Biek – pianista e compositora do Conservatório de Moscou. E considerou as aulas como a melhor escola de arte dramática

1941

Aos 16 anos abandonou a escola e voltou a Londres. Seu pai propôs entrar num estúdio de documentários com a promessa de ir à universidade. Entrou nos estúdios de filmagem de Merton Park, ao sul de Londres. Como sua tarefa não era muito atraente no estúdio, montou com amigos em um sótão: A duquesa de Malfi de John Webster

1942

Entrou para o Magdalen College em Oxford para estudar direito. Ali teve contato com o teatro universitário e realizou durante as férias de verão o espetáculo: O doutor Fausto de Marlowe. Fundou a University Films Society (interesse intenso por cinema) com a realização de um filme: A viagem sentimental baseado na novela do escritor inglês Lawrence Stern. Foi expulso da universidade por este trabalho.

1945

Alguns anos mais tarde começou a atrair atenção ao realizar a peça: A máquina infernal de Jean Cocteau no Chanticleer Club Theatre de Londres. Logo em seguida encenou Pigmaleão de Bernard Shaw e em seguida foi Homem e super-homem convidado por Barry Jackson, onde conheceu o ator Paul Scofield renomado ator inglês. Neste mesmo ano encenou Vida e Morte de Rei João, seu primeiro contato profissional com Shakespeare. Também dirigiu: A dama do mar de Ibsen, estes últimos junto com Paul Scofield. E foi convidado para dirigir a Companhia de Repertório de Birmingham

1946

Dirigiu Trabalhos de Amor Perdidos, uma das primeiras comédias de Shakespeare em Stratford-upon-Avon e Os irmãos Karamazov de Dostoiévski no Teatro Lírico de Hammersmith e Huis clos (À porta fechada) de Jean Paul Sartre no Arts Theatre de Londres

1947

Fez Romeu de Julieta de Shakespeare em Stratford-upon-Avon com Paul Scofield como Mercúcio. Também dirigiu dois espetáculos de Jean-Paul Sartre: Homem sem sombra de Sartre, criticado por mostrar cenas de sadismo e morte, e A prostituta respeitosa

1948

Esse ano se concentrou no estudo das óperas montando Boris Godunov de Mussorgsky e La Bohème de Puccini

1949

Continuou sua pesquisa sobre a arte lírica e faz As bodas de Figaro de Mozart, The dark of the moon de Howard Richardson e William Berney, Os Olímpicos de Sir Arthur Bliss e Salomé de Richard Strauss essa última inspirada nas pinturas de Salvador Dalí

1950

Pôs em cena a obra de Jean Anouilh, Anel em volta da Lua com Paul Scofield; também Medida por medida de William Shakespeare no teatro de Stratford-upon-Avon e finalmente a farsa de André Roussin, Uma certa cabana, traduzida por Nancy Mitford

1951

Colocou em cena: A morte do caixeiro viajante de Arthur Miller no teatro nacional da Bélgica. A penny of a song de John Whiting; Conto de inverno de William Shakespeare, Heaven and Earth escrita por Brook e seu amigo Denno Cannam para TV, e finalmente Colombina de Jean Anouilh. Casou-se com Natasha Parry

1953

Encenou as seguintes obras: A ópera dos mendigos com Laurence Olivier baseada na ópera satírica de John Gay. Fausto de Gounod, Veneza preservada de Thomas Otway, recolocou em cartaz a comédia de André Roussin, Uma certa cabana. E fez a primeira gravação para televisão de Rei Lear com Orson Welles como Lear

1954

Durante esse ano dirigiu The dark is light enough de Christopher Fry no Teatro Aldwych de Londres, Both ends meet do comediante Arthur Macrae, The house of the flowers, seu primeiro musical na Broadway de Truman Capote e Harold Arlen

1955

Dirigiu A cotovia uma versão de Jean Anouilh sobre a lenda de Santa Joana de Arco traduzida por Christopher Fry. Títus Andronicus de Shakespeare no teatro de Stratford-upon-Avon, protagonizado por Sir Laurence Olivier e Vivien Leigh, desenhou também o cenário deste espetáculo. Os críticos o colocaram como sendo um novo infante da direção teatral. Realizou também sua primeira experimentação de Hamlet de Shakespeare no Teatro Phoenix de Londres e no Teatro de Arte de Moscou. Brook visitou a terra natal de seus pais e descreveu com grande entusiasmo a experiência. Logo após encenou O poder e a glória de Graham Greene e Reunião de família de T.S. Eliot

1956

Dirigiu Um panorama visto da ponte de Arthur Miller e Gata em telhado de Zinco Quente de Tennessee Williams com atuação de Jean Moreau

1957

Dirigiu a ópera Eugene Onegin de Tchaikovsky em Nova Iorque, e sua primeira versão de A tempestade de Shakespeare no teatro de Stratford-upon-Avon

1958

Montou em francês o espetáculo Um panorama visto da ponte de Arthur Miller, dirigiu A visita da velha senhora de Friedrich Dürrenmatt nas províncias inglesas e em Nova Iorque e Irma la dulce de Alexandre Breffort

1959

Dirigiu The fighting cock baseada em L'Hurluberlu de Jean Anouilh

Genghis Khan (apesar de não ser ainda oficialmente o Théâtre du Soleil)

Os pequenos burgueses

1960

Colocou em cartaz novamente A visita da velha senhora de Friedrich Dürrenmatt, O balcão de Jean Genet e filma Moderato Cantabile sobre a novela de Marguerite Duras

1961

Brook decidiu se afastar do teatro. Filmou somente O senhor das moscas, baseado na novela de William Golding

1962

Se tornou diretor da Royal Shakespeare Company e colocou em cartaz Rei Lear de William Shakespeare com Paul Scofield como Lear no Teatro Aldwych de Londres. Nasceu sua filha Irina Brook

1963

Realizou: Os físicos de Friedrich Dürrenmatt no Teatro Aldwych de Londres, volta a dirigir A tempestade de Shakespeare no teatro de Stratford-upon-Avon. Os perigos de Scobie Pitt um musical de Julian More, Monty Norman e David Heneker; A Dança do Sargento Musgrave de John Arden e finalmente O vigário de Rolf Hochhuth

1964

Marco na trajetória de Peter Brook. Grupo Teatro da Crueldade: dirigiu Os biombos-primeira parte de Jean Genet; Marat/Sade de Peter Weiss e Os físicos de Friedrich Dürrenmatt

O capitão Fracasse

A cozinha

Sonho de uma noite de verão

Os palhaços

1965

Retomou com Peter Weiss O Interrogatório, sobre Auschwitz no Teatro Aldwych de Londres

1966

Realizou o processo de criação coletiva U.S. sobre a Guerra do Vietnã no Teatro Aldwych de Londres

1967

Filmou Marat/Sade

1968

Filmou Tell me lies – um filme sobre Londres, baseado na criação coletiva U.S. Dirigiu Édipo de Sêneca com adaptação de Ted Hughes e uma nova versão e A tempestade de Shakespeare. Foi convidado por Jean Louis Barrault para começar suas investigações teatrais em Paris. Nasceu seu filho Simon Brook

1969

1789

1970

Voltou a pesquisar Shakespeare com *Sonho de uma Noite de Verão* em Startford-upon-Avon e no Teatro Aldwych de Londres. Coloca em cartaz *O homem abelha* de Orme de Frank Stockton

1793

1971

Filmou *Rei Lear* em película. Iniciou as atividades com o Centro Internacional de Pesquisa Teatral em Paris. Experimentou criação com *Orghast* de Ted Hughes em Persépolis (Pérsia)

1972

O grupo continuou sua experiência em Paris, viajou para o continente africano e lá dirigiu *A conferência dos pássaros* em Níger e Dáhomé, fazendo turnê com o espetáculo pelos Estados Unidos

1973

Encenou *Kaspar de Peter Handke* no Mobilier Nacional

1974

Abriu seu teatro Bouffes du Nord em Paris com a apresentação de *Timão de Atenas* de William Shakespeare com adaptação de Jean Claude Carrière

A era de ouro, primeiro esboço

1975

Realizou a apresentação de *Os Iks* de Colin Turnbull no Bouffes du Nord. E colocou em cartaz novamente: *A Conferência dos Pássaros* e *Timão de Atenas*

1976

Levou *Os Iks* a Londres, Estados Unidos e outros países da Europa

1977

Dirigiu *Ubu* de Alfred Jarry e começou a filmar a sua homenagem a Gurdjieff: *Encontro com homens notáveis*

1978

Levou *Ubu* à Londres e à América Latina, e dirigiu *Medida por medida* de William Shakespeare com adaptação de Jean Claude Carrière no Bouffes du Nord

1979

Mefisto, romance de uma carreira

Dirigiu Antônio e Cleópatra de Shakespeare em Startford-upon-Avon e no Teatro Aldwych de Londres pela Royal Shakespeare Company. Viajou com *Medida por medida* pela Europa e *A conferência dos pássaros* de Fari Uddin Attar a Avignon. Encerrou a filmagem de *Encontro com homens notáveis*

1980

Levou Os Ossos, Os Iks, Ubu e A conferência dos pássaros para Austrália e Nova Iorque

Ciclo dos Shakespeares-
Ricardo II

1981

Estreou com o espetáculo O jardim das cerejeiras de Anton Tchekhov no Bouffes du Nord e dirigiu a ópera A tragédia de Carmen de Georges Bizet no Lincoln Center de Nova Iorque e depois no Bouffes du Nord

Ciclo dos Shakespeares-
Noite de reis

1982

Filmou três versões de A tragédia de Carmen

1983

Voltou com o espetáculo O jardim das cerejeiras de Anton Tchekhov no Bouffes du Nord. Dirigiu Chin Chin de François Billeldoux, no Teatro Montparnasse em Paris

Ciclo dos Shakespeares-
Henrique IV

1984

A história terrível mas inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja

1985

Depois de vários anos debruçados sobre o texto sagrado hindu Mahabharata Peter Brook junto com Jean Claude Carrière levou a peça ao festival de Avignon e estréia a peça no Bouffes du Nord

Traduziu a Ópera Carmen ao Japão

1986

A Indiada ou a Índia dos seus sonhos

1987

Levou Mahabharata à Zúrich, Los Angeles e Brooklyn

1988

Produziu O jardim das cerejeiras de Anton Tchekhov no Brooklyn e levou Mahabharata à Glasgow, Austrália e Japão. Fez também a filmagem do espetáculo Mahabharata.

1989

Começou a pôr em cena obras africanas: Woza Albert de Percy Mtwa, Mbongeni Ngema e Barney Simon e dirige a sua última versão de A tempestade de Shakespeare

Ciclo dos Átridas –
Agamêmnon

1990

Ciclo dos Átridas -
Coéforas

1991

Ciclo dos Átridas -
Eumênides

1992

Dirigiu a ópera
Impressões de Pélleas de
Claude Debussy.

A Índia de pai para filho ,
de mãe para filha
(direção de Rajeev Sethi
a partir de uma ideia de
Ariane Mnouchkine)

1993

Realizou turnê com a
ópera Impressões de
Pélleas pela Europa.
Experimentou nos
centros de saúde mental
e produz O homem que
confundi sua mulher
com um chapéu,
baseado no livro de
Olivier Sacks.

A cidade perjura ou o
despertar das Irínias

1994

Tartufo

1995

Qui est là? (Quem vem
lá?) – a primeira frase da
peça pronunciada por
Bernardo a um dos
sentinelas no começo do
primeiro ato; composto
por fragmentos de
Hamlet.

Projeto sobre as
influências dos primeiros
diretores de teatro como
Antonin Artaud, Bertolt
Brecht, Gordon Craig,
Meyerhold, Stanislavski e
Seami.

Colocou em cena
novamente Dias felizes
de Beckett.

E súbito noites de vigília

1997

Retornou com a peça O
homem que no Bouffes
du Nord e leva Dias
felizes de Beckett a
Londres

1998

Dirigiu e adaptou Eu sou
um fenômeno de Marie-
Hélène Estienne (do livro
Une prodigieuse
memoire do neurologista
Alexandre Luria. E dirigiu
a ópera Don Giovanni
de Mozart.

Tambores sobre o dique

1999

Sobressaem as temáticas
de temas africanos: O
terno de Mthobi
Mutloase, e A ilha de
Athol Fugard, John Kani
e Wilson Ntshona e
finalmente Sizwe Banzi
est mort de Athol Fugard,
John Kani e Wilson
Ntshona; todas
adaptadas ao Frances
por Marie-Hélène
Estienne

2000

Estreou A tragédia de
Hamlet no teatro Bouffes
du Nord

2001

Foi para Buenos Aires com O homem que. Seu filho Simon Brook fez a gravação de Brook by Brook, documentário a respeito da vida do pai e da história da montagem de A tragédia de Hamlet

2002

Se permitiu confrontar com o teatro inglês contemporâneo Far away de Caryl Churchill. Realizou a adaptação de A tragédia de Hamlet para TV e colocou em cena uma parte de Mahabharata: A morte de Krishna com Maurice Bénichou

O último Caravançarã (Odisséias)

2003

Encenou Tua mão na minha

2004

Estreou Tierno Bokar de Amadou Hampâté Ba com adaptação de Marie-Hélène Estienne e levou ao Théâtre des Bouffes du Nord A morte de Krishna e O grande inquisidor de Dostoievski

2005

Retomou dois projetos: A morte de Krishna e O grande inquisidor de Dostoievski – (temática da morte)

Os efêmeros

2006

Encenou Sizwe Banzi est mort de Athol Fugard, John Kani e Wilson Ntshona.

2008

Fez Fragmentos de Samuel Beckett inspirado em obras curtas do autor.

2009

Realizou no Théâtre des Bouffes du Nord os espetáculos O amor é minha sina com sonetos de William Shakespeare e volta a colocar em cartaz 11 and 12 after Vie et enseignement de Tierno Bokar - Le Sage de Bandiagara de Amadou Hampâté Bâ

2010

Os naufragos do Louca Esperança (Auroras)

Fez Warum warum texto desenvolvido coletivamente com Marie-Hélène Estienne

2011

Encenou a ópera A Flauta Mágica de Mozart e parte em turnê mundial

Genghis Khan (apesar de não ser ainda oficialmente o Théâtre du Soleil)

A história terrível mas inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja (direção de Georges Bigot e Delphine Cottu, com atores do Camboja)

A vigília noturna (Criação coletiva do Teatro Aftaab, dirigido por Hélène Cinque)

Macbeth

Um quarto na Índia

2012

2013

2014

2105

2016

Filmou o documentário The Tightrope em coparticipação escrita com seu filho Simon Brook, que dirigiu o filme

Encenou o espetáculo O Traje, baseado no conto de Can Themba, dirigido em parceria com Marie-Hélène Estienne e Franck Krawczyk

Montou o espetáculo O Vale do Espanto, adaptação de A Conferência dos Pássaros em parceria com Marie-Hélène Estienne no Théâtre des Bouffes du Nord

Dirigiu o espetáculo Campo de Batalha, trecho de Mahabharata adaptado por Jean-Claude Carrière, dirigido em parceria com Marie-Hélène Estienne no Théâtre des Bouffes du Nord

Nosso pequeno Mahabharata

Kanata- episódio 1- A controvérsia

A ilha de ouro

Nossa vida na arte

2018

2019

2020

2021

2022

2023

Dirigiu a peça O Prisioneiro, escrito e dirigido por Peter Brook em parceria com Marie-Hélène Estienne no Théâtre des Bouffes du Nord. Turnê do espetáculo Campo de Batalha, pela Bélgica

Estreou o espetáculo 'Por quê?' escrito e dirigido por Peter Brook e Marie-Hélène Estienne no Théâtre des Bouffes du Nord. Turnê do espetáculo O Prisioneiro, no Instituto Grotowski na Breslândia, na Polônia

Apresentação do espetáculo 'Por quê?' de Peter Brook e Marie-Hélène Estienne no festival Scènes Vosges em Épinal, na França. Concepção do workshop Ressonância Shakespeare baseado na montagem de A Tempestade de Shakespeare idealizado por Peter Brook em parceria com Marie-Hélène Estienne

Montagem do Projeto Tempestade com base no texto homônimo de Shakespeare dirigido por Peter Brook e Marie-Hélène Estienne no teatro Le Printemps des Comédiens em Montpellier, França

Morre em Paris no dia 2 de julho aos 97 anos de idade, deixando um legado de 12 óperas, 91 peças teatrais, 12 filmes, 3 programas para televisão e 1 espetáculo musical



CADERNO 1

Théâtre du soleil



ENTREVISTAS
INÉDITAS

Capítulo 1

ENTREVISTA COM ALINE BORSARI

Juliana Birchal

Aline Borsari integrou o Théâtre du Soleil em 2009 para o espetáculo *Os Náufragos do Louca Esperança (Auroras)* e é atriz da companhia desde então. Combinamos de conversar no dia 2 de fevereiro de 2023 no La Terrasse des Métiers, um café localizado ao lado do metrô Montgallet em Paris. A entrevista foi conduzida num clima agradável, com direito a café e lanchinho e a companhia das duas filhas pequenas de Aline.

Juliana Birchal: Em que momento do processo criativo as máscaras entram?

Aline Borsari: Não faz parte da sua pesquisa, mas eu tenho vontade de falar mais sobre *L'île d'Or*. Ah, mas aí vai fazer *spoiler*.

Tudo bem, não tem problema. Pode fazer *spoiler*.

Porque, na verdade, desde que eu cheguei aqui no Soleil, o primeiro espetáculo (sem contar *Une chambre en Inde*) que tem máscara realmente, propriamente dita, é *L'île d'or*. E foi um pressuposto. Foi bem no comecinho... A gente fez quinze dias de laboratório em que tinha essa liberdade de ir lá em cena mascarado. Mas já tinha essa ideia do Japão por parte da Ariane [Mnouchkine] para o espetáculo.

Foi parecido com os *stages* onde se coloca uma mesa com todas as máscaras do Soleil para serem experimentadas?

Não, isso não. Eu só vivi isso nos *stages*, eu falo da máscara. Nenhum processo em que eu estive, desde 2009 até agora, teve isso. E em *L'île d'Or* as máscaras que a gente usa são as máscaras de meia-calça de *Tambours sur la digue*. Então, foi algo que não estava no princípio do processo, mas que chegou depois das duas semanas de laboratório. E a gente as retomou – o que se chamou de segundo laboratório – quando Ariane falou “vamos experimentar, por enquanto, improvisadamente, aquelas máscaras de meia-calça de *Tambours* e, depois, a gente vê”. No final das contas, elas acabaram ficando o tempo todo, o processo todo.

Então foi uma proposta que veio dela.

Foi uma proposta que veio, não vou falar aqui junto com a ideia do processo, mas praticamente. Foi uma proposta mais ou menos inicial ali de retomar, em princípio, o que eles tinham descoberto. A gente não experimentou máscaras de *commedia dell'arte*, ou balinesa, nem nada. E a gente não experimentou só esse tipo, a gente experimentou meia-máscara de meia-calça, máscara inteira, tipos de tecidos que fecham o olho, como que faz o olho... Inclusive, ficaram no espetáculo alguns tipos de máscaras diferentes, mas que têm uma base meio comum que é essa meia-calça. Então, foi uma ideia que foi dada.

E foram os próprios atores que foram propondo essas máscaras?

Os atores que tinham feito *Tambours sur la digue* ensinaram pra gente como fazer. Eles tinham, então, essa técnica. E aí a gente fez que é costurar três pernas de meia-calça e, a partir dessa base, cada um maquia a sua, cada um põe os enchimentos que precisar, cada um cria o personagem através dessa base, a partir dessa base.

Foi o Erhard Stiefel que fez esses enchimentos em *Tambours*?

Eu acho que não. Das máscaras, não. Mas a gente pode perguntar pra quem fez *Tambours* como o Duccio [Bellugi-Vannuccini]. Eu não sei se você sabe, isso não é informação oficial, mas quem inventou essas máscaras no *Tambours sur la digue* é uma brasileira, Maria Adélia¹, você pode inclusive conversar com ela. Ninguém sabe, porque, na verdade, acabou que ela saiu do projeto. Eu estou falando coisas totalmente extraoficiais: o nome dela desapareceu do programa e desapareceu da história². Mas foi ela que trouxe essa ideia de trabalhar com a meia-calça e ela acabou fazendo muito (e depois, claro, a trupe se apropriou e ficou um conhecimento da trupe), mas foi ela que trouxe. Então, a maioria dos enchimentos é feito ou com meia-calça mesmo, ou só o dedão ou um pedaço de perna costurada. Mas quem, hoje em dia, termina a finalização da meia-calça é o pessoal do figurino: Hélène [Marie-Hélène Bouvet] e Nathalie [Thomas].

E a maquiagem por cima vocês mesmos fazem?

Sim. Por baixo e por cima. Essa é interessante: a gente se maquia antes de colocar a máscara e a máscara já tem uma maquiagem que a gente pode retocar, mas ela já é a maquiagem do personagem. Então, a gente maquia por baixo, porque tem o olho que dá pra ver, a boca que dá pra ver... E aí, a gente que faz quando a gente está se vestindo. Nesse espetáculo, as máscaras do Stiefel que vieram – *spoiler* – são as máscaras dos macacos que têm em *Une chambre en Inde*. Os macacos voltaram, eles estão de volta, então, as máscaras são as mesmas.

¹ Trata-se de Maria Adelia Cardoso Ferreira que atuou em *Tambours* *Sobre o Dique*, além de ter contribuído a parte de pinturas e pátina em *E Súbito Noites de Vigília*.

² Na realidade, a ficha técnica do espetáculo credita a criação das máscaras aos atores e à Maria Adelia (sem sobrenome).

Mas Stiefel fez tudo ou ele fez só a cabeça?

Só a cabeça. As figurinistas que fizeram o corpo.

Como que surgiram os macacos de *Une chambre en Inde*? Foi “vai ter macaco no espetáculo” e aí o Stiefel fez os macacos?

Não, foi uma primeira improvisação de um ator que nem acabou fazendo o macaco no final. O Quentin [Lashermes] entrou vestido de macaco. Ele improvisou com um pelo que achou no figurino, entrou pela janela, e aí a ideia de existir um macaco ficou, daí foi só se aprimorando... E como ele era muito grande, Ariane preferiu que trocasse. E aí, no momento que já tinha decidido, que estava estabelecido que tinha esses macacos em cena, ela pediu para o Stiefel fazer uma máscara melhorada e acabada. Então, foi uma necessidade que já estava no espetáculo. Não foi como *L'île d'or* que ela falou “vamos fazer máscaras e improvisar com as máscaras”. Foi improvisar o macaco e “tá, então, vai ter macaco aqui, então vamos fazer uma máscara para esses dois personagens”.

Foi meio que encomenda, né?

É.

Acontece de vocês irem até o Stiefel ou não? É sempre o contato da Ariane com ele?

É sempre da Ariane, porque quando a gente precisa de uma máscara, ela tem que ser feita pelo Stiefel. A não ser que a gente queira usar alguma coisa que já existe. Aí, a gente pode assim usar ou retomar uma coisa.

Mas ele está lá presente ou não é muito comum ele estar lá no Soleil?

Ah, não. Ele fica no ateliê dele fazendo os projetos dele. Como a gente ensaia muito na sala de ensaio, que é do lado do ateliê dele, então aí, quando a gente está ensaiando lá, a gente sabe se ele está e, com frequência, a gente se cruza.

Em *L'île d'or*, a gente não ensaiou na sala de ensaio por causa da Covid-19 pois era muito pequeno para os camarins, então a gente já começou na sala grande. A gente deveria ter menos contato... Mas a gente sabe, por exemplo, que tem o figurino do urso. A gente sabe do acervo dele mais ou menos, todos os atores usam várias coisas dele, então a gente pode ir lá pedir para ele para usar alguma coisa que ele já tem.

Fica com ele, no ateliê dele?

Algumas coisas, sim. O urso é no ateliê do Soleil que é do lado. A gente dá uma passada lá para, sei lá, alguma coisa que teria de pedir diretamente para ele. Mas o que acontece mais frequentemente é que a gente faz uma máscara meio improvisada, meio com o que a gente tem, e aí quando vai virar oficial, daí é um pedido do Soleil, da Ariane para ele. Que daí é uma obra de arte. Ele vai fazer no tempo dele, no ateliê dele, com o olhar dele. E daí, quando é para ele fazer, ele não vai fazer uma coisa assim improvisada. Ele vai fazer um que já é o definitivo, um trabalho de criar uma obra de arte. É por isso que tem que ser um pedido do Soleil. Então, Ariane, normalmente, só pede para ele fazer coisas que já estão, porque aquilo tem que estar no espetáculo. Mesmo que aconteça de ele ter feito uma coisa que acabou não sendo usada depois.

Então, já aconteceu isso?

Já aconteceu. Por exemplo, no *Náufragos do Louca Esperança*, a gente tinha as *banquises*, os pedaços de gelo que a gente tinha feito de maneira bem artesanal. A gente tinha pegado os cobertores, costurado na mão, colocado lona. E tinha umas coisas que eram os montículos que a gente tinha feito também com lona costurada, com cobertores, bem rústico. Quando a gente viu o espetáculo com os montículos e tal, aí a Ariane pediu para ele fazer esculpindo numa matéria mais rígida. E aí, quando a gente usou essas estruturas, ficou muito decorativo, perdeu o lado rústico. Então, a gente acabou não usando e voltou com os montículos costurados à mão, porque ficou muito bem acabado.

Eu cheguei a ler sobre *Tambours*, e eu não sei se foi a mesma coisa com *L'île d'or*, que, durante o processo, ele chegou a fazer algumas máscaras e que parece que ficaram muito realistas, porque já eram marionetes e daí o rosto de madeira trazia um aspecto talvez um pouco realista demais. É nesse sentido que você fala que a escultura não funcionou, que ficou decorativo?

Eu não diria realista, eu diria que as esculturas ficaram bem acabadas demais, como se a gente não percebesse que era um cenário. Não, não é isso... Era muito profissional, por isso que não ficaram. E a gente estava fazendo como se fosse um cenário de um filme que a gente mesmo tivesse feito. E de repente, ficou uma peça muito bem acabada sendo que tinha que ter um aspecto mais rústico, artesanal. Eu não conhecia essa história da máscara de *Tambours*... A meia-calça tem as expressões do rosto, não todas, mas a gente tem o olhar e tem o movimento do rosto, diferente da máscara rígida.

E como vocês usam disso?

Na verdade, o que a gente tem que fazer em *L'île d'or* é um esforço maior de articulação, porque a máscara tampa as caixas de ressonância e, como não é meia-máscara, da boca também. Todas as caixas de ressonância estão um pouco abafadas. Então, a gente tem que articular melhor. O nariz está tampado, todos os narizes estão fechados. Então, a gente tem que descobrir como falar com essas máscaras. Mas, basicamente, é isso. Não é a mesma dificuldade da máscara do teatro *nô*, que tem a dificuldade da visibilidade. Talvez tenha uma, tem um ator que tem problema para ver. Mas a maioria não.

Queria te perguntar sobre maquiagem. Você vê muita diferença ou semelhança quando vocês atuam maquiados ou com máscaras, como, por exemplo, agora em *L'île d'Or*? Tem diferença para você no jogo de cena? Como é essa relação?

Eu acho que, de todo jeito, o jogo dos atores é mascarado. Com máscara ou sem máscara, com maquiagem... E eu acho que a maquiagem ajuda a gente a acessar esse jogo mais mascarado.

Depende da linguagem do espetáculo, depende de muita coisa, mas eu acho que quando a gente começa a se maquiar, colocar bigode, sobancelha, é uma espécie de mascaramento. Ajuda a gente a mudar de linguagem. O jogo fica menos realista, graças à maquiagem.

A coisa de vestir roupa também, né? Porque não tem isso de roupa de ensaio.

Não, a gente sempre está com roupa de cena. “Se vestir” é um pouco se tornar um outro. Em *Une chambre en Inde*, também tinha essa coisa de se pintar quando a gente ia fazer os indianos... Eu acho que é algo que ajuda a gente a criar essa distância do nosso cotidiano. Talvez não seja tão extremo quanto uma máscara, mas eu também consideraria a maquiagem como uma primeira máscara que ajuda a gente a sair do jogo cotidiano e realista.

Você falou da maquiagem dos indianos, mas tinha também a maquiagem das cenas de *terukkūttu* que não é a mesma do *terukkūttu* de verdade, certo?

A maquiagem do *terukkūttu* é exatamente como ela é no *terukkūttu* original. É uma cópia idêntica, uma imitação do que foi transmitida pelo mestre de *terukkūttu*.

Entendi, então vocês realmente fizeram como o mestre transmitiu pra vocês. Mas eu percebi que não havia algumas coisas da maquiagem do *terukkūttu*, como o *māl* e outros códigos. Eu tenho a impressão que o rosto de vocês era um pouco mais limpo.

É verdade, o que eu falei foi uma generalização, algumas maquiagens foram transmitidas. Mas, aí é verdade, eu me esqueci desse detalhe importante, porque em *Une chambre en Inde* era na verdade Cornélia que estava sonhando que estava assistindo o que estava acontecendo. Então, no sonho dela, ela estava assistindo o *terukkūttu*, mas ela projetava que eram os atores da trupe dela que estavam fazendo o

terukkūttu. Era uma mistura. Então, de repente, por exemplo, eu pensei no personagem do Sébastien [Brottet-Michel] que fazia o Karna. Ela via o ator da trupe dela, que era o Yacine, interpretando o Karna. Então, na verdade, tinha uma mistura do personagem do primeiro plano, da trupe dela, interpretando o personagem do *terukkūttu*. Então, é verdade que nem todos tinham uma maquiagem finalizada, como sei que tem os Pandavas e alguns outros que não tinham essa projeção tão direta.

Também tem o personagem do Duccio [Bellugi-Vannuccini] que fazia o discurso do Charlie Chaplin [do filme *O Ditador*] onde tem uma sobreposição: tem a maquiagem do Charlie Chaplin, mas tem a barba, o turbante do terrorista que ele estava representando na cena anterior.

Exatamente, o ator da trupe que estava fazendo o Charlie Chaplin, que estava representando o terrorista... tinha várias camadas, vários níveis. Com *L'île d'Or* é ainda mais complicado. Existem várias camadas. É exatamente isso. Mesmo que não seja visível, nem legível ao público, por exemplo, que a Cornélia imagina que o Yacine está interpretando o Karna. Então, para ela, tem uma maquiagem que dá para perceber que é uma mistura híbrida dos dois. Provavelmente, o público não vai perceber isso, mas é uma lógica interna do concreto da criação.

E são vocês que vão chegando nisso? A maquiagem, por exemplo, de *Une chambre en Inde*, foram vocês atores que propuseram? Não teve uma pessoa para ensinar como fazer as suas maquiagens? Não.

Eu pergunto isso porque tem um outro Sébastien [Jean-Sébastien Merle] que é peruqueiro, certo?

Ele não está nesse momento, mas ele vem quando a gente precisa dele. Por exemplo, nesse espetáculo agora que a gente está usando perucas, ele vem de vez em quando, dá uma

penteada... Mas tudo, tanto as maquiagens quanto as máscaras e as perucas, a gente improvisou, usou, ficou bom... Então, vem o Sébastien dar uma ajuda numa textura, dá uma penteada, uma finalizada, uma melhorada, de repente... quase que na mesma lógica do Stiefel. E, às vezes, acontece a mesma coisa que acontece com o Stiefel. Ele faz muito bem-feito e o personagem perde um pouco a característica que ele tinha originalmente. Então, não dá, volta pra peruca anterior. Muitas vezes. Peruca é uma coisa que Ariane frequentemente pede para voltar pra peruca anterior. Às vezes, ele faz um penteado muito bem-feito e aí o personagem de repente vira elegante, mas é uma mulher do povo. “Ah, não. Perdeu o personagem.” Então, volta pra peruca de ensaio, mesmo que seja uma peruca menos sofisticada, mas que funciona melhor. Isso acontece com o figurino, acontece com muitas coisas... Muitas vezes, a gente vai pra uma melhoria, pra uma mais bem finalizada, mas, várias vezes, essa melhoria não ajuda. E a gente tem que voltar para o rústico, o original, o artesanal, para aquilo que funciona em cena.

Isso me lembrou do que eu li sobre *L'Âge d'Or*, era de uma oficina que um dos atores do Piccolo Teatro deu, ensinando as posturas do Arlequim³. E que Ariane falou que ela preferia um Arlequim que tivesse um estado e que a fizesse acreditar que ele poderia fazer uma pirueta a um Arlequim que realmente o faz, mas não tem estado⁴.

Exatamente. O jeito da Ariane de trabalhar com a *commedia dell'arte* é bem único, porque não passa por aquilo que se chama de gramática dos personagens. Muitas pessoas e pesquisadores da *commedia dell'arte* falam do gestual de cada personagem. Isso não existe, não serve com os personagens.

3 Trata-se do substituto de Ferruccio Soleri que fazia o Arlequim em *Arlequim servidor de dois amos* do Piccolo Teatro de Milão. A oficina foi ministrada durante o processo criativo de *A Era de Ouro*.

4 A referência vem da seguinte citação: [...] entre « un Arlequin qui me sait faire le saut périlleux » et « un Arlequin qui me ferait croire qu'il sait le faire », Ariane préférerait le second. (Dusigne, 2013, p. 30)

Ao contrário, traz uma formalidade que impede as pessoas de estarem vivas.

Em mais nenhum processo teve isso de colocar a máscara?

Infelizmente. Eu amaria.

Eu me lembro de você e Man-wai [Fok] usando máscaras no *stage* em Pondichérry/Índia (2014). Isso é uma espécie de formação para vocês que tinham entrado há menos tempo ou era mais que vocês queriam participar e daí vocês participaram? Estou pensando nisso em relação às máscaras.

Foi uma mistura das duas coisas. Ariane achava que seria bom para nós fazermos o *stage*, ao mesmo tempo que eu pedi para fazer. Então, é uma mistura das duas coisas, para ter uma formação que a gente não teve. Mas no que a Ariane acredita, e eu acho interessante, é que a história do Théâtre du Soleil tem uma continuidade que vai se transmitindo, independente de cada geração ter feito o trabalho específico que outros elencos fizeram. É como eu atuar com alguém que já fez um trabalho de máscara, nessa troca, a gente se transmitisse um pouco esse saber, quase que por osmose. Essa transmissão acontece e faz a gente jogar.

Não precisa ir lá atrás fazer *commedia dell'arte*?

A gente gostaria. A maioria dos atores, mesmo que, por exemplo, quem estava na Índia e não estava como estagiário também gostaria de ter ido, só que não dá tempo. A École Nomade já tem outros estagiários. Os atores não podem usar esse tempo para eles mesmos treinarem. Então, a gente fica só na vontade de fazer o trabalho sobre a base, mas, na verdade, para Ariane, ele já foi feito. Apesar do Théâtre du Soleil ser uma grande escola, não é uma escola. Então, ela não quer ter que voltar para o be-a-bá a cada vez. Ela vai seguindo, mudando... O que é louco é que ela fala, ela muda completamente, ela abandona coisas que em algumas criações anteriores era a lei. De repente, na próxima é o contrário

daquilo que ela falou e vai indo, vai avançando... Por isso que ela também nunca fala de método, de metodologia. Ela vai mudando, pegando o que serve... Ela tem algumas leis, mas mesmo essas leis, eu diria que elas podem ter uma reforma.

Eu sempre gostei muito de máscara e eu fui no Soleil atrás das máscaras. Eu tinha visto *Os Náufragos do Louca Esperança* e eu tinha reconhecido o trabalho com máscaras. E quando eu cheguei no Soleil, eu me lembro de me perguntar “gente, cadê as máscaras?”

E você chegou em *Macbeth*, né?

Eu cheguei em *Macbeth*.

Aí que não tinha máscara mesmo, nem mascaramento, nem maquiagem, nem nada.

Tudo isso para poder te falar que eu fui atrás das máscaras. E aí, o projeto de mestrado, sobre o jogo mascarado sem máscara, tem muito a ver com eu ter chegado lá e falado “não, mas espera. Tem e como é que é?”.

Não tem a máscara em si, necessariamente, mas a máscara fez parte das nossas fundações, né? Ela fez a base dela. O Soleil foi fundado com essas formas. Na verdade, não é só a máscara. São as formas teatrais: é a *commedia dell’arte* com as máscaras, mas é o *katakhalī*, o *terukkūttu*, o teatro *nō*. As grandes formas, a maioria mascarada, que deram para a Ariane essa compreensão do que é o jogo do ator. Ela conhecia o jogo que ela diz “à la française” que é muito falado: “de pé, de figurino, falando”. Foi quando ela foi para o Japão pela primeira vez que ela viu que o jogo do ator é corpo, é ritmo, é música... Foi descobrindo as formas. Que para o ator não ficar no cotidiano, ele precisa passar por uma forma. E que forma é essa? É a máscara e suas várias possibilidades.

Capítulo 2

ENTREVISTA COM MAURICE DUROZIER

Juliana Birchal

Maurice Durozier entrou no Théâtre du Soleil em 1981 para integrar o espetáculo *Ricardo II* do ciclo dos *Shakespeares*. Durante o ciclo dos Átridas, Maurice sai da trupe e funda a sua própria companhia. Ele retorna ao Soleil no espetáculo *O Último Caravançaré (Odisseias)* e permanece na trupe até os dias atuais. Paralelamente a sua carreira de ator, Maurice escreve para o teatro e é autor-compositor de canções. Atualmente, ele é diretor artístico e pedagógico da Associação de Pesquisa das Tradições do Ator (ARTA) junto a Duccio Bellugi-Vannuccini e Georges Bigot. A entrevista foi concedida no grande salão de entrada da Cartoucherie em 4 de fevereiro de 2023 após uma representação de *A Ilha de Ouro*. Ela foi conduzida em francês, em tom informal, e foi gravada em áudio. Segue-se abaixo a entrevista transcrita e traduzida para o português.

Juliana Birchal: Eu gostaria de saber como é o trabalho com [Erhard] Stiefel. No momento da criação, os atores o procuram para criar uma máscara ou não?

Maurice Durozier: É Ariane [Mnouchkine] que pede a Stiefel quando ela precisa da sua participação. Eu, pessoalmente, trabalhei com as máscaras dele há muito tempo nos *Shakespeares*, em *Ricardo II*, eu usava uma máscara esculpida por Stiefel. É um escultor extraordinário, é verdadeiramente um grande artista. Então, ele faz proposições e assim que uma máscara funciona, ele a adapta ao ator. Naquele caso, eram máscaras de inspiração japonesa de madeira. Ele tinha que esculpir de forma que a máscara abraçasse a morfologia do ator.

Mas tinha uma máscara que você já havia escolhido para usar durante os ensaios?

Não, não, não. Não é assim que funciona. A colaboração com Stiefel acontece entre Ariane-Stiefel. Ela fala para ele o que ela procura, o que quer e, a partir deste momento, ele trabalha. Isso depende do espetáculo. Mas Stiefel se inspira muito claramente nas máscaras tradicionais.

Durante as improvisações, os ensaios, você pode propor fazer um personagem mascarado e depois ele pode permanecer mascarado ou não?

Depende. Os caminhos da criação são muito misteriosos, como dizemos, não se sabe. Às vezes, passamos pela máscara para ir em direção ao personagem e, às vezes, uma máscara permanece em cena como personagem. Tudo depende do estilo, do mundo no qual trabalhamos. Neste espetáculo [*A Ilha de Ouro*], fora o personagem de Cornélia, seu cuidador e a professora, todos os personagens são mascarados. Era uma constante. Eles tinham que ser mascarados. Então, a gente fabricou as nossas máscaras com meias-calças. Tem outros espetáculos em que não estamos mascarados.

Em *A Ilha de Ouro*, era uma proposta desde o início, certo? Desde o início, foi proposto de trabalhar mascarados.

Era preciso que, para poder interpretar aquele mundo, estivéssemos mascarados.

Para ter o distanciamento?

Para ter a evidência. A gente tentou fazer personagens não mascarados, mas não funcionava. Sabe, a gente trabalha por muito tempo, então a gente procura.

E vocês retrabalharam as máscaras de *Tambores Sobre o Dique*?

É o mesmo princípio das máscaras que foram usadas em *Tambores*

Sobre o Dique, sim. Porque era o Japão, na Ásia também.

E você vê diferenças quando você atua com ou sem máscara?

Sim, claro. Mas são diferenças que eu não poderia lhe explicar. E de toda forma, tem muitos personagens não mascarados que fazem o jogo mascarado também. A máscara é uma ferramenta de fato extraordinária. O personagem está contido na máscara. O ator não tem o encargo de interpretar um personagem. Ele é ou não é. Você coloca a máscara, você é o personagem ou não é o personagem. Tem um certo imediatismo. Aliás, no espetáculo, assim que colocamos a máscara, a gente se torna o personagem. E a gente não os deixa, mesmo quando não estamos em cena. A gente continua a viver, apesar de nós.

Há momentos que eu vejo, na mesma cena, que tem atores mascarados e não mascarados.

Em qual cena? Em qual espetáculo?

Não, eu digo de maneira geral na verdade.

Sim, mas não devemos falar de forma genérica. Se você quer que eu te responda, eu preciso saber do que você fala exatamente. Dê um exemplo.

***Shakespeares*, por exemplo: tem um personagem mascarado e os outros que não são mascarados.**

Qual *Shakespeare*?

O *Shakespeare* que você atuou com máscara, o *Ricardo II*.

Os personagens que eram mascarados nas peças que fizemos de Shakespeare, nesses dramas históricos épicos, eram em geral velhos. Aliás, John Arnold que fazia o velho Jean de Gand [em *Ricardo II*] e depois o velho Henrique IV [em *Henrique IV*] tinha 17-18 anos na época. Ele fazia um velho. Então, é o que

permite a máscara. A máscara permite uma transformação total e um jovem ator pode ser um homem velho. Nesses espetáculos, era um pouco a função das máscaras.

Era ajudar o público a ler personagens que eram velhos.

Não, era também ajudar o ator de uma certa forma.

Na nossa conversa em 2014¹, você tinha me dito algo como “se você quiser ser um rei, você precisa que o outro te olhe como um”².

Ah sim, mas isso ultrapassa a noção de máscara. Uma das faculdades, um dos deveres do ator é acreditar. Acreditar no que você faz e acreditar no que o outro faz. Você acredita no que você vê. Não é somente em relação à realeza, é para tudo. Em cena, devemos acreditar no que o outro é.

No livro *O Théâtre du Soleil: Os Primeiros Cinquenta Anos* (2017), Béatrice Piccon-Vallin utiliza a palavra *masquillage* para falar da maquiagem no Soleil. Como você vê a questão da maquiagem? Tem aproximações com a máscara ou não? Se sim, em que sentido?

Sim, na medida em que a maquiagem faz parte do fenômeno da transformação, a gente se transforma. Mas não precisa de muita coisa para se transformar. Você muda um pouco alguma coisa no seu rosto e pronto, você se torna um personagem. Mas tem essa pequena mudança. E mais uma vez, como você diz, isso vai depender dos estilos, vai depender dos mundos. Mas, para nós, é muito importante este momento da maquiagem. É

1 A entrevista “Conversas com Maurice Durozier” foi publicada na Revista Urdimento v.3, n.45, dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0503>.

2 Na verdade, Maurice Durozier fala de seu personagem Duncan em *Macbeth*: “O que eu posso fazer para ser um rei? Um rei não é nada! Um rei é um rei... Mas, quando eu percebo, em cena, o olhar dos outros – os servidores, os militares, os meus filhos, os jornalistas – sobre mim, que me olham como o rei... então, eu me torno rei!” (Birchal, 2022, p.21).

durante este momento que a gente se maquia que, de certa forma, chamamos o personagem.

É ritualístico.

Sim, é ritualístico, mas também uma necessidade. Se você não se maquia, você é você mesmo.

Então, *Um Quarto na Índia*, quando vocês pesquisaram o *terukkūttu*, vocês fizeram pesquisas em relação à maquiagem?

Não eram simplesmente pesquisas sobre o *terukkūttu*. Era um mestre, Sambandan [Kalaaimani Purisai Kannappa Sambandan Tambiran], e seu discípulo, o seu sobrinho [Palani Murugan], que vieram da Índia nos ensinar o *terukkūttu*. E então, retomamos a forma tal qual. Não mudamos nada. Era o princípio da intervenção do *terukkūttu* em *Um Quarto na Índia*. A gente não queria mudar. Ariane não queria mudar. Não era, como podemos fazer algumas vezes, um aprendizado de uma forma, de uma disciplina, para encontrar outra coisa, para ir além. Neste caso, a gente fez tal qual o que nos foi ensinado. Fizemos os episódios do Mahabaratha, maquiagem, gestual, canto, tal qual.

Então, a maquiagem era exatamente...

Sim.

E por que você acha que ela decidiu não fazer uma transposição?

Porque era o suficiente. Porque contava suficientemente o mundo, alguns dramas, algumas tragédias... Não havia nada a mudar.

Foi a primeira vez que o Soleil fez tal qual em que não havia transposição?

Não, quando a gente faz danças do teatro *nō*, é tal qual neste

espetáculo [*A Ilha de Ouro*]. É puro teatro *nô*. É por isso que eu digo que depende dos espetáculos, de nossas necessidades e da etapa em que nos encontramos também. A construção dos espetáculos é algo de muito alquímico.

Senão, repete-se, não? Faz-se o mesmo.

Sim. A próxima experiência, o próximo projeto, a próxima aventura será totalmente diferente em relação a esta questão da máscara ou da aprendizagem e da utilização de uma forma tradicional. Mas, evidentemente, a gente faz isso com grande respeito, grande reconhecimento.

O que me interessou muito no trabalho do Soleil quando eu vi *Os Náufragos* era o jogo mascarado, mesmo sem máscara. E quando eu vim³, o único momento em que eu realmente vi o trabalho com máscara foi no *stage*. Vocês fazem treinamentos ou oficinas de máscara?

A gente adoraria fazer mais, mas não temos tempo. A gente está sempre em atividade, atuando, preparando ou ensaiando. Quando fazemos aquilo que chamamos de Écoles nomades, os grandes *stages* que fazemos com Ariane, acontece de levarmos as máscaras e às vezes nós usamos, mas às vezes não usamos. Tudo depende das circunstâncias, tudo depende no fim também do que se passa no mundo. Mas a máscara é uma das nossas ferramentas privilegiadas. A gente retorna a elas quando precisamos.

Quando vocês estão empacados, por exemplo, num processo de criação, pode acontecer de...?

Sim, de passar pelas máscaras, claro. E já aconteceu.

³ Em decorrência da residência artística com o Théâtre du Soleil entre 2014 e 2016.

Capítulo 3

ENTREVISTA COM DOMINIQUE JAMBERT E VINCENT MANGADO

Juliana Birchal

Vincent Mangado e Dominique Jambert integraram o Théâtre du Soleil no espetáculo *E Súbito Noites de Vigília*. No dia 9 de fevereiro de 2023, eles concordaram em me conceder uma entrevista enquanto reorganizavam a biblioteca da companhia. A conversa se deu na Cartoucherie, durante o inverno, em meio a livros, chá e biscoitos. Segue-se abaixo a transcrição traduzida para o português.

Juliana Birchal: Vocês entraram no Soleil em qual espetáculo?

Vincent Mangado: *E Súbito Noites de Vigília* em 1997.

Eu adoraria saber como foi a criação da máscara em *Tambores Sobre o Dique* e quais são as diferenças em relação ao trabalho em *A Ilha de Ouro*.

VM: As máscaras de *Tambores Sobre o Dique*, a gente chegou lá, porque a gente tentava refazer rostos de marionetes.

Dominique Jambert: Marionetes de *bunraku* em particular, mas não somente.

VM: Os rostos brancos de *bunraku*. Então, a gente procurava refazer isso, fazer rostos de marionetes de fato para abandonar nosso rosto humano. E a gente chegou nas meias-calças tateando, experimentando. E pouco a pouco, a técnica se fixou, se aprimorou com três pernas de meia-calça costuradas para fazer uma máscara.

DJ: Em geral. Já tinha também o uso de tule para algumas máscaras. Como o tule que Vincent usa para a sua máscara em *A*

Ilha de Ouro, tinha isso para a máscara de Wang Po [personagem de Sava Lolov], Serge [Nicolai] também para Tshumi, ele usava essa técnica. Então, era bastante misturado. Geralmente, eram diferentes meias-calças de diferentes cores de acordo com o personagem que se incarnava. Se era um camponês ou se era alguém da nobreza, não tinha a mesma cor de meia-calça.

VM: E costurando próteses, as maquiando... Tudo isso era Maria Adelia que fazia.

DJ: Você conhece Maria Adelia¹?

Não, não conheço Maria Adelia.

DJ: É uma atriz brasileira, mas você a conhece de nome ao menos?

VM: É uma atriz brasileira que vive no Rio agora.

DJ: Uma mulher extraordinariamente gentil, além do mais.

VM: Então, Maria Adelia que era muito talentosa com as mãos e muito hábil que fez isso, que propôs as maquiagens, as próteses e tudo isso. Ela foi verdadeiramente um guia na confecção das máscaras. A diferença com as máscaras de *A Ilha de Ouro*: em *A Ilha de Ouro*, nós fizemos três semanas de *nô* e uma ou duas semanas de experimentação em que Ariane [Mnouchkine] só guardou a cena de *nô*. E ela nos disse “improvisem, façam o que vocês quiserem com a história de início de *A Ilha de Ouro*”. A história de início de *A Ilha de Ouro* era um pouco diferente, foi antes da Covid. Tinha um barco ao largo de uma ilha no Japão. E, neste barco, havia alguns dos poderosos desse mundo. E este barco estava em quarentena porque dentro havia a peste a bordo. Antes da Covid.

DJ: Você não conhece esta história?

1 Trata-se da artista brasileira Maria Adelia Cardoso Ferreira. Ela fez as máscaras de *Tambores Sobre o Dique* em colaboração com os atores e também atuou neste espetáculo. Na ficha técnica, o seu nome aparece como Maria Adelia, mas na ficha de *E Súbito Noites de Vigília*, espetáculo do qual ela participou das pinturas e pátinas, pode-se ver o seu nome completo.

Não, é só... Como ela conseguiu pensar...

DJ: Porque Ariane é sempre assim. Ele é vidente. Tem outras coisas assim. Bom, é assim, é Ariane.

Sim, é incrível. Então, o tema da improvisação era isso?

DJ: Era isso, o barco.

VM: Então, a gente fez experimentações e rapidamente ela nos disse “Vocês se lembram das máscaras que fizemos para *Tambores*? Eu adoraria que a gente encontrasse isso para os japoneses. Pelo menos durante a semana de experimentação”. E nós todos fizemos “ufa”. Porque a ideia de se maquiar de japonês: uma hora de maquiagem, uma hora de para tirar a maquiagem com as próteses... Era um inferno. A gente via isso chegar e se dizia “Putz”. É possível, hein! Eu me maquiei de quirguiz² [o personagem de Tchoï San em *O Último Caravançará*] ou de papu³ [em *Os Efêmeros*] e ninguém percebeu que eu era branco. Então, é possível.

E Dominique falava antes de *O Último Caravançará* também.

VM: Sim. Em *O Último Caravançará*, eu ficava maquiado de quirguiz da Ásia Central com aqueles olhos puxados. E eu tenho amigos que vieram e me disseram “nossa, o ator japonês da primeira cena é ótimo”. Então, é possível! E durante *Os Efêmeros*, eu me maquiava todo de preto, de papu, quase nu com penas e tudo. E os espectadores da primeira fileira ficavam há 1,50 metro, então eles te viam de pertinho mesmo. Ao final das apresentações no Brasil – e tiveram espectadores negros! –, tinham pessoas que falavam “mas o ator negro, porque ele não vem nos agradecimentos?”. Então, a gente sabe que é possível fazer maquiagens surpreendentes. Mas demora, demora, demora... É uma hora para se maquiar, uma

2 Proveniente do Quirguistão.

3 Povo indígena da Papua-Nova-Guiné.

hora para tirar a maquiagem todos os dias: um inferno. E então, quando Arianne nos fala das máscaras, nós fizemos “sim, sim, oba!” e muito rápido, ela nos pediu as máscaras e tinha uma transposição imediata. Era também uma forma de se aproximar do jogo mascarado. Porque você pode se aproximar do jogo mascarado sem máscara, mas se você usa uma máscara, você não pode fazer como se não tivesse usando. Em algum momento, você é obrigado a projetar, desenhar um pouquinho, porque você não tem o seu rosto, então é o seu corpo que deve falar. Mesmo se depois têm as histórias de estilo, de corpos mais ou menos japoneses, mais ou menos asiáticos, mais ou menos de tal forma ou desta outra, tudo isso... Mas, enfim, de qualquer forma tem um jogo mascarado.

E com a maquiagem, por outro lado, ela não te obriga, não é uma condição.

VM: Exatamente. É diferente.

Eu posso fazer uma pergunta delicada?

VM: Vai lá. Você verá se te respondemos ou não.

Você me fala da maquiagem, de se maquiar de japonês, de negro e hoje tem todas essas questões sobre a representação do outro. Teve até aquela história com *Kanata* do Robert Lepage⁴. Como, no *Soleil*, vocês tratam esse assunto?

VM: Mas muito simplesmente, não há assunto. Não é um assunto da nossa profissão. É o outro, não sou eu o importante em cena: é o outro. E este outro é um general escocês, um amante italiano, um ameríndio, um afegão, um quirguiz, um papu, um pescador bretão... Mas tudo isso, não sou eu! Então, não tem

4 Em 2018, o espetáculo esteve no centro de um debate sobre apropriação cultural e racismo contra as populações indígenas do Canadá. O tema foi analisado no capítulo 6 “Os trajes de *Kanata*: um caso de apropriação cultural?” da edição “Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais”, volume VIII, 2023. DOI: 10.11606/9786588640906.

assunto. Meu trabalho é o outro. Quando eu digo que há uma máscara, sim, há uma máscara.

No sentido que há um outro.

VM: Há um outro! É uma falsa questão. Não devemos fazer autocensura. Não é preciso ser um japonês para fazer um japonês. É simples assim. Não é preciso ser afegão para fazer um afegão. Não é preciso ser francês para fazer franceses. Essa ideologia mortífera que vem da extrema direita americana e que gostaria de colocar cada um no seu quadrado “só negros podem fazer negros, só japoneses podem fazer japoneses, só trans podem fazer trans”. Não, não é verdade. Nosso trabalho é o outro. Nosso trabalho é representar o mundo todo. Em todo caso, aqui, nós lutamos por isso e reivindicamos isso.

O que você pensa sobre a *máscara total* que cobre o ator todo? Você já fez um personagem assim?

DJ: Bem, veja, os franceses de certa forma têm uma máscara de nudez em *A Ilha de Ouro*. Para mim, isso é uma *máscara total*.

VM: Absolutamente.

DJ: Porque é uma segunda pele que cobre o corpo.

Em *Tambores Sobre o Dique*, vocês consideram que com o figurino é uma *máscara total*?

VM: Não, é completamente diferente.

DJ: Porque na verdade, é bizarro, mas em *Tambores* tinha a forma da marionete. A gente tinha que ter o corpo da marionete. Então, para mim, não é a mesma coisa.

VM: Não é nem um pouco a mesma coisa.

E para você, Dominique, é como para o Vincent: atuar com máscara ou com maquiagem, mesmo se é uma maquiagem desenhada

e elaborada, é completamente diferente? Ou para você tem aproximações? O que você pensa sobre isso?

DJ: Eu concordo bastante com o que dizia Vincent há pouco que numa máscara como Pantaleão há mesmo... Eu não sou muito entendida de máscara. Eu já vi, eu fiz um pouco no Conservatório muito tempo atrás – e digo isso só para situar – porque eu não tenho uma grande prática. E a forma como Ariane trabalha a máscara é uma forma dela. Em todo caso, eu gosto muito desse jeito e acho que funciona muito bem. Mas bem, tudo isso para dizer o quê? Para dizer que como dizia Vincent há pouco, é verdade que uma máscara como Pantaleão e Arlequim... têm grandes traços de caráter que vêm dessas máscaras. Não é que eles sejam “Pantaleão é assim”. Não. A máscara dá isso. E uma maquiagem, é outra coisa. É verdade que a gente vai em direção ao outro, a gente se inspira em fotos... Quando trabalhamos sobre o *Caravançaré*, a gente tinha fotos, a gente tentava transformar os nossos rostos para ficar mais parecidos com aqueles afegãos das fotos, de pessoas do mundo todo, mas... Como dizer? Quando estamos num processo, é como se partíssemos de nós, da nossa pele e tentássemos ir em direção a alguém, uma foto. Uma máscara, você a coloca e é ela que te dá, na verdade. Tem alguma coisa mesmo um pouco diferente, mesmo se, como eu dizia há pouco, em *O Último Caravançaré*, a gente tivesse maquiagens que poderiam estar mais próximas de uma máscara à medida que às vezes a gente colocava pequenas próteses... Você sabe que Duccio [Bellugi-Vannuccini] é muito, muito bom em pâte-à-nez⁵. Ele consegue fazer narizes extraordinários e ele os faz muito rapidamente. Então, mesmo em trocas rápidas, ele é capaz de fazer em si formas de narizes diferentes. E eu me lembro – Vincent, se eu não me engano, porque eu fiquei ausente um momento, eu fui dar à luz durante o *Caravançaré* – que Koumarane [Valavane] que tinha começado a industrializar o processo para que ele fosse mais fácil para pessoas que

5 A expressão francesa “pâte-à-nez” faz referência a uma técnica de modelagem de próteses, machucados ou ferimentos para caracterização cênica e/ou maquiagem artística. O produto aplicado tem o mesmo nome e é comumente conhecido no Brasil como “massa” ou “massinha”.

não tinham a facilidade do Duccio. Ele fez para nós pequenas próteses de nariz num material muito flexível... Que parece talvez um silicone. Então, ela ainda era frágil, mas a gente conseguia colá-las com fita dupla face e isso nos fazia ganhar muito tempo. E a gente os coloria um pouco, enfim.

VM: Isso fazia parte da maquiagem.

DJ: Mesmo se às vezes nossos rostos – repenso mais uma vez em Duccio, Serge, que faziam talibãs, Matthieu [Rauchvarger] muito transformado, com um nariz falso, barbas, cabelos –, mesmo se tivessem muitas coisas, e você poderia me dizer “é uma máscara”, no fim eram maquiagens. Não era como colocar uma máscara de Pantaleão. E então, tem um processo que é um pouco diferente.

Tem este momento de compartilhamento com o público no qual vocês se maquam e se olham no espelho... Não é como “eu me maquio, bebo um café, falo com a Dominique”. Tem um momento ritualístico, de transformação. Quando eu estava na Índia para ver o *terrukkūttu*⁶, tinha esse mesmo momento da maquiagem que era um pouco ritualístico, mesmo que não fosse como o processo com uma máscara.

DJ: Este momento da preparação?

Este momento de preparação, de maquiagem...

DJ: É um ritual no sentido em que nós tentamos entrar no espetáculo e tentamos entrar numa espécie de preparação.

Eu vi isso também durante os ensaios. O momento de se vestir, de se maquiar como uma ação necessária para entrar em cena.

VM: Acho que durante os ensaios é muito forte, porque

⁶ Em decorrência da residência artística com o Théâtre du Soleil entre 2014 e 2016.

buscamos de fato alguém. Agora, quando fizemos quase duzentas apresentações, esse momento pode se acelerar. A primeira vez que eu fiz Buemon [personagem de *A Ilha de Ouro*], na primeira semana de experimentações... Essa visão me veio muito rápido de um homem ancorado na modernidade e que se dispõe a ser cúmplice do massacre em sua ilha. A primeira vez que eu o fiz, eu passei quase metade do dia escolhendo o figurino, fazendo a máscara, sonhando verdadeiramente com ele. Agora, em quinze minutos isso pode ser feito. A princípio, a palavra “ritual” é um pouco forte.

DJ: Eu penso que quando Juliana diz isso, ela diz desse momento um pouco sagrado que Ariane e os atores que vieram antes de nós tentaram estabelecer. Tem isso na palavra “ritual”. Tem a palavra “sagrado” que está subentendida e, na minha opinião, é também uma maneira de dizer “vamos lá começar a entrar numa história”. E porque os camarins são abertos? Porque vamos fazer o público entrar também nessa história. Quando estamos nos camarins, antes do espetáculo, a gente já começa a se falar como personagens. Eu acho que tem alguma coisa nisso que faz com que o público possa mesmo assistir a este momento. De alguma forma, a gente tem que trazê-lo conosco. Porque se num determinado momento eu começo a fazer piadas e a falar do cotidiano com alguém e o espectador está lá e assiste a isso, isso não o leva numa viagem. É o cotidiano, é a vida. Tem um lado quando você fala em ritual que leva em direção ao sagrado deste momento.

VM: Tem o sagrado e o cotidiano. Quer dizer que é ritual, é algo que se repete. O encontro é ritual.

DJ: De toda forma, o que eu digo, o que é importante é respeitar o espectador que termina o seu dia, fez o esforço de chegar cedo, que está lá e nos observa nos preparando. Então, tem um respeito no nosso traje, no que é mostrado de nós e como é mostrado. Quando eu cheguei aqui, alguém me disse “não se fica de calcinha nos camarins. Você sempre deve usar uma roupa de baixo bem composta”. Não é uma questão de nudez, de poder ou não mostrar a calcinha. É que uma calcinha é cotidiana e te faz voltar a um cotidiano nu e cru. Mas se você estiver com uma roupa de baixo de teatro...

VM: E o espectador pode se sentir na posição de *voyeur*.

Sim, eu compreendo. Vou retomar algo que falávamos antes sobre o jogo mascarado e não mascarado. Vincent, você dizia que não se pode dizer em jogo mascarado sem a máscara. Pode-se falar em forma, é isso?

VM: Não. Eu te dizia que podemos ter uma forma de jogo mascarada sem a máscara. Quando dizemos no Théâtre du Soleil que é sempre mascarado, isso não quer dizer que é sempre jogo mascarado. Era essa a pequena nuance. Tem coisas em *Os Efêmeros* que a gente dizia “claro, é mascarado, não somos nós”, mesmo se a máscara é transparente. Mas a forma do jogo não é necessariamente uma forma de jogo mascarada, entende? Quando você usa uma máscara, você não pode economizar na forma de jogo que é uma forma de jogo mascarada. Não é a mesma coisa, porque você não tem mais seu rosto, é o seu corpo que é obrigado a desenhar, expressar, contar. Você não pode fazer economia com seu corpo.

Em *Kanata*, tinha uma urso também, não tinha? Quem fazia esta urso?

VM: Era a urso de *A Indíada* e foi Erhard [Stiefel] que a fez.

Não, quero dizer, quem a fazia em cena?

VM: Era Duccio que a fazia por duas razões: porque ele [Robert Lepage] havia visto Duccio em *A Indíada* e que ele sabia fazê-la; e depois, tinha que ser alguém que não fosse grande para entrar na pele da urso, porque era Catherine Schaub que a fazia em *A Indíada*.

DJ: Tinham dois, não? Um grande e um pequeno.

VM: Sim, tinham duas ursas.

Agora, eu vou ser muito intelectual e já peço desculpas por antecendência (risos). [Roland] Barthes diz que uma das

doenças do traje de cena é quando ele esconde a humanidade do ator. Então, eu penso nisso quando eu vejo a urso, temos a impressão que é um animal de verdade. O que vocês pensam em relação a isso? Porque se pegarmos os macacos [de *Um Quarto na Índia*], podemos ver que são atores. E eu, como público, é maravilhoso ver que são atores que fazem macacos.

DJ: Na verdade, estamos falando em transposição. Quer dizer “o que queremos mostrar? Em qual nível de teatro estamos?”. Porque o urso, ele pretendia ser realista. As pessoas acreditam que era um urso de verdade. Tinham pessoas que tinham medo e que iam embora. Tinham pessoas que dizia “mas eles são loucos com um urso assim em cena”. Então, eu penso que é uma história de saber em qual estilo de teatro estamos. Aqueles macacos foram feitos para *Um Quarto na Índia*: a gente estava num sonho. *A Ilha de Ouro* é um sonho febril de doença, é um sonho um pouco diferente. Então, tem isso. Em *A Indíada*, eles faziam indianos com um urso e um domador de ursos.

É mais a linguagem.

DJ: Eu acho que é a escolha da linguagem. Absolutamente. Como em *Tambores Sobre o Dique*, nós fazíamos marionetes humanas, mas marionetes. Em *Os Efêmeros*, fazíamos pessoas bem próximas de nós, como se fosse quase cinema, um jogo bem cinematográfico, transposto para o teatro com carrinhos que circulavam.

VM: Era até o mesmo estilo de jogo de *Kanata*.

Às vezes, a gente se esquece, mas é claro que o Théâtre de Soleil não é uma escola. É uma trupe e não tem formação ou momento de formação dos atores. Dominique, você diz que você não teve muita experiência com as máscaras. Mas as máscaras estão sempre presentes?

VM: Sim.

DJ: Elas não estão longe. Elas não estão sempre lá nos ensaios, por exemplo. As máscaras, isso depende do período mais uma

vez. Durante *A Cidade Perjura* ou *Tartufo*, as máscaras estavam lá o tempo todo. Todos os atores que estavam lá nesta época fizeram três meses de máscara todos os dias se frustrando, quebrando a cara. Então, todos eles sabem fazer um figurino à balinesa, conhecem verdadeiramente bem as máscaras... Isso não quer dizer que eles sabiam atuar bem com todas elas. Eu não sei de nada, eu não conheço todos os atores daquela época, eu não os vi atuar. Mas tem um lado assim em que teve uma formação porque houve a necessidade disso.

Mas não era “vamos parar tudo e vamos fazer uma formação de máscaras”.

VM: Não, nunca. Esse nunca é o caso.

DJ: Não, isso fazia parte do trabalho. Houve momentos nos ensaios que a gente se dizia “vamos parar tudo, vamos fazer isso”, porque precisamos fazer um experimento. Mas esse não era o caso. Desde então, Ariane nunca mais precisou nem teve a necessidade de trabalhar com as máscaras.

VM: Fora *A Ilha de Ouro*, efetivamente.

Quando você fala de *A Ilha de Ouro*, é especificamente sobre as marionetes, não? Ou vocês usaram máscaras rígidas?

VM: Não, unicamente as máscaras de marionete, as máscaras de *Tambores*. As máscaras de *commedia dell'arte*, a gente viu trabalhar durante os *stages*. Nós mesmos a trabalhamos muito pouco, porque tem um pouco disso no *stage* também. Ariane começou a fazer *stages* onde ela experimentava outras coisas. É isso também que se deve atentar com Ariane, é que ela nunca faz duas vezes a mesma coisa. O grande espetáculo da *commedia* ela já fez “obrigada, tchau” e passemos a outra coisa. Ela tem muito respeito e amor por isso, mas essa pesquisa sobre as máscaras, ela já fez e ela não vai fazer uma segunda vez. E então, ela sabe que as máscaras são mestres para os atores. Ela gosta de fazer os atores trabalharem com elas, mas no *stage*. Agora, não é mais sua prioridade, voilà. Ela explora outras coisas. Mas, por outro lado, no *stage*, a gente sabe

muito rapidamente que estamos numa forma de jogo que é o jogo mascarado. A gente está bem próximo disso.

DJ: Nem sempre.

VM: Não somente. Mas tem isso no *stage*. Mesmo que ela saiba que os tempos mudam e que é importante para os atores de hoje trabalhar também as novas escrituras, a dramaturgia, as improvisações. Ela sabe também que ela transmite através da maneira com a qual trabalhamos. Não fazemos oficinas de máscara para fazer oficinas de máscaras. Isso nunca, nunca, nunca foi o caso. A gente compartilha a nossa forma de trabalhar e criar juntos.

Antes de começar a gravar, se eu não me engano, Vincent disse que ele pensava que o trabalho de *Um Quarto na Índia* é completamente diferente, que não tem uma relação de fato com a máscara e o jogo mascarado.

VM: Eu disse a Juliana que para um trabalho especificamente sobre a máscara, eu achava sensato que ela falasse de *A Era de Ouro* e de *Tambores*, mas que *Um Quarto na Índia*, eu não via relação. Eu lhe disse que talvez fosse mais interessante falar de *Macbeth* onde há exemplos de máscaras, de não máscaras, de maquiagens que são máscaras e maquiagens que são diáfanas, isto é, há todas as formas que estão no mesmo espetáculo... E ademais, você estava lá⁷. Eu lhe disse que a máscara em *Um Quarto na Índia*, pessoalmente, eu não vejo.

Você pensa que as maquiagens que estão em *Macbeth* se aproximam de uma certa maneira das máscaras?

VM: Era o que eu te dizia.

DJ: As máscaras das bruxas, por exemplo, e as verdadeiras máscaras que Erhard tinha feito para a primeira aparição das bruxas, você se lembra? As cabeçonas. Você tem uma máscara

⁷ Durante a primeira parte da residência artística, eu fiquei com o Théâtre du Soleil de outubro a dezembro de 2014, momento que a trupe apresentava *Macbeth*.

de verdade aí.

Mas as maquiagens não?

VM: A maquiagem que eu tinha em *Banquo*, não, não era uma máscara. Aquela que eu tinha no [general] Siward se aproxima de uma máscara com próteses, o rosto marcado com uma expressão... Como certas maquiagens de *Caravançaré*, absolutamente. Em *Caravançaré*, havia maquiagens que eram máscaras e outras que eram diáfanas.

E você concorda com ele, Dominique? *Um Quarto na Índia* não é o mesmo caso de maquiagem?

DJ: A única máscara que há para mim em *Um Quarto na Índia*, que pode ser uma máscara, são os bigodes do *terukkūttu*. São bigodes bem grossos de tecido...

Mas, senão, a barba dos terroristas...

DJ: Eu acho que é menos que em *O Último Caravançaré*.

VM: Uma barba não é uma máscara.

DJ: Não, eu penso que tanto em *O Último Caravançaré* tinha... Não, eu não sei. Eu acredito que de fato *Um Quarto na Índia*, eu não teria pegado este espetáculo para falar de máscara. Eu, se eu tivesse estudando, mas eu não estou.

Eu coloco essa pergunta, porque Vincent me deu um exemplo da maquiagem de Siward em *Macbeth*. Isso muda a sua maneira de estar em cena ou não?

VM: Claro.

É neste sentido que você considera que se aproxima...?

VM: Sim, pois há alguém. Você vê a figura e você se diz "há alguém".

DJ: Tem mesmo algo, Vincent, porque às vezes, com uma maquiagem, você se olha e há alguém. Com uma maquiagem, mesmo que bem transparente, com uma peruca, você se diz “é um outro e não sou eu”. Lá, você fala de um personagem mais velho que você. Quando eu fazia o filho de Macduff, eu fazia um personagem que era uma criança, que era também muito longe de mim em questão de idade e que era um menino. Percebe? É interessante porque você diz uma coisa e ao mesmo tempo na frase seguinte você diz o inverso. Sobre os talibãs, a barba não era suficiente, mas Siward, já era alguma coisa... Esclareça o seu pensamento, porque não está claro.

VM: Uma barba não é uma máscara. E quando tem um caráter que é desenhado, aí começa a se tornar uma máscara.

DJ: Mas nos talibãs pode ter.

VM: Nos talibãs, em alguns, em *Caravançará*, sim. Não necessariamente em todos. Em *Um Quarto na Índia* era outra coisa. E no filho de Macduff, na sua maquiagem, tinha uma inocência redonda que já era um tipo de criança. Sim, absolutamente, a gente caminhava em direção a um pequeno alguém.

DJ: Mas é isso que é interessante porque, justamente, em relação ao que diz Juliana, sobre o que diz Béatrice da *masquilagem* e tudo isso, de repente, eu...

VM: Para ser preciso, algumas maquiagens levam a um caráter.

DJ: Sim, mas, por exemplo, quando esta manhã você dizia que as maquiagens dos Átridas não eram máscaras.

VM: Sim, para mim, não é uma máscara. É arquetípico, é o que você quiser, te traz referências visuais...

DJ: De acordo. Está bem, eu entendi.

É justamente isso, a minha pesquisa, não é tão fácil (risos).

DJ: Não, mas eu adoro, porque isso me faz perguntar. E é por isso que quando eu digo a Vincent “sim, mas você disse o inverso, na frase anterior, então seja preciso, porque não está claro”...

É interessante ver que algumas tradições, algumas formas teatrais que procuramos no Oriente que não têm a máscara, mas, justamente, elas têm um desenho do rosto, da maquiagem, muito sofisticado... É completamente diferente.

DJ: Mas o que, por exemplo? Dê um exemplo, eu não consigo ver, eu não tenho uma imagem.

O *katakhalī*, por exemplo, ou a ópera de Pequim.

DJ: Sim, de fato. A ópera de Pequim são caráteres. É o macaco, o rei macaco, é...

Mas são maquiagens.

DJ: Absolutamente. Ah, então. Aí tem uma espécie de maquiagem-máscara na ópera de Pequim.

VM: Sim, completamente.

DJ: Ah tipicamente sim. Então, aí eu concordo completamente. Porque é como se fosse a máscara de Pantaleão, mas pintado sobre o rosto do ator.

VM: Totalmente.

DJ: Isso, por outro lado, sim. Temos um livro só com as máscaras da ópera chinesa. Ele está lá na biblioteca com desenhos.

Mas vocês não acham que a maquiagem de *terukkūttu* seja uma maquiagem-máscara?

DJ: Sim, para mim sim, mas eu não tenho os códigos. Mas sim, tem isso. Tem o malvado, o negócio, a coisa, claro. Sim, num certo sentido tem isso, é um pouco como eu penso.

VM: Eu faria uma nuance dizendo que para os indianos é claro, eles sabem qual é o caráter da maquiagem, qual é o personagem, etc. Mas não é universal como pode ser a maquiagem do *kabuki* às vezes ou da ópera de Pequim ou de uma máscara de *commedia* em que você vai entrar e fazer “opa, ele é o malvado”, porque

tem algo de universal. É mais estilizado, mais codificado. E neste sentido, eu faria uma pequena distinção.

De acordo. Se eu não me engano, vocês retomaram o *terukkūttu* tal qual, mesmo a maquiagem.

VM: Tal qual. Mesmo a maquiagem.

Muito obrigada.

Capítulo 4

ENTREVISTA COM DUCCIO BELLUGI-VANNUCCINI

Juliana Birchal

Duccio Bellugi-Vannuccini é integrante do Théâtre du Soleil desde 1987 quando atuou no espetáculo *A Índiade ou a Índia dos Seus Sonhos*. Além de ator, Duccio é diretor, cenógrafo e atualmente é diretor artístico e pedagógico da ARTA junto a Maurice Durozier e Georges Bigot. A entrevista foi concedida no grande salão de entrada da Cartoucherie em 10 de fevereiro de 2023, logo antes de uma apresentação de *A Ilha de Ouro*. A conversa foi conduzida em francês, em tom informal, e gravada em áudio. Abaixo a transcrição da mesma traduzida para o português.

Juliana Birchal: Como havia dito anteriormente, minha pesquisa é em torno da máscara e trabalho principalmente sobre *A Era de Ouro*, *Tambores Sobre o Dique* e *Um Quarto na Índia*.

Duccio Bellugi-Vannuccini: De acordo.

Então, a primeira coisa que eu gostaria de saber é qual era a sua experiência antes do Théâtre du Soleil com máscaras? Você trabalhou com máscaras antes, não?

Então, na verdade, não. Eu nunca havia trabalhado com máscaras antes. Eu passei por uma escola de mímica onde o corpo é evidentemente o primeiro meio de expressão. Então, isso tem um paralelo com o trabalho da máscara. Mas a primeira vez que eu vi uma máscara foi num *stage* aqui com Ariane [Mnouchkine].

Você entrou no Soleil depois de *A Indíada*? Foi em qual espetáculo?

Eu entrei na *Indíada* em 1987.

Você vê diferenças entre jogar com uma máscara – um objeto rígido – e com uma maquiagem?

Sim, tem diferença, porque com uma máscara, a espacialidade já é diferente. Quando você tem a máscara, verdadeiramente, você não pode... Já de perfil, você perde os olhos. Com a maquiagem é de fato diferente. É mais suave. Mas já em *A Indíada*, a gente tinha o que chamávamos, por exemplo, de olhar cruzado, inspirado no *katakhali*. Ou seja, quando falamos com alguém, não falamos com ele diretamente, mas tem como um olhar que se cruza, uma coisa similar com o que fazemos com a máscara.

E você vê isso no trabalho do Soleil?

No trabalho do Soleil, tudo isso foi explorado até determinado ponto, até determinado espetáculo. Já em *O Último Caravançará*, foi diferente. E, evidentemente, *Os Efêmeros* explodiu com tudo isso. Era um outro processo de criação. Foi a primeira vez, em *Caravançará*, que os atores participaram de fato da construção dos cenários, onde tinham cenários diferentes que entravam em cada momento. Então, era verdadeiramente um outro processo de criação. Quando fizemos o filme de *Tambores*, em um determinado momento, Ariane viu um técnico que empurrava um carrinho, isto é, uma dolly, e ela parou a filmagem para dizer “Vejam isso”. E isso foi o início do trabalho que se seguiu, de dar um enquadramento cinematográfico para *O Último Caravançará*.

Então, quando falamos de *Tambores*, falamos em máscaras flexíveis.

Sim. É um pouco as mesmas máscaras que nós usamos aqui para *Ilha de Ouro*. A diferença é que é muito mais transparente.

Então, no fundo, um pouco menos rígida. Primeiramente, porque tem uma expressividade do rosto que com as máscaras não há, somente a expressividade dos olhos e evidentemente do corpo. Então, com estas máscaras mais flexíveis, tínhamos a possibilidade de dar a impressão de uma *máscara total*. E era a marionete.

Era o figurino, o corpo.

Era uma coisa só. Bem, é claro que com a máscara também, não é um pedaço de madeira e todo o resto ausente. É uma entidade. Mas, lá, isso dava alguma coisa sobre o qual a gente podia trabalhar melhor a marionete.

Até porque vocês tentaram a máscara de madeira no começo.

Honestamente, eu não me lembro mais. Por outro lado, as máscaras faziam parte do processo de criação, frequentemente deixávamos guardadas num pequeno armário que fica atrás mesmo da cortina amarela, na sala de ensaios. Então, elas estavam conosco. Elas nos acompanhavam muito.

Em vários espetáculos?

Ah sim, sim, em vários espetáculos. Em *Tartufo*, é claro. Eu digo “é claro” porque na época havia um projeto um pouco maluco até, em todo caso que não se concretizou, de fazer um espetáculo de máscaras como se fosse o *kyōgen* para o teatro *nō*. Como se, em *Tartufo*, tivessem intermédios de máscaras. A gente não conseguiu fazer esse outro espetáculo. Mas, bom, era isso que queríamos. E então, elas eram absolutamente muito, muito presentes.

Mas as máscaras não estavam presentes, por exemplo, em *Um Quarto na Índia* durante os ensaios?

Não.

Era um outro processo?

Era um outro processo, mas... Então, eu não me lembro se ela [Ariane] tirou as máscaras, mas *Um Quarto na Índia* foi feito na sequência de uma École *nomade* em Pondichéry. Eu não fiz parte desta École *nomade*, então eu não me lembro se ela usou as máscaras para esta École *nomade* ou não.

Sim, tinha... Eu estava lá e tinham algumas máscaras.

E então, tiveram personagens... Eu me lembro, tivemos a Senhora Pantaleão, tivemos isso nesse trabalho. Tivemos Senhora Pantaleão em *Os Efêmeros*. E era... A gente fez um *stage* em Cabul. Lá, Shasha trabalhou Senhora Pantaleão. Era muito, muito bonito, aliás. E para os ensaios de *Efêmeros*, ela fez um personagem e começou com a máscara. Em seguida, ela tirou a máscara, fez a maquiagem, e depois, virou o personagem de Perle.

Sim, tem uma transposição de certa maneira.

Tem uma transposição, isto é, que ela se apoiou de toda forma nisso.

Justamente, na preparação, nas improvisações, como vocês preparam os figurinos, a maquiagem durante os ensaios, eu vejo uma relação com a máscara. Você acabou de me dizer que tem diferenças... Você acha que a maquiagem não está sempre ligada a essa ideia de máscara?

Então, repito, isso depende do espetáculo. Para *Os Efêmeros*, a maquiagem era algo mais realista. Para *O Último Caravançaré*, também era algo de realista, mesmo se havia uma metamorfose muito grande quando fazíamos um talibã. Fazíamos um talibã que não tinha a minha fisionomia. Então havia verdadeiramente uma grande diferença...

Tinha o nariz, as próteses...

Exatamente, isso também. Em *E Súbito Noites de Vigília*, era igual. Eu fazia um lama tibetano, então havia uma transformação física muito grande do rosto. Mas o jogo não eramais realista... Não se pode dizer realista, porque aqui, não falamos realisticamente. Mas mais neste sentido do jogo mascarado...

E o que você pensa sobre o trabalho com o traje da ursa? Era você que a fazia em *Kanata*.

Em *Kanata*, eu retomei o traje da ursa que Catherine Schaub e Jean-Louis Lorente faziam em *A Indíada*. Eu fazia a substituição da ursa em *A Indíada*. E então, eu retomei este personagem para *Kanata*, porque eu acredito que era uma proposta de Robert Lepage.

Eu não sei se você a considera uma *máscara total*, porque é algo que cobre todo o corpo, mas como era o trabalho corporal?

Para os Átridas, por exemplo, nós fizemos cachorros nas quatro patas. Aliás, foi uma proposição minha. No fundo, era a mesma coisa, exceto que a ursa de *A Indíada* e *Kanata* era mais realista. Durante *A Indíada*, os espectadores pensavam que a gente tinha um urso de verdade e eles nos perguntavam no intervalo “mas ele vem de onde?”. A gente dizia “bem, ela vem do zoológico de Vincennes”. Eles acreditavam totalmente. Evidentemente que, nos Átridas, havia uma transposição. Eram claramente pessoas que faziam os cachorros. Então está aí a diferença, eu diria. E na forma de atuar, bom, era todo o corpo. Precisava verdadeiramente reproduzir os movimentos da urso, eu fui ao zoológico, eu vi vídeos... para tentar compreender como ele se mexe, qual é o seu peso...

E era diferente, então, de trabalhar os cachorros?

Ah, era diferente.

Era diferente porque os cachorros eram máscaras?

Os cachorros eram máscaras com uma maquiagem que completava. Tinha um focinho, digamos, que era a máscara e depois aqui [a região dos olhos], a gente completava, depois tinha um penteado... E também na urso, nos camarins, tinha um jogo que se fazia com essa urso. Em cena, em *A Indíada*, tinha que ser um urso de verdade. Com a máscara é diferente. Você sabe que é um personagem que sabe que há um público diante dele ou dela.

As maquiagens dos Átridas, por exemplo, inspiradas no *katakhalī*, são muito diferentes se comparamos com aquelas dos *Efêmeros*. Picon-Vallin fala em *masquiagem* no seu livro [*Théâtre du Soleil: Os Primeiros Cinquenta Anos*, 2017] e de maquiagem e máscara... Você pensa que este tipo de maquiagem que vem das tradições orientais e que inspira de uma certa maneira o *Soleil* é tratado como *masquiagens* ou tem diferenças?

Então, na maquiagem do *katakhalī*, há um simbólico por trás do desenho. E é quase uma máscara, uma vez que adicionamos coisas, como a barba branca, a coroa envolta do queixo, etc. E então, para os Átridas, a gente não atuava a partir da maquiagem, aliás. Os personagens eram jovens mulheres ou homens velhos... Eles eram feitos assim, e isso é tudo. As maquiagens ajudavam a acentuar um sentimento, uma reação com os traços desenhados assim. Em *O Último Caravançar* ou em *A Indíada*, a gente criou personagens como numa máscara: tinha um personagem e este personagem era assim, com esta fisionomia, um caráter.

E você acha que o trabalho a partir do *terukkūtu*... Inicialmente, eu havia escolhido estes três espetáculos – *A Era de Ouro*, *Tambores Sobre o Dique* e *Um Quarto na Índia* – para passar por diferentes “máscaras” do *Soleil*. E já me disseram “ah sim, mas a história de *Um Quarto na Índia* é completamente um outro processo”.

Sim, *Um Quarto na Índia* é diferente, porque você tem duas

partes. Você tem a parte do *terukkūttu* em que retomamos uma tradição milenar e é sobre isso que trabalhamos. E aliás, quando fizemos a noite do Mahabharata [*Nosso pequeno Mahabharata*], nossa maquiagem para o mesmo personagem era diferente. Eu, quando fazia Dushasana no *terukkūttu* [*Um Quarto na Índia*], era muito simples. Era uma linha simples, pronto. Era algo de muito simples. Quando a gente fazia o Mahabharata com os indianos que vieram de Tamil Nadu, a maquiagem era muito mais precisa.

Sim, eu tinha essa impressão, porque a maquiagem do *terukkūttu* tem o *māl*, essa linha embaixo dos olhos, tinham as cores e vários traços que em *Um Quarto na Índia* não tinha.

Sim, absolutamente. E depois, em *Um Quarto na Índia*, tinha todos os outros personagens que a gente representava e que eram membros da companhia. Eu fazia Giuliano que, no sonho da Cornélia, encarnava um jihadista, um cara do ministério e um monte de personagens diferentes.

Tinha as camadas...

Tinha as camadas, é isso.

No final, você tinha as barbas de jihadista...

Exatamente, mas isso era... Era o personagem de Giuliano que era mais refinado, eu diria, que fazia todos estes personagens. O *terukkūttu* era diferente, era uma visão, a visão do *terukkūttu*.

Mas por que você acha que havia esta diferença?

Porque o *terukkūttu* era uma forma muito ancestral que nós aprendemos. Então, é isso.

Desculpa, por que você acha que tem essa diferença quando vocês fizeram o episódio de *terukkūttu* com a trupe de Tamil Nadu e em *Um Quarto na Índia*?

Primeiro, porque [*Notre petit Mahabharata*] era verdadeiramente um espetáculo de *terukkūttu*. E lá, [em *Um quarto na Índia*] era uma visão de Cornélia que sonha com isso. Então, tinha algo mais...

Do mundo ordinário?

Isso. Quando a gente fazia o espetáculo de *terukkūttu*, o *terukkūttu* de verdade, então não poderia ver a diferença entre os indianos e nós. Tinha que ser igual. Quando a gente fazia *Nosso pequeno Mahabharata*, as pessoas iam ver um *Mahabharata* na Índia, com indianos, mas tinham franceses, indianos, europeus. Quando a gente fazia o espetáculo *Um Quarto na Índia*, era uma visão que Cornélia tinha do *terukkūttu*. E então, havia como um véu por cima. Era menos preciso... se você diz “é como a maquiagem do *terukkūttu*”, é como isso só que desbotado, eu diria.

Eu estou refletindo sobre as diferenças e como isso afeta o jogo... Uma coisa que é muito comum de ver nos espetáculos [do Soleil] é um ator que usa uma máscara e outro que não usa. E o nível de jogo tem que ser o mesmo.

Aliás, na *commedia dell'arte*, tem personagens que são mascarados e personagens que não são mascarados como, por exemplo, os enamorados. Mas a forma como eles devem atuar, é como se eles tivessem uma máscara. É igual.

E você sente que é assim no Soleil ou nem sempre?

Eu diria que isso depende da linguagem, da forma do espetáculo. Tem espetáculos no qual a forma é muito marcada. E outros que é muito mais sutil. Aqui [na *A Ilha de Ouro*], temos uma forma que é bem marcada uma vez que estamos o tempo todo de máscara.

Eu adoraria ver como vocês fazem para se maquiar.

Se você se colocar nos camarins, eu te mostro. Agora, é muito simples. Também porque veio de *Tambores Sobre o Dique*, porque a gente mudava rapidamente de personagem.

Capítulo 5

RELATO DE VIAGEM: UM ENCONTRO COM ERHARD STIEFEL

Juliana Birchal

Figura 1: Erhard Stiefel e Juliana Birchal na porta do ateliê.



Fonte: acervo pessoal de Juliana Birchal.

Erhard Stiefel é considerado um dos maiores mascareiros da atualidade, carregando o título de Maître d'Art dado pelo Ministério da Cultura Francês, um reconhecimento da qualidade e importância do seu trabalho como artista. Parceiro do Théâtre du Soleil há mais de quarenta anos, ele é responsável pela confecção de máscaras, marionetes, bonecos e adereços cenográficos presentes nos espetáculos desde a década de 1960.

Em meados de 2016, durante uma residência artística que realizava junto à trupe¹, tive a oportunidade de me encontrar uma única vez com o mascareiro. Na ocasião, pude conhecer o seu ateliê – localizado ao lado da sala de ensaios e da sala de costura do Théâtre du Soleil na Caroucherie² – e conversar rapidamente com o mestre. Sete anos depois, eu tive a honra de poder me encontrar novamente com Erhard Stiefel. Desta vez, estava em Paris para realizar uma pesquisa de campo em decorrência da pesquisa de mestrado³, consultar documentos *in loco*⁴ e realizar entrevistas com integrantes e parceiros do Théâtre du Soleil⁵.

A princípio, Erhard Stiefel agradeceu o meu interesse por seu trabalho, mas não concordou em ceder uma entrevista. Aos 83 anos de idade, o criador de máscaras têm tido pouca disponibilidade para atender este tipo de demanda de forma que eu tinha poucas expectativas de conseguir conversar com ele. O acaso fez com que nos encontrássemos na cozinha do Théâtre du Soleil. Erhard chama atenção por ser um homem alto e elegante. Ele não costuma frequentar a cozinha da trupe, então de fato era uma surpresa encontrar aquele senhor trajado de preto por ali. Naquele momento, tive a oportunidade de me (re)apresentar pessoalmente ao mascareiro

1 Entre 2014 e 2016, realizei uma residência artística com duração de sete meses no Théâtre du Soleil. O projeto *Residência artística no Théâtre du Soleil: investigando sobre os princípios de trabalho atonais* foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e todas as atividades desenvolvidas foram publicadas em formato de diário de bordo online disponível em: <http://projetotheatredusoleil.blogspot.com/>.

2 A Caroucherie fica localizada dentro do Bois de Vincennes na periferia de Paris.

3 A dissertação tem por título “Da máscara à *masquiagem*: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975)” pelo PPGAC da USP sob a supervisão do Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana com bolsa apoio da CAPES.

4 Foram consultados documentos localizados na BnF, na ARTA e no acervo do Théâtre du Soleil.

5 Foram entrevistados os atores Aline Borsari, Duccio Bellugi-Vannuccini, Maurice Durozier, Dominique Jambert e Vincent Mangado.

e pedir mais uma vez a possibilidade de um encontro. Para a minha felicidade, o mestre concordou em me receber para uma conversa descompromissada sobre máscaras e a sua trajetória artística. Por este motivo, não possuo registro fotográfico das máscaras que me foram apresentadas por ele.

Encontramo-nos no início da tarde de 9 de fevereiro de 2023. Era um dia particularmente frio com temperaturas próximas a zero grau. Erhard Stiefel me recebeu com um sorriso cortês em seu ateliê de proporções modestas, mas de pé-direito alto, janelas grandes e paredes repletas de prateleiras do chão ao teto. Nelas, várias cabeças de gesso que servem de base para as máscaras. Algumas delas ainda estavam com o molde em argila sobre o rosto. Em uma das prateleiras, reconheço as cabeças de animais confeccionadas para o espetáculo *Lamentações Amorosas de uma Gata Francesa*⁶. Observo ferramentas de vários tipos e tamanhos, blocos de madeira e outros materiais de confecção em todos os cantos da sala. Duas mesas compridas ocupam o centro do ateliê e, sobre uma delas, vejo dois bonecos pertencentes ao cenário de *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*. De acordo com Erhard Stiefel, eles estavam ali para serem restaurados antes de serem doados à universidade ou biblioteca (que ele não soube me indicar) pelo Théâtre Soleil.

Como gesto de agradecimento, eu lhe dou de presente um pequeno álbum com fotos impressas de máscaras, adereços e objetos cenográficos criados por ele. Ele se surpreende e por alguns instantes, olha com intensidade para as fotos, algumas inéditas para ele. Ri sozinho, comenta em voz baixa e me agradece: “eu fiz tantas coisas que eu nem me lembro mais de algumas delas”. Adiciona “mas isso é o passado e

6 No original: *Peines de cœur d'une chatte française*. A comédia musical foi montada a partir do conto homônimo de PJ Stahl e dirigida por Alfredo Arias. Nela, todos os atores usavam cabeças de animais confeccionadas por Erhard Stiefel que, feitas de tecido, eram extremamente leves e favoreciam acusticamente o canto. O espetáculo estreou em 1999 e já foi apresentado em diversas cidades da França e da Itália. Além disso, foi premiado com o Molière de Melhor Espetáculo Musical e Melhores Figurinos.

eu não fico no passado”. De acordo com o mascareiro, apenas recentemente Claude Dessimond, um de seus aprendizes, tem realizado a tarefa de recolher fotos e documentos de seus antigos trabalhos. Para além disso, nada. “Eu não tenho tempo de fazer isso...”.

A partir daí nossa conversa teve início, passando por tópicos e temas que ressalto abaixo.

A Era de Ouro

Um dos temas mais explorados na conversa foi a sua experiência em *A Era de Ouro, Primeiro Esboço*⁷, espetáculo do Théâtre du Soleil de 1975. Embora a primeira colaboração entre Erhard Stiefel e Ariane Mnouchkine tenha se dado em *Sonho de uma Noite de Verão*⁸, foi em *A Era de Ouro* que a parceria se consolidou. Stiefel foi responsável pela confecção de todas as máscaras usadas em cena, uma verdadeira escola de acordo com ele.

Em um processo criativo que durou cerca de dois anos, mais do que fabricar máscaras, Stiefel tentou compreender o que era uma máscara, o que seria a *commedia dell'arte* e como poderia recriar uma *commedia dell'arte* moderna. Para além de algumas poucas imagens encontradas, sua única referência foi o espetáculo *Arlequim, servidor de dois amos* do Piccolo Teatro, dirigido por Giorgio Strehler e com máscaras de Amleto Sartori. “Nós vimos e evidentemente todo mundo achava o espetáculo formidável”.

7 No original: *L'Âge d'Or, première ébauche*. A criação coletiva teve sua estreia em 4 de março de 1975 na Cartoucherie. Neste mesmo ano e ano seguinte, cumpriu temporada em Varsóvia (Polônia), Veneza (Itália), Louvain-la-Neuve (Bélgica), Milão (Espanha), Bonn (Alemanha), Havre, Estrasburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing e Tours (França). No total, o espetáculo teve 136 080 espectadores.

8 No original: *Songe d'une nuit d'été*. O espetáculo foi criado a partir do clássico de William Shakespeare (1564–1616) com adaptação de Philippe Léotard. *Sonho* estreou em 15 de fevereiro de 1968 no Circo de Montmartre, em Paris, e também foi apresentado em Grenoble. No total, o espetáculo alcançou um público de 47 mil espectadores.

O mascareiro contou que a cada dez máscaras fabricadas, apenas três funcionavam em cena. “As pessoas diziam *não jogue fora*. Eu ia lá, quebrava-as e jogava-as no lixo”. As máscaras eram confeccionadas primeiro em papelão ou *papier mâché* e, quando funcionavam, eram remodeladas no couro. A única máscara usada no espetáculo que já existia anteriormente foi a de Pantaleão. O mascareiro a criou para um treinamento da trupe realizado antes mesmo do processo criativo de *A Era de Ouro*. De acordo com ele, a máscara é ainda um grande sucesso entre os atores do Théâtre du Soleil, que também fazem a sua versão feminina: Madame Pantalone.

Embora o Théâtre du Soleil já tivesse experimentado máscaras teatrais anteriormente, foi em *A Era de Ouro* que a trupe se propôs a trabalhar verdadeiramente com elas. Uma experiência complexa e desgastante para todos, principalmente para Ariane Mnouchkine. Nas palavras de Stiefel, “Ariane Mnouchkine não era de forma alguma especialista. Foi aos poucos. Quero dizer que ela tentou ver as máscaras e o que elas queriam dizer. Pensar as máscaras entre aspas, aspas, aspas. Eu disse dez vezes entre aspas”. Essa insistência nas aspas revela o quanto que esta investigação se deu na base da experimentação. Em nossa conversa, Stiefel ressaltou que a diretora não gosta muito de falar sobre o espetáculo, pois “no final, foram os atores que fizeram toda a encenação. Ela não podia dizer *não, faça isso*, porque ninguém sabia, nem ela. Como encenadora, ela ficou desorientada”.

Naquela época, o Théâtre du Soleil ainda era uma pequena trupe, considerada amadora e sem muito reconhecimento no meio teatral. Da sua parte, foi preciso fazer um verdadeiro trabalho de descoberta sendo que não havia muitos documentos disponíveis que o pudesse ajudar. A dificuldade técnica na fabricação de máscaras foi somada à dificuldade financeira, uma vez que ninguém estava disposto a pagar pelo trabalho de Erhard Stiefel afora o Théâtre du Soleil.

Apesar disso, o espetáculo foi um enorme sucesso, algo que o mascareiro descreve como nunca antes visto. “As pessoas falam ainda hoje. Para aqueles que assistiram, foi uma revelação do teatro. Ninguém fez nada parecido. As pessoas ficavam chocadas”. Após o sucesso de *A Era de Ouro*, houve uma grande expectativa que a trupe fosse realizar outro espetáculo com máscaras. Neste momento, o mestre mascareiro me lembrou que é preciso tomar cuidado com ideias fantasiosas. “Théâtre du Soleil não é teatro e máscara”, afirmou e complementou dizendo que a questão nunca foi fazer ou não teatro de máscaras, mas sim carregar o aprendizado proporcionado por elas.

O que é uma máscara?

Após tantos anos de prática e pesquisa, Erhard Stiefel considera compreender melhor o que é uma máscara. Várias vezes durante a nossa conversa, o mascareiro repetiu: trata-se de uma escultura com duas faces (uma interior e uma exterior), uma borda e que pode ser colocada sobre o rosto. Para ele, qualquer outra coisa diferente disso, não pode ser considerada como uma máscara. Assim, por exemplo, ele não considera as grandes cabeças de bruxas do espetáculo *Macbeth*⁹ como máscaras (Figura 2). “São grandes rostos, aparições. Mas os atores não as colocam sobre o rosto. Elas são manipuladas, podem abrir a boca.”

9 O clássico shakespeariano *Macbeth* foi traduzido e adaptado por Ariane Mnouchkine. O espetáculo estreou em 2014 na Cartoucherie e não realizou turnê. Foram 81 887 espectadores no total.

Figura 2: Grandes cabeças de bruxas confeccionadas por Erhard Stiefel para *Macbeth*. As esculturas tinham tamanho aproximado de um adulto e tinham um mecanismo que permitia movimentar o maxilar.



Fonte: acervo pessoal de Juliana de Lima Birchall.

Para ele, uma máscara é acima de tudo um *rost*o, ou seja, é preciso que este rosto expresse algo, que se reconheça alguém. Embora ele afirme que compreenda melhor o que é uma máscara hoje, o escultor reconhece que é necessário continuar pesquisando e estudando. “Agora, tem muitos pesquisadores interessantes e importantes que tentam falar disso. Uma escultura tem duas faces. A máscara tem a face interior e a exterior. E não vemos jamais a interior, a não ser o ator que a usa. E isso já nos mostra o que é uma máscara”.

Ao perguntar sobre outros tipos de mascaramentos explorados pelo Théâtre du Soleil, ele logo explicou que a atuação não é do seu campo de conhecimento e concluiu “eu estou na escultura”. Ele me mostra então uma porção de materiais sobre a mesa de trabalho próxima ao local de nossa conversa e diz: “Isso tudo, todos os componentes do trabalho, milhares de fotos, é para uma máscara. Eu trabalho verdadeiramente sobre o rosto”. E reitera: “é problema de cada um pesquisar o que é e o que não é uma máscara. Senão,

tudo que é colocado na cabeça, é uma máscara”.

Assim, diferente do que já afirmou no passado¹⁰, a urso Moona Baloo (Figura 3) do espetáculo *A Indíada ou A Índia dos Seus Sonhos*¹¹ não pode ser considerada como um tipo de máscara. E ele é categórico: “para mim, não é uma máscara. Não se pode dizer que o urso é uma máscara. A ideia de Ariane era fazer algo excepcional, algo que pudesse fazer crer que se trata de um urso de verdade. E parecia mesmo por pelo menos dois minutos. A urso escapava do laço e passava ao lado do público. As pessoas ficavam com medo”.

Figura 3: Moona Baloo (Catherine Shaub, Jean-Louis Lorente) escapa do laço e se encontra com Mahatma Gandhi (Andres Perez Araya), uma das cenas mais poéticas do espetáculo. Foto de Michèle Laurent.



Fonte: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-indiade-1987-170>.

¹⁰ Faço referência à entrevista *Uma verdadeira máscara não se esconde, ela torna visível* cedida à pesquisadora Béatrice Picon-Vallin onde o mascareiro emprega o termo *máscara total* que seria “o que é vestido sobre o rosto e sobre o corpo, os dois são inseparáveis” (2012, p. 171).

¹¹ No original: *L’indiade ou l’Inde de leurs rêves*. Teve sua estreia na Cartoucherie em 30 de setembro de 1987. No ano seguinte, realizou apresentações em Tel-Aviv (Israel). No total, o espetáculo teve 89 mil espectadores.

Maquiagem e máscara

Aproveitando o ensejo de nossa conversa, resolvi perguntar a Stiefel o que ele pensava a respeito das interações entre máscara e maquiagem, além da máscara-maquiagem ou *masquiagem*, quando a pintura corporal exerce a função de máscara. Mais uma vez, para o mascareiro, por mais que uma maquiagem carregue códigos importantes, como é o caso do *kathakali* por exemplo, isso não a qualifica como máscara. Ele admite, no entanto, que existem situações em que maquiagem e máscara se confundem, tornando difícil determinar os limites entre uma e outra. Esse seria o caso do espetáculo *O Último Caravançaré (Odisseias)*¹², no qual Erhard Stiefel criou “pedaços de rosto” que se fundiam à maquiagem dos atores (Figura 4). “Os atores queriam narizes para se parecer mais com orientais. Eles pintavam o rosto com cores mais escuras, então isso dava um aspecto... Mas eu diria que isso faz quase parte da maquiagem”.

12 No original: *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*. Ele é composto de duas partes: a primeira *Le fleuve cruel [O Rio Cruel]* estreou na Cartoucherie em abril de 2003 e a segunda parte *Origines et Destins [Origens e Destinos]* em novembro do mesmo ano. De 2003 a 2006, *O Último Caravançaré* foi apresentado em Roma (Itália), Quimper e Lyon (França), Bochum e Berlim (Alemanha), Nova York (Estados Unidos), Melbourne (Austrália) e Atenas (Grécia). No total, 185 mil pessoas assistiram ao espetáculo.

Figura 4: Os atores Maurice Durozier, Sava Lolov e Virginie Colemyn com “pedaços de rosto” em *O Último Caravançará*. Foto de Michèle Laurent.



Fonte: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/5>.

Aproveitei então para perguntar sobre sua impressão sobre o nariz de palhaço. Erhard Stiefel, que estudou por cinco anos com Jacques Lecoq¹³, disse “Lecoq diz que o nariz de palhaço é a menor máscara do mundo. É bonito, mas era a sua ideia, porque não? Se é para fazer um nariz falso, eu prefiro que não se veja que ele é falso. Eu adoraria que as pessoas tivessem a impressão de se tratar de um nariz real”. E completou “tem pessoas que dizem *bom, é uma máscara* porque para eles a maquiagem é uma máscara-maquiagem”.

13 Jacques Lecoq (1921–1999) foi mimo, ator e pedagogo teatral. A sua experiência prévia como professor de ginástica nutriu o seu interesse pelo corpo e, posteriormente, pelo movimento do ator em cena. Em 1956, Jacques Lecoq fundou a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq que tinha por objetivo desenvolver o corpo poético (também título do seu livro) dos atores, passando principalmente pelas máscaras pedagógicas e teatrais. O mestre foi responsável por apresentar as máscaras teatrais a Erhard Stiefel e foi um grande apoiador de seu trabalho como mascareiro.

O uso de maquiagens em interação com as máscaras criadas por ele também foi algo que se modificou ao longo do tempo. Ele afirmou que, em *A Era de Ouro*, era evidente a necessidade da maquiagem para complementar as suas máscaras. Mario Gonzales, por exemplo, pintava o rosto todo de branco por trás da máscara de Pantaleão, destacando a região dos olhos e da boca (Figura 5).

Figura 5: Mario Gonzales de Pantaleão.



Fonte: Freixe (2010, p. 198).

Atualmente, o mestre mascareiro dificilmente sente a necessidade da maquiagem nas suas máscaras. Para exemplifica, ele cita o caso do espetáculo *Marinheiro*¹⁴, na qual a máscara criada não suportava um batom sequer, tornando-se imediatamente vulgar e superficial. Finalmente, cada máscara vai determinar a necessidade ou não de uma maquiagem que a complete. Em todo

14 Espetáculo criado a partir do romance de Fernando Pessoa (1888–1935) pela Companhia de Teatro Almada com direção de Alain Olivier. O espetáculo teve a sua estreia em 17 de abril de 2008 na Sala Experimental do TMA em Almada (Portugal).

o caso, para ele, o mais importante é que a máscara se funda ao rosto do ator e que o espectador possa esquecer-se dela.

Máscaras flexíveis

As *máscaras flexíveis* criadas para o espetáculo *Tambores Sobre o Dique*, em forma de peça antiga para marionetes interpretada por atores¹⁵ (Figura 6) e recentemente retomadas em *A ilha de Ouro*¹⁶ não tiveram a participação do escultor. Em ambos os casos, no entanto, Erhard Stiefel tentou desenvolver máscaras a pedido de Ariane Mnouchkine. No início do processo de criação de *Tambores*, Ariane lhe pediu “máscaras que pudessem ser vestidas como luvas”. De acordo com entrevista cedida à Béatrice Picon-Vallin (2012), ele também tentou máscaras de madeira para as marionetes humanas, mas que acabaram se tornando demasiadas realistas. “Por ora, eu não consigo. Então, em determinado momento, eu tentei. Os atores improvisavam com suas coisas e, bom, dá efeito. Mas, eu diria que não é uma máscara. É uma balaclava, se quisermos dar um nome verdadeiro... É a história de Brecht. Brecht fez isso, fez máscaras de tecido assim”.

15 No original: *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*. O espetáculo do Théâtre du Soleil foi montado em 1999 na Cartoucherie. Nos três anos seguintes, realizou apresentações em Bâle (Suíça), Anvers e Lyon (França), Montreal (Canadá), Tóquio (Japão), Seul (Coreia do Sul) e Sidney (Austrália). No total, 150 mil pessoas assistiram ao espetáculo. Em 2001, a trupe realizou o filme a partir do espetáculo teatral.

16 No original: *L'île d'Or*. O título em francês faz um jogo de palavras com “d’or” (ilha de ouro) e “dort” (ilha que dorme) que têm a mesma pronúncia. O espetáculo do Théâtre du Soleil teve a sua estreia em 2021 na Cartoucherie, cumprindo temporada até 2023 passando pelas cidades de Lyon e Toulouse (França), Tóquio e Kyoto (Japão).

Figura 6: Cena de *Tambores Sobre o Dique* com Duccio Bellugi-Vannuccini e Sava Lolov de marionetes-humanas com máscaras flexíveis sobre o rosto. Foto de Michéle Laurent.



Fonte: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/tambours-sur-la-digue-1999-161>.

Mais recentemente, para *A ilha de Ouro*, o mestre também tentou desenvolver rostos de asiáticos baseadas nas máscaras de *nō*. No entanto, antes mesmo que Stiefel pudesse terminar as máscaras, os atores retomaram a técnica das *máscaras flexíveis* que acabou permanecendo no espetáculo. De acordo com o mascareiro, nem a própria Ariane conseguiu ver as máscaras finalizadas. A celeridade dos ensaios em relação ao tempo de confecção é um problema recorrente na relação entre o Théâtre du Soleil e Erhard Stiefel. No entanto, o mestre escultor destacou outras dificuldades que se aventavam com estas novas criações como, por exemplo, a ideia de falar por trás de uma máscara inteira. “Quando eu estava no Lecoq, dizia-se que não se fala por trás de uma máscara ao passo que os japoneses o fazem. Sim, é toda uma técnica, mas para nós seria insuportável. Mas Ariane queria tentar, porque ela queria ver o Japão, o Japão como ele é.”

Máscaras de outras culturas

E qual seria a opinião hoje de Erhard Stiefel sobre a utilização de máscaras de outras culturas, muitas vezes associadas a ritos sagrados ou religiosos? De forma direta e bastante franca, ele me respondeu “hoje eu penso que deve-se deixar as máscaras onde as pessoas sabem o que elas são como objeto”. Para o mestre, é possível que se aprenda por meio da observação como cada cultura faz uso das mesmas. Já em oficinas e cursos, é preciso que o ator esteja atento ao que cada forma possui de essencial para usar como aprendizado.

O mascareiro, contudo, lamenta a banalização das máscaras orientais no Ocidente. “As pessoas nem sabem o que são. Elas saem do Japão com máscaras horrendas. O mesmo com máscaras balinesas. Elas não sabem mesmo o que é uma máscara”. Erhard Stiefel teve o privilégio de conhecer todas as máscaras japonesas de origem, verdadeiros tesouros nacionais e que nunca saíram do território. Ao longo dos anos, ganhou respeito e reconhecimento das principais Casas do *nō*, sendo convidado a realizar cópias de máscaras tradicionais que não podiam mais ser usadas em cena devido ao seu estado de conservação. Ele destaca a importância de conhecer e pesquisar, mas adverte: “eu não posso usar uma máscara africana, balinesa, japonesa. Teve um momento em que eu disse a mim mesmo: espera, isso não é da minha conta. Deve-se conhecer bem a história das máscaras. Senão, voltamos 30 anos atrás”.

Ele se relembra dos ensaios de *A Era de Ouro*, quando a trupe se encontrou com balineses para improvisar juntos, quando não se sabia muito sobre esta tradição. Erhard contou que a trupe se permitiu naquele momento experimentar algumas máscaras balinesas que ele havia encontrado em um comércio qualquer de Paris. “Ariane tentava. Qual forma pode nos ensinar coisas? O que podemos fazer com isso? O que podemos aprender disso?”. Por fim, o mascareiro ressaltou que a busca por formas tradicionais orientais pelo Théâtre du Soleil se dá uma vez que nenhuma tradição foi preservada no Ocidente, nem mesmo a *commedia dell’arte*, morta há cerca de 300 anos.

Sobre o jogo mascarado

Atualmente, a máscara teatral é tida como uma disciplina que ajuda os atores a encontrar uma forma no corpo e no jogo de cena. À época de *A Era de Ouro*, o mascareiro lembrou que os atores não sabiam muito bem como se movimentar em cena. Mas, Erhard Stiefel é bastante crítico quanto à proliferação de cursos e oficinas que disseminam métodos de como usar máscaras.

Na sua visão, a difusão do termo *jogo mascarado* tem contribuído para uma abordagem caricatural da máscara. “Antes, eu mesmo dizia *jogo mascarado*. Você pode ler isso nos meus textos. Mas hoje, eu não acredito mais nisso.” Para exemplificar, retoma mais uma vez o exemplo de *A Era de Ouro* no qual “tinham atores que não conseguiam de jeito nenhum. Era horrível para eles. Eu tinha pena deles. E outros que eram formidáveis. Caubère, por exemplo, colocava uma máscara e qualquer coisa que ele fazia era formidável e justa. E outros... Ariane então colocava alguém de lado e dizia *você faz exatamente a mesma máscara*. Os dois faziam. *Você imita o Caubère. Faz exatamente o que ele faz*. Mas não funcionava. Então, o que é *jogo mascarado*? O que isso significa?”.

Para ele, a máscara é um instrumento que obriga o ator a ser imediatamente outro, a realizar a transposição com o próprio corpo, buscar a verdade, construir um personagem que comunica com o público. Ou seja, obriga o ator a atuar. “O que é *jogo mascarado*? Analisemos. Qualquer ator, sem máscara, faz *jogo mascarado*. Ele não é ele mesmo. Ele faz gestos diferentes em relação às pessoas que representa.” Para ele, a diferenciação entre *jogo mascarado* e *jogo não-mascarado* levaria o ator a ter uma abordagem caricata sobre as máscaras.

Para exemplificar, ele relata uma vez em que foi convidado por Lucia Bensasson¹⁷ a levar suas máscaras

17 Nascida na Tunísia, Lucia Bensasson foi atriz do Théâtre du Soleil de 1967 a 1983. Encorajada por Ariane Mnouchkine, Lucia fundou a ARTA (Associação de Pesquisa das Tradições do Ator), uma espécie de escola localizada na Cartoucherie que recebe mestres de tradições teatrais de todo o mundo, onde permaneceu como diretora por trinta anos.

para serem experimentadas durante uma oficina na ARTA¹⁸. Contrariando todas as expectativas, Erhard Stiefel instruía aos atores a não fazerem absolutamente nada. “Um ator não faz coisas. Ele tenta ser aquilo e depois saem os gestos que correspondem ao que ele quer expressar. Depois sim, como essa máscara se senta?”

Ele afirma que nos *stages* e *Écoles nomades*¹⁹ conduzidos pelo Théâtre du Soleil, as máscaras estão sempre prontas para serem usadas, mas elas são cada vez menos usadas. Para Erhard Stiefel, isso demonstra uma consciência por parte de Ariane Mnouchkine de que as máscaras podem ser uma espécie de armadilha e alerta: “não há um sistema, é isso que eu quero dizer”.

A *commedia dell'arte*

Ao longo de sua trajetória, Erhard Stiefel já confeccionou diversas máscaras da *commedia dell'arte*, seja por encomenda de atores e diretores, seja para aprimorar sua técnica de confecção ou estudar as máscaras. A cada vez, Stiefel se permitiu recriar os tipos da tradição italiana, até mesmo porque, por muito tempo, não havia referências para que se fosse feita uma reprodução fidedigna das mesmas.

Atualmente, o mestre mascareiro tem se dedicado à reconstituição de máscaras originais da comédia italiana. No curso da última década, Erhard Stiefel conseguiu ter acesso a dez máscaras antigas da tradição (Figura 7). O projeto, ainda secreto ao mundo exterior, tem tomado quase todo o tempo do mestre. “Eu as refaço e veremos um dia sobre o rosto o que era, como uma visão e é tudo.”

18 ARTA

19 Os *stages* são oficinas ministradas na sede do Théâtre du Soleil por Ariane Mnouchkine e contam com um grande número de participantes. Já as *écoles nomades* são oficinas realizadas em diferentes países do mundo.

Figura 7: Máscara de Arlequim do século XVII do seu acervo pessoal.



Fonte: <https://docplayer.fr/39380616-Masque-collection-erhard-stiefel-exposition-de-masques-de-theatre-et-de-fete-d-europe-et-d-asie-du-vieme-siecle-a-nos-jours.html>.

A partir de seu estudo sobre estas máscaras originais, o mascareiro conclui que seria impossível que as mesmas tenham sido confeccionadas por atores. “Tem uma técnica de fato, porque tem o molde, deve-se saber esculpir, tem um monte de signos que eu sei que um amador não conseguiria fazer. Impossível”. Além disso, estas máscaras viriam acompanhadas de sobancelhas e barba acopladas que provavelmente não resistiram à ação do tempo.

Máscaras e traje de cena

Stiefel foi bem taxativo em afirmar que ele se ocupa somente do rosto. Nem mesmo o topo da cabeça (à exceção, é claro, de máscaras que cobrem toda a cabeça) é de sua responsabilidade. Ele reconheceu, no entanto, que o traje é um elemento importante na composição do corpo-máscara. “Esta

história de arte total, é verdade. *Commedia dell'arte*, antes não era somente o rosto. O conjunto era uma máscara”.

No caso da *commedia dell'arte*, o conjunto máscara-traje era determinado pela própria tradição. Ao se adentrar no teatro contemporâneo, a questão se complexifica. O que dizer sobre companhias que misturam máscaras balinesas com figurinos ocidentais ou contemporâneos? “Isso é problema deles, não é problema meu”. Mas, lembrou que sempre que o Théâtre du Soleil se propõe a trabalhar com máscaras balinesas, Ariane Mnouchkine é bem exigente com o uso de trajes tradicionais, à exceção dos pés que são cobertos, uma vez que os atores não dominam a mesma técnica de pés que os balineses.

Uma nova máscara para um novo teatro

Além da reconstituição de máscaras originais da *dell'arte*, o mestre mascareiro tem se dedicado a pesquisar máscaras que possam interessar atores ou encenadores do teatro contemporâneo. “Eu queria a máscara de agora. O que isso quer dizer? Podemos fazer máscaras? Existem ainda possibilidades de máscara e de sua reaparição no Ocidente? Pesquisar máscaras modernas e antigas. Essa é a minha vida”.

Por enquanto, as suas investigações são completamente secretas, não sendo conhecidas nem mesmo por Ariane Mnouchkine. “Ela evolui de uma certa maneira e eu de outra. Eu não sei o que ela procura. Sei que ela busca as formas asiáticas. Então, ela tem o seu processo de criação. Às vezes, ela me procura e todas as vezes que ela quer algo, eu o faço com o maior prazer.”

O mascareiro lamenta, no entanto, o caminho que a máscara tem tomado no teatro, principalmente quanto à sua confecção. Para ele, lida-se de forma irresponsável, sem compromisso com a pesquisa e com o aprendizado técnico que a criação de máscaras exige. E sem boas máscaras, é difícil de fazer cenas que toquem verdadeiramente o público. “Com uma boa máscara, é só colocá-la no rosto e já é bom!”.

Transmissão

No ano 2000, Erhard Stiefel foi nomeado Maître d'Art (Mestre de Arte) pelo Ministério da Cultura francês. Além de lhe conferir um reconhecimento pelo corpo de seu trabalho, o título lhe garante o direito de ter um aprendiz que recebe uma subvenção do governo. De acordo com os dados oficiais²⁰, o chileno Sigfredo Rivera seria o seu aprendiz. No entanto, Rivera não é seu aprendiz há algum tempo e Stiefel já teve vários aprendizes em caráter extraoficial. Atualmente possui dois: Simona Grassano, uma italiana “forte em pintura”, e Claude Dessimond, escultor e pesquisador acadêmico.

As máscaras de Stiefel

Embora não cultive o hábito de guardar registros fotográficos de seus trabalhos, Erhard Stiefel sempre realiza uma cópia de cada máscara que cria para ser guardada. Ao verificar se eu poderia conhecer as máscaras de *A Era de Ouro*, o mascareiro me afirmou que não tinha todas as originais, mas que poderia me mostrar as cópias que ele mantém consigo. Assim, foi atrás do biombo localizado ao fundo da sala e voltou com algumas caixas de sapato. Colocou-as sobre a mesa e foi retirando de dentro delas as máscaras, cada uma dentro de um pequeno saco individual. “Elas não são mais usadas em cena. São documentos, é um testemunho. E eu preciso de documentos”.

Então, colocou à minha frente as máscaras de Capitão e Doutor (que foram usados apenas nos ensaios), Pantaleão (criado antes mesmo de *A Era de Ouro*) e Arlequim. Àquelas que haviam sido usadas em cena eram bastante desgastadas na parte de dentro devido ao suor. A face externa, no entanto, estava bem preservada. Todas eram de couro. “Eu faço o molde e depois a forma... Algumas tomam dez dias, apenas sobre o couro. É por isso que não tem dobras nem nada.” O mestre conta que para manipular o couro é preciso de músculos e

²⁰ Pode ser conferido no link <https://www.maitredart.fr/maitre-art/erhard-stiefel>.

dedos. Um pouco receosa, perguntei se podia tocá-las ao que ele me respondeu rindo “máscaras de couro não são frágeis”. Diferente das máscaras de madeira, as máscaras de couro não levam nenhuma camada de pintura ou verniz que possa ser danificado ao toque.

Fiquei deslumbrada com aquelas máscaras à minha frente, reação que foi recebida com certo constrangimento do criador. Afinal, eram máscaras do início da sua carreira, há cerca de 50 anos atrás. “Agora eu faço melhor. Se eu te mostrar as máscaras que eu posso fazer hoje, é impressionante”. E então, coloca sobre a mesa uma série de máscaras de Capitão, Arlequim e Doutor que foram feitas em anos posteriores.

Ao comparar as quatro máscaras de Arlequim à minha frente, pude perceber a predominância de curvas naquela usada em *A Era de Ouro* (Figura 8). As curvas me fizeram pensar nas máscaras de *topeng* ao que Stiefel respondeu “eu chamo de máscara com balinesa”. Outras duas máscaras – também antigas, mas posteriores à primeira – mostram com clareza o amadurecimento técnico do mascareiro, seja na execução das curvas, na finalização das bordas ou no detalhamento dos relevos. Uma quarta máscara de Arlequim era um experimento, uma versão cubista proposta por Erhard Stiefel para Philippe Caubère²¹.

Dentre todas as máscaras da *commedia dell'arte*, Arlequim é uma obsessão do mestre mascareiro que já confeccionou dezenas de versões ao longo de toda a sua carreira. Para ele, a máscara de Arlequim é uma fonte de estudo e de pesquisa, que contém de alguma maneira a história do teatro europeu. Ao comentar as características físicas das máscaras à minha frente, Erhard Stiefel explicou que “a máscara do Arlequim é bastante transposta. É diabo, animal e homem. As três coisas juntas”.

21 Na conversa, Erhard Stiefel explica que se tratava de uma encomenda para um espetáculo do ator, mas não especificou.

Figura 8: Abdallah (Philippe Caubère) com a máscara de Arlequim em *A Era de Ouro*. Foto de Martine Franck/Magnum Photos.



Fonte: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>.

As máscaras de Capitão me chamaram a atenção pelos narizes muito proeminentes e rostos angulares. Os Doutores, recriações mais recentes, tinham bigodes colados à máscara, afinal, “o Doutor sempre tem bigodes”. As duas máscaras de Pantaleão apresentavam rostos sutilmente assimétricos ao que ele explica “com a velhice, os olhos são menos simétricos”. A velhice também é traduzida nestas máscaras por meio de uma textura granulada que se contrapõe ao aspecto liso que o couro normalmente apresenta. Por fim, ele me mostra um dos tipos modernos criados para *A Era de Ouro*. “Era uma

máscara que tinha os dois sexos, era interessante”, comenta ao contar que a mesma máscara foi replicada para ser usada por dois personagens diferentes no mesmo espetáculo: Max e Lou la Grosse (Figura 9). De acordo com Stiefel, a única diferença entre elas estava em sua proporção uma vez que cada uma foi confeccionada sob medida para o ator ou atriz que a usava em cena.

Figura 9: Lou la Grosse (Dominique Valentin) em *A Era de Ouro*. Foto de Martine Franck/Magnum Photos.



Fonte: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>.

Acabamento

Ao cabo de mais de duas horas de conversa, agradei o mestre mascareiro por sua disponibilidade e pelo tempo doado. Vendo o meu interesse pelo seu trabalho, Erhard Stiefel me convidou para, num momento futuro, quem sabe, conhecer as

suas novas criações, aquelas que ainda guarda sob sigilo. Despedimo-nos então com um “até logo” e foi assim que eu deixei o seu ateliê. Com mais de 80 anos de idade, Erhard Stiefel demonstra bastante vitalidade. Ele pode ser encontrado em seu ateliê todos os dias da semana em horário comercial trabalhando em algum de seus projetos. O escultor preserva um olhar atento ao presente e ao futuro. “Isso é o meu passado agora” é uma das frases que ele mais repetiu durante a nossa conversa, demonstrando que não tem medo de mostrar que suas convicções mudaram com o tempo, com a experiência prática e com o estudo. Além da pesquisa, o mestre se preocupa com a transmissão do conhecimento prático e teórico construído ao longo do tempo para os seus aprendizes, futuros mascareiros que darão continuidade ao caminho já trilhado.

Referências

ALFREDO ARIAS. **Peines de cœur d'une chatte française**. Disponível em: <https://alfredo-arias.com/new/peines-de-coeur-dune-chatte-francaise/>. Acesso em 13 jul. 2023.

ARTA. **Qui nous sommes**. Disponível em: <https://artacartoucherie.com/01-qui-nous-sommes.html>. Acesso em 13 jul. 2023.

CTA ALMADA. **O Marinheiro**. Disponível em: <https://ctalmada.pt/o-marinheiro-2/>. Acesso em 13 jul. 2023.

FREIXE, Guy. **Les utopies du masque** : sur les scènes européennes du XXe siècle. [Lavérune]: L'Entretemps, 2010.

BOIS DE L'AUNE. **Masqué** : Collection Erhard Stiefel, exposition de masques de théâtre et de fête d'Europe et d'Asie, du VIIème siècle à nos jours. Aix-en-Provence, 2012. Disponível em: <https://docplayer.fr/39380616-Masque-collection-erhard-stiefel-exposition-de-masques-de-theatre-et-de-fete-d-europe-et-d-asie-du-viieme-siecle-a-nos-jours.html>. Acesso em: 14 dez. 2022.

PICON-VALLIN, Béatrice. Uma verdadeira máscara não esconde, ela torna visível. **Revista Sala Preta**, vol. 12, n. 2, p. 154-175, dez 2012. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p154-175>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sa-lapreta/article/view/57495>. Acesso em: 18 out. 2023.

THÉÂTRE DU SOLEIL. Théâtre du Soleil. Paris, 2023. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>. Acesso em 14 jul. 2023.



TRADUÇÕES DE
ENTREVISTAS DO
PASSADO DO
THÉÂTRE DU SOLEIL

Capítulo 6

ENTREVISTA COM NATHALIE THOMAS

*Entrevista concedida a Jean- Claude Lallias
e Isabelle BOURRINET-SÉBERT.*

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana

Em 1992 foi publicada a primeira edição da revista Théâtre Aujourd’Hui, dedicada ao teatro grego desde 1947, através de exemplos de espetáculos monumentais- o ciclo dos Átridas, do Théâtre du Soleil, era um deles: La tragédie grecque: Les Atrides au Théâtre du Soleil. A revista, requintada, trazia slides de qualidade indiscutível.

A chamada da entrevista era: “Os figurinos se criam com os atores ao longo dos ensaios”, e foi uma entrevista definitiva para os estudos de figurino no Théâtre du Soleil, já que muito pouco se discutia ou pesquisava sobre traje de cena – talvez a entrevista rivalize em importância com o artigo que também está nesta edição, Cenografia e figurinos de 1789 e 1793.

Na entrevista, Nathalie Thomas conta um pouco da sua experiência como figurinista no Soleil e sobre o processo criativo do grupo, procedimentos estes que continuam a ser adotados até hoje.

O diretor da publicação, feita pelo CNDP, foi Pierre Trincaï.

A capa da edição número 1 da publicação *Théâtre Auhjourd'hui*, 1992.



Jean- Claude Lallias e Isabelle BOURRINET-SÉBERT: Há quanto tempo você é responsável pelos trajes no *Théâtre du Soleil*?

Nathalie Thomas: De forma permanente, há dez anos. Desde a produção de “Shakespeare”. Antes, eu já havia participado do filme sobre Molière e na peça Mefisto. Eu também trabalhei para outros teatros.

Em relação a estes outros teatros, seu papel aqui é diferente ?

Sim, muito diferente. Em outros lugares, os figurinos, depois da discussão com o produtor, são escolhidos e ficam fixos de forma geral para sempre. Alguém os desenha, chega a alguns modelos e outros executam a partir daí. Para o Théâtre du Soleil, eu não faço nem desenhos nem modelos. E os figurinos estão sempre suscetíveis a mudanças. Na verdade, eu trabalho na incerteza.

Como os figurinos são elaborados, então ?

Eles são o resultado de um trabalho coletivo. Eu não estou sozinha para decidir. Existe uma interação permanente entre Ariane Mnouchkine, os atores e eu. Para cada novo espetáculo, no começo dos ensaios, começa-se sempre usando os costumes de produções anteriores. Estes figurinos são trazidos para a nossa sala, e lá os atores veem o que querem, uma saia, uma túnica, calças, em total liberdade, para servir à sua improvisação. É só com a evolução do trabalho deles que os figurinos vão tomando forma. Eu me ajusto com o processo de criação enquanto também trago as minhas reflexões. Eu não sou apenas uma simples executante.

A invenção deles está diretamente ligada ao jogo?

Completamente, eles próprios criam a partir de suas próprias ideias ou de outros atores. Depois disso, cabe a mim chegar ao que eles querem de acordo com a forma que eles criaram. Nem sempre é muito óbvio, especialmente porque eles podem mudar até a noite anterior à estreia. Mas chega-se lá.

O que pode provocar estas mudanças?

O trabalho da produção, mesmo. De repente alguma coisa muda a visão que Ariane Mnouchkine tem do espetáculo. Um detalhe vem perturbar a unidade. Estas mudanças são a consequência de um trabalho enorme de pesquisa que rege cada nova produção, da reflexão que vem com ela.

Então na estreia do espetáculo, o processo de inspiração ainda não parou ?

Efetivamente. Na maquiagem, bem como nos figurinos; parte-se da Índia, do kathakali. Temos livros para os atores consultarem, se quiserem, no começo, quando mais uma vez eles procuram por si próprios. Não são apenas livros de teatro, mas dos trabalhos do Oriente em geral. Pode-se então chegar à ideia que vai ser usada como elemento decorativo.

Desta forma, nosso trabalho nunca é uma cópia pura e simples. As influências raramente acontecem só na forma que as coisas acontecem. Tudo passa pela ordem da recriação.

Não há uma unidade de referência?

Não, não há um desejo de unificar os trajes de acordo com determinadas conotações. Na verdade, é a imaginação que impera ao longo do trabalho. Por exemplo, em *Efigênia*, os trajes do coro feminino apresentam um corte *évasée*.

Esta forma particular apareceu lá. E permaneceu porque a achamos bonita, simples. A mesma coisa com o traje de Agamenon. É um delírio do ator, que o concebeu e atingiu inteiramente.

No entanto, para o coro dos homens velhos, nós nos servimos de uma referência. O volume dos figurinos é inspirado diretamente do Kathakali. Mas o todo permanece como pura imaginação.

Também é permitido ao espectador sonhar?

Por que não! Cada um desenha e traz algo seu para um espetáculo. Então um espectador vê, numa montagem, a evocação de um friso assírio. No entanto, não era isso que se queria, deliberadamente. Isso é apenas a emanção do desejo do ator de encontrar uma estatura heroica. Para outro espectador, uma túnica traz reminiscências cretenses... Também é a riqueza de uma produção, esta capacidade de jogar com a imaginação dos espectadores.

Não existem ligações entre um espetáculo e o outro? Desta forma, a linha dos costumes de Efigênia pode lembrar os trajes de uma personagem de L'Indiade?

É verdade, tem um pouco a mesma aparência, como se a personagem andasse de uma peça para a outra. No entanto, este eco não reflete uma intenção proposital. É muito mais de ordem inconsciente. Porque, para mim, cada trabalho é complementemente distinto do anterior.

Algumas escolhas recaem sobre as mesmas opções. As cores, por exemplo?

De início, Ariane Mnouchkine já escolheu, de fato, as cores básicas: vermelho, amarelo, preto e até mesmo azul, mas isso acaba desaparecendo. Os elementos de figurino são preparados muito rapidamente nestas cores. Depois, eu interfiro diretamente na escolha das tintas: exploramos algumas variedades e muito frequentemente recorremos ao tingimento. Porque, no mercado, as cores que queremos frequentemente não existem. Eles fazem então uma cor “especial do Soleil”, que é feita exclusivamente para nós.

Como é feita a escolha dos diferentes materiais ?

Todos usam como referência à Índia: usa-se muita seda e linho e às vezes algodão.

Um espetáculo como *Os Átridas* utiliza quantos figurinos ?

Nunca contei, isso me assusta. Os atores não são muitos, mas como cada um faz diversos personagens... É uma quantidade de trabalho enorme.

Na hora da execução dos figurinos, você consegue visualizar o efeito geral deles no palco ?

Não, é impossível para mim, exceto pela harmonia das cores. Para se ter uma ideia do todo, eu teria que ter todos os figurinos prontos na cabeça e não apenas ideias de cada um deles. A complexidade do trabalho e sua evolução permanente impedem uma visão global. Especialmente se, por falta de tempo, eu não puder acompanhar os ensaios.

Quando você assiste ao espetáculo, qual é a sua impressão?

Eu muitas vezes fico feliz e um pouco atônita. Que prazer para os olhos ! Eu tenho uma grande satisfação que recompensa todos os esforços.

Capítulo 7

ENTREVISTA COM NATHALIE THOMAS E MARIE-HÉLÈNE BOUVET

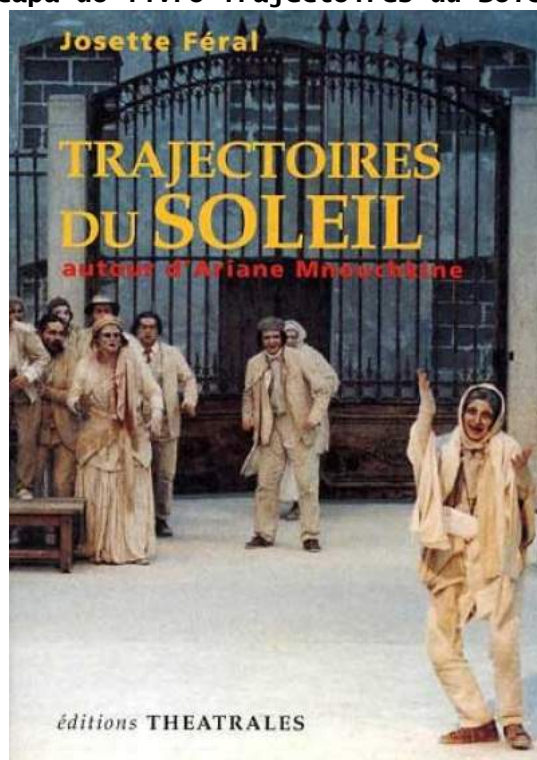
Entrevista concedida a Josette Féral

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana

Em 1998, através da Éditions Théâtrales de Paris, vinha à luz a obra da professora e pesquisadora Josette Féral, que trazia entrevistas com Jean-Jacques Lemêtre, Guy-Claude François, Erhard Stiefel, Myriam Anezcot e entre os demais, as figurinistas Marie-Hélène Bouvet.

Na entrevista, as duas tratam de processo criativo, cores, trabalho e... diversão e de reutilização dos trajes do Soleil. O nome da entrevista era O Patrimônio do Théâtre du Soleil.

A capa do livro *Trajectoires du Soleil*.



O PATRIMÔNIO DO THÉÂTRE DU SOLEIL

JOSETTE FÉRAL – O trabalho do Théâtre du Soleil é bastante particular, único, mesmo, para todos aqueles que participam da criação. Como vocês trabalham a concepção dos figurinos?

MARIE-HÉLÈNE BOUVET – Desde o início, Ariane nos dá indicações das cores do espetáculo. Por exemplo, entre um determinado amarelo ou vermelho, ela especifica qual combinará melhor. Para *Os Átridas*, havia quatro cores: vermelho, amarelo, preto e branco. Não se saía destas quatro cores, apesar de termos usado um pouco de azul marinho.

A escolha das cores é sempre prévia ao espetáculo. Por exemplo, para o *Tartufo*, era branco e preto. Para o ciclo de Shakespeare, havia mais cores. A diferença era mais nas escolhas dos tecidos: eles eram brilhantes.

NATHALIE THOMAS. – Eram tecidos muito ricos. E havia uma mistura de estilos porque a base era japonesa, mas por cima eram roupas de época. Tudo isso dado no princípio por Ariane.

M.H.B. – Na sequência, temos os tingimentos. Pedimos aos nossos fornecedores e procuramos tecidos que se adaptem, que tenham movimento, e aí fazemos experimentações e testes. Os atores trabalham perto da sala de costura. Todos se colocam a disposição. Eles nos falam: “Vocês poderiam fazer isso para mim?” Falamos com Ariane. O ator faz a proposta no palco. Isso dá certo, aquilo não dá certo e é assim que a coisa evolui! Nós sempre trabalhamos com os atores, perto deles.

Partir de uma proposta

M.H.B. – Não propomos nada no papel. Ariane prefere ver nossas ideias no palco, sob refletores, em cores. Fazemos algumas propostas e executamos os trajes dos ensaios.

N.T. – Por exemplo, para o próximo espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil*, nós temos uma proposta. Por enquanto, os atores trabalham com formas brancas que os atores experimentam na hora dos ensaios, já que os atores se vestem desde o primeiro dia. Às vezes, eles morrem de rir ! Eles usam montagens de espetáculos anteriores, que fica muito engraçado. Os figurinos ficam à disposição dos atores na sala de ensaios.

M.H.B. – Ariane pede que coloquemos estilos diferentes de figurinos. Eles procuram e encontram. Os atores usam estes figurinos de outros espetáculos e voltam sempre na sala de costuras porque nunca é suficiente e eles querem outras coisas. Quando eles já têm uma ideia de sua personagem, eles a dividem conosco. Se o personagem de um ator se veste de determinada maneira, os trajes não podem ser idênticos ao de outro, ou então eles precisam ser similares. Tudo evolui.

N.T. – É um outro aspecto do trabalho que é bom ; é um trabalho em grupo. Nós não estamos sozinhas trabalhando nas nossas coisas, trabalhamos todos juntos. Vamos de tempos em tempos aos ensaios.

M.H.B. – Pode-se ir lá quando quiser, vamos lá, observamos e isso nos inspira. Os atores não chegam tão longe a ponto de escolher formas, mas eles dizem mais ou menos o que querem. Nós também temos nossa parte de criação e propomos coisas. Trabalhamos sempre na mesma linha dos atores, com os mesmos livros. Nós temos muita documentação.

N.T. – Nós vamos à biblioteca. E aí os atores também vem ver-nos trabalhar. Aqueles que viajaram trazem suas fotos e aí procuramos os resultados.

J.F. – Quando eu entrevistei a Myriam Azencot, ela me falou sobre *Os Átridas*, e bastante particularmente dos adereços de cabeça. Ela disse que um dos adereços era um delírio de Simon¹.

N.T. – Na verdade, todos eles trabalharam seus adereços. Eles tiveram muita habilidade.

M.H.B. – Mas Simon teve mais, particularmente. Ele trabalhou até as quatro da manhã em casa. Ele adorou fazer isso. E talvez tenha sido ele quem lançou o estilo. Os adereços foram inspirados nos de kathakali, não foi uma criação pura.

N.T. – É Ariane quem faz a seleção. Num determinado momento, ela diz o que não vai ser usado.

M.H.B. – Ela faz todo mundo aterrorizar a gente, para que a gente progrida com o trabalho! Ela diz: “Estes adereços estão num bom caminho, mas tentem trabalhar mais neste estilo”. Mas também acontece de ela nos chamar e dizer que não quer mais trabalhar naquilo, que parece ultrapassado para ela. Ela fala sobre tudo : maquiagem roupas, tecidos, cores, volumes. Ela olha para tudo.

J.F. – Os figurinos do coro em *Os Átridas* eram bastante impactantes. Davam a impressão de serem bastante parecidos, mas eram diferentes. Eles mostravam no espaço as emoções que agitavam a cidade.

M.H.B. – Em *Efigênia*, o coro representava mulheres grávidas vestidas em vermelho e branco. Elas tinham barrigas falsas! Aconteceu que entraram dois atores nos ensaios e eles ficaram muito femininos, lembrando a maternidade. A ideia se manteve, portanto.

N.T. – Para *Agamêmnon*, o coro dos homens velhos usava vermelho

¹ Simon Abkarian.

vivo. As cores eram vermelho e amarelo. Eram casacos/ mantos grandes.

Em Efigênia, o coro era composto de onze moças, vestidas com saias brancas flutuantes sobre calças laranja, centralizadas na lateral e emolduradas por adornos de ouro.

As faces eram cobertas por maquiagem branca, com um adereço de cabeça grande, que descia pela lateral, de cores pastéis. O coro representava as meninas de Áulis, até mesmo um pouco descuidadas, prontas para admirar os soldados gregos e suas conquistas.

Bem diferente era o coro de Agamenon. Composto exclusivamente de homens velhos, com um bigode e barba, vestidos com saias compridas, pesadas e amplas, usando um adereço de cabeça que descia até o meio da testa, tendo em suas mãos uma bengala, provavelmente para mostrar o seu poder. Eles estavam constantemente lá, estruturados dentro da trama que se desenrolava no palácio. Os seus semblantes carregados representavam os pais da cidade, homens velhos e impotentes para lutar.

Para expressar esta preocupação, os atores usavam roupas e maquiagem de inspiração kathakali, e adereços de cabeça de estilo assírio: o rosto coberto por uma máscara branca, onde os olhos foram desenhados pr baixo com uma linha preta larga que acentuava este olhar que o coro carregava sobre os seres e acontecimentos, a boca fortemente desenhada em vermelho, com os cantos dos lábios alargados, dando para o rosto uma maior expressividade. Devido ao peso das roupas, mas também devido à gravidade dos acontecimentos que aconteceram na cidade e dos quais eles foram testemunhas, suas danças, mais pesadas, tinham um ar aborrecido. Eles evocavam não o julgamento da cidade encarando um assassinato que ia acontecer, mas sim o horror do ato que ia ser executado.

Nas Coéforas, o coro, novamente composto por mulheres, vestidas de negro, representava os escravos bárbaros. Mais sombrias, as dançarinas acompanhavam o criminoso Orestes. Nas Eumênides, finalmente, somente as Fúrias acompanhadas de seus cães estavam lá: bestas ferozes, meio hienas, que Ehrard Stiefel tinha dotado com focinhos. Estes cachorros avançam em blocos, prontos para moer a sua vítima².

2 As Fúrias serão trazidas ao presente para cobrar a vida de todos aqueles que morreram com a transfusão de sangue contaminado em La ville Parjure.

Para ser vivido por fantasmas

J.F. – O que aconteceu com os figurinos de outras produções?

N.T. – Estão nos armários.

M.H.B. – Ou na sala de ensaios e vão servir para o próximo espetáculo. Nós os guardamos como preciosidades, são a herança do Théâtre du Soleil. Alguns são figurinos chaves, aqueles dos protagonistas, e não são usados para ensaios.

N.T. – São muito bonitos. Não saem para práticas ou ensaios.

J.F. – Os que são colocados para práticas e os que ficam a disposição dos jovens também são magníficos. É admirável colocá-los a serviços de jovens atores em treinamento.

M.H.B. – Os fantasmas vêm ajudar os mais jovens!

J.F.–Às vezes os trajes são muito pesados. Simon Abkarian disse que esse peso ajudava o ator. Georges Bigot, por sua vez, disse que o figurino também determina o que está por baixo, não só o ator que está ali mas também a roupa íntima que ele veste. Tudo deve estar em conformidade com o traje da superfície, mesmo os trajes mais escondidos.

M.H.B. – Mas certamente ! Nós os conhecemos por inteiro, os atores! É como se fossemos as mães deles. Estamos sempre cuidando deles. As vezes, para vestir um ator, é preciso ser forte. O maior problema não é colocar o figurino propriamente dito, mas ter a paciência necessária. As vezes eles ficam com uma cara ! “Ai, você está me apertando ! Eu não estou bem, você está me matando!” Tudo depende do grau de ansiedade com que eles estão entrando no palco, se estão com medo ou não, se estão em forma, se dormiram bem aquela noite, se beberam à noite...

N.T. – Nós aguentamos todos os humores.

J.F. – Em que momento os figurinos se acomodam ?

M.H.B. – Na noite da estreia! Eu brinco, mas digamos que eles nunca ficam sempre prontos muito antes. Por exemplo, os cachorros das *Eumênides* ficaram prontos dez dias antes da estreia. Uma das razões foi que uma das idéias que tivemos não deu certo no palco.

Uma temática viva

J.F.–As texturas dos figurinos e tecidos usados no *Soleil* são sempre esplêndidos, muito flexíveis, cheios de nuances. Há sempre uma generosidade dos trajes, uma beleza que aumenta o prazer do espectador. São um prazer para os olhos.

N.T. – Sim, são sempre muito bonitos. Por exemplo, hoje de manhã, eu andei 100 quilômetros para comprar duas peças de linho bordado. Normalmente, as pessoas compram linho texturizado. Lavam, tingem e atingem uma certa cor, que tem uma certa pátina. Por exemplo, os figurinos das *Eumênides* foram tingidos, envelhecidos. O tecido já é bonito, mas fica ainda mais.

M.H.B.– O algodão é menos interessante, já é chapado.

J.F. – Vocês preferem algum tecido à outros?

N.T. – Usamos um pouco de tudo, os sintéticos muito menos.

M.H.B. – Por outro lado, os stand-ins usam sintéticos. Se usarmos seda direto nos casacos, os atores ficam com calor.

N.T.– Este pedaço de seda por exemplo é magnífico ! (*Nathalie Thomas mostra uma pedaço da seda*) Vai ser um alívio. Vamos usar para blusas, e para saias também.

M.H.B. – Este tecido é maravilhoso, deve ter mais de cem anos. Não se faz mais tecidos assim.

N.T. – Desde Shakespeare, temos um fornecedor que tem um depósito cheio de tecidos. Ele certamente comprou uma fábrica que fechou...

O vermelho *Théâtre du Soleil*

M.H.B. – Para você ter uma idéia da quantidade de tecidos que precisamos, havia um das saias do *Agamenon* que usava sete metros de tecido! Por cima ela era vermelha, por baixo preta, ainda por baixo desta outra saia preta e depois dessa uma amarela. Era o que fazia com que ela ficasse bonita: tinha bastante volume.

N.T. – No Shakespeare, os volumes eram os mesmos, mas mais leves; eram de seda. Aqui temos um pedaço do tecido usado para fazer as casacas. Ele foi tingido para obter a cor “Vermelho *Théâtre du Soleil*”.

M.H.B. – Quanto mais velhos, mais bonitos. Alguns atores, principalmente Georges Bigot, não quer que faça nenhum de seus figurinos com tecidos novos. Ele acha melhor usar tecidos que já viveram. Usamos seda, linho, brocados, veludos. Algodão. Material para calças. Tecidos para gravatas. Ariane tem muito bom gosto. E se alguém reclama que ela pediu mais para aquela roupa, depois percebe que ela tinha razão.

J.F. – Ela tem um gosto especial por formas, cores e tecidos. E o espectador sente prazer em olhar para os trajes tanto quanto para os atores, e querem tocá-los, carregá-los, viver neles. O papel do figurino é muito importante para Ariane porque ajuda o ator a encontrar sua personagem.

M.H.B. – É necessário que o ator encontre sua personagem o mais cedo possível.

N.T. – É necessário que ele crie a personagem com a ajuda do figurino.

M.H.B. – E as vezes, quando os atores não são bem sucedidos no palco, eles dizem que foi um erro do figurino!

N.T. – Com relação aos sapatos e adereços de cabeça, é a mesma coisa. Sempre estão fora da prateleira muitos sapatos que vão ser usados nos ensaios.

M.H.B. – Para *os Átridas*, no entanto, foi diferente. De partida, os atores tinham um tipo de sapatilha indiana sem laços, de dança oriental. Alguém percebeu que para dançar eles não eram ideais, e aí colocaram tiras de borracha neles. Depois veio um ator com botas de boxe e era isso! Todo mundo usando botas de boxe ! E o público não via porque a roupa cobria. Era confortável. E *leggings* eram usados porque ajudavam a segurar o tornozelo. E além disso, davam a impressão de acabamento. As mãos, os pés, a cabeça, as extremidades têm que revelar um cuidado no acabamento do figurino.

N.T. – Daí a importância das luvas e dos *leggings*. No Shakespeare, os atores tinham luvas também. Eram luvas de couro que foram criadas aqui.

J.F. – O orçamento da costura é muito alto ?

M.H.B. – Sim, sempre! Mas o que é melhor é que nunca nos disseram para parar de comprar. Ninguém faz um orçamento para nós. Esperamos mas não sabemos o que a criação reserva para nós. Quando lemos um texto e temos vinte personagens, é possível que haja trinta outros que não estão escritos ! Por exemplo, em *Sihanouk*, os chineses foram surgindo. Chou En-lai descia no aeroporto e havia um chinês de preto que o esperava. De repente, Ariane percebe que ficava melhor quando haviam dois deles, depois ficaram três e quando chegamos a dez, foi ainda melhor porque eles pareciam setecentos milhões de pequenos chineses !

J.F. – De onde vem o gosto de Ariane pelos tecidos, pelos figurinos ?

N.T. – A inspiração dela vem da Ásia, Japão, Índia, Oceania, Bali...

M.H.B. – Ela adora.

J.F. – E vocês já foram lá ?

N.T. – Não.

M.H.B. – Mas talvez a gente vá ! Eu disse para Ariane que tinha a impressão de ter ido para a Índia por ter consultado tantos livros: nós temos uma documentação muito boa. E também conhecemos vários indianos aqui. Dá a impressão que conhecemos.

J.F. – Vocês mesmas tem oportunidade de ir à outros shows, outras peças ?

N.T. – Eu já trabalhei em outros lugares e em nenhum lugar trabalhei como aqui.

M.H.B. – O que é mais agradável aqui é que não se vê os atores nas provas de figurinos: nós os vemos nos ensaios, no palco. Nós os vemos quando estão com dor de barriga, quando dão risada. Comemos com eles. Temos uma relação diferente. Quando se trabalha num ateliê, não se tem ligação com o teatro. Nós, além disso, temos a sorte de trabalhar num teatro de verdade ! Eu teria dificuldade de trabalhar só num ateliê.

N.T. – Gosto das duas coisas! É uma coisa diferente, um universo diferente. Mas se estou aqui há tantos anos, é porque gosto do trabalho do *Théâtre du Soleil*.

M.H.B. – E não há um ateliê de costura mais bonito do que este aqui !



ARTIGOS INÉDITOS
E TRADUÇÕES DO
THÉÂTRE DU SOLEIL

Capítulo 8

A CENOGRAFIA E O FIGURINO DE 1789 E 1793

*Texto publicado originalmente na revista
L'avant Scene Théâtre*

Tradução: Patrícia Nonato-Reichert e Fausto Viana

O texto completo de 1789 e 1793 na L'avant Scene Théâtre.

Obra de referência: L'AVANT SCENE THEATRE N°526-527 – 1er/15 octobre 1973 / La cartoucherie / L'histoire jouée, par Bernard Dort / 1789-1793 et le théâtre du soleil / Ariane Mouchkine, P.L. Mignon / 1789, texte intégral / 1793, texte intégral / chronologie des événements.

Nesta publicação, feita em 1973 sob a coordenação de Bernard Dort, encontramos e traduzimos em 2002 estes cinco pequenos textos que não foram assinados, mas que são fortes diretrizes para estudos em cenografia e figurinos do Théâtre du Soleil: O papel do encenador/diretor; 1789- A cenografia; 1793, O espaço cênico; 1793, A iluminação e 1793, o espaço cênico.

Acreditamos que esta seja a primeira vez em que são publicados em português.

1789-1793 e O Théâtre du Soleil

O papel do encenador/diretor

Do ato tradicional de escolha de um texto escrito por um diretor por razões psicológicas, ao direcionamento do

diretor, só, bem como de seus atores diante do desconhecido de uma criação coletiva, há toda uma evolução de um grupo e por meio desta, a transformação da ideia mesma do papel do diretor; colocar aos poucos em questão tudo o que pudesse ter sido escolhido como motivações pessoais, fazer prevalecer a tomada de consciência de um grupo que o único desejo de fazer teatro unisse-se a origem e que ao fim de sete anos de existência pudesse almejar outros objetivos.

De início, a escolha dos Pequenos Burgueses, além das razões evidentes, nos parecia a oportunidade de um ajuste de contas com todos esses *Piotr* e essas *Tatianas* que carregamos dentro de nós. Também, mais que um julgamento sobre esses adolescentes levianos e desesperados, a encenação oferecia uma visão tchekoviana de um universo bem conhecido e dificilmente abandonado. Os meios eram clássicos, leituras em torno de uma mesa, exercícios extraídos de Stanislavski, distribuição por audição. O único ensaio importante foi no mês de trabalho em Ardèche: nossa primeira experiência de vida em comum e partindo das dificuldades nas relações com os atores, que mal preparados, compreendiam mal a sua necessidade. Era absolutamente necessário formar-se uma equipe decidida a trabalhar junta durante um período relativamente longo e pronta a se curvar a uma disciplina comum.

Esta necessidade de uma preparação em profundidade não se confirmou em nosso segundo espetáculo, Capitão Fracasse, primeira tentativa de trabalho em equipe. Mas, resta, entretanto, uma abordagem do que será mais tarde o ponto de partida de Palhaços e de 1789: o teatro de feira e de saltimbancos, o teatro dentro do teatro que nos devíamos encontrar em Sonho de Uma Noite Verão. Nos pareceu então, indispensável que um dentre nós, o diretor, aprendesse em um curso tudo o que faltava à nossa formação de ator e por seu lado ele nos ensinaria. Durante os doze meses que separavam Fracasse de A Cozinha, o grupo que começava a contar com algo em torno de trinta pessoas trabalhando também fora para ganhar a vida, participava de todos os exercícios que Ariane assimilava no curso de Jacques Lecoq. Os atores freqüentavam cursos de acrobacia, aprendiam a empastar suas vozes, a cantar

e sobretudo a improvisar. Em *A Cozinha*, a parte destinada às improvisações era importante tanto no plano gestual como também naquele de abordagem dos personagens esboçados por Arnold Wesker e que cada ator devia precisá-lo. Já o papel do diretor começava a evoluir: a distribuição definitiva não acontecia antes de um ou dois meses após o início dos ensaios, todos os papéis eram trabalhados por cada um, antes que a decisão definitiva do diretor fosse tomada.

Com o sucesso de *A Cozinha*, uma outra etapa foi vencida: os atores deixaram seus trabalhos de sustento e podiam se dedicar inteiramente a seu ofício de atores

É também o encontro de um lugar, o Circo de Montmartre, que podia permitir um trabalho regular de criação e de animação, e para o grupo e diretora, enfrentar o repertório de *Sonho de Um Noite de Verão*. O espetáculo parou em junho de 1968 ao mesmo tempo que o local nos foi tomado. Para nos permitir aguardar o retorno, o Conselho Geral do Doubs (Departamento ao leste da França) nos emprestou então as Salinas de Cal d’Arc-et-Senans. Este lugar idealmente concebido por Ledoux e originalmente pensado para uma vida em grupo, nos deu por um lado a oportunidade de um retorno a nós mesmos, depois de dois sucessos um pouco parisienses de *A Cozinha* e do *Sonho*, e a possibilidade de trabalhar de novo sem um fim preciso, senão o de avançar no conhecimento de nosso ofício. Esta será nossa primeira longa experiência de vida em grupo. Aí descobrimos juntos as peças de teatro elizabetano, do teatro francês, do teatro russo enquanto nos inserimos nas técnicas de máscara e da comédia de arte. Uma noite, a pedidos das pessoas da região, nós decidimos dar uma apresentação improvisada: montamos estrados no grande espaço que forma a usina de sal, a iluminação foi feita por candelas, os atores improvisam sobre esboços: talvez a premonição de 1789. O diretor observa, escuta... Por que não tentar um espetáculo que utilizasse as técnicas de improvisação, partindo de personagens da mitologia popular como Arlequim, Becassine, os palhaços?

E a companhia inteira passa a “procurar seu palhaço”. Os atores são deixados pela primeira vez em total liberdade.

Nenhum tema foi imposto. A preocupação fundamental é a busca de uma forma, a mais elementar, a mais direta possível. Do interior desta forma vão brotar os temas mais diversos. Durante mais de quatro meses, a diretora deixa o seu papel tradicional: ela não impõe nada, ela absorve, assimila, “engole” as centenas de improvisações que os atores apresentam ao primeiro espectador que ela se tornou. Ariane sente muito rápido, antes mesmo que os atores a tenham percebido, a evolução de seu papel. Em último caso, sua função pode parecer a de dizer não àqueles que se enganam ou perdem de vista os imperativos do espetáculo: fazer rir, permanecer palhaços, serem claros. Seu papel se apaga ao ponto que alguns possam pensar em uma anulação total de sua função. De fato, percebe-se logo que com esta experiência chegar-se-á paralelamente a uma evolução radical do papel dos atores na elaboração do espetáculo. Alguns se recusam a toda criatividade: “o ator não é um autor, mas simplesmente um intérprete, a cada um seu ofício”... Para outros, para a diretora, é a descoberta da possibilidade de uma criação coletiva. Depois desta etapa importante e enriquecedora para todos, a companhia decide abandonar provisoriamente todo recurso a um texto escrito, continuando a experiência dos Palhaços. Isto nos leva a renunciar projetos como Baal, de Brecht, ou Cenas de Caça na Bavária.

Era necessário colocar a forma clara e direta que nos abordáramos em Os Palhaços a serviço de um conteúdo comum aos espectadores e aos atores. Nós pensamos no início em um espetáculo baseado em contos populares. Mas nos pareceu logo que seu conteúdo colocava hoje muito em destaque um fenômeno literário e anacrônico. Nós pensamos então que o único patrimônio comum a todos os franceses, era, mesmo que deformada, a História da França, com as origens de nossa sociedade atual, a revolução de 1789.

O trabalho de pesquisa sobre este 1789 foi feito a partir de dados precisos e múltiplos: conhecimentos dos acontecimentos por meio do curso de história de Elizabeth Brisson, leituras individuais, projeções de filmes na cinemateca. Entretanto, era necessário, tratando-se de

personagens históricas, evitar de cair na armadilha da identificação, tanto pelo ator bem como pelo espectador. Ariane deu então a idéia de início: o Théâtre du Soleil apresenta um espetáculo dado pelos saltimbancos de 1789, que a todo momento, devem estar suscetíveis de dar um julgamento crítico sobre o personagem que eles encarnam. Esta atitude em relação ao espetáculo em tornar-se uma verdadeira criação coletiva que tendia necessariamente a transformar o papel mesmo de Ariane, diretora dos espetáculos precedentes, em uma via já iniciada na elaboração dos Palhaços. Tratava-se menos, doravante, de impor que de sentir e de pressentir. Era necessário ser espectador atento e incondicional, como para os Palhaços, mas era necessário também assegurar a fidelidade a leitura política dos acontecimentos, selecionar os textos históricos importantes, articular as improvisações umas das outras e enfim ajudar a cumprir tudo o que era por vezes apenas esboçado nas pesquisas dos atores.

1789

A cenografia

Com 1789, nos foi possível pela primeira vez, adotar um mesmo comportamento para o conjunto de técnicas necessárias a elaboração do espetáculo. Assim, da mesma forma que no plano de improvisação, a maior liberdade, a total disponibilidade era dada aos atores, da mesma maneira, o trabalho da equipe técnica para a elaboração do cenário, ou da equipe de figurino ou ainda da iluminação não foi concebido a priori, mas evoluiu constantemente com os ensaios.

O dispositivo cênico havia sido pensado no princípio como devendo ser adaptável as dimensões de uma quadra de basquete. A trupe não tinha um lugar fixo de representação, este imperativo nos parecia poder facilitar as representações em turnê: não existe uma cidade que não tenha uma quadra. Este esporte de equipe, concebido como um espetáculo no qual as ações individuais são importantes, escondia um espaço devidamente codificado que correspondia a representação de

1789. A quadra de basquete fornecia aos “vistos” (jogadores-atores) uma área própria aos movimentos do conjunto, ao mesmo tempo que permite aos “videntes” (espectadores) de não perderem cada ação individual. Além disto, nos encontraríamos na relação arquibancada-quadra central-palco uma certa equivalência com as relações do teatro de feira nas praças das cidades mercadoras: assim em Cambrai, os saltimbancos se instalavam na praça do mercado para representar diante do “povão”, bem como diante das janelas das casas burguesas uma outra visão era possível.

Pela primeira vez, nós pudemos conceber, durante os primeiros ensaios no Palácio dos Esportes da Ponte de Versailles, uma maquete tamanho natural, que permitia experimentar os diferentes problemas: altura ideal dos estrados para os espectadores em pé, número de áreas cênicas, meios de ligá-las umas as outras.

Uma vez que a maquete fora feita e utilizada pelos atores, os palanques de início confeccionados segundo técnicas sumárias e com materiais provisórios, foram construídos de acordo com os planos e segundo os métodos dos carpinteiros da época, inteiramente calçados.

Da mesma forma para os figurinos, o trabalho dos desenhistas não foi a tradicional confecção de modelos de acordo com os documentos da época : os atores tinham a sua disposição desde o primeiro ensaio todo um depósito com figurinos de espetáculos precedentes (figurinos comprados em brechós, depósitos de figurinos do Francês ou de filmes) no qual eles se serviam segundo sua fantasia para as necessidades de suas silhuetas em função das personagens improvisadas. Eles se « fantasiavam » como fazem as crianças que brincam de corsários...o trabalho do desenhista era então servir-se das formas, das cores, das matérias sugeridas pelos atores para fixar os figurinos definitivos, todos ou quase todos consolidados, retrabalhados.

O princípio das iluminações seguiu a mesma atitude. Depois ter tentado iluminar cada um dos praticáveis por meio de projetores, nos percebemos que o que ocorria em torno das áreas de apresentação tanto do lado dos atores que dos

espectadores não devia mergulhar na escuridão, que era mesmo paradoxal. Por esta razão, nos fomos levados a estabelecer um “plano de fogo” feito de ampolas e difusores, comandados por um jogo de órgão que dá a possibilidade de jogar com a intensidade de cada um. Assim pode-se iluminar mais ou menos um plano sem isolar a difusão de luz, permitindo estabelecer um traço de união com o resto do dispositivo. Não nos utilizamos dos projetores que para as cenas especificamente “teatrais” como a “Noite do 4 de agosto”. É evidente que esta escolha não ajuda muito, tão poderosa que seja a possibilidade de intensidade, de esclarecimento dos atores. Também utilizamos quatro projetores que seguem todos os personagens.

1793

O espaço cênico

Ao contrário de 1789, 1793 foi criado na Cartoucherie. A primeira exigência foi encontrar a necessidade e a urgência que foram guiados, em 93 os *sans-culottes* na sua tomada de poder e de palavra: as assembléias de quarteirão se faziam freqüentemente nas igrejas ou antigos locais eclesiásticos que, por um tempo, não eram mais o simples lugar de culto ou de ensinamento. Eles se tornaram então lugar de reunião nos quais se concentravam os poderes de imaginação, de criação, de comunicação e de fraternidade, com vista a revolução.

Tratava-se então de recriar no sentido da representação teatral, o mesmo caráter de investimento de um lugar. Dois imperativos, então :

- Tornar-se sensível a esta realidade,
- Torná-la possível.

Nos devíamos então não mais fazer um cenário no sentido próprio do termo, mas arranjar a Cartoucherie permanecendo coerente com a arquitetura do local e fazendo referência à história,

pois esta história que nós contamos, inspirando-se em numerosas gravuras da época. Quando o povo de Paris se organizou em seções e sociedades fraternais, foi preciso arranjar eficazmente os lugares de reuniões : passarelas, tribunas, mesas etc.

De início, a sala devia ser inteiramente utilizada, mas o espetáculo evoluía na direção de uma concentração da interpretação dos atores no local mais fechado, nos pareceu útil ficar somente em uma nave da fábrica, por secção. A outra foi utilizada durante os doze primeiros minutos do espetáculo, para a parada.

O trabalho da madeira, para a construção das galerias e das mesas, se fez de maneira mais “industrial”, se podemos assim a definir, do que o trabalho dos estrados de 1789, para o qual utilizáramos as ferramentas da época, a massa de trabalho era aqui mais considerável. Poderíamos considerar as galerias de uma maneira diferente, em outros materiais, mas, pela preocupação com a verossimilhança com a história, elas foram construídas em madeira. Este são dois planos horizontais para sustentar o público e permitir-lhe circular à vontade; poderíamos ter escolhido outras formas mais estáticas e fixas, espécie de bancadas, como as que haviam nas salas de reuniões da época, mas, para a mobilidade do público, nós escolhemos esta aqui: a palavra de passarela mesmo o indica. As três mesas onde se concentram a ação dos seccionários, participando desta mesma lógica de reconstrução de um lugar de reunião.

O trabalho de colaboração com a encenação foi bastante diferente daquele efetuado para 1789 no qual havia uma forma previamente estabelecida, esta de saltimbancos, com uma referência medieval evidente. Para 1793, o trabalho da equipe técnica começou talvez um pouco cedo, em razão da demora de fabricação, se bem tenha-se a sensação de ir dentro do desconhecido, a forma definitiva do espetáculo não sendo mais encontrada. Um módulo de ensaio, isto é, um elemento de galeria foi fabricado e apresentado aos atores muito cedo para que os ensaios pudessem começar com o módulo e a mesa definitiva, mas foi um pouco uma pena que não tenha

havido verdadeiramente uma melhora deste modelo ao curso de sua utilização para os atores.

No início dos ensaios, o solo devia reconstituir o lajeado de uma igreja; nós fizemos vários esboços de ladrilhos em cimento colorido: estas concepções de solo deixava supor que os seccionários, investindo no lugar, teriam encontrado este lajeado. Nos precisamos abandonar esta idéia por razões financeiras, técnicas e geográficas com efeito, o lajeado era somente conceptível se a sala tivesse sido utilizada inteiramente pela secção. Nós escolhemos então construir um soalho na nave- secção, o que responde melhor a exigência de organização do lugar.

1793

A iluminação

O princípio da iluminação estava calcado sobre o princípio global da utilização da Cartoucherie. A primeira escolha foi relativa ao vitral que seria necessário suprimir ou iluminar. De fato, desde o ano passado, nós tínhamos vontade de valorizá-lo, desde o dia no qual, antes de atenuar a luz para as representações em matinê de 1789, nós tínhamos colocado um toldo sobre o vitral e constatáramos que ele era muito bonito: jogos de sombra e luz, de dia e de sol.

Isto nos permitia utilizar a fábrica não mais como um simples abrigo, mas torná-la viva, de fazer suas paredes também interpretarem. Não era mais possível uma iluminação tradicional “de teatro”. Desde o início do mês de março de 1971, durante os experimentos de 1789, um dentre nós começou a se informar, a procurar especialistas, a fazer pesquisas teóricas sobre a luz. Quatro pessoas, em seguida, trabalharam sobre os problemas de iluminação e ficou bem evidente que o trabalho não poderia ter sido terminado se tivesse sido feito somente por uma pessoa. No teatro, a luz artificial empregada, aquela dada pelos projetores, e incandescente, ela puxa um pouco para o vermelho. Depois de numerosas comparações, observações, medidas, nos constatamos que a luz

que atravessa o vitral, ela, puxa um pouco mais para o azul. Entretanto, aquela que chega pelas janelas e mais aquela dos raios de sol: estes raios estão na escala vermelha e se aproximam da luz incandescente fornecida pelos projetores.

Para chegar a recriar a luz do dia vinda do vitral, e os raios do sol, nós fomos obrigados a empregar dois tipos de iluminação: uma tradicional, os projetores que dão uma luz pontual com um feixe bem determinado, e outra composta de tubos fluorescentes que dão uma luz quase branca, muito próxima da luz do dia, mesmo quando diminuímos a intensidade. A maior dificuldade foi obter uma graduação desta luz fluorescente; esta é por vezes utilizada no teatro (para iluminar cicloramas, notadamente) mas nunca nesta escala, e, de acordo com nossos conhecimentos, nunca com graduadores. Há no museu do Louvre, uma instalação que faz com que os quadros não sofram muito com as mudanças bruscas de iluminação natural). Para estes dois tipos de iluminação, era necessário tapar as fontes luminosas, nada poderia estar visível, nem mesmo um cabo. Nós colocamos os tubos próximos às armaduras de ferro que suportam o vidro e camuflamos os projetores, que agrupamos em torno das janelas, na parte exterior, para elas, nos utilizaríamos o vidro impresso: o que deixa perder um mínimo de luz em relação a difusão. Apesar de tudo, nós não pudemos obter os feixes justos de um raio de sol. A iluminação deve valorizar o projeto de encenação, ela deve reforçar o desapego a tudo o que se passa na seção, ela deve delimitar as cenas e ter adesão ao roteiro, ela permite acentuar o tempo que passa, o tempo dos acontecimentos, ela condiciona o jogo dos atores para os quais é uma disciplina nova ver distintamente o público: eles não podem se permitir nenhum desleixo. A fraca iluminação que cai sobre os lustres vai também neste sentido. Para a exibição, ao contrário do que aconteceu com 1789, a iluminação é tradicional: ela deve acentuar a teatralização da apresentação dos Grandes, nós utilizamos quatro seqüências (projetores moveis permitindo seguir os atores) e uma rampa clássica.

1793

Os figurinos

O fato da criação coletiva supõe que a concepção dos costumes se faz paralelamente ao trabalho do ator propriamente dito.

O princípio da criação foi o mesmo que aquele de 1789. Entretanto, as imposições foram mais numerosas: como tratava-se de seccionários, os costumes deviam ser mais cotidianos e davam mais liberdade que os costumes dos saltimbancos. Foi útil fazer as maquetes, mas elas evoluem da mesma maneira que o trabalho, à medida em que se concentram as ideias da encenação, dos atores e nossas no que se refere aos trajes. Nosso trabalho consiste simplesmente, a traduzir em linguagem de figurino a linguagem dos atores.

Um figurino, no fim, é bem-sucedido quando ele não é visto; no espetáculo, todos os seccionários estão em sua vestimenta quotidiana que eles vestem para todas as circunstâncias de sua vida. E por esta razão importante que os atores tenham podido vestir durante dois meses de ensaios, os seus costumes: pode-se assim obter uma patina real. As diferenças de ofícios devem ser sensíveis sem cair, entretanto, no figurino artesanal psicológico: uma doméstica não foi vestida como uma mulher do Halle ou uma vendedora; por aí, pode-se jogar com os detalhes, com toucas, por exemplo, que são mais ou menos populares, com aventais, também em tecidos mais ou menos rudes. A documentação iconográfica é essencial, se ela for utilizada sem provocar uma reconstituição histórica um pouco primária. Para a realização, após ter sido um pouco fixa, historicamente falando e do ponto de vista das personagens, a silhueta de cada um, nós fomos ao Museu Histórico do Figurino onde nos pudemos ver os figurinos da época (a maioria dos figurinos dos burgueses, os do povo haviam desaparecido). Sabendo que o corte era entretanto o mesmo (com efeito, os burgueses vendiam suas roupas a brechós (lojas de ocasião), e elas eram compradas, despojadas de todo ornamento um pouco rico, pelas pessoas do povo, nós levantamos as roupas dos patrões.

Paralelamente, entre as pessoas do povo, muitos, vindos do campo, vestiam roupas mais rudes, que praticamente não evoluíram do ponto de vista do corte, do século 17 ao 19. Todos estes elementos foram necessários, mas eles precisaram curvar-se ao objetivo prioritário das necessidades do espetáculo: a descoberta dos personagens. Eles contribuem assim, como todos os outros elementos do trabalho, a recriar a atmosfera de uma secção.

Capítulo 9

TRAJES EFÊMEROS PARA A CONCRETIZAÇÃO DO ETERNO RITUS TEATRAL

Fausto Viana e Rosane Muniz

Quando o espetáculo *Os Efêmeros* (produção do grupo francês *Théâtre du Soleil*, apresentada no Brasil em 2007) começa, o que se vê em relação à criação dos trajes teatrais é a concretização de um trabalho que vem sendo desenvolvido ao longo de 43 anos de trajetória da trupe teatral.

Nem melhor nem pior do que espetáculos geniais do *Soleil* do passado. É bem verdade que o ciclo de *Os Átridas* e o ciclo de Shakespeare tinham trajes que eram verdadeiras esculturas, passíveis de admiração como obras de arte (*quase*) independentes do ator. Mas o que *Os Efêmeros* traz, no entanto, é a marca registrada de Ariane Mnouchkine: perfeita ligação entre todos os elementos do espetáculo. O teatro proposto por ela tem um objetivo principal: emocionar os espectadores. E as vestes de cada personagem são partes fundamentais do processo.

Os trajes de *Os Efêmeros* foram criados já a partir do primeiro dia de ensaio, hábito que a companhia tem desde seus primórdios. Os ensaios acontecem sempre com maquiagem, iluminação e figurinos. Mesmo que não se saiba muito bem aonde se vai chegar – e esta frase é sempre dita por Ariane Mnouchkine, mas nossa percepção nos leva a crer *que ela sabe, sim*, onde deseja chegar – os trajes já devem ser integrados ao processo de criação da personagem.

“O figurino foi concebido desde os primeiros dias de criação. Estávamos no momento de experimentação e eu propus uma personagem de caráter cômico com uma amiga, que não faz mais parte da peça. Naquele momento, a proposta de Ariane era

muito diferente”, relata Jeremy James, ator australiano que integra o *Soleil* e faz parte de *Os Efêmeros* com a criação da personagem Sandra, um travesti americano vivendo em Paris. Com a evolução do trabalho, o figurino foi se tornando seu potencial aliado na cena, a comemoração de um aniversário solitário. James conta que seu trabalho foi composto de pequenos detalhes e que o figurino era parte integrante da composição, como “quando ela está em casa, se sente protegida, tira os sapatos. Quando ela sai de casa, o mundo olha pra ela e ela precisa estar sempre perfeita. Por este motivo, antes de abrir a porta, ela coloca os brincos e os sapatos, porque quanto mais estiver na imagem de mulher, mais confiança ela tem na sua imagem para o mundo. Ela se sente uma mulher, mas o mundo a vê como homem. Assim, ela precisa fazer o máximo possível para o mundo enxergá-la como “mulher”.

As ideias do ator são, sem dúvida, um desenvolvimento da abordagem stanislavskiana de figurino, quer se considere os adereços como objeto externo quer não. O que interessa no trabalho de Mnouchkine não é a recriação mínima dos detalhes – e eles eram muitos, tanto nos cenários como nos figurinos. O que interessa é como a partir do toque, da sensibilidade do ator para com os adereços de cena, da percepção das texturas e volumes dos objetos, a interpretação se potencializa e o espetáculo se beneficia como um todo. Mas... a necessidade destes objetos é para os atores?

Juliana Carneiro da Cunha, em entrevista em 2003, relatou como foi seu processo de trabalho em *A Morte do Caixeiro Viajante*, direção de Filipe Hirsch. Ela conta que, na preparação das apresentações de sua personagem, ela sabia que estava fora do seu grupo de origem, o *Soleil*. “Eu chego ainda mais cedo quando estou aqui no Brasil. Eu sou umas das que gostam de chegar mais cedo. Eu não vou mais ficar pensando que preciso tomar táxi.(...) Eu tomo meu cafezinho e depois vou descendo e fico passando na minha lembrança o que me ajudou na criação. Por exemplo, com a Linda, do *Caixeiro Viajante*, repasso toda a ida dela ao porão, quando a luz da casa se apagou e ela estava procurando um fusível. E atrás da caixa de fusíveis tinha caído um tubo de borracha. ‘Tem

uma conexão na ponta.’ Eu percebi na hora. ‘É lógico que na base do aquecedor tem uma nova torneirinha no tubo de gás.’ Eu repasso este texto porque sei que quando aquela noite começa, a Linda já fez isso, e este foi o momento em que ela se deu conta de que o Willie está querendo se suicidar. Então, eu vejo, desço as escadas do porão, onde vejo a janelinha que é pintadinha de amarelo, que dá para ver a grama aqui do lado... Eu vejo aquele porão, onde tem a máquina de lavar roupa, ferramentas... tudo na minha imaginação. Aí, vou para o quarto dos meninos, toco muito na madeira daquelas camas (...) e tudo isso vai me dando apoio, chão, para quando a peça começar, a Juliana estar bem longe dali. Porque se a Juliana estiver ali, é um terror. Isto todo mundo tem que ter. Você não pode ser você mesmo quando está em cena.”

Juliana dá mostras, pela sua descrição, de que sua capacidade imaginativa e interpretativa independem da presença física dos objetos. Uma atleta do coração, como preconizara Artaud tantos anos antes? É no exercício da imaginação que ela concretiza a sua atuação. Assim, a presença de tantos adereços em cena, em *Os Efêmeros*, pode não ser para beneficiar apenas os atores, mas sim... o público!

A espetacular segunda cena do espetáculo¹, *O jardim maravilhoso*, protagonizada pela gigante Juliana e por Delphine Cottu, é um microcosmos da concepção do espetáculo como um todo. Sob vários aspectos, está ali a síntese da jornada quase cinquentenária do Soleil. São atrizes consagradas e veteranas que, como nesta, dominam as cenas fundamentais, ainda que deixem espaço generoso para a participação de novos membros. A interpretação das duas, no *flashback* dentro da

1 O programa traz esta como a primeira cena. No entanto, a abordagem appiana de Ariane Mnouchkine para a montagem do espaço teatral totalmente flexível, em que até mesmo a cena é móvel, leva-nos a crer que a primeira cena do espetáculo é a montagem do universo interpretativo, com todos os adereços e cenários que compõem a cena. Os atores – sim, pois quem empurra os carrinhos em todas as cenas são os atores, e não contrarregras – já estão preparados para entrar em cena, em uma espécie de distanciamento brechtiano. A construção “coletiva” do cenário inclui a participação da plateia, transformada em membro atuante na magia teatral. O recurso é novamente utilizado no final dos atos e no final do espetáculo.

cena, é poesia pura e uma busca pelo simbolismo. A “criança” Cottu puxa o cinto de couro que a “mãe” Juliana usa para colocar as pequenas ferramentas de jardinagem e este se rompe. Naturalmente, espera-se uma boa bronca na espevitada menina. A mãe, no entanto, quando a menina desculpa-se, diz que a culpa não foi dela. Foi do tempo, que enfraqueceu e partiu o cinto, sendo a menina apenas uma agente do tempo na concretização do inevitável. Se a cena não fosse no passado, no momento efêmero da memória da menina já adulta, quando esta abre a porta que dá no jardim maravilhoso, limpando e esvaziando a casa da mãe já morta, o detalhe do cinto passaria despercebido. O que se rompeu não foi o cinto – foi a vida da própria mãe. Simplesmente isso. Para quem quiser ir mais longe, as *Sisters Fate* cortaram o fio da vida.

Não vale a pena, no entanto, apelar para a emoção do leitor para mostrar como os trajes são importantes nas criações do Soleil.

A CRIAÇÃO DOS TRAJES

Não há croquis de figurino no *Théâtre du Soleil*.
(Marie-Hélène Bouvet, 2007)

A criação dos trajes se dá ao longo dos ensaios.
(Nathalie Thomas, 1992)

Há total liberdade criativa de trajes por parte dos atores.
(Vários tolos, sempre)

Não vá pensando que é assim tão simples a criação de trajes no Soleil. Inúmeras declarações de membros da companhia ao longo dos anos podem dar esta ilusão de que os atores são livres para criar o que bem desejarem.

Em primeiro lugar, nada se cria sem o pontapé inicial dado por Mnouchkine. Se é um início de espetáculo, um tema ou situação é desenvolvido junto com os atores. Em *La Ville Parjure*, por exemplo, a ordem era: “Vocês estão em

um cemitério”. No *Tartufo*, ela estabeleceu que a ação se passava “numa região do Mediterrâneo, no norte da África, no Oriente Médio, em um lugar entre estes lugares...”. No entanto, quando vemos o documentário *Au Soleil Même la Nuit*, que trata do *making of* do *Tartufo*, a própria figurinista Marie-Hélène Bouvet é pega pelo documentarista separando algumas roupas pretas e escondendo entre outras que os atores viriam buscar mais tarde. Quem pedira para que ela descesse aqueles trajes? “Ariane”, para ver se os atores sentiam a necessidade de usá-los. Na verdade, ela já tinha imaginado o resultado final dos trajes – realizava apenas uma pequena manobra para que o ator achasse um figurino que o direcionasse para aquilo que ela sabia ser o certo. Não deixa de ser, mais uma vez, um processo generoso: pela estatura do cargo e da função, ela poderia simplesmente impor tal traje. Naturalmente, a integração entre traje e ator é muito mais orgânica quando surge de proposta do próprio ator.

A liberdade criativa é respeitada quando vai de encontro ao proposto pela encenação, em um processo de amadurecimento que pode levar alguns meses. E confundir alguns atores. Quando questionamos, em entrevista, se Ariane escolhera as cores dos trajes de sua personagem Sandra, como já fez em outros casos, Jeremy James disse, inocentemente, que “Não, Ariane não opina no figurino. Ela só fala quando não gosta de algo, mas não dá conselhos, nem nada”.

Quem esclarece de forma muito lúcida a questão é Liliana Castros, relações públicas do *Théâtre du Soleil*, dizendo que “mesmo quando há um texto, os ensaios começam com improvisações, nas quais cada um propõe cenas. É por isso que cada ator tem a possibilidade de inspirar-se e propor algo. Então, há pessoas que propõem coisas que vão muito bem e outras que propõem algo que, como ela bem disse, são expulsas do palco: ‘não, vá embora com isso, não, não, trate de trocar-se!’ E quando a personagem está bem, está bem também o traje, é uma coisa natural que acontece”.

O que nos leva a crer que a frase da figurinista sênior do *Soleil*, Nathalie Thomas, seja muito acertada – “a criação dos trajes se dá ao longo dos ensaios”. Não há efetivamente uma fórmula padrão, mas um procedimento criativo que tem levado o *Soleil* a grandes acertos em termos de indumentária teatral.

Uma destas abordagens é mostrar aos atores imagens e ilustrações que despertem o processo criativo dos artistas. A biblioteca do *Soleil* é repleta de livros que mostram as mais diversas situações e pessoas. O exercício da proposta também é uma constante – para-se por um tempo os ensaios para que os atores se dediquem à criação de figurinos, que serão exibidos para Mnouchkine. Uma atriz, que participou da trupe por dez anos, relatou que em determinada oportunidade elaborou um traje de gueixa para mostrar para Ariane. Ao entrar no palco, Ariane disse: “Pode sair, porque isso parece roupa do carnaval no Brasil”. Hoje, ela ri. Em um contexto altamente competitivo, não daria.

Acontecem situações em que um ator propõe um traje e é elogiado. Nos ensaios seguintes, todos aparecem com trajes iguais, já que o outro acertou. Até que todos os trajes finais estejam alinhados, pode ser o momento da estreia.

O processo criativo é lento, mas altamente eficaz.

Quanto a não haver croquis no *Théâtre du Soleil*, é quase verdade. Marie-Hélène Bouvet esquece que *Capitão Fracassa*, produção do *Soleil* de 1965, tem croquis de Françoise Tournafond, bem como *Os palhaços* (1969), *1789 – a revolução deve acontecer* (1970) e *1793* (1972).

Novos procedimentos foram sendo testados ao longo dos anos. Desde a colaboração de especialistas em têxteis do Museu do Louvre (nos espetáculos *1789* e *1793*) a experimentos com trajes indianos, de kathakali (no ciclo de *Os Átridas* e em *L’Indiade*) à busca pela teatralidade dos trajes japoneses tradicionais (*Ricardo II* e *Tambores sobre o dique*).

Agora, em *Os Efêmeros*, há uma aparente retomada de trajes mais simples, mais cotidianos. A diretora da trupe não se limita a conquistas já feitas. Na tendência do espetáculo

anterior aos *Efêmeros – Le dernier caravansérail* – Mnouchkine (2007, p. 49) diz que a “surpresa vem justamente pela liberação da cena de todos os elementos visuais de maior impacto. Não são ‘espetaculosos.’ Não se recorre ao teatro épico. Não há trajes que encham os olhos do espectador pela grandiosidade. A beleza está no simples, na síntese. A busca é por mostrar fatos cotidianos, dramas íntimos que façam com que o espectador se identifique diretamente com aquelas personagens”.

A COMMEDIA DELL'ARTE APOIANDO A CRIAÇÃO

No caso de um espetáculo como *Os Efêmeros*, com quase oito horas de duração, considerando-se as partes I e II, é difícil relatar a criação de cada uma das cerca de cem personagens. Também não é fácil citar as cem personagens, mas lembrar de algumas é simples, ainda que apareçam em apenas algumas cenas. O japonês (o ator Seietsu Onochi) cantando músicas judaicas é um deles. A noiva (criação de Eve Doe-Bruce) que simplesmente se separa e vai embora. A mãe (Delphine Cottu) e a criança vestida de tigre (várias crianças fazem o papel), que adoramos quando elas não atendem o telefonema do *maldito* pai. Todas as interferências de Juliana Carneiro da Cunha... Mas há, *quase* acima de tudo, Mme Perle.

A criação e as referências visuais propostas pela atriz Shaghayegh Beheshti, a Shasha, são únicas no espetáculo. Causa estranheza, mesmo: a maquiagem é diferente (próxima à *La ville parjure*, quando as iríneas vinham cobrar dívidas de sangue); o registro vocal é gutural, mas não realista, o que a coloca no padrão vocal da Dorine, de *Tartufo*; os trajes são uma mistura de real com improvisacional, e aqui cabe mais uma lembrança do processo criativo do Soleil. Ariane diz que as personagens vêm ao seu encontro nas ruas, no metrô, em um ônibus, quando você menos espera está ali, na sua frente, fornecendo material para sua recriação no palco.

Quantas Mmes. Perle não encontramos nas ruas de Paris ou de São Paulo? Nas ruas de Paris elas certamente viriam

com aquela flor imensa na cabeça², desgastada, amassada, mas registro de uma elegância perdida no tempo. A visão impede a censura – ela não vê o estado de degradação da flor – de si mesma. Ela talvez não tenha dinheiro para adquirir uma flor nova. Não tem mais sanidade. É justamente a perda da lucidez que desperta nossa compaixão por esta mulher, somadas a ela a solidão, o abandono e naturalmente o nosso medo de envelhecer perdendo o controle das funções corporais. Por isso é que achamos normal ela pedir para ir... à *Mésopotamie*.

As roupas de Perle são um capítulo à parte, como contou a figurinista Marie-Hélène. Retrutam também uma história nada parecida com o que se deseja para um final de vida. As roupas de Perle foram um dia da mãe da figurinista, internada em um asilo. O espetáculo não mostra, mas traz de forma indireta um de seus próprios momentos: o “jardim maravilhoso” volta porque a casa da mãe está sendo desfeita, não porque morreu, mas porque foi para um asilo. E de lá não deve voltar. Nós já achávamos o processo de criação de Georges Bigot, há alguns anos, de uma peculiaridade incrível: ele pedia que todas as suas roupas fossem feitas com tecidos antigos, já usados, pois isto o ajudava na composição de suas personagens, por já terem histórias gravadas neles.

Imagina-se que a cada noite, a cada espetáculo, esta figurinista vá reviver, na efemeridade dos momentos, esta história que acabamos de contar. É impossível que o espetáculo não se alimente destes pequenos dramas pessoais.

Mme. Perle é, sim, uma descendente direta da *commedia dell'arte*. Vem de Madame Pantalon, que a atriz improvisava quando esteve em Cabul, no Afeganistão, junto com o *Théâtre du Soleil*³.

2 Uma Perle mais moça, só a título de exemplificação, seria a personagem encarnada por Isabelle Carré no filme *Medos privados em lugares públicos*, de Alan Resnais (2006). Veja lá a flor na lapela...

3 A personagem aparece no documentário “Un Soleil à Kaboul”, dirigido por Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevallier, lançado em 2007.

A boa notícia é que vem aí o terceiro movimento de *Les Éphémères*, e Perle vai ser mostrada criança. Não se pode prever exatamente o que Mnouchkine vá propor, visto que ela adora se distanciar *dela mesma*.

Mas podemos esperar, como ela diz, que será um espetáculo que ela tenha vontade de ver, cuja base não vão ser só as suas próprias emoções. É na confiança de que somos todos seres humanos e iguais que se trabalha no *Soleil*.

O que se pode esperar, portanto, é que o espetáculo vai fazer doer.

Referências bibliográficas:

DORT, Bernard. **L'Avant Scène Théâtre**. Paris, n. 526/527, out. 1973.

FÉRAL, Josette. **Dresser um Monument à L' Éphémère: rencontres avec A. Mnouchkine**. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.

FÉRAL, Josette. **Trajectoires du Soleil**. Paris: Éditions Théâtrales, 1998.

KIERNANDER, Adrian. **Arianne Mnouchkine and the Théâtre du Soleil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WILLIAMS, David. **Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook**. London: Routledge, 1999.

MNOUCHKINE, Ariane *et al.* **Les Éphémères – Théâtre du Soleil**. São Paulo: SESC SP, 2007.

Entrevistas:

Jeremy James. Por Fausto Viana e Rosane Muniz. Sesc Belenzinho (20 out. 2007).

Juliana Carneiro da Cunha. Por Fausto Viana. Pinacoteca do Estado de São Paulo. (2003)

Marie-Hélène Bouvet e Liliana Castros. Por Fausto Viana e Rosane Muniz. Sala de Cenografia ECA-USP (17 out. 2007)

Nathalie Thomas. Por Jean-Claude Lallias e Isabelle Bourrinet-Sebert. "Les costumes se créent avec les comédiens au fil des répétitions", *Théâtre Aujourd'hui*, n°1 ("Les Atrides au Théâtre du Soleil"), CNDP, 1992 (avec des diapositives de Michèle Laurent), pp. 30-34.

Capítulo 10

OS TRAJES DE CENA DO THÉÂTRE DU SOLEIL¹

Fausto Viana

Eu normalmente ministro uma disciplina que dura seis meses tratando do assunto traje de cena no Théâtre du Soleil. São cinquenta e cinco anos de trabalho desta trupe e os experimentos com figurinos não param nunca, desde o começo, o que faz com que quinze minutos de comunicação sejam insuficientes para resumir este trabalho todo. Qual foi minha opção para o dia de hoje? Traçar um breve panorama dos trajes no Soleil e aí focar no traje de cena que surge através do trabalho do ator. Não à toa eu escolhi George Bigot e Shaghayegh Beheshti, a Shasha – eu falo assim por que eu não sei falar de outro jeito, e também porque todo mundo a chama assim...

George Bigot, ao centro, em cena do espetáculo Henrique IV, de 1984



Fonte: Théâtre du Soleil.

¹ O texto que se apresenta é uma transcrição da comunicação feita durante o I Colóquio Théâtre du Soleil que foi ajustada pelo próprio autor depois do evento, para fins de publicação, em 2020.

Shasha no espetáculo Um Quarto na Índia, de 2017



Fonte: Acervo Online NY Times.

Por que eu escolhi esse recorte? Porque o figurino para eles é um elemento muito importante. Dá para dizer que é o mais importante? Óbvio que não. É um dos mais importantes, um trabalho que se faz em equipe, como todas as outras comunicações já citaram até agora.

Talvez seja uma surpresa para muitos, mas Ariane Mnouchkine foi figurinista². Ela criou os trajes de *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, montagem que foi dirigida por Dominique Sérina, em 1960. O mais engraçado é que eu questionei a própria Ariane. Eu perguntei a ela: “Me conta um pouco disso!” e ela fez uma reação com os braços como “Deixa isso pra lá” e acabou a conversa (risos).

Deolinda (Vilhena) pontuou uma coisa importante, para nós começarmos a pensar, que o espetáculo *Gengis Khan* (em 1961), não era o Théâtre du Soleil oficialmente. Mas olha quem já assinava os trajes então: Françoise Tournafond, que

2 Béatrice Picon-Vallin escreve que, em *Bodas de Sangue*, “Ariane cuida dos figurinos desenhados por Jacques Schmidt”. (PICON-VALLIN, 2017, p.19)

depois ficou durante muito tempo produzindo trajes para eles. Eu acho importante, sempre que possível, trazer o nome dos figurinistas. Porque nós lembramos muito da *Juliana*: “Juliana Carneiro da Cunha”, todo mundo lembra. Mas a *Juliana* também precisa muito da *Natalie Thomas*, da *Marie-Hélène Bouvet*, da *Annie Tran...* entre outros! Que são pessoas fundamentais! Aliás, aproveito para deixar meu agradecimento para a Juliana por toda a ajuda na pesquisa ao longo de anos. E quero dizer para a Fabianna de Mello e Souza (presente na plateia) que na primeira vez em que eu fui fazer pesquisa no Soleil, quem me recebeu foi ela. Isso não tem preço.

Espetáculo *Genghis Khan* da ATEP, 1961.

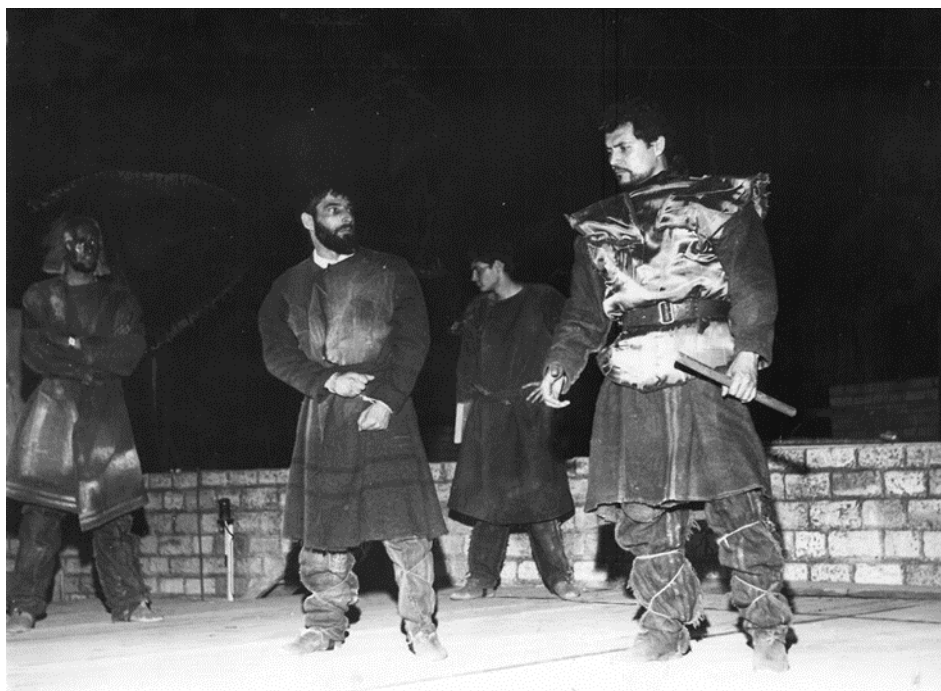


Foto: Martine Franck.

Então o primeiro espetáculo foi *Os pequenos burgueses*: com o figurino de Roberto Moscoso, e como vocês podem ver, absolutamente convencional. Estou construindo uma trajetória do traje aqui, para nós avaliarmos depois. Se não der tempo, marcamos a continuação para outro dia (risos). É brincadeira.

Aqui segue o que a própria Ariane disse a respeito:

Os meios eram clássicos, leituras em torno de uma mesa, exercícios extraídos de Stanislavski, distribuição por audição. (...) Era absolutamente necessário formar-se uma equipe decidida a trabalhar

junta durante um período relativamente longo e pronta a se curvar a uma disciplina comum. (*Théâtre-L'Avant Scène* – Edição especial com o texto dos espetáculos 1789 e 1793. Publicação das Editions Stock, Outubro de 1973, p.11.)

Se você conhece cenografia e figurino do próprio Stanislavski, você bate o olho em *Os Pequenos burgueses* e entende de onde isso vem. Só queria lembrar que estudos de figurino são coisas recentes. Uma das pessoas que mais pensaram nisso foi o próprio Stanislavski, na mudança do século 19 para o 20, questionando o que antes era um elemento decorativo. Nós não podemos esquecer que Stanislavski (entre outros) também teve essa importância para o Théâtre du Soleil.

Os pequenos burgueses. Mise en scène de Ariane Mnouchkine, cenografia e figurinos de Roberto Moscoso.



Acervo: Théâtre du Soleil.

Em 1970, temos o espetáculo 1789, que eu uso aqui para destacar que a raiz dos trajes do soleil – da maneira que nós conhecemos hoje, do surgimento desse processo criativo que eu vou contar um pouco mais daqui a pouco – começa aqui.

Foi um luxo o que eles tiveram. Eles faziam as improvisações sobre determinados temas. Os atores trabalhavam livremente, criando, sugerindo, propondo; depois de horas de improvisações, algumas eram selecionadas para virarem cenas de dois ou três minutos. Outras eram descartadas. Cada um escolheu uma silhueta para sua personagem.

Como isso ia ser trabalhado?

Existia uma ideia do que fazer. Muita gente diz para a Ariane: “Você faz um trabalho de reconstrução histórica”. Ela é capaz de desmaiar se você falar uma coisa dessas para ela. Por quê? Ela responde:

A documentação iconográfica é essencial, para ser utilizada **sem provocar uma reconstituição histórica um pouco primária** (Grifo nosso). Para a realização (dos trajes), após ter sido um pouco situada a silhueta de cada um, historicamente falando e do ponto de vista das personagens, nós fomos ao Museu Histórico do Figurino onde pudemos ver os figurinos da época (a maioria dos figurinos era de burgueses, os do povo haviam desaparecido). (MNOUCHKINE, 1973, p.12)

Aqui em São Paulo você até fala: “Vou ao museu para pesquisar trajes ou o que quer que seja do século 16, 17, 18 ou 19”, mas nós não temos isso. Eles já têm isso estabelecido. Então, no Museu do Louvre, puderam ver os trajes dos burgueses, e é natural que o traje do povo tivesse desaparecido por razões óbvias. Quando eu falo isso, as pessoas dizem que isso é humilhar os menos favorecidos. Não! Os menos favorecidos **precisam** e vão usar as roupas até o fim. Nós temos que entender essa lógica: estamos falando de um patrimônio, o traje, que custa muito dinheiro. As pessoas tinham um único traje para trocar, e não muitos trajes comprados em lojas populares, como hoje.

Essa foto (mostrando uma foto de Ariane Mnouchkine mostrando um livro para o elenco) a Ariane não aprovaria que eu mostrasse aqui, porque a qualidade dela é péssima – mas é a que eu tinha. Então, esse procedimento de trazer a referência do livro, surgiu entre os espetáculos 1789 e 1793. Ela traz a imagem e fala: “isso aqui poderia ser você”. “Olha isso aqui, poderia ser o traje da sua personagem”, mas nem sempre com essa graça que eu estou falando, não é? (risos).

Ariane indica fotos para o elenco



Acervo: Théâtre du Soleil.

No espetáculo 1789, Françoise Tournafond pegava o que os atores propunham e finalizava. Compravam roupas nos brechós... agora, é muito engraçado um brechó que vende roupas que foram usadas em filmes. Eu não estou querendo dizer que eles são melhores, eu estou querendo dizer que é um modo de produção diferente. Se eu quiser fazer um espetáculo sobre a Revolução Farroupilha, onde eu vou encontrar esses trajes já prontos para três mil figurantes? Eles têm essas instituições que fazem esses aluguéis... Tiveram ainda um luxo supremo, na minha opinião: o auxílio de Elisabeth Brisson, orientadora do Museu Histórico de Figurinos do Louvre, explicando os porquês daqueles trajes, como eles funcionavam e tudo o mais. (Mostrando foto.) O aspecto visual, a visualidade disso lembra um traje de 1789. É claro que isso é uma reconstrução.

O grupo de burgueses de 1789

Acervo: Théâtre du Soleil.

Passando então para o ciclo de Shakespeare, vou analisar o traje do Georges Bigot em Henrique IV, em 1984. Foi um espetáculo do Théâtre du Soleil e eu já destaquei quem assinou os figurinos: Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet, que são duas pessoas incríveis e nós já vamos ver as fotos delas. (Mostrando foto do George Bigot no espetáculo Henrique IV.) Pessoal, esse móvel, quando eu fui ainda estava lá. Ele fica na sala de figurinos. Eu não sei o quanto vocês conhecem do assunto, mas ninguém ensaia o espetáculo na sala principal do Soleil. Ela é muito grande, muito cara para aquecer e iluminar, então eles ensaiam numa sala menor que fica mais ou menos próxima à sala grande. Mas é muito mais fácil ensaiar nesta sala menor, e essa sala tem uma ligação para a sala de figurino. Os atores podem, mesmo durante os ensaios, chegar lá e propor experimentos.

George Bigot propõe um traje para o espetáculo *Henrique IV*, de 1984



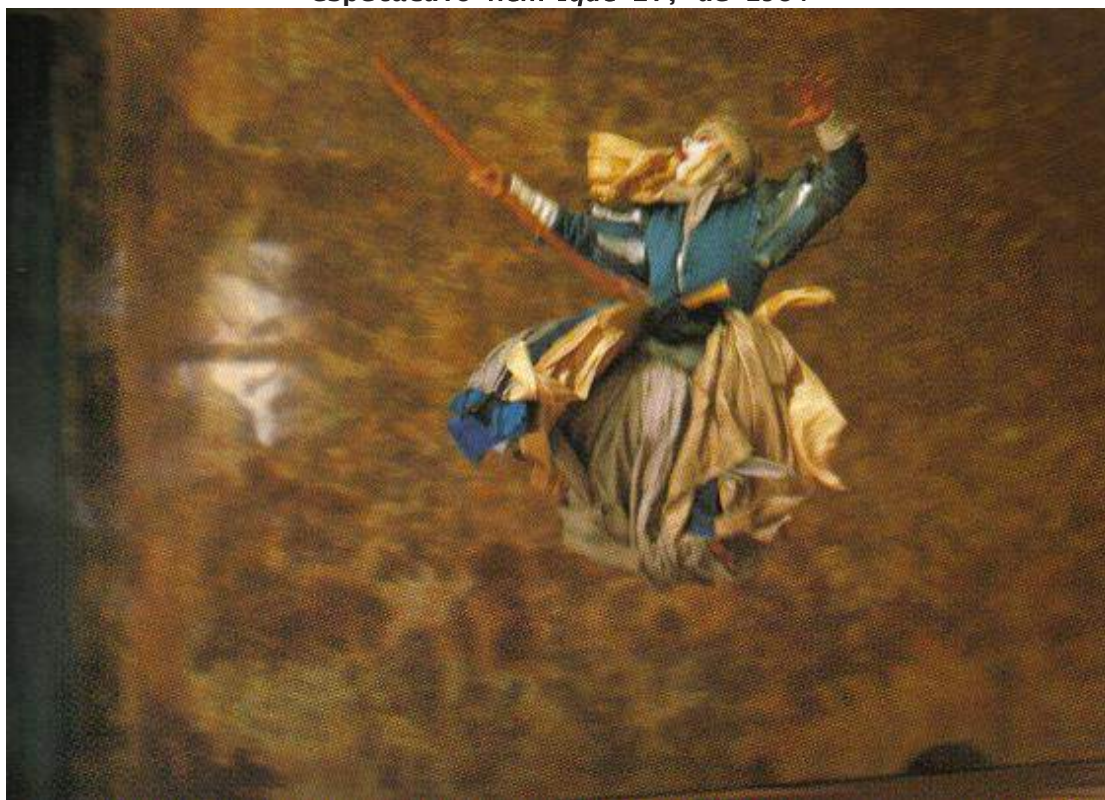
Fonte: Théâtre du Soleil.

Agora vejam como um bom ator é determinante para a criação de uma proposta. Nesse traje, o Bigot propôs essas amarras de vários tipos. Outra coisa que eu destaco aqui é que ele pedia para fazer os trajes com tecidos usados, o que parece um procedimento brechtiano. Bigot pedia porque eles já tinham uma história impregnada neles, porque isso o ajudava no processo de criação. Dizia ele: “O figurino também

determina o que está por baixo, não só o ator que está ali, mas também a roupa interior que ele veste. Tudo deve estar em conformidade com o traje da superfície, mesmo os trajes mais escondidos” (FÉRAL, 1998, p.76). Roupa interior é o que nós chamamos de roupa íntima, mas aqui nós não estamos falando de cuecas ou sutiãs. Estamos falando de tudo que vai entre a camada externa e o corpo. E no caso do Soleil, podem chegar a quatro ou cinco camadas de figurinos. E por aí vai.

“Tudo deve estar em conformidade com o traje da superfície, mesmo os trajes mais escondidos.” Isso é muito bom! Você tem um ator que pensa na visualidade final do espetáculo, que a construção da personagem dele e do todo é o que importa. É um ator que se importa com a composição total, inclusive dos trajes que ele vai levar em cena. Então aquela “roupinha” que ele foi brincando, compondo com amarras, fazendo sobreposições, era a base do mesmo traje que depois as costureiras trocaram por tecidos mais nobres, e esse é o resultado final (mostro a foto) que vai para cena.

O traje de Henrique IV já modificado pela equipe de figurino do espetáculo *Henrique IV*, de 1984



Fonte: Théâtre du soleil.

O ator tem uma participação decisiva nesse processo: ele lança as bases, mas o acabamento do trabalho vai ser feito por pessoas muito preparadas e treinadas para isso.

Nathalie é uma pessoa muito quietinha, que fala pouco. Mas ela é formada em costura teatral, conhece a alta-costura, então tudo que você pedir – e eu fiz essa prova – ela faz. Já Marie-Hélène mudou de carreira através de um programa muito legal que existe na França. Ela era de outra área e resolveu partir para a costura. O governo pagou uma bolsa para ela por um tempo, para ela aprender a costurar, e assim se deu sua mudança de carreira. Está no Soleil até hoje. Quem faz a ponte mais efetiva com Ariane Mnouchkine é Marie-Hélène: ela tem um grande entendimento do que Ariane deseja. Mas a artista da execução mesmo, da prática, é Nathalie.

Desenho do programa de *Os Efêmeros*, de 2006.



Fonte: Théâtre du Soleil.

Partimos então para *Os Efêmeros*. Nos créditos do espetáculo, está escrito assim: “Os trajes, cortinas e tapeçarias de todos os tipos: Nathalie Thomas, Marie-Hélène

Bouvet, Annie Tran, Chloé Bucas, Cécile Gacon”. (Mostro a foto da Marie-Hélène e Nathalie.) Eu brinco, mas não sei se é uma piada muito boa, mas a Nathalie e a Marie-Hélène são como o Pink e o Cérebro! Elas trabalham em sintonia, o que é muito interessante de ver. Por isso coloquei a foto das duas.

Marie-Hélène Bouvet e Nathalie Thomas.



Fonte: Théâtre du Soleil.

Por que eu trouxe o espetáculo *Os Efêmeros*? Porque no Soleil nós sempre podemos ver uma quebra no modo de criar o figurino de um espetáculo. Nós sempre esperamos que um ator proponha, que alguém modifique, mas aqui houve algo que me impactou de maneira muito forte na época em que descobri o que aconteceu na criação dos trajes deste espetáculo, e que eu vou contar já, já. Trouxe algumas imagens para que quem não viu possa ter uma ideia da visualidade do espetáculo (mostro fotos de cena de *Os Efêmeros*).

Nesta foto, uma imagem da Shasha sem maquiagem e, ao lado, ela se preparando no camarim. Isso foi em 2007, e eu e Rosane Muniz fizemos uma entrevista com a figurinista Marie-Hélène naquela época para documentar a criação dos trajes de Mme. Perle, personagem de Shasha. Trouxe um trecho da entrevista para nós vermos como foi o processo de criação da Shasha, contado pela Marie-Hélène:

Sala Preta: Você pode nos falar um pouco de como foi o processo de criação da personagem Perle?

Marie-Hélène: A personagem de Perle começou a se criar na cabeça da Shasha no Afeganistão, quando Ariane realizou um estágio para os atores afegãos, jovens estudantes de teatro da Universidade de Cabul, em 2005. [...] Levamos figurinos do Théâtre du Soleil, e também muitas coisas, [...], doações de figurinos e materiais para criar uma companhia teatral no Afeganistão. Levamos cenários, adereços, o máximo de coisas possíveis. Os atores do Soleil também estavam lá com os atores afegãos e eles trabalhavam juntos. Era um estágio de máscaras. A esta época, Shasha trabalhava a Madame Pantalon, da Commedia dell'Arte. Geralmente uma personagem masculina, mas ela quis fazer. E lá começou a trabalhar sua voz, sua postura... (BOUVET, 2007, p. 117)

A Shasha sem maquiagem e no trabalho de preparação para Mme Perle.



Fonte: Théâtre du Soleil.

É importante lembrar que os atores do Soleil têm a liberdade de propor uma personagem feminina ou masculina. Você se inscreve e propõe a sua versão do trabalho. Se a sua versão vai ser a final, a que vai para o palco, já é outra conversa. Continuo traçando aqui o local de onde a atriz tirou esse figurino. Marie-Hélène segue:

Era completamente diferente do que é a Perle hoje, mas ali começou o trabalho. Então, durante a criação de *Os Efêmeros*, ela propôs uma personagem que se inspirasse em Madame Pantalon. Essa máscara. E a voz, sobretudo. Assim, a própria atriz, mais que nós, foi criando essa senhora, pouco a pouco, ao fim de cada ensaio. Ela foi trabalhando com a Juliana e, como assistente de Ariane, finalmente encontrou. Foi um trabalho diário. E quanto aos figurinos, ela usa muita roupa de minha mãe.

Sala Preta: É aí que queríamos chegar...Como isso aconteceu?

Marie-Hélène: Minha mãe partiu para um asilo, estava bem gorda, era costureira e fazia suas próprias roupas. E eu recuperei todas estas roupas, pois ela engordou muito e não cabia mais nela. Coloquei tudo no meu carro, que ficou cheio de roupas até o teto. Cheguei ao teatro, coloquei tudo sobre as araras e os atores avançaram como moscas. [risos] assim, há muita roupa da minha mãe no espetáculo: na Gaelle, em personagens da Juliana... E não só nas roupas que eu trouxe. A Liliana, o Jean-Jacques... tem roupa de todo mundo no espetáculo. (BOUVET, 2007, p. 117)

Foi então que eu entendi uma perspectiva de criação muito “maluca”! Não bastasse o choque da sua mãe ir para um asilo, aquela roupa que você tem que descartar de repente passa a fazer parte de um espetáculo de teatro que resgata em muitos momentos “efêmeros” este tipo de abordagem emocional. Do ponto de vista da criação, é muito legal. Este traje (mostrando a foto) parecia mostrar que ela estava super limpa, mas quando ela se levantava, era possível ver que ela estava defecada: era um dos maiores impactos desse espetáculo em termos de figurino. E aqui são fotos dela (mostrando fotos) que ajudam a pensar como ela compôs essa visualidade a partir do seu próprio trabalho, culminando no uso da roupa da mãe da figurinista.

Dois momentos da atriz Shasha no espetáculo *Os Efêmeros*, como Mme. Perle.



Fonte: Théâtre du Soleil.

Eu só queria finalizar dizendo que as figurinistas também trabalham com os livros que o elenco usa, elas têm acesso a essas imagens. Outro procedimento curioso de revelar é que Ariane, eventualmente, pede para as figurinistas / costureiras que deixem algumas peças especiais logo na frente, para ver se os atores escolhem usá-las “espontaneamente”. No filme *Au Soleil même la nuit* isso fica bem claro. Vem uma câmera no escuro e pega Marie-Hélène escondendo umas roupas ali, não sei se vocês lembram disso no filme. Ela está escondendo umas peças ali e a câmera fala assim: “Porque que você tá escondendo isso?” E Marie-Hélène: “Porque a Ariane pediu para eu descer umas roupas pretas para deixar aqui, para ver se quando começar o ensaio, os atores se animam em usá-las”.

Ariane Mnouchkine, em termos de figurinos, nunca parte do nada. Os atores ensaiam maquiados, com trajes, mesmo que depois estes sejam completamente modificados. Ela sempre tem uma cartela de cores, que também pode mudar depois. Ela costuma dizer algo muito importante no que se refere a

criação das personagens: que eles vêm ao seu encontro na rua! Que é necessário ter um olhar aberto para o mundo. O figurino, para mim, faz parte desta mesma perspectiva.

Um dado muito importante: excelentes atores fazem com que os trajes se tornem ainda mais especiais. Finalizo com esta frase da Ariane, agradecendo a presença de todos.

“Eu não acho que se possa dizer que um figurino funcionou, porque a meu ver o que tem que funcionar é o ator, que é quem busca como deve parecer em relação ao todo, inclusive por fora. Os atores procuram por seus figurinos como nós procuramos pelo todo. Eu não acho, portanto, que um figurino seja exterior. Ele é parte do interno”. Ariane Mnouchkine (FÉRAL, 2010, p. 94)

Referências utilizadas:

BOUVET, Marie-Hélène. Os figurinos de Les Éphémères. In: **Revista Sala Preta 7** |2007| pp. 117-122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57327>. Acesso em: 6 set. 2020.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine – erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.

FÉRAL, Josette. **Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine**. Paris: Éditions Theatrales, 1998.

L'AVANT Scène Théâtre. Edição especial com os textos dos espetáculos 1789 e 1793. Publicação das edições Stock, outubro de 1973.

PICON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil– os primeiros cinquenta anos**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2017.

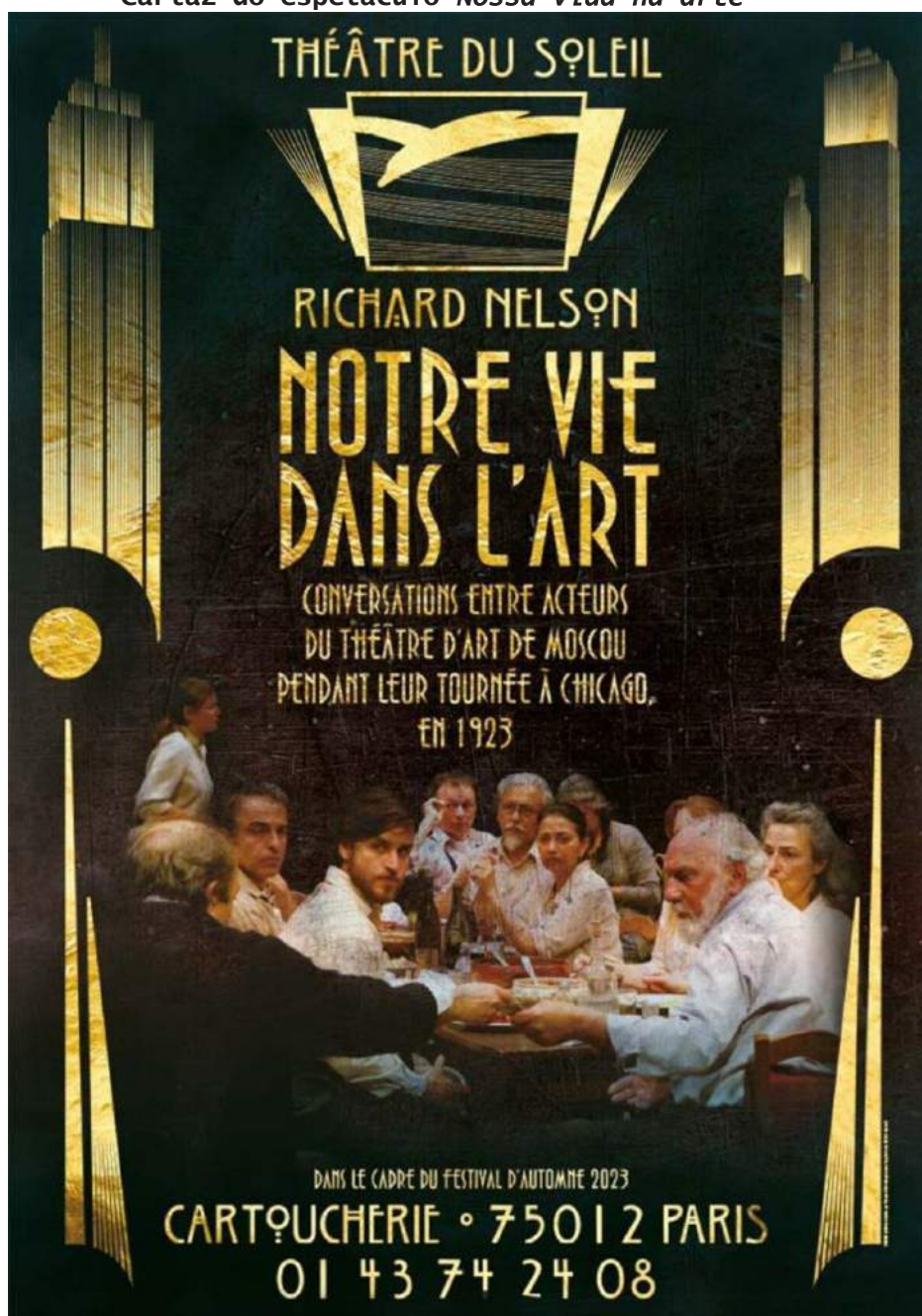
VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

Capítulo 11

NOSSA VIDA NA ARTE: FIGURINOS, CENÁRIOS E AS MUDANÇAS QUE... VATICINAM?

Fausto Viana, Juliana Birchal, Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Cartaz do espetáculo *Nossa vida na arte*



Fonte: Site do Théâtre du soleil.

Não, não gostamos do que vemos quando interpretamos o cenário e os trajes do novo espetáculo da trupe do Théâtre du Soleil, *Nossa vida na arte: conversas entre atores do Teatro de Arte de Moscou durante sua turnê em Chicago, Illinois, em 1923*. Na verdade, tememos pelo que o espetáculo possa representar para o teatro contemporâneo e tememos por nós mesmos, pelas razões que exporemos a seguir, impulsionados pela visualidade que se apresenta a partir das imagens, revelando que há muito mais de oculto do que aparente.

visão geral do cenário e trajes de *Nossa vida na arte*



Fonte: <https://booksandideas.net/Stani-slavski-s-Century>

Começa por *Nossa vida na arte* e não por *Minha vida na arte*, a obra autobiográfica do russo Konstantin Stanislavski em que as bases do seu Sistema de interpretação são lançadas de forma mais sistematizada. O trocadilho – não sabemos se chega a tanto – sugere para quem conhece a obra stanislavskiana a fase mais dolorida de sua trajetória: os revolucionários tomaram o poder na velha Rússia, e um período de terror, morte e violência cada vez mais se torna uma realidade. Stanislavski perdeu sua casa no campo e na cidade, transformada em hospedagem de cavalaria ou algo

semelhante do novo governo bolchevique. Em 1921, ele se muda para um antigo palácio do século XVIII, na Rua Leontievsky, bem ao gosto italiano, onde nos foi dito em visita que ele compartilhou o espaço com 60 famílias. Ele e Lilina, sua esposa, receberam três cômodos, incluindo para nossa sorte, o salão de festas, onde ele mesmo construiu um pequeno palco e começou a dar aulas de interpretação. No pequeno espaço, vazio, com duas colunas e tapetes – sublime aflição nos causam tapetes em cena – surgiu o mínimo cenário de Eugene Onegin, que fez uma temporada lá em 1922, período sangrento da história russa.

Sala de jantar da casa de campo de Stanislavski, conhecida por Lyubimovka. Reparar nos tapetes



Foto: autoria desconhecida.

Tapetes são bens móveis – as tapeçarias medievais cumpriam seus papéis de não apenas “aquecer” e valorizar espaços da monarquia, ao mesmo tempo que estampavam os grandes feitos que a mantinha no poder econômico e político. Pelas altas técnicas de confecção que lhes foram aplicadas, os tapetes e tapeçarias se tornaram investimentos valiosos: poderiam ser facilmente retirados e transportados com toda a família em caso de fuga ou mudança – e negociados, em caso de necessidade financeira. Ilustramos: a Família Real portuguesa tinha vários palácios, que ocupava em diferentes fases do

ano. Não era um exercício de vaidade, e sim de segurança: a família em movimento – com louças, criados, tapetes,... – impedia planos de execução criminosa através da análise de uma rotina muito repetitiva. Tapetes, para mim, remetem sim a conforto e aconchego – mas também à fuga, à instabilidade, à impermanência.

Ariane Mnouchkine ama tapetes – são tablados de jogo, são terrenos baldios em que os atores podem se soltar para... Jogar. Ela os usou em *Henrique IV* (1984), *A cidade perjura* (1994), *Tartufo* (1995), *Os Efêmeros* (2006), *Náufragos do Louca Esperança* (2010)... Os tapetes do Soleil de Ariane Mnouchkine – mas os que estão na foto são tapetes de Ariane usados por *outro diretor* dirigindo a companhia do Soleil.

Cena do espetáculo *Nossa vida na arte*



Fonte: site do Théâtre du Soleil.

Richard Nelson, autor e diretor

Richard Nelson.



Fonte: The NY Times.

A própria Ariane Mnouchkine escreveu na página do Soleil em 02 de outubro de 2023 o seguinte texto:

O Théâtre du Soleil tem o prazer e o orgulho de anunciar seu próximo espetáculo: Nossa vida na arte, de Richard Nelson. [...] Gostaria de expressar aqui toda a admiração que há muito sinto pela obra de Richard Nelson, um dramaturgo americano reconhecido nos Estados Unidos, cuja notoriedade na França ainda está emergindo, mas cujo trabalho surpreendente não pode mais permanecer confidencial para nós por mais tempo, nem pela sua forma verdadeira e popular nem pelo seu conteúdo cada vez mais comovente. Alguns de vocês já devem ter feito a ligação entre o título da peça e o do livro extremamente famoso de Konstantin Stanislavski: Minha vida na arte¹.

Foram raras as situações em que Ariane permitiu que alguém além dela dirigisse a trupe do Soleil, talvez três. Um deles foi o diretor Robert Lepage, que dirigiu o espetáculo *Kanata*, em 2018, que gerou questionamentos sobre apropriação cultural.

¹ Disponível em: <https://theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/notre-vie-dans-l-art-2023-2450>. Acesso em: 1º maio 2024.

Ela continua seu editorial, tratando do espetáculo e – naturalmente – de política, como costuma fazer:

O espetáculo, dirigido pelo próprio Richard Nelson, conta a história de um domingo muito especial na vida da trupe do Teatro de Arte de Moscou durante sua turnê pelos Estados Unidos em 1923. Sim, enquanto a Rússia vadeia no sangue do Ucrânicos e dos seus próprios soldados e atira o melhor de si nas suas masmorras, Richard Nelson invoca um grupo inesquecível e insuperável de artistas, de seres humanos, dos quais, há um século, a vida foi irremediavelmente distorcida, arruinada, devastada, por um sistema que esperávamos que traria felicidade à humanidade. E que, em poucos meses, havia transformado um imenso sopro popular num laboratório de venenos, contenções e assassinatos (idem).

Stanislavski, com a mudança no poder russo, não foi assassinado como o foram muitos artistas de sua geração porque seria uma provocação muito alta – Elena Vássina comentou uma vez que a comoção popular seria muito forte. Ele também não fugiu como outros o fizeram, porque era idoso, mas resistiu bravamente enquanto todo seu poder artístico no Teatro de Arte de Moscou era retirado. Morreu aos 75 anos, em 1938. Ariane – peço ao leitor que perdoe o mau gosto da comparação – nasceu em 1939, um ano depois da morte de Stanislavski e tem hoje 85 anos. Tem muita força, mas o tempo é feroz.

A escolha do cenário do espetáculo foi feita por Richard Nelson, que optou pelo cenário de arena de *Os Efêmeros*, de 2006 – com duas arquibancadas bifrontais e o espetáculo no centro – coincidentemente (ou não) um dos espetáculos mais naturalistas do Théâtre du Soleil. Representa-se a sala de jantar de uma pensão barata localizada na cidade de Chicago com uma grande mesa onde 11 personagens vão conversar, dançar, cantar, sonhar e... temer. David Rofé-Sarafati escreveu que

A peça nos coloca no meio de uma longa conversa. Uma longa conversa que começou há muito tempo entre amigos que se conhecem bem e que se frequentam há muito tempo. O sistema de palco nos torna convidados auxiliares. [...] E espalhados entre os lábios que comem e proclamam momentos de graça em forma de deliciosas declarações eslavas. Nós os ouvimos falar sobre Tchekhov; buscar entender quem realmente é Lopakine do Pomar das Cerejeiras e através dele questionar o que é legítimo em vigor ou na lei. Eles se provocam, aquelas brincadeiras que a gente saboreia em segredo entre os atores, na alcova dos camarins

e nos bastidores. Eles se preocupam com o impacto econômico das representações. Eles comentam sobre a beleza arquitetônica dos teatros. No final da noite, eles improvisam esquetes. Toda a peça é um deleite para os espectadores de teatro, culminando com uma aula de comédia improvisada do grande Stanislavski.²

Guy-Claude François, cenógrafo do Soleil por longo período e faleceu em 2014 havia explicado em entrevista que os procedimentos de criação de cenários do Soleil mudaram muito:

Isso já foi muito mais longe do que é hoje, porque antes de *Si Hanuk* cada espetáculo modificava completamente o espaço. A gente destruía absolutamente tudo e reconstruía em função do espetáculo. Então, tinha essa relação cena-sala, mas era menos clássico. A cenografia de uma certa maneira contribuía muito mais ao jogo dramático. Por exemplo, a ideia de início da cena de 1789 era aquela de um grupo de teatro que narrava a Revolução Francesa. A cenografia, que não era minha mas de Roberto Moscoso, era imaginada como nos teatros de feira. Tinham várias ceninhas dentre as quais os espectadores transitavam. Isso foi o princípio que era interessante no plano dramático, cenográfico e histórico, porque efetivamente acontecia assim³.

Duas fotos nos causam uma reflexão aprofundada quando as comparamos com a montagem de *Nossa vida na arte*. A primeira é de uma leitura de *A gaivota* no Teatro de Arte de Moscou, em que o autor, Tchekhov, lê o texto para a companhia – o procedimento, em princípio, libera os atores para registrarem suas primeiras impressões na criação de um papel, segundo Stanislavski.

2 Disponível em: <https://cult.news/scenes/au-theatre-de-soleil-notre-vie-dans-lart-de-lamericain-richard-nelson-organise-une-rencontre-avec-stanislavski-et-sa-troupe/>. Acesso em: 1º maio 2024.

3 Disponível em: <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=34&ord=11>. Acesso em: 1º maio. Tradução de Juliana Birchal.

Tchékhov lê *A gaivota* com o Teatro de Arte de Moscou. Tchékhov lê (centro); à direita dele, Stanislavski (sentado) e a seu lado, Olga Knipper. Maria Lilina está sentada à esquerda de Tchékhov. No lado direito, Meyerhold, sentado. Niemiróvich-Danchenko está em pé do lado esquerdo.



Fonte: Teatro de Arte de Moscou.

Nenhum destes grandes atores da foto sobreviveu para ver a Rússia livre novamente. Meyerhold, tão jovem na foto, seria brutalmente assassinado pelo regime em que ele acreditou no ano de 1940. A *gaivota* trazia elementos simbólicos muito fortes: o teatro velho, representado por Arkádina, em franca decadência; seu filho, o jovem dramaturgo que não vê perspectiva artística nem mesmo para sobreviver, comete suicídio; a jovem atriz, Nina, que se antes é inspirada e dedicada se deixa corromper e é simbolicamente assassinada – ela, a própria gaivota que morre no lago. Há desesperança por todos os lados. Tchékhov, o dramaturgo, registra que seriam necessários minimamente 100 anos para que se voltasse a ter esperança. E esta é a segunda imagem que me fascina: a cena de *A gaivota*, antes dos fatos serem consumados na cena final.

A *gaivota* de Anton Tchékhov, 1898. Sentado em primeiro plano: Vsevolod Meyerhold como Treplev. Atrás dele: Olga Knipper no papel de Arkadina, à sua esquerda, Stanislavski no papel de Gaev.



Fonte: Museu do Teatro de Arte⁴

Na cena do espetáculo de 1898, as pessoas jogam cartas, comem, bebem, conversam sobre amenidades e outros temas que talvez apenas o tempo tenha como resolver. No entanto, há um turbilhão de acontecimentos sendo gerados em segundo plano, exatamente como na montagem com os atores do *soleil* de 2023.

O tempo e Tchékhov como personagens

Foto colorizada de Anton Tchékhov (1860–1904)⁵



Fonte: Site Biography.com

4 Disponível em: <https://blog.alternativetheatrales.be/connaissons-nous-stanislavski/#more-4453>. Acesso em: 1º maio 2024.

5 Disponível em: <https://www.biography.com/authors-writers/anton-chekhov>. Acesso em: 1º maio 2024.

Elena Vássina sempre se refere ao tempo como uma das personagens principais na obra de Anton Tchékhov (falecido em 1904, ou seja, 18 anos antes da excursão do Teatro de Arte de Moscou para os Estados Unidos) – não se vê, mas tudo depende dele, da sua passagem, daquilo que ainda vai chegar. Até mesmo pelo modo de redação do texto, assumidamente tchekhoviano de Richard Nelson para este espetáculo, sentimos que este espírito do escritor ronda a reunião dos russos em 1923, à espreita do que vai acontecer, registrando tudo da forma mais natural e orgânica possível. O tempo desgasta os tecidos e os tapetes. O tempo marca as paredes, o piso, o teto e os trajes. Tchékhov vê tudo e registra, mesmo que a mudança seja em 100 anos.

Quando perguntaram a Richard Nelson o porquê dele ter escrito uma peça sobre Stanislavski, ele declarou:

Há um momento importante na minha peça em que Stanislavski tenta dizer, bem no final, por que somos importantes. E ele diz: “o que fazemos como atores? Nós assistimos. Nós olhamos para esta pessoa e aquela pessoa. E numa miríade de gestos reunidos encontramos um ser humano.” E ele também diz: “O que fazemos é nos ver nos outros, e os outros em nós mesmos”⁶.

O dramaturgo ainda afirma que “essa é a essência do que significa encontrar algo em comum entre os seres humanos”, em uma época como a de Stanislavski e a nossa, que busca separar pessoas em caixas,

em silos, em escaninhos, para manter as culturas separadas em vez de combinadas e conectadas, influenciando-se umas às outras... É isso que o teatro faz, isto é o que os atores vivos fazem diante de um público vivo: eles veem a si mesmos e aos outros e os outros em si mesmos. E quão importante é isso num momento em que tanta coisa está acontecendo?(idem)

⁶ Disponível em: <https://booksandideas.net/Staniislavski-s-Century>. Acesso em: 1^a maio 2024.

Os trajes de cena ainda se criam ao longo dos ensaios

Foto dos ensaios de *Nossa vida na arte*



Fonte: Site do Théâtre du Soleil. Fotos de vahid Amanpour.

Foto dos ensaios de *Nossa vida na arte*



Fonte: Site do Théâtre du Soleil. Fotos de vahid Amanpour.

Foto dos ensaios de *Nossa vida na arte*



Fonte: Site do Théâtre du Soleil. Fotos de Vahid Amanpour.

Tal como na leitura e na montagem de *A gaivota* de 1898 no Teatro de Arte de Moscou, o palco do Théâtre du Soleil é um solo sagrado para muitos dos atores que estão em cena em *Nossa vida na arte* e que ali se consagraram como intérpretes. Na montagem de Nelson, em que o elenco do Teatro de Arte de Moscou comemora 25 anos de existência, estão representados em cena:

Konstantin Stanislavski (conhecido como Kostia) cercado pela trupe: Olga Knipper Tchékova (a viúva de Anton Chekhov), Vassili Kachalov (conhecido como Vassia), Nina Litovtseva (conhecida como Ninotchka), Ivan Moskvine (conhecido como Vanya), Piotr Bakshiv (conhecido como Petia), Lydia (conhecida como Lida ou Lidotchka), Macha, Lev Bulgakov e seu companheiro Varvara (conhecido como Varia), sem esquecer Richard Boleslavski. Ou, respectivamente: Maurice Durozier, Hélène Cinque, Duccio Bellugi-Vannuccini, Nirupama Nityanandan, Georges Bigot, Tomaz Nogueira, Clemence Fougea, Judit Jancsó, Augustin Letelier, Shaghayegh Beheshti e Arman Saribekyan⁷.

⁷ Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/111223/russie-amerique-france-leur-vie-dans-l-art>. Acesso em: 1^o maio 2024.

Alguns destes atores, como Maurice Durozier, estão no Soleil há décadas e têm controle do projeto de trabalho do Théâtre du Soleil, sempre capitaneado por Mnouchkine – isso até *Nossa vida na arte*, pelo menos. Nelson deu a seguinte declaração sobre os atores do Soleil envolvidos no projeto:

Não quero generalizar porque os atores com quem trabalhei neste espetáculo pertencem à trupe do Théâtre du Soleil. O que aprecio, como já disse diversas vezes, é que não sei como foram treinados pela Ariane, mas não encontro nenhuma resistência ou bloqueio por parte deles. Eles estão sempre dispostos a isso, sempre dispostos a experimentar todos os tipos de coisas. Eles são inteligentes, ágeis e muito focados. É ótimo trabalhar com um grupo de comediantes assim. Não sei como seria se tivesse que trabalhar com outros atores franceses, mas esta companhia é verdadeiramente fora do comum⁸.

O processo de criação dos trajes, que o leitor encontra nesta edição especial sobre o Théâtre du Soleil e Peter Brook, também pode ser lido em detalhes em: Viana (2020) *A criação coletiva e os trajes de cena do Théâtre du Soleil*⁹.

Esta combinação de trajes em tons azulados, acinzentados, cumpre seu papel de registrar o desgaste, a passagem do tempo, as incertezas políticas, econômicas e pessoais da trupe de Stanislavski – mas que, nos tempos em que vivemos, nos remetem ao Soleil, às guerras da Ucrânia, da Palestina... Ao seu desgaste, leitor.

Ao **nosso** desgaste na arte.

O fim de uma era?

Vaticinar: verbo transitivo direto;
Prever algo com base em fatos,
sintomas, etc.; prognosticar, antever.

Dicionário Oxford.

Não queremos, de modo algum, apavorar o leitor ao comparar

⁸ Disponível em: <https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/entretien-avec-richard-nelson-4327>. Acesso em: 02 maio 2024.

⁹ Revista *Dramaturgias*, número 14, 2020.

a cenografia (e os trajes como parte dela) aparentemente tão simples, mas tão repleta de significados, com a cenografia de Kazuo Ohno e seu butô, a dança que ele fazia com os mortos. Cremos que seja possível entender que não se trata da construção física dos dispositivos, mas da percepção extra matéria física, matéria palpável.

Já vimos essa limpeza cênica antes, e também vimos como os críticos teatrais, de maneira geral, analisam cenários em um caso como estes – não foi à toa que encerramos este breve artigo com uma lista dos textos que estão elencados no site do Théâtre du Soleil sobre *Nossa vida na arte*. Por exemplo, Joël Cramésnil, em sua crítica, faz uma análise primorosa do cenário e adereços, relembrando a monumentalidade de espetáculos anteriores do Soleil, como *O tartufo* ou o *ciclo dos Shakespeares*. Alguns dizem uma ou duas palavras sobre os cenários, ou os figurinos. Outros, nada apontam.

É muito interessante esta perspectiva de que como um cenário é “simples”, ele independe de elaboração, de um designer ou minimamente de um artista imbuído da função designer. Não falo de processos criativos como os de um Romeo Castellucci, que sabe seu ofício de diretor-cenógrafo muito bem. Falo destes que acreditam que a cenografia é um “trabalho intuitivo”, ou “minha pesquisa dispensa este tipo de participação, de um cenógrafo” ou “não existe mais cenografia em espetáculos”; ou “o teatro que eu faço é performativo”, esquecendo que isso provoca discussões, mas não exclui o fato de que haverá espaço e trajes.

Brecht atingiu esta limpeza cênica, do mesmo modo que Peter Brook, já em obras tardias de sua vida. Sempre há alguém que destaca que a “limpeza” da cena é uma busca pela valorização da arte do ator: sua voz e talento interpretativo, por exemplo. Mas não: o que estes diretores buscaram foi a valorização da arte teatral, do espaço vazio, do espaço com história. Ambos partiram.

Passamos pela questão da idade física de Ariane. A angústia da passagem do tempo. Um diretor convidado para assumir a trupe. Os atores do Soleil que também dão mostras da passagem do tempo, que inclusive é evidenciada nos cabelos

grisalhos assumidos na cena de *Nossa vida na arte*. A perpétua condição de instabilidade dos artistas. A mudança que foi acontecendo no modo de execução de cenários do Soleil. A simplicidade dos trajes em uma nova maneira de trabalhar teatro.

Pierre Lauret faz um bom apanhado da situação em uma crítica que está publicada no Blog de Cultura do SNES-FSU:

Dizemos também que talvez uma página se feche: a do teatro de arte do século XX, inaugurado por Stanislavski, retomado por Jacques Copeau, Louis Jouvet, Brecht, Giorgio Strehler e muitos outros, incluindo obviamente Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, fundado em 1964. Novas formas de arte teatral já surgiram, outras nascerão. Mas é difícil não sentir uma certa melancolia ao pensar que este encontro de duas trupes lendárias é também um ciclo que se fecha¹⁰.

Desejamos profundamente que ele esteja errado.
Que nós estejamos.

Foto dos ensaios de *Nossa vida na arte*



Fonte: Site do Théâtre du Soleil. Fotos de Vahid Amanpour.

¹⁰ Disponível em: <https://cultures.blog.snes.edu/publications-editions-culture/culture/actualite-theatrale/notre-vie-dans-lart-conversations-entre-acteurs-du-theatre-dart-de-moscou-pendant-leur-tournee-a-chicago-illinois-en-1923/>. Acesso em: 02 mai 2024.

NA IMPRENSA E EM OUTROS LUGARES DA WEB...

Connaissons-nous Stanislavski ?

Marie-Christine Autant-Mathieu, Alternatives théâtrales, 7 mars 2024.

Richard Nelson et le Théâtre du Soleil

Joël Cramésnil, Mediapart, 28 décembre 2023.

Les petits riens du grand œuvre

Catherine Robert, L'Officiel des spectacles, 26 décembre 2023.

When Translating a Play Is About More Than Language

Joshua Barone, The New York times, 20 décembre 2023.

Traversée dans l'intimité d'une troupe

Anthony Palou, Le Figaro, 16 décembre 2023.

L'antidote à la morosité du Théâtre du Soleil

Joëlle Gayot, Le Monde, 16 décembre 2023.

Russie, Amérique, France : leur vie dans l'art

Jean-Pierre Thibaudat, Mediapart, 11 décembre 2023.

Le dramaturge américain Richard Nelson propose un moment théâtral d'humanité irréductible

Agnès Santi, La Terrasse, 11 décembre 2023.

Une ode à l'humanité au Théâtre du Soleil

Hélène Kuttner, Artistik Rezo, 11 décembre 2023.

Le siècle de Stanislavski, entretien avec Richard Nelson / Stanislavski's Century, an interview with Richard Nelson

Julien Le Mauff, La vies des idées, 8 décembre 2023.

Mise en majesté de la complexité des êtres aux prises avec l'existence

Véronique Hotte, Hotello, 8 décembre 2023.

Tout est pire là où il n'y a pas de théâtre

Anne Diatkine, Libération, 4 décembre 2023.

Le Soleil brille toujours à la Cartoucherie

Armelle Héliot, La Tribune, 26 novembre 2023.

Richard Nelson met en scène « Notre vie dans l'Art » ou la fabuleuse aventure du Théâtre d'Art de Moscou

Agnès Santi, La Terrasse, 25 octobre 2023.

Capítulo 12

MINHA AVENTURA COM O THÉÂTRE DU SOLEIL

Juliana Birchal

Como tudo começou

Em 2011, eu tinha 21 anos e era estudante da graduação em Teatro pela UFMG. Embora estivesse no meu quarto ano, faltava bastante ainda para me formar. Isto porque durante os três anos anteriores, eu havia conciliado a UFMG com o curso técnico de atuação no CEFAR (hoje CEFART) do Palácio das Artes. Esta prática era muito comum (e acredito que ainda seja) entre os estudantes de teatro da cidade, principalmente aqueles que cursavam licenciatura como era o meu caso. Como muitos, eu havia escolhido a licenciatura pelo medo de não conseguir sobreviver ao mercado profissional artístico com um diploma em Teatro. Naquele ano de 2011, eu me encontrava extremamente desiludida com o curso superior e sentia aquele vazio existencial de quem acabava de finalizar o curso noturno e obtido meu DRT, o que comprovava que eu havia me tornado uma “atriz profissional”. Para onde vai uma atriz profissional recém-formada?

Diante dessa angústia, comecei a vasculhar os meus cadernos de estudos, ali onde ficavam todas as minhas anotações de aulas. Revisitava aquelas que tinham me marcado, em busca de alguma pista, de algum caminho que me pudesse ser apontado... Num desses cadernos, havia uma pequena nota de rodapé escrito “Théâtre du Soleil”. Eu tinha a mania de escrever nomes de livros, filmes, artistas e grupos citados nas aulas (e que me interessavam) como notas de rodapé, justamente para que eu pudesse consultar mais tarde. Théâtre du Soleil era uma dessas notas. Então, peguei o nome “Théâtre du Soleil” e joguei no Google “Théâtre du Soleil”.

Ao “fuçar” na internet sobre o grupo, acabei encontrando

a informação de que o Soleil estava naquele exato momento no Brasil em turnê com o espetáculo *Os Naufragos do Louca Esperança (Auroras)*. Os ingressos para assistir a trupe em São Paulo já estavam esgotados, mas ainda havia lugar para a temporada no Rio de Janeiro. Curiosa pelo que havia visto da trupe na internet e sem saber exatamente o que me levava a tomar aquela decisão, comprei um ingresso para dali a uma semana e uma passagem de ônibus. A estadia era o suficiente para assistir ao espetáculo, dormir uma noite e voltar para casa no dia seguinte. Eu ia ao Rio só para ver o Théâtre du Soleil que eu não sabia bem o que era até então.

A primeira viagem

Lembro de chegar no HSBC, onde ocorreria a apresentação, bem antes do horário de início do espetáculo. Logo na entrada, fui recebida por um ator ruivo e de bigodes finos, vestido com uma espécie de fraque. Tratava-se de Sébastien Brottet-Michel. Ao lado dele, ficava um cavalete com um cartaz indicando os assentos da plateia. Ele estava ali justamente para receber os espectadores e ajudá-los a escolher o assento daquela noite. Apenas anos mais tarde, percebi que esta é uma prática comum do Soleil. Mas, diferentemente do que se poderia imaginar, não se tratava de uma ação meramente burocrática. Com seu sorriso simpático e português improvisado, eu me sentia acolhida naquele novo lugar que eu chegava.

Entrei e me deparei com um grande salão povoado de mesas onde o público podia se sentar, conversar ou consumir uma refeição adquirida no bar. Uma parede de caixotes de madeira (que eu viria a descobrir ser os mesmos que transportaram o cenário da Europa para a América) era coroada pelo título luminoso *Os Naufragos do Louca Esperança (Auroras)*. Do outro lado, uma sala com arquibancadas de madeira onde aconteceria a apresentação.

Foram quatro horas com um pequeno intervalo de quinze minutos que para mim passaram voando. Tudo me fascinava: da gestualidade à música terminando com o farol de esperança sobre um futuro melhor. Eu nunca tinha visto nada parecido

com aquilo. Eu precisava compartilhar este maravilhamento com alguém. Com quem? Fui em direção aos camarins e notei que havia uma atriz do espetáculo que conversava em português com outro espectador maravilhado. Então, decidi que seria com ela que eu falaria. Assim que eles terminaram a conversa, aproximei-me:

- Oi, com licença, eu sou Juliana...

- Como eu!

- Nossa, então somos xarás!

Sim, era ninguém mais, ninguém menos do que Juliana Carneiro da Cunha que, para a minha vergonha, não fazia ideia de quem era naquele momento. A conversa seguiu:

- Eu vim lá de Belo Horizonte só para assistir vocês e estou maravilhada! Como eu faço para conhecer melhor o trabalho do grupo?

- Você precisa fazer a oficina da Arianne, mas as inscrições já foram... Faz o seguinte, me manda um e-mail com um currículo curto, uma foto e falando por que você quer fazer a oficina e eu vejo o que podemos fazer!

Só quando eu voltei para BH, é que eu fui descobrir quem era aquela grande atriz que assim, no espaço de poucos segundos, abriu um portal para mim. Poucas semanas depois, eu estaria de volta ao Rio de Janeiro. Desta vez, para participar do grande *stage* do Théâtre du Soleil conduzido por Ariane Mnouchkine.

O *stage*

Lembro de chegar ao Teatro Sérgio Porto e ver muitas pessoas que, assim como eu, estavam ali para participar do primeiro dia de *stage* com a diretora e fundadora do Théâtre du Soleil: Ariane Mnouchkine. Atores e atrizes de todas as partes do Brasil, diferentes idades, alguns famosos, outros inexperientes como eu. Eles se alongavam ou aqueciam o corpo ou ainda aproveitavam aqueles minutinhos para conversar com algum conhecido que também estava ali. Devido ao grande

número de participantes (seríamos quatrocentos ou mais?), todos nós tínhamos uma identificação na camisa com o nosso nome.

No horário determinado, as portas que dão acesso ao palco foram abertas. Os participantes foram acomodados nas arquibancadas junto a observadores que estavam ali para presenciar aquela primeira (e por enquanto única) oficina de Mnouchkine no Brasil. Éramos tantos que também foi preciso ocupar o espaço em torno do próprio palco que estava demarcado com uma fita crepe branca. O palco em si estava vazio apenas com uma grande cortina amarela. Aquele primeiro dia se tratava de uma seleção daqueles que realmente iriam participar dos outros dias do *stage*. Na sua fala inicial, Ariane Mnouchkine reconheceu que éramos muitos a estar ali (e por isso a necessidade de uma seleção), mas que mesmo com a seleção seríamos muitos. Ela não gostaria de privar a oportunidade de participar daquela primeira (e ainda hoje única) oficina dela no Brasil. Estar em grande número significaria ficar muito tempo observando e pouco tempo em cena, dando espaço para que todos pudessem passar pelo menos uma vez. E avisou que aqueles que se sentissem incomodados com a proposta já podiam partir.

O primeiro dia consistiu em exercícios de coro e corifeu, sempre acompanhados de música. Dependendo da dificuldade do grupo, algum ator do Soleil vinha socorrer atuando como *Poisson-pilote*. Tenho a lembrança viva de Juliana Carneiro da Cunha entrando na cena com toda a urgência, como que para nos salvar de um palco incandescente. Ao final do dia, veio a resposta confirmando que eu era uma das felizardas que poderia retornar no dia seguinte e participar dos três dias de oficina.

As portas do Teatro se abriam às 10 horas da manhã e atrasos não eram admitidos. Nos dias que se seguiram, fizemos bastante exercício de coro e corifeu acompanhados de música em grupos cada vez menores. Experimentamos *concoctar* improvisações a partir de tema proposto por Mnouchkine. Tivemos um gostinho do que é entrar e ser conduzido pela diretora. Em suma, um pequeno mergulho no universo do Théâtre du Soleil.

Ariane era bastante meticulosa e rigorosa. Havia regras que não poderiam ser desrespeitadas. A primeira era sobre a pontualidade e o modo de se vestir para o *stage* (roupas neutras e sapato de ensaio). O palco era um lugar sagrado, de modo que não se podia em hipótese alguma pisar na linha que divide o “dentro” e o “fora” de cena. As entradas e saídas dos atores em cena era de suma importância e, para tal, havia o papel dos cortineiros que deviam manipular as cortinas como se eles mesmos estivessem em cena. Devíamos tentar a todo o custo escutar o outro, estar no presente, desenhar com o corpo, entrar com um estado extremo e usar a música como grande aliada. Não fabricar, mas se deixar fazer. Com alguma sorte, experimentaríamos alguns momentos de teatro naqueles três dias.

No final do *stage*, não me contive e abracei Ariane Mnouchkine em prantos, um choro de alegria e agradecimento. Quem era esse Théâtre du Soleil que no intervalo de poucas semanas tinha revirado o meu mundo de cabeça para baixo? Voltei para casa, lendo *A Arte do Presente*, o livro de entrevistas de Fabienne Pascaud com Mnouchkine e a certeza de que aquela não seria a última vez que me encontraria com o Théâtre du Soleil.

Como Trabalho de Conclusão de Curso, o meu orientador, o Prof. Dr. Fernando Mencarelli, me encorajou a continuar pesquisando o grupo. Nesse meio tempo, mantive o contato com Juliana Carneiro da Cunha que me informou de sua vinda ao Brasil. Aproveitei a oportunidade para realizar uma entrevista com a atriz para o meu TCC que generosamente aceitou o meu convite. Ficamos um bom tempo conversando e ao desligar o gravador, perguntei: será que o Soleil me receberia por um tempo para que eu pudesse acompanhar o trabalho do grupo? Os livros já não me saciavam mais e eu queria aprender mais e mais. Ela me respondeu que a trupe não poderia arcar com nenhum custo meu e que seria necessário falar francês. Mas, sim, o Soleil poderia me receber.

Aquela resposta era tudo de que eu precisava. Dediquei todos os meus esforços para que esse plano pudesse realizar e minha alegria foi imensa quando, em agosto de 2014, fui

aprovada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte na categoria residência artística. Sim, eu iria para o Théâtre du Soleil.

A residência artística, primeira parte: a Cartoucherie

Eu cheguei na Cartoucherie em 8 de outubro de 2014 por volta das 16 horas. Para quem não conhece, trata-se de um espaço cultural recheado de grupos de teatro que fica no meio do Bois de Vincennes, um grande parque arborizado nos arredores de Paris. Para chegar até lá, é preciso pegar a linha 1 do metrô da capital, descer na estação final (Château de Vincennes) e depois pegar um ônibus, bicicleta ou fazer uma caminhada de 20 minutos. O Théâtre du Soleil foi o primeiro grupo a ocupar um dos antigos galpões industriais de fabricação de cartuchos (daí o nome) e era lá que eu passaria maior parte da minha residência.

Fui recebida por Juliana que logo me apresentou para toda a equipe que se preparava para a apresentação da noite. Naquela época, estavam em cartaz com a peça shakespeariana *Macbeth*, traduzida e encenada pelo Théâtre du Soleil. Naquela tarde, recebi a instrução de apenas observar as atividades da trupe, e assim permaneci por pelo menos dois dias. No terceiro dia, eu observava ao longe uma reunião de trupe quando vi todos os rostos se virarem na minha direção. Tinha feito algo de errado? Ariane Mnouchkine fazia um gesto indicando que eu poderia me aproximar e, ao chegar perto, ouvi algo como “a sua descrição valeu o direito de nos acompanhar mais de perto”. A partir deste dia, passei a acompanhar e participar de todas as atividades da trupe.

Assim, durante três meses eu acompanhei a rotina de atividades do Théâtre du Soleil de quarta a domingo. Os dias começavam por volta das 16 horas e terminavam perto da meia-noite, salvo aos domingos que se iniciavam às 10 horas por conta da sessão extra. Os dias começavam com uma pequena reunião da equipe seguida pelos preparativos para a apresentação da noite (ou do dia). A cada dia, eu me colocava à disposição para ajudar onde era necessário, sempre tentando

entender como era o cotidiano da trupe. Deste modo, passei pelo aquecimento dos atores, *mise en place*, coxias, oficina técnica, mas também pelo *bureau*, cozinha, *plonge*, bar... Integrava da forma que podia e tentava aprender ao máximo. Ser atriz no Théâtre du Soleil é estar em cena, mas também organizar o espaço, limpar os banheiros e receber o público.

A minha bolsa de residência artística me permitia estar com a trupe durante seis meses. Eu não havia conseguido o visto de longa permanência e, mesmo assim, tinha partido para a França sem saber como eu resolveria essa situação. Em meados de novembro, ficou claro que *Macbeth* não faria turnê, o que sinalizava que o ciclo desta criação se aproximava do fim e outro teria início... uma nova criação coletiva? Eu precisava acompanhar um processo de criação. Além disso, essa seria a solução para a minha situação com o visto: voltaria ao Brasil e retornaria durante os ensaios do novo espetáculo. Resoluta, expliquei a minha situação para Mnouchkine que aceitou de pronto. Minha residência teria uma segunda parte.

A residência artística, segunda parte: École Nomade e os ensaios na Índia

Esperei quase um ano para retornar ao Soleil. As apresentações de *Macbeth* terminaram em meados de 2015 e, depois disso, a trupe teve as suas merecidas férias. À distância, acompanhava as notícias do Soleil que empreendia um novo projeto: a École Nomade, uma escola nômade semelhante aos grandes *stages* conduzidos na Cartoucherie só que em países espalhados pelo mundo. A primeira edição ocorreu em Kabul no Afeganistão em 2005, oficina que deu origem ao documentário *Un Soleil à Kaboul...ou plutôt deux !* e à companhia de Teatro Aftaab. Dez anos depois, o projeto pedagógico seria retomado passando por Santiago no Chile, ilha de Fårö na Suécia e Oxford no Reino Unido. A última École Nomade daquele ano ocorreria em dezembro na cidade de Pondicherry localizada no sudeste da Índia. A oficina seria seguida do processo de criação do novo espetáculo que contaria com uma pesquisa de campo naquela região.

Eu não queria perder a oportunidade de poder ver de perto uma École Nomade. A oficina seria conduzida por Ariane Mnouchkine, mas desta vez seriam 15 dias intensivos de trabalho. A minha ida para a Índia foi bastante tumultuada: embora estivesse acordado que eu acompanharia os ensaios da nova criação, a estada da trupe na Índia estava bastante incerta. Havia muitas informações sensíveis que não poderiam ser compartilhadas com alguém de fora da trupe, isso sem falar nas monções que inundaram o aeroporto de Chennai (ou Madras), local mais perto do destino final. Por fim, estar em Pondicherry no período da École Nomade, não garantia a minha participação da mesma. Assim como todos os participantes, eu também teria de passar por uma seleção. Mesmo com todas as dificuldades, o meu desejo de conhecer aquele projeto e de acompanhar os primeiros ensaios fizeram com que eu viajassem para a Índia.

Felizmente, não só pude testemunhar a École Nomade, como também tive a oportunidade de estar como participante. Do dia 14 ao dia 30 de dezembro, fizemos exercício de coro, improvisações em grupo e com máscaras... único momento em que as vi durante toda a minha aventura com o Soleil. Improvisar com atores de todas as partes da Índia e conviver intensamente com eles foi uma experiência inesquecível.

Com a virada do ano, logo se iniciaram os primeiros ensaios do Théâtre du Soleil. A trupe me pediu que esperasse alguns dias, dando espaço para que eles dessem os primeiros passos sem a presença de um olhar estrangeiro. Os ensaios ocorreram na sede do grupo de teatro Indianostrum, no mesmo espaço onde ocorrera a École Nomade. A companhia indiana é chefiada por Koumarane Valvane, antigo ator do Soleil que recebia a trupe e ajudava na mediação com a trupe de *terukkūttu*. Afinal, o grande interesse de Mnouchkine era sobre esta forma de teatro popular milenar típica daquela região da Índia. Desde o início, a trupe estabeleceu um contato íntimo com o mestre Kalaimamani Purisai Kannappa Sambandan Thambiran e sua companhia que ensinavam pouco a pouco sobre o *terukkūttu*.

Diferentemente da École Nomade no qual apenas alguns atores acompanham Mnouchkine, todos da trupe estavam em

Pondicherry em regime de imersão. Além de passar as manhãs com o mestre Sambandan aprendendo passos e canções do repertório clássico de *terukkūttu*, a trupe aprendia as bases do canto carnático e realizava as primeiras *concoctages*. Os ensaios tomavam todo o dia. Durante esse tempo, eu ajudava a trupe trazendo as frutas da feira da manhã para o café da manhã coletivo e passava o restante do dia observando e anotando. Com o fim do mês de janeiro, todos partiriam novamente para a França para dar continuidade aos ensaios.

A residência artística, terceira e última parte: os ensaios de *Une chambre en Inde*

O cotidiano de trabalho da trupe na Cartoucherie durante um período de criação é bastante diferente daquele que eu havia experienciado em 2014: os dias começavam por volta das 10 horas e terminavam em torno das 18 horas. A primeira reunião matinal ajudava a organizar as tarefas do dia. De maneira geral, naqueles primeiros meses, a parte da manhã era dedicada ao treinamento de *terukkūttu* ou canto carnático. Após o almoço coletivo, os atores organizavam as *concoctages* e realizavam as improvisações. Ainda nos primeiros meses de criação, a trupe ocupava a sala de ensaios, um pequeno galpão localizado em outro pedaço da Cartoucherie onde ficam anexos o ateliê de Erhard Stiefel e a sala de costuras.

Assim como na primeira vez, eu me colocava à disposição para ajudar no que fosse necessário e, conseqüentemente, aprender ao máximo. As tarefas, no entanto, eram bastante diferentes: eu ajudava na organização do lanche da tarde, no trabalho das figurinistas-costureiras ou na equipe técnica. Porém, na maior parte do tempo, eu observava o trabalho dos atores de perto: do treinamento à preparação das *concoctages*, passando pelas improvisações do dia.

Em março, era chegada a minha hora de partir. Chegava ao fim a minha primeira aventura com o Théâtre du Soleil. Voltei para o Brasil com lágrimas nos olhos, mas com uma mala repleta de aprendizado e gratidão.



CADERNO 2

Peter Brook



ENTREVISTAS
INÉDITAS

Capítulo 13

ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM CHLOE OBOLENSKY

Transcrição e Tradução – Giselle A. Freire

Supervisão – Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Revisão – Giselle A. Freire

A entrevista foi realizada no dia 15 de novembro de 2012 na Galerie Patrice Trigano, na cidade de Paris na França, no ateliê em que Chloé Obolensky atuava na época. O foco da entrevista é compreender como a cenógrafa e figurinista atuava junto com Peter Brook em suas montagens e foi contribuição fundamental para o desenvolvimento da dissertação de mestrado intitulada: *Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook*. A cenógrafa é de nacionalidade grega, mas foi educada na Inglaterra e na França e começou a trabalhar no teatro como assistente de Lila de Nobili e Yannis Tsarouchis. Em 1981 começa a colaborar de maneira prolongada com o diretor inglês Peter Brook desenvolvendo propostas de cenários e figurinos para os espetáculos: *O Jardim das Cerejeiras*, *A Tragédia de Carmen*, *A Mahabharata*, *Pelleas e Melisande*, *A Tempestade*, entre outros.

Chloe Obolensky (CO) – Tem sempre essa coisa da palavra dita. Você fala para alguém...

Sérgio Lessa (SE) – E as coisas mudam.

CO – Não. Não, não. Claro que depois você pode refazer a frase, de uma outra forma, mas também há o fato de que há muitas coisas ao redor da palavra; a palavra é muito

importante porque ela carrega o significado. Mas, além disso, há o fato de que você compõe com o gesto, com cores na voz e isso também pode dar uma impressão diferente. E quando você escreve isso, não é a mesma coisa, é por isso.

SE – Certo.

CO – Porque eu não gostaria, sabe, que parecesse algo como um discurso simplista.

SE – Sim.

CO – E, de fato, é difícil falar sobre o Peter porque ele se posicionou de uma forma tão boa e tão clara, que se você ler com cuidado seu material você terá todas as informações que necessita.

SE – Entendi.

CO – Mas ficarei feliz de falar com você sobre ele.

CO – Sei que você encontrou Jean Kalman.

SE – Jean Kalman, Yoshi Oida. Falei com Jean Guy.

CO – Yoshi é bem interessante.

SE – É, ele é.

CO – Jean Guy ficou lá por um período bem longo, com Peter. Como diretor técnico. Essa era a função dele. Ele era muito devotado ao Peter. E o seguiu em tudo. Você sabe qual a função do trabalho técnico?!

SE – Sim. Ele é focado... Como começou sua carreira como cenógrafa e figurinista?

CO – Eu comecei porque estava absolutamente atraída e encantada com o teatro desde criança. Acho que foi assim durante toda minha infância. E me levou ao que sou agora. E isso me acompanhou durante a escola. Eu me fascinava quando

assistia a uma atuação, quando eu tinha oito anos. Para mim era muito claro este era o meio pelo qual eu compreendia e que me expunha. Fazia sentido para mim. Claro que quando você tem oito anos não pensa em uma carreira. Nunca pensei em carreira, de qualquer forma. Então isso não é só uma coisa, é parte da minha forma de pensar. E nunca desapareceu. Permaneceu forte durante todo o tempo, até chegar ao ponto em que eu podia trabalhar com teatro... Sozinha. E eu fiz isso – Eu fui para a *School of Fine Arts*¹ na Grécia, então vim para Paris e fui para o *l'ENSATT*, que era conhecida como a escola de *Centre Dramatique de la Rue Blanche*, que agora se mudou para Lyon. Era o único lugar que você podia estudar *design*, a parte técnica do *design*. Da seguinte forma: se seu projeto fosse aprovado, havia um palco então o cenário construído e com a nosso comando. Porque era uma escola para todos os ofícios, que tinham relação com a arte teatral. Então, a iluminação, a eletricidade, como era chamada naquele tempo – não havia isso de ter um iluminador, como é chamado hoje em dia. A luz era feita pelo diretor e o técnico de eletricidade do teatro. Isso foi inventado depois. Então, era muito simples. Havia também uma ramificação que fazia figurinos. – Eu não fiz figurino. Eu fiz cenografia. Eu não me interessava por figurinos. Eu me senti atraída por figurino, mas o meu interesse principalmente era...

SE – Por cenário.

CO – Por cenário. Então, eu saí de lá. Tive muita sorte. Encontrei Lila de Nobili². Que é uma das melhores cenógrafas do seu tempo. Foi uma exceção em todos os sentidos. E a partir daí comecei a trabalhar com alguém. Sabe?! E isso me levou até aqui.

1 *School of Fine Arts* – Atenas <<http://www.university-directory.eu/Greece/Athens-School-of-Fine-Arts.html#.UXSBaKI3un8>>.

2 *Lila de Nobili* – Figurinista italiana que desenhou para ópera e cinema. < <http://books.google.com.br/books?id=0NLmEQ9D3XgC&pg=PA78&dq=quem+foi+Lila+de+Nobili&hl=pt-BR&sa=X&ei=2Czcubvde4PA8ATwy4HoDg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false> >

SE – E como você conheceu Peter?

CO – Eu conheci Peter porque publiquei um livro sobre os russos. As principais características do estilo de vida na Rússia, do século XIX, baseada em fotografias originais. E ele viu esse livro. E ficou interessado. E entrou em contato comigo. E nós nos encontramos. E nós decidimos trabalhar juntos.

SE – Que ótimo.

CO – É. Ele pediu que eu fizesse o cenário de *O Jardim das Cerejeiras*. Então havia essa conexão com *O Jardim das Cerejeiras*.

SE – Ah.

CO – Sabe, essas coisas que acontecem sem a gente planejar.

SE – É. Isso é bom. E Peter tem isso com frequência em sua vida. Se ele está interessado em algo, de repente aparece para ele.

CO – Bem, acho que é uma forma de ser, e de se pensar. Ele é um homem com uma mente muito curiosa, quer descobrir coisas. E ele não é, como você sabe, alguém que se prende somente em uma direção. Uma direção que é dele, que é o resultado de toda sua vida no trabalho teatral. O desenvolvimento de seu trabalho é algo que ocorreu naturalmente, porque ele é um artista. Mas não é um método ou um sistema. É algo que está realmente vivo. É por ele ter constantemente se nutrido e se guiado por diferentes aspectos da vida. E o teatro trata da vida.

SE – Sim, trata da vida. Então, como foi estar em contato com o *International Centre of Theatre Research*? Com todos de lá, Peter, Yoshi, e a equipe toda?

CO – Sim, quando você começa a trabalhar com as pessoas que fazem parte desse Centro, isso acontece naturalmente. Porque você não tem essas divisões artificiais como, “você entrou no

cargo de cenógrafo, no cargo de ator, no cargo de diretor”. Você entra fazendo parte do projeto. E isso acontece muito naturalmente, se é o que você está interessado que aconteça isso. Se você não está interessado em impor uma concepção do trabalho, que é fixa, que não mudará. Nós todos temos reações instintivas às coisas. E depois disso as coisas se desenvolvem durante o trabalho. Mas isso não é algo que você consegue fazer com frequência no teatro, nem com tanta facilidade. Isso só acontece quando você tem pessoas como Brook, que escolheu explorar o trabalho dessa forma. Brook e outras pessoas que trabalham, ou digamos, que estão interessadas em explorar algo, ao invés de estabelecer um conceito, como é chamado agora.

SE – Sim. E como foi a primeira? Todo início de processo, começava da mesma forma? Ou um era diferente do outro?

CO – Depende do que você quer dizer com início de processo.

SE – Por exemplo, ele decidiu montar *O Jardim das Cerejeiras*.

CO – Sim.

SE – Ele tinha uma ideia prévia, conversas, reuniões, ou era só? Como começou o processo, o primeiro dia?

CO – Todos se encontram – de uma forma muito alegre – Mas não perdemos muito tempo, todos juntos, num trabalho de mesa. Alguns diretores fazem isso. Peter realmente, não. Quero dizer que, todos se encontram, especialmente quando havia atores diferentes, ou novos atores, pois eles têm que ser introduzidos no grupo. Mas normalmente não teve essa análise pesada e intelectual do texto que será trabalhado. Foi só conhecer o texto e nos conhecermos. Isso aconteceu num, digamos, clima muito natural. Não é algo forçado. Mas cada pessoa sente de uma forma, então não sei... Você está perguntando para mim e assim só posso responder por mim mesma.

SE – É.

CO – Então essa foi a forma... – Mas não foi sempre dessa mesma forma, ele não segue a risca um sistema. Não significa que, se ele fez uma vez assim, que será sempre da mesma forma. Porque as circunstâncias são sempre diferentes. Nunca é a mesma coisa. Você nunca começa algo exatamente da mesma forma que começou a anterior, você sabe, é bem diferente. Bem diferente.

SE – E qual foi o momento que você desenhou algo, mostrou para ele? É assim que funciona ou é uma experiência o tempo todo? Você traz ideias?... – Como...?

CO – É. É mais trazendo ideias.

SE – É mais ou menos assim?

CO – É, é sim. É baseado num entendimento mútuo. E então tem também algo que é luxo hoje em dia. Mas se você faz isso honestamente, quero dizer, de uma forma honesta, e se você sabe que estão tentando identificar algo, você trabalha nessa direção. Então você tem uma base, e por essa base você desenvolve algo. Normalmente, para o cenário, embora no *Des Bouffes* usássemos a arquitetura. Mas, há um momento, quando começamos particularmente – que aconteceu pela primeira vez, quando foi? – Acho que foi em *Mahabharata*. Que Peter, até *Mahabharata*, sempre apresentava no *Des Bouffes* como do jeito que ele era, quero dizer, as paredes etc. Mas, para *Mahabharata* comecei a pintar as paredes e isso fazia a diferença. As cores trouxeram coisas importantes, sabe? E nós decidimos – os dois – que não queríamos continuar desta vez neste ambiente escuro chagal. Que era lindo, porque fazia parte da decoração do teatro, como ele passou por isso há várias encarnações. Então nós decidimos – eu decidi que eu deveria tomar coragem e pintar – Então peguei uma equipe de pintores e todos juntos pintamos as paredes. E nós propomos essa mudança de cor, de uma forma muito sutil. E realmente aconteceu. Então, nós demos um passo à frente quando fizemos *A Tempestade*. E, para *A Tempestade*, nós cobrimos tudo até chegarmos a algo que era: a

superfície natural. Então trabalhamos com tonalidades muito, muito leves. Então tínhamos palidez. Com o objetivo de deixar o espaço livre de cor. Como na música, a cor é um elemento muito importante. E pode ser tudo, ou o contrário de tudo. Você pode deixar algo livre ou acabar com tudo completamente. E principalmente se fizer isso num ambiente sangrento, isso tem que ser completamente pensado e equilibrado. E foi assim que fizemos, continuamos testando as coisas, em grande escala, com grandes modelos. Então, você chega perto, ao invés de ir direto a uma nova ideia. E quando sentíamos “é isso”, era aquilo que escolheríamos – que aquilo havia dado o clima que queríamos para o ambiente – Porque, para a história ser contada, você precisa... É a mesma coisa com... Você pega a mesma história e você está fora, no interior, e você acende fogueira e você conta a história. Ela terá uma sonoridade diferente. A história será a mesma, claro, mas a sonoridade será diferente. E se você pegar a mesma história e colocar num espaço fechado, numa sala de desenho, digamos, ao contar a história você vai senti-la de uma forma diferente. E se você levá-la para uma garagem, você vai sentir-se... Assim, é essa pesquisa dentro de cada espaço, que para mim, é muito importante e interessante. É algo que sempre me fascinou. É algo que sempre me bateu como algo muito forte, muito importante e interessante para se explorar. E com Peter eu pude fazer isso.

SE – Você pode me contar mais sobre todo o processo de *Mahabharata*? É uma das peças que eu escolhi.

CO – Eu posso lhe contar, mas é uma longa história. Uma longa história porque levou muito tempo. Foram cinco anos de trabalho com *Mahabharata* entre uma versão e outra. Até finalmente o filme. É uma longa história. Nós começamos... – Talvez, o que seja interessante de se saber é que não levamos um tempo muito longo preparando a peça, porque – não estou falando sobre a pesquisa na Índia – Eu tive a chance de, pessoalmente, eu acho... – Eu nunca havia estado na Índia antes. Mas sendo grega, quando eu fui para a Índia, me senti em um ambiente muito natural para mim.

SE – Sério?

CO – Sim, sim. Tudo parecia muito familiar. E até toda a história de *Mahabharata*, que é uma mitologia. Uma história simbólica, que embora incorpore o Gita³, que é algo diferente. Não havia essa barreira por algo desconhecido, exótico, que eu não conseguiria me relacionar. Parecia muito natural. Foi muito importante ir para lá e dividir aquela viagem com Peter. Então, voltei novamente por minha conta, com meu assistente. Nós éramos só os dois, no começo, quando fizemos isso. E era algo muito, muito... Muito grande, que estava sendo realizado em conjunto com muita leveza, e de forma muito sutil. Mas era algo muito grande. E quando nós ensaiávamos, quando foi criado, aliás, foi criado no *Bouffes du Nord*. Então, quando a peça foi apresentada pela primeira vez – foi apresentada em Avignon. Nós fomos com Peter e nós descobrimos – Nos mostraram várias opções e nós decidimos escolher uma. E então, eu, digamos, elaborei a paisagem. Eu coloquei o rio no fundo do penhasco. E trabalhei o espaço de terra, envolta – do jeito que nós queríamos e da forma que queríamos. – E então, nós decidimos, de acordo com o ângulo dos assentos, como gostaríamos de desenvolver a peça. Assim, o público, a plateia teria uma melhor relação com o que estava acontecendo, com a história. E, uma vez escolhido o ângulo, a altura. Nós tínhamos que sentir muito claramente, pois tínhamos que sentir em tantos lugares, mas nunca ultrapassamos o limite. E isso foi feito separadamente, e organizei, me concentrei em montar a paisagem. Que teve que ser feito de novo, com precisão, e deu muito certo!

SE – Como você trabalhou com os elementos? Na Índia, era importante: o fogo, a água?

CO – Sim. Esse era o propósito de ir à Índia. Na medida em que o ambiente, o ambiente cênico estava em questão. Porque, ao irmos à Índia, o que queríamos era entrar em contato com as coisas que eram, de certa forma, essenciais para a

3 Bhagavad Gita < en.wikipedia.org/wiki/Mahabharata>

história. Mas, ao mesmo tempo, queríamos evitar tudo que viesse a dar a ideia de uma cópia folclórica de algo. Evitar que coisas fossem transportadas, porque isso não funciona, as coisas não funcionam desse jeito. O queríamos era achar a verdade... Quais elementos eram realmente necessários, com o objetivo de fazer isso virar parte da narrativa. A terra era claramente um deles, o fogo era outro, porque eles são parte de todas as *maças*, em qualquer lugar do mundo. Até mesmo no norte. A luz do fogo.

SE – Sim.

CO – E todas as conotações que tinham ambos, o sagrado e o mundano. E também era importante ver... Estar lá... E ver as cores, as cores que mudam ao longo do dia, como se encaixavam quando a noite caía. Todas essas sensações que você absorve... Outra vez, de uma forma muito natural. E quando você retorna, há uma distância, porém você ainda está preenchido com o que aprendeu, basicamente, e com o que você viu, o que pessoalmente tocou você, o que você viu. O que importa para você. Isso é o que de fato cada pessoa trás consigo, o que eles têm, sua própria maneira de filtrar. Como Peter sempre dizia: o que é interessante em se ter um grupo internacional é que, cada pessoa trás consigo algo mais: o passado, não por uma questão de nostalgia. Mas o passado. Porque é algo que vem, vindo desde o começo dos tempos. Quando é algo verdadeiro. Então, nós não queríamos voltar tendo “roubado”, entre aspas, coisas que nós transportaríamos. Assim, agimos de acordo com esse princípio. Mas o que eu ia dizer é que, quando nós fomos para Avignon, que era um espaço a céu aberto, tivemos que reajustar tudo. E isso é natural. Nunca, tendo ensaiado do início, e o reverso aconteceria, poderíamos voltar para o telhado para começar. E, outra vez, teríamos que encontrar, novamente, o que mora naquele espaço. É exatamente a mesma coisa. Você vê, é um movimento constante, trabalhando com todos esses elementos, não é só... Desenhar.

SE – Desenhar! Eu gostaria de saber duas coisas. Os materiais, você pesquisou?

CO – Sim.

SE – Que materiais você escolheu usar no chão. Você usou terra?

CO – Sim.

SE – Ou era outro material?

CO – Eu não teria usado terra de mentira. Não, não acredito que devesse ser assim.

SE – Perfeito.

CO – Não, porque você sabe que os atores estão de pé em cima daquilo. Tem que ser...

SE – Tem uma energia.

CO – Não, ao contrário, se você sabe o que está fazendo. Então, vira uma outra linguagem. Então, você pode vir com algo que é um espelho, ou seja lá o que for, será uma linguagem diferente. Será uma linguagem diferente, sempre vou dizer isso. Não digo que melhor, ou pior, mas uma linguagem diferente.

SE – Isso é verdade. Você escolhe o que você acredita.

CO – Claro; claro. Mas isso é sobre o entendimento, troca, que aparecem na situação: “isso é uma troca de ideias”, “troca de experimentação”, “troca de pensamentos”.

SE – Sobre as cores. Quais foram as cores mais marcantes que você encontrou na Índia e que levou para o palco?

CO – Não sei dizer. Pois, de certa forma, todas as cores foram usadas no palco. No *Bouffes*, tínhamos aquelas cores quentes nas paredes, que eram: ocre, vermelho. E a fumaça

também. Porque tinha muita fumaça na Índia. Muita! E poeira. O ar era colorido. E, depois disso, os figurinos, vieram os figurinos de cada um. Escolhi uma pele que, outra vez, podia aguentar durante toda a história. As diferentes passagens.

SE – Da peça?

CO – Sim. E aqui, de novo, você pode descrever a cor. E dizer: “Essa cor é vermelha, ou azul, ou qualquer uma do gênero”. Mas cada pessoa entende a palavra de um modo diferente. Assim, não é fácil descrever as cores.

SE – É, é bem difícil!

CO – É, você pode entender. É, pode descrever a sensação. Digamos que, novamente, os figurinos eram quase, de novo, eram... – Digamos que a questão lá, era como você usa... – eles eram um grupo internacional, mas só tinha uma atriz indiana, tínhamos um ator balinês; tínhamos Yoshi e tínhamos os atores africanos e então tínhamos, junto com eles, poloneses, alemães, franceses, gregos, italianos... Tudo. Ingleses, claro! E você tinha que evitar neles formas e cores que sobre eles parecessem como se estivessem vestidos como uma espécie aberração de carnaval. – Quando estava na Índia fiquei procurando por pessoas que parecessem europeias, tentando achar pessoas que vestissem um Sári, ou uma Kurta, ou algo assim, ou apenas um lençol a cobrir o corpo. Eles nunca pareciam adequados, nunca, sempre pareciam constrangidos, de certa forma. Porque não são somente as roupas, propriamente, como elas são, e sim como você se movimenta dentro daquelas roupas, como você as usa. Como você move o tecido a sua volta. E pouquíssimas pessoas conseguem entender isso e integrar isso. Então, também havia esse elemento, que tínhamos que ficar atentos, ao criarmos os figurinos.

SE – Como foi o processo? Você também fez os figurinos do espetáculo?

CO – Sim, claro.

SE – E você pesquisou muito sobre qual o figurino mais adequado?

CO – Sim. Claro que sim.

SE – Os materiais?

CO – Isso faz parte do trabalho. Sempre que você faz algo desse tipo.

SE – Você tem que...

CO – ...Tem a oportunidade de aprender algo, sabe, e isso é interessante e fascinante, pois aí você vê as relações. E na Índia você tem dois tipos de vestimentas, as sem costura, que são basicamente pedaços de tecidos amarrados de formas diferentes pelo corpo; e então você tem as vestes que são costuradas, que existem mais no norte. Então, indo para o norte você encontra formas que... você encontra em uma parte do mundo... Seria... a Pérsia, indo para a Mongólia... Tem uma influência ali, que é reconhecível, e por causa do clima. E o clima... É muito interessante... O porquê de você pode pegar um pano que é grosso, como a lã, por exemplo. E é de lã e é grosso assim, porque as pessoas que realmente tecem a lã, elas se mudam, e frequentemente elas tem que tecer enquanto elas estão mudando, então elas não podem ter grandes teares. Elas têm pequenos teares, os quais podem prender um deles nas árvores e o restante elas tecem desse modo. Existem razões, e essas razões são muito interessantes para se ver os porquês.

SE – Os materiais que você usou eram indianos, ou você usou materiais de outros lugares?

CO – Usei muitos materiais indianos, uma grande quantidade. Muito! Parecia o caso de se fazer isso. Eu trabalhei muito na Índia procurando por uma variedade de tramas. E eu pedi que as coisas fossem tecidas. Passei para eles os modelos, que eram de coisas antigas que eu tinha coletado. Trabalhamos muito na Índia. E para o filme, todas as roupas, quase todas as roupas, foram feitas na Índia. Então, fizemos uma oficina

e fomos até lá. Supervisionamos. E tínhamos supervisores na Índia, de outro modo seria impossível fazer aquilo. Tudo, tudo ficou impecável. Quando as coisas chegaram de volta a Paris, não faltava nada. E havia milhares de peças... De coisas.

SE – O governo da Índia apoiou o trabalho?

CO – Sim. Sim, claro! Eles apoiaram. Gandhi tinha sido assassinado naquele período, mas sua assessora, que era, não tenho certeza do seu cargo agora, se era Ministra da Cultura, ou do Artesanato e Tradição. Eu não me lembro. Uma velha senhora que conheceu Gandhi, eles eram amigos desde sempre. Ela deixou tudo bem interessante para nós. Recebemos toda ajuda necessária do HHEC⁴, como era chamado lá, *Handcrafts and Handlooms* (artesanato e tear), uma incorporação da Índia. Assim, por meio deles, eu pude fazer pedidos, ver materiais. Eles me deram conselhos de onde procurar por algo específico. E novamente, também em relação a pessoas específicas; a fundação *The Sarabhai Foundation, The Calico Museum of Textiles*⁵. Foram de valor inestimável. Eu pude fazer figurinos em suas oficinas, claro que eu pedi uma consultoria para eles. Eles foram muito generosos, porque pude ver a coleção de roupas deles e tirar modelos delas. Bem, esse foi um trabalho completo. Um projeto bem completo, sob todos os aspectos.

SE – Entendo. É maravilhoso quando você consegue se envolver tanto assim com a cultura.

CO – Sim! Bem, essa é uma maneira. Sabe, se você compartilha dos mesmos interesses e se, por sorte, isso acontece no período que você precisa, então as portas se abrem. Então, as coisas acontecem. Agora é muito difícil de se conseguir as coisas. Existe uma crise geral. Mas ainda acredito que os

4 HHEC Indian Handicrafts & Handlooms < <http://www.hheconline.in/>>

5 História do “The Sarabhai Foundation The Calico Museum of Textiles” <http://www.calicomuseum.com/history_of_the_sarabhai_foundati.htm>

indivíduos devam seguir sua voz da verdade. E, seguir esse caminho.

SE – Jean Kalman e Jean Guy, por exemplo, eles interferiram de alguma forma?

CO – Interferir, não.

SE – Ou só deram uma opinião?

CO – Bem, todo mundo pode dar opinião. Nada exclui ou tira o direito das pessoas de darem opiniões e dizerem o que pensam. Porém, se estamos falando sobre o *design* das produções dos cenários e figurinos, não, não. O Jean Kalman sempre vinha no momento que havia algo que pudesse iluminar. E ele não estava em tudo, em todas as produções que trabalhamos com Peter. Jean Guy já estava lá quando eu cheguei. Mas o contato com Jean Guy era estritamente referente à parte técnica. Então, se havia uma dúvida sobre como assentar a terra no palco, verificando o que precisávamos que fosse produzido para... ele era responsável por ajustar os assentos muitas vezes... Isso era o que ele fazia, de alguma forma; nas produções que eu trabalhava. Esse é o relato da relação que eu tinha com Jean Guy. Eu tinha minha própria assistente. Para os cenários, por exemplo. Eu não deixaria Jean Guy assumir essa parte do trabalho, não.

SE – E ela, sua assistente, estava presente em todos os ensaios?

CO – Sim, claro, mas...

SE – Ela estava sempre com você?

CO – Sim, claro. Nos ensaios, em alguns ensaios ela vinha, ou ele, depende de quem fosse. Eu, de qualquer forma, estava nos ensaios. Porque, em todo caso, de repente você vê a direção que quer dar ao trabalho, e quer sugerir algumas coisas. Então, esses eram os momentos em que Peter e eu trabalhávamos muito próximos.

SE – Você ouvia muito durante o processo muita coisa do tipo, “Ah, não é assim. Vamos cortar. É melhor assim”?

CO – Sim, não é uma questão de ser melhor, “Vamos tentar isso”. As coisas surgem, sabe. É uma forma diferente de se trabalhar. Uma forma muito diferente de se trabalhar.

SE – Eu li em algum lugar, acho que foi em *A tempestade*, que a primeira ideia que surgiu foi fazer um “tapete de areia”... Ele achava que você deveria escolher algo diferente disso. E vocês testaram muitas coisas. E então no final acabaram ficando com a primeira ideia.

CO – Não. Isso não está correto. A primeira ideia foi algo bem diferente, o chão bruto. Indo para o fundo e isso não agradou Peter, ele achou que de certa forma comunicava demais. Assim, abandonamos essa ideia, completamente. Então, conforme aconteciam os ensaios – mas tudo foi acontecendo muito rápido, esse desenvolvimento se deu em alguns dias – Eu pensei: ao invés de termos um tapete seria interessante, uma ideia divertida – porque tudo que estava sendo feito não deveria ser intelectual, pesado, tinha que dar aos atores a possibilidade de sentirem como se estivessem – Você tinha que trazer de volta os elementos do mar e da areia sem tê-los. Então eu disse, “por que não colocamos algo como... Uma caixa de areia de verdade?”. Porque, ao mesmo tempo, a areia remete a água do mar. E, ao mesmo tempo, o faz pensar nas crianças brincando na areia. E essa ideia foi minha. Foi assim que inserimos isso. Depois colocamos alguns bambus em volta. Bem, bem simples. Isso configurou a cena, sem ter a necessidade de cavar. E foi assim que aconteceu. Esse foi o processo de como surgiu a ideia.

SE – Gostaria de saber um pouco mais sobre *A Tragédia de Hamlet*.

CO – Não posso lhe contar muito sobre *A Tragédia de Hamlet*, porque trabalhei nela, na primeira versão. E então eu não segui adiante no processo. Então não posso falar muito sobre *Hamlet*. Para mim é algo – e eu nunca diria isso para

A *Tempestade*, *Carmem* ou *Mahabharata* – Cada coisa que você faz, quando você já fez isso, ou você acha: “já fiz isso, não quero fazer isso de novo”, porque não tenho mais nada para dar para esse trabalho. Ou você pensa, “talvez eu possa levá-lo a um outro lugar numa próxima vez”. Digamos que foi este foi o sentimento que tive em *Hamlet*. Que eu só alcancei um quarto do caminho nesse trabalho.

SE – Por que aconteceu isso?

CO – Bem, porque talvez corresponder com algo mais. Sabe, para mim não foi. Da minha parte, chegou a um ponto que eu senti o que eu consideraria... Estar num estágio verdadeiro. Mas você sabe, esse é o meu ponto de vista. Falando estritamente dos elementos visuais. Não estou falando do trabalho. Ou da direção do Peter. Isso é muito importante, distinguir.

SE – Mas você sabe por que isso aconteceu? Isso de pensar que não está envolvida?

CO – Isso é muito pessoal, o motivo, não é? Os motivos são muito pessoais. Talvez eu precisasse de mais tempo trabalhando em cima do projeto. Não sei, podem ser milhares de coisas.

SE – A ideia de usar o tapete vermelho... Como apareceu?

CO – Não, o tapete vermelho é algo que... – Sabe, Peter usava o tapete com muita frequência como um elemento; como palco. Como algo que delimitasse a área. – Então, em *O Jardim das Cerejeiras* nós usamos tapetes, mas não dessa forma, nós criamos uma paisagem, uma paisagem impressionista, com vários tapetes, e isso era algo diferente. E em *Mahabharata* usamos tapetes. Eles eram muito importantes, porque é claro que aqueles tapetes eram usados na Índia, fazia sentido. E também faziam parte do mundo do Peter. Faziam parte do meu mundo. Em *Hamlet* eu gostaria de ter encontrado algo diferente, ao invés de um tapete. Mas sabe, de novo, isso é algo que...

SE – Você não acha que a simplicidade dos elementos em *Hamlet* é algo que tem a ver com o trabalho do Peter?

CO – É claro que tem, mas também tem a ver com o meu trabalho, nesse sentido! Mas não é porque algo é simples que, talvez, seja o mais interessante para esta específica produção, peça. Eu, pessoalmente, gostaria de ter encontrado algo diferente. Mas eu não tive nenhuma ideia. Então, com certeza, o tapete teve sua grande importância. Por tudo que sabemos, porque sabemos o porquê está sendo usado, o que significa... O que simboliza... E isso pode ser levado e trazido de volta, a forma com que ele define a área de atuação, e a cor também... O que ela provoca... Mas, essa é uma opinião muito, muito pessoal: Eu nunca senti que investiguei o suficiente.

SE – Também em relação aos figurinos ou só em relação ao cenário?

CO – Eu diria que em relação aos figurinos também. Fiquei satisfeita com a solução encontrada para o *Hamlet*. Porque achei que realmente fez sentido. Fiquei muito contente por ter sugerido aquele figurino. Mas, não, os outros figurinos eu... – Não é algo que fiquei feliz com o resultado. Então.

SE – Você acha que isso foi devido ao tempo? Foi pouco?

CO – Não, eu não sei. É uma mescla de coisas. São várias coisas, algumas que tem a ver outras não. Você sabe, quando trabalha com algo, não há nenhuma garantia.

SE – Não tem garantia de que irá te agradar.

CO – De tempos em tempos você chega a um resultado que não evolui da forma – isso falando de uma forma muito pessoal, você em relação ao seu próprio trabalho – que não vai na direção que você gostaria que fosse. Você tem que aceitar isso. Acontece.

SE – A escolha dos figurinos: O fato de não se referir a um tempo preciso – por exemplo – você não sabe se é no futuro, não sabe onde acontece. Os figurinos não são datados.

CO – Ah, sei. Novamente temos essa coisa de os figurinos serem atemporais. Sabe, é como se fosse uma frase feita: “Os figurinos são atemporais”. Acho que deveríamos tomar mais cuidado ao tacharmos as coisas. Acredito que quando as pessoas falam “atemporal”, não querem que pareça algo ligado a um momento na história. Por duas razões: eles não querem que pareça datado, eles não gostam da ideia de figurinos de época, pois, para eles, pode parecer que é falso ou que pareça falso, ou pode dar o compasso para os atores ou levá-los em outra direção. Eu acho que no começo de qualquer produção, o que importa é algo mais, e isso está intimamente ligado ao diretor. É algo que deve ir completamente nessa direção. E se isso não acontece, não funciona. Eu acredito que é como a palavra “moderno”. O que é moderno? O que é Moderno?! Você pode dizer que o que é moderno é algo que é verdadeiro, se é verdadeiro, é moderno. Então, eu diria o mesmo sobre os figurinos. Mas os figurinos são sempre complicados. Acho mais difícil do que o cenário.

SE – Sério?

CO – Sim. Porque, para o cenário você tem um espaço, e como você é um arquiteto sabe disso. Você tem o espaço e tem que descobrir a harmonia desse espaço. As proporções. Se essas proporções se articulam entre si ou não. Já os figurinos, você tem que ter uma ideia, mas aí você tem duas coisas: você tem a peça, como ela foi escrita e depois interpretada pelo diretor e depois pelos atores. E então você tem o ator com sua energia pessoal e sua estrutura física única. E essas duas coisas devem andar juntas, ou nunca funcionarão. Por isso é muito difícil porque você tem algo que é vivo. Não que o espaço não seja vivo. Mas você tem reações. É como química, sabe? É por isso que é difícil. Criar figurinos é algo muito difícil.

SE – Concordo com você, é difícil.

CO – O que eu quero dizer é que não concordo, não acredito que, porque você fez uma roupa com uma forma simples, isso significa que ela seja atemporal. Outro dia eu estava comprando carne e estava esperando para pagar e vi um construtor, tenho quase certeza que ele era polonês – um homem jovem, com um corpo musculoso, não músculos de academia, um corpo musculoso de verdade, natural. Acho que ele estava falando ao telefone, ele já tinha comprado algumas coisas. Ele estava usando uma calça um pouquinho larga, mas que definia muito bem seu corpo, podíamos ver suas pernas, podíamos ver que ele tinha um corpo bonito. E as calças de pantalonas pareciam estar separadas, porque estão costuradas e em seguida um cinturão, possivelmente para colocar algumas ferramentas. Não era parecido com um mecânico, eram uma roupa diferente. E por cima, ele usava uma coisinha com zíper. Que era mais ou menos deste tamanho (mostrando uma medida com as mãos) . E um capuz. Ele podia ser uma figura medieval. Do jeito que estava vestido. Com sapatos modernos, mas bem detonados, provavelmente devido ao tipo de trabalho dele e cheio de qualquer coisa. De argamassa e de gesso. Ele poderia ser uma figura totalmente medieval, sabe? E isso sim é atemporal. Mas ele era um construtor e ele estava na rua, esse era o contexto. Numa situação real. Todas essas situações constantemente ocorrem. Como eu disse, é como a música e como as cores, você coloca uma cor junto com outra, e vira algo diferente.

SE – As cores eram importantes em *Hamlet*? Eu li em uma entrevista... Que você escolheu...

CO – Nunca dei essa entrevista!

SE – Peter deu.

CO – Ah, Peter. Sim.

SE – Para a Margaret.

CO – Ah, sim. Margaret.

SE – E lá ele fala que os figurinos eram pretos e brancos. E eu vi o filme. Essa é a primeira pergunta: Os figurinos do filme eram os mesmos da encenação?

CO – Eu não sei. Não trabalhei no filme.

SE – Certo.

CO – Então não tenho a menor ideia do que eles fizeram. Nem vi o filme. Não sei.

SE – Mas os figurinos eram pretos e brancos, como ele disse, ou tinham outras cores?

CO – Não me lembro de serem pretos e brancos. Com certeza ele era preto. Ela era marfim, Ofélia. A rainha era uma cor escura, azulada, violeta. O rei era uma mistura de preto e algumas outras coisas. Polonius era preto. E os outros tinham uma cor neutra, mas tinham cor.

SE – Certo.

CO – Mas, sabe, não sei o que eles fizeram no filme, não tenho a menor ideia.

SE – Você viu a peça, quero dizer as duas versões?

CO – Não, só a primeira. Só trabalhei na primeira versão.

SE – *Hamlet* foi a última peça que você trabalhou com Peter?

CO – Não.

SE – Depois disso você trabalhou com ele novamente.

CO – Sim.

SE – Certo.

CO – Sim, sim, claro.

SE – Qual foi a última peça que você fez com ele?

CO – Qual foi a última?! Qual foi a última?! *Hamlet* foi depois e *Don Gioanni*, eu acho. Quando fizemos os figurinos. E então fizemos... Dama... Don... Mama⁶. Que era do Thékhev. Uma correspondência. Não lembro se essa foi ou não a última. Eu misturo tudo. Sou péssima com datas.

SE – Falamos disto um pouco também, e você disse que fazia parte do seu trabalho, mas quero falar um pouco mais sobre a síntese. O estilo sintético. Porque li muito a respeito do fato de Peter querer tirar coisas e manter somente coisas simples nos trabalhos que dirige e todo o resto.

CO – O que ele diz, diz de forma muito clara em seus livros. Ele diz que sempre tenta tocar o que se esconde no centro de uma peça. O que ele quer dizer com centro: é a essência da peça. É simples, é isso. Não é nada mais. E claro. A síntese. Você pode dizer a mesma coisa, ou chegar à mesma sensação, de formas diferentes. A forma que o Peter Brook faz isso é indo em direção ao essencial. Ele entende que não é necessário o que está na periferia. E no final ele quer poder contar essa história. Ser capaz de interagir com a plateia. Essa é uma parte muito importante do trabalho do Peter. E com isso ele não quer presentear a plateia com algo e sim trazê-la para dentro de algo. E os atores, para fazerem isso precisam caminhar juntos e então eles têm algo que realmente acontece. E não somente uma performance. Isso é muito importante. Então, todo o seu trabalho é focado nisso.

SE – Você acha que a maneira dele dirigir a influenciou nas suas produções com outros diretores? Ou não?

CO – Eu não diria isso dessa forma. Eu diria que trabalhar

6 Não achei nenhuma referência de espetáculo com nada parecido com isso. Veja biografia dele. Não tem nenhum título que lembre isso. A única coisa que achei foi: 1988 A. Tchekhov's *The Cherry Orchard*. de A. Tchekhov. Majestic Theatre, Brooklyn. <<http://www.bouffesdunord.com/en/about-us/peter-brook>>.

com Peter, antes de tudo: eu trabalhei por mais de 20 anos com Peter, em todas as suas produções. Se você trabalha tanto tempo com alguém é porque há conexão em comum. Certo? Então, claro que existem questões com as quais você se influencia, mas você se influencia por elas porque elas fazem sentido para você. Não como um método, não como um sistema. Nunca consegui pensar, no trabalho do Peter como o produto de um sistema. Sistemas, Títulos, Regras, são produzidos por outras pessoas, depois. Porque é uma forma organizada de expor as coisas e intitulá-las. É por isso que eu disse que tudo que Peter tinha para dizer sobre o seu trabalho ele já disse, de uma forma muito clara. O que ele me deu foi um grande empurrão para me apropriar dessa liberdade, de troca ao invés de, ficar perdida em sei lá o que, porque existe um medo natural de se expor. Porque no teatro é o lugar em que você se expõe, não há segredos no teatro. E não é fácil se expor. Não estou falando de atuar, só da atuação de um ator de uma forma superficial. Um ator de verdade, na verdade, dá tudo de si quando atua. E isso é algo que, embora você possa sentir que é a sua vida, que é elementar, a coisa elementar não é fácil de fazer. Porque nós todos temos lados secretos. Então eu diria que, com Peter, fui capaz de dar esse grande salto em direção ao abrir-se, para esse, que eu considero maravilhoso, “*do ut des*” como se diz em latim. “Você me dá, eu lhe dou, você me dá...” É uma troca, é uma troca. E você só consegue fazer isso se você tiver uma certa confiança no outro, se confiar nele. Então muitas coisas vêm. Mas certamente, eu acredito, que ele foi o único diretor que eu pude embarcar em tal aventura. Verdadeiramente. Naquele momento. Naquele momento. E completamente. Muitas pessoas pediram para eu fazer seus desenhos (cenário e figurino), depois. E, de certa forma, eles vieram querendo o resultado, e claro que eu nem estava sonhando ainda com aquilo. Não funciona dessa forma. Eu não aceitaria, de qualquer forma. Então, isso responde sua pergunta. Se eu trabalhava com outros diretores – eu não gostava muito de trabalhar com os grandes e famosos. Eu gostava de trabalhar com algumas pessoas com as quais eu tinha algo em comum, porque se fosse de outra forma, mudaria de figura, seria um trabalho. E eu

nunca quis fazer isso como um trabalho.

SE – Perfeito.

CO – Isso é tudo. Isso é tudo. Não consigo lhe dizer mais nada.

SE – A última pergunta é: durante o seu trabalho com Brook – se você quisesse testar algo lá, como um figurino, tinha um espaço onde você pudesse testar? “Ah, quero tentar essa textura”... Ou você podia fazer uma pesquisa prévia, comprar algo e levar?

CO – Sim. Não tínhamos um acervo muito grande de coisas e de qualquer forma cada produção era diferente. Então, tínhamos que fazer as coisas e depois mudá-las, se elas precisassem ser mudadas. E essa é a parte difícil porque quando se trata do trabalho do ator e do diretor você pode mudar as coisas infinitamente, por um tempo infinito. Mas você não pode fazer a mesma coisa se está criando um objeto tridimensional, você não pode fazer as coisas com a mesma rapidez. Então essa é a dificuldade, eu diria. Ainda assim nós tentamos. Tentamos e fizemos! Mas cada vez que temos um trabalho, por conta própria, com pessoas trabalhando exclusivamente para essa produção. Mas como eu disse tínhamos um tempo relativamente curto para ensaiar cada parte de *Mahabharata*.

SE – Entendo. E foi uma peça longa. Foram nove horas?

CO – Nove horas.

SE – É um processo longo.

CO – É, é.

SE – Muito obrigado.

CO – Vamos ver como fica o resultado final. Você viu as peças do Peter, no teatro? Viu alguma coisa?

SE – Vi.

CO – O que você viu?

SE – Vi... A flauta mágica!

CO – Sim, A flauta mágica.

SE – A flauta mágica.

CO – Ah (lembrando), foi para o Brasil.

SE – *Sizwe Banzi is dead*

CO – Qual?

SE – *Sizwe Banzi is dead*

CO – Sobre o que fala?

SE – É uma peça que fala sobre os africanos... Que não têm suas identidades.

CO – Deixe me ver... Não conheço essa.

SE – É um escritor africano.

CO – Dramaturgo?

SE – É. Foi para o Brasil.

CO – Com esse nome?

SE – Sim. *Sizwe Banzi is dead*. Algo assim.

CO – Ah, sei, sei, sei... Sei de qual peça você está falando.

SE – Era diferente.

CO – Sei, sei.

SE – E eu vi os filmes. Porque comprei quase todos.

CO – É, mas é diferente de assistir a peça no teatro. É o teatro que é importante.

SE – Antes de começar a trabalhar com ele você viu as peças dele?

CO – Vi, claro.

SE – Qual você viu?

CO – *Timão de Atenas*, na França, que era uma peça extraordinária. Não vi as peças que ele fez em Londres, mas com certeza vi as que ele fez aqui.

SE – Sim, em Paris. Você viu a *A conferência dos Pássaros*?

CO – *A conferência dos Pássaros*, eu vi.

SE – *Sonho de uma Noite de Verão*, veio para Paris, ou não?

CO – Não. Eu não vi essa.

SE – Certo.

CO – Eu não vi essa. Foi há muito tempo.

SE – Sim.

CO – Até eu era jovem naquela época.

SE – Muito obrigado, Chloe.

CO – Bem, espero que tenha sido útil para você.

SE – Muito, muito útil. E foi um prazer estar com você. Você é uma pessoa tão interessante!

CO – Obrigada.

FIM.

Capítulo 14

ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM GUNILLA WEISS

Transcrição e Tradução – Giselle A. Freire

Supervisão – Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Revisão – Giselle A. Freire

A entrevista foi realizada no dia 23 de julho de 2012 na Residência da cenógrafa e figurinista Gunilla Palmstierna-Weiss na cidade de Estocolmo na Suécia. O foco da entrevista é compreender como a cenógrafa e figurinista atuou junto com Peter Brook na montagem do espetáculo Marat/Sade de Peter Weiss, que auxiliou bastante a elaboração da dissertação de mestrado intitulada: Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook. Gunilla foi uma designer de figurinos, cenógrafa, escultora, ceramista e atriz sueca, ganhou em 1966, o prêmio Tony Award de Melhor Design de Figurino por seu trabalho em Marat/Sade de Peter Weiss (1963) dirigida por Peter Brook. Gunilla Weiss após o fim de seu primeiro casamento, esposou o dramaturgo Peter Weiss, e esse relacionamento levou a um novo interesse artístico inicialmente na atuação e depois como design cenográfica e figurinista, onde seu foco artístico se estabeleceu e desenvolveu uma carreira mais consolidada.

Gunilla Weiss (GW) – Eu não preparei nada, de qualquer forma, porque eu não sabia o que você iria me perguntar. A única coisa que preparei foi... Eu fiz... – isso é só de 97 – Eh, uma exibição na *National Gallery* daqui...

Sérgio Lessa (SL) – Sim.

GW – E ela foi para um museu na Alemanha. Então, e esse é o

programa que deveria ser pelo menos três vezes maior. Mas, não tínhamos dinheiro, sabe!

SL – Sim.

GW – Mas esse está em alemão e o outro que tenho está em sueco. Mas eu acredito que para você será mais fácil traduzir.

SL – Traduzir do alemão, sim.

GW – Traduzir do alemão, porque esse é mais, bem, será melhor e mais fácil. E neste aqui, embora seja algo bem pequeno, contém algumas das coisas que eu já fiz, mas, de qualquer forma, digamos que é só uma coisa, mas talvez você possa se interessar. E nesse aqui eu tenho, deixe me ver o que é isso, um artigo sobre... Veja!

SL – Ah, o *Marat/Sade*. Ótimo!

GW – Porque eu a fiz em Londres, Estocolmo, Alemanha e fiz em quatro lugares e o filme do Peter Brook. (mostrando folhetos) E temos aqui em alemão; aqui teremos Peter Brook (mostrando fotos).

SL – Ótimo!

GW – (Continua mostrando fotos) que vamos falar sobre; aqui Peter Weiss; e em Londres. E então teremos o começo do filme com Glenda Jackson e, você sabe (mais fotos), e ali Peter e Glenda Jackson. Aqui é em Estocolmo, porque o estranho é que eu não fiz só os figurinos. Eu tinha uma assistente. E ela colocou seu nome no cenário.

SL – Ahhh!

GW – Sally Jacobs. Ela colocou seu nome em Londres. E também no filme. E, o Peter Weiss fez um tipo de processo contra isso e então eu disse “eu não me importo”, porque eu não tenho tempo, na vida, para perder com isso, porque as pessoas que sabem alguma coisa de teatro sabem que ela foi minha assistente. As pessoas sabem que eu não era somente a figurinista, mas que eu era também a cenógrafa.

SL – Ai Meu Deus! Que coisa!

GW – Mas, eu não me preocupo mais muito com isso, porque, naquele momento eu já estava envolvida em outros trabalhos e eu penso que não devemos perder um tempo de nossas vidas sentados na frente de juízes. E aqui tem um pouco mais dessa história, mas, o único problema é que está em alemão.

SL – Fantástico. Fabuloso!

GW – E então temos o homem que fez isto. Como chamamos isso?! *Dissertation* em francês, dissertação.

SL – Certo.

GW – E ele escreveu, mas isso é em sueco. Ele escreveu sobre o *Marat/Sade*. E o que eu posso fazer, eu posso fazer uma cópia dessas coisas e lhe dar. Porque aqui também temos muitas coisas diferentes – também em sueco – mas coisas da versão de Londres e também da alemã. E ele escreve coisas diferentes, claro, do que eu escrevi. Mas eu faço cópias, mas isso é em sueco. Isso você leva com você, porque são em alemão, sabe.

SL – Muito, muito, muito obrigado.

GW – E então, tenho muitos desenhos de figurinos, mas eu os deixei em... Como chamamos esse lugar?! Num lugar longe daqui. E eu voltei de Gotland dois dias atrás.

SL – Sim..

GW – Eu não sei se você está com muita pressa, mas tenho alguns desenhos aqui, talvez eu possa enviá-los para você depois. Isso...

SL – Ah, se você pudesse fazer isso por mim, seria realmente perfeito.

GW – Mas não posso fazer isso se você estiver com pressa.

SL – Tudo bem.

GW – Porque eu acabei de chegar a Estocolmo, e tenho que finalizar um livro que estou escrevendo.

SL – Não se preocupe, eu tenho um ano para finalizar este trabalho.

GW – Ah, sim. Então, porque tenho que finalizar esse livro, que venho escrevendo há alguns anos, entre setembro e outubro. E, sim, eu menciono Peter Brook nele. Numa pequena parte, porque começa nos anos 50, 60.

SL – Ah!

GW – Então, é uma pequena parte. Eu escrevi o que eu sei. Mas, quero falar sobre casamento. Fui casada, pela primeira vez, entre dos 18 aos 21 anos. Eu tive um filho que também é cenógrafo e figurinista de teatro e nós até que trabalhamos muitas vezes juntos. Ele não é velho, claro. E então... vivi com Peter Weiss por 30 anos e depois de 20 anos nós tivemos uma filha e seu nome é Nádia e ela é atriz no *Dramatic Theatre*¹, e diretora.

SL – Ótimo.

GW – É! Então, tive dois casamentos. E isso foi o bastante para mim.

SL – É, dois casamentos, sim. Posso imaginar.

GW – Então, eu...

SL – Como ela está?

GW – Ela está bem. Ela é uma boa diretora e ela é muito – e

¹ Dramatic Theatre: Existe o Royal Dramatic Theatre de Estocolmo, na Suécia. Como Gunilla é sueca sua filha deve ser atriz integrante do grupo teatral do Royal Dramatic Theatre. Teatro este que possui uma escola de atores que formou atrizes como Greta Garbo e Ingrid Bergman. < <http://www.visitstockholm.com/en/To-Do/Attractions/the-royal-dramatic-theatre/844>>.

não estou dizendo isso porque ela é minha filha – ela é uma boa atriz. Sabe, trabalhei com Ingmar Bergman por quase 20 anos.

SL – Ai, meu Deus!

GW – Ah, sim. Todo mundo diz isso, mas eu não digo “Ai, meu Deus!”. Bem, nossa primeira experiência, com Ingmar, foi quando ela estava com dez anos, ela atuou com 10 anos... – e Peter tinha acabado de morrer – Ela atuou em *After the Rehearsal*, que é uma peça para televisão². Ela fez a criança, e quando essa menina chegou à televisão ela disse “Onde está o meu empréstimo?” Esse aí é o começo de sua carreira. Mas eu ainda tenho mais uma coisa para dizer sobre família. Meu filho tem três filhos. E eles são, os três, artistas profissionais de circo.

SL – Artistas de circo?

GW – É.

SL – Ótimo!

GW – É! E eles são parte de uma antiga família tradicional sueca.

SL – Fantástico! E como eles entraram para o circo?

GW – Sabe, acho que começou com o meu filho, ele tinha muito interesse. E, então, o primeiro filho começou e ele era muito dedicado, e tinha o físico apropriado para isso. E então ele trabalhou muito em campos de refugiados na Jordânia, na Síria e em outros países. E, claro, nosso garoto se casou no Paquistão. Então ele trabalhou lá e ele tinha estudado economia então ele usou esse conhecimento lá, sabe?! E

2 Television Play: Gunilla chama *After the Rehearsal* de uma Peça de Televisão, todavia em pesquisas encontradas verificou-se que esse foi um filme de Bergman produzido para a Televisão. < 21/05/2012 ver material por Richard Adams, <http://www.wsws.org/articles/2012/may2012/stri-m21.shtml>>

então, claro que o seu irmão mais novo quis fazer o mesmo. Mas, ele trabalha aqui e a irmã trabalha na Noruega.

SL – Ótimo.

GW – Agora já falamos de família.

SL – Toda a família, sim!

GW – Agora você pode me perguntar o que quer saber.

SL – CERTO. Fantástico! Uma boa introdução. Gunilla, como você começou sua carreira de figurinista e cenógrafa?

GW – Uuu! Eu tenho duas profissões, você sabia?! Eu sou escultora, escultura de cerâmicas, cenógrafa e figurinista. E comecei a trabalhar quando estava com mais ou menos 17 anos de idade. Eu tenho um passado bem internacional. Eu nasci na Suíça, sim, meus pais foram para a Suíça e para França. Então, eles se divorciaram. Minha mãe estudou Freud. E por isso fui para a Áustria. E ela se casou com um médico holandês, então, eu vivi na Holanda por um bom tempo. Assim eu tenho uma grande experiência internacional. Comecei a estudar cerâmica em Amsterdam – estudei lá por alguns anos, vários, anos – e na França. E naquele tempo eu trabalhei, e trabalho – eu era uma escrava no teatro. Eu fazia as coisas que eles pediam para mim. Então, comecei com arte no teatro, porque eu cresci em uma família com muita cultura. E ainda hoje ainda é assim. Eu tive a chance de estudar os dois. Então, minha carreira foi toda baseada na escultura, aqui na Suécia. Fiz muitas exposições e coisas dessa natureza. E, ao mesmo tempo – e a essa altura eu estava com mais ou menos 24, ou algo assim – entrei no *Student Theatre*³, que havia aqui, e isso foi algo que levei a sério. Bergman também começou no *Student Theatre*. E, quase todo mundo da minha geração que é reconhecido começou lá. E eu não conseguia sobreviver só como cenógrafa e figurinista, naquele tempo.

3 Student Theatre: a única referência encontrada foi em um site que mostra a biografia do Bergman e fala que a peça dele *Just Before One Wakes* (Bengt Olof Vos) foi apresentada em 1943 nesse espaço em Estocolmo. <<http://bergmanorama.webs.com/1940s.htm>>.

Então trabalhei em alguns pequenos teatros aqui. E, algo muito bom começou a acontecer com Peter, meu Peter! Algo grande acontecia com *Marat/Sade* em Berlim. Então aquele foi um momento de mostrar o seu trabalho para o mundo. Tanto para o trabalho dele como o meu. Assim, comecei a fazer mais e mais e mais trabalhos como cenógrafa para outros diretores, no Leste, Oeste, na França. Por isso trabalhei em quase toda a Europa. Também em Cuba e também no Vietnã. Então, eu não podia mais continuar com meu trabalho com a cerâmica. Tive que deixar isso de lado. E fazer uma escolha na minha vida. Eu estava mais ou menos com 35 anos. Eu parei de trabalhar com cerâmica. Comecei a trabalhar com arte, também com Ingmar. Então, trabalhei com ele, todos os anos, durante trinta anos. Agora todos me conhecem como cenógrafa e figurinista. E tudo bem, mas para mim é como se eu fizesse esculturas no palco. Os figurinos são também atores – como se fossem esculturas para mim. E claro, eu escrevi muita coisa com Peter. Mais ou menos o que ele⁴ fez, porque nós trabalhamos juntos. Não porque éramos casados, isso começou mais por falta de dinheiro mesmo. E depois, porque tínhamos os mesmos interesses, a mesma visão política e então seria muito prático trabalharmos juntos. E essa também é a razão pela qual fiz *Marat*. Porque nós tínhamos escrito juntos para o cinema antes. Então esse foi o começo.

SL – E como você conheceu Brook? Naquele momento?

GW – Peter Brook, foi quando fizemos cenários em Berlim. Ele foi à estreia, de lá. E, como eu sempre digo, depois de tudo: as pessoas têm que aprender um pouco mais sobre como as coisas acontecem atrás do palco. Então, Peter Brook foi lá e disse “foi uma experiência maravilhosa, mas posso fazer isso muito melhor”. Eu experienciei isso com cada um dos diretores com quem trabalhei: “Eu posso fazer isso muito melhor”. Tudo bem, ele fez de outra forma. E, então, ele

4 Ele: Guila disse na verdade “she”, assim a tradução correta seria “ela”, porém analisando toda a entrevista até aqui e o que vem a seguir, percebe-se que foi um erro ao dizer e que ela está tratando dele, o marido Peter.

viu meus desenhos para *Marat*. E ele disse: “Você não teve a chance de fazer exatamente como desenhou”. E ele estava certo, porque foi uma experiência incrível fazer *Marat/Sade* em Berlim naquela época. E digo também que isso deu início a Revolução dos Estudantes. Claro que isso não é verdade, mas deu voz a ela, você sabe. O teatro foi todo para fora. E estavam com um medo terrível disso. E tentaram parar os ensaios. Peter Weiss teve muita sorte naquele ano, estava numa das melhores editoras e disse “não, não... isso vai acontecer”. Ele não podia aceitar fazer o que eles queriam. E Peter Brook estava certo. E havia um diretor Polonês⁵, maravilhoso, que falava alemão perfeitamente. E ele montou essa peça mais num tom de blasfêmia; antirreligiosa e tudo mais. E isso foi muito bom para a Alemanha naquela época. Mas Peter Brook disse, e nesse momento ele estava nos bastidores, “Você vai agora para Londres e fará os cenários e figurinos. Mas, fará de uma forma dirigida e segura”. Naquela época Peter estava escrevendo uma nova peça. Estava pesquisando sobre os campos de concentração. Antes e quando ele estava escrevendo a peça, essa é uma história engraçada, os Beatles pediram que ele criasse uma música para algo novo que eles estavam fazendo.

SL – Ah!

GW – O Peter recusou, porque ele estava mais investigando uma forma de escrever⁶; e isso não era a mesma coisa. E eu imagino que eles odeiam Peter por isso. Com certeza! De qualquer forma, Peter estava escrevendo sobre os campos de concentração. Eu fui para Londres. Tivemos muitas conversas fantásticas, diversas vezes. Naquele tempo Peter Brook não estava no circuito teatral. Agora ele é famoso no mundo inteiro.

5 Gunilla diz o nome do diretor em Polonês, mas não foi possível compreender para escrever-se.

6 writting investigation: Não foi encontrada uma tradução literal adequada para o termo. Assim, baseando-se no trabalho autoral de Peter Brook, acredita-se que nesse momento ele estava em um processo investigativo de como iria escrever sua próxima peça “investigando uma forma de escrever”.

Mas naquela época ele estava começando. E estava começando... Mas, você sabe que Peter Brook tem muitas influências do Teatro da Crueldade⁷. E ele tinha seu pequeno grupo e só aceitava as pessoas com quem ele queria trabalhar. E, eu fiquei lá perto, num pequeno hotel, então ele veio e disse, “Eu quero que você venha e faça alguns novos desenhos e mude seus desenhos.” Eu não tinha nenhum material comigo. Então, trabalhei com colagens, sabe. Era o que eu podia fazer. Eu tinha uma tesoura, peguei uns pedaços de papéis de algumas coisas aqui, de umas cortinas acolá e pedaços de umas coisas que eu tinha no banheiro e, bem, meus desenhos estavam prontos. E acredito que foram meus melhores desenhos. E posso lhe garantir que muito melhor do que qualquer um desses. E, então, veio a segunda coisa que ele disse, “Não tem o menor sentido você ficar em um hotel, porque nós estamos trabalhando tão perto um do outro.”, então eu fiquei na casa do Peter Brook e de sua esposa. E ele tinha sido casado – não casado – tinha morado por alguns anos com Charlotte⁸ ela era diretora também. Bem, a coisa toda foi muito simples. Então, eu voltei para Suécia, pois eu não podia ficar lá o tempo todo. E o costureiro deveria fazer os meus figurinos. Mas quando voltei vi que estavam um desastre. Tinham uma aparência horrível. Então, eu disse para o Peter, “eu vou voltar para Suécia, isso aqui não é meu. Não foi feito a partir dos meus desenhos”. É impossível. E quando... E, então, eu olhei para as cortinas dele – ele tinha umas cortinas maravilhosas – toda a parede coberta com cortinas que eu podia trabalhar. Então, eu disse, “esse é o material que eu quero.” E ele disse, “então pegue”. Mas o pior foi que, ele tinha que ir dirigir e me deixou em casa com seu empregado, e quando ele saiu eu pedi para o empregado pegar as cortinas e ele disse, “Peter estava brincando, ele não estava falando sério”. Mas, quando ele voltou para casa suas cortinas não estavam mais lá. Eu já às tinha cortado em pedaços porque, claro que eu mesma ia fazer os figurinos, baseado nas colagens que tinha feito. E então... Suas cortinas foram para o palco.

7 Theatre of Cruelty: Teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

8 Carlota Dethorey: uma das esposas de Peter Weiss http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Weiss.

SL – Fantástico. Ótimo.

GW – E o engraçado foi que, muito tempo depois, quando fomos para Nova Iorque, eu ganhei *Tony Awards*⁹ com esses figurinos.

SL – De que material eram feitas as cortinas?

GW – As cortinas eram feitas daquele material firme. Sabe, aquele quando trabalhamos num hospital, os prisioneiros usam esse material. Era um material bem pesado. E eu o cortei em pedaços. Você pode ver um pouco nas fotos, impressas. No começo os atores acharam fantástico. Era difícil para se movimentar, claro, porque era muito pesado. E depois, eles tinham que se apresentar de tarde e de noite, por isso, eles passaram a odiar os figurinos. E eu aprendi muito com isso. Porque, o ator é quem tem que estar no palco com o figurino e ele tem que gostar dele, porque essa é a sua segunda pele. Mas, enfim, eles tinham que fazer a peça e não tinha o que se fazer quanto aquilo. Mas, eu acho que o figurino ficou muito bom neles. E o que me inspirou naquele tempo foi Goya¹⁰ e outros como ele – os primeiros modernistas – era chique, sabe?! Eu acho que os figurinos ficaram muito melhor do que aqueles usados em Berlim. Os de Berlim estavam muito elegantes. Peter Brook tinha razão. Quando voltei para Estocolmo eu pude fazê-los melhor. Enfim, acho que a apresentação em Estocolmo foi melhor. Mas claro, as coisas ficam melhores se você fizer o tempo todo.

SL – Sim. Você melhora cada vez que repete algo.

GW – Então, quando fomos para Nova Iorque, nós fizemos depois o filme e essa é a história do filme: – Porque Peter, meu marido, estava muito feliz, porque ele queria fazer um filme disso. Mas, Peter tinha assinado um contrato com, não me lembro com quem, mas com uma grande produtora de filmes, e

9 Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre ou mais comumente Tony Award, é o nome do maior prêmio de teatro dos Estados Unidos. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tony_Award>

10 Francisco José de Goya y Lucientes: um dos primeiros artistas modernistas: <http://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya>.

estava trabalhando e queria fazer o trabalho. Peter adorava tudo, mas aí o contrato tinha sido assinado com essa grande produtora e eles tinham os direitos por dezessete anos. Já tinham se passado oito. Agora não importa, ele morreu há muito tempo. Isso foi muito tempo atrás.

SL – Mas era a única oportunidade que ele tinha naquele momento.

GW – Peter fez filmes maravilhosos, não temos dúvidas quanto a isso. Mas, aquilo era um tipo de documentário sobre o que estava no palco.

SL – Era quase a mesma coisa?

GW – Não, não.

SL – Não.

GW – Se você faz televisão ou filme, você tem que mudar até que bastante... A forma de escrever, mudar a cor das roupas, colocar as cores certas para o que você quer fazer. Claro que não tiveram muitas mudanças. Mas, você pode ir perto, pode ver os rostos.

SL – Sim.

GW – Acho que a estrutura se parece mais uma ditadura. São o diretor, e o diretor fotográfico, que dizem: “Não me importo com as outras coisas que vemos. Só quero este rosto, ou só este braço.” Então, eu como uma cenógrafa, poderia ter meu trabalho cortado. Isso não aconteceu aqui. Não sei se você conhece a história do final do filme. Você viu o filme?

SL – Sim, eu vi.

GW – Bem, no final do filme eles fizeram de uma forma que você podia ver como se a plateia estivesse sentada lá. E lá estava Peter Brook, eu, o Peter (Weiss) também estava lá, e todas as pessoas que trabalharam estavam sentadas lá. Ficamos

sentados lá parecendo sombras. E a luz vinha de trás. E então, na manhã antes do ensaio, Peter deu para todos os artistas champanhe e vodca. E ele disse, no fim, quando as pessoas estavam marchando, assim (mostrando com o corpo a forma que eles marchavam) contra, quer dizer, a favor, da revolução; você sabe o que aconteceu em nossa revolução... eles estavam andando no palco, bêbados como demônios. Acho que Peter não me autorizaria a contar essa história. Mas foi maravilhoso! E no final eles deveriam ir para fora, o que seria o final da história. E aquelas pessoas, os atores, odiaram os figurinos, como eu lhe disse antes, e também o cenário. Eles não queriam mais aquilo. Eles colocavam fogo no palco. Eles tiraram as roupas. E assim que eles viram que nós estávamos sentados lá. – E eu tive a intuição de não sair correndo, porque eu seria esmagada. E de repente – Peter tinha umas cortinas que começaram a cair – eles estavam subindo nelas. E eles tiveram alguns ossos quebrados. Foi uma coisa realmente perigosa. Mas, acho que Peter achou a cena fantástica. Porque poderia ter dado tudo completamente errado, porque tudo ficou destruído. Assim, o final de tudo isso é o documentário.

SL – É.

GW – Não sei se você leu sobre isso. Mas eu li, e o final do filme é um documentário. Ele não ficou com medo – talvez tenha ficado um pouco – das coisas saírem errado. Mas, essa é a história.

SL – É. Sim, é muito importante saber disso. Ótimo. Maravilhoso.

GW – Então, essa é uma história sobre.

SL – Como foi quando você conheceu... – Ele a viu e a encontrou no teatro em Berlim, ele a convidou para trabalhar com ele na *Royal Shakespeare Company*?

GW – Sim.

SL – Mas, vocês fizeram um contrato?

GW – Sim.

SL – Que tipo de conexão você tinha com a *Royal Shakespeare*?

GW – Sim. Como *freelancer* (autônoma). Talvez você não saiba o que é um *freelancer*?

SL – Sim, eu sei. Temos muitos no Brasil.

GW – É, não é fácil. E a primeira oferta da *Royal Shakespeare Company* foi – E porque eu sou mulher é muito mais difícil também, sabe. Figurino pode ser trabalhado com Cenário. Talvez na maioria dos países isso seja para os homens. Na minha geração não era diferente – Então eles me ofereceram, e isso: não seria legal ficar em Londres – e eles pagariam o Hotel. Essa foi a primeira oferta. E eu disse, “tchau!”.

SL – Isso não é uma oferta.

GW – E então aos poucos eu consegui, acho que algo ainda ruim, mas de qualquer forma, como posso dizer, aceitável. Então eu pensei, “Se você está sendo tão grosseiro comigo.” Eu disse, usando o sentido real do que significa ser vulgar na Inglaterra¹¹. Porque eu não tinha agente, na Suécia era proibido se ter um agente, sabe. Eu mesma tinha que me agenciar. “Eu quero receber cada centavo em um saco de papel, pois posso levá-lo para casa”. Então, eu fiz isso, para mostrar que eu desprezava a forma que eles vinham nos tratando. Mas, não foi o Peter Brook que fez isso, não era sua forma.

11 vulgar: no inglês modern a palavra tem o sentido de “grosseiramente indecente”: “...and in the 17th century we begin to find instances of *vulgar* that make explicit what had been implicit. *vulgar* then came to mean «deficient in taste, delicacy, or refinement.» From such uses *vulgar* has continued to go downhill, and at present «crudely indecent» is among the commonest senses of the word.” <<http://www.thefreedictionary.com/vulgar>>

SL – Não era sua companhia.

GW – Não. E em Nova Iorque foi muito melhor. E depois disso, claro, eu pude pedir o que eu queria.

SL – Antes de começarmos a falar do que você concebeu toda parte artística eu queria saber mais sobre... – Enquanto Peter estava escrevendo a peça, que tipo de experiência você teve, ele a perguntava algo, sua opinião ou era somente ele quem escrevia? Como foi esse processo?

GW – É um pouco difícil, mas tentarei descrever como foi. Primeiro, eu morei ali, na porta ao lado, por muito, muito tempo. E, claro que nós estávamos trabalhando juntos, obviamente. De qualquer forma, foram de três maneiras, quando ele estava escrevendo seu romance e tudo mais, ele vinha à noite e nós falávamos sobre eles, mas esses eram os seus trabalhos. E eu estava fazendo os meus desenhos, ele falava sobre, mas eles eram meus. Então, quando passamos ao teatro e ao cinema: nós tínhamos visto uma quantidade tão grande de filmes, eu diria uma grande quantidade de peças de teatro. E nós tínhamos um pequeno grupo de pessoas aqui em Estocolmo, todos já morreram. E nós tínhamos umas discussões, discussões muito intensas – talvez, muita gente não acredite que isso existiu na Suécia. E... Peter também foi pintor, sabe! Isso foi antes dele ter terminado e publicado seu primeiro romance, na Alemanha. Ele parou de pintar, para sempre. Ele queria fazer filmes; mas ele não teve sucesso com esses filmes, sabe. Então, ele parou com isso também. Depois ele começou a escrever romances e teatro, esse teatro. E assim ficou muito claro, para mim, que no início ele queria ser um arquiteto. E veio à tona que eu queria ser uma escultora, sabe. Então, discutíamos sobre esse assunto juntos. Assim, muitas coisas que ele escrevia eram ideias minhas, mas muitas coisas no meu trabalho são do Peter. Assim, não posso dividir isso – tudo deveria ter sido claro e direto desde o início. Isso é o que eu acho. E isso tem a ver com a minha formação. Não sei se você conhece a Bauhaus¹².

12 Bauhaus: uma das maiores e mais importantes escolas de artes alemã

SL – Conheço.

GW – Meus primeiros professores são da Bauhaus.

SL – Sensacional!

GW – Na Holanda temos a influência do Baus, que é chamada de “*De Stijl*”¹³. E essa foi minha primeira professora: a simplicidade. E para o Peter isso era absolutamente óbvio, porque ele adorava a simplicidade. De forma que: um traço começa do nada”.

SL – Fantástico.

GW – E a segunda coisa foi para a Alemanha. Eu trabalhei quatro anos na prisão aqui, com imagens, fazendo imagens. E fiz teatro, não fora, mas dentro do teatro. E eu descobri que em Estocolmo, no teatro onde eu trabalhei, havia uma prisão muito velha, que não existe mais, só existe o antigo prédio. Achei umas imagens gráficas maravilhosas de como os prisioneiros viviam nessa prisão, então, eu peguei referências arquitetônicas dessa prisão. E tem uma coisa, quando tinha a missa, aos domingos, eles sentavam dentro caixas, só com as mãos e a cabeça para fora e isso eu usei em Berlim. Isso deixou Peter Brook louco, porque ele queria que tudo ficasse vazio. Mas ficou tudo bem, o fato de usar algo diferente. E Peter tinha... – o meu Peter também trabalhou nessa prisão, então discutimos sobre essa ideia. – E eu encontrei no forro do telhado uma quantidade enorme de camisas de força, que eu e um amigo roubamos da prisão. E isso foi o que usamos primeiramente para dar a ideia de qual deveria ser a aparência deles. E outra coisa – claro que estamos falando aqui sobre a minha maneira de fazer as coisas porque – Peter não falava francês, eu falava – Então eu fiquei sentada, por dois meses se não me engano, na Biblioteca Nacional de Paris, pesquisando

que funcionou de 1919 a 1933 <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>>.

13 De Stijl (the Style) Grupo artístico criado na Holanda em 1917, com base na escola de Bauhaus. < <http://www.arthistoryunstuff.com/de-stijl/>>.

tudo sobre Marquês de Sade, Marat, sobre a Revolução Francesa, gente insana e por aí vai. E tudo que eu queria era proibido. Sim, porque eles disseram, “isso é pornografia e isso é...” E assim por diante. Eu tive sorte, porque meus primos são franceses e uma ou duas são atrizes, então eles me ajudaram a conseguir entrar em todos os locais que tinham sido proibidos. Eu estava sendo paga pela editora com a qual Peter estava trabalhando¹⁴. Eu consegui as mais maravilhosas fotografias, quadros e histórias. Por exemplo, eu ainda tenho a foto do jornal que Marat escreveu “*L’ami du Peuple*”, sobre o qual ele caiu, e você ainda consegue ver o sangue.

SL – Uau, meu Deus!

GW – E assim, tudo sobre insanidade que se tinha em Paris naquele tempo e tudo sobre *Charenton*¹⁵, não só sobre *Metro Charenton*¹⁶, que não existe mais. E, depois de um tempo, todo dia quando eu ia lá, o *concierge* (porteiro) dizia: “*Oh, se vu Madame de Sade?*”. De qualquer forma, quando eu voltei para casa acredito que tinha quatrocentas fotos. Sem saber que aquilo valia muito dinheiro. Acho que essa foi a primeira e a última vez que a editora me enviou para conseguir fotografias. Mas essas fotografias, Peter e eu usamos muito para pensarmos em como o palco deveria ser cenografado. Peter era, eu diria, um diretor muito bom. Então... Um pouquinho da minha história.

SL – Ótimo. Fantástico. Como foi... Você disse que – isso não ficou muito claro para mim – Ele usou os mesmos desenhos que você havia feito para a versão da peça em Berlim? Não. Você teve que mudar muitas coisas. Ótimo. Como começou o processo com Brook?

GW – Começou quando...

¹⁴ Peter’s Publishing House.

¹⁵ Hospício Charenton, o qual Marat havia sido internado. < <http://www.portalentretextos.com.br/colunas/recontando-estorias-do-dominio-publico/marat-sade-e-a-tragedia-da-revolucao,236,4479.html>>.

¹⁶ Metro Charenton <[http://en.wikipedia.org/wiki/Charenton_%E2%80%93_%C3%89coles_\(Paris_M%C3%A9tro\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Charenton_%E2%80%93_%C3%89coles_(Paris_M%C3%A9tro))>.

SL – Levando em conta os desenhos, e considerando tudo; você viu os ensaios?

GW – No começo, claro, que houve muita conversa. E naquele tempo nós dois, Peter e eu, estávamos em Londres. Peter estava escrevendo, *O Interrogatório*, e assim nós nos encontrávamos como amigos, e falávamos, falávamos e falávamos, até mesmo com sua esposa, que era bem bacana. Ou foi... Não sei, faz muito tempo. Eram conversas infundáveis com Natasha. E o que nós falávamos... O que para Peter... O que eu acho ele adorava, ele gostava, achava muito bom o que ele¹⁷ tinha feito. E de uma forma ou de outra, Peter foi muito influenciado por Artaud e o teatro da crueldade. E ele gostava muito da visão do Peter Brook, da forma que ele queria fazer isso, sabe?! Eu só criticaria – se considerarmos Berlim e Londres – Para mim não foi, de certa forma, político o suficiente. Isso não é uma crítica. Você poderia fazer de uma forma que ficasse mais perigoso. Mas é claro que, naquele tempo, tinham mais coisas envolvidas, que sabíamos que estavam acontecendo, você sabe como era. Mas, isso foi há muito tempo, um tempo muito bom, tempo de conversas...

SL – E como... Você acha que deveria ter-se ido mais a fundo na questão política? Você acha que?! – Claro, que o texto é muito político.

GW – Sim, é.

SL – Mas, o grupo tinha essa vontade de falar e discutir sobre política?

GW – Não, eles – Eu não sei se eles gostavam ou não, mas sei bem que Glenda Jackson, depois de um tempo, e eu a entendo, ela atuou nessa peça por alguns anos, às noites e às tardes, e em Nova Iorque. Então ela disse, “Eu não odeio o teatro, vou parar com o teatro”. E ela o fez. Ela foi fazer política. E eu acho que a Glenda foi sem a menor

17 É provável que nesse caso Gunilla esteja se referindo ao marido Peter Weiss, que achava muito bom o que Peter Brook estava fazendo.

dúvida a mais maravilhosa – Eu vi tantas versões diferentes do *Marat*, e ela superou todas. E eu diria também o *Sade*. Eles eram fantásticos, os atores. E tinha uma coisa que eu gostava muito no Peter: você encontrava durante os ensaios a pessoa que tinha traduzido a peça – embora o inglês do Peter seja muito bom, ele não podia fazer a tradução – Era um tradutor, mas, ao mesmo tempo, quem estava sentado ali era um poeta, o Mitchell¹⁸, e a tradução ficou muito boa. Mas, o poeta, que não sabia alemão, fez poesia daquilo. Então, foi fantástico trabalhar assim. Bem, eu ficava sentada lá durante todo o ensaio, e mudava um ensaio após o outro, mas eu quase não, – mas isso era... – E então, Peter, após o ensaio, nós todos sentávamos juntos e ele dizia, “Qual a visão de vocês disso? O que vocês querem?”. E naquele momento, para nós – o que possivelmente não ocorreria na Suécia, era um momento de conversa, e eles testavam todas as ideias dos atores. “Isso é bom, isso não é bom, isso vai funcionar...”. Por exemplo, teve um ator, pobre coitado, que disse, “Eu vou fazer assim (...)” <fala com a língua torta mordendo>. Mas ele teria que fazer aquilo por alguns anos. E teve uma noite que ele disse, “Eu mudei meu olho”, oh, só o branco dos olhos aparecia. Bem, ele também teria que fazer aquilo por anos. Assim, de certa forma, era um pouco perigoso para eles dizerem o que pensavam. Peter aceitava assim, “Ficamos com isso... Ficamos com isso... Ficamos com isso...”. E, ao mesmo tempo, eu acredito que os atores, e até eu mesma, tínhamos a sensação que estávamos trabalhando juntos. E, claro que, estávamos vivendo num momento que o diretor era, buh! Como Ingmar e por aí vai. Eu trabalhei com muitos diretores famosos. Eu acredito que, ou melhor, eu vejo o teatro como algo coletivo, um grupo de trabalho, não é somente o diretor. Eu posso dizer que lá Peter teve a oportunidade de ter as melhores coisas. Porque, não acho que a Glenda Jackson era tão boa antes, quanto ficou depois que passou ali. Mas isso foi há muito tempo.

18 Adrian Mitchell: Poeta Inglês (1932–2008). Trabalhou para a Royal Shakespeare Company na peça *Marat/Sade* de Peter Brook e também na versão inglesa feita por Peter Weiss. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Marat/Sade>>, >http://en.wikipedia.org/wiki/Adrian_Mitchell>.

SL – Mas vocês não discutiam política?

GW – Não, de certa forma não... Depois... Nós discutimos sobre *O Interrogatório*. Porque Peter Brook também fez. Ele fez a coisa de forma muito simples e eu fiz novamente com Ingmar Bergman alguns anos mais tarde. E, não. Naquele momento, de alguma forma nos dividíamos, sabe. Mas, depois de *Marat* na Alemanha eles colocaram o Peter, o meu Peter, contra a parede, os estudantes, ele diziam, “O que você quer dizer com isso?”, “O que é isso?”, “Por quê?”. Sabe?! Os alemães às vezes são um pouco difíceis. E o Peter teve que pensar mais sobre o porquê e, ao mesmo tempo, Peter Brook foi fazer outra coisa, ele fez mais, fez também *Mahabharata*. Fez coisas no Irã, ele foi para Afeganistão. Assim, eu diria que, o caminho que nós tomamos, de certa forma – eu diria que, se eu olhasse para trás – foi muito distante do caminho político. Mas, isso foi porque nos vivemos muito na Alemanha e na Suécia. E o Peter Brook mora em outra região. De qualquer forma, nós e Peter Brook nos tornamos amigos para sempre. Nós nos víamos... E Peter, um tempo depois, escreveu a peça sobre o *Vietnam, 500 anos*. Peter, o Brook, não quis montá-la porque ela tinha muitas declarações políticas. Talvez ele estivesse certo, ele estava indo pelo simbólico e, você sabe... E aquilo não tinha nada disso. Mas com *Marat* essas duas coisas se harmonizaram muito bem, juntas. Essas são as minhas teorias. Mas, existem tantas teorias em alemão. Eles escreveram tanto...

**SL – E como foi – porque eu não tenho ideia de como foi...
– Eu conheço o filme, mas não tenho a menor ideia de como era o cenário da peça. Você poderia me descrever como era?**

GW – Eu tenho bem poucas fotos, eu diria quase nenhuma. Eu acho. Isso aqui é em sueco. Onde eu coloquei essa coisa? Eu preparei...

SL – Isso?

GW – Sim. Porque eu acho que os diretores são muito estranhos – e aconteceu o mesmo com Ingmar – é muito comum eles não deixarem você tirar fotos. Eu não sei por que e não posso

responder por eles. No entanto, eu mesma tirei muitas fotos e por isso elas são amadoras. Eu gostava de tirar fotos durante os ensaios. Aqui está uma delas. E o interessante é que essa é a única foto que eu ainda tenho. Aqui eles podiam andar em volta. Tinham paredes muito, muito altas. E isso aqui podia ficar de pé, assim. E eu podia brincar dentro disso, com a profundidade aqui, sabe? E você podia usar duas, uma, você podia fazer diferentes composições com isso. Podia ser uma prisão, podia ser uma casa; podia ser qualquer coisa, dependendo... – E também, nos dois lados haviam dois pilares, aqui. Mais ou menos... Paredes, paredes cinza, realmente construídas em cima do quadro de Goya, a parede com o quadro de Goya. E também os vestidos eram mais cinzas. E você também podia tirar isso de lá, sabe. Para os músicos, que estavam sentados aqui, com tudo isso sob ele, – porque eu detestava sentar lá com tudo isso em volta – mas, às vezes eles estavam fechados lá. Não tenho como lhe dar uma ideia mais precisa, porque não tenho boas fotos disso. Posso ver se eu... Deixa eu ver se acho as imagens do meu livro. Eu não consigo achar os papéis... Eu tenho uma foto em algum lugar. Me desculpe, mas eu não consegui achar a imagem. É muito estranho, porque não há muitas fotos dessa. De qualquer forma, você pode ver um pouco aqui...

SL – Ah, sim.

GW – E aqui você tem a parte do fundo. E você tinha luz aqui também, dos dois lados para os músicos. Mas, isso era como um círculo, onde eles podiam encenar dentro, no meio dele. Era bem, bem simples, e se você muda isso o tempo todo, você consegue algo novo e com a iluminação... Sabe?!

SL – Você pode trabalhar de formas diferentes, não é?

GW – É. Eu adoro a simplicidade. Isso é o que as pessoas econômicas dizem, “Nós pagamos por tão pouco?”.

SL – Uau, fantástico!

GW – Você consegue ver os rostos atrás disso aqui? Isso é

muito mais vivo, por essa coisa estúpida aqui. Mas você pode ver, de qualquer forma... Mas, aqui você pode ver um pouco melhor, como esse. Aqui você tem o fundo do palco e aqui nada, então eles podiam vir e ficar. E você só tinha uma cadeira para o *Sade*. E a banheira do *Marat*. E aqui os músicos estavam sentados agachados. Me desculpe, não tenho...

SL – Ah, fantástico! Isso foi em Aldwych¹⁹?

GW – Isso é de Nova Iorque.

SL – Isso foi em Nova Iorque?

GW – Se fosse ao vivo não teríamos feito isso.

SL – Naquela época Peter já estava preocupado em alterar o teatro ou ele estava somente...?!?

GW – Ele escreveu – você está falando sobre *O espaço vazio*²⁰?

SL – É.

GW – Ele escreveu depois do *Marat* ele escreveu *O espaço vazio*, se eu não estiver enganada.

SL – É, é, foi isso mesmo.

GW – Acredito que ele estava certo, mas nós discutimos muito sobre isso. Porque eu disse, “Tudo bem, você parte do espaço vazio, nesse espaço vazio não tem nada – e essa foi a mesma discussão que tive com Ingmar – só os atores. Mas, se você tem um espaço vazio e o repete noite após noite... o mesmo, então isso é um *design*, então isso é algo estético, pois

19 Aldwych Theatre London. < <http://www.panoramio.com/photo/36310294>>.

20 The Empty Space: a única tradução desse livro para o português foi feita em 1970, e teve o título de O teatro e seu espaço. Como na tradução se operou uma mudança de sentido, optou-se aqui pelo uso do título original para me referir ao livro de Peter Brook. **Fonte:** Elias, Larissa. ‘Obras-em-confronto possibilidades metodológicas de criação dramaturgico-atorial’, para o VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010.

você fez uma escolha, então isso não é só um espaço vazio. Eu adoro o espaço vazio porque você pode ter bem poucas coisas nele e o simbólico pode ser maravilhoso, no lugar de um grande cenário burguês, *kitsch* e tudo mais. Claro que eu também gosto do Fellini...

SL – Porque...

GW – Mas, ao mesmo tempo, eu gosto da simplicidade. Acredito que foi um livro maravilhoso, porque ele estava escrevendo, algo que era contra o que tínhamos no teatro. Mas acredito que neste ponto ele e Ingmar não estavam certos, quando dizem, “Nessa peça realmente temos o espaço vazio”, mas isso não é verdade. Se você tem só uma cadeira no palco, claro, isso é muito simples, mas se você repete toda noite e isso foi desenhado, pensado. E o mesmo acontece com as roupas, figurinos, se você diz, “Venha desse jeito e você terá uma camiseta limpa”. Claro, você pode dizer “isso não tem um *design*”. Mas, se você tem os mesmos figurinos todas as noites, e nessa peça, então isso é uma proposta estética, tem um *design*. Mesmo que você venha nu.

SL – Com certeza. É isso mesmo.

GW – E... Mas, foi uma revolução quando ele apareceu com esse livro, porque era necessário. Mas eu não concordo com tudo que está no livro.

SL – Me conte mais sobre a concepção dos figurinos. Como você vê cada personagem. O que você lembra? Como foi o processo, tudo?

GW – Isso eu fiz. Isso é do Hospital francês, os desenhos. Se você olha desenhos de figurinos como esses... Isso foi depois... Duas cortinas. Tudo que os pacientes usavam era “branco”, mas branco pode ser... Claro, você pode dizer, branco. Mas pode ser “branco acinzentado”, “branco amarelado”. Então você podia ver se era uma pessoa de classe alta ou de uma classe média, ou se era realmente pobre. Então, só os pacientes tinham esse tipo aqui. Assim, eles tinham cabelos diferentes,

coisas diferentes. E posso comparar isso com... Mas haviam alguns personagens chaves, somente alguns. Duperret. Ele é um maníaco sexual. Ele não tinha camisa de força, porque ele era como Glenda Jackson, personagens chave. Mas ele tinha o que chamamos de *incroyables et merveilleuses*: essa peça existia, próximo do início do século XVII, vestidos maravilhosos, sabe, muito femininos para os homens, mas, – você está vendo aqui cinza, mas eles eram branco e branco – E, porque ele era maníaco sexual nós tínhamos que ressaltar isso um pouco também.

SL – É.

GW – No novo desenho para o Peter Brook, quando estávamos no hotel, como lhe disse, quando usei as cortinas e tudo mais que eu achei no banheiro, é esse aqui.

SL – Olha!

GW – O que sempre faço é a máscara, você pode ver o quão perto a pessoa está. Como aqui. Assim, o Sade, estava vestido como no século XVII, mas, em tecido cru e branco. E – deixe me ver – eu tenho uma foto aqui, acho que tenho o desenho do figurino de Corday. Eu tenho a fotografia em algum lugar aqui, ou deveria ter... Você pode ver, as fotos estão boas.

SL – Fantástico.

GW – Aqui nós temos Glenda. E então – Duperret – E então fiz esse para Peter Brook. Muito mais cru. Muito mais sujo. Muito mais *terracotta*, sabe? E esses são alguns... E acontece o mesmo com Grenda Jackson. A única cor que ela tinha era essa. E tudo era branco e branco, como aqui. E então, – e isso foi algo muito engraçado, isso na Alemanha. E aqui têm camisas de força, camisas de força. Mas eles tinham roubado algumas coisas dos ricos. E você sabe o que simbolizava as pessoas ricas na Revolução Francesa, ah, não sabe? Mas para os ingleses, eu fiz algo um pouco diferente. Porque você tem que – “Quais são as coisas típicas que os britânicos querem?” Então eu fiz – Acho que não tenho os desenhos estão lá. – Mas

eu fiz para uma das cenas, fiz a partir de jornais daquele tempo. Temos lá letras grandes e assim por diante. E, para os alemães foram feitas outras coisas, haviam associações feitas para os alemães. E na Suécia eu fiz algo alternativo, porque eles são personagens chave. Mas acima de tudo temos as camisas de força, você vê? Isso foi o que fiz com a influência do moderno. Fiz isso tomando como base pessoas insanas. E isso funcionou, e por aí vai. E havia uma coisa simbólica quando eles matavam as pessoas – Eu acho que tenho isso também. Não sei quantos desenhos eu tenho. Aqui tem alguns. E eu sempre me preocupei em como construiríamos isso. Porque aqui temos os olhos das pessoas. Aqui temos...

SL – É a simbologia para o Rei?.

GW – Sim.

SL – Ótimo.

GW – E isso era para as pessoas ricas. E isso era para... E aqui está – nós nunca o usamos na Inglaterra – mas essas foram as cortinas usadas na Alemanha. Isso era o que chamamos de brega. Você sabe o que quer dizer brega, não é?

SL – Sei.

GW – Eles não podiam – Eu mesma fiz isso no teatro. E o estranho é que, se você vem trabalhando com *design* ao longo da sua vida, mesmo que você faça algo brega, será algo estético.

SL – Sim.

GW – E isso... Como chamamos o...?! – Claro que perdi muitos desenhos. As pessoas os pegam.

SL – E essas cores você escolheu para usar somente nos cantores?

GW – É, nos cantores, e você tem aquele que é o diretor do

Charenton... Sua mulher e sua filha. Eles estavam vestidos como pessoas que viviam no início do século XVIII. Como pessoas normais do século XVIII. Mas, na Alemanha usei tons de lilás, tínhamos cores leves. Então, eu vi um quadro inglês e assim usei outros tipos de cores para o público britânico. Quando você tem que mudar algo, tem que prestar atenção no que há de simbólico em cada país que você trabalha. Eu cometi um grande erro alguns anos atrás em Moscou. Eu fiz Strinberg, *Gustav Vasa* – ele foi o rei mais famoso da Suécia no século XV. E Hansson, sabe que ele tinha navios que vinham da Alemanha e ele tinha muito dinheiro e muitas coisas de valor. Então veio *Gustav Vasa*, o rei, e depois Ingel Hansson, nele coloquei preto com um pouco de lilás, e em *Gustav Vasa* preto com um pouco de azul-sueco. E então temos o filho, um dos reis mais famosos que temos e que ficou louco, O Erico XIV, ainda jovem. Então usei essas cores, o preto, cru e o lilás. É, cores num tom mais leve. E o filho desse homem rico, em Lubeck²¹, Alemanha. Também usei cores claras para ele. E esse jovem companheiro, veio ao palco, porque ia começar, e então vieram os aplausos. As pessoas gritavam. Você acha que é porque aquele jovem ator estava fazendo uma cena fantástica? Não, eu havia usado exatamente as cores que eram proibidas em se tratando de homossexualidade. E eu não sabia. Esse é o tipo de coisa que você sempre tem que...

SL – ...que estudar.

GW – E isso eu não sabia, porque a Rússia é tão perto de nós. Então, pensei, “aqui só rosa”, sabe?! E foi isso que eu mudei muito na peça do Peter Brook. Porque eu tinha uma plateia britânica. Ao mesmo tempo...

SL – Você lembra-se o que mudou?

GW – Não.

21 Lubeck: cidade alemã.

SL – O que em particular, quais eram...

GW – Os cantores ficaram completamente diferentes. E você lembra que eu disse que tinha o diretor do hospital²² e sua família também. E, *Marquês de Sade*, muito mais cru, bem sujo, como na Alemanha. Mas, *Marat* sempre foi do mesmo jeito. Porque, para fazer *Marat*, tomei como base o quadro de David²³ – talvez você saiba – aquele em que ele está sentado na banheira? Então ele era o mesmo em todos os países, pois você pode reconhecer. E fiz uma boa parte do cenário de Berlim tomando como base os quadros de Jacques-Louis David, enquanto eles estavam esperando pela revolução; e assim por diante. E de certa forma o mesmo aconteceu na Inglaterra, quero dizer na *Shakespeare Company*, mas eu tirei tudo que era decorativo. Então, para adaptar ao espaço vazio de Peter Brook.

SL – E... – porque me lembro do filme – a inserção da cadeia foi ideia do Brook ou foi ideia sua?

GW – Da cadeia?

SL – É, porque no filme tem uma espécie de cadeia. Você entra nessa...

GW – Sei, isso foi ideia dele. Não sei exatamente do que você está falando.

SL – Tinha uma grade.

GW – Sim.

SL – Na frente da... – No filme você entra numa...

GW – Sim.

22 Provavelmente aqui Gunilla refere-se ao personagem *Monsieur Coulmier*, diretor do sanatório.

23 O quadro Jacques Louis David desenhou com a morte de Marat.
<<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/01/939488/conheca-morte-marat-jacques-louis-david.html>>.

SL – Tem uma porta.

GW – É.

SL – E você vê a grade lá.

GW – Sim, sim.

SL – Como se o cenário fosse separado do público.

GW – Sim, mas isso foi o que ele fez no final. Essa foi uma ideia maravilhosa, de qualquer forma, porque ele queria ter algo que eles pudessem escalar.

SL – Certo.

GW – E essa foi uma ideia que começou em Londres, quando eles foram para lá; foi a plateia que ficou para baixo. Mas tinham cordas e cortinas. E essa outra foi uma surpresa para os atores. Pois eles não podiam destruir tudo. Isso veio do Peter. Foi ideia dele. Acho que essa foi uma ideia muito boa. Ter uma separação entre a plateia e eles.

SL – Os atores interferiram no processo de criação dos figurinos?

GW – Não.

SL – Não?

GW – Não. Só no final, eles odiaram os figurinos.

SL – Eles odiaram?

GW – No começo eles gostaram. E eu diria que entendo o porquê em relação às camisas de força, mas quanto aos outros, não entendo. Os outros, digamos... Porque digamos, Corday era muito fácil fazer. E ela não se importava em mostrar seus seios. Claro, ela era linda. Com Duperret, eles tiveram dificuldades. Porque eu cheguei para o pessoal – e isso foi

difícil em Londres – eles não tinham peças antigas naquele ano, mas tínhamos figurinos nos grandes teatros naquele ano. Você podia ir de cima a baixo. Por toda a cidade. Então vim para Noruega, onde fiz figurinos para os homens, sabe? (...) Coisas normais. E eles deveriam fazer. Deveriam fazer. Não muito. Mas de qualquer forma, você tinha a sensação de que havia uma direção o tempo todo. Mas não deveria ter. Eu fui ao ateliê e aquilo era como um “elefante”.

SL – Meu Deus!

GW – Então, eu perguntei ao homem que fez aquilo, “Vocês são todos homens aqui. Estou sonhando ou você não sabe qual é a aparência que um homem tem?” Porque eu tinha mudado aquilo. Então nós tivemos o primeiro ensaio aberto ao público. E eles tinham feito algumas fotos e de repente, puft! Tudo se despedaçou e caiu em cima do palco. Muito estranho. Os britânicos não sabem como eu fiz aquilo.

SL – Você tinha uma oficina que executava os seus desenhos?

GW – Sim.

SL – Certo. E foi você ou Sally que estavam...?

GW – Nas oficinas?

SL – É.

GW – Sim. Os figurinos eu... – Ela estava, nas oficinas para executar os cenários. Certo. E... Você tem que dividir, sabe. Você não pode... – Porque, ela morava em Londres, e eu vinha de Estocolmo. Não era fácil ir e vir de Londres para oficinas diferentes de produção naquela época. Não sei se ainda acontece daquela forma hoje em dia. Nos grandes teatros eles têm todos suas oficinas de cenografia, todos os figurinos. Quero dizer, você paga para se apresentar na cidade. Até mesmo os teatros pequenos, eu trabalhei para teatros bem pequenos aqui, eles têm sempre as mesmas pessoas que ficam atrás dos palcos fazendo as coisas acontecerem.

De forma primitiva, mas de qualquer forma você não tem que viajar...

SL – Você não tem que cruzar o oceano procurando essas coisas. E como era sua relação com a Sally?

GW – Muito boa...

SL – Como você a encontrou?

GW – Muito boa. Eu fiquei até surpresa depois. Ela era uma pessoa muito agradável, seu marido também era muito simpático – eles estavam juntos, eu acho – Então, ela foi para os Estados Unidos. – Ela morreu muito cedo, sabe?²⁴ Então, nunca pude conversar com ela, depois de tudo. Mas, não isso importa.

SL – É.

GW – Não. Eu tenho escrito muito e a pessoa que fez a pesquisa escreveu sobre isso, então, é! Para as pessoas do teatro isso não importa e para os outros, ele nem sabem o que é uma figurinista ou uma cenógrafa.

SL – E as paredes do cenário eram só cinzas ou tinham uma textura para parecerem uma sala de banho.

GW – Não. Em Londres definitivamente não. Na Alemanha, sim. Na Suécia. – Na Suécia o Ingmar era o diretor do teatro. Ele permitiu que eu, não só colocasse tantas pessoas no palco, não só que eu colocasse todas aquelas pessoas no palco, como também construísse a plateia, assim, toda a plateia estava sentada dentro do manicômio.

SL – Dentro?

GW – Dentro do manicômio.

24 Gunilla parece não saber que Sally Jacobs ainda está viva.

SL – Nossa, que bom.

GW – Ingmar mudou as lâmpadas – assim, tínhamos lâmpadas de asilo dessa vez – Então, quando as pessoas entravam, da forma que elas estavam acostumadas a entrar, elas tinham uma cortina impedindo-as, não tinha uma cortina aberta. Eles viravam para a esquerda, para a direita, e para esquerda e de repente estavam todos sentados no manicômio. Então nós abríamos as portas laterais, como se estivesse acontecendo um incêndio. E você tinha que poder escapar. Até eu não seria mais autorizada a fazer aquilo. Ele nunca faria isso de novo. Eu tive uma grande oportunidade... Os atores estavam atuando em volta da plateia. E isso aconteceu no palco. – Se você visse aqueles... Eu estava sentada em baixo, ao lado de Peter Brook. Nós fizemos a abertura no cenário. Então eles podiam aparecer do chão. Mas, eu nunca poderia ter feito aquilo se eu não tivesse tido essas experiências em Berlim, em Londres, o filme e em Estocolmo. Eles tinham dinheiro naquele tempo.

SL – Sério?

GW – É. Ou, acho que eles nunca fariam aquilo daquela forma.

SL – Você tinha um limite de orçamento? Você podia fazer o que quisesse? Como era?

GW – Algumas pessoas, como Ingmar e Peter Brook, não sei como eles faziam. Mas, não tem um limite de orçamento. E eu podia usar o quanto eu quisesse. Ninguém dizia nada... – Acho que também era aquela época, sabe. E acho que também era o momento do teatro dramático – Mas, eu podia fazer o que eu quisesse. Então, acho que trabalhei com teatro no melhor momento.

SL – É !? Perfeito.

GW – Eu vejo isso agora, quando olho para trás.

SL – É .

GW – Acho que fui uma privilegiada.

SL – Brook interferia em alguma coisa? Ele dizia, “Não, não quero assim, podemos mudar?”. Ou...?

GW – Preciso pensar. Não. – Quando ele falava de... Acho que não. – E fico surpresa, agora, depois de tudo. E o mesmo aconteceu com Ingmar – fizemos algumas mudanças, mas muito poucas. – E, porque, não sei se por conta disso, eu fazia o projeto de cenografia. Isso pode parecer um pouco pedante, mas eu sou muito precisa. Eu fiz uma maquete, um modelo preciso, sabe – escala de um para vinte – com pessoas dentro dela. E só quando eu estava com a maquete nós conversamos. E isso torna o trabalho muito mais fácil. Por exemplo, eu fiz *Rei Lear*²⁵ do Ingmar e era um cenário enorme, num espaço vazio. Eu fiz tudo – lembro que tudo era vermelho, vermelho e vermelho – e nada no palco. Pessoas sentadas em pessoas, sem cadeiras. Usei pessoas para sentarem-se em pessoas. Assim você podia mudar tudo rapidamente. Bem, eu mostrei isso para o diretor. Eu fiz toda a maquete. Fiz esculturas pequenas, em cores diferentes. Mas, ele podia brincar com aquilo. Podia brincar de encenar como sair, como entrar. E depois nós discutíamos como seriam as máscaras, o cabelo, e a simbologia das cores. Isso nunca, nunca mais aconteceu daquele jeito, como foi na minha época de cenógrafa; agora as coisas mudaram muito. Porque eles tinham a possibilidade de brincar com a encenação, de discutir antes. E depois vinham as conversas com os atores, quais eram as ideias deles, e então você tinha que mudar poucas coisas. Mas uma coisa que eu nunca mudei: as cores simbólicas que eu havia escolhido. Eu lembro que eles estavam provando os figurinos do ateliê e, por exemplo, algum deles dizia, “Não gostei dos sapatos,

25 *Rei Lear* (King Lear) – montado em 1984 no teatro Dramaten (Royal Dramatic Theatre), em Estocolmo, com direção de Ingmar Bergman e cenário de Gunilla Weiss <<http://www.dramaten.se/Bergmanfestivalen-en/About/Bergman/>>.

estão na cor errada”. E eu diria, “Você tem cocô na cabeça! Eu não perguntei nada.” Mas eu não dizia. Desculpe. Sobre as cores e as formas, eu aprendi muito com os atores, porque sei que eles precisam estar felizes com isso para entrar no palco. Mas, como eu estou sentada na plateia, vejo como as cores se combinam, então eu pinto um grande quadro. E você que está no palco, não sabe qual a aparência que isso tem. Essa responsabilidade é minha. E isso tudo eu posso discutir com o diretor, que tem a maquete, o modelo, para poder ver com precisão. Não tenho nenhuma para lhe mostrar. Todas elas estão no Museu do Teatro²⁶ daqui, sabe.

SL – Tem um museu de teatro aqui?

GW – Sim, um dos melhores da Europa. Não sei se está aberto agora.

SL – É perto daqui?

GW – Mais ou menos, fica no subúrbio.

SL – Ah! Nos primeiros ensaios – eu estava pensando sobre isso – Como você teve a experiência em Berlim, você pôde pegar os figurinos para que eles os usassem. Eles estavam improvisando com outras coisas? Que tipo de figurinos eles usavam no começo?

GW – Você quer saber se eles puderam usar os mesmos?

SL – É, e se depois você mudou para os que você definiu.

GW – Não. Eu criei os figurinos em Berlim, claro. Porque eu passei muito tempo pensando sobre eles, mas eu mudei algumas coisas: a forma, a textura, e as babados e plissados, como eu disse, eu me inspirei em Bosch²⁷ e Goya. E em Berlim eu

26 The Music and Theatre Museum – Estocolmo: <<http://www.visitstockholm.com/en/To-Do/Attractions/the-music-and-theater-museum/875>>.

27 Jeroen van Aeken, cujo pseudônimo é Hieronymus Bosch, e também conhecido como Jeroen Bosch, (‘s-Hertogenbosch, c. 1450– Agosto

estava escrevendo, escrevendo e escrevendo. Em Estocolmo eu os misturei. Então, eu acabei fazendo novos desenhos. E nesses desenhos eu também desenhei os rostos, o que é muito perigoso, porque às vezes o ator pensa que eu estou fazendo um retrato dele. Mas eu quero que você se veja ali. Então, eu discutia sobre aquilo com o diretor e o ator, para ver se eu podia ou não fazer aquilo. Bem, para falar a verdade é muita conversa. E só assim você pode mudar as coisas. Mas não a ideia central. Se você trabalha num teatro pequenininho, e começa o trabalho do início – e isso é o ideal – todos fazendo parte dos encontros. Aí há uma troca, todos sabem o que está acontecendo. Mas em um teatro grande, *Shakespeare, Dramaten* ou *City*²⁸, isso não é possível. Porque eles estão fazendo novas peças, então vêm os ensaios... Tudo se repete. É uma pena.

SL – Com certeza. E como você acha que o trabalho sobre Artaud mudou, ou influenciou seus desenhos?

GW – De quais trabalhos você fala?

SL – Porque Brook estava estudando sobre o Artaud naquele tempo. Em algum momento isso chegou a influenciar em algum sentido seus desenhos ou não...? Como você se sentia em relação a isso?

GW – É, agora, pensando comigo mesma... Claro que isso me influenciou, porque ele, de alguma forma, me ajudou a ser mais agressiva e resistente. E não tão estética. Porque as conversas, e tudo mais, eram bem embaraçosas, eu diria. Mas, sabe, eu comparo o trabalho com o diretor, às vezes, muito de vez em quando, com um bom, um ótimo, casamento. Se

de 1516), foi um pintor e gravador dos séculos XV e XVI. Muitos dos seus trabalhos retratam cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais, muitas das quais eram obscuras mesmo no seu tempo. < http://pt.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch>.

28 Existem vários *City Theatres*: Maíame, Pensilvânia, Austin (Texas), ilha de Malta (Europa), Biddeford (USA). Dessa forma não fica claro a qual teatro ela refere-se.

you have luck with the wedding, it will be a good wedding and the conversations will be good. Because we are so close. I love these conversations with the actors. Most of the time, and up to now, I do it this way: when I arrive, we have the first meeting, he or she, explains to the actors what is being done; I hang all the drawings on the wall. In my opinion, we have to discuss with everyone, then we will see what will happen. Only then you can say, "I see this in another way", then we will discuss about this. And the only thing that I never change – and they know this since the beginning – are the colors. I already changed the colors, but it was because I thought it was not working and this is not the same thing.

SL – É diferente do que só uma opinião.

GW – Mas é pessoal. E tem os atores que já ficam com the costumes since the beginning, to work with them. If possible to do this, do it. And here it was very easy to do this, because it was not a costume difficult to do. And also we have actors who want to be surprised. And only act with the costume some weeks before the presentation. It is very interesting to see how they change their behavior, ways, everything. It is something psychological, it has nothing to do with art. It is a very strange work.

SL – Na peça, porque no filme eu me lembro de uma cena em que eles estão todos mortos, eles jogam cores nos atores.

GW – É, isso. Essa ideia foi do Peter. Acho que essa ideia foi ótima.

SL – É, foi...

GW – Isso foi em cima do que eles tinham no palco: eles tinham sido decapitados, estavam sem as cabeças. E tínhamos o azul – E você sabe por que uma era azul e a outra vermelha?

SL – Não.

GW – Não?! Porque o vermelho era para as pessoas normais. E o azul, você sabe, se você vem de uma...

SL – De uma...

GW – Sim, sangue azul. Isso foi só uma coisa simbólica. Era mais uma brincadeira.

SL – Sim. Ficou muito interessante. Foi ideia dele?

GW – Não sei bem se foi ideia dele ou se surgiu em uma das discussões. Mas digamos que, se veio ou não disso, ele gostou. E usou, então passou a ser uma ideia dele.

SL – E isso foi usado também na peça ou só no filme?

GW – Na peça, começou na peça.

SL – Genial.

GW – E depois eles fizeram muito mais. E virou também um musical maravilhoso. E também foi difícil fazer as músicas. Porque quando estávamos em Berlim, Peter não era muito conhecido. Eu era totalmente desconhecida. O diretor era totalmente desconhecido. O único que era bem conhecido era o responsável por fazer as músicas. Porque ele já tinha feito músicas para filmes famosos. Então eu e Peter dissemos que não queríamos trabalhar com ele. Mas isso não era possível. Ele nunca foi desagradável – E nós tínhamos um músico diferente, que fazia música de outra forma, mas ele era jovem, então o teatro resolveu deixar todos no trabalho – E a estúpida da produtora, fez – como chamamos isso?! – uma negociação com ele onde nós sempre teríamos que usar suas músicas. E foi um tormento aquela época. Ainda hoje me atormento com aquilo. Mas Peter Brook disse, “Nós não podemos usá-las”. Então, o teatro sempre o pagava, mas fazia músicas suas próprias músicas. E essas músicas eram inspiradas em quando Peter Weiss... – existia um grupo na Alemanha, que não existe

mais, chamado Grupo 47²⁹, só com artistas, escritores. E eles encontram-se, encontravam-se, todos os anos, para lerem coisas novas. E Peter leu *Marat*, quando ainda nem havia sido publicado. E ele foi muito inusitado. Assim ele fez música e arte a partir de... É, tudo que você pode achar numa cozinha e coisas desse tipo, e ele mesmo cantava as músicas. E Peter Brook ficou sabendo disso e disse, “Eu não vou usar as músicas do Majewski, eu vou usar, vou me inspirar, pela forma como Peter lê seu texto para os críticos e os outros escritores”. – E isso foi maravilhoso, porque ele está atuando e tocando com uma colher e com sons de coisas sobre as outras. – E quanto à música para os britânicos, você precisa de algo que eles já conheçam. Então, há mais sons musicais no trabalho que Peter Brook fez. A música é muito importante. A pessoa que fazia as músicas estava lá sentada em todos os ensaios. E aí dele se não estivesse. O Peter e os outros atores falavam o tempo todo, “não dá para cantar isso, não dá para cantar isso.” Então ele mudava.

SL – Sério?!

GW – E isso era ótimo. Acho que isso nunca aconteceria de novo.

SL – Não. E as cores que foram selecionadas? Foram: vermelho, azul – por causa da França. – E eu lembro – do filme... – Não sei como dizer em inglês... Em português é:

GW – Fale, vamos ver se eu entendo.

SL – “Anunciador”. A pessoa que interfere na peça.

GW – Sim, *the speaker* (o narrador).

29 Group 47: Uma influente associação literária formada por escritores na Alemanha em 1947. Somente um grupo seleto de escritores era convidado para participar dos encontros que aconteciam duas vezes por ano. O grupo obteve grande notoriedade rapidamente. Deixou de existir oficialmente em 1977. <http://en.wikipedia.org/wiki/Group_47>

SL – Sim, *the speaker* (o narrador), é isso mesmo. No filme ele estava de amarelo.

GW – Sim. Você sabe, ele foi um personagem que sofreu uma grande mudança. Ele tinha a frente assim... E no palco ele aparecia de preto. E então ele podia se virar a capa do avesso e aparecer de amarelo. Assim, ele era a pessoa que mudava. O lado preto representava a morte e o amarelo o arlequim do outro lado.

SL – Fantástico.

GW – Isso era totalmente novo. Alemanha era somente assim... E na Suécia eu tinha outra coisa para a simbologia..

SL – É. Nossa, isso é maravilhoso. Posso... Como eu poderia... Não sei... – Como eu poderia conseguir esses desenhos que você tem? Você poderia enviá-los para mim?

GW – Sim.

SL – Ou eu deveria tirar umas fotos?

GW – Não precisa. Vamos fazer assim... Eu estou terminando meu livro.

SL – Aquele livro que você falou?

GW – É. Eu tenho bastante, não tudo, porque muitos foram roubados. Eu trabalho com meu filho, que fez a tipografia, tudo. E ele fará fotos, mas isso acontecerá no final de agosto. E então posso enviá-las para você.

SL – Ótimo.

GW – Verei se consigo achar outras fotos mais antigas. Tenho seu endereço e tudo mais. Agora você volta ao Brasil?

SL – Sim. Agora eu volto para Londres. Irei à *Royal Shakespeare Company*, olhar o material deles. Eles me disseram que tem algumas coisas lá.

GW – A maioria dos materiais dos teatros é ruim.

SL – É.

GW – As fotos são tão amadoras. E se você pensar bem isso é péssimo. Mas eu verei o que posso fazer, não sei o que tenho. Verei se Michaelis, esse é o nome do meu filho, pode fazer isso. Ele sabe muito bem como fazer isso. Mas agora estamos somente na parte dos textos.

SL – Quando seu livro começará a ser comercializado?

GW – Não sei, espero que no ano que vem.

SL – Ótimo.

GW – É.

SL – Será comercializado somente na Suécia ou...?

GW – Não sei se tem outros lugares que estão interessados. Na Alemanha, claro que eles estão interessados no que estou escrevendo sobre o Peter. Mas, tem só uma pequena parte sobre ele, uma pequena parte que é uma grande parte.

SL – Sim.

GW – Mas, o livro não é sobre ele. A editora tem me pedido o livro há alguns anos, mas eu disse, “Não sou uma escritora”. Eu disse isso a eles e eles me disseram, “Faça isso como se estivesse escrevendo numa folha de papel higiênico. Escreva, escreva”. E é isso que tenho feito. E agora temos que organizar isso, sabe. Eu disse, “não posso fazer um livro somente escrito, preciso de muitas, muitas, imagens, fotos e coisas desse tipo”. Então, veremos. Não sei se a editora traduzirá o livro, não sei.

SL – Seria maravilhoso ter esse material.

GW – Não sei!

SL – Vou procurar. Tenho uma amiga que é sueca. Eu poderia perguntar se ela conhece alguém que pudesse traduzir o livro para o português. Isso seria maravilhoso.

GW – Sim. Isso não é o que chamamos de... – Tem coisas que são muito, muito sérias e quero... – Você tem que perceber que a vida não é somente triste. Você tem que escrever um pouco de arte, encontros bizarros.

SL – É.

GW – Acho que aqui na Suécia, a primeira vez que li isso sobre Ingmar... – Gosto de trabalhar com ele, mas ele não era um santo.

SL – Era difícil trabalhar com ele?

GW – Era e não era, eu diria. Ele poderia ser muito cruel quando queria. Ele nunca foi cruel comigo. Mas, têm alguns tipos de diretores que escolhem um, não alguém importante, claro, alguém menor, e então todos ficam em cima dessa pessoa.

SL – Vão nele.

GW – Psicologicamente muito inteligente, mas não muito divertido para essa pessoa.

SL – É.

GW – Mas, ao mesmo tempo, nos divertimos muito. Você sabia que ele ficou fora da Suécia por mais ou menos nove anos, porque ele brigou com o pessoal da parte de impostos daqui. Ele ficou tão nervoso que disse, “vou embora da Suécia”. Assim, ele trabalhou em Munique por nove anos. Depois desse fato ele fez sua primeira peça, em Munique, ele escreveu – se descer... – Você conhece a cultura alemã! – eu falo alemão e sueco, e... – Bem, fiz todas as peças com ele em Munique e

algumas que ele fez quando voltou. E finalmente, depois de vinte anos, sim, eu pensei, “Isso é como um casamento, nós estamos cansados um do outro, então nós...”

SL – Vocês tiveram que...

GW – Mas... Fizemos muitas, muitas coisas boas juntos.

SL – Qual é a sua favorita?

GW – *Rei Lear*.

SL – *Rei Lear*. Essa da... –

GW – Da simplicidade. É. Eu gosto de fazer a mesma peça com diretores diferentes.

SL – Isso é sensacional.

GW – As pessoas dizem que eu sou completamente louca. Eu fiz alguns Strindbergs, *A Dança da Morte*, *O Pai* – quatro ou cinco vezes – mas, com diretores diferentes, regras diferentes.

SL – Eu tenho um professor, que guardo a imagem dele dizendo, “melhor do que ver muitas peças, é ver a mesma peça muitas vezes, assim você pode ir fundo, fundo e mais fundo e encontrar...” –

GW – É, é sim.

SL – Claro que...

GW – É claro que eu também fiz peças completamente novas. E isso é uma coisa maravilhosa que eu e Peter fizemos juntos. Eu fiz quase todas as suas peças, não todas, mas a maioria delas. Você fica muito forte quando se junta para enfrentar o diretor. São duas pessoas, sabe.

SL – Sua filha participou de alguma das peças do Peter?

GW – Não, ela atuou na Inglaterra. Ela fez *Corday*.

SL – Sério?!

GW – Sim. E ela fez maravilhosamente bem, e não digo isso porque ela é minha filha. Bem, foi um compositor francês quem mudou a música. Porque aquilo que eu lhe disse sobre a música – quando se faz no teatro. – Eu disse, “faça sua própria música”. Eles não podem – como chamamos isso?! – acusar você toda vez e ganhar em cima disso³⁰. Então eu disse, “faça”. E eles fizeram mais ou menos em cima das músicas de Mayevsky – esse compositor francês que vive aqui na Suécia. – E isso foi muito bom. E com isso, ele se apaixonou por minha filha. E, não sei há quanto tempo, cinco anos, ela a fisgou. E você sabe como é, agora ela tem o seu bebezinho francês. Mas, ela fez algumas direções. Dirigiu uma peça da Sarah Kane.

SL – Qual delas?

GW – Acho que se chama?! – Cave... Crave! (Falta)³¹ E ela também trabalhou com Andy Warhol. Cenário – cenário alemão. Drogados. Ela sempre fez coisas muito difíceis. Ela é muito ocupada

SL – Você já trabalhou com ela?

GW – Não, ela nunca quis. E eu entendo o porquê.

SL – É!

GW – Eu trabalho com meu filho.

SL – É difícil.

GW – Nem um pouco difícil. Porque, aqui todos sabem que somos parentes, mas somos duas pessoas trabalhando juntas. E Nádia tem que traçar seu próprio caminho. E agora estou muito velha

30 Gunilla parece referir-se aos direitos autorais cobrados em cima de músicas usadas em espetáculos teatrais que são de autores já famosos, que não fizeram a trilha para a peça.

31 A peça Crave de Sarah Kane foi produzida no Brasil, onde foi traduzida por Falta: < <http://www.artistasunidos.pt/arquivo/na-capital/166-falta-crave-de-sarah-kane>>.

para voltar a fazer teatro. Acho que parei. Estou escrevendo agora. Quem é essa amiga sua que pode traduzir...?!

SL – Ela na verdade estudou com minha prima, ela é sueca – seu país são suecos – mas ela nasceu no Brasil.

GW – Entendo.

SL – Vou perguntar a minha prima qual o nome dela e ver se ela conhece alguém que possa traduzir, ou até mesmo ela, porque sei que ela fala sueco muito bem. Nós podemos ver se ela pode traduzir.

GW – É, porque, não conheço ninguém que traduza do sueco para o português.

SL – É difícil. Do francês...

GW – Sim, do francês... Você sabe francês?

SL – Não, mas muitas pessoas que eu conheço sabem.

GW – Sim.

SL – Sei italiano, espanhol, português e inglês. Mas francês, não.

GW – De qualquer forma é uma língua latina. Mas, o português é bem diferente do espanhol?!

SL – É.

GW – É. Eu fui a Portugal para dar palestras sobre Strindberg em Portugal.

SL – Sério?!

GW – Sim. Muito tempo atrás.

SL – Tenho uma amiga que é ótima atriz e adora as peças do Strindberg.

GW – Eu entendo o porquê.

SL – Ela fez, não sei os nomes em inglês, mas ela fez três ou quatro peças dele em São Paulo.

GW – Sabe que tem uma peça do Strindberg aqui perto.

SL – Sério?!

GW – É. Todo teatro monta Strindberg. Nem posso mais ouvir esse nome. Não, isso não é verdade. É, Peter traduziu muitas peças do Strindberg para o alemão. Mas você não sabe alemão?! Não?

SL – Tenho um amigo que sabe.

GW – Sim.

SL – Mas eu...

GW – ...Não. Eu tive que aprender, porque quando eu era criança minha mãe morou na Áustria por um tempo e eu também fui à escola lá. E minha mãe se casou com aquele holandês, mas eles falavam em alemão entre si. Porque ela nunca aprendeu o holandês. E eu falava sueco com ela e holandês³² na escola. E claro que com a família dele lá. E quando eles queriam falar algum segredo falavam em francês. Então eu tive que aprender bem rapidinho.

SL – Foi maravilhoso. Estou muito, muito feliz de estar com você. E aprender todas essas coisas que eu não sabia. Foi surpreendente.

GW – É, e agora você pode ver se consegue fazer algo com isso. Você pode me enviar e eu posso dar uma olhada, se você

32 A língua oficial da Áustria é o alemão, segundo pesquisa realizada, porém Gunilla disse que falava “dutch” (holandês) < <http://www.suapesquisa.com/paises/austria/>>, < <http://www.expatify.com/netherlands/countries-that-speak-dutch.html>>.

tiver dúvidas. Porque, por e-mail tudo é tão fácil.

SL – Sim, claro. Farei isso.

GW – Porque, eu não consigo ver como você pode tirar alguma coisa disso. Mas você fica, não é?! Aqui em Estocolmo?

SL – Sim, eu fico hoje e amanhã volto para Londres.

GW – É, se você puder viajar mais... Não sei mais no que posso te ajudar... Você vai encontrar Peter Brook ou não vai conseguir?

SL – Estou tentando. Eu vou...

GW – Quantos anos ele tem agora?! Tem oitenta?

SL – Ele tem oitenta e... três.

GW – Oitenta e três, quatro, cinco ou algo assim. Você foi ao teatro dele em Paris?

SL – Sim, fui lá. Você já foi?

GW – Já, já.

SL – Gostou?

GW – Sim. Ele e a Mnouchkine. Os dois têm teatro. Os dois são muito, muito interessantes. Mas, eu perguntei a ambos, “Por que fazê-los assim, se vocês fazem coisas culturais, se pagamos para nos sentarmos em bancos desconfortáveis. Dores nas costas... O que esse teatro tem a ver com cultura?!³³ Isso é um pouco sem sentido. Mas você pode aproveitar arte

33 Provavelmente refere-se à plateia tradicional de palco italiano que é encontrada em ambos os teatros. Ver no site imagens do Teatro de Peter Brook “Les Bouffes du Nord” no link: <<http://parisfesta.wordpress.com/2012/04/01/les-bouffes-du-nord/>> . Ver imagens do Teatro de Ariane Mnouchkine “Théâtre du Soleil” no link: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thso1/images/stages,365/stage-au-theatre-du-soleil-2009,1265?lang=fr>>.

e ao mesmo tempo conseguir ficar confortável, sabe...

SL – Concordo com você.

GW – Eu vi, quando fui a Turim e ao Japão, vi *Marat*, um fantástico *Marat* no Japão – E essa foi uma experiência fantástica, assistir, não em Paris, mas quando eles estavam em turnê.

SL – Fabuloso.

GW – Fomos lá com três Strindbergs.

SL – Você gosta do trabalho da Mnouchkine?

GW – Gosto. Gosta muito da maioria deles. Gosto do filme, o “*Molière*”³⁴.

SL – Perfeito.

GW – Acho que é uma das melhores coisas que ela já fez. Peter sempre dizia, “Se você fizer um funeral para mim, deve colocar a música de quando o Molière morre.” Conhece?! É fantástica. E eu coloquei.

SL – Sério?!

GW – Sim. Sim.

SL – Nossa. Perfeito!

GW – Foi como dirigir uma cena. Ela é maravilhosa, maravilhosa. Ela não é fácil, mas!

SL – É. Peter – Peter Brook – é difícil como ela?

GW – Não. Ele é muito, muito educado. Claro que ele é egocêntrico com seu trabalho. A última vez que ele esteve aqui com *Carmen*³⁵,

34 Ariane Mnouchkine e o filme Molière: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ariane_Mnouchkine>.

35 La Tragedie de *Carmen* (1984) <<http://www.answers.com/topic/peter->

ele fez *Carmen*. Mas isso foi há muito tempo. Agora ele... - Mesmo que ele - ele é russo, você sabia?! Um judeu russo.

SL - Sim.

GW - Mas ele é educado como um lord inglês. Quando fui à Moscou³⁶ fui ao teatro de Mikhail Shchepkin - ele já morreu. Ele foi fechado a mais de cem anos, é um dos teatros mais velhos de Moscou. Ele tinha seu próprio teatro em Moscou. Agora ele se tornou uma personalidade lá.

SL - Qual foi a última peça que você viu no *Bouffes du Nord*?

GW - Uuu, não lembro. Faz alguns anos que fui a Paris. Acho que fui oito anos atrás. Não me lembro. Qual foi a última?! Estou sem memória.

SL - Tudo bem.

GW - Ele fez uma coisa que achei muito interessante. Na maioria dos teatros o texto tem que ser falado em um inglês perfeito, ou em um sueco perfeito. E nós tivemos uma discussão sobre o ator que fez *Marquês de Sade*. Ele era irlandês. E ele me disse que a primeira pessoa a deixar um irlandês, com um sotaque irlandês, a atuar num teatro britânico - inglês - foi Peter Brook. Assim, foi ele quem deu início a essa mudança, no que se refere à língua. E ele continuou com isso *Bouffes du Nord*, colocando vários sotaques diferentes. E isso não era aceitável, sabe!

SL - Perfeito.

GW - Isso não é maravilhoso?!

SL - É.

GW - Não dá para acreditar que um irlandês não era aceito

broCerto>.

36 Aos 30 anos de idade Peter Brok foi à Rússia e se identificou muito com o teatro de Valentin Plouchek. < http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/04-2005/peter-broCerto-a-biography_5898.html>.

no teatro... -

SL - Teatro britânico. É estranho, não é?!

GW - Aliás, isso aconteceu há muito tempo... -

SL - É.

GW - Isso foi há quarenta anos. Isso é algo muito difícil, porque... - Eu tive uma longa discussão com Ingmar quando estávamos em Munique. Porque, por exemplo, se você coloca no palco alguém que tem um sotaque de Bayer ou de Berlim, o público fará associações diferentes. Se você fala com um sotaque de Bayer, que é difícil de entender, temos quase um camponês no palco. Se você tem um sotaque de Berlim, está mais para um intelectual. Então você tem que usar essa percepção... É isso que Peter sempre usa. Diferentes sotaques de uma mesma língua. E acho que ele foi o primeiro a fazer isso. Talvez o último também.

SL -É. Hoje em dia é muito difícil... - E é isso que eu queria saber, mas ninguém me respondeu - Como ele?! - Porque posso entender como eles conseguiam dinheiro na *Royal Shakespeare Company*, mas ele tinha sua própria companhia, como ele conseguia dinheiro para trazer todas essas pessoas de várias partes do mundo e viver lá possibilitando que eles tivessem esse tipo de experiência? E como ele conseguia dinheiro para fazer tudo mais? Porque no Brasil... E, perguntei para várias pessoas, e aqui também é um pouco difícil conseguir dinheiro para... com teatro.

GW - Eu não sei. Só conheci duas pessoas assim: Ingmar e Peter Brook. Acho que Peter é... *comme la marchandise*. Ele sabe exatamente como trabalhar com o dinheiro. Isso é um presente. E ele usa isso para o teatro. Ingmar também. Isso é realmente um talento. Ninguém sabe como ele alcançou esse sucesso financeiro. E ele nunca dirá.

SL - É. Eu escrevi para ele. E ele disse que tudo que havia escrito estava no seu livro. E eu pensei comigo mesmo, “isso

não está escrito lá”.

GW – Por exemplo, eu sei que... havia um fantástico ministro da cultura francês André Malraux. E eles eram amigos bem próximos. Eu acho que ele sabia exatamente como usar essa...

– E eu tenho certeza que ele nunca dirá ou até mesmo, ele não pode dizer nada. Porque...

SL – É complicado.

GW – E acontecia o mesmo quando eu trabalhava com Ingmar, porque também trabalhei com outros; eu sempre soube que eu podia – mesmo que eu mesma não estivesse sendo bem paga – fazer o que eu quisesse porque alguém estava colocando dinheiro ali. Claro que os outros, dos teatros mais pobres, não conseguiam todo esse dinheiro. Mas, para as produções dele, você sabia que sempre podia fazer... Podia mudar... Podia ir para Paris comprar sapatos e por aí vai. Eu não sei como ele faz isso. Não sei. Acho que isso é um presente.

SL – Sim. Claro.

GW – Especulações. Eu não sei. Eles são bons banqueiros...

SL – É, com certeza.

GW – Porque, em Londres, ele morava em uma casa linda. Acho que era em *Holland Street*, uma das regiões mais lindas de lá. Isso já faz muito tempo, então ele não era tão velho. Eu não sei. Ele começou muito jovem. Ele era um gênio na universidade, ele tinha 18 anos. Talvez as pessoas tenham dito, “sim, sim... nós podemos”... Mas era outro tempo.

SL – Sim, com certeza.

GW – E ele vive só para isso.

SL – Com Ingmar é o mesmo? Ele vive para o teatro?

GW – Sim. Ele viveu parcialmente para o teatro e o cinema.

SL – O que ele preferia: teatro ou cinema?

GW – Ele?! Acho que os dois. No começo não foi muito fácil para ele, mas aos poucos ele foi ficando famoso. Eu diria que ele adora os dois. As pessoas sempre discutem sobre esta questão. Eu nunca fiz um filme com ele. Com ele fiz televisão. Porque...

SL – Você fez... ?! Eu montei essa peça – não é uma peça, é um programa de TV – É sobre... É um casal, eles casam-se. É sobre casamento. Não consigo me lembrar o nome.

GW – Muitas peças do Ingmar são sobre casamento. *The Piano* (O Piano)³⁷. É essa?

SL – Não.

GW – Ele fez muitos filmes. Eu não gosto de todos. Não precisamos gostar. Ele era muito bom em lidar com atores, psicologicamente bom em lidar com atores. E isso Peter também era.

SL – Qual é a principal diferença entre eles? As diferenças?

GW – As diferenças eram enormes. Por exemplo, eu diria que em termos de literatura Peter Brook era muito mais... Ingmar era uma pessoa de contato, tocava todo mundo. Peter Brook tinha integridade. O similar era a excentricidade, mas acho que isso era necessário. Mas, não podemos compará-los, de maneira alguma. Felizmente.

SL – É?!

GW – Ou seria bem chato.

SL – É, se todo mundo fosse igual seria bem chato.

GW – De todos o que mais gostei de trabalhar foi *Vinarsky*. Mas, infelizmente ele morreu muito jovem. Ele viajou de avião

37 *The Piano*: não foi encontrada nenhuma peça montada por Ingmar cujo nome em inglês era esse, assim como não foi encontrada nenhuma tradução oficial para o português.

com um grupo de poloneses, gente de teatro, para ver Peter Brook no Irã – ele fez a peça lá. E esse avião caiu. E aquele grupo de intelectuais poloneses morreu naquela ocasião.

SL – Oh!.

GW – Ele estava com mais ou menos 35 anos. Mas, tiveram algumas – como eu diria – boas parcerias entre Peter Brook, Ingmar e intelectuais europeus. Mas ele morreu.

SL – É, que pena! Você trabalhou com ele?

GW – Com *Vinarsky*? Não, nós fizemos *Marat* e então eu fiz, como se chama isso em inglês?! *Maiakovski*, eu acho. Não sei como traduzir para o inglês. Eles tinham na Polônia uma educação um pouco parecida com a que tínhamos aqui. Se você quer ser um diretor, tinha que estudar um ano de atuação e um ano de cenografia. Então, você realmente sabia como... – E a música. Eu trabalhei com Vaida e ele fez um trabalho aqui em Estocolmo que eu fiz o cenário. Então, eu vi diferentes formas de preparação, de formação. E isso foi muito interessante.

SL – É muito importante dirigir.

GW – É.

SL – Acho que é muito importante ter outras experiências.

GW – Claro que temos diferentes gerações, eles são diferentes. Agora temos duas gerações depois de nós, e eles têm que fazer seus próprios trabalhos.

SL – É.

GW – Eu ainda quero – mas agora é muito tarde – Eu adoro ópera.

SL – É sério?!

GW – É, eu fiz ... e *Fígaro*... É, fiz algumas óperas. Porque essa é uma forma de arte cerimonialista. Você consegue ter

uma mulher bem gorda que é a primeira a... E na ópera você pode fazer coisas maravilhosas.

SL – É verdade.

GW – Na Suécia temos bons cantores, acho que é por causa da língua, uma língua complicada.

SL – As pessoas aqui gostam bastante de ópera? Ou é...

GW – Não tanto quanto na Itália. Mas, temos cantores muito bons no *Opera House*³⁸.

SL – Você já quis ir ao Brasil? Antes?

GW – Eu gostaria. Gostaria de conhecer essa metrópole fantástica que foi construída no meio da floresta.

SL – É.

GW – Enorme.

SL – É, é bem grande.

GW – Em que lugar do Brasil você mora? Eu nunca nem olhei...

SL – Eu moro em São Paulo.

GW – Sabe o que você pode fazer?! Ele escreveu uma peça, acho que tem em português, sobre a cultura de colonização. Ele escreveu uma peça que viajou o mundo todo. Acho que foi ao Brasil também. É sobre a colonização portuguesa na Angola, no Congo³⁹. Tem uma trilha sonora fantástica. A estreia foi em um pequeno teatro e depois... É uma das peças dele que mais foi apresentada. Chama-se... qual é o nome em inglês?!

38 Opera House (Swedish_Opera): < http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Swedish_Opera>.

39 Tierno bCertoar: <http://www.tiernobCertoar.columbia.edu/>><http://refrainplayingisrael.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html>.

É sobre a colonização. É cruel, mas... Posso perguntar à editora qual é o nome, porque não tenho todas as traduções de peças em casa. Seria muito. Mas, acredito que ela tenha sido apresentada, encenada, na América Latina.

SL – Fantástico!

GW – De qualquer forma, é uma peça pequena, para seis pessoas. E eu fiz... – É, aquela foi uma descoberta fantástica... Eu fiz assim, nessa estrutura de ilha. Tem a ver com medo. Tem a ver com poder. É uma peça política. Claro que agora sabemos que o Congo e Angola não eram politicamente, naquele tempo, como nós acreditávamos que era. É uma peça que você pode brincar com jogos de poder, ditadores, e coisas desse tipo. Você pode mudar alguns nomes e terá uma peça que pode usar para sempre. Sei que foi traduzida para o espanhol porque...

SL – Oh! É?!

GW – E nós fomos à Portugal quando houve a libertação do Congo⁴⁰ e de Angola⁴¹. Peter foi tido o herói deles. Isso foi quando Salazar⁴² caiu. Quando o tiraram de lá. Foi um período realmente sensacional. Posso ver se a encontro e...

SL – Oh! Seria magnífico!

GW – Era para ser feita para um pequeno grupo, poucas pessoas, música ao vivo e era uma peça um pouco cruel, ao mesmo tempo.

40 História da Colonização do Congo: <http://www.mundoeducacao.com.br/historiageral/a-independencia-congo-belga.htm>, < http://www.slideshare.net/crie_historia8/histria-do-congo>.

41 História da Colonização Portuguesa na Angola: <<http://mnoticias.8m.com/Angola.htm>> < <http://nalupa.com/africa-livre-03-o-reino-do-congo/>>.

42 Salazar conduziu um regime ditador em Angola : <http://jornaldeangola.sapo.ao/19/49/o_impacto_transfronteirico_da_independencia>.

SL – Gostei. Vou escrever para você para...

GW – Sim, podemos manter contato. – Não sei se tenho uma foto de... – Não tenho certeza. Fiz tantas, talvez não esteja aqui. Essa foi feita fora... Essa sou eu. E aqui poderia ser um alguém terrível. Um ditador. Podia ser uma prisão. E no final tudo podia cair assim. O buraco tinha 3 metros, sabe!? E ia bem devagar, porque tinha o ar e assim... E então, o que estava atrás – quando a revolução tinha acabado: somente os culpados. Sabe, a revolução é assim. Todas as revoluções são difíceis. É uma peça bem política. Bem divertida de se fazer.

SL – Obrigado por tudo.

GW – Obrigada você.

SL – Foi incrível.

GW – Espero que consiga tirar algo desse material.

SL – Claro que sim.

FIM.

Capítulo 15

ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM JEAN-GUY LECAT

Transcrição e Tradução – Livia Cordeiro Mantovani
Supervisão – Giselle A. Freire e Sergio Ricardo Lessa Ortiz
Revisão – Giselle A. Freire

A entrevista com Jean-Guy Lecat foi realizada no dia 14 de novembro de 2012 no Théâtre des Bouffes du Nord na cidade de Paris na França. O objetivo da entrevista foi compreender qual era o papel de Jean-Guy no desenvolvimento dos espetáculos de Peter Brook durante vinte e cinco anos em que trabalharam juntos. Esta entrevista foi essencial na elaboração da dissertação de mestrado intitulada: Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook. Jean-Guy foi diretor técnico, e responsável pela estruturação da arquitetura teatral dos espetáculos de Peter Brook no Théâtre des Bouffes du Nord. Atua como cenógrafo e consultor de arquitetura teatral e devido à sua experiência de transformar armazéns em ruínas, fábricas abandonadas e mosteiros em espaços de performance viáveis para a representação e performance teatral Lecat é considerado uma personalidade especial na área do design cenográfico.

Jean Guy (JG) – Então, o que você está fazendo em Paris?

Sérgio Lessa (SL) – Em Paris, hoje, eu estou te encontrando e vou encontrar Sally Jacobs em Londres no final de semana, e eu estou tentando coletar mais algumas informações para a minha pesquisa de Mestrado. É sobre cenografia e arquitetura...

JG – Em Paris?

SL – Não, eu estou estudando no Brasil. Você conheceu... – Eu acho que você conheceu o Fausto. Você o conheceu?

JG – Quem?

SL – Fausto Viana.

JG – Sim.

SL – Ele é meu professor...

JG – Mas em Paris, você está procurando por alguma coisa, sim? Para o seu Mestrado?

SL – Sim, eu estou tentando conhecer as pessoas que trabalharam com Brook. Então, eu conheci... – Da última vez que estive aqui, eu conheci Yoshi Oida, e ele foi muito gentil. E eu encontrei Jean Kalman, o iluminador, e eu conheci também... – Eu não tenho certeza se você a conhece, ela mora em Estocolmo, e eu estive lá para entrevistá-la. Ela fez... – O nome dela é Gunilla Weiss. Ela foi casada com Peter Weiss e ela fez o cenário para a peça... – Ela estava fazendo o desenho dos figurinos de *Marat/Sade*. E eu estive lá para entrevistá-la e ela foi realmente encantadora.

JG – Você a conheceu em Londres?

SL – Não, eu a conheci em Estocolmo.

JG – Oh!

SL – Eu estive em Londres, mas Sally não pôde me receber naquela época, quando eu estive aqui em Junho e Julho. Então, agora, ela vai me receber.

JG – Oh, ela vai? Eu não a vejo há muito tempo.

SL – Sim, ela vai me receber.

JG – Ela está bem?

SL – Sim! Quer dizer, eu não tenho certeza... – Em Junho, ela disse que estava um pouco doente.

JG – Oh!

SL – Foi por isso que ela não pôde me recebe. Mas, agora, eu acho que ela está bem. Ela disse que eu podia ir até lá .

JG – Você poderia me dar o número de telefone.

SL – O número dela? Sim! Eu dou!

JG – Eu vou mandar uma mensagem para ela.

SL – Ótimo! Então, você a conheceu?

JG – Muito tempo atrás, sim. Eu trabalhei com ela.

SL – É mesmo? Aqui, com Brook?

JG – Sim, sim, aqui com Peter Brook, sim.

SL – Essa é a primeira pergunta... Como você conheceu? Eu quero mais algumas informações.

JG – Mas, o que você...

SL – No que eu estou focando?

JG – Sim. Qual é a sua linha para... –

SL – Ok. Eu vou analisar cinco peças de Brook para descobrir se ele tem um método, ou como ele desenvolve a cenografia e os trajes de cena de suas peças. E eu escolhi essas peças...

JG – Você não está tratando de direção?

SL – Não, não de direção. Apenas focando em cenário.

JG – Porque a maioria dos trabalhos de Peter é muito simples, não há muito cenário.

SL – Sim. Eu sei, foi por isso que eu me interessei.

JG – Sim, sim. E a linha é sobre esses cinco espetáculos...
Quais são?

SL – Sim, *Marat/Sade*.

JG – *Marat/Sade*.

SL – O próximo é *Sonho de uma Noite de Verão*.

JG – *Marat/Sade* foi... Em Stratford?

SL – Foi no... – Não, foi no Aldwych.

JG – Ah, sim, no Aldwych. Não em Stratford, mesmo?

SL – Não... Esteve em Stratford uma vez, mas principalmente no Aldwych.

JG – E você viu o filme, claro.

SL – Sim, eu vi... Eu adorei.

JG – E a segunda é...

SL – *Sonho de uma Noite de Verão*.

JG – Sim.

SL – Foi em Stratford.

JG – Sim. E não há muitos documentos.

SL – Sim, eu tenho.

JG – Você tem algum?

SL – Sim, eu comprei um livro, e ele tem várias informações. Eles fizeram o livro depois que a peça.

JG – Você tem um livro sobre ela?

SL – Sim.

JG – E a terceira...

SL – A próxima é *Mahabharata*.

JG – *Mahabharata*.

SL – Depois, *Qui est là*.

JG – *Qui est là*.

SL – E *Hamlet*.

JG – *Qui est là ? Qui est là...* Nós a encenamos por um período muito curto.

SL – Sim.

JG – Você sabe disso?

SL – Sim, ela me disse.

JG – E por que você está interessado em *Qui est là*?

SL – Eu a escolhi porque eu queria ver se havia uma interação entre o trabalho dos outros diretores e o de Brook. Porque ela foi escrita e era uma discussão sobre o trabalho de direção.

JG – Era sobre direção, era também baseada em *Hamlet*.

SL – Sim. Foi por isso que eu me interessei.

JG – E a última?

SL – *Hamlet*.

JG – *Hamlet*.

SL – A tragédia.

JG – Ok. Como eu conheci Peter Brook... Eu não menciono isso no livro? Como eu conheci Peter Brook?

SL – Oh... Quando eu estava lendo, eu não achei...

JG – Não? Eu estava trabalhando em Paris e, é claro, todo mundo conhece Peter Brook e o grupo dele, e então eles encontraram este lugar aqui¹. E eles montaram *Timão de Atenas* e *The Ik*. E, naquela época, eu vi *Timão de Atenas* e eu parti para Nova Iorque porque eu estava curioso para ver o que estava acontecendo em Nova Iorque. Nós tínhamos um interesse em cultura americana naquela época em Paris, o que acabou agora. E essa cultura às vezes traz muitas coisas. Nós fomos a alguns festivais, como Nancy para estudantes e coisas assim, *Balbucian* pela primeira vez, *Winston Group* e *Mabou Mines*, *Our Last Theater*. Todo aquele tipo de trabalho era muito diferente do que nós tínhamos em Paris naquela época.

SL – Sim.

JG – E mesmo do que nós tínhamos visto da Inglaterra. Então, eu estava curioso para ver o que estava acontecendo lá. Eu conheci Ellen Stewart, diretora do Teatro *La MaMa*, porque ela veio a Paris com Wilford Leach, um diretor que fez uma comédia musical baseada em um romance irlandês. Havia uma orquestra de cada lado de uma plataforma. Na plataforma, havia um sofá com duas atrizes. E uma tela atrás onde eles projetavam um filme de algumas partes da história, como a casa, porque era sobre bruxas e coisas assim... E *Drácula*. E eu não entendi muito bem porque no sul... – Na França, nós não tínhamos muitos materiais, sabe, para muitas técnicas americanas naquele tempo. A França era como a África.

SL – Mesmo?!

JG – Era um deserto. Então, eles trouxeram tudo dos Estados Unidos. É claro, nada funcionou, porque a eletricidade era diferente, a velocidade da eletricidade era diferente etc. Então eu os salvei, porque eu era o diretor de palco daquele teatro, que era o *Colombier*, um teatro criado por Jacques

1 A entrevista aconteceu no saguão do *Théâtre des Bouffes du Nord*.

Copeau. E eu fiz amizade com Ellen Stewart, e ela me pediu para ser diretor de palco da segunda parte da trilogia criada por Andrei Serban. E nós fizemos isso em Bordeaux, onde eu abri um espaço novo para o espetáculo. Eu estava trabalhando para Jean-Louis Barrault naquela época. Nós nos conhecíamos muito bem, então, quando eu fui para Nova Iorque, ela me emprestou seu *loft*, de graça, e ele me dava pouquíssimo dinheiro, vinte dólares por semana, algo como isso... E eu construí... – E eu tinha que construir o anexo, o espaço novo. Eu não sei se você conhece o *La MaMa*, em Nova Iorque?

SL – Não.

JG – Há um espaço pequeno, e há um espaço grande, que nós chamamos de anexo. E nós criamos a terceira parte da trilogia dirigida por Andrei Serban. E então, nós encenamos esses três espetáculos em Nova Iorque – *Medeia*, *Electra* e *As Troianas*. E então, nós fizemos uma turnê, uma grande turnê pela Europa. Nós chegamos em Paris para nos apresentarmos em uma igreja chamada *Sainte Chapelle*. Há dois níveis naquela igreja. É uma linda igreja, a mais velha de Paris. E a terceira, *As Troianas*, nós apresentamos no *Bouffes du Nord*. Era parte do Festival de Outono, e no Festival de Outono, eles usavam o teatro de Peter Brook. Naquele tempo, Peter Brook estava procurando alguém para ajudá-lo a encontrar um espaço na América porque Peter Brook era parte do presente da França pelo Bicentenário para os Estados Unidos, em 1976. E a França ofereceu aos Estados Unidos artistas franceses para fazer teatro e cinema lá. E foi bizarro porque nós oferecemos um diretor inglês. Esses são os franceses, eles fazem o melhor que podem. Então, ele me perguntou se eu tinha interesse em fazer aquilo. E eu disse que sim. Ele estava especialmente interessado no meu treinamento, porque eu trabalhei em fábricas antes de trabalhar no teatro. Eu desenhava modelos, alguns tipos de máquinas que nós tínhamos que criar para fazer algum tipo de instrumento. Era um trabalho muito interessante, mas estar na fábrica e fazer a mesma coisa todos os dias era chato, então, meu irmão mais velho me mandou para fazer um pequeno trabalho no Festival

de Marais, em Paris. Eu não sabia nada sobre teatro, mas eu fazia teatro amador à noite, depois da fábrica.

SL – Ótimo!

JG – Então, eu era assistente do administrador, então eu tinha que trazer os artistas, levar os artistas, comprar Coca-Cola, colocar números nos assentos, você sabe... Todas aquelas coisas que ninguém quer fazer, e porque você não sabe nada e você é jovem e tem muita energia.

SL – Sim, você faz tudo!

JG – E é bom ficar perto dos artistas. E porque você é jovem, todos esses artistas são muito gentis com você. Em algum momento, eles disseram – “Você sabe desenhar?”. E eu disse – “Sim, esse era meu trabalho na fábrica”. “Então, vá até o arquiteto deste teatro, porque ele está atrasado com o desenho do palco.” Então, eu fui a esse escritório, onde havia apenas um arquiteto, apenas uma pessoa. E ele não estava atrasado só para esse festival. Ele estava atrasado para esse festival e para um outro! Então eu passei dia e noite ajudando ele a finalizar a planta. E eu fiquei com ele por dez anos depois disso.

SL – Oh, meu Deus!

JG – Então, eu fui lá para um mês...

SL – Para ficar apenas um mês.

JG – Sim. Então, eu voltei para o festival e eu trabalhei com ele por um ano, e então decidi ser diretor de palco. No ano seguinte, no Festival de *La Famille*, eu fui assistente de diretor de palco. E, depois disso, eu perguntei no *Théâtre du Vieux-Colombier* se eles estavam precisando de alguém. Eu não sabia nada sobre direção de palco, mas, em um mês, eu aprendi com o homem que estava indo embora. E então eu comecei a fazer teatro daquele jeito à noite. E, durante o dia, eu trabalhava com o arquiteto. Essas duas partes

interessaram ao Peter Brook, porque ele estava procurando por alguém para buscar um espaço, não para construir o cenário. Ele não queria ter que construir um cenário para cada cidade. Ele queria, em cada cidade, encontrar um espaço que pudesse receber o cenário inteiro. Nós deveríamos fazer uma turnê pelas cidades norte-americanas. E são dois lados, arquitetura e teatro, que o interessavam muito. E então, eu nunca parei de olhar para a arquitetura. Eu sempre trabalhei com arquitetura e, agora, estou construindo um teatro com um arquiteto em Nova Iorque.

SL – É mesmo?

JG – Sim. E outro em Madri, então, eu sempre mantive um pé na arquitetura e o outro no palco. E eu gosto disso, porque nós precisamos de uma ponte.

SL – Sim, é importante.

JG – Sim. Então, eu aceitei esse emprego e eu fui para os Estados Unidos para procurar espaços diferentes; e o meu contrato era para seis meses, e eu acabei ficando por quase vinte e cinco anos! Uma coisa era interessante, porque eu nunca contei essa história ao Peter Brook. Quando nós estávamos em Roma, eu transformei um espaço para *A Conferência dos Pássaros*. E todo mundo dizia que Peter Brook era um Deus, então ele devia saber tudo. E eu pensei comigo “talvez ele não precise de uma pessoa tão jovem quanto eu, que não tem muita experiência”. Mas, ao mesmo tempo, ele foi a Roma, e em Roma havia uma pessoa nova organizando a cultura. Ele queria transformar um parque, e então ele me disse – “você pode fazer o que você quiser, porque, depois, nós vamos transformar esse parque. Eu tenho apoio e eu posso cortar árvores, e posso fazer um morro com areia...” Era uma grande máquina... Então, eu construí uma parede, eu cortei árvores, construí os assentos, e nós tivemos esse espaço extraordinário pela primeira vez, para *A Conferência dos Pássaros*. Porque *A Conferência dos Pássaros* nunca tinha sido apresentada em um ambiente interno até aquele momento. Nós a montamos em Avignon e então fomos para...

SL – Espaços abertos.

JG – Sim, para um espaço aberto. Peter Brook chegou, e então, ele olhou o espaço, ele trabalhou com os atores, e então, ele me disse – “o espaço é muito grande. Então, esta noite nós podemos empurrar assentos para fazê-lo ficar um pouco menor.” Você sabe, nós não podemos empurrar assentos. Temos que quebrar tudo e fazer de novo. Então, eu não fiz nada porque eu achei que não tínhamos tempo, não tínhamos as pessoas para fazer aquilo, nem o dinheiro. Mas, durante o espetáculo, ele veio até mim e disse – “Você sabe, Jean Guy, é melhor assim”. Então, eu entendi que nós tínhamos algo a ver juntos porque ele não tem a visão de espaço que eu tenho. É um trabalho meio complicado imaginar um lugar...

SL – Para receber...

JG – Terminado, você sabe, com os atores, com todo mundo. Quando você vê uma coisa, você tem que imaginar como seria com a proporção certa. Porque o espaço que procurávamos não era o cenário. O cenário é mais ou menos a forma. Peter Brook não estava procurando uma forma, ele estava procurando um espírito e proporções. Porque quando falamos de seres humanos, estamos falando de proporções.

SL – Sim.

JG – Porque nós temos três dimensões. E o espaço tem três dimensões, o cenário tem apenas duas dimensões, duas faces. Esta é a principal diferença – como os atores se movem dentro de um espaço, e como manter lá, o que é o mais importante, a presença deles. Mas, nós temos também que buscar uma certa estética porque, primeiro, o espaço é o cenário, e o público está dentro do cenário. E porque o público está dentro do cenário, ele não está assistindo, está *compartilhando*. Atores e público no mesmo cenário. Essa é a primeira coisa, A segunda coisa é provavelmente a mais importante, porque... no palco, para dar um *zoom*, nós não podemos fazer como no cinema. E não muda muita coisa se o ator se mover para perto do público, porque ele estará perto apenas de uma parte do

público, mas não de todo mundo. Então, criar um efeito de zoom é mais ou menos eliminar tudo de trás do ator. Então, você apaga a luz, e a parede tem que desaparecer. Então, os atores ficam sozinhos e parece que eles estão mais perto... Porque quando estamos assistindo a alguma coisa que está na nossa frente, estamos assistindo a alguém dentro de um contexto. E este contexto nos conta a distância. Não há referência, não há possibilidade de se saber a distância exata. Quando você olha as nuvens no céu, você não sabe o quanto alto elas estão, até que um avião venha abaixo ou acima das nuvens, e então você entende se elas estão muito altas ou muito baixas. É a mesma coisa quando você está olhando para um palco. Um ator pode parecer muito distante, mesmo se ele não estiver distante, porque o contexto cria muitas referências que te dizem que o ator está distante. Como se você estivesse no canto da sala.

SL – Sim.

JG – Você parece menor do que se você estivesse na frente da parede. Mas é exatamente a mesma distância. Porque seu cérebro acha que, se você está no canto, há uma perspectiva, então, você parece menor. Então, nós nunca vemos a verdade. E nós temos que trabalhar com isso. Porque nós não vemos a verdade, nós podemos organizar o espaço de um jeito que os atores pareçam mais perto ou não. Por exemplo, se há um teto baixo, o espaço parece muito amplo. Se o teto é muito alto, o espaço parece mais íntimo. Porque você elimina uma referência. Então, todos esses tipos de coisas são muito importantes quando você está procurando um espaço para Peter Brook, sentir a distância exata entre os atores e o público. E essa distância não é cinco ou seis metros. Essa distância é como aquele ator vai parecer dentro daquele espaço. Então, naquele espaço, poderia ser cinco metros, em outro espaço, poderia ser três ou quatro. E essa é a dificuldade real para que se aprecie a presença dos atores e, em turnê, Peter Brook tem exatamente a mesma impressão. A mesma relação entre atores e ele. E ele se senta na terceira ou quarta fileira, mais ou menos, para dirigir os atores. Então, ter

essa relação significa mudar a abordagem. E não é uma questão de ter doze metros nesta direção, e dezessete metros naquela direção. Porque depende de que tipo de espaço, qual é a forma do espaço, o quão alto é o espaço, o quão profundo é o espaço, e qual é a cor do espaço. E tudo isso cria uma certa relação entre você e a parede. E algumas paredes arrastam o ator para trás, e outras paredes empurram o ator para o público. E esse é um exercício muito bom para entender o que... – Como nós podemos ter alguma coisa... – Como o espaço pode nos dar alguma coisa. Mas, ao mesmo tempo, é muito difícil porque, se você cometer um erro, você não pode mudar nada. Você teria que mudar a posição dos assentos, o que é mais ou menos impossível. Então, você tem que decidir as possibilidades de presença dos atores antes de construir qualquer coisa. E isso requer uma certa pesquisa e uma certa experiência. Nós cometemos alguns erros, mas nós transformamos mais ou menos duzentos espaços e deu tudo certo em quase todos. Então, isso foi algo muito interessante.

SL – Sim, é! Outra coisa que é muito interessante para mim. Em *Mahabharata* Brook teve alguma coisa a ver com as teorias gregas?

JG – Na forma?

SL – Sim, durante a peça. Foi estranho, porque você tem o inferno, você tem o céu, você tem as entradas das partes.

JG – Sim, mas isso não teve nada a ver com os gregos, porque os gregos não inventaram nada, eles apenas usaram o espaço. Você sabe, você precisa construir o espaço que você precisa e não construir o espaço por causa da tradição. Eu odeio tradição. No Teatro, a tradição não faz o menor sentido. Nós estamos em 2001, 2014, ou estamos nos anos 1960, você sabe, as tradições são diferentes e a relação com o público muda. Os gregos têm formas naturalmente muito simples, porque eles não precisam de mais. Eles apenas precisam ter as pessoas em volta do palco. E essa é a forma mais simples que podemos imaginar para uma cerimônia. E a tragédia grega era, primeiramente, uma cerimônia, e, depois, uma competição

em Atenas. E, mais tarde, o Teatro se desenvolveu em todos os lugares. Mas, o mais importante era essa competição em Atenas. E foi assim que isso chegou até nós, com Sófocles, Eurípedes, e etc. Mas, antes, havia uma cerimônia, porque era o início do ano, em março. É por isso que dizemos “dezembro”, porque é o décimo mês. O décimo primeiro era janeiro, e o décimo segundo era fevereiro. As pessoas se esqueceram, mas há, dentro da nossa cultura, muitos vestígios da origem da nossa civilização.

SL – Certo.

JG – Então... Mas, nesse Teatro, nós estávamos procurando pela relação mais simples que poderíamos ter com aquela cidade, naquele dia. Você sabe? E, em outra cidade a relação é diferente. Exceto o que nunca muda, a relação forte que precisamos entre atores e público, e essa distância exata. Que não é uma certa metragem, mas uma certa apreciação. Porque também depende de quão distante o público estará sentada no local. Nós estamos procurando por essa curva que temos aqui, mas, muitas vezes, isso não é possível. Então, nós temos que organizar o público no local até um certo ponto. Senão, os atores não podem chegar perto do público se quiserem. Então, é um pouco complicado, há vários detalhes diferentes que temos que checar. Mas, mais ou menos, isso funciona. Mas, a relação grega é a da forma muito simples. Nós vemos o público e os atores, e então nós temos um espaço, como no Teatro grego. Mas, o Teatro Grego tem apenas duas entradas no palco. Eles têm esse camarim que eles chamam de “cena” atrás, e o “proscênio” é o que nós chamamos de palco hoje em dia. Peter Brook cria essa conexão entre essa forma grega, forma greco-romana, e o teatro de semi-arena², que é a forma elisabetana, de Shakespeare. E o proscênio em forma de arco. Então, nós temos no teatro elisabetano, um tipo de bastidor. Isso nos dá a possibilidade de ter seis entradas, que são – duas entradas atrás do proscênio, duas portas, e duas entradas através da audiência. Porque não há palco, a primeira fileira da audiência fica no palco.

2 Thrust theatre.

SL – Sim.

JG – Então, nós temos... – E isso é interessante porque uma vez eu transformei um espaço em Avignon para *Mahabharata* chamado *Bourbon*, e esse espaço é usado todos os anos porque todo ano eles usam esse espaço de fora, é uma pedreira para concertos, ou teatro ou qualquer outra coisa, ou para dança. E eles podem usá-lo como ele está porque o que nós fizemos com Peter Brook foi mais ou menos universal. Então, todos podem usá-lo porque está nas proporções corretas. Então eles não precisam modificá-lo. A acústica é boa. Quando você está dentro, você se sente bem, você não sente que é grande demais ou pequeno demais, você apenas se sente bem. E é redondo, mais ou menos redondo. E há três lados diferentes, três saídas diferentes. Quando nós transformamos o espaço em Nova Iorque, você leu essa história, a cidade queria reformar o teatro depois de *Mahabharata* e *O Jardim das Cerejeiras*, mas eles nunca o fizeram, porque todo mundo adorou o teatro como estava. Então, agora, eles estão trabalhando no palco temporário que eu construí para *Mahabharata*. Ele foi construído para durar um ano e isso já faz vinte e cinco anos ou mais. E há um palco novo lá, mas ninguém ainda o utilizou. Então, é o que eu estou falando, isso é possível porque, mais uma vez, a transformação criou uma forma universal que todos podem usar sem ter que modificar a relação principal. E o cenário, o espaço em si pode ser usado como está.

SL – Você acha que da primeira vez com *Mahabharata* – Por exemplo... Quando você diz “espaço universal”, você está se referindo aos trabalhos de Brook, porque ele quer ser universal. A pesquisa dele quando ele veio para Paris era para montar um grupo universal, diferente. Multiétnico, pessoas diferentes do mundo todo, etc. Você acha que há uma conexão? E como foi, no começo, vocês descobriram essa forma, essa relação, ou ela foi desenvolvida ao longo do tempo?

JG – Não no começo, mas ela foi desenvolvida muito rapidamente. Porque, primeiro, a experiência que eu havia tido antes, eu trabalhei com Jean-Louis Barrault e com o arquiteto dele e Jean-Marie Serreau, várias pessoas que também estavam

procurando por simplicidade. E a questão central era esta – quando você está trabalhando no Teatro, e isso é verdade para outras coisas... – Quando você está trabalhando com Teatro a referência é o ser humano, a primeira referência é a proporção do ser humano. Quando você conversa com arquitetos hoje em dia, e você pergunta a eles – “por que não há nenhum ser humano nos livros de arquitetura?”. Porque a maioria dos livros agora, e isso não era verdade no passado, especialmente no século XIX, quando havia pessoas em toda a parte, eles desenhavam pessoas em toda a parte. Mas, hoje em dia, não há ninguém nas fotos.

SL – Sim.

JG – E quando você pergunta ao arquiteto por que eles fazem isso, eles dizem – “porque o ser humano tem proporções erradas”. – Então, é fabuloso perceber que nós não somos bons... Que nós não temos a forma certa para os arquitetos. Deus não entendeu a arquitetura. Sim... Mas, eu posso imaginar... Se o ser humano fosse diferente, a arquitetura seria diferente também. Então, eu não acho que exista uma relação entre a arquitetura moderna e a proporção do ser humano. Porque se nós fossemos diferentes, acho que também teríamos as proporções erradas para a arquitetura moderna. Sempre proporções erradas.

SL – Sim.

JG – Porque a arquitetura quer trabalhar para si mesma. Você sabe, quando eu construí o teatro, os arquitetos vieram na segunda-feira, quando não havia ninguém no teatro para tirar fotos. É muito bizarro! Os atores, dançarinos, pessoas da administração, o público incomodavam os arquitetos. E isso é exatamente o oposto do significado do que o teatro deveria ser para Peter Brook. Que é o ser humano no centro de tudo. E o ser humano como referência para tudo. Então, quando eu faço um espaço, eu não uso a fita métrica. Eu uso apenas meus passos. Como o arquiteto do começo. Então, às vezes, não é perfeito, mas eu sei que são quinze passos, meus passos, minha dimensão. E, mais ou menos, porque era mais rápido e mais fácil fazer

daquela forma, mas há algo interessante por trás disso, que é – quantos seres humanos podem estar entre os atores e o público, ou quantos seres humanos nunca estarão lá?

SL – Entendi.

JG – Mas, quando você está assistindo alguém, por exemplo, nós estávamos falando hoje, nós escolhemos... – Por que este local? Porque nós não nos conhecemos... Então, não podemos ser mais próximos. Sabe, na vida, há uma distância natural para fazer tudo. E há uma distância natural para o ator falar com o público. Há todas essas pessoas ao redor... Então, isso foi uma coisa muito importante para mim porque eu sempre viajava antes da companhia. A companhia terminava o trabalho no sábado e, então, eles chegavam... Eles viajaram no domingo, e visitaram o teatro na segunda-feira. E nós nos apresentamos na terça-feira e etc. Então, nós economizamos tempo e os atores não tiveram que ficar em um hotel.

SL – Por muito tempo...

JG – Nós viemos por causa do cenário. Então, quando eles chegaram, o cenário estava terminado. O espaço estava transformado. E uma coisa foi muito curiosa sobre a chegada dos atores. Eu fiz uma marca no chão, que, para mim, não era o centro do espaço, mas o centro de gravidade, que é onde eu acho que a relação entre os atores e o público deveria estar. E quando os atores chegam, eles vão ao palco, e olham para o público. E é ali que eles vão representar. Mesmo que Peter Brook diga a eles – “Chegue mais perto” ou “Fique deste jeito” ou “Fique daquele jeito”, eles sempre acabam...

SL – Ali.

JG – Exato, porque é ali que eles sentem todo mundo. Se eles não estão na minha marca, eu tenho certeza de que, no dia seguinte, Peter Brook vai me dizer “Podemos ficar mais perto ou empurrar...?” – Sabe? Então, esse é um momento muito importante para mim porque, se os atores, quando eles vêm, param na minha marca. Está feito, ok?

SL – Você fez seu trabalho.

JG – Sim, eu fiz meu trabalho, e vai funcionar. Porque, depois disso, nós temos pouquíssimo tempo para mudar qualquer coisa. Então, esse é um momento muito importante para mim. Na maior parte do tempo, funciona, mas, claro, depois que tivemos experiências e treinamento, e nos conhecemos muito bem um ao outro, Peter Brook e eu. Mas, a dificuldade daquele trabalho era que nós tínhamos que encontrar um coprodutor que fosse mais ou menos... – Berlim, Zurique, Nova Iorque... – cada cidade daquelas sempre participaria na criação do espetáculo. Então não era apenas comprar o espetáculo, dar dinheiro para o espetáculo existir. Aquilo era a base para Peter Brook. Então, mais ou menos, cinco, seis cidades ao redor do mundo... Tóquio... Onde, às vezes, nós ficávamos por seis meses, um ano. Nove meses para vários espetáculos, *Carmen* ficou algo como isso em Nova Iorque, sabe, períodos muito longos. Então, para assinar um contrato com essa cidade, nós tínhamos que ter certeza de que poderíamos nos apresentar em algum lugar. Então, eu tinha que ir antes de o espetáculo existir. Então, a questão para mim era – “Peter Brook, o que você quer?”. A resposta era – “Eu não sei”. Sabe, Peter Brook está *procurando* por algo, ele não pode responder àquela pergunta. Então, cada vez que eu visitava as cidades para assinar o contrato, talvez seis meses ou um ano antes... –

**SL – Oh, meu Deus, porque ele ainda estava desenvolvendo...
A peça...**

JG – Sim, porque a administração precisava ter certeza de que nós teríamos o dinheiro para começar... E *Mahabharata* teve nove meses de ensaio, então nós tínhamos que conhecer as cidades muito antes. Então, eu tive que ter uma reunião com Peter e perguntar qual era a cor do espetáculo. Qual era a proporção, quantos assentos, quantos atores... Nós tínhamos que imaginar alguma coisa, para que eu pudesse ir a algum lugar, e então imaginar o que iria acontecer antes, para que pudéssemos ter o primeiro ensaio. E isso foi uma experiência interessante, porque, depois desse processo tão longo...

Você encontra uma companhia, você transforma o espaço, você constrói os assentos, é muito longo, você tem o engenheiro e várias outras pessoas... E, então, você tem que manter a sua primeira ideia. Senão, você perde alguma coisa e, no fim, não era aquilo que você estava pensando em fazer, junto com Peter. Então, aquilo era o mais difícil – manter o espírito. E a cor do espaço era uma das questões. *Mahabharata* era mais ou menos rosa, vermelho... Eu não sei por que, mas tem vários detalhes como esse, de um espaço para o outro. Uma vez, nós encontramos uma pedreira azul, na Nova Zelândia, que era absolutamente linda, com o ocre do chão, e o ocre do figurino. Mas há alguns detalhes que nós precisamos encontrar desde o princípio. E os atores... – Seres humanos. Porque um ser humano ocupa um certo espaço aqui, no *Bouffes du Nord*. E nós queríamos ter exatamente a mesma relação. Não necessariamente a mesma distância, porque se tivermos... – Aqui, nós temos quinhentos assentos, nós temos todo mundo ao redor, no nível da rua. Com dois camarotes. Claro, num espaço aberto, nós não podemos ter camarotes. A organização será diferente, com provavelmente mais pessoas... Eram mais ou menos novecentas. Então, como a proporção do espetáculo e do público vai funcionar? Essa era a questão. Se você fizer o espaço grande demais, as entradas dos atores levam tempo demais, e, então, você muda alguma coisa na razão do espetáculo. Se a distância for muito curta, então, elas são muito compactas, e parece muito bizarro. Então, em Avignon, por exemplo, nós visitamos uma pedreira, e há uma foto, no livro, dessa pedreira, e era uma pedreira abandonada. E havia um monte de coisas pelo chão, um monte de pedras que caem todos os dias. E Peter Brook estava observando o espaço com Chloe Obolensky, que fez os figurinos para *Mahabharata*. E eles perguntaram – “o que você acha se nós nos apresentarmos aqui?” E eu disse a eles – “não, se nós fizermos *Mahabharata* nesta pedreira, nós deveríamos nos apresentar ali.” E eu andei dez metros para frente. E Peter Brook disse – “é muito pequeno!”. E eu disse – “não, é maior do que no *Bouffes du Nord*. Esta pedreira é muito alta, tem cerca de sessenta metros de altura, então, tudo parece pequeno. Mas quando nós construirmos os assentos, para empurrar o público com relação àquela parede, para criar

um tipo de teatro grego, e com as luzes à noite, eu acho que vai funcionar.” Peter Brook não estava convencido, eu podia ver... – Então, eu disse a ele – “ok, então, nós levantamos o chão 3 metros, porque nós temos que fazer isso, para ter uma rocha, e os cascalhos e tudo, porque, se chover, a água vai escoar bem rápido, e, depois de uma hora, nós podemos fazer a peça. E, então, fazemos um caimento para a saída, para que a água possa sair e ficar lá. E, então, construímos uma grande parede, na terra, para finalizar o espaço e modificar a acústica. Nós faremos isso, construiremos a primeira parede, e então você volta, e haverá tempo para mudar”. Então, eu fiz isso, e ele voltou com Chloe Obolensky e Jean Kalman, eu acho, para ver o espaço. E era exatamente o mesmo lugar, a mesma distância, e, então, ele disse – “é muito grande”. – Então, Peter Brook disse que era pequeno demais, e, depois, grande demais. Eu acho que... Então, nós tivemos uma discussão e eu mostrei a ele no espaço, que não estava terminado, apenas a primeira parede, eu mostrei a ele mais ou menos, o espetáculo inteiro. Então, eu tive que interpretar todos os atores, para mostrar a ele onde a água ficaria, e o rio atrás e etc. Eu disse isso, e, então, quando ele veio, no final, ele viu que funcionava, na proporção certa. Mas até a noite de estreia, ele não estava convencido... – Mas, naquela noite, com o público, era exatamente a proporção correta. Que era muito maior do que aqui, no *Bouffes du Nord*, porque nós tivemos que... – A pedreira era enorme! Então, essa experiência foi interessante para imaginar como a presença do ser humano pode se manter igual, mesmo se o espaço for diferente. Mesmo se o espaço for maior. Porque, muitas vezes, o ator parece muito longe, pequeno, também, a presença acústica, porque Peter Brook nunca queria usar microfones. Então, nós temos que criar a acústica perfeita.

SL – Eu estava curioso a respeito disso, as cidades que contratavam vocês, eles te davam dinheiro para fazer tudo, ou como vocês eram capazes de reconstruir tudo? Como funcionava?

JG – Na maior parte do tempo que eu trabalhei com Peter Brook, eu era um membro da companhia, e, quando nós chegávamos a

uma cidade, havia duas possibilidades – uma instituição particular, como quando nós fizemos *Carmen*, foi a Fundação Schubert que tomou conta da produção com Alexander Cohen. Isso era uma coisa. A outra coisa era, na maior parte do tempo, talvez oitenta por cento do tempo, era a cidade, ou o governo que tomava conta. Então, nós não tínhamos que pagar nada.

SL – Mas, por exemplo, se vocês quisessem, ou melhor, se vocês precisassem, vocês recebiam uma quantia em dinheiro para reconstruir um lugar, ou era... –

JG – Não, não, não era assim. Nós trabalhávamos com a cidade, e a cidade pagava por tudo.

SL – A cidade pagava por tudo... Oh, certo.

JG – Por que, em uma turnê normal as pessoas virão para cá – Numa turnê normal, o público... – Não diretamente o público, mas a cidade ou os organizadores têm que pagar pelo transporte do cenário e também pagar um técnico para construir o cenário. A ideia com Peter era não transportar nada. Caso contrário, os atores teriam que esperar. Nós terminaríamos em uma cidade, desmontaríamos o cenário, o colocaríamos num avião ou num barco, iríamos para outra cidade, e então, haveria um intervalo. Custa dinheiro, porque todo mundo tem que esperar cinco dias ou uma semana até o cenário chegar, então...

SL – Para reconstruir tudo e...

JG – Isso era uma coisa. E a segunda coisa era não ter um cenário, porque o cenário pode funcionar em uma cidade, mas não em um novo espaço em outra cidade. E então, não teríamos essa relação tão importante da qual precisamos, que é ter os atores e o público no mesmo espaço. Mesmo espaço significa o mesmo tipo de cor e estética. Não necessariamente exatamente o mesmo espaço. Às vezes, nós temos que construir alguma coisa para ajustar quase o mesmo espaço. Então, o dinheiro era gasto pelas pessoas que faziam os serviços. Eu ia até lá, eu escolhia o espaço, eu fazia um plano, eu pedia uma transformação, para

construir uma parede, pintar tudo... Dependia, às vezes, nada; às vezes, muito. E a organização pagava por isso. Depois, havia um acordo sobre o custo da peça, quanto a peça...

SL – Quanto a peça deveria custar para dar lucro.

JG – Quanto eles gastaram para nos receber. Então, isso era outro acordo com a administração. Porque, se a transformação custasse uma fortuna, é claro que nós dividíamos, mais ou menos... Mas o técnico e tudo o mais vinham... E isso era importante porque, na maior parte do tempo, nós tínhamos que transformar os espaços para diferentes tipos de público. Nós fomos aos Estados Unidos, onde as pessoas têm hábitos diferentes, e proporções diferentes, os americanos são maiores... – Ou no Japão... E eu não quero impor um jeito francês. Porque se a relação entre o público e os atores vem de mim, e se a estética do palco vem de mim, eu não quero mudar os hábitos do país. Eu dou a eles mais ou menos a forma que eu quero, mas os detalhes, e a cor, e a qualidade vêm das pessoas que nos recebem, porque o organizador em Nova Iorque sabe que tipo de conforto o público quer ter. E os japoneses: o quão limpos os assentos deveriam estar etc. E eu não quero dizer a eles como eles devem fazer isso. Eu quero que... – Porque o público tem que vir e se sentir confortável. Não estar em algo completamente diferente e estranho, o que poderia acontecer se nós impuséssemos um jeito francês. O que nós queremos mostrar a eles não é como estamos construindo assentos, mas como estamos fazendo aquele espetáculo, o que é completamente diferente.

SL – Entendi. Jean, antes de você começar a trabalhar com Brook, você teve algum contato com o trabalho dele? Em Londres, por exemplo, você viu aquelas peças?

JG – Não, não. Eu vi um espetáculo, mas, assim como eu vi muitos espetáculos, jamais pensei que poderia trabalhar com aquele Deus. Não, era alguém... Especialmente na França, todo mundo via que ele era alguém especializado em Shakespeare. Nós o conhecíamos por isso. E eu não conseguia imaginar, quando era jovem, porque, naquele tempo, eu fazia alguns cenários e um pouco de iluminação, mas eu era jovem, eu nunca

fui à escola para aprender isso, então... Meu treinamento não era tão grande, então, eu não podia imaginar que Peter Brook estava procurando alguém como eu. Então, eu vi um espetáculo, mas nunca imaginei que iria trabalhar com alguém como ele.

SL – Qual espetáculo você viu lá?

JG – *Sonho de uma noite de verão.*

SL – Você gostou?

JG – ...em Paris. Sim, era fantástico! Mas, eu não estava pensando no cenário, eu estava apenas assistindo...

SL – Assistindo o espetáculo.

JG – Sim. E nós vimos o *US*, porque ele estava... Tem um filme, que está em Paris agora. *Tell me lies...*

SL – Eu tenho.

JG – Ah, você tem o filme? Nós podemos comprar na...?

SL – Na internet, sim.

JG – Ah, sim, eu vou comprar. Eu não tenho. Mas agora, está passando em dois ou três cinemas em Paris.

SL – Está passando? Ah, perfeito!

JG – Sim, sim. Eu acho que isso é importante. Hoje em dia, há guerras em toda parte e ninguém mais protesta. Comparado com todos os protestos que haviam...

SL – Os que haviam naquele tempo... Isso é outra pergunta. Por que Brook... Eu sei que ele... Mas, às vezes eu vejo que pessoas envolvidas com ele querem discutir política, e ele... Não é o foco dele. Como ele... Qual era o acordo sobre isso no grupo?

JG – Não, porque há... Para Peter Brook, o Teatro não está aqui para dar uma resposta. Eu acho que se você explora a

questão do ser humano, como Shakespeare, Molière e etc., você explora...

SL – Não é uma...

JG – ...todas as questões do ser humano.

SL – Sim.

JG – Mas Shakespeare não tem que nos dar uma resposta. E ele nunca deu. Ele nos deixou uma grande pergunta no final, como em *Rei Lear* ou... Você sabe. Mas ele está observando um processo em *Rei Lear*, aquele homem como um profundo... Ele está abrindo os olhos, ele está aqui, observando seu próprio interior, ele estava cego antes. Eu acho que, com Peter Brook, é a mesma situação. Ele dá elementos para o público, para maximizar as perguntas. Em duas ou três direções. A primeira direção é não ter coisas demais no palco, e, por isso, os espaços vazios que ele fez. Para não ter coisas demais no cérebro e no espaço. Senão, você já diz ao público no que eles devem pensar. Então, quando estávamos trabalhando, Peter Brook disse muitas vezes, “o trabalho do diretor é eliminar e eliminar, porque você deve manter apenas o que for necessário para a imaginação”. Quer dizer, você tem um tijolo no palco, e alguém sobe no tijolo, ele pode dizer, “estou no topo da montanha”, depende de como ele interpretar isso. Exceto se, antes disso, você usar o tijolo como um tijolo, daí não vai funcionar. O tijolo pode ser usado de várias formas, até o momento de o tijolo se tornar um tijolo. Então, a imaginação ainda está funcionando. E nós sabemos disso. Então, nós podemos usar muitos elementos – uma paleta e uma grande bobina para cabo de luz e coisas como essas. Então, aquilo poderia ser um tanque, poderia ser uma mesa, você sabe, uma cadeira, poderia ser um monte de coisas, até o momento em que uma cadeira se tornasse uma cadeira. E é aí que a imaginação para. Então, você tem que eliminar do palco tudo que... Não é uma questão de significado das coisas, porque nenhum objeto tem um significado real. O significado é dado pelos atores. O ator usa alguma vara, como um bambu, ou alguma coisa, e daí ele usa o bambu e faz assim,

e abre uma porta. Você sabe, é apenas uma convenção entre o público e os atores. Até que aquilo para porque nós seguimos para outra coisa, e então o bambu é apenas um bambu até outro momento. Então, o trabalho que temos com Peter Brook é trazer coisas, pesquisar coisas que possam ajudar a imaginação, que possam ajudar os atores nas peças. Mas não prender muito o público. Senão, o público não precisa imaginar, e isso é um problema com o cenário. Quando eu trabalho com estudantes, eu pergunto a eles, “o que nós precisamos para o teatro?” Para o teatro, nós precisamos, primeiramente, de alguém com uma ideia para fazer teatro. Porque ninguém pede por teatro. As pessoas que querem fazer teatro escolhem fazer teatro, e pedem ao público para vir. Eles dizem, “eu tenho uma coisa para compartilhar com você, vamos...”

SL – Vamos...

JG – “...e você tem que pagar. Sinto muito, você tem que pagar”. Essa é a primeira coisa. E então, há o texto, atores e público ao mesmo tempo. Mas, imediatamente depois disso, o mais importante são os figurinos e a iluminação. Você não pode representar nu. Mesmo se você representar nu, você quer dizer alguma coisa que faça sentido. E a iluminação. Não a iluminação para criar uma atmosfera, a iluminação apenas para ver. Pode ser o Sol, mas, nós precisamos de luz. Porque nós temos um figurino, nós sabemos quando e onde. Porque qualquer figurino conta onde estamos e quando estamos. E a luz cria... Mesmo que você não queira, a luz cria uma atmosfera. A luz vem daqui ou de lá e cria, no rosto dos atores, um rosto dramático ou... Você sabe. Então, nós temos, mais ou menos, o que nós precisamos. Então, nós não precisamos de um cenário. Ou o cenário é o que está faltando. É interessante porque nós já temos o texto, os figurinos, nós sabemos onde, sabemos quando, sabemos muitas coisas. Então, a questão é, agora, na hora de fazer o cenário, a questão é explorar o que está faltando. Talvez, nós não precisemos de um cenário, mas nós precisamos ter esse debate entre os cenógrafos e com os diretores, para decidir que não precisamos de nada. Claro, essa discussão é muito importante. Mas, há um paradoxo,

porque o primeiro encontro entre o diretor e alguém que vai fazer o espetáculo é com o cenógrafo. A primeira discussão é com o cenógrafo. Porque, mesmo que nós não precisemos de um cenário, nós precisamos de um espaço onde...

SL – Vocês possam se apresentar, claro!

JG – Sim, nós precisamos nos apresentar em algum lugar. E há apenas dois espaços na vida para seres humanos – natureza e arquitetura. E esses dois espaços não são naturais. A natureza não é natural. Quando você traz atores para a frente de uma árvore, a árvore tem as proporções erradas, mas você não pode dizer à árvore que ela tem as proporções erradas. Porque a árvore não vai gostar de saber que ela tem as proporções erradas, ela faz o melhor que pode. Mas, você precisa transformar a natureza e você precisa transformar a arquitetura. É para isso que temos cenógrafos. O que nós precisamos adicionar, isso nós podemos decidir. Mas, na maioria das vezes, nós tínhamos alguma coisa porque... O diretor disse ao cenógrafo – “eu preciso de uma entrada”. E a tradução tradicional de “entrada” para um cenógrafo é “porta”. O cenógrafo não ouviu “entrada”, ele ouviu “porta”. Mas “porta” significa construir uma parede para segurar a porta. E porque a parede é chata, você faz janelas. E, no fim, você tem um cenário grande. E não, o diretor não quer isso. Ele quer uma entrada. E uma entrada pode ser apenas esse bambu, e o ator pode mover esse bambu, e então nós temos uma entrada.

SL – Entendi.

JG – Essa conexão entre o diretor e os técnicos que vão trabalhar com o diretor é essencial. Nós entendemos um ao outro ou não? Essa é uma pergunta muito importante. E isso foi muito interessante porque, depois de algum tempo com Peter, nós não tínhamos que falar. Peter Brook me disse um dia – “nós conhecemos um ao outro tão bem que...” Porque eu havia dito a ele – “este ano, nós não nos falamos.” E ele respondeu – “mas nós não precisamos”. Você sabe, nós temos essa intimidade forte entre nós. Então nós entendíamos

quando víamos os atores, víamos a improvisação, o trabalho acontecendo, e sabíamos o que nós precisávamos – o que estava faltando, o que estava funcionando e o que não estava funcionando. O que tínhamos que pesquisar, e o que tínhamos que mudar – E essa intimidade era uma coisa fantástica. E eu acho que entendi muito bem o que o Peter Brook estava procurando.

SL – Conte-me mais sobre o processo *Mahabharata*. O que você... Não a construção dos espaços, mas... Você esteve em todos os ensaios...? Quando você disse ao Brook para mudar as coisas...

JG – Sim. Isso é uma coisa comum, muitos cenógrafos não assistem aos ensaios. Eles constroem o cenário, mas eles não veem...

SL – Não veem nada.

JG – Sim. O que, de alguma forma, é bem bizarro. Eu assisto a todos os ensaios porque eu preciso saber *de dentro* o que nós precisamos. E então, depois disso, quando eu procurava outra cidade, eu sabia, de dentro. Porque quando você quer mudar alguma coisa em um espetáculo, você tem que mudar de dentro. Você não pode modificá-lo de fora. Porque a parte de fora é uma forma, e a forma é o processo final. Se você quer mudar algo, você não pode mudar a forma, porque você modifica o significado, e você tem que saber por quê.

SL – Correto!

JG – Sabe, a posição de um ator no palco em relação a outro tem um certo sentido. Naquela posição, ou naquela posição, também, com relação a uma parede, ou ao centro, ou ao centro de gravidade. Ou do ponto de vista do público. Quando você quer dizer ao público, “ser ou não ser”, há uma posição específica, porque você diz ao público, “você pode me ajudar a resolver esta questão?”. Sabe, você não pode compartilhar isso com o resto do elenco. Nem com a mãe, o pai está morto, você sabe... Então, qual é a distância correta para dizer isso ao público?

Nem tão longe, nem tão perto. Nós temos que ajustar isso. O espaço tem de estar correto. Para isso, você precisa entender o que Peter Brook quer ter como um resultado final para aquele momento específico. Se você não está assistindo ao ensaio, você não pode entender isso. Então, eu estava envolvido com nove... Mas, também, todos os dias, nós tínhamos que encontrar algo, algum suporte... Sabe, os atores, mesmo que, no final, nós não tivéssemos nada, no começo, nós tínhamos muitas coisas para ajudar os atores a pesquisarem para a improvisação. Depois, nós eliminamos coisas, mas eles têm que começar com algo. Nós tivemos um carro, uma vez, no palco, para *The Iks*, um urso de verdade para *O Jardim das Cerejeiras*, e, depois, todas aquelas coisas desapareceram, e foram substituídas apenas por um som, ou por um tronco para fazer os assentos, ou, - você sabe... Mas, nós temos que pesquisar, também, o jeito das coisas, o movimento, como beber café com uma xícara de café. Primeiro, você precisa da xícara de café para aprender. Senão, o movimento não fica correto, e nós não conseguimos entender o que o ator quer dizer. Então, todos os dias, nós trazíamos coisas, trazíamos roupas, trazíamos os suportes, pesquisávamos alguns detalhes, a cor, o chão, trazíamos um tapete e a areia, e experimentávamos com os atores. Era um processo vagaroso, pesquisar todas as coisas que nós teríamos no final. Por exemplo, o chão para *Mahabharata* era algo muito importante. Que tipo de terra natural nós poderíamos ter? Nós queríamos ter terra, mas trazer terra para o palco não estava funcionando, então, você tem que encontrar a mistura perfeita entre areia, argila, palha, água, para não ter poeira, é bem complicado. Poeira no palco não é possível, senão, eles perdem a voz... Então, há esse processo, durante os ensaios, onde todos pesquisam. Eu pesquiso, o figurinista pesquisa... - Jean Kalman vinha desde o primeiro ensaio, Peter Brook pedia a ele que viesse, e também começava a pesquisar a iluminação.

SL – E o lago? Havia um lago lá e eles punham fogo nele... Isso era feito com o quê?

JG – Nós pesquisamos isso também. Procuramos por um líquido que queimasse na água, sabe, pesquisamos tudo isso porque, no

final, tinha que ser absolutamente seguro para os atores, nós nunca tivemos um acidente grande... Isso é muito importante, fazer algo que não ofereça perigo para os atores. Isso era algo que nós pesquisávamos todos os dias.

SL – E o rio... Havia um rio no cenário...

JG – Sim, no fundo.

SL – E era feito com água? Ou...

JG – Era água de verdade. E o lago, em frente, a lagoa também era água de verdade. O problema era, “como podemos misturar terra com água?”. O que é contraditório. Mas, em *Mahabharata*, era muito importante ter fogo, terra, ar, e água. Os quatro elementos principais. Porque eles se apoiam.

SL – E como foi? Eu tenho duas perguntas sobre isso. O material das pesquisas, vocês o traziam, e vocês tinham um lugar para mantê-lo para outra produção, ou era apenas durante a apresentação?

JG – Não, não havia um lugar para guardá-lo. Nós mantínhamos várias coisas que poderiam ser usadas para o próximo espetáculo, como bambu, por exemplo, nós usamos bambu na maioria das peças. Tapetes, coisas básicas que poderiam ser usadas para os próximos ensaios, mas nós não mantínhamos... Exceto... Essa é uma questão que nós tínhamos, mas, você sabe, na maioria das peças, não tínhamos quase nada, as coisas cabiam em dois ou três baús. Eram principalmente suportes, mais do que cenários. Mas nós perguntávamos ao Peter, “você vai fazer esta peça de novo ou não? Você vai fazer uma turnê com isso ou não?”. *Carmen*, por exemplo, nós fizemos outras nove vezes. Toda vez que precisávamos de dinheiro, fazíamos uma turnê com *Carmen*. Para pagar *Mahabharata*, fizemos uma turnê de *Carmen*. Então, mantivemos tudo de *Carmen*.

SL – E como era a interação entre o seu trabalho, o trabalho do figurinista e o do iluminador? Vocês discutiam juntos ou traziam tudo...

JG – Sim, nós não tínhamos uma grande reunião, no final de um ensaio, às vezes, fazíamos uma pequena reunião, mas entendíamos um ao outro, nós... Sabe, isso é uma coisa muito importante no trabalho de Peter Brook. Peter Brook é alguém... Uma de suas qualidades é ouvir. Ele é alguém que para e ouve, quando você está na frente de Peter Brook, ele te ouve. E isso é bastante raro, poucas pessoas ouvem, a maioria quer falar. Então, ele nos ensina a ser muito concentrados e a ouvir, não apenas o trabalho no palco, mas a entender o que está acontecendo, e é por isso que era importante estar no ensaio. Porque nós entendíamos o processo, entendíamos as mudanças. Então não era necessário fazer uma reunião, porque todo mundo estava lá, e nós víamos tudo todos os dias. E então, tínhamos uma pequena reunião sobre uma questão técnica específica, por exemplo, mas nós entendíamos um ao outro. E então, depois, Peter Brook tinha uma conversa específica, por exemplo, com a figurinista, Chloe Obolensky, procurando a primeira tentativa, a cor dos figurinos, e nem todos precisam estar lá. E então eu falava com ele sobre o chão, ou, você sabe, coisas assim. Mas nós nunca gastamos... Sabe, muitos grupos de teatro gastam muito tempo em reuniões que são muito chatas, porque a maioria das pessoas na reunião não precisava estar lá. Mas Peter Brook dizia, “nós estamos no mesmo espaço, nós somos um grupo pequeno”. Peter Brook gostava de ter um grupo bem pequeno à sua volta, no máximo catorze ou quinze atores, apenas alguns técnicos, eu, e era isso. Sabe, alguém para organizar a turnê, a administração, o mínimo de pessoas possível, Peter não tinha assistente, então era isso. E havia Chloe Obolensky, Jean Kalman e os atores. Funcionava bem porque éramos bem poucos. Se nós precisássemos de alguma coisa, nós pedíamos a alguém de fora para ajudar, como com o fogo, ou para construir alguma coisa...

SL – Específica?

JG – Sim. Para manusear os figurinos... Nós pedíamos ajuda às pessoas. Mas, o grupo básico era muito pequeno, então não precisávamos ter essas grandes reuniões para nos entendermos.

SL – A razão para não manter as coisas era espaço? Vocês não tinham espaço o suficiente para manter aqueles materiais? Ou não era...

JG – Uma vez, eu aluguei um espaço fora do teatro para armazenar coisas, mas nós tentávamos não armazenar coisas demais.

SL – Eu estou pensando nisso porque Fausto pesquisou sobre o *Théâtre du Soleil*, e eles tem um lugar enorme para guardar tudo e eles criam figurinos e coisas com outros materiais. Mas é bem diferente...

JG – Há diferentes tipos de Teatro. Há o Teatro de Repertório, que precisa guardar coisas, por exemplo, a Ópera, eles decidem ter uma ópera no repertório ou não. Então, eles têm que guardar tudo. “Eu vou trabalhar amanhã, eu tenho que sair mais cedo. Porque eles mudaram minha reunião mostrando o modelo com o qual eu vou trabalhar na ópera”. Então, eu pergunto primeiro – “você vai guardar isso ou vai usar em apenas uma ópera?”. Porque nós temos que nos preocupar com como carregar coisas, e como ajustar coisas de uma ópera para a outra, então, isso é uma questão se você tem um Teatro de Repertório. Mas, alguns espetáculos como *Carmen*, *A Conferência dos Pássaros*, *Mahabharata* tiveram uma vida longa. A vida mais longa foi a de *Carmen*, durou cinco ou seis anos. Então, quando uma coisa termina, ela termina. Você não pode armazenar os cantores e os músicos. Há momentos nos quais é muito complicado ter muitos espetáculos em turnê, e guardar tudo. *Mahabharata* foi... A vida de *Mahabharata* durou três ou quatro anos, e depois terminou para sempre. Nós tínhamos muitas coisas da Índia, e nós tínhamos que devolvê-las para a Índia, ou queimá-las, senão, nós tínhamos que pagar impostos. Então, nós as queimamos...

SL – Oh, meu Deus!

JG – ...e tudo de *Mahabharata* desapareceu nas chamas. Eu salvei algumas coisas que eu dei para uma companhia jovem sem contar à administração, mas a maioria das coisas que nós tínhamos...

SL – Foi destruída.

JG – Desapareceu nas chamas. Exceto o que nós havíamos criado na França. Mas tudo o que veio da Índia desapareceu. Mas, você sabe, o Teatro é o hoje, não o ontem.

SL – Não é manter... Sim! É a arte de hoje. É para ser destruído.

JG – Quando você come, a comida termina, você tem que começar de novo. O Teatro é assim.

SL – Jean, outra pergunta que eu tenho é... As paredes, a cor das paredes, por que era...

JG – Estas paredes?

SL – Não, para *Mahabharata*. Elas eram vermelhas, um pouco vermelhas, ou eram marrons?

JG – O chão era marrom, era argila, era marrom, e as paredes do *Bouffes du Nord* naquele tempo eram cinzas, porque o teatro tinha queimado. Então, por causa do fogo, as paredes estavam poeirentas e cinzas. Nós limpamos a parede do fundo do palco, da primeira vez, e nós descobrimos que, na parede, havia um cenário. Um cenário pintado talvez nos anos vinte ou trinta, há muito tempo atrás. Chloe Obolensky e Peter Brook decidiram manter aquilo, e apenas aumentar a cor do cenário. O cenário ainda está lá, mas você não pode vê-lo, porque há várias cores sobre ele. Mas o cenário ainda está... As linhas do cenário ainda estão na parede. E é uma fazenda de vacas – Eu não sei que espetáculo eles faziam com aquilo, mas... E a cor do espetáculo era mais ou menos... As cores dos figurinos eram pretos e amarelos, cores quentes, mas não

vermelho, não tinha vermelho algum, apenas algumas coisinhas eram vermelhas, havia o fogo, havia pós-vermelhos, e as paredes eram brancas, creme, e um pouco cor-de-rosa. Mas, não vermelho! Então, depois, a parede ficou branca e verde para *A Tempestade*. E para *Pelleás*, nós as pintamos de vermelho, como o *Salon* de Debussy. E as paredes ficaram vermelhas desde então por dois motivos. Primeiro, o governo queria ter certeza de que esse teatro nunca desapareceria, eles queriam por esse teatro na lista de monumentos históricos. Mas, não há nenhuma fachada. Então, eles classificaram o interior... - então, nós não podíamos mudá-lo...

SL – Dentro?

JG – Sim, dentro. Por outro lado, esse vermelho no palco cria uma conexão com o Teatro original, então há uma unidade de cor agora, porque, originalmente, o teatro era provavelmente vermelho, como a maioria dos teatros na França.

SL – E, você pode me dizer... Como era organizada a companhia, no começo, quando você entrou? Era focada no Peter, ou era um tipo universal... Você já me contou um pouco, mas... Tudo era organizado, os atores eram os mesmos, ou mudavam dependendo da...?

JG – A origem da companhia foi a origem do grupo. Antes de Peter Brook se mudar para o *Bouffes du Nord*, ele estava trabalhando em um espaço dado de graça pelo governo francês, e o dinheiro de Peter Brook vinha de fundações diferentes, Ford, Gulbenkian e outra, eu esqueci (Anderson). Então, o grupo trabalhou por anos – desde 1967, algo assim – sem mostrar nada. Eles trabalhavam para eles mesmos, faziam turnês, eles iam ao BAM em Nova Iorque, eles iam a São Francisco, trabalhando com o Campesino e etc. E, um dia, eles queriam mostrar uma coisa, porque eles fizeram *Kaspar Hauser*, para crianças, você sabe... Mas aquilo foi muito íntimo, não completamente oficial. Mas, naquele tempo, havia uma pessoa que ajudava o Peter Brook a organizar tudo, que era Micheline Rozan, que trabalhou por um bom tempo num teatro chamado Temps, com Jean Vilar. E ela tem um senso

extraordinário para organizar as coisas, para falar com o governo, para encontrar o dinheiro. E, um dia, Peter Brook queria mostrar *Timão de Atenas* ao público, e eles queriam representar no Teatro Odéon. Mas, Micheline Rozan sugeriu a Peter Brook encontrar outro espaço, “se houver um teatro vazio e nós pudermos alugar esse teatro, então, nós poderemos mostrar mais”.

SL – Muito interessante!

JG – Naquele tempo, o *Bouffes du Nord*, como todo mundo sabe, o *Bouffes du Nord* era visitado por muitos diretores, mas todos queriam que o governo desse dinheiro para reformar esse teatro. E o *Bouffes du Nord* era um lugar privado, ainda é um lugar privado. E Peter Brook alugou esse teatro todos os dias quando ele trabalhou lá. Então, o governo disse, “não é normal o governo dar dinheiro para reformar um lugar privado, um lugar privado tem que ser reformado por dinheiro privado”. Ninguém podia ter o *Bouffes du Nord*, porque ele era uma arena e, naquele tempo, representar em uma arena era algo muito bizarro. Mesmo que o Grupo Houston existisse, e houvesse algumas experiências como o *Roundhouse*, em Londres, haviam alguns espaços como esse, talvez o *Market* existisse em Johannesburg, haviam alguns espaços pelo mundo onde eles representavam em uma arena. Mas, na França, ninguém havia tido essa ideia. E essa ideia era algo novo, a de usar esse teatro como estava. Peter Brook visitou esse teatro com Jean Claude Carrière, e eles descobriram esse espaço como uma arena, porque o dono havia destruído tudo para construir uma garagem. E ele não sabia o que fazer com a madeira que estava dentro, então ele queimou a madeira dentro do teatro, e o teto desapareceu, e o telhado desapareceu. E as pessoas que moravam ao redor de teatro disseram a ele, “agora, pare com essa ideia de garagem”; depois do incêndio elas disseram, “isso acabou”. E o teatro ficou daquele jeito, chovia dentro, por anos! Os assentos desapareceram, a cor desapareceu com o incêndio... Então, Peter Brook visitou o espaço e ele queria que o governo liberasse algum dinheiro para consertar esse teatro, e então o governo disse, “nós não vamos reformar esse

teatro”. E Peter Brook e Micheline Rozan, eu acho, disseram – “e se nós mantivermos o teatro como ele está?”. “Oh, isso é diferente!” Então o governo deu um pouco de dinheiro para refazer o telhado, fiação elétrica nova, portas de segurança novas para atender à nova regulação, e era isso. E o palco tinha desaparecido, e Peter Brook trabalhava na frente do palco, e então, eu aumentei o palco um ano depois. Essa é a história. Então, aquele grupo era apenas um grupo de atores com aquela pessoa, Micheline Rozan e Regine Buchulat, que era assistente dele. Peter Brook teve uma assistente que era irmã de Natasha Parry, esposa de Peter Brook, Nina Soufy e a assistente de Micheline Rozan eram as que supervisionaram a transformação do teatro. Porque não havia nenhum diretor de palco, não havia nenhum técnico por trás. Havia apenas esses dois administradores e a assistente de Peter. Então, quando ele chegou aqui, o grupo foi vagarosamente se formando. Quando eu cheguei, eu cheguei aqui um ano depois da abertura, havia um técnico, um diretor de palco, que fazia tudo – iluminação, som, tudo – e a administração era um pouco maior. Mas, a administradora, Micheline Rozan, também era a empresária. Ela tinha um escritório ao mesmo tempo. Para Peter Brook fazia um trabalho de meio-período. Mas depois, gradualmente, ela passou a trabalhar apenas para Peter Brook, porque o grupo ficou mais e mais famoso, e nós tínhamos mais espetáculos, e tínhamos esse teatro, e a pergunta era, “quando Peter Brook não estiver usando esse teatro, o que podemos fazer? Nós temos que pagar o aluguel todo mês”. Então, Micheline Rozan fazia a administração de tudo aquilo. Por exemplo, o Festival de Outono usava o *Bouffes du Nord* o tempo todo, e depois, ela teve que trazer outras pessoas. Porque Peter Brook usava esse teatro para ensaiar por, mais ou menos, dois ou três meses, então nós nos apresentávamos, e depois nós entrávamos em turnê. Então, por um ano, o teatro ficava vazio. Então, se nós estávamos em turnê ou preparando o próximo espetáculo, a cada dois anos, mais ou menos, Micheline Rozan tinha que tomar conta do teatro e encontrar um espetáculo de fora para fazer dinheiro. Então, naquele tempo, eu acho, nós éramos um ou dois... Havia alguém para limpar o teatro, um ou dois... Havia duas pessoas para vender ingressos... Mas, no começo,

Micheline Rozan vendia ingressos, todos ajudavam sempre que podiam. Mas, quando eu cheguei aqui, talvez fossem seis ou sete pessoas e os atores, que eram atores permanentes – Michèle Collison, Andreas Katsulas, Yoshi Oida, seis ou sete atores. Nós éramos catorze ou quinze no total.

SL – *Qui est là...* Você estava com a companhia quando eles estavam discutindo sobre isso? Como a ideia veio e como...

JG – Peter Brook queria pesquisar sobre autores diferentes. Havia um japonês...

SL – Zeami.

JG – Sim. E Shakespeare, claro, e também... Eu acho que, por trás da ideia de Peter Brook, havia algum tipo... Você sabe, Peter Brook é muito próximo de Sophia. De Sophia Gurdjieff, e Sophia queria conectar todas as filosofias diferentes em uma. Não para ser uma religião, mas apenas para ter uma filosofia para pesquisar dentro de você mesmo, para encontrar você mesmo de dentro. E eu acho que Peter Brook, com essa peça, quis conectar as coisas mais importantes, as pessoas mais importantes que fizeram do Teatro o que ele é hoje. Como Craig, Appia...

SL – Stanislavski...

JG – Sim, e Shakespeare... E foi um trabalho enorme escolher os textos, e... E depois, nós desenvolvemos essa... Nós tentamos encontrar uma forma para aquilo, e isso foi bem complicado de fazer. Nunca foi propriamente terminado. Foi muito interessante encontrar no palco o mínimo de elementos, eu estava muito envolvido com aquilo, encontrar o mínimo de elementos para mostrar tudo que nós queríamos mostrar sem ter que trazer muitas coisas. Uma mesa e uma cadeira... Por exemplo, eu desenvolvi uma cadeira específica para Peter Brook, uma cadeira que tinha apenas uma dimensão. A largura da cadeira era 43, a altura era 43, a profundidade era 43, e as costas também eram 43.

SL – Perfeito!

JG – Sim.

SL – Eu acho que eu vi uma foto dessa cadeira.

JG – Sim, sim, porque eu a usei em vários espetáculos. Nós a desenvolvemos para esse espetáculo, e então nós também a usamos em *The Man Who* e em *Phénomène*. E você sabe...

SL – E a ideia do tapete, como veio?

JG – A ideia do tapete veio do *Carpet Show*. Peter Brook costumava fazer vários *carpet shows*. Nós estamos em um espaço aberto, nós queremos improvisar alguma coisa.

SL – E vocês abriam seu tapete!

JG – Na rua! Alguém carregava um tapete, e outra pessoa carregava um tambor, e a música, e outra pessoa carregava, você sabe, um pequeno baú com alguns suportes, e nós parávamos em algum lugar, e improvisávamos na rua. Costumávamos fazer isso muitas vezes durante o período de *The Iks*, *Conferência dos Pássaros*, *Ubu*... Por muitos anos, de manhã, e à tarde, fazíamos improvisações nas ruas ou na universidade, ou na frente de pessoas surdas, ou cegas, na prisão, nós representamos na prisão, e, então, à noite, fazíamos o espetáculo. Então, era um... E todos participávamos disso. E quando estávamos em turnê, éramos apenas duas ou três pessoas supervisionando a turnê, alguém para a iluminação, eu, e a pessoa da administração, então... Sabe, era um grupo minúsculo, muito intenso...

SL – Eu estou adorando isso. Você acha que *Qui est là* é uma... Eu ouvi que... Eu li em algum lugar que *Qui est là* foi uma inspiração para, mais tarde, a tragédia de *Hamlet*. Ele pôde experimentar alguma coisa lá porque foi...

JG – Sim, porque foi baseada em Shakespeare, e especialmente em *Hamlet*. Mas, eu não acho que foi... Foi uma pesquisa mais ou menos sobre a relação forte entre atores, diretor

e público. Como isso funciona. Então, Craig, por exemplo, Peter Brook conhecia Craig muito bem. Eu gosto muito de Craig, você sabe, a palavra *espaço vazio* veio de Craig, não de Peter Brook.

SL – Mesmo?

JG – Sim. Ele foi o primeiro a usar essa expressão. Então, eu acho que foi mais ou menos para pesquisar, para costurar as ideias principais, as filosofias principais desenvolvidas no teatro em diferentes partes do mundo, em diferentes situações. Como aquilo pode estar em uma relação muito íntima com o público todos os dias de suas vidas. Mostrar a religião, mostrar tudo o que o teatro desenvolveu. E porque essa relação tem um lugar específico no Teatro, é interessante ver o teatro desaparecer, e voltar... O teatro é... Por exemplo, hoje, há uma crise em toda parte, e o teatro funciona muito bem. Porque as pessoas precisam do teatro não apenas para ver um espetáculo, mas mais do que isso. Também para estar juntas, e para fazer parte de um grupo, e para pensar sobre si mesmas. Sabe, você assiste a um espetáculo que é um tipo de espelho, e então... Peter Brook me disse uma coisa interessante um dia... Ele disse, “nós assistimos a uma tragédia, e assistimos a uma comédia. Com a comédia, ficamos muito felizes no final, e quando assistimos a uma tragédia, não deveríamos ficar felizes no final, mas ficamos, porque entendemos um pouco sobre a vida mais uma vez. E isso nos faz felizes”. E é por isso que o teatro é uma parte importante das nossas vidas na vida moderna. Nós dizemos que o teatro vai morrer, e então há mais e mais teatro ao redor do mundo. É um contraste. Um paradoxo, mais uma vez. Eles constroem teatros em toda parte, até mesmo em países onde não há uma tradição de teatro.

SL – Sim, é diferente, sim.

JG – Você deveria checar se funciona bem.

SL – Está funcionando.

JG – Sim?

SL – Uma amiga me disse que, quando há barulho ao redor, é bem difícil de entender tudo, mas... Ela disse que, se mantivermos... É por isso que eu...

JG – Nós deveríamos ir para dentro?

SL – Não, não, está tudo bem. Eu acho que está tudo bem. Você acha que, durante o processo de *Mahabharata* até *Hamlet*, o modo como você trabalhava com Peter, mudou ou era a mesma coisa?

JG – Não.

SL – Você disse que vocês entraram mais em contato, e que conheciam um ao outro, mas...

JG – *Mahabharata* foi um tipo de ápice do trabalho, eu acho, íamos, pesquisávamos, e o grupo era muito próximo. Jean Claude Carrière trabalhou com Peter Brook no texto, e Marie Hélène, a irmã de Peter Brook... E depois de *Mahabharata*, Peter Brook estava procurando por alguma coisa diferente. Fizemos *A Tempestade*, outra ópera, e então *The Man Who...* Naquele período funcionou de um jeito diferente. Primeiro, a economia começou a mudar. Nós não encontrávamos as mesmas possibilidades de transformar um espaço, ficou mais difícil do que antes. Mas, nós tínhamos transformado muitos espaços em muitas cidades, espaços abandonados. Mas a cidade, na maioria das vezes, queria destruir esse espaço. Depois que nos apresentávamos lá, eles o mantinham. Então, tínhamos um espaço permanente em Glasgow, em Frankfurt, em Nova Iorque, você sabe... Então, haviam dez ou doze cidades no mundo onde poderíamos voltar, porque nós tínhamos um “anexo” do *Bouffes du Nord*. Um tipo de anexo do *Bouffes du Nord*. Em Copenhaga, tínhamos um posto de gasolina, por exemplo... Mas, também, o modo como estávamos trabalhando era bem diferente, porque o grupo permanente de atores ficou menor, alguns atores saíram. Andreas Katsulas foi para Los Angeles, Michèle Collison foi

para Toronto, no Canadá, para ensinar e dirigir uma escola. Alguns atores desapareceram. E o grupo começou a trabalhar de formas diferentes. Havia uma base... Alguns atores vieram de *Mahabharata*, alguns atores novos vieram, Maurice Bénichou, por exemplo, veio de *Ubu* e fez várias peças. Eu acho... Eu sinto que, com *Mahabharata*, começamos um período novo, um período econômico novo, e uma nova forma de trabalhar. Tínhamos, às vezes, mais possibilidades, mas... Peter Brook estava procurando por alguma coisa diferente. Por exemplo, Peter Brook queria ir à África do Sul, e ele conhecia o *Market Theatre* há bastante tempo. E ele visitou novamente o *Market Theatre*, e, então, fomos lá, e tivemos... Peter Brook sempre foi muito próximo à África, ele fez uma viagem à África para *The Iks*, e, depois, sempre tivemos atores africanos. E depois de *Mahabharata*, tivemos mais atores africanos. Especialmente Sotigui Kouyaté, que era um ator fantástico, alto, com uma presença extraordinária. Infelizmente, ele morreu há um ano. Então, era um tipo diferente de trabalho que fizemos antes e depois de *Mahabharata*. Ainda muito interessante para mim, mas de um jeito muito diferente. Mas, começou a ser mais difícil transformar espaços ao redor do mundo, por causa do dinheiro.

SL – Você gosta do trabalho... Da tragédia de *Hamlet*? Você gosta do resultado final?

JG – Eu gosto do primeiro, porque Peter Brook escolheu atores ingleses extraordinários. Mas eu não gostei tanto da versão francesa. Mas... Porque Peter Brook transformou muito *Hamlet*, mudou os lugares do texto, cortou muitas coisas, e deu um papel muito forte a Hamlet. E isso foi algo que me interessou muito, porque eu acho... Para mim, *Hamlet* é um tipo de peça na qual Hamlet abre uma porta, e ele encontra alguém atrás da porta, e ele fecha essa porta, e, então, ele abre uma nova porta, e ele está procurando uma resposta. Abre uma porta, não há uma resposta, fecha a porta, abre outra porta, não há uma resposta, etc. Então, é uma exploração fantástica da questão do ser humano sobre a vida. Como podemos encontrar respostas para questões impossíveis? Ou questões quase impossíveis. E

eu acho que o que Peter Brook fez, daquele jeito, ele deu... Porque dentro de *Hamlet*, há coisas que não são tão importantes, por exemplo, o pai de Ofélia está lá para fazer piadas, para fazer as pessoas rirem. Num espetáculo, é importante criar um respiro. Há um respiro, e, então, você começa de novo para a parte difícil. E Shakespeare faz isso com muita frequência, e muito bem. Ele cria um respiro no meio do espetáculo, porque *Hamlet*, geralmente, dura cinco horas, então, é muito denso e longo. Então, você pode cortar, assim como você pode cortar em *Carmen*, porque houve uma imposição para o compositor, para que houvesse mais música para o balé, ou porque havia uma competição entre os cantores, para haver mais música... Então, há coisas demais. Você não sabe, porque há uma criança, que faz uma dança, você sabe... Há muitas coisas em *Carmen* que não são necessárias para que história, e seguir a questão principal de *Carmen*, que é sobre liberdade. Carmen é um Don Juan feminino, que canta, “eu nasci livre, e vou morrer livre”. E na peça pode haver coisas mais importantes que ela, e não sabemos o porquê. E Peter Brook, com *Carmen*, fez exatamente a mesma coisa. Ele voltou apenas a... E então, ele chamou a peça de A tragédia de Carmen. Porque aquilo, na realidade, é a tragédia de Carmen. Ela está, assim como Hamlet, buscando vida. Então, toda a vida complicada dos relacionamentos, sabe, o ser humano é bastante complicado. A vida é bastante complicada.

SL – Sim, ela é. E como foi o processo de sair do grupo?

JG – Para mim?

SL – Sim.

JG – Foi bastante claro, porque trabalhei por vinte e cinco anos. No último ano, não falei com Peter, e eu disse isso a ele, que respondeu, “nós não precisamos nos falar, porque nós sabemos... Não há nenhuma vírgula entre você e eu”. Foi isso que ele disse. Eu já estava pensando sobre essa questão – talvez o ciclo esteja terminado. Nós demos um ao outro o nosso melhor, e agora é hora de começar algo diferente. Eu estava muito interessado em passar aquele conhecimento explorado e desenvolvido com Peter Brook para jovens. Eu não tinha tempo, trabalhando aqui, para

fazer workshops, para viajar... Então, simplesmente saí, e acho que foi uma decisão acertada. Isso foi há doze anos e, desde aquele tempo, eu tenho trabalhado com arquitetos, feito muitos cenários e figurinos, e ensinado estudantes por toda parte, Nova Iorque, através de workshops, eu acho que essa é a melhor forma... Porque Peter Brook escreveu muitos livros sobre seu trabalho com atores. Mas há o trabalho, o trabalho físico ao redor disso. O processo de construção do espetáculo. Ninguém fala sobre isso. Então, acho que também é muito importante dizer o que significa “simplicidade”. “Simplicidade” não é apenas não ter nada no palco, é muito mais complexo do que isso. Meu workshop se chama “Simplicidade é muito sofisticado”.

SL – Perfeito. É assim mesmo. A última pergunta, acabei de me lembrar dela, quando você conheceu Brook, e vocês estavam começando, *A Tragédia de Carmen*, da primeira vez, ele já tinha uma ideia do que ele queria explorar, ou foi durante o processo?

JG – O primeiro encontro que tivemos... Eu nunca tinha trabalhado com ele, e eu tinha que integrar um espetáculo que já existia, então eu não acompanhei os ensaios. Foi *The Iks*. Eu perguntei a ele – “do que você precisa? Que tipo de espaço você está procurando? Qual a cor, qual o tamanho...”. E ele respondeu – “eu não posso te dizer, você vai reconhecê-lo”. E nessa ideia de, digamos, não de encontrar, mas de *reconhecer* há uma diferença essencial entre “encontrar” e “reconhecer”. Esse trabalho de reconhecer é muito importante, muito interessante.

SL – Sim... Isso é tudo. Muito obrigado pela sua paciência.

JG – É suficiente?

SL – Sim, eu acho que, para mim, é suficiente. Há algo mais que você queira me dizer?

JG – Não, mas nós podemos beber alguma coisa.

SL – Sim, perfeito!

FIM.

Capítulo 16

ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM JEAN KALMAN

Transcrição e Tradução – Renata Oliveira
Supervisão – Giselle A. Freire e Sergio Ricardo Lessa Ortiz
Revisão – Giselle A. Freire

A entrevista com Jean Kalman ocorreu em 16 de julho de 2012 em um café no entorno do cemitério Père-Lachaise na cidade de Paris na França. Essa entrevista foi indicada por Yoshi Oida para que pudesse ter uma visão mais ampla de como se relacionavam todos os elementos das visualidades teatrais no trabalho de Peter Brook. Definitivamente, a iluminação é um componente extremamente significativo e interfere diretamente na composição tanto dos trajes como da cenografia e este relato contribuiu de forma especial na produção da dissertação de mestrado intitulada: Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook. Jean Kalman tem criado desde 1979 a iluminação para produções teatrais e de ópera na França, Japão, Reino Unido, Holanda e Itália. Foi responsável pela iluminação de alguns espetáculos do diretor inglês tais como O Jardim das Cerejeiras, Mahabharata, A Tempestade, Dias Felizes, entre outros.

Sérgio Lessa (SL) – Eu tenho algumas perguntas, porque eu queria saber...

Jean Kalman (JK) – O que você está estudando, na verdade? Você está estudando...

SL – Estou estudando sobre o trabalho do Peter Brook... Escolhi algumas de suas peças...

JK – Sim. É verdade o trabalho do Peter Brook tem a ver com arquitetura.

SL – É.

JK – É um estudo fascinante, tudo junto. Quando você faz... Talvez fazendo a iluminação, talvez usemos muito de arquitetura no teatro. Porque de alguma maneira quando você faz a iluminação você começa a olhar para os ângulos de uma maneira que você se aproxima do palco. Você pode encenar no espaço do palco. E é aí que percebemos onde estão os problemas, como as coisas estão. A rigidez da concepção dos teatros. De repente, dando uma maravilhosa significância a isso. É interessante. Nós só pensamos com sabedoria quando olhamos para a arquitetura. Eu considero que os arquitetos, e não são essencialmente estúpidos, não eram nos séculos XVIII e XIX, eles eram os mesmos estúpidos, só pessoas normais... Com suas capacidades normais, menos ou mais inventivos. E é muito comum que em muitos teatros modernos a gente não se sinta confortável, você não se sente bem. Como pode isso, você se sente bem nos teatros dos séculos XVIII e XIX. Sim, isso tem a ver com a estupidez dos arquitetos? Não, eu não acho que eram mais estúpidos antes do que são agora, nós todos somos. Confiança, é muita confiança... se você realmente quer falar sobre o assunto, é fascinante. Eu suponho.

SL – Como você o conheceu? Como foi no começo?

JK – A primeira vez que o encontrei eu estava escrevendo sobre teatro e coisas do tipo, eu quero dizer, eu estava fazendo uma revista chamada *Travail Théâtral*. Isso foi uma parte pequena da revista falando sobre os bastidores da peça *Ubu Rei* de “Alfred Jarry”.

SL – Interessante!.

JK – Eu não fazia iluminação. Estava apenas interessado em

teatro, ía às vezes e escrevia sobre um pouco, tentando algo. Eu o encontrei rapidamente, mas nada especial. Eu tentei encontrá-lo uma outra vez, eu estava começando na carreira, com a produção do *Iks*. Uma tribo destruída e desaparecida na África. Então eu tentei vê-lo, só fui ver, eu estava em Londres e fui ver, e era maravilhoso, fiquei impressionado, foi muito bom. Mas aconteceu que... – Eu não me lembro quanto tempo depois – foi só isso, mas muitos puderam ver sua produção de Ópera dos Três Vinténs no *Bouffes du Nord*. Que até que teve sucesso, foi feita por dois jovens diretores alemães. Hans-Peter Cloos. Eu não me lembro, depois disso, não me lembro com precisão como a oferta chegou, para fazer a iluminação de *O Jardim das Cerejeiras*.

SL – Qual delas?

JK – *O Jardim das Cerejeiras*, sim, esse é o nome dela. – Você conseguia perceber o quanto Peter realmente não estava interessado nisso, no que chamamos de projeto de iluminação.

SL – Ele não estava interessado?!

JK – Basicamente não, a produção que mencionamos *Ubu* e os *Iks*, e a outra produção que eu disse. Nós basicamente abríamos uma iluminação geral. Ele estava interessado em ter uma iluminação geral de boa qualidade. Mas quando estávamos fazendo *O Jardim das Cerejeiras* ele estava interessado... – Ele estava interessado em me ver tentando criar uma atmosfera com a iluminação, manhã, alvorada, noite, as coisas mudando. E então ele queria ver a mesma cena com a luz geral.

SL – Olha!

JK – Sim, um pouco desafiador. Eu diria, um desafio moral para um jovem começando com iluminação teatral. Pensando, “nossa, que luz linda que eu fiz”, e ele dizia “esta luz está linda, mas hoje vamos tentar ver com a luz aberta”. Então, quando se *viaja* com isso, aprende-se muito a não ficar somente preso à iluminação; é algo que se pode usar ou não, transformar a cena não é mais tão necessário. Tem que estar muito aberto.

Basicamente essa era a situação, sempre. Mas acho que ele era assim com muitas outras coisas, com atores também.

SL – Muito interessante!

JK – Os atores tentavam fazer alguma coisa com muita concentração, muita tensão. E também com todo o teatro. Eu acho que ele era muito bom em desestabilizar... – Você aprende muito sendo desestabilizado, primeiro você tem que achar seu equilíbrio, o que é bom.

SL – Isso é uma boa abordagem.

JK – Sim, mas essa é a maneira que ele trabalha. Então basicamente toda a produção dele foi baseada no teatro mesmo. E, de alguma forma, é só... – Talvez na última produção, na qual eu trabalhei, que foi a ópera *Don Giovanni*. Ensaíamos no *Theatro Bouffes* du Nord mas foi apresentada mesmo num teatro em Aix-en-Provence. Então estava no palco, com uma orquestra... E foi uma produção bonita, mas você sabe quando uma produção poderia ter sido cem vezes mais bonita se tivesse se doado mais. Você consegue ver isso...

SL – Mas nessa, ele deixou você fazer algo diferente?

JK – Ele sempre foi muito aberto. Navegando na direção oposta, tentando coisas. Então, basicamente, eu acho que se ele me manteve em algumas produções é porque estava interessado no resultado final. Porque nem sempre a peça precisa de uma iluminação elaborada.

SL – Ah, certo.

JK – Não precisava. É verdade que, por um lado, quando você pensa em iluminação não existem registros, documentos.

SL – É uma pena que você não tenha isso.

JK – É. Não tem um documento. Geralmente fica tudo com o grupo.

SL – É. Como você poderia conseguir isso?

JK – Não, isso não existe. Porque, mesmo se você filmar, não passa a real sensação que obtemos com a iluminação. Então... É uma coisa efêmera, muito efêmera. Então, eu posso falar qualquer coisa para você, eu posso inventar, porque não tem como você verificar. Eu posso inventar tudo.

SL – Você trabalhou com *Mahabharata*?

JK – Sim.

SL – Como foi iluminar essa peça? E como foi o processo?

JK – Basicamente acontece sempre isso, o processo é assim: o ensaio, o ensaio das cenas, tentamos, viajamos para algum lugar – não no começo, no ensaio – no momento quando a cena passa a ter algum formato.

SL – É assim que começa?

JK – É. Não faz sentido começar antes disso. E também tem o fato da abordagem. E mudanças, mudanças. – Esse foi um processo longo. Fazer isso ter lógica. Então, sobre o ensaio: eu tive um assistente muito querido nesse trabalho e eu brincava com meu assistente sobre... – Porque a situação era: Peter estava na primeira fileira em pé olhando para os atores e reorganizando a cena, nós estávamos alguns assentos atrás dele, uns cinco ou seis, por causa da iluminação, e ele pedindo para nós tentarmos pegar a cena e estávamos brincando que fazíamos a iluminação *pelos costas* do Peter. Porque estávamos fazendo a iluminação atrás dele, era mais ou menos assim, “Hum, agora estamos sentindo seus ombros bem tensos”, ela não gostava disso, ou alguma coisa do tipo, “Desse jeito não funciona, talvez você tenha que mudar isso. Talvez isso funcione”, era muito engraçado. Mas a verdade é que ele não dava muitas indicações, não tinha uma indicação precisa, eram basicamente pequenas coisas, “Agora vamos tentar mais escuro”, “Vamos tentar mais claro”, “Talvez devêssemos fazer uma noite escura”, então você inventa uma noite escura, inventa uma iluminação. É como

com os figurinos, “vamos tentar fazê-lo frio”, você tem que inventar o frio. O frio pode ser qualquer coisa. Então, talvez ela pudesse usar calças, mas você inventa. É esse o tipo de indicação... “Oh, não vejo os rostos o suficiente”, “Aqui, não vejo os olhos dele”... Esse tipo de coisas.

SL – Era essa a forma dele interferir?

JK – É, com pequenas indicações, mas muitas vezes não aparece. Porque às vezes, você não consegue ver o que ele está olhando. E é por isso que ele quer ver isso e é quando você perde um pouco de tempo e não fala muito.

SL – Como o seu processo interferiu no trabalho de, por exemplo, Jean-Guy? Você teve contato com Jean Guy durante os ensaios?

JK – Não.

SL – Não?!

JK – Não. Jean foi um querido amigo – diretor técnico – mas ele não era cenógrafo, ele era responsável por encontrar espaços, espaços interessantes. A cenógrafa era Chloe Obolensky. De alguma forma, nós podemos dizer que ele foi alguém que, algumas vezes, de alguma maneira estava envolvido com a arquitetura dos espaços; sim essa foi a grande participação dele. Isso não era só para as construções arquitetônicas de apoio para a produção, mas também os espaços onde seriam encenadas, como teatros ao ar livre, ou armazéns – mas, procurando as soluções. Mas basicamente a cenógrafa era Chloe, ele era mais como um arquiteto que propunha os espaços em comum acordo com Chloe. Ele resolvia os problemas técnicos.

SL – Como foi o trabalho com ela, com a Chloe? Ela interferia muito na iluminação ou não falava nada?

JK – Não, ela não interferia na iluminação de maneira nenhuma. A iluminação era mais difícil, e às vezes tinha uma relação mais delicada, com os figurinos, nesse caso. Porque na maioria

das vezes os espaços eram espaços abertos. Então, não é sempre que tem uma relação com a arquitetura, como se encena, não tem muito a ver com isso... – Mas algumas vezes tinham alguns problemas com a cor das roupas. Por exemplo, um figurino ótimo na cor verde e você ilumina o figurino e ele se torna rosa... E aí realmente não é bom, fica ridículo. É, em toda produção temos que lidar com esse tipo de problema. Então, você tem que encontrar uma maneira de trabalhar com isso, se é possível tingir o figurino... – Às vezes tingir é mais difícil do que trocar... – Trabalho básico! Tudo é muito simples.

SL – Yoshi me disse que tinha um rio no cenário em *Mahabharata*.

JK – Havia água.

SL – Não, não água. Tinha água lá?

JK – No rio?

SL – No rio?

JK – Você viu um rio nas fotos?

SL – Não. Yoshi me disse que tinha um rio e que todo o cenário era o rio.

JK – O que?

SL – Isso é verdade?

JK – Tinha terra.

SL – Ok.

JK – Se eu bem me lembro, tinha terra, basicamente. E tinha uma área com uma pequena lagoa com água, que, se eu não me engano, estava à esquerda¹ da frente de palco.

1 Down stage left: frente de palco à esquerda <http://www.elftown.com/_The%20Need%20to%20Knows>, <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/dicasemail/dica21.htm>>.

SL – Um-hum <entendimento>.

JK – E se eu não me engano, em inglês essa área se chama *down stage left* (esquerda da frente de palco). Então, se você tem o palco você tem o lado esquerdo do palco na frente do palco. Não sei se vocês têm um nome diferente para essa área em português, mas em inglês é *down stage left*.

SL – Não acho que em português o nome seja diferente.

JK – Talvez em português isso seja à direita, talvez, porque do ponto de vista do público esta área está à sua direita.

SL – E no inglês é na sua esquerda. Olhando como se você estivesse dentro.

JK – É só como é chamado. E em francês chamamos de *cour*. Agora você pode aprender o vocabulário do palco, em idiomas diferentes, é fascinante!

SL – É.

JK – Porque sempre que eu trabalhava na Alemanha, quando eu pedia “à esquerda”, por exemplo – eu pedia a esquerda da frente de palco. Eles automaticamente seguiam para o fundo e não para frente, eu não sei por que, para mim a frente de palco (mostrando seu croqui) é aqui, e eles iam para lá.

SL – Então é uma completa bagunça.

JK – E aí muito rápido você entende isso, o vocabulário. Então tinha uma lagoa, talvez do tamanho de quatro mesas como estas que estamos – o teatro era bem pequeno, o *Bouffes du Nord*. Em algum momento tinha fogo na lagoa, sim tinha um pouco. Colocado com éter – Nisso e se iluminava. – muito bonito. – Em algum momento tinha fogo na terra, mas eu não me lembro do rio.

SL – Certo. Eu acho que o rio era a lagoa.

JK – Talvez. Mas talvez você encontre fotos.

SL – Sim, vou tentar.

JK – Eu acho que isso está documentado... Você procurou pelos documentos, fotos?

SL – O que eu tive acesso foi só ao filme, o que é um pouco diferente do que eu ouvi.

JK – O filme?

SL – É. O filme.

JK – Certo, o filme real...

SL – É completamente diferente.

JK – É, não é igual a produção de teatro. É uma produção de filme. É bem diferente.

SL – Sim, é completamente diferente.

JK – A maneira de falar, a concepção que Peter estava dando ao filme... Então, ele não tentou reproduzir isso de maneira nenhuma. Ele talvez tenha usado a estrutura da narrativa. Você viu o filme, então! Então, eu não preciso falar.

SL – Você viu a peça?

JK – Sobre a produção para o teatro eu posso falar até que bastante. Mas eu suponho que Yoshi tenha atuado nos dois.

SL – Sim, ele estava nos dois.

JK – Talvez tivesse um rio no filme.

SL – Mas não na peça, definitivamente não. Deve ter tido um rio no filme. Essa lagoa precisou de uma iluminação especial? Ou era só...

JK – Não. Eu não acho que se aprenda muito sobre iluminação. De alguma maneira... – Talvez você tenha razão de ter focado sua dissertação para falar sobre os figurinos e cenários. Mas

também acho que você deveria ensaiar sobre o espaço do teatro... Não falo sobre o cenário, e sim sobre o espaço mesmo, como... – Nesse aspecto Peter era muito firme na forma como construía para si um... – Muito flexível, muito adaptável para o que ele queria fazer. E ele sempre fazia essa estrutura flexível, de forma que pudesse utilizar mesmo quando o espetáculo estava viajando. Falando do teatro, quando se ía ao teatro ele estava completamente transformado, quando tinha uma grande produção. Não poderia reproduzir isso... – era onde Jean era bastante envolvido. Fazendo isso... – Eu acho que ele era muito bom nisso. Você o viu?

SL – Sim, eu o encontrei no Brasil quando ele esteve lá, oito anos atrás.

JK – Oh! Sim.

SL – E aí conversamos um pouco. Ele está no Festival de Avignon e vai voltar, e aí eu vou encontrá-lo.

JK – Talvez você devesse encontrar Peter, se puder...

SL – Eu, com certeza, adoraria.

JK – Sim.

SL – Eu tentei, mas é um pouco difícil ter acesso a ele.

JK – É assim que é, né?

SL – Como foi fazer a adaptação de tudo no Festival de Avignon... A iluminação de *Mahabharata*. Foi difícil ou...? – Porque era a céu aberto.

JK – Foi bom, mas foi outra iluminação.

SL – Ah, foi outra!

JK – Tem que ser outro tipo de iluminação a céu aberto. A maneira que o espaço reage é completamente diferente, você tem que criar uma atmosfera diferente. Mas se pensarmos na

estrutura da narrativa, você tem que encontrar o jogo da estrutura da narrativa, não pode ser o mesmo. Porque é a céu aberto, a plateia está longe... – A distância da última fileira para a frente do palco é muito maior. E as possibilidades técnicas que encontramos são completamente diferentes das que temos num teatro como o pequeno teatro des *Bouffes* du Nord – que você pode segurá-lo com uma mão. E claro que você tem todo o espaço que reage também, mas é lindo poder encenar na natureza. Umas das experiências mais emocionantes. Muito, muito mesmo.

SL – Verdade?

JK – Sim.

SL – Quanto tempo você levou? Você teve muito tempo para adaptar tudo?

JK – Eu acho que levamos um pouco de tempo, mas não sentimos que foi muito, talvez duas semanas... – Não me lembro precisamente, mas no teatro você pode trabalhar quando quiser você entra e começa a trabalhar e termina quando terminar, mas podemos dizer que não tem problema em trabalhar 8 horas ou mais. Mas no teatro a céu aberto a noite começa às 10 em ponto e o ensaio também começa quando anoitece – às vezes um pouco mais cedo – quando não está muito quente. Então, você pode começar trabalhar somente com a iluminação, sozinho, você fica lá até depois das 2 da manhã e você só tem mais 2 horas pois já será manhã novamente. Então o tempo é mais curto de alguma maneira, mas é bom, é maravilhoso. Eu aproveitei todos os lugares e continuo aproveitando. Então, estou indo para *Epidauro*.

SL – Verdade, eu adoraria ir para lá.

JK – É um teatro muito bonito... – Mas eu estou fazendo no pequeno Epidauro. Eu fiz uma produção dois anos atrás, no grande Epidauro, mas dessa vez será no teatro pequeno, o que também é muito bom.

SL – Oh, isso é legal!

JK – Sim. É também completamente... – Muito bom.

SL – Brook tinha interesse em ter uma equipe por um longo período?

JK – Sim, sim. Eu acho que quando ele encontra pessoas que trabalhavam bem ficava muito feliz em mantê-las. E você tem que segurar... Sempre que você tem alguém novo, você tem que enquadrá-los na equipe os fazer entenderem o processo. Se eu não trabalhei com ele em algum momento é porque eu estava interessado em fazer um projeto de iluminação.

SL – Sim, isso é diferente.

JK – Sim, eu tive essa possibilidade. E para ele era melhor ter alguém que ficasse com ele. Para ele é melhor manter alguém com ele, ficar com ele permanentemente. Não tem muito a ver com o talento, tem mais a ver com ficar... Então, em qualquer departamento pessoas que ele pensa no porquê deveriam ficar – todos os tipos de coisas – ele gostaria que eu ficasse com ele.

SL – Por que a ópera foi o último trabalho que você fez com ele?

JK – Na realidade, eu já estava fazendo muitas produções fora. Não me lembro precisamente, mas se você olhar a produção, eu acho que fiz *Mahabharata* e depois *A Tempestade*, depois eu não me lembro. Mas enquanto estava fazendo *Mahabharata* e *A Tempestade*, estava fazendo alguma coisa fora também. De qualquer forma eu queria fazer projetos de luz e ele não estava interessado em ter um iluminador. Então ele preferiu ter alguém que ficasse com ele permanentemente. Talvez ele tenha sentido que fosse melhor alguém que não soubesse, porque eu já estava fazendo óperas, mas também estava com ele, na maneira que ele trabalhava: uma linguagem fácil, bem fácil, uma linguagem comum. Então ele me ofereceu para participar de *Don Giovanni* como iluminador, e não como permanente membro da companhia. Mas de alguma maneira ele preferia ter membros permanentes na companhia, é uma escolha. Eu não tenho certeza se foi a melhor, pra falar a verdade.

Eu tenho a impressão que poderia ter sido melhor em outras produções, mas aquela foi a escolha dele desde então.

SL – Enquanto você trabalhava com ele, você podia fazer tudo o que queria? Isso era livre?

JK – Esse foi o mesmo processo de aproximação, encontrar o caminho. Basicamente ali não era... – É sempre muito difícil para os diretores, tudo o que eles fazem é com uma linguagem muito precisa e tinham que dizer para o iluminador precisamente o que eles deveriam fazer – qual era o interessante – ou alguma coisa acaba ficando mais claro do que deveria ser, diferente atmosfera. A linguagem é muito vaga, sempre a mesma coisa. Peter nunca tentou ter uma linguagem precisa na iluminação.

SL – Não era o foco dele.

JK – Não, ele não estava interessado. Talvez ele estivesse certo: o espaço e a energia do espaço, se dão pela iluminação. Mas para achar a linguagem é um pouco problemático, você pode fazer isso, mas...

SL – Na verdade ele tem uma frase que me lembro, que meus professores durante a graduação em arquitetura sempre diziam: “A arquitetura não existe sem a luz, porque você tem que pensar em como a luz interfere nas coisas”. E de fato, a luz interfere em tudo que você coloca no palco.

JK – É verdade. Você pode dizer isso. Mas os arquitetos, quando se trata de iluminação, essa é a última coisa que eles pensam. Não todos, mas a maioria deles, se você perguntar para eles vão dizer: “Sim, sim, sim” e aí o resultado... – É interessante...

SL – Eu tenho uma pergunta: Você acha que o não estar interessado de Peter Brook em iluminação tem alguma coisa a ver com a forma minimalista que ele tenta fazer em todos os trabalhos?

JK – Eu suponho que sim, que tem a ver com isso. O que significa que não a iluminação não é muito útil. Quando se pode

iluminar. Em suas primeiras produções no *Bouffes du Nord*, que não me recordo bem se foram quatro ou cinco produções, houve uma pequena mudança na atmosfera da iluminação, mas basicamente... E, eu acho que vi uma produção em que ele próprio fez a iluminação.

SL – Verdade?

JK – Sim. Não foi a melhor produção dele, eu acho que foi em *Medida por Medida*. Eu não acho que foi boa. Não acho que a produção foi boa.

SL – Não foi muito bem sucedida?

JK – Comparando com outras produções foi boa, mas...

SL – Comparado aos trabalhos dele...

JK – Sim, eu acho que para o padrão dele... De alguma maneira quando se aproxima a iluminação sem realmente estar dentro dela com muita frequência se acha que poderia ficar mais íntimo da cena. Então se faz dela um pouco mais escura, concentrando a iluminação no espaço da cena. De alguma maneira, o que se não percebe, o que é normal, é que se está perdendo a energia da cena, talvez. Eu me lembro disso, de ter uma atmosfera pesada e concentrada. E esse é o problema, porque quando você se concentra, quando se vai mais escuro, tem-se a impressão de que alguma coisa aconteceu, não é natural. Isso é algo interessante, como resolver este problema? Como manter a energia? Talvez é por aí que se começa um projeto de iluminação e nisso ele não estava interessado. Eu não sei se essa foi a última produção dele antes do *O Jardim das Cerejeiras*.

SL – Eu não me lembro.

JK – Você tem que saber, porque você é estudante.

SL – Um dia vou lembrar de tudo, mas agora eu não consigo. Como você trabalhou com muitos diretores depois disso? Como você define o trabalho de Peter Brook? Pergunta difícil!

JK – É verdade que a influência, dentro da atuação, é muito importante para sempre manter a energia fluindo para não deixá-la cair. Para manter sempre essa tensão triangulando entre os atores e o público. E para manter isso, quando se faz a iluminação se tenta responder a isso mantendo a tensão, e é verdade, também eliminando tudo o que não é usado para manter isso, para manter a inteligência e o entendimento da história, o que está acontecendo, e para manter a energia. Sim, muitas produções comparadas com essa, perdem em termos de desenho de luz. Mas, ao mesmo tempo, o desenho por si próprio não pode trazer isso. É uma outra escolha, essa é a outra maneira de fazer as coisas. Sim, tem sempre alguma coisa... – Cada um que está no palco é uma pessoa e se relaciona fortemente com uma pessoa. Então, há lá muitas figuras, fantoches, fantoches animados... Mas eles são pessoas reais. E eles também fazem o personagem sendo pessoas reais. De alguma maneira é como estar sempre interessado em, *de onde vem a força positiva de cada ser humano*, eu suponho. Então, de alguma forma, às vezes, esse desejo de tocar e trazer o lado positivo da pessoa no palco – e os atores, talvez possam perder alguma coisa... – Para mim é um equilíbrio delicado; porque uma produção como *Hamlet*, que é uma peça escura, no final, surge aquela sensação de que ela não é uma peça escura. Você tem uma sensação boa. Aí você se pergunta: “é essa peça mesmo?”, “Eu vi *Hamlet*?”. Sim, eu me lembro que eu realmente vi a peça e pensei.... – E isso me lembrou que naquele momento eu não estava trabalhando. Estava indo ver espetáculos, e ele teve mestres, realmente como pintores, ele me lembra a maestria de alguém como o Matisse. Eu suponho que você conheça esse pintor.

SL – Conheço.

JK – Como estudante de arquitetura... Muitas vezes é óbvio. Eu pergunto, porque, eu percebo que... Eu acho óbvio, mas... Talvez você conheça os desenhos de Matisse: figuras, o feminino, as mulheres. Muita perfeição.

SL – É isso!

JK – Eu estava pensando sobre essa qualidade nos trabalhos dele, como *Hamlet*. E aí quando você vê a ilustração... – Você sabe que Matisse fez uma ilustração de... Você conhece Baudelaire²?

SL – Conheço...

JK – O poeta francês que escreveu alguma coisa que eu não me lembro o título em inglês, *Fleurs du mal* (The Flowers of Evil – Flores do mal). Que foi muito bom, poema escuro, muito talentoso, bem suave e escuro... E quando foi ilustrado por Matisse, havia aquela harmonia linda em todos os desenhos. Então eu estava pensando, talvez essa seja a relação dele com *Hamlet*, que essa maestria em termos de beleza e harmonia. Então: se Matisse realmente estava com aquela boa intuição em *Fleurs du mal* – Essa é a boa pergunta. Então, sim, tem alguma coisa ali. Talvez sim.

SL – Mas você gostou de *Hamlet*? No final?

JK – Foi lindo, lindo. A pergunta é onde a peça aconteceu?

SL – Você viu a versão francesa ou inglesa?

JK – As duas.

SL – Qual das duas era melhor?

JK – Estranhamente a francesa, porque você podia sentir que tinha mais liberdade. Ao fazer uma adaptação para a língua francesa, você não precisava da língua, do vocabulário, porque não era mais Shakespeare. Era uma tradução, tinha a liberdade de uma tradução. Porque em inglês, é sempre Shakespeare.

² Charles Pierre Baudelaire (9 de Abril de 1821 – 31 de Agosto de 1867): foi um poeta e teórico da arte francês. É considerado um dos precursores do Simbolismo, embora tenha se relacionado com diversas escolas artísticas. Sua obra teórica também influenciou profundamente as artes plásticas do século XIX. <http://pensador.uol.com.br/autor/charles_baudelaire/>.

SL – É.

JK – Difícil!

SL – Qual foi a coisa que mais te impressionou na peça? O que ficou na sua memória?

JK – Foi o que eu falei para você, foi isso que ficou na minha memória.

SL – Agora é uma curiosidade minha, você viu *Qui est lá*?

JK – Oh, *Qui est lá*. Sim.

SL – Porque eu não tenho nenhum material sobre isso, e eu estava interessado.

JK – Como foi mesmo?¹ – Foi encenado com fragmentos de peças... –

SL – Sim.

JK – Sim, mas com citações de... Acho que teve muito de Matisse... – Era sobre um mestre maravilhoso dizendo o que deveria ser encenado. Entender o que é direção e o que é fazer teatro, mas talvez pra mim... Foi mais como uma grande espinha dorsal. Talvez... Acho que foi antes de *The Man Who*... Acho que essa foi a que teve ainda uma espinha dorsal mais forte. Porque se tem no livro de Oliver Sacks³... E sobre histórias muito difíceis e pesadas de pessoas que tinham distúrbios, doenças neurológicas. Coisas que realmente preocupam, então se sente essa tensão, mas talvez a maneira que foi construída a *Qui est lá* no contexto do Shakespeare, como se tentasse dizer o que era isso para o diretor, eu acho. Se eu bem me lembro, esse era o sentido dessa... – Sim, foi uma demonstração de como se aproveitar o teatro. Mas eu não lembro de nada que me marcou nela. A construção de cenários e figurinos não era a base... parecia que os

³ Oliver Sacks: autor do livro O Homem que Confundiu sua Mulher com o Chapéu. <<http://www.oliversacks.com>>.

mesmos elementos de construção do espetáculo com atores, que surgiram em improvisações; algo assim. Mas com *O Homem que Confundiu sua Mulher com o Chapéu*... – Eu acho que ninguém na plateia estava preocupado sobre ele ser amigo dele mesmo, porque sabiam que o personagem tinha um problema neurológico: você pode estar lá, e, de repente, não consegue mais se levantar, não sabe porque, mas você não pode, você perde seu equilíbrio, você cai no chão e coisas como essas... Você não sabe qual é a direita ou a esquerda. Simplesmente... – E tem essa sensação de que tem alguma coisa perto, te espionando o tempo todo, isso é interessante. Não é?

SL – Sim, é sim.

JK – Sim, Yoshi era maravilhoso, eu acho que ele era... – “Como você se sente com isso?” Eu acho que ele está na posição mais delicada... – porque ele continua trabalhando com o Peter... para falar sobre o que ele pensa sobre isso... Ele é bem aberto para falar.

SL – Você acha que ele me diria se já viu Brook nervoso? Porque ele aparenta ser uma pessoa calma. E eu perguntei a ele se ele já tinha visto o Brook nervoso, ou bravo, ou alguma coisa do tipo, mas ele não pôde me responder... E disse, “prefiro não responder essas questões”.

JK – Sim. Acontece. Ele é muito ativo. Acontece.

SL – Eu perguntei, porque minha professora da universidade falou que em um de seus trabalhos – que foi sobre Ariane Mnouchkine – ela é conhecida por ser uma pessoa difícil de trabalhar... Foi por isso que perguntei a ele, e ele disse que não poderia responder.

JK – Ele não é uma pessoa fácil de trabalhar.

SL – Não?

JK – Não, ele pode ser bem difícil. Você não precisa gritar ou fazer coisas do tipo, para ser uma pessoa difícil.

SL – É. Você pode ser uma pessoa difícil, mesmo aparentando ser calmo. Ele aparenta ser uma pessoa calma e...

JK – Sim, você pode ser difícil. Sabe?! Uma das maneiras do Brook ser durão, é passar por você e simplesmente ignorá-lo. Bem simples. Muito simples. Ele o olha e simplesmente passa por você, como se você não existisse... – Ele pode ser bem difícil. Então você não precisa ficar nervoso pra fazer alguma coisa assim.

SL – Com certeza!

JK – Sim. Eu tenho certeza que nunca aconteceu com Yoshi, mas tenho certeza que ele foi uma testemunha de algo assim.

SL – Definitivamente isso não aconteceu com ele. E como você conheceu Yoshi? Trabalhou com ele ou o conheceu antes?

JK – Trabalhei com ele. O encontrei antes, eu estava trabalhando com ele antes do Peter. Mas antes de Peter Brook. É verdade! Ele estava fazendo uma produção antiga... Um solo no palco. No palco falando sobre o livro *The Tibetan Book of Dead*. Eu fiz a iluminação para ele.

SL – Sério?

JK – Sim, por acaso.

SL – Legal! E foi uma experiência boa?

JK – Sim! Essa foi antes de trabalhar com Peter, eu acho. Foi parte do Festival de Outono. Porque eu estava fazendo a parte técnica da iluminação da edição do Festival de Outono.

SL – Ele é tão bom diretor como é bom ator? Porque eu nunca o vi como diretor.

JK – Sim, ele faz muitas coisas agora, óperas. Você deveria ir ver. Sim, ele é realmente um talento, faz muitas óperas. É engraçado porque ele faz muitas óperas. Ele fez muitas peças de teatro. Você sabe como funciona: ele só fez as

peças que o interessavam, agora está mais fazendo ópera. Ele acabou de fazer uma produção que está no *Théâtre Unique*, uma ópera. E nós fizemos algumas produções juntos, com iluminação e cenário.

SL – Bacana! Você trabalhou com cenário?

JK – Sim, para as produções dele, sim.

SL – Bacana!

JK – Sim, não tem nenhum mistério nos cenários dele.

SL – Definitivamente não.

JK – Sim. Eu acho que é muito importante para você, como diretor e ator, saber sobre iluminação, muitas pessoas não sabem.

SL – E os atores no Brasil muitas vezes, como não sabem muito sobre iluminação, acabam perdendo algumas coisas. Porque sem a luz eles ficam no escuro e eles tentam expressar coisas, e às vezes não é possível. É sempre bom ter uma opção para poder trabalhar com a luz e com a sua voz.

JK – Sim. Existe um bom exercício para os atores, você coloca duas luzes no palco e os faz atuar. E aí eles encontram a luz, e as melhores posições, descobrem uma energia melhor de como se aproximar e se afastar da luz. Isso pode ser bem interessante.

SL – Interessante, sim! Definitivamente.

JK – E você tem isso no *Mahabharata*, eu me lembro, os atores estavam sempre no escuro, qualquer coisa que eles faziam, iam aos poucos, devagarzinho, parar no escuro. E se via os atores tentando achar uma maneira de encontrar a luz. Quando se trabalha com isso, entende. Eu trabalho com isso, então posso sentir as pessoas.

SL – Você já tentou dirigir também, ou não?

JK – Não, até agora não. Mas isso pode mudar.

SL – É verdade.

JK – Sim, na verdade eu deveria começar a dirigir.

SL – Sim, é verdade.

JK – Talvez muito em breve. Não, eu estou brincando. Sim. Mas a arquitetura do teatro... Talvez você tenha muito trabalho.

SL – Com certeza.

JK – É complicado.

SL – Sim.

JK – Eu me pergunto o porquê. Você pensa sobre isso?

SL – Sobre o que?

JK – Por que é tão difícil?

SL – Eu não sei. Mas é difícil, sim.

JK – Sim, por que é tão difícil? Talvez o teatro não faça mais parte da comunidade, é por isso que a arquitetura nos passa essa sensação de artificial.

SL – É verdade.

JK – Você visitou alguns teatros novos na Europa?

SL – Não, os novos não. Eu acho que quando eu estava na escola... Algumas vezes... Jean Guy também me disse isso, que os arquitetos muitas vezes tentam expressar mais do que as peças que eles estão trabalhando. E eles nem sabem nada sobre teatro e eles só fazem o espaço e constroem o prédio todo. Talvez seja isso.

JK – Sim, esse é um elemento.

SL – Não que isso seja verdade, mas é um elemento.

JK – Sim, porque...

SL – Em sua opinião qual seria um bom espaço para visitar? Dos novos?

JK – Me disseram de uns bons... Dos novos eu não sei, mas me disseram... Talvez no Brasil... O Niemeyer já construiu um teatro ou nunca? Oscar Niemeyer...

SL – Sim, ele construiu um, que eu saiba, talvez tenha construído outros.

JK – E é bom?

SL – É bom, eu gosto... Mas nunca vi uma peça nesse teatro. Vi shows musicais, óperas – o que é um pouco diferente de peças.

JK – Onde é?

SL – É dentro do parque Ibirapuera. É um grande auditório, a arquitetura é linda... Mas não tenho cem por cento de certeza de que funciona bem para uma peça.

JK – É mais um auditório para shows musicais.

SL – Sim. Talvez seja isso.

JK – Talvez seja mais fácil fazer isso...

SL – Um lugar grande.

JK – Para receber óperas e shows... Do que fazer um teatro.

SL – Eu vi essa semana: *O Burguês Fidalgo no Bouffes du Nord*.

JK – Me disseram que era bom.

SL – Sim. E foi maravilhoso. Sentei de frente para o palco e foi perfeito. Mesmo sem entender muito bem francês, porque eu não sei falar francês; eu só consigo entender, mas é difícil pra mim.

JK – Quem era o produtor?

SL – Eu não lembro o nome dele. Eu estava completamente envolvido e acho que o espaço faz isso com a gente.

JK – Sim, é verdade. Esse é um espaço extraordinário, e acho que ninguém consegue construir um espaço igual a esse, agora. É só... – Em termos técnicos não há problemas para se construir um espaço como esse, hoje em dia. É estranho, mas é que isso não faz parte do vocabulário da arquitetura desde sempre. E se um arquiteto constrói um espaço como esse, ele sente como se estivesse fazendo uma coisa descontextualizada. É algo que tem a ver com modernidade, e que talvez não funcione com o teatro. Talvez...

SL – Pode ser.

JK – É um bom assunto.

SL – Sim. Vou pesquisar.

JK – Sim. Estranhamente, um espaço que tem essa abordagem, essa conexão, é uma moderna casa de ópera, uma casa de ópera moderna em que eu trabalho. Essa casa não tem a intimidade como o des *Bouffes* du Nord. Que é o Glyndebourne, que é um festival inglês, o Glyndebourne. Um festival fechado. Um dos... – É também um... – É uma casa privada. A plateia é grande, para oitocentas, ou até mil pessoas. Não é só... – É um festival grande, para uma plateia grande. Mas é privado, pertence a uma pessoa. Tem um dono. – O teatro era de uma família. E foi o dono do festival que quis esse teatro. E acho que ele pôde pedir ao arquiteto não se preocupar se era moderno ou não. E ele comprou. E funcionou, é lindo.

SL – É?! Fica em Londres?

JK – Não é no interior. Não é muito longe de Londres, mais ou menos 1 hora e meia de lá, de trem.

SL – Lugar interessante para visitar, não é?

JK – Sim, se você está interessado em teatro, é sim... – E tem... – Um espaço que eu acho que é completamente errado é o novo teatro da *Royal Shakespeare Company*.

SL – Sério, onde fica?

JK – Fica em Stratford-upon-avon. Eu me pergunto por que Jean-Guy não estava envolvido como consultor. Talvez ele estivesse envolvido no começo, fazendo uma consultoria, mas não no final, talvez. Eu espero, porque realmente não é bom.

SL – Não é bom?

JK – Funciona... Até agora – Faz a plateia... – O que acontece, porque os atores estão muito perto... – Porque a relação dos atores com a plateia é muito boa. O problema é que estranhamente há estruturas muito rígidas no teatro. É... Sem flexibilidade... Sem... – Você percebe bem rápido quando você faz a iluminação.

SL – Sim, porque você tem que sentir o espaço e tudo.

JK – E você sente o espaço. O espaço que existe o tempo todo. Eu acho que fiz uma produção lá, e não acho que quero fazer mais... Porque quando você faz uma produção e percebe que tem que ser quase violento com o espaço... – Mas você não pode usar da mesma violência duas vezes.

SL – É verdade.

JK – E você não ganha flexibilidade, então é interessante.

SL – Falando sobre isso. Você viu, antes do Brook se mudar para Paris, você viu esse...?

JK – Não. Não eu não vi. Quando ele estava na *Royal Shakespeare Company*?

SL – É.

JK – Não. A famosa... – Não, na verdade eu vi uma, mas fazia parte do festival – quando eu estava estudando – foi a *Marat/Sade*.

SL – Sério?! Como era?

JK – Eu era estudante... Uma coisa estranha, extraordinária, cuja metade era entendível, a outra metade não. Foi impressionante e perturbador essa experiência teatral.

SL – Você se lembra dos elementos cenográficos ou alguma coisa do tipo?

JK – Não. Não.

SL – E, como foi sua experiência com a peça?

JK – Eu era mais estudante de peças clássicas, narrativas. Essa era uma narrativa que explodia. Explodia o espaço e eu estava tentando acompanhá-la – É, acho que eram ações simultâneas, ou algo assim, não me lembro, precisamente. Tudo bem?

SL – Tudo bem.

JK – Quando você assiste o teatro, você só assiste e esquece. Eu suponho que... Talvez que seja um filme mesmo, mais do que uma produção teatral.

SL – Eu vi o filme.

JK – Ah!

SL – Eu fiquei com uma dúvida no filme: tinha uma cadeia, em volta. Na peça, tinha uma cadeia?

JK – Tinha alguma coisa na cadeia, sim porque ele era Alemão. Sim, tinha alguma coisa no filme, como uma cadeia.

SL – Certo.

JK – É. Acho que sim. Talvez.

SL – Mesmo que não tivesse uma cadeia mesmo, a sensação que se tinha no espaço era como se tivesse.

JK – Quero dizer, nós estávamos num sanatório, que era meio uma cadeia. Não uma cadeia de verdade, não era uma gaiola. Não me lembro. Então, você estará atuando breve? Quando você termina? Acho que essa é a lição mais importante.

SL – Sim, agora eu tenho tudo que precisava.

JK – Para fazer qualquer produção.

SL – Sim.

JK – Sim. Muitas das coisas que eu sei que estão em Paris não são muito inovadoras. A maioria das peças está agora em Avignon. Eu não sei o que está em Londres, mas é uma cidade muito efervescente. Eu falei pra você que o teatro francês não é um dos mais vivos hoje em dia.

SL – Sério? Quais são?

JK – O teatro alemão e o inglês são os mais inovadores.

SL – Eu também ouvi isso.

JK – Então, você tem que ir ver, para verificar... – Sim, sim, sim. Tem um diretor inglês que eu gosto muito. Mas sua última produção era muito boa, mas talvez não tenha sido a melhor, mas foi empolgante é a Simon McBurney e ele fez o

*Mestre e a Margarida*⁴, de Bulgakov. Isso foi em Avignon e eu tenho certeza que essa produção foi para muitos lugares diferentes, estive em vários festivais, não sei qual será o próximo lugar. Tem um diretor suíço que é bem poético e interessante o Marthaler⁵

SL – Você sabe onde está agora?

JK – Não. Ele estava em Avignon. Eu sei que ele estava com essa produção em Avignon.

SL – Esse Festival de Avignon acontece todo o ano? E todos estão lá?

JK – Não, tem que ser convidado. Então, não é todo mundo.

SL – Certo.

JK – O próximo evento que vai ter... – Depende de quanto tempo você vai ficar em Paris – Será o Festival de Outono.

SL – Quando será?

JK – Começa no final de setembro, fica outubro, novembro e dezembro... – Dê uma olhada na programação.

SL – Talvez eu possa vir o ano que vem.

JK – Se você estiver por aqui. Você está voltando pro Brasil?

SL – Sim, volto em agosto.

JK – Certo.

SL – Mas se der eu volto.

JK – Com a sua companhia?

4 Master and Margarita: peça dirigida por Simon McBurney em Londres: <<http://www.britishcouncil.fr/en/events/master-and-margarita>>.

5 Christoph Marthaler.

SL – É, talvez.

JK – É... Sim.

SL – Muito obrigado por tudo. Foram coisas muito esclarecedoras.

JK – Foi um prazer. Desculpe-me se eu não pude ser tão preciso em relação à iluminação, mas, como você sabe, é difícil falar qualquer coisa sobre iluminação.

SL – Sim, definitivamente é. A única maneira de se fazer isso é por meio do mapa de luz, mas não é o mesmo que...

JK – Com o que?

SL – Você pode ter uma ideia de como foi, mas é difícil... Porque é efêmero... O teatro...

JK – Sim, é verdade... Difícil de descrever.

FIM.

Capítulo 17

ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM SALLY JACOBS

Transcrição e Tradução – Ellen Cristina Amorina
Supervisão – Giselle A. Freire e Sergio Ricardo Lessa Ortiz
Revisão – Giselle A. Freire

A entrevista a seguir foi realizada no dia 18 de novembro de 2012, na Residência da cenógrafa e figurinista Sally Jacobs no bairro de Hampstead na cidade de Londres na Inglaterra. O objetivo da entrevista foi compreender como a cenógrafa e figurinista atuou junto com Peter Brook no período em que o diretor ingressou na Royal Shakespeare Company até a sua mudança para Paris em 1971. Esse diálogo fundamental para a dissertação de mestrado: *Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook*. Jacobs começou a trabalhar na Royal Shakespeare Company com Brook em 1962 e trouxe uma aparência muito diferente para muitas de suas produções com seus designs de palco e figurinos. Fez parte de processos de montagem importantes do diretor como: *Marat/Sade*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *U.S.*, *A Conferência dos Pássaros*. Ela também atuou na Royal Opera House, Royal Court Theatre, Mark Taper Forum em Los Angeles e Joseph Papp's Public Theatre em New York.

Sally Jacobs (SJ) – Primeiramente, antes de começarmos, você poderia lembrar-me quem é você. Qual o motivo dessa entrevista? – Você ainda está estudando ou já está atuando no mercado?

Sergio Lessa (SL) – Eu já estou no mercado. Isso aqui é para o meu mestrado, para receber o título de mestre.

SJ – Em que lugar do Brasil você mora? Sei que é um país grande.

SL – Em São Paulo.

SJ – São Paulo!

SL – Você já foi lá?

SJ – Não, mas sei que é uma cidade enorme!

SL – Sim, uma cidade realmente enorme.

SJ – Muito, muito urbana, vi isso na televisão outro dia.

SL – São Paulo... Universidade de São Paulo. É uma universidade do governo. Uma universidade pública. Eu estou fazendo mestrado em artes cênicas. E estou focando em figurino e cenografia. Minha pesquisa é sobre o trabalho do Peter Brook.

SJ – Você é cenógrafo, diretor ou...?

SL – Eu sou arquiteto. Fiz arquitetura.

SJ – Então, Jean Claude é útil para você. Ele é brilhante – Como você deve saber pela história dele... – Ele foi o pioneiro nesse trabalho junto com Peter... Com essa coisa incrível de encontrar o espaço certo e convertê-lo sem estragá-lo, sem transformá-lo em algo ridículo, usando o que já estava lá...

SL – Então Sally, como você começou a... Eu li em algum lugar, mas eu quero ouvir de você. Como você começou a trabalhar com cenografia? Como começou como cenógrafa e figurinista?

SJ – Eu me interessei... Eu já estava trabalhando fora e me sustentando no início da minha vida nos anos 50. Muito tempo atrás. A revolução que aconteceu no teatro aqui começou em 1956, quando a companhia *English Stage Company*¹ abriu a temporada de apresentações no *Royal Court Company*, e eu

1 English Stage Company (ESC) : companhia teatral residente no Royal Court Theatre na Sloane Square, em Londres. < <http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/archives/thm-273f.html>>.

fui com meu marido assistir a todas as produções. Eu já tinha estudado em uma escola de artes antes e eu desenhava. Então, eu juntei meu entusiasmo, meu novo entusiasmo por teatro, que eu não estava muito interessada antes, com minha habilidade para desenhar, com meu interesse por roupas. Eu não sabia que eu seria uma boa cenógrafa naquela época... E pensei, “tenho que trabalhar no teatro, o que eu posso fazer para fazer parte disso?”. Então eu fui de férias para Veneza, e em um dos maravilhosos palácios onde tem uma daquelas coleções de fantasias históricas, o Mocenigo, que ainda visito regularmente, e vi essas roupas do século XVIII, e elas não eram figurinos, eram roupas, e eu pensei, “Porque não temos isso no palco?” Porque a maioria dos figurinos de época parecem com fantasias, muitas joias, muita decoração. E nós tínhamos visto a companhia² do Brecht em 1956, que tinha vindo para Londres, e foi absolutamente parte da nossa revolução, porque nós fomos apresentados a uma forma totalmente nova de ver o palco, e certamente as roupas que nós vimos ali eram reais, e eu pensei, “isso é o que quero fazer”. Então, eu voltei para a escola por três anos, fiz cenografia, e nas primeiras semanas, meses, lá percebi que eu era mais velha que os outros estudantes. Eu já havia estado fora, já conhecia teatro e outras coisas. Os alunos tinham 18 anos e eu 20 e poucos. Eu vi o que eles estavam fazendo e eu pensei, “eu posso fazer isso também!” As coisas eram bem fluidas e abertas naqueles tempos, nós não precisávamos preencher centenas de formulários para mudar de curso, eu podia ir até o departamento responsável e dizer, “eu gostaria de fazer tal coisa no próximo projeto, posso?”, e eles diziam sim. Então eu comecei a fazer cenografia e figurino na *Central School of Art*³, e eu estudei os três anos, e comecei do começo. Meu primeiro trabalho foi como pintora

2 É provável que seja a Companhia Teatral do Brecht, que em 1956 foi ao Royal Court Theatre. Brecht já havia falecido e a companhia era liderada por Helene Weigel <<http://www.overthefootlights.co.uk/1956.pdf>>.

3 Central School of Art and Design – London (1896–1987) <<http://www.aim25.ac.uk/cats/56/6247.htm>>

de cenário⁴, que é um trabalho de assistente de pintura de cenografia, nós tínhamos sistema de repertório em todo o país, e eu comecei ali, fiz isso por algum tempo, assim como estudava técnicas de pintura para cenário, e então eu comecei a perguntar a amigos no teatro e pessoas que eu conhecia no *Royal Court*... Sabe... O que eu poderia fazer em seguida, então eu comecei a ser assistente lá, e... Meu repertório de trabalhos começou lá.

SL – E como você conheceu Peter?

SJ – Foi quando eu estava fazendo todas essas coisas lá. E muito rapidamente eu me desiludi com tudo isso, porque eu tinha um grande instinto de estar à frente, de explorar a natureza disso tudo, não só fazer uma boa cenografia para uma peça de três atos. E isso era meio arrogante, mas eu pensei, “não quero fazer outra peça de três atos, quero ser mais experimental”, e então eu pensei... “Eu vou deixar o teatro”. Eu havia feito alguns *designs* muito bons, naquela altura. Eu estava aprendendo o ofício, aprendendo pelo lado técnico, eu tinha tido uma experiência ruim e muitas boas, mas eu ainda não tinha entendido... O porquê... “Por que estou fazendo isso? O que é isso tudo?” E então eu vi a produção do Peter, a do *Rei Lear*, não consigo lembrar o ano em que foi apresentada, mas quando eu a vi, aquilo mudou a minha vida. As pessoas me dizem hoje em dia que isso acontece para elas quando elas têm um sonho ou algo assim, mas para mim foi o *Lear* do Peter, eu de repente vi o que poderia ser feito no palco e em nenhum outro lugar, essa foi uma experiência única que só se tem no teatro, e não poderia ser de nenhum outro jeito que a ficha cairia para mim. Ele naquele tempo era um diretor muito bem sucedido no *West End*, na *Royal Shakespeare*. E ele tinha sido inspirado por laboratórios internacionais e outros trabalhos que ele havia visto, porque o trabalho dele já tinha sido apresentado em lugares como a Rússia, e outros lugares como Polônia. Ele já havia sido exposto a outros trabalhos que nós não tínhamos,

4 Scene painting.

e ele queria desenvolver seu próprio laboratório. E ele estava convencido que a única forma de descobrir a natureza do que é único no teatro era correr o risco, deixar tudo para trás e criar um grupo com pessoas que pudessem explorar isso, sem a obrigação de ao final fazer uma superprodução no final das contas. E havia uma menção a isso em um jornal que ele mesmo escreveu, dizendo que isso era o que ele iria fazer. E aquela era a fase em que eu estava pensando em cair fora quando eu pensei, “E se ele precisar de uma cenógrafa no grupo?”... Então eu escrevi um recado para ele, ele me encontrou e eu mostrei para ele meu portfólio e ele me pediu para me juntar a eles. Então esse foi o início do nosso relacionamento. E, assim que eu me juntei a ele, eu tive certeza que esse era o meu caminho, o que eu iria trilhar todo meu futuro. Eu estaria olhando para coisas que eu não poderia articular ainda, e estaria trabalhando de uma forma onde eu não tivesse a obrigação de encontrar soluções, o que nós estávamos investigando eram as questões...

SL – Não só apresentando soluções...

SJ – Fácil, as soluções são fáceis de encontrar, porém não chegamos nesse ponto enquanto não exploramos muito.

SL – Como foi o primeiro dia com ele?

SJ – Eu não me lembro do primeiro dia.

SL – E do primeiro trabalho?

SJ – O primeiro trabalho foi uma coleção de peças que representavam uma revisão de vários materiais que poderiam nos dar a oportunidade de explorar como usá-los, como colocá-los todos juntos e mostrar ao final um trabalho de pesquisa em andamento que foi vagamente chamado de *Teatro da Crueldade*. Uma grande influência naquela época era Artaud, e a vanguarda de Nova Iorque, que já estava aflorando, muito à frente de nós, como os *happenings* e *performances* sem roteiro. Novamente Peter sabia tudo sobre isso, e eu não. Então ele me deu dois livros para ler, do Artaud, “O Teatro e Seu Duplo”, e o outro

era uma coletânea de reflexões sobre arte dramática que tinha um pouco de todas as práticas teatrais de vanguarda daquela época. Isso foi no início dos anos 60, e eu ainda tenho esses livros naquela prateleira. Quer dizer, aquilo foi muito aflitivo porque eu não tinha embasamento. Mas no final eu tive, porque eu pude encontrar o que seria meu trabalho. E conforme nós fomos explorando cada uma das peças, ao invés de eu ser paga para fazer a cenografia e o figurino de uma peça, o que eu estava providenciando era o que nós iríamos precisar ao longo do caminho. Portanto, se nós fossemos fazer algo com máscaras, como colocaríamos uma máscara num rosto que ainda não descreve as atitudes e o caráter da peça? Que seja algo que eles possam manipular. Como é que se faz isso? Tudo tem associações. E definir formas. Daí também vêm as associações. Então nós simplesmente dobramos pedaços de papel testando coisas, e eu estava fazendo esse tipo de trabalho. Então jogamos aquilo fora, e continuamos tentando, pegando pedaços de materiais conforme nós íamos tentando, para facilitar essas explorações. E ao final, quando a performance foi apresentada como *working in progress* para uma plateia, algumas dessas coisas que havíamos feito ficaram e outras não, e o que eu percebi foi que qualquer coisa que eu estivesse criando fazia parte do processo de achar o resultado final. Nada do que eu estava fazendo era desperdiçado, então eu nunca achei, “Ah ele está jogando meu trabalho fora”. Meu trabalho sempre contribuiu para a aparência final, o desenho e escolha de materiais. E essa foi a forma que nós trabalhamos, inclusive nas superproduções que nós fizemos. Foi algo que foi difícil de aprender no início, eu não estava acostumada a pensar que depois de todo um trabalho o que eu havia produzido poderia ser jogado fora. E então eu parei de usar essa expressão.. “está sendo jogado fora”, eu estava trabalhando da forma que os atores trabalham, eu estava improvisando, aproveitando as partes úteis e então continuando. Aquela experiência foi valiosíssima. Peter percebeu que eu entendi isso, que não me incomodou, e eu era útil, porque qualquer coisa que ele precisasse de mim, parecia que eu tinha a mesma reação instintiva, de cor, forma e espaço. Nós sempre fomos na mesma direção em relação a isso, então ele sempre me viu

como uma companheira muito útil, assim como eu via nele... Tudo isso te conta o suficiente sobre o “começo”?

SL – Sim, bastante!

SJ – Certo.

SL – Como a companhia era organizada? Como era a rotina, você estava lá o tempo todo? Todos os dias?

SJ – Todos os dias. Eu era parte do grupo e não tinha experiência com aquilo antes. Antes eu era paga da forma convencional, como cenógrafa, e então você trabalha com o diretor, onde vocês decidem o que tem que fazer, você trabalha com os modelos, faz desenhos técnicos, faz os desenhos de figurinos e os ensaios começam. E você espera ter ido na direção certa! Novamente, o que eu aprendi com Peter, é que o tipo de *design* que ele sempre quis eram os que permanecessem abertos. Você estabelece algumas bases de trabalho, suficientemente abertas para que, quando a verdadeira investigação começasse no período dos ensaios, haveria espaço para crescimento do desenho. O perigo disso era que o *design* podia ficar muito neutro, mas essa era realmente a essência do que estávamos tentando fazer, colocar as coisas com facilidade no palco sem ser neutro... Sabe, você tem que encontrar a linguagem para cada peça, sabe, a linguagem visual que é parte da narrativa de quem conta uma história, e isso permitir todas as descobertas que virão com os ensaios. Eu acredito que, para aquela época, Peter foi muito único, ao querer trabalhar daquela forma. O que normalmente é muito assustador para a maioria dos diretores, que precisam estar no comando. Mantendo o controle, como costumamos dizer. Eles precisam dessa base, se não eles não sabem o que eles estão fazendo. Muitos diretores trabalham desse jeito hoje em dia, mas naquela época o risco era muito grande. Peter tinha essa autoconfiança incrível para fazer uma bagunça. Ele foi o único diretor que disse para mim, “Eu não sei!”. Se eu perguntasse alguma coisa pra ele, ele diria, “Eu não sei, ainda é muito cedo!” E aquilo era tão

maravilhoso para mim, sabe, ele era seguro suficiente para dizer aquilo, e eu aprendi a dizer isso também!

SL – Brilhante!

SJ – Anos depois eu trabalhei com outros diretores, eles me perguntavam: “O que você fará aqui?” E eu dizia, “eu não sei ainda!” Perfeitamente feliz em dizer isso! “Não cheguei lá ainda, há ainda outras coisas para eu fazer antes de chegar lá!”, eu respondia.

SL – Perfeito!

SJ – Então, o processo é o que te direciona realmente, inevitavelmente. Se você estiver trabalhando com o processo certo, e não qualquer processo. Quando eu vejo diretores somente experimentando qualquer coisa, e isso não leva a nada, porque eles não iniciaram o experimento correto, num primeiro momento. Quer dizer, todo esse processo de fazer exercícios, e improvisação. Eu já vi diretores brincando com isso, e eles não chegam a lugar nenhum, pois eles não sabem o que estão fazendo. Então é preciso uma grande dose de inteligência, paciência e autoconfiança. Mas o que você tira disso são alguns talentos desesperados que se juntaram para explorar o material, e você tem um resultado único ao final, que é uma dessas partes, se você muda uma dessas partes durante o ensaio você terá uma solução diferente. Então se usamos todos os recursos e desde o início nada é desperdiçado. E todos têm que colaborar com o processo, explorando casa coisinha, não deixa nada, e então você escolhe o que você irá usar, e você faz isso junto, e algo começa a acontecer. Não, não é mágica, é trabalho, alguma coisa emerge daquilo, algo substancial, que te leva pra frente e é inevitável. Você sabe o que quero dizer? Esse é o único jeito que você pode ir, você revira todo o material, tão justo. Então o que eu estou falando é sobre o método do Peter, com quem eu trabalhei todos aqueles anos, e que naturalmente eram meus métodos também.

SL – Perfeito. A produção... Quem eram os apoiadores da produção?

SJ – A primeira, foi no *Royal Shakespeare*, foi incrível. Foi feito com um orçamento muito pequeno, e todo mundo concordou em trabalhar pela mesma quantidade de dinheiro, eu acho que recebemos doze libras por semana, pelo período de 8 semanas, não me lembro direito como isso foi estruturado. O *Royal Shakespeare* nos patrocinou, mas naquela época ela era dirigida por Peter Hall⁵ e ele e Peter Brook eram grandes incentivadores do trabalho um do outro, sabe, trabalho e ideias. Então foi uma situação incomum. Outra coisa maravilhosa que aconteceu foi que Peter encontrou o espaço que ele queria *London Academy of Music and Dramatic Art*, então eu fui até lá com ele para dar uma olhada, e quando nós entramos todas as fileiras de assentos não tinham cadeiras. Nenhuma cadeira no auditório, foram todas retiradas, e então nos deparamos com esse lindo espaço, como o de uma galeria, e o palco estava lá. Então nós dois viramos as costas para o palco e falamos, teremos que fazer a produção desse lado! E novamente eu estava emocionada, pois eu estava no início do meu trabalho com ele, e nós dois vimos a mesma coisa, imediatamente, isso estava lá. Vamos pôr o público daquele lado, sem dúvida!

SL – Surpreendente!

SJ – E isso foi o que nós fizemos, era perfeito para aquela peça, então ele podia colocar em prática fisicamente, colocar em ação todos aqueles níveis, ele podia fazer as ações em muitos lugares diferentes, e poderia trabalhar como, em uma galeria grande como aquela, “Como criar um foco? Onde a plateia está olhando? Isso se fragmenta? Como você concentra isso tudo?” Tivemos o prazer de explorar isso tudo. Foi lindo!

SL – Sim! Me conte como foi o processo do *Marat/Sade*.

SJ – *Marat/Sade*... Estou tentando pensar... Eu acho que foi antes de eu ir morar nos Estados Unidos não é?

⁵ Peter Hall: Diretor artístico da *Royal Shakespeare Company* entre 1960 e 1968. < <http://www.imdb.com/name/nm0355991/>>.

SL – Isso.

SJ – Foi mais ou menos em 1964, não é?

SL – Sim.

SJ – Certo. Então Peter veio e disse, “Eu acabei de ver essa produção maravilhosa e esse será o veículo perfeito para nós termos uma estrutura estabelecida em um espetáculo no qual podemos colocar todas as descobertas que fizemos ao longo do caminho, desde o teatro até as telas. Podemos fazer isso”. Os figurinos eram maravilhosos, mas o cenário... Quando as cortinas abriam, nós podíamos ver aquela espetacular forma de galeria como um cenário em que todos os internos do *Charenton*⁶ sentados à volta... Mas o problema é que este pequeno espaço de palco no meio, que limita a ação até uma polêmica, onde a única coisa que se podia fazer era discutir ali, discutir os temas entre Marat e Sade, e não se pode realmente explodir e explorar os temas, porque se tem esse esquema rígido de assentos em volta, então cabe-nos fazer um novo cenário, mas usar aquele mesmo figurino, que era pertinente. E assim foi como começamos. Então ele tinha essa ideia de usar uma piscina grande, ou uma casa de banho, tudo que envolvesse água, sabe, muitas ideias diferentes. E o que eu queria fazer era... – Porque íamos fazer em Aldwych – eu disse “nós não podemos fazer uma banheira com água por todo o palco”, isso nos deixaria restritos, a menos que pudéssemos abrí-la e depois fechá-la novamente. Talvez não pudéssemos fazer isso. Então olhamos para o palco de Aldwych para ver onde havia fossos no palco, e não havia nada no lugar certo! Então eu comecei a pensar, “não poderemos fazer essa peça nesse teatro”, não do jeito que nós queríamos. Mas, a ideia inicial era que o palco lembrasse o *Charenton*, uma sala de banho do século XVIII, não deveria ser muito abstrata, nós deveríamos nos sentir trancados dentro daquele lugar. O único lugar que poderíamos colocar uma banheira,

6 Hospício Charenton, o qual Marat havia sido internado. <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/recontando-estorias-do-dominio-publico/marat-sade-e-a-tragedia-da-revolucao,236,4479.html>>.

embaixo de modo que desse para entrar, era no vão onde fica a orquestra. E naquele tempo, todos os teatros antigos que tinham esse espaço para a orquestra, fechavam esse vão para que pudessem usar o espaço como um proscênio. Sabe, aumentar o proscênio para quebrar a moldura da imagem e permitir um contato mais direto com a plateia. Então, nós não tínhamos como usar aquela profundidade no vão da orquestra, portanto o único lugar que conseguiríamos colocar a banheira seria na frente... Um dia eu estava lá... – Já contei tantas vezes essa anedota... Já tinha me esquecido... – Eu estava lá vendo eles fazerem consertos numa válvulas pequenas... Você conhece o cenário? Já viu fotos?

SL – Sim, eu vi.

SJ – Certo, eu estava lá vendo... Eu estava lá vendo um daqueles alçapões velhos no chão do palco, que ia desde o palco até uma área alagada debaixo do palco. A água que passava ali por baixo vinha do rio Thames até lá e o alçapão já estava todo mofado, não dava para usá-lo, era muito inseguro. E eu estava olhando os de fora, toda a água foi removida. E eles encontraram uma tampa envelhecida. Todas as tampas haviam sido retiradas, o barranco com a água está aparecendo e tem uma queda, porque havia o palco básico, daí havia uma inclinação colocada pelo Emille Littler, quando houve uma grande peça musical, e tinha uma outra inclinação que a Royal Shakespeare havia colocado para que a peça ficasse com mesma inclinação que tinha em Stratford. Então eles podiam transportar as produções utilizando sempre a mesma inclinação. Então tinha uma profundidade por cima do palco desse tamanho, e outra para baixo do palco desse tamanho (Sally faz a indicação da quantidade de profundidade com mímicas), então eu pensei, ali estão as nossas banheiras! Então foi assim que eu criei as banheiras centrais, e as coloquei entre as vigas e usei um material que parecia com um chão de pedra e as intituladas banheiras, que foram colocadas entre vigas, e se você subisse no palco você poderia ficar de pé numa banheira, numa profundidade assim (mímica indicando a profundidade), sem água. E então como cobri-las? Eu as cobri com um tipo de deck que é usado

em piscinas, feito de ripas, e então eu disse, “como eles abrem e fecham?” Eu coloquei dobradiças neles, então podíamos abrí-los e fechá-los, uma dobradiça de três vias. E então Peter disse, “alguns deles devem abrir completamente”, então nós tínhamos algumas removíveis e outras não. E foi assim que encontramos as profundidades no palco para fazer isso. As paredes ao redor faziam referência a gravuras do século XVIII, haviam ótimas imagens da revolução no *The Tennis Court Oath*, prédios que os revolucionários cobriam, com paredes muito altas cobertas com massa de vedação, no nível do piso, que combinavam perfeitamente com as ações da peça. Então lá havia ótimas instalações onde Peter poderia explorar todos os temas, os elementos das cenas, as músicas... Explorando a polêmica entre Sade e Marat, as perguntas que eles faziam um ao outro podiam explodir em ação, com atuações maravilhosas, e assim foi como surgiu!

SL – Você trabalhou no filme também?

SJ – Eu não trabalhei muito no filme, e tem muitas coisas que eu não gosto nele, porque eu não estava lá tempo suficiente e algumas coisas deram errado e se eu estivesse lá elas não teriam dado errado. Mas o filme... O filme teve... Porque foi pensado que já que a peça já existia, já havia sido apresentada em vários lugares, inclusive nos Estados Unidos, nós poderíamos fazer tomadas longas e um curto cronograma de filmagem, porque você podia gravar bastante de uma vez só, porque você sabe que em gravação de filmes se você gravar dois minutos por dia, você está lucrando. Mas, nesse você podia fazer sequências inteiras... Então o desenho de luz que Peter tinha... Ele teve essa ideia brilhante de fazer uma parede com um buraco iluminado por trás de um papel, que era o que estava sendo feito na moda, ele era um fotógrafo de moda também. Então ele colocou uma bateria de lâmpadas atrás do papel, então isso mantinha uma luz lateral constante, então não era necessário ficar parando para refazer o foco, que é o que toma muito tempo, e Peter questionou, “qual convenção poderíamos usar para demonstrar que eles estão fechados como se...” – Porque no teatro temos isso, sabe, temos a quarta

parede, a parede imaginária, então ele disse, “Vamos subir umas grades de prisão”, e eu pensei, “que ótima ideia”, então eu projetei aquilo... E essa é a parte que me deixou muito chateada... Porque, quando eles levantaram a parede ela não estava suficientemente arcada, e ficou parecendo como uma cerca de jardim. Então não gostei. Coisas técnicas como essa me incomodam. Então a câmera *dolly* não podia correr sobre o deck modulado, então alguns decks foram reproduzidos em tinta, tinta lisa no chão, somente no momento em que eles precisavam. Ironia, de repente ninguém notou isso, exceto eu, mas eu não aguentava quando eu via que o chão havia sido pintado de uma forma errada. Não era o material verdadeiro. Também tinham ótimas composições que Peter havia conseguido fazer no palco, em termos de como ele bloqueava uma cena e a outra vinha para o foco, a altura da figura no topo, não sei, havia uma certa figura narrativa de palco que ele estava redesenhando, que eu não gostava tanto, mas isso é uma questão de gosto, de diferença de gostos entre ele e eu, e não tínhamos que concordar sempre em tudo. Mas funciona como um registro dessa brilhante produção, porque tem uma atuação maravilhosa e definitivamente tem sabor da peça. Quer dizer, eu gravei da televisão. Quer dizer, quando todo mundo costumava gravar. Olhe as minhas fitas... Sabe, todos nós ficávamos emocionados de poder gravar tudo, não só sentarmos juntos ali, agora todas as minhas fitas estão acumulando poeira.

SL – Conte-me qual foi o material que você escolheu para usar no cenário.

SJ – Materiais convencionais. O chão era feito de tábuas, decks modulados, o cenário para as paredes pintado, nada fora do normal. Os materiais para os adereços e coisas usadas nas cenas eram baseados na ideia de que tudo que se visse ali fossem coisas encontradas num hospício, ou que poderiam ter ganhado. Nada poderia parecer que tivesse sido feito por aderecistas. Então tudo era feito com trapos, escovas de lavatórios, toalhas, a foto do Napoleão, sabe, tudo era feito para parecer como se... “É, isso foi o que eles encontraram para fazer a peça”.

SL – E a banheira foi baseada no quadro de Marat?

SJ – Exatamente, era uma banheira de metal, e ele passou algum tempo lá.

SL – Como foi a interação do seu trabalho? Você teve que fazer os figurinos também?

SJ – Não, a Gunilla os fez, sabe Gunilla Palmstiern-Weiss, a esposa do escritor?

SL – Como foi a interação entre vocês?

SJ – Deveria ter sido boa, mas não deu certo. Os figurinos dela eram brilhantes. Mas nós havíamos dado o trabalho para um encarregado de figurino que não entendeu o que nós queríamos mesmo. Então, a coitada da Gunilla apareceu e tudo tinha dado errado. As camisas de força tinham que parecer que eram muito velhas, muito desalinhadas, e que por anos os administradores do hospício as tivessem remendado, então elas tinham colagens de diferentes tecidos, diferentes tons e alguns desgastados, e os desenhos foram feitos dessa forma também, colagens bonitas. Mas, as pessoas que os produziram não entenderam como deveriam fazê-los. Então, quando Gunilla veio no final para ver como tinham ficado, ela ficou horrorizada, coitada. Então, ela, eu, minha assistente Elizabeth Duffield e o responsável pelo figurino do *Royal Shakespeare*, fizemos o que chamamos de “virar a noite”. Todos contribuímos com pedaços de tecidos, e nós conseguimos, nós refizemos os figurinos, e conseguimos deixá-los do jeito que ela queria. E o resultado ficou ótimo que ela ganhou um prêmio quando eles foram levados para Nova Iorque. Nós salvamos o dia, mas eu estava me sentindo péssima, me senti culpada, pois eu tinha ficado responsável por conseguir que eles fizessem aqueles figurinos e eu sabia que eles estavam saindo errado, mas eu estava ocupada com o cenário e não consegui deixar tudo pronto para a chegada dela. Eu sabia que ela ficaria horrorizada, porém nós conseguimos deixar tudo certo no final, sabe. Eu me lembro de Peter trazendo as velhas e largas cortinas da Natasha... Enfim, nós todos

levamos coisas de casa que poderiam ser úteis. Tudo branco ou branco texturizado. Todos levamos e nós usamos cola! Acredita? Nós colamos! Tivemos que usar cola para conseguir fazê-los do jeito certo! Fizemos tudo que pudemos para consertar os figurinos. Não sei como a lavanderia conseguiu lavá-los depois! Realmente não sei!

SL – Como o grupo lidou com a questão política que estava acontecendo nos anos 60? Porque a peça era política!...

SJ – É 68 ainda não havia chegado, e a política era só sobre revolução e política diretamente. Sabe, sobre o poder da revolução e a questão dialética entre... Sade, sabe... dos sentidos, e o intelecto de Marat, e eles aceitaram naquele nível. E quando foi para Nova Iorque, a guerra do Vietnã mudou tudo isso. Sabe, quando Martin está no palco, e ele grita para a plateia: “Quando haverá uma guerra para acabar com todas as guerras?” toda a plateia se levantou para aplaudir. Sabe, era sobre a guerra do Vietnã que ele estava falando. Então, os elementos políticos são um caso clássico caso de quando encenar uma peça e para quem encená-la. A peça está em cartaz desde então, e algumas pessoas a veem como psicológica, outras como coisa de Freud, outras como o Teatro da Crueldade, todo mundo está armado, muita gente não compreende o teatro da crueldade, pensando que tem a ver com sadismo no palco, e não tem nada a ver com isso.

SL – 68 ainda não havia chegado...

SJ – A revolução estudantil estava por toda parte. Eu já estava em Los Angeles, já tinha saído de Londres, então não estava lá na versão europeia, já estava em Los Angeles quando eles estavam atirando nos estudantes, nos rebeldes, os helicópteros entrando, enfim...

SL – Mas eu li nos jornais, daquela época, que era um pouco polêmica. Por que *Marat Sade* foi polêmico naquele momento? E tinha uma outra peça... Que era muito mais polêmica?

SJ – A US...

SL – Não, não do Peter, era outra peça que estava acontecendo na mesma época, havia... Não lembro claramente, mas havia outra...

SJ – Não lembro que peça era... Eu saberia se você me lembrasse, mas não consigo lembrar.

SL – Eu sei que Peter Hall e muitos artistas daquela época escreveram para os jornais em luta contra esse cara, que dizia que era um teatro para louco.

SJ – Lembrei! Isso era parte da controvérsia que todo aquele trabalho criou, porque eles não entendiam muitas das respostas. Como criamos uma peça coerente com tantos fragmentos diferentes, que viajou todo o mundo. Algumas pessoas achavam que aquilo era indisciplina, e eu os respeito. Mas não eram muitos, a maioria saudava aquilo como um novo marco. Eu não acho que tinha muito... De repente eu estou errada, não me culpe... Se você conseguir entrar no site de arquivos de Harvard, bem, pode levar um tempo para encontrar isso, mas está disponível e é muito fácil, eles têm que colocar todas as informações no arquivo... Eu li um documento sobre todas as produções que eu fiz, tem um comentário no início que está nos meus arquivos, que eu escrevi, é como se fosse um livro. Então, muito do que eu estou querendo dizer para você, está gravado naqueles arquivos. Eu estou repetindo muitas coisas do que eu já disse destas produções anteriormente, sabe. Você pode encontrar tudo que precisa lá, sobre a produções feitas em vários lugares, outras entrevistas... Está tudo lá. (breve pausa) Minha memória...

SL – Com a peça *Marat/Sade* vocês viajaram, pelo menos para Nova Iorque. Você teve problemas? Teve que adaptar o cenário, ou era o mesmo?

SJ – Só tivemos que adaptar em meios práticos para se adaptar a outro espaço, mas nada foi alterado na essência. E isso foi feito de uma forma muito prática, foi maravilhoso. Isso não era muito comum para o *Royal Shakespeare* ir para Nova Iorque naquela época. Eu te contei sobre a inclinação que usamos e

quando a inclinação foi criada o que nós tínhamos era uma série de tampos, criados com secções de tampos retangulares que formavam o chão no qual as banheiras estavam inseridas. Então nós decidimos, quer dizer, alguém decidiu, quando o orçamento foi feito, de que o ideal seria ter o púlpito⁷ feito – vocês usam este termo também – feitos em Nova Iorque, para que tivessem as dimensões corretas, para caber no palco de Nova Iorque, e nós levamos os tampos. Então eu fui com o diretor técnico, Peter Cloninger, e ele tirou as medidas do palco que íamos usar, eu chequei todas as outras coisas que eu achei que deveriam ser ajustadas, e então nós dois voltamos e fizemos tudo o esquema, e miraculosamente, quando nós chegamos e levamos tudo para lá, tudo encaixou perfeitamente. Eram profissionais muito bons para se trabalhar. Uma equipe técnica de palco maravilhosa, aquela de Nova Iorque, eu nunca tinha visto um grupo como o de Nova Iorque antes. Fantástico. Eles eram tão profissionais. Todos eles tinham esse cinto, que nós usamos hoje em dia, mas nunca tínhamos visto isso em 1960, ou seja, lá no ano em que foi. Um cinto de couro lindo com ferramentas penduradas, ah! Nós trouxemos um para casa, sabe, a gente nunca tinha visto aquilo antes. Porque a união deles era tão forte, o custo da hora dessa equipe técnica era grande. Sabe, e isso é um elemento muito importante dentro do orçamento do grupo, e eles sabiam quanto iria custar. Mas eles sabiam exatamente o que eles poderiam fazer no período de 3 horas, eles tinham tanta experiência, eram tão bem treinados no que eles faziam, os funcionários de Nova Iorque, que eles sabiam exatamente o que fazer para fazer tudo que era necessário, ajustar tudo, sem pânico, era lindo. Muito bom!

SL – Como começou a ideia da US?

SJ – US ... Bom, essa foi muito antes, e novamente, toda vez que Peter vinha até mim com uma nova ideia era sempre uma surpresa. Eu nunca soube como ele ia de uma ideia para outra. O que é isso? Mas tudo bem, desde que ele viesse

⁷ O termo utilizado foi *rostrums*.

falar comigo eu ficava feliz. Então, depois de todos os seus “porquês”, que eram parte da natureza dele, estávamos tendo demonstrações em Londres sobre as Grandes Guerras do século XX, promovidas pela embaixada americana. Ele veio com uma pergunta muito simples: “Nós podemos falar sobre isso no palco?”, “Podemos ousar falar sobre isso num palco, sem que se torne um entretenimento?”, “O que é isso, que poderíamos fazer no palco?” Nós agora temos um nome para isso hoje em dia, *docudrama* (drama documentário), faz parte do que fazemos, mas novamente, na época isso era novo... Fazer isso. Então ele me perguntou: “O que você quer fazer?” ...Eu ainda não sabia o que responder, daí ele reuniu todos os atores que trabalhavam para ele, muitos deles estavam vindo daquele processo com ele, era um núcleo da companhia que fez *U.S.*, que vinha do processo, sabe, desde o Teatro da Crueldade, etc. e o jeito que ele abordou era que ele iria explorar qualquer elemento, a partir de documentos, entrevistando jornalistas que haviam acabado de voltar e poderiam nos dar informações, olhando materiais... filmagens dos monges que se queimavam, e qualquer... e também pensando na “Americana” como parte disso, HQ’s americanos... então Grotowski também veio trabalhar com a companhia... Então toda e qualquer possibilidade de exploração que nós tínhamos para tudo a nossa volta foi usada para criar algo, e haviam muitos escritores trabalhando também e nós éramos um grupo, um tipo de grupo que se manifestava até certo ponto. E nesse ponto Peter queria um escritor que juntasse todos os ensaios apresentados e então Dennis Cannon veio e escreveu o segundo ato, e colocou tudo junto. E assim foi como isso foi formado, e novamente eu forneci tudo que era necessário, um Jeep, os tecidos, a seda, os banners, pedaços de aeronaves... E eu tentei pensar num cenário, não conseguia pensar num cenário, pois não poderíamos usar o palco de Aldwych – o que nós colocaríamos ali? – E minha primeira tentativa não significou nada, eu não sabia em que direção ir. E então, Peter estava conversando com um dos nossos amigos, e ele veio com a ideia de que uma zona de guerra tem a mesma aparência em qualquer parte do mundo... É uma pilha de lixo, cheios de pedaços de coisas jogadas, tanques, pedaços

de objetos jogados em cima de casas... Não uma pilha desse lixo comum, isso não é o que deveria ser, mas sim uma zona de guerra, e com aquilo em mente nós poderíamos usar uma cadeira, um Jeep, pedaços quebrados de asas de aeronaves, usados para subir, usados nas cenas, e isso virou a nossa proposta. Nós fizemos as telas, e para cercá-las eu usei uma tinta cor-de-rosa bem vibrante, um tipo de rosa difícil de olhar, uma cor bem pesada e bastante sentimental... e então eu pensei que gostaria de fazer o mesmo desta vez, mas como deveria ser, nós usamos um amarelo cromado bem brilhante, muito mais brilhante que esse para complementar o que já tínhamos... E durante os ensaios... – porque eu ainda não havia começado a produzir – Peter me disse, vá embora e me responda do seu jeito, sem pensar muito num cenário, o que você faria. E isso foi o que eu fiz, saí por aí e, estava cheia de *Pappa and the savage threes*, com os assassinatos e os frutos verdes, então eu criei essa enorme marionete cinza em escala grande, um símbolo de guerra, feito com todo tipo de pedaços de coisas que eu encontrei: o nariz era um canhão. Esse estudo precisava de botas, eram estudos feitos com embalagens de Coca-Cola, no peito bem aberto e grande feito de arame farpado com o símbolo do Super Homem pintado nele; pedaços no tom de uniforme... foi maravilhoso. Então isso era desse tamanho (Sally faz menção ao tamanho por meio de gestos) e a figura humana daquele (ela mostra com gestos novamente), então eu pensei em pendurar acima de todas as coisas. Eu mostrei para o Peter, e ele achou ótimo, que nós tínhamos que usá-lo, não tinha nada a ver com o espaço. Então ele mostrou para o restante do grupo e disse que era isso, então colocamos uma pilha de coisas no meio e penduramos esse fantoche proscênio. Agora, no Aldwych o proscênio foi feito conforme o palco de Stratford e lá havia o cisne, o cisne de Stratford feito de isopor e pintado de ouro, e nós penduramos isso na frente no cisne, e toda vez que nós movíamos para cima e para baixo partes do cisne caíam... E essa foi uma grande piada entre nós, amávamos isso, estávamos sendo subversivos, sabe? Então essa figura gigante ficou lá, como um emblema, como um comentário, como a vítima e também o destruidor. E num tipo de sequência climática de escalada,

a parede escalava em ambos os lados, na manivela, que fazia um barulho terrível que era amplificado pelo compositor, um barulho muito assustador, muito forte, que desabou no palco e se tornou a paisagem, e eles o executaram rapidamente e usaram isso, e então no segundo ato isso já havia terminado de novo.

SL – Muitas coisas...

SJ – Foi muito bom. E ele tinha uma bomba grande saindo da pélvis, e nós tivemos um pouco de problema com isso, pois tinham alguns puritanos na companhia, que foram nos denunciar para o Lord Chamberlain e quase acabamos fechando. Mas o senso comum freou e então pudemos fazê-lo.

SL – Eu acabei de lembrar de uma coisa sobre *Marat*, você esteve lá para ver a produção de *Marat*, em Berlin?

SJ – Não, eu nunca fui. Peter desenhou para mim. Está no arquivo. Eu mantive o desenho e está arquivado. Ele sempre desenhava para mim, e os desenhos estão todos no arquivo.

SL – Ótimo! Eu ouvi... Ele fazia alguns desenhos antes?

SJ – Ele é um excelente desenhista. Ele sempre desenhou seus próprios projetos e fez isso por muitos anos. Em suas pequenas produções, ele nunca precisou de alguém para desenhá-las. Ele não precisa de um projetista. O que eu posso dizer? Ele sabe o que fazer.

SL – Acabei de lembrar outra coisa. Você já teve um lugar no Royal Shakespeare para almoxarifado, ou local de estoque em que poderia ter acesso a alguns materiais que poderiam ser usados nos ensaios, adaptar, ou não tinha essa possibilidade?

SJ – Sim, eles tinham um estoque com alguns materiais que podíamos utilizar, como qualquer companhia permanente, e nós podíamos pegar e usá-los nos ensaios. Uma coisa boa, que sempre tentávamos fazer, era que se precisasse de qualquer questão estrutural para o cenário, nós fazíamos uma maquete,

o mais rápido possível, para que não precisássemos correr para produzi-la e acabar deixando todo mundo enlouquecido. E nós fizemos isso com *Sonho*⁸, com *US*, com *Marat*. Tentamos juntar o máximo de coisas realistas possível para não termos tanto choque depois. E também, a gente acaba se acostumando e fazendo o melhor uso delas durante os ensaios. E acabava sendo muito mais útil do que a estrutura acabada.

SL – Me conte um pouco mais sobre *Sonho de uma Noite de Verão*.

SJ – Eu me mudei para Los Angeles em 1967, meu marido era roteirista e ele estava pegando muito trabalho lá, ele era inglês também. Eu estava em contrato com o *Royal Shakespeare*, e foi quando eu desisti de tudo. Eu estava querendo ter bebê e aquela era a hora certa para me tornar mãe, esposa e dar apoio ao sonho do meu marido, ele havia me dado suporte durante toda minha vida, e aquela era a minha vez. Então fomos viver nos Estados Unidos. Em 1970 Peter me mandou um telegrama perguntando, “Você estaria livre para vir trabalhar comigo em *Sonho de uma noite de Verão*, em pleno verão, no ano que vem, ou qualquer outra coisa?”. Naquela época a gente tinha que mandar telegramas. Eu estava sempre na porta esperando pelas correspondências. Esperava por muito tempo até que alguém aparecia na porta e nos entregava. E se o assunto fosse muito, muito urgente nós fazíamos uma ligação, mas isso ainda era considerado uma coisa grande, importante. Então, conversei com meu marido e perguntei: “Você acha que eu deva fazer isso?”... E ele disse que eu tinha que fazer. Então começamos a nos corresponder sobre isso, ele estava em Paris e eu estava em Los Angeles. Ele colocava muitas ideias nas cartas, algumas eram muito bobas. Minhas e dele. Mas deu para ter uma ideia do que ele queria, e eu pensei... “Mas eu não quero fazer isso? Fadas? Numa floresta? Porque será que ele quer fazer isso?” Até que ele explicou o que havia pensado para a peça. E até o momento em que eu li o espetáculo. Então, eu percebi que era uma peça maravilhosa, e tinha ficado completamente obscurecida pela idealização figurativa do mundo das fadas. E é o que

8 A Midsummer Night's Dream – *Sonho de Uma Noite de Verão*

aconteceu por anos e anos. E eu também acabei sendo levada por aquela atitude. Ele disse que o que ele queria era tirar qualquer associação criada no passado. Então com aquilo em mente, eu li novamente, e comecei a ficar animada para fazê-la. Então nós tivemos nosso primeiro encontro, ele veio de Paris e eu de Los Angeles, nos encontramos em Nova Iorque, metade do caminho para cada um, no Chelsea Hotel, e eu tive minha primeira experiência em Nova Iorque... Com baratas nova-iorquinas! Peter estava todo blasé com relação a isso, porque ele gostava de ficar no Chelsea, e eu estava toda “Ah (chorosa) nós temos baratas aqui”. Ele: “Bem, e o que você esperava?!”. Então nós começamos naquele ponto, com aquele sentimento de que ele não queria nenhuma associação de arquitetura com algum lugar reconhecível que tivéssemos em mente, e ele disse: “Nós não podemos usar um espaço grande e aberto porque isso sugere paisagem, nós temos que estar em algum lugar...! Mas como nós faríamos aquilo sem estar em lugar que nós reconhecemos? Porque eu queria que fosse um espaço aberto, como uma caixa mágica, que pudéssemos fazer qualquer coisa. Mas sem criar nenhuma expectativa de que algo poderia ser criado ali. Sem revelar qualquer sinal de que iríamos representar colunas gregas, ou árvores ou qualquer outra coisa, ainda. Então eu peguei um pedaço de papel e comecei a esboçar e quando eu vi eu já havia criado uma caixa com 3 folhas, e ele disse: “É isso, nós estamos prontos”. Mas naquele tempo ele estava sempre trabalhando com a hipótese de que toda a companhia deveria contribuir como um grupo, e então nós voltamos ao trabalho em grupo. Não havia nenhuma parte que não estivesse contribuindo, sem parar, do início ao final, quer seja no palco ou fora dele... Aquela energia estava completa. E o conjunto de trabalhos que ele fez com *Marat* e *US* foram muito importantes para ele. Então onde a companhia deveria estar... Então eu disse: “...nós podemos colocar uma galeria no topo, e eles poderão interagir, ou simplesmente assistir, e eles podem ir e vir da galeria como também das pernas laterais”. Certo?! E então ele levou um... Veja uma das minhas kachinas, eu disse. Tinha levado comigo uma bobina de arame, porque ele disse que o lugar deveria desdobrar uma “bobina de sonhos”, então eu pensei: “uma bobina de sonhos”... Então eu levei uma bobina de

arame, uma boneca *kachina* e alguns pontos... Alguns modelos de mandalas que eu havia feito, todos estávamos na fase hippie, olhando para mandalas indianas e contemplando. E eu trouxe uma delas comigo, na verdade está aqui (Sally mostra ao Sérgio o material). Tinham algumas penas vermelhas, maiores do que essas (mostrando o material), e Peter tirou a pena vermelha e colocou direto na caixa branca, absolutamente lindo. Então, esse caramanchão da Titânia. “E o que faríamos, então?”. “Vamos fazer voar.” Portanto, ela poderá ficar ali, e não precisaria entrar e sair toda hora. Então, nós a elevaríamos e ela estaria ali durante toda a peça. Certo. E então, eu levei isso comigo para Los Angeles, e comecei a trabalhar nas medidas, no cenário, na estrutura e na intenção de voar. E então, comecei a pensar onde os amantes iriam dormir no palco, mas nos momentos em que eles estariam dormindo, teríamos as penas da Titânia e teríamos os mecânicos fazendo esse trabalho todo. Então eu pensei, quando colocarmos a Titânia voando, vamos colocar os amantes voando, e as fadas, vamos usar o espaço vertical, e tudo isso se manteria numa caixa íntima. Então eu escrevi isso e Peter dizendo que tive uma ideia brilhante, e ele me escreveu de volta dizendo: “Certo, isso está legal, continue...”, e assim foi como surgiu a ideia do “voar”. Então vemos que foi no ensaio que esse processo começou. É isso que quero dizer quando falo ancorar-se em uma boa ideia. O que ele introduziu foi a barra de trapézio a qual Oberon e Puck podiam usar durante suas atuações, podiam balançar juntos enquanto elaboravam suas ações, “Vamos fazer isso! Vamos fazer aquilo”. E Puck podia se pendurar numa corda que caía e poderia balançar-se sobre o palco, e podia girar o prato... E o prato, de novo, foi o Peter... Você vê... Peter foi brilhante, “não podemos fazer essa flor, é muito elementar, e não é mágico, precisamos fazer algo diferente, vamos fazer algo que eles nunca viram antes”. Nesse momento... Você vê isso quando eu viro de ponta cabeça, tenho toda a sua atenção olhando para cá. Não farei nada com isso, mas como você nunca me viu fazendo isso antes, tenho sua atenção total. Você não sabia qual seria meu próximo passo. Isso foi o que o prato fez, trouxe algo não familiar e totalmente mágico, assim a plateia toda ficou “oh, impressionada”. E é isso que você quer.

Esse momento quando eles acreditam e aí eles mergulham. Muitas coisas foram desenvolvidas com os atores, durante o período de ensaio, dia a dia. Outra grande coisa relacionada ao desenho do cenário foi quando eu pensei sobre quando os personagens tivessem que entrar na floresta: “Como fazer isso num grande espaço vazio branco?”. “O que se precisa colocar para sugerir uma geografia... Sem colocar uma árvore...” Então eu pensei no arame, eu levei a bobina de fio, coloquei lá dentro e isso foi o suficiente. E com isso criou-se a frente e o fundo. Você poderia se esconder atrás, sem estar exatamente escondido! A plateia saberia que você está ali, mas os outros atores não saberiam que você está ali, então você cria esta convenção. Então nós tínhamos três desses arames, jogados da galeria de tempos em tempos, criando partes diferentes da floresta. E assim os atores aprenderam a operá-lo, como se fosse uma rede de pesca que fizemos. E eles começaram a fazer coisas maravilhosas! Em um momento eles lançaram isso em cima da plateia, pchhh (Sally faz um barulho imitando o movimento feito pelo objeto), era esplendido. Eles faziam um ruído curioso e a agitavam novamente... Isso é o que eu quero dizer com aquele tipo de trabalho de desenho de cenário, e muitos cenógrafos trabalham desse jeito, nós não éramos os únicos, mas éramos considerados um dos primeiros a fazer isso, fizemos primeiro com Peter. Por isso ele tem sido uma grande influência, por causa do jeito que ele integra as descobertas que ele fez no processo dos ensaios, na produção. Isso eu acho que foi uma grande influência.

SL – Agora me conte um pouco dos figurinos. Foi você quem fez os figurinos, não foi?

SJ – Ah, sim. Novamente, ele queria que os figurinos fossem atléticos, e não fossem de um período reconhecível. Ele queria que fossem somente atores trabalhando. Que fossem muito leves neste sentido. Então eu pensei, nós todos estávamos apaixonados por branco naquele tempo, muitas produções estavam sendo feitas em branco, não éramos os únicos... Tinha uma produção maravilhosa do *O Jardim das Cerejeiras*, toda em branco. Deslumbrante. Eu amava o trabalho dele – Giorgio Strehler, do *Piccolo Teatro di Milano*, maravilhoso trabalho!

Enfim..., então eu pensei numa camisa e calça confortáveis para os garotos, com sapatilhas de ballet brancas e uma túnica simples para as garotas, somente para diferenciá-los. Porque a plateia, no início da peça, precisava saber quem era quem. “Quem é Helena?”, “Quem é esse?”, “Quem é a Herméia?!”; e depois quando ela volta em cena... “Quem é essa? Ah, essa é a Helena”. Então a plateia precisava saber diferenciá-los. Então eu simplesmente espirrei neles algumas cores individualizadas, para que todos soubessem que Demétrio era o que estava em azul... Que o Lisandro era... Ah eu tenho aqui uma... Aqui está Demétrio... (mostrando um desenho) Eu ainda guardo este desenho comigo. Por isso que os garotos tinham alguns tons diferentes nas camisas e as garotas nos vestidos, uns eram puxados para rosa e verde, e os outros verdes e rosa... Tudo crescia dali. E as fadas usavam uma versão cinza pálida das camisas e calças. E os mecânicos eram criações do Peter. Depois de prepararmos isso tudo nós tivemos uma reunião em Nova Iorque, para eu mostrar tudo a ele. E então Peter me escreveu dizendo: “Tudo está saindo muito perfeito, está tudo ficando muito elegante”... “Nós precisamos de uma ruptura em algum lugar. De repente os mecânicos. Por que não os vestimos como ajudantes de palcos dos anos 1970?” E então, ele fez um desenho adorável de um homem vestido de roupa listrada e boné para o Bottom, e aquilo foi o que nós fizemos... Nós trabalhamos nessa roupa. Você viu fotos dessa produção?

SL – Sim, eu vi.

SJ – Certo. Então essa foi a ideia dele, e foi assim que eu os vesti. O que mais?...

SL – E as cores?

SJ – Ah as cores... Então nessas mandalas que nós fizemos, com umas palavras cruzadas assim, com pontos de diferentes cores, com linhas pretas, e com pontos fluorescentes... Aquelas eram meus cartões de natal daquele ano... Então naqueles pontos, com as cores fluorescentes, eu pensei “como diferenciar as fadas?”.

Elas tinham que ser diferentes. Com as mesmas roupas simples, mas com alguma diferenciação para Titânia, Oberon e Puck. Achei que tinha que ser algo fluorescente, então Puck tinha uma cor amarela fluorescente, com uma forma folgada e grande de *clown*, e Oberon e Titânia tinham uma cor verde viva e brilhante. Originalmente eu achei que Oberon deveria vestir vermelho, mas Alan Howard veio me ver quando nós começamos o nosso trabalho em Stratford, e ele disse: “Sally eu tenho cabelo vermelho, eu fico terrível vestido de vermelho...”. Eu disse, “então, vamos mudar isso...”. “Claro que podemos mudar!”. Então, essa é outra coisa. Ser capaz de trabalhar com os atores, e ainda encontrar uma linguagem que esteja de acordo com a peça e que também funcione para o ator. Isso é outra coisa que amo fazer, pois é um grande desafio para o figurinista. Eu odeio quando um figurinista diz, “Não irei mudar o meu desenho...”, ele tem que pensar no ator, ele tem que trabalhar com o ator, assim como com todas as outras pessoas envolvidas. Entre mudanças de cores e de tecidos, nós encontramos um roxo maravilhoso. E nos pensamos: “Isso vai ficar maravilhoso com a cor do seu cabelo!”. Então nós mudamos a cor dele para roxo.

SL – Perfeito.

SJ – Isso. E também os adereços que as fadas usavam também eram fluorescentes.

SL – e o Bottom, quando ele se transforma em...

SJ – Novamente, um longo processo, sabe de tentativa e erro feito com eliminações... Outro exemplo maravilhoso do que acontece nos ensaios... Nós primeiro pensamos, “o que precisamos aqui são de orelhas”, e nesse boné nós tínhamos um mecanismo muito inteligente, que somente precisávamos arranhá-lo e as orelhas apareciam, então o coitado do funcionário do departamento de suporte iria trabalhar nisso. E eles transformaram isso numa enorme máquina. E eles estavam tentando transformá-lo em algo cada vez menor. Até conseguir deixá-lo no tamanho certo e colocar na cabeça dele. Enquanto isso, nos ensaios... Não sei quem veio com isso, de repente Peter! De novo... Ele começou

a trabalhar com uma bola de pingue-pongue preta, pintada de preto, que colocava no nariz do ator. E nos pés dele – eu não fiz isso, eles amarraram um pedaço de madeira grande então ele poderia ser desajeitado, chutando os cascos juntos, e o ator estava agindo e fazendo o papel do burro, e aquilo era muito melhor do que qualquer mecanismo no mundo. Então, abandonamos aquele capacete ridículo. E assim foi como o fizemos. Acho que nós fizemos sim alguma pequena alteração nas orelhas, que o ator saia por um momento da cena e voltaria com algo pequeno nas orelhas, mas nada demais.

SL – Eu ouvi algumas pessoas estarem preocupadas pois tinha alguma conotação sexual... O que aconteceu? Nos ensaios tinham pessoas nuas ou algo parecido?

SJ – Não, nada desse tipo nessa produção, pelo que eu me lembro. Oh! Eu sei, Bottom, é... Quando Bottom é carregado para fora, uma marcha de casamento começa a tocar e a cortina começa a descer com a iluminação atrás, e ele se senta nos ombros de um dos atores grandes e coloca um grande punho em formato de pênis no meio das pernas. Enquanto ele é carregado pode-se ver esse grande pênis ereto e ouve-se o lálálá (Sally canta a marcha de casamento). E isso talvez tenha ofendido alguém. Isso foi engraçado, você vê, foi engraçado. Não sei se ainda acho graça hoje em dia. Meu feminismo se tornou muito mais severo nestes dias do que era naquela época... Mas essa é a única coisa que eu consigo pensar, acho que as pessoas acharam que isso foi rude, mas na verdade essa era a intenção de Peter, terrível! Certo, bom, eu acho que isso é suficiente.

SL – Mais duas perguntas. Quando Brook mudou-se para Paris, ele convidou-a para participar do *Centro Internacional de Pesquisa Teatral*?

SJ – Para o *Bouffes*? Bom, isso foi difícil porque eu estava morando nos Estados Unidos, e toda vez que trabalhamos juntos, eu tinha uma enorme tarefa logística doméstica, era bem difícil para mim. Eu nunca estava lá regularmente, tinha

que ficar indo e vindo pra poder manter contato. Sabe, fui pra África, deixei meu filho de cinco anos com meu marido, então todas essas coisas eram muito difíceis. Eu nunca estava totalmente envolvida. Quando nós fizemos *A Conferência dos Pássaros*, nós tínhamos que fazê-la aqui e lá. Então eu tive uma relação dentro e fora com o *Bouffes*.

SL – Mas, o cenário e figurino de *A Conferência* eram seus?

SJ – Sim.

SL – Uh, maravilhoso!

SJ – Acho que foi a última coisa que fizemos juntos depois de *Antônio e Cleópatra* e então fizemos *Os Pássaros*⁹, e então eu tive que tomar essa grande decisão. Depois de viver nos Estados Unidos, nós voltamos para Londres em 1982, e eu estava morrendo de medo de me tornar totalmente dependente de Peter, porque se aquilo acontecesse eu poderia passar a viver somente à sombra dele, enquanto eu sempre tinha tido minha própria vida, meu trabalho separado, uma vida doméstica separada. Uma relação muito próxima com Peter, muito amorosa, de muita entrega, mas eu estava assustada em me tornar dependente dele. Por isso, ao invés de eu voltar para Paris, decidi voltar para Londres, e ele me respeitou por isso, mas esse foi o começo do final realmente, mesmo porque ele tinha pessoas ao redor dele em Paris. E nós estávamos falando sobre o *Mahabharata* por 10 anos...

SL – Sério?

SJ – ...E aquilo começou a evoluir e eu não estava lá, e ele já havia feito algum trabalho com Chloe, e ela fez um trabalho magnífico.

SL – Você viu *Mahabharata*?

SJ – Sim. Eu vi a primeira produção no *Bouffes*. Eu estava

9 É provável que refira-se a peça *A Conferência dos Pássaros*.

lecionando naquela época e eu perguntei para Peter se eu poderia levar meus alunos, e eu levei meus 15 estudantes para ver a produção original em francês no *Bouffes*. E o Peter falou com os estudantes depois. Isso foi maravilhoso. E então eu vi a versão em inglês, e depois veio o filme e tudo o mais. Comprei o livro, a camiseta...

SL – Qual foi a diferença? Como você trabalhou com ele no *Royal Shakespeare* e no *Bouffes*, qual era a diferença em trabalhar com ele nas duas situações?

SJ – Bem, se você trabalha numa companhia convencional, você tem que seguir as datas de entrega deles, então você tem que trabalhar de uma forma mais convencional. Você tem que ter o cenário pronto para a data da apresentação da produção. Eles sabem a data que eles têm que começar aquela produção, e você trabalha de acordo com aquela data. Levando isso em consideração, você tenta ficar o mais flexível possível para acompanhar a evolução do diretor. Então você tenta casar essas duas coisas. Enquanto que trabalhando no *Bouffes*, tendo estabelecido a integração do processo com as datas de entrega que tem que se cumprir, você simplesmente faz o seu melhor. E você espera que... – E também, com uma companhia como a do *Royal Shakespeare*, quando eu estava trabalhando pra eles, eles têm um completo entendimento com relação a isso então eles sempre colocam a produção do cenário antes. Eu nunca tive nenhum problema com eles se eu falasse, “Olha, agora que nós começamos os ensaios, nós percebemos que nós não precisaremos daquela porta ali. Eu ainda tenho tempo para fazê-la abrir na direção oposta?” E eles dizem, “Não, mas nós faremos isso.” Você entende o que eu quero dizer? Eles entendem que as coisas devem estar corretas para a produção, e foi um imenso prazer eu ter trabalhado lá e foi o mesmo trabalhando para o *Royal Opera*, quando eu trabalhei lá. A primeira consideração a ser feita era o que era certo e isso era... Esse tipo de coisa é... Bem, o que é brilhante sobre trabalhar com ótimos técnicos e com pessoas que realmente querem isso tão bem feito quanto você quer. Quero dizer, com razão, você não pode simplesmente acrescentar uma verba de

três mil libras sem haver uma reunião. Quero dizer, usando a razão, você terá o melhor trabalho.

SL – Quando Brook entrou no *Royal Shakespeare* e depois, agora que ele está no *Bouffes*, ele estava retirando quase tudo. No início havia muitos elementos e coisas, e ele estava tentando identificar o ponto principal da peça. Você acha que isso aconteceu com todos os trabalhos que você fez com ele? Isso era diferente no início? Ou não? Como você descreveria isso?

SJ – Eu acho que ele já tinha chegado a esse ponto quando eu comecei a trabalhar com ele. Mas não havia... Só porque você tira tudo do caminho e tenta achar somente o essencial. Isso não quer dizer que você não responda à natureza do material e providenciar uma linguagem visual onde se faz necessário. Você não joga algo fora favorecendo outra coisa, entende? Sabe, a obrigação é criar uma narrativa visual que coincida com a narrativa do texto, ou da música, ou do que seja lá que você esteja fazendo. E se isso quer dizer algumas... Se isso se traduz em muitas coisas no palco, então, devem-se colocar muitas coisas no palco. Quer dizer que você não precisa tirar tudo do palco porque você acredita somente no essencial. É uma obrigação de preencher com o que é certo, de alguma forma.

SL – Isso é curiosidade – porque no Brasil tem uma garota, e ela é japonesa, e ela está muito interessada em pesquisar sobre Peter Brook.

SJ – Sim, todo mundo é...

SL – Ela quer fazer uma conexão do trabalho dele com a cultura japonesa, ou algo parecido... Eu nunca ouvi falar sobre isso...

SJ – Sim, claro. Ela iria querer fazer isso.

SL – E eu, eu quero, vendo as fotos da *A Conferência dos Pássaros*, saber se há alguma referência ao orientalismo ou a cultura japonesa nessa peça?

SJ – Bem, claro, essa é uma peça sufista e persa. O que interessou Peter foi o caminho para encontrar a verdade. E

ele iria tentar todas as culturas que pudessem fazer sentido para ele. E ele tem esse ótimo ator japonês, e Toshi¹⁰, um músico que trabalha com ele. Quero dizer, isso é o que é tão único sobre ele: que ele conseguiu trabalhar com pessoas de todo o mundo para aumentar sua própria sensibilidade. Isso nunca foi... “eu quero ser japonês” ou “eu quero ser persa”. Entende o que eu quero dizer... “eu quero fazer Tai Chi”. Nunca foi isso. Foi sempre a ideia de encontrar o teatro puro. É o teatro puro em qualquer cultura. E não há... E não há necessidade de fundir e diluir essas coisas, eu mesma não acredito nisso. Eu odeio perder o essencial. Porque isso está acontecendo em todo lugar no momento: você tem um pouco disso e um pouco daquilo, e você mistura isso tudo e acaba em confusão. E eu não gosto disso. De qualquer forma, a coisa é ser influenciado, no sentido de expandir seu vocabulário e interagir. É maravilhoso.

SL – Você acha que o trabalho com atores mudou, porque aqui tinham somente atores ingleses e no *Centro Internacional*¹¹ havia atores de todo lugar do mundo? Como você se sente trabalhando com essa experiência?

SJ – Bem, isso é totalmente diferente. Por causa do processo que nós descrevemos que, quando você assiste Yoshi expressando alguma coisa, isso entra profundamente em você. Isso é algo que você nunca viu antes. E isso não é em inglês. E então isso abre algo... Então se você pegar três americanos, um japonês, turco, grego, e tudo isso, trabalhando juntos, isso é totalmente diferente de ter uma companhia inglesa. Totalmente diferente. Quando eu trabalhei nos Estados Unidos, e eu fiz *As Três Irmãs* em Los Angeles com uma companhia americana, eu percebi que eu estava vendo Tchekhov pela primeira vez sem aquela o sistema de classe inglesa. Eu trabalhei num jeito totalmente novo para mim. E isso foi um “abrir os olhos”

10 Toshi Tsushitori.

11 International Center of Theatre Research fundada por Peter Brook em 1970. <http://en.wikipedia.org/wiki/International_Centre_for_Theatre_Research>.

para mim. Mas somente americanos podiam fazer aquilo. Você não pode simplesmente assumir aquilo, sabe. Verchinin era negro, e toda a plateia fez “ahhhhhh...” Você conhece essa peça?

SL – Eu conheço. Eu fiz essa peça.

SJ – Então você sabe, Verchinin é esse glorioso, um homem não muito bom, que tira proveito da pobre Macha, que está morrendo para que algo importante aconteça na vida dela. E esse homem lindo entra, bem, na nossa peça era um homem negro muito bonito, e isso foi bem antigamente, nos anos 70, e isso não era comum de ser feito. Mas aquilo... Você somente faria isso nos Estados Unidos, você vê? Claro, Peter trabalhou com muitos africanos. Eu estava na viagem para a África, você vê, isso está tudo lá, no trabalho dele.

SL – Quem estava na África com ele?

SJ – Isso foi incrível. Eu não tinha, quer dizer... Ele escreveu para mim e disse: “Você acha que pode vir pra África somente para podermos manter nosso relacionamento, para que, quando evoluirmos aqui você não perca o desconhecido que irá acontecer nessa viagem.” Quer dizer, isso era só pra manter a comunicação entre nós. Eu não tinha um grande trabalho para fazer lá, eu era somente parte do grupo. Ele era tão bom pra mim. Ele é maravilhoso. Eu espero que ele esteja bem!

SL – Eu também. Bom, muito obrigado, Sally, por...

SJ – De nada.

FIM.

Capítulo 18

ENTREVISTA DE SERGIO RICARDO LESSA ORTIZ COM YOSHI OIDA

Transcrição e Tradução – Livia Cordeiro Mantovani
Supervisão – Giselle A. Freire e Sergio Ricardo Lessa Ortiz
Revisão – Giselle A. Freire

A entrevista foi realizada no dia 13 de julho de 2012, dia do aniversário de trinta e um anos do pesquisador Sergio Lessa, na Residência de Yoshi Oida, na cidade de Paris na França. O intuito da entrevista é abarcar a visão de um dos atores que atuaram com Peter Brook no processo de construção dos elementos de visualidades de cena, compreendidos principalmente pela cenografia e pelos trajes de cena. Essa conversa com o ator e diretor japonês fez parte significativa da elaboração da dissertação de mestrado: *Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook*. Yoshi Oida, é um ator e diretor teatral japonês, e se tornou o primeiro membro da Centro Internacional de Pesquisa Teatral (CIPT) de Peter Brook em Paris em 1968. Foi treinado nas artes tradicionais japonesas do teatro Noh, dança Kabuki e contação de histórias Bunraku, participou da jornada exploratória da CIPT pelo continente africano. E desempenhou papéis importantes em espetáculos como *Os Ik*, *A Conferência dos Pássaros*, *Mahabharata* e *A Tempestade*. Em 1992, foi nomeado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres estabelecendo-se como membro oficial da mesma ordem em 2007.

Yoshi Oida (YO) – Você vai encontrar o Jean-Guy Lecat?

Sérgio Lessa (SL) – Sim. Na verdade, ele disse que está no Festival de Avignon e que ele vai voltar semana que vem. Eu fiz um *workshop* com ele, uma vez quando ele esteve em São Paulo.

YO – Ah, claro, certo... Chloé... Esta é Chloé. Ela não liga pra nada. Você foi ao *Bouffes du Nord*?

SL – Sim, eu já estive lá antes... Eu estive lá hoje de manhã e o rapaz que trabalha lá disse... Eu perguntei a ele se eu podia entrar, e como estava tendo uma peça lá e eu não pude tirar muitas fotos e andar lá por dentro. Mas, ele foi muito gentil em me deixar entrar. Como foi quando você entrou lá pela primeira vez?

YO – O que você quer dizer?

SL – O que você sentiu quando o grupo todo chegou no *Bouffes du Nord*?

YO – Foi em 1973, não, 74. E em 1950, teve um incêndio¹, então ele estava em ruínas. Tudo cinza porque tinha queimado...

SL – Tinha sido um incêndio recente?

YO – Vinte anos antes, 1950. Então, o teatro esteve fechado por vinte anos. Eu fui lá, e Peter queria ter um teatro. Então, eles o levaram lá. E o teatro estava daquele jeito, então, eles tentaram chamar Rozan² lá pra fazer alguma coisa. E (falado em francês) a estreia foi em 1974, então, antes disso, eles reformaram, mas ainda não estava pronto. Mas, tinha que abrir, porque todas as entradas estavam vendidas. Na última semana, muitas pessoas vieram e “bléblébléblé”. E, então, estava cinza.

1 O incêndio foi em 1952.

2 Micheline Rozan: co-fundadora do Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Brook.

SL – Estava cinza?

YO – Sim, o palco todo, cinza. E, então, quando o Maha... Acho que foi para *Mahabharata* que eles o começaram a pintar de vermelho, a cor indiana. Era basicamente uma pátina feita pela pintora grega Chloe Obolensky.

SL – Certo. Eu tenho algumas perguntas que eu preparei para te fazer, tudo bem?

YO – Sim, sim.

SL – Eu gostaria de saber um pouco mais sobre como você conheceu Brook, como vocês entraram em contato? Vocês começaram essa parceria logo de início ou... Como foi isso?

YO – Eu espero que você tenha lido meu livro.

SL – Eu li, mas eu não terminei.

YO – *Um Ator Errante*? Meu livro chamado *Um Ator Errante*.

SL – Não, eu li o outro.

YO – Em *Um Ator Errante* eu escrevi sobre como o conheci. Então, você lê o livro.

SL – Claro, eu terei que ler...

YO – Então, você vai entender como foi que eu o conheci.

SL – Mas, a primeira vez que vocês entraram em contato... Não, tudo bem, eu lirei o livro. Eu leio e depois te pergunto de novo. Porque, eu sei que é uma longa história.

YO – Sim...

SL – E como estava organizado o grupo quando você entrou... Quando o *Centro*³ foi estabelecido e...

YO – Não, no começo, Jean-Louis Barrault convidou Peter para fazer um espetáculo. Então, Peter queria fazer esse espetáculo experimental baseado em *A Tempestade*, de Shakespeare, a peça seria em francês mas queria um ator japonês em um dos personagens. Então, Peter pediu a Jean-Louis Barrault para encontrar um ator japonês. Então, Jean-Louis Barrault escreveu uma carta para um professor de japonês, e o professor me ligou para eu ir trabalhar com o Peter. Então, eu o encontrei em 1968, mas era a Revolta de Maio de 68, então, não pudemos fazê-lo. Então, fomos à *Round House* e fizemos uma demonstração do que seria. E em 1970, Peter quis montar um grupo internacional. Então, ele me chamou novamente, e eu voltei. Isso foi num teatro... Foi no espaço *Gobelins*... Na *Gobelins Tapestry*⁴. Nós trabalhamos lá até 72, 73. A pesquisa havia terminado e Peter queria começar a fazer teatro em Paris. E ele encontrou o *Bouffes du Nord*. Então, nós começamos lá em 1974.

SL – E, antes disso, quando ele te chamou, ele chamou bastante gente do mundo todo ou foram só alguns...

YO – Não, para a pesquisa teatral, havia várias nacionalidades diferentes: africanos, espanhóis, alemães, iranianos, o grupo todo. Mas, quando ele começou em 1970, ele chamou uma parte dos atores que eram franceses e outra parte formada por um grupo internacional de africanos, americanos, ingleses e japoneses. Tudo misturado, e então, ele começou. Mas, ele nunca teve um grupo fixo.

SL – Não, cada peça tem um elenco diferente.

YO – Sim, era um contrato para cada peça. Havia um “centro”, mas o “centro” era apenas o escritório dele, e ele mesmo.

3 Referência ao Centro Internacional de Pesquisa Teatral.

4 Gobelins Tapestry Manufactory.

SL – Entendi. Eu achava que era assim, mas não tinha certeza. Mas, depois de bastante tempo, ele estabeleceu um time principal...?

YO – Sim, havia uma espécie de time em 1980. Mas, era completamente livre. E então, para *Mahabharata*, ele chamou todas as pessoas. Então, em 1980, havia uma espécie de grupo, mas, nunca um “grupo” ou, como se diz, um salário garantido... Só de trabalho.

SL – Quando você chegou, você teve que arrumar algum emprego para se manter? Da primeira vez que você veio...

YO – Não, quando eu vim, houve a produção de Jean-Louis Barrault...

SL – Mas, depois disso...

YO – Da segunda vez, eu recebi salário por três anos por causa do grupo de pesquisa. A partir de 1973, 1974, eu tive salário...

SL – E quem pagava por isso? Quem dava dinheiro ao Brook para pagar tudo?

YO – Eu não sei.

SL – Não seria o governo ou o governo não dava...?

YO – Não dava.

SL – Tudo bem, claro.

YO – Eu não sei de onde vinha o dinheiro. Eu retirava meu salário do escritório do Peter, ou eu trabalhava. Quando eu não trabalhava, recebia meu Seguro Desemprego. Às vezes eu trabalhava sozinho. Eu fazia um espetáculo, *workshop*, ou...

SL – Eu tenho uma pergunta: Dos anos 1970 até os anos 1980, como começava cada peça? Brook tinha uma ideia na cabeça e falava com os outros para realizá-la...

YO – Ele costumava ter um projeto e então, chamava os atores. Era uma coisa normal. Ele sempre chamava os mesmos atores. Então, parecia um grupo, mas, às vezes alguns não eram escolhidos e outros eram. Então, nunca havia um sentimento de grupo.

SL – E quando ele decidia fazer uma peça, como começava? Vocês falavam sobre o texto ou tentavam fazer algum trabalho? Como era o início do processo?

YO – Depende da peça. Às vezes...

SL – As primeiras?

YO – A primeira foi *Timão de Atenas*. De qualquer forma, para mim, era a primeira vez que eu falava francês, então, eu tive que aprender francês. As outras pessoas começavam a improvisar e a falar... Era normal. Ensaios normais.

SL – Outra dúvida que eu tenho: Com os figurinos e as cenografias era a mesma coisa que com os atores, ou havia um grupo com quem ele sempre queria trabalhar?

YO – Em *Timão de Atenas* que foi a primeira peça em que eu trabalhei, acho que ele pedia aos atores para trazerem suas próprias ideias. Então, todos os atores traziam imagens de jornais e revistas ou livros e eles vinham. E o cenário... Se existe algum documento, eu não sei. Oficialmente, não sei quem assinou...

SL – Do Timão, eu não sei.

YO – De qualquer forma, o grupo se representava. Eu não participei disso, não me lembro. Então, de qualquer forma, eu acho que o forte não era o cenário. A segunda, *Iks*, também, só provamos, só tentamos, e me parece que decidimos não usar.

SL – E as coisas que ele trazia eram de vocês ou o grupo tinha um...

YO – O diretor de palco ia a um mercado de pulgas e trazia algo.

SL – Certo.

YO – Depois disso, ele fez *Medida por Medida*, que eu também não lembro, eu não sei, eu não estava lá. E depois, *Ubu...* Também não teve um cenógrafo. Então, ele...

SL – Ele começou quando...

YO – ...fez *Mahabharata*.

SL – *Mahabharata*. Como foi esse processo? Eu sei que ele chamou Jean para escrever a peça para ele...

YO – *Mahabharata*... sim, Jean-Claude Carrière.

SL – Sim, Jean-Claude Carrière escreveu a peça toda. E como foi para o grupo? Como começou? Vocês conversaram sobre ela? Como foi?

YO – Eu não me lembro, mas, de qualquer maneira, ele escreveu muitos textos e nós tentamos. Mas, antes... Em 1971, ele tinha um escritor, Ted Hughes... Você conhece Ted Hughes? Ele é um poeta.

SL – Sim.

YO – E Ted Hughes escreveu alguns rascunhos, muitos rascunhos, e nós tentamos. E o figurinista era... o, eu não me lembro, mas depois eles mudaram para um americano. Então, nós tínhamos um figurino. Eles fizeram com o tecido indiano. *Mahabharata* é uma meta-peça de Ted Hughes. E nós tentamos cada cena. E, naquele momento, o cenário e os figurinos eram de Chloe Obolensky.

SL – E como foi? Vocês podiam interferir no trabalho dela ou ela trazia alguns desenhos e coisas... Como era?

YO – De qualquer forma, ela tinha alguma ideia, observava os atores, e decidia algo. Não me lembro se era um esboço ou não. E nós íamos ao ensaio, onde ela pensava que sim, discutíamos, conversávamos e ela decidia. Então, nós atuamos e depois da temporada fizemos o filme, e daí ela refez os figurinos.

SL – Ah, era completamente diferente da peça?

YO – Não, não completamente, mas para o trecho “*War*”, tudo era diferente. No começo, era o mesmo, eu acho. Daí, para o trecho “*War*”, ela mudou os figurinos. Eu acho que para o cenário, nada. O chão tinha algo... Ela queria que tivesse um lago, e um rio. Eu acho que foi o Jean-Guy quem fez.

SL – E como era o trabalho entre Chloe e Jean-Guy? Eles trabalhavam juntos?

YO – Não, Jean-Guy trabalhava com o espaço, com o teatro.

SL – Certo.

YO – No *Bouffes du Nord*, ela fez uma piscina. Ele realizou a proposta do rio. Eu acho que colocaram um tapete no chão, acho que foi a Chloe quem pediu.

SL – Mas o rio, ele fez.

YO – Sim, foi Jean-Guy. Mas a ideia, eu acho que veio do Peter.

SL – A ideia foi do Peter?

YO – Sim. Ela queria um rio, queria uma piscina pequena...

SL – Eu não tenho a menor ideia de como era a peça. Eu sei como o filme é, porque eu posso assistir. Como foi a peça? Tinha muitos cenários diferentes ou apenas esse rio?

YO – O rio e uma pequena lagoa, só isso. Ele só mudava as diferentes estradas dos tapetes, tapetes de diferentes cores. Ah! Antes de *A Conferência dos Pássaros*, em 1980... Aquela moça, qual é o nome dela? Eu esqueci. Ela fez os figurinos para *Sonho de uma Noite de Verão*.

SL – A Sally Jacobs?

YO – Sim! Ela fez as coisas para a *Conferência dos Pássaros*. E ela fez os figurinos. E o cenário, nós estávamos em Avignon, então Jean-Guy fez o espaço. E então quando começamos com ela, a mesma situação... *A Conferência* tinha uma árvore em Avignon. Então, quando começamos com ela, nós colocamos uma planta, uma árvore. E, então, nós fomos, naquele momento, os figurinos eram de Sally. E então, em Roma, realizamos a *Conferência dos Pássaros* com a árvore. Mas sempre chovia muito, então nós não podíamos fazer a peça do lado de fora. Então, 3, 4 dias depois, o diretor de palco decidiu que nós deveríamos fazer a peça dentro do teatro. Mas não havia uma árvore! Então, eles puseram um tapete. Um tapete persa. É por causa daquele incidente que o cenário é só um tapete. Então, quando voltamos para Paris, nós não tínhamos árvore, mas colocávamos um tapete.

SL – Era de areia, não era? Um tapete de areia, como um tapete japonês, não era? Era nessa peça?

YO – Não, não, era um tapete persa!

SL – Certo.

YO – Um grande tapete! Até hoje eles o usam de vez em quando. O tapete. E depois... Assim, portanto, no *Bouffes du Nord*, de qualquer forma eles não puseram nada. Mas quando fizemos *Iks*... Não, a primeira foi *Timão de Atenas*... A segunda, os *Iks*, nós fizemos um buraco na parede, no qual nós subíamos pela parede. Mas não havia cenário. Então, o tempo todo,

não tínhamos cenário. Da primeira vez, era um tapete. E em *Mahabharata* também, nós trocávamos a cor do tapete.

SL – Quais cores vocês tinham no decorrer da peça? Muitas? Ou...

YO – Dois ou três tapetes.

SL – Certo.

YO – E quando ele fez *Hamlet*, o tapete era vermelho.

SL – O vermelho.

YO – Mas antes era um bege, e alguma outra cor... Dois tapetes, eu acho. Nós jogávamos o tapete por cima da terra. Essa terra foi o Jean-Guy que fez, então, se você perguntar pro Jean-Guy, você saberá quem fez. E então, em *A Tempestade*, ao invés de um tapete, Chloe fez um quadrado... retângulo com bambus. E dentro dos bambus, ela pôs terra, areia e uma grande pedra – uma rocha. E quando nós fomos para Suez, Chloe fez algo, ao invés... porque era um teatro antigo e nada de areia. Não havia nada no cenário, então ela pôs madeira e tecido transparente com cor de terra. Desta cor. (Aponta para o tecido bege escuro da sua poltrona na sala). Ela usou isso para fazer o espaço... A Chloe fez. Naquele momento, o figurino era da Chloe, foi ela que o fez. *A Tempestade*. E então... Depois de *A Tempestade*, *The Man who* também não teve um cenógrafo. Nós só usávamos o figurino de médico ou pijama. Então, não tivemos muitos designers de figurinos. Então, depois de *Tierno Bokar*... Não, *Hamlet*!

SL – Não, antes disso, vocês tiveram *Qui est là*. Como foi?

YO – *Qui est là* também não teve...

SL – Os figurinos, vocês tiveram...

YO – Nós conversamos sobre o que íamos vestir...

SL – Mas o Brook decidia quem... –

YO – A assistente dele decidia. Nós não tínhamos um cenógrafo e um figurinista.

SL – Voltando a *Mahabharata*, como foi no Festival de Avignon? Você se apresentou lá? Era ao ar livre?

YO – Sim, ao ar livre, do lado de fora de Avignon. Antes, eles levaram uma pedra, foi Carrière. Então... Jean-Guy fez o espaço... uma escada entre o público e nós. Jean-Guy começou a trabalhar lá de verdade em *Carmen*. Então, até o tour de *Carmen*, Peter pedia que todo o espaço... Não, antes, *Mahabharata*. Não, *Carmen*. Ele sempre pedia um palco que não fosse italiano. Eu acho que no momento que Jean-Guy começou a trabalhar lá, em cada estreia, era: “Faça-me um teatro”.

SL – Oh, meu Deus.

YO – Naquele momento, eles tinham todo o dinheiro do mundo. Então eles faziam um teatro a cada temporada. E *Mahabharata* também, quando nós fomos a todos os lugares, Jean-Guy fazia um teatro novo. Em todo espaço... Em Glasgow, o espaço era um museu de trens. Em Nova Iorque, eles foram a um cinema, quebraram tudo e o transformaram para *Mahabharata*. Então, eu acho que você deveria ir falar com Jean-Guy. Não é o cenário exatamente, mas sim *fazer um teatro* que passasse a mesma sensação que o *Bouffes du Nord*. Para *A Tragédia de Carmen* e também para *Mahabharata*, Jean-Guy fez teatros pelo mundo todo.

SL – Mas em todo lugar que vocês iam, Brook queria preservar a ideia de *Bouffes du Nord*, ou... –

YO – Sim, na verdade, não italiano, mas como círculo. Que permitisse que o público estivesse inserido no espaço. Ele não faz mais isso agora...

SL – Não dá mais...

YO – Ele não pode...

SL – Mas, naquele tempo, quem dava tanto dinheiro?

YO – Eu não sei, não me pergunte.

SL – Mas ele recebia muito para fazer isso...

YO – Mas... Na França, era só em Avignon e no *Bouffes du Nord*, mas ele ia a outros países. E cada país tinha dinheiro para dar.

SL – Sim, claro.

YO – Nos Estados Unidos ou Dinamarca; Espanha, Madri e Barcelona; Perth e Melbourne... Japão, Glasgow... Eles fizeram tudo...

SL – O cenário todo... Todas as vezes... Oh, meu Deus. Então, Jean-Guy trabalhou muito!

YO – Sim... Naquele momento, realmente, Jean-Guy tinha muito trabalho... Então, sobre isso, você pode falar com Jean-Guy...

SL – Sim, claro. Eu vou. Quando a *Mahabharata*... Vocês tiveram muitas dificuldades? Porque era uma peça muito longa, durava 9 horas... Era difícil juntar todos os atores? Como era? Conte-me mais sobre isso. Era...

YO – Era difícil por causa de cada nacionalidade... Na versão francesa, haviam muitos atores franceses. Na versão inglesa, o elenco mudava.

SL – Oh, mudava completamente?

YO – Não completamente, mas...

SL – Uma parte.

YO – ...uma parte. E, de qualquer forma, dez meses de ensaio para a versão francesa. E quando traduzimos para o inglês, mais três meses de ensaio.

SL – Três meses de trabalho duro.

YO – E todos os problemas que... – Tinha muita pressão de fora. Quando fomos a Perth... Nós tínhamos o problema dos ventos. Então, foi muito difícil. Todos os problemas que...

SL – Então vocês tiveram que...

YO – A versão francesa durou um ano e a versão inglesa durou um ano. E na versão francesa... E na versão inglesa, Peter sempre tinha que se afastar. Então, era: “Yoshi, você cuida do *show*.” Então, eu tinha que cuidar do *show*. Coisas horríveis! Dez meses...

SL – A primeira versão levou dez meses para...

YO – Sim! Dez meses de ensaios e um ano de apresentação. E a versão inglesa, três meses de ensaio e um ano de apresentação.

SL – O cenário e os figurinos mudaram da versão francesa para versão inglesa?

YO – Os figurinos eram os mesmos.

SL – Só mudaram para o filme?

YO – Sim. E os atores mudaram. Manter os atores nas mesmas condições por um ano foi difícil. Às vezes, alguém se machucava ou alguma outra coisa, então nós tínhamos que ensaiar as mudanças. No *Bouffes du Nord*, uma vez, o espetáculo começou, mas um dos atores não tinha chegado. Era um africano. E o Peter ficou tão bravo. E então o ator disse (voz fina): “Não se preocupe, estou aqui!”.

SL – Mas durante a peça, os atores mudaram? Durante a temporada?

YO – Não, basicamente, não. Às vezes, alguém ficava doente, então mudava. Mas... Felizmente, não foram grandes mudanças. Então, era ok. Mas, às vezes, era um problema grande, então outras pessoas tinham que cobrir os papéis pequenos.

SL – Em sua opinião, o filme manteve a mesma impressão que a peça?

YO – Não, claro que é completamente diferente. Ao mesmo tempo, é o mesmo texto. Mas, é mais curto...

SL – Sim. O que foi cortado?

YO – Eu não sei. Mas, ao mesmo tempo, na peça, eu estava interpretando dois papéis; mas, no filme, só um papel. Porque no filme não era possível um ator fazer dois papéis e eu incluir a outra parte, então...

SL – Certo.

YO – Eu não me lembro realmente quais partes foram cortadas.

SL – Agora, *Qui est là*...

YO – *Qui est là*?

SL – Sim. Esse é o nome, não?

YO – Não, não. *The Man who*; *L'Homme Qui*. Uma vez chamaram... Nós fomos à Inglaterra e chamaram *The Man who* de *L'Homme Qui*. E foi assim que ele fez *Qui est là*.

SL – Por que mudou?

YO – Não, é outra peça. *L'Homme Qui* é *The Man who*...

SL – Ah ! *L'Homme Qui*! É uma peça e *Qui est là* é outra peça. Eu escolhi esta peça, *Qui est là*, porque eu estava interessado em como Peter lida com diretores diferentes. Para essa peça, especificamente, você estudou Stanislavski e os outros? Como foi?

YO – Eu acho que o Peter teve uma ideia de fazer um espetáculo, como um *workshop show*, usando textos de Meyerhold, Stanislavski, e outro diretor inglês, qual era o nome dele? Ele falava sobre *Hamlet*. Qual é o nome daquele

diretor histórico inglês famoso⁵? Ele queria usar esses textos para falar sobre o teatro. Mas você não pode fazer teatro com apenas um texto. Como eles estavam falando sobre *Hamlet*, Peter quis pegar uma parte de *Hamlet*. Porque, para alimentar um espetáculo noturno, os textos dos diretores não eram suficientes, então eles puseram estes fragmentos para complementar...

SL – Mas vocês tentaram com alguma outra peça, ou desde o começo, foi *Hamlet*?

YO – Apenas *Hamlet*. Todos os textos, de Meyerhold, Stanislavski e...

SL – Brecht, ou Brecht não?

YO – Gordon Craig.

SL – E como foi... Você tentou... Você leu aqueles textos dos diretores?

YO – Sim, nós tentamos muitas coisas. Então, ele fez uma colagem, e fez o espetáculo.

SL – E você tem alguma memória de algum dos exercícios que você fez para a peça?

YO – Bruce Myers interpretou Meyerhold; eu interpretei Stanislavski. Então, eu declamei alguns textos de Stanislavski. E Bruce Myers declamou os textos de Meyerhold e... Quem interpretou Gordon Craig? De qualquer forma... Enquanto nós interpretávamos os diretores, de repente nós interpretávamos Shakespeare.

⁵ É provável que refira-se a Edward Gordon Craig, pelo que indica o diálogo que vem a seguir.

SL – E quando você estava estudando, por exemplo, Stanislavski, que era o seu papel, você tinha que apresentar aos outros o que tinha pesquisado? Como funcionava?

YO – Nós líamos alguma coisa, cada um de nós lia. E Mandy, assistente de Peter Brook, pegava esses textos e...

SL – Do que vocês tinham lido para...

YO – Sim. Então nós tínhamos um texto completo sobre Stanislavski e... Mas era difícil fazer um espetáculo com aquilo...

SL – As pessoas gostaram?

YO – Não foi um grande sucesso.

SL – Não foi... E havia um tapete ou um cenário? Quem fez?

YO – Não, não havia cenário. Mas, de qualquer forma, Peter sempre punha um “pódio” de 6 ou 7 metros de largura e nós interpretávamos lá. Esse estilo começou com *The Man Who*, e *L’Homme Qui* era a mesma coisa. E o tapete, desta cor (Yoshi aponta a poltrona da cor bege). Mais nada.

SL – E as paredes, naquele tempo, eram vermelhas por causa de *Mahabharata*?

YO – As paredes?

SL – Sim. Havia uma cortina ou estavam descobertas...?

YO – Eu acho que em 1996, Peter fez a ópera *Pelléas et Mélisande*⁶. Naquele momento, eles mudaram a cor. *Mahabharata* é mais da cor bege e agora é mais avermelhado, mais cor de vinho. Desde a ópera *Pelléas et Mélisande*.

⁶ Na realidade o nome que Peter Brook adotou para este espetáculo é: *Impressions de Pelléas*, que diferentemente do que foi informado por Yoshi Oida foi encenada em 1992.

SL – Certo. E então, *Hamlet*. Como começou a tragédia? Você trabalhou nela?

YO – Não.

SL – Não... Você trabalhou no filme?

YO – Num sábado, eu atendi o telefone e ele disse, “Em Londres, você faz o Guildenstern, e no filme você vai fazer o ator”. Então, uma semana depois, eu estava em Londres. Então, em Londres, Guildenstern. Eu cheguei em Londres e tive um dia de ensaio, porque eu sempre ensaio. E, no dia seguinte, era a estreia. Então, o Peter disse, “Você não está nervoso?” E eu respondi, “É claro que estou nervoso. Olhe para mim, eu não consigo mentir”. Foi uma longa discussão. No cinema, eu fiz o bobo-da-corte, o ator, e outra pessoa fez o Guildenstern. Você viu o vídeo?

SL – Sim, eu vi. Eu gostei muito. Ela esteve... Alguém me disse que esteve no Brasil também... a peça.

YO – Eu não sei. E, então, ele fez uma versão francesa.

SL – Ele fez uma versão francesa de...

YO – *Hamlet*.

SL – Como foi? Você viu...

YO – As pessoas dizem que a versão inglesa é melhor. Mas eles fizeram uma versão francesa, então... *Hamlet* muda...

SL – Sim, completamente.

YO – O elenco mudou...

SL – Qual foi sua última peça com Brook?

YO – *Tierno Bokar*. A versão francesa de *Tierno Bokar*. E naquele momento, eu não tinha um papel, então eu fiz um papel pequeno. O Peter disse: “Você não precisa fazer um papel pequeno”; e eu disse: “Não, esta é minha última grande peça

para Peter Brook, então, para terminar com Peter, eu vou fazer.” Então, eu fiz o papel pequeno. E então eles mudaram para o inglês. Você viu *Tierno Bokar*?

SL – Não, não vi.

YO – Então, ele fez uma versão inglesa também. Ele fez no *Barbican*⁷. E, então, Peter queria ir pra Nova Iorque. Eles já tinham ido para Nova Iorque com a versão francesa. Mas ele traduziu para o inglês, ele quis ir de novo para Nova Iorque. Então ele me disse, “Você faz *Tierno Bokar*”. E eu disse, “OK.” Mas ele não conseguiu encontrar um bom teatro, então nós não fomos para Nova Iorque. Então, eu não fiz *Tierno Bokar* em inglês. Ah! Na verdade, eu fiz *Fragmentos*, de Beckett. Vários atores fizeram, mas, quando... Nos EUA e em Roma, eu e Bruce Myers fizemos *Fragmentos*, de Beckett. E foi (meu) último espetáculo, em Abril do ano passado. E depois de Roma, eu fiz uma temporada de televisão no Japão. Na época do Tsunami. Naquele momento.

SL – Oh, horrível. Você sente que... Brook está ficando... Ele começou com muitas coisas e agora está tentando evitar coisas no teatro para ter apenas o ponto principal das coisas. Por exemplo... Em minha opinião... Eu vi *A Flauta Mágica*, e ele usa apenas bambus. E você vê tudo com bambus. E você acha que sempre foi assim, ele estava tentando passar tudo com apenas uma expressão ou...

YO – Eu acho que... No Édipo que ele fez no *Teatro Nacional em Old Vic* em Londres... Ou antes, ele começou com o minimalismo. A ideia dele é... Ele acha que o processo artístico não é sobre adicionar, mas sobre retirar. Então, nos ensaios, ele punha muitas coisas, e depois, as retirava. Então, era como Matisse. Não se tem que adicionar, se retira.

⁷ *Barbican Centre* em Londres.

SL – Se retira. E o processo foi sempre assim ou o processo mudou?

YO – Como você sabe, eu já te disse, no começo, não havia nem cenário e nem figurino. Quando nós começamos no *Bouffes du Nord*, nós tínhamos o espaço e mais nada. Porque quando fomos para a África, não havia cenário. Então ele queria fazer um espaço vazio. Se o ator se move, isso é um teatro. Basicamente, ele não precisa de cenário ou de figurino. Então, basicamente, é o ator... O figurino está ajudando na ação. O cenário está ajudando o ator. O ator não é uma decoração do cenário. O ator não é um manequim para o figurino. Ele queria fazer do ator o centro para ajudar. Então, para cenógrafo e o figurinista, de certo modo, é bem frustrante, mas, ao mesmo tempo, essa simplicidade é muito difícil.

SL – Sim.

YO – Porque você vê o bambu, você pode ver tudo. Mas... Se você vence, você não pode repetir. E ele se repetia, então era, “De novo, bambu?”

SL – Ele já tinha usado isso antes?

YO – Quando nós começamos em 1970, no *Gobelins*, ele começou a usar bambu em tudo. Ele não é somente o bambu.

SL – Isso é curiosidade minha, não é parte da... Como é... Quando vocês começaram, como era o processo com os atores? Ele deixava todo mundo fazer coisas e ia tirando como ele fazia com os cenários ou...

YO – Na verdade, não há um sistema. Depende dos atores, depende do espetáculo, depende do caso. Não há método. Então, eu não vou dizer “como”, porque o Peter não ia gostar disso. Mas, de fato, não há um sistema. Às vezes ele faz do jeito convencional, ou deixa o ator fazer. Mas, basicamente... Quando eu dirigi pela primeira vez, em 1975, eu pedi a ele, “Dê-me uma palavra, o segredo de dirigir”. Ele disse, “Paciência”. Então, de certo modo, ele não diz, “Faça isso”. Ele espera até... O que o Peter gosta, o ator faz e ele

espera até que o ator chegue lá. Então, basicamente, ele não diz, “Faça isso”.

SL – E quando... Mas ele diz... Quando você não está no ponto, ele diz, “Não é isso, eu não gosto disso”? Ou...

YO – Sim, sim, claro.

SL – Eu vejo que ele é muito calmo. Ele é calmo daquele jeito o tempo todo ou às vezes ele fica bravo? Nervoso...

YO – Não vou dizer nada. Ele é basicamente calmo.

SL – Então, muito obrigado por tudo. Foi realmente maravilhoso.

YO – Mas, de qualquer forma, se você pesquisar... Seria bom falar... Você deveria falar com Chloe.

SL – Sim. Eu vou. Eu estava pensando em... Eu tenho o endereço dela...

YO – Ah! E você deveria falar com Jean Kalman, o iluminador. Porque não há cenário sem...

SL – Sem luz. Sim! Como... Você pode escrever isso para mim?

YO – E... Só um minuto... A esposa dele é japonesa, então, eu pedi a ele para me dar o telefone.

(Yoshi Oida fala em japonês com a esposa de Jean Kalman)

(Yoshi Oida fala em francês com o próprio Jean Kalman)

(Yoshi Oida passa o telefone para Sérgio Lessa)

(Sérgio Lessa fala ao telefone com Jean Kalman)

SL – E ele trabalhou com Brook todos esses anos?

(Yoshi Oida fez um gesto afirmativo)

SL – Ótimo!

YO – Quarenta e dois anos.

SL – Ótimo!

YO – Não o tempo todo, mas... Duas semanas atrás, ele veio ver minha ópera e nós conversamos...

SL – Qual ópera?

YO – Em Paris, uma ópera cômica que eu fiz, *Os Pescadores de Pérolas*, de Bizet.

SL – Como ator ou diretor?

YO – Como diretor.

SL – Diretor? Ótimo! Como é mudar de lugar? De ator para diretor?

YO – Não, mas eu comecei a dirigir em 1974.

SL – Oh, você começou em 74?

YO – Sim.

SL – Ótimo...

YO – Agora eu vou encenar uma ópera... Se chama *O Progresso do Peregrino*.

SL – Você acha que tem alguma coisa que você aprendeu com Brook e que você repetiu?

YO – Claro, eu aprendi muito com Peter Brook. Mas não é uma escola... Não é a escola do Peter, então...

SL – Ótimo...

YO – Você nunca viu meu *site*?

SL – Eu entrei nele... Eu o vi apenas uma vez.

YO – Então, desde 1975... Ah, *voilà, voilà*, aqui. (vai buscar uma versão de seus livros em francês). Isto está melhor para ver.

SL – Ok, deixe-me ir até aí. Oh, quantos trabalhos você prefere dirigir óperas?

YO – Não! Mas as pessoas me pedem, então eu faço... Então, estou me tornando um trabalhador de óperas.

SL – Oh, é bastante! Este aqui é baseado em algum texto japonês?

YO – Qual?

SL – *Fiore di Riso, Fiori di...*⁸

YO – Sim, isso é italiano, mas é baseado no texto de *Kyogen*, um tipo de teatro japonês.

SL – *Madame de Sade* é japonês também?

YO – Sim, de Yukio Mishima.

SL – No momento você está dirigindo alguma coisa, você está na ópera?

YO – Não, eu... *Future*⁹...

SL – Ah, “*Future*”! Esta aqui está...

YO – Está terminada.

SL – Está terminada?

YO – Agora em Novembro, haverá o Festival Inglês de Ópera, Dança e Teatro...

⁸ *Fiore di Riso, Fiori di Fango*

⁹ No site de Yoshi Oida há uma seção chamada “*Future Calendar*” (Calendário Futuro).

SL – E alguma delas vai... Você já esteve com algum trabalho como diretor no Brasil ou nunca aconteceu?

YO – Eu só fiz meu *One-Man Show*¹⁰ no Brasil. Em São Paulo...
– Não! Mais uma, *As Criadas*, de Jean Genêt. Nós fomos a São Paulo. E mais uma! *Viagem de Inverno*.

SL – Oh, ótimo!

YO – Também fomos com essa...

SL – Sim, Jean Genêt foi...- Eu gosto muito dele.

YO – Sim, *As Criadas*... Mas eu não dancei, como dançarino. É um texto muito curto. E bastante improvisação. Então, um dançarino brasileiro... – Você já ouviu falar de Ismael Ivo?

SL – Sim.

YO – Ele é o músico... Ele fez o papel de Claire e o outro negro fez também... A irmã, e... –

SL – Ótimo! E esse trabalho que você faz... Você tem um contrato com eles para fazer?

YO – Sim, o contrato acabou e eu coloquei.

SL – Certo, ótimo... Eu adorei estar com você desta vez.

FIM.

¹⁰ Espetáculo de um homem só.

Capítulo 19

RELATOS DA VIAGEM

Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Todo o processo da viagem para a Europa, para fazer essa visita aos espaços em que Peter Brook trabalhou e entrevistar as pessoas que estiveram envolvidas diretamente em seu trabalho, começou em 2011, assim que ingressei no programa de mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Logo de início começou o processo de levantamento de dados sobre os materiais publicados a respeito do diretor inglês; sobre os espetáculos dirigidos por ele; os livros que ele já havia escrito etc. Fazendo essa investigação, começaram a surgir dúvidas sobre o processo de concepção dos cenários e dos trajes de cena para as suas peças.

No material pesquisado ficou evidente que as pessoas envolvidas no processo de construção dos cenários e figurinos dos espetáculos claramente faziam parte importante e substancial de todo o processo. Sempre estavam muito engajadas na construção dos elementos de visualidade, mas relatos e visões de todo o processo de concepção eram bastante escassos. Tinha-se muito pouca informação de fonte direta sobre o desenvolvimento do trabalho dessas pessoas. Foi assim que surgiu o desejo de ter contato com todas essas pessoas e fazer uma viagem para entrevistá-las. Por volta de abril de 2012 começou o planejamento da ida para a Europa.

Era importante elaborar um roteiro de viagem, estruturar e planejar todo percurso, para cumprir o roteiro de viagem com o tempo disponível e conciliar as agendas dos entrevistados para que o encontro fosse efetivo. A primeira dúvida que surgiu era: será que essas personalidades iam me receber para entrevista? Em paralelo, junto com Fausto Viana, meu

orientador, começamos o desenvolvimento do questionário básico para entrevista, com no máximo dez perguntas primordiais para cada entrevistado. Em seguida, comecei a procurar os contatos para poder mandar e-mail e saber se eles iriam me receber.

Comecei a escrever. O primeiro e-mail foi para Yoshi Oida, que era o ator que tinha trabalhado intensamente com Brook, com o qual queria muito ter contato e poder coletar a sua visão de forma mais ampla sobre o processo de como era a concepção do cenário e dos trajes de cena, por quem efetivamente os utilizava durante seu ofício. Buscava compreender quem os tinha idealizado, quem tinha realmente desenvolvido os projetos, enfim, todos que estiveram envolvidos durante a elaboração e execução dos elementos de visualidade.

E, claro: o meu maior sonho era entrevistar o próprio Peter Brook, responsável por todo o processo artístico e meu objeto de estudo. Então, fui atrás e consegui os e-mails e contatos de todos os envolvidos. Expliquei sobre os objetivos da pesquisa, o que estava sendo desenvolvido, qual era o seu propósito, o que estava estudando e quais eram os espetáculos que havia escolhido para obter mais informações. Falava que tínhamos escolhido o *Marat/Sade* (1966), *Sonho de uma Noite de Verão* (1970), *Mahabharata* (1985), *Qui est là* (1995), e *A Tragédia de Hamlet* (2000), para desenvolver o trabalho e coletar mais dados para a pesquisa.

Para minha surpresa, comecei a receber os retornos daqueles que havia entrado em contato e comecei a montar o roteiro dessa viagem. Tinha uma questão que dificultava um pouco todo o processo da viagem, que era a coincidência com o prazo de entrega do texto para o exame de qualificação. Para conciliar as agendas de todos os envolvidos, planejei passar o mês de julho na Europa para coletar o máximo de informações possível e entregar o relatório de qualificação até o dia 20 de julho.

Comecei o roteiro pensando em aproveitar que eu estava indo para outro continente e entrevistar o maior número de pessoas que eu conseguisse dentro do prazo que estaria ali. E visitar o máximo possível dos espaços de representação que

Brook havia frequentado e realizado as suas apresentações mais significativas. Para agendar a viagem, mandava o tempo que tinha disponível para fazer a entrevista e perguntava se nesse intervalo seria possível o encontro. Por questões econômicas, a chegada deveria ocorrer pela Itália. Era o voo mais barato. Depois iria para Paris, na França, e Londres, na Inglaterra, e assim concluir o levantamento de campo nos espaços de representação teatral.

Em maio, contatei para poder visitar os teatros em que Brook tinha atuado com os espetáculos em análise, para fazer um registro das plantas, de forma a compreender como era a estrutura desses espaços e como essa estrutura havia impactado no desenvolvimento da concepção dos cenários e trajes das peças teatrais. Escrevi para o Teatro Aldwych, de Londres, para a Royal Shakespeare Company e consegui o contato de Nina Soufy, que era a assessora de Peter Brook.

Nina era a cunhada de Brook e o assessorava em todas as questões; inclusive, estava realizando um processo de transição para que o espaço teatral de Brook na época se tornasse uma sala de espetáculos e não mais o teatro exclusivo de sua companhia. Ela autorizou que eu fosse visitar o Théâtre des Bouffes du Nord, entrar no espaço e fazer todo o registro necessário. Ela deixou claro que o teatro já estaria provisionado para outra companhia teatral, mas que se tomasse todo o cuidado para não invadir os direitos de quem estava usando o espaço naquele momento. Autorizou fazer qualquer registro necessário à pesquisa.

Escrevendo esse registro da viagem, percebi que alguns eventos importantes ocorreram em datas simbólicas e significativas para mim, o que é bastante interessante. O primeiro contato que eu fiz com os entrevistados e com os responsáveis pelos espaços foi em 10 de maio de 2012, dia em que minha mãe fazia sessenta anos. Vai ter mais uma data comemorativa, bastante especial, já durante a viagem que relatarei adiante. Acho que é curioso que haja essas coincidências pois elas estabelecem uma conexão e um vínculo ainda mais especial ao processo como um todo.

Então, a viagem começou por Roma, na Itália. Fiquei

praticamente todos os dias no hotel escrevendo para adiantar o máximo possível o trabalho que precisava entregar para o exame de qualificação. Ingenuamente achava que até ir para Paris, que seria do dia 12 ao dia 19 de 2012, eu teria terminado todo o texto para a submissão do material. Doce ilusão, pois a escrita se estendeu por muito tempo além disso. A entrega coincidiu com a finalização da estadia em Londres.

Quem seriam os entrevistados em Paris? O objetivo inicial era entrevistar Yoshi Oida, ator da companhia de Brook; Chloé Obolensk, cenógrafa e figurinista; Jean-Guy Lecat, arquiteto responsável por toda transformação dos espaços e ambientes; e finalmente o maior deles, o próprio Peter Brook. Tive a ideia de: já que eles iam ceder a entrevista para mim, para cada um deles, eu daria algo em troca. Queria que fosse algo tipicamente brasileiro, de forma que poderia compartilhar com eles um pouco das minhas referências. Comprei docinhos típicos do Brasil, goiabada cascão, doce de figo, marmelada, doce de mamão, doce de abóbora, para entregar um diferente para cada um deles.

Na sequência do planejamento estava o interesse em visitar os teatros de Londres. Também havia mandado uma mensagem para Sally Jacobs, mas não tinha certeza de onde ela estava morando e se seria possível encontrá-la durante a visita ao país. Havia registro de que ela poderia também estar morando nos Estados Unidos. E até aquele momento não tinha recebido o seu retorno com a confirmação do encontro. Assim, comecei a receber respostas e a planejar essa visita, organizando o roteiro e o cronograma. Desse modo, fiquei de 9 a 12 em Roma; depois, Paris, de 12 a 19; e de 19 a 26 ficaria em Londres. Após isso, exploraria outros países europeus, não mais focando exclusivamente na pesquisa.

Finalmente, concluí todo esse processo e a viagem começou. De Roma, onde estava escrevendo, peguei um avião para Paris. Lá, fiquei hospedado em um centro para estudantes. Era um centro de pesquisa em línguas, frequentado por muitos estudantes estrangeiros, e que possuía instalações extremamente confortáveis, incluindo uma mesinha que me

permitiu continuar trabalhando no meu texto. Durante essa viagem, carreguei uma série de livros que havia adquirido anteriormente, e que se somavam à pequena biblioteca que levava comigo para desenvolver o relato para o trabalho que precisava entregar.

Durante minha estadia em Paris, ocorreu-me de contatar Gunilla, uma cenógrafa e figurinista que descobri ter trabalhado na produção de Marat/Sade, um dos focos da minha pesquisa. Ela havia originalmente feito o design de cenário e figurino para esse espetáculo. De Paris, escrevi para ela, informando que estava na Europa do dia 9 de julho até 5 de agosto, e perguntei se poderia visitá-la em Estocolmo durante esse intervalo.

Para minha surpresa, recebi algumas respostas positivas. Entre elas, a de Yoshi Oida, que aceitou uma entrevista no dia do meu aniversário de trinta e um anos, 13 de julho. Após nossa conversa, visitei o Théâtre des Bouffes du Nord para fazer o registro que havia combinado com Nina. Além disso, Nina havia me dado uma esperança de encontrar com ela e com Brook no dia 17 de julho, o que infelizmente não se concretizou. Já Jean-Guy Lecat confirmou uma entrevista para o dia 18 de julho, e Chloé Obolensky para o dia 16.

Aproveitei também para entrevistar Fernando Arrabal, um dramaturgo importante do teatro espanhol, que eu já havia desenvolvido alguns trabalhos sobre ele, inclusive o meu trabalho final de graduação sobre o Arquiteto e o Imperador da Assíria. Durante minha estadia em Paris, consegui encontrar Yoshi Oida em sua residência. Ele me recebeu calorosamente e até me presenteou com um jornal cuja manchete ele achou que me interessaria. Ao citar que era meu aniversário, ele se alegrou ainda mais, me oferecendo uma xícara de chá e um tecido customizado por ele, os quais me deu de presente.

Além de discutir sobre o trabalho de Peter Brook, ele indicou que eu deveria conversar com Jean Kalman, um iluminador dos espetáculos do diretor inglês, e providenciou o contato naquele instante. Durante essa viagem, tentei tirar fotos com todos, começando por Yoshi Oida, mas ele questionou a necessidade das fotos, considerando as gravações já feitas.

Respeitei sua opinião e acabei não tirando fotos com os demais entrevistados.

Aquela foi uma jornada extremamente especial, enriquecida pela conversa com Yoshi Oida, que admirei por muito tempo e que me ajudou a abrir novas portas no meu percurso. Após a entrevista, dirigi-me ao Théâtre des Bouffes du Nord, onde, ao entrar, meu coração disparou com a emoção. O teatro estava fechado ao público, aberto apenas para a minha visita. Tive a ideia de ir assistir ao espetáculo mais tarde para ver como realmente o teatro de Brook funcionava durante a realização de peças teatrais.

Aproveitei para assistir então à apresentação de *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière, aproveitando a encenação e a adaptação do espaço por um grupo diferente. Estar ali foi tão especial que decidi que queria assistir ao espetáculo novamente, e o fiz antes de partir para Londres. Mas, no dia seguinte, 14 de julho, aproveitei a celebração da Queda da Bastilha para explorar e vivenciar a cultura local, assistindo uma orquestra sob a Torre Eiffel e um deslumbrante espetáculo de fogos de artifício. Eu me senti plenamente realizado por estar naquele contexto europeu e por ter contato com tantas pessoas importantes e influentes para a minha pesquisa.

No entanto, surgiu um contratempo: recebi informações de Jean-Guy e Chloé Obolensky indicando que não poderiam me receber em Paris durante minha estadia, devido ao período de férias. Embora pedissem desculpas pelo inconveniente de não terem se planejado adequadamente, isso me deixou um tanto desapontado. Diante disso, considerei a possibilidade de retornar à Europa para realizar essas entrevistas importantes para a pesquisa. Comecei a avaliar outras datas disponíveis para tal.

Em meio a esses ajustes, no dia 15, realizei a entrevista com Fernando Arrabal, que se revelou bastante peculiar. Arrabal estabeleceu um horário exato para nossa reunião – 3h34 da tarde – e ressaltou que eu precisava ser pontual. Sua residência era fascinante, repleta de quadros, e ele demonstrava uma obsessão por relógios, que decoravam a entrada de sua residência. Essa entrevista, além de interessante, foi

particularmente produtiva, pois ele me concedeu os direitos autorais temporários para montar um espetáculo baseado em suas obras.

Em seguida, tive a entrevista com Jean Kalman, previamente agendada e realizada em um bistrô vizinho ao cemitério Père Lachaise. Durante nosso encontro, Kalman compartilhou informações valiosas sobre seu trabalho com Peter Brook, focando especialmente na iluminação e como ela influencia a experiência do público nos espetáculos – um aspecto que eu ainda não havia considerado profundamente em minha pesquisa inicial.

No dia seguinte, a entrevista com Jean Kalman ofereceu insights sobre a função da iluminação e como ela pode criar conexões íntimas durante as apresentações, destacando a sua importância nos processos criativos de Brook, especialmente em obras como o *Mahabharata*, *O Jardim das Cerejeiras* entre outras. Esta reunião elevou meu entendimento sobre o papel da iluminação na interação entre palco e plateia no trabalho de Peter.

Após essa série de entrevistas, surgiu uma nova frustração relacionada à possibilidade de encontrar com Peter Brook. Nina, antecipando que um encontro pessoal com Brook poderia não ser viável, sugeriu que eu enviasse um e-mail com minhas perguntas, prometendo encaminhá-las a ele. Segui seu conselho, e, eventualmente, recebi as respostas de Brook, proporcionando mais material para minha pesquisa. Infelizmente, nesse contato inicial, várias das perguntas que eu havia elaborado para Brook haviam sido respondidas em outras entrevistas concedidas por ele e publicadas em alguns materiais, o que me frustrou um pouco, inicialmente. Como meu objetivo era de realmente encontrar com Brook, em um apelo desesperado cheguei a enviar mensagem para Irina e Simon, seus filhos, pedindo que tentassem tornar viável o encontro. Posteriormente compreendi, que naquele momento específico, a família de Brook estava sofrendo bastante com o estado de saúde de Natasha Parry, sua esposa, que veio a falecer em 2015.

Concluindo essa fase em Paris, segui para Londres,

onde visitei o Aldwych Theatre. Embora alguns documentos necessários fossem difíceis de obter, aproveitei para ter uma experiência no teatro e assisti a um musical que estava em cartaz no espaço. Tratava-se da montagem de *Top Hat* com música e letras de Irving Berlin, com orquestração adicional de Chris Walker. Essa experiência, apesar de interessante, revelou o caráter conservador do espaço, possibilitando a compreensão das limitações espaciais com as quais Brook trabalhou durante o período em que esteve em Londres.

No dia seguinte, visitei a Royal Shakespeare Company em Stratford-upon-Avon. Lá, tive a oportunidade de explorar a estrutura e espaços do local, incluindo uma exposição recente de trajes de Shakespeare. Além disso, visitei os espaços de representação do local e solicitei acesso ao arquivo da companhia, em que consegui consultar uma vasta quantidade de recortes de jornais e outros materiais referentes ao período em que Brook esteve ativo na Royal Shakespeare Company, focando especialmente em produções como *Marat/Sade* e *Sonho de uma Noite de Verão*. Este material proveu várias páginas de informações cruciais para minha pesquisa.

Durante minha estadia em Londres, recebi a confirmação de Gunilla que ela poderia me receber em Estocolmo. Inicialmente indeciso, recorri a uma enquete no Facebook para decidir se deveria incluir esta cidade em minha rota, que não estava originalmente em meu plano. Encorajado por amigos, decidi prosseguir com a visita e rapidamente encontrei um voo econômico. Ao chegar a Estocolmo, apesar de ser verão e esperar um clima quente devido à maior latitude, fiquei surpreso ao me deparar extremamente reconfortado tomando chocolate quente. Também esperava ver o sol da meia-noite, porém, não era a época propícia para esse fenômeno.

Ainda assim, a visita valeu muito o esforço: Gunilla foi extremamente acolhedora e durante nossa entrevista discutimos profundamente sobre os desafios de sua carreira, especialmente durante o período em que trabalhou em *Marat/Sade*, onde precisou viajar frequentemente entre Estocolmo e Londres. Ela compartilhou as dificuldades de coordenação com os atores e com a assistente de Brook, Sally Jacobs.

Gunilla também prometeu enviar alguns de seus desenhos e esboços, embora, infelizmente, eles nunca tenham chegado à minha posse. Também conversamos bastante sobre a relação com Peter Weiss, seu esposo, que influenciou bastante Brook em suas produções na época.

Retornei a Londres no dia seguinte e continuei com o restante da viagem, que coincidiu com os preparativos para as Olimpíadas de 2012. A cidade estava vibrante com eventos culturais diversos, o que, apesar de impedir alguns encontros, abriu novas possibilidades de enriquecimento cultural inenarrável.

Após essa experiência, já no Brasil, soube de uma promoção de uma companhia aérea para novembro, um bom período por coincidir com alguns feriados nacionais. Contatei novamente Chloé Obolensky, Jean-Guy Lecat, e Sally Jacobs, que foram essenciais no processo de cenografia e figurino e precisavam ser ouvidos para definitivamente contribuir para a construção do processo de criação dos elementos de visualidade da cena. Para minha sorte, todos estavam disponíveis para encontros em novembro, permitindo-me planejar minhas entrevistas em maiores detalhes.

Retornei à Europa em 13 de novembro de 2012, começando por Paris. As condições eram bem diferentes, com um clima mais frio e noites mais longas. Minha primeira entrevista foi com Jean-Guy Lecat no Théâtre des Bouffes du Nord. Lembrei a ele de um workshop que realizamos juntos no Brasil. Ele foi extremamente receptivo e compartilhou detalhes sobre sua colaboração com Chloé, além de outras facetas do trabalho com a companhia de Brook. Por mais que a acústica do espaço não fosse ideal, a conversa foi muito frutífera e me despertou um acalento maior por estar novamente no teatro que havia me despertado diversas emoções.

Após a entrevista, pretendia assistir a uma peça no teatro, mas os ingressos já estavam esgotados, o que foi uma grande decepção. No entanto, Nina, da equipe do teatro, entregou-me um encarte da montagem de *Love is my sin* autografado por Peter Brook, uma lembrança valiosíssima que ele me presenteou em agradecimento ao doce que havia deixado

para ele anteriormente.

No dia seguinte, tive minha entrevista com Chloé Obolensky em um ateliê contemporâneo que ela estava utilizando em Paris. Apesar de ter sido agradável, senti que ela foi um pouco mais reservada em comparação com as outras pessoas com quem conversei. Embora o contato não tenha sido tão caloroso quanto esperado, cada interação foi crucial para enriquecer minha pesquisa e entender melhor os bastidores dessas produções teatrais renomadas.

Apesar de inicialmente sentir a diferença no comportamento, ela acabou sendo bastante solícita, compartilhando valiosas informações sobre seus processos de trabalho. Rapidamente mostrou um livro que havia compilado em 1981 com imagens da era imperial russa, material que teve influência significativa em seu ingresso na companhia do Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Brook. Essa experiência foi crucial para entender como seu trabalho ajudou nos processos criativos da companhia, se mostrando uma excelente pesquisadora sobre a história dos trajes de cena.

Após as entrevistas em Paris, segui para Londres no trem expresso. Já hospedado, visitei Sally Jacobs, que também me convidou para realizar a entrevista em sua residência. Fiquei encantado com a generosidade de Sally, que compartilhou suas tentativas de doar seu material gráfico ao Victoria and Albert Museum, além de sugerir que eu ajudasse Nina a organizar esse material no Théâtre des Bouffes du Nord. Sally também me deu uma visão sobre a complexidade de trabalhar em Marat/Sade com os atores e a equipe de Estocolmo, e discutiu sobre o processo criativo de *Sonho de uma Noite de Verão*, o que me ajudou a compreender a estrutura administrativa e criativa de Brook.

No caminho para sua casa, me chamou atenção que havia um espetáculo teatral em cartaz no Roundhouse Theatre de Londres que eu gostaria muito de assistir e posteriormente tive a oportunidade de ver no Brasil: tratava-se de *Jogo de Cartas I: Espadas de Robert Lepage*.

Volta a Paris e Londres em novembro resultou em um reencontro emocionante novamente com Yoshi Oida, mas já não como entrevistado. Ele, ao saber que estaria na cidade novamente, me convidou para jantar e me apresentou a alguns artistas franceses e dois brasileiros residentes na cidade, destacando a natureza acolhedora de Oida.

Para ir concluindo o relato dessas viagens encantadoras e extremamente proveitosas para a pesquisa, cabe contar alguns causos anedóticos que ocorreram comigo. Na estadia em Londres, enquanto trabalhava na qualificação do mestrado, passei muitos dias escrevendo em meu alojamento, trabalhando e escrevendo sem parar. Estava em um hostel, em um quarto coletivo, o que levou os outros hóspedes brasileiros a me confundirem com um estrangeiro, pois os livros que estava consultando estavam todos em língua estrangeira. Optei por interagir em inglês, mantendo a brincadeira de que não entendia português, o que rendeu uma situação divertida e memorável, quando começaram a comentar entre si, que havia um gringo muito estranho que não saía do quarto e estava direto no computador.

Em viagens posteriores ao Théâtre des Bouffes du Nord, destaco especialmente a visita em 2013 com meus pais, durante a qual entreguei uma cópia encadernada de minha pesquisa para que Nina o entregasse a Brook. Nós jantamos ali no teatro e a sopa de aspargos ofertada à minha mãe ficou na memória de todos. Em seguida, recebi uma mensagem de Brook lamentando que embora não pudesse ler em português, demonstrava apreço pela consistência e profundidade do trabalho apresentado.

Desde que comecei a me interessar pelo trabalho de Brook, eu decidi que sempre que possível eu iria assistir aos seus espetáculos. Aqui no Brasil tive a possibilidade de acompanhar: *A Flauta Mágica* (2011), *Sizwe Banzi está morto* (2012), *O Terno* (2015). Mais tarde, em 2015, quando fomos para a Europa novamente, junto com meu atual esposo, pudemos comparecer a um espetáculo de Brook, realizado em seu próprio teatro, o *Bouffes du Nord*. Tratava-se da montagem de *Fragments* de Beckett, um espetáculo que enriqueceu ainda mais minha compreensão e influenciou a escolha do tema de minha pesquisa

de doutorado sobre a espiritualidade no trabalho de Brook.

Espero que esses relatos e experiências enriqueçam o entendimento sobre o processo criativo e administrativo no teatro, assim como me proporcionaram uma visão mais aprofundada e pessoal da indústria teatral europeia.



CADERNO 3
Ensaïos
fotográficos



Ensaio Juliana Birchal

Curadoria das imagens: Maria Eduarda Borges



Portão de entrada da Cartoucherie
Paris, 2014.



Portão de entrada da Cartoucherie
Paris, 2014.

Os dois edifícios onde se localiza a grande
sala de espetáculos
Paris, 2014.





Vagões de trem e bilheteria
Paris, 2014.



Acesso para a sala de refeições, o escritório e a cenotécnica
Paris, 2014.



Público ocupando a recepção antes de uma apresentação de *Macbeth* Paris, 2014.



Parte dos camarins
Paris, 2014.



O "gourbi", espaço onde os atores guardam seus itens pessoais e as figurinistas-costureiras passam peças de figurino, longe dos olhos do público
Paris, 2014.



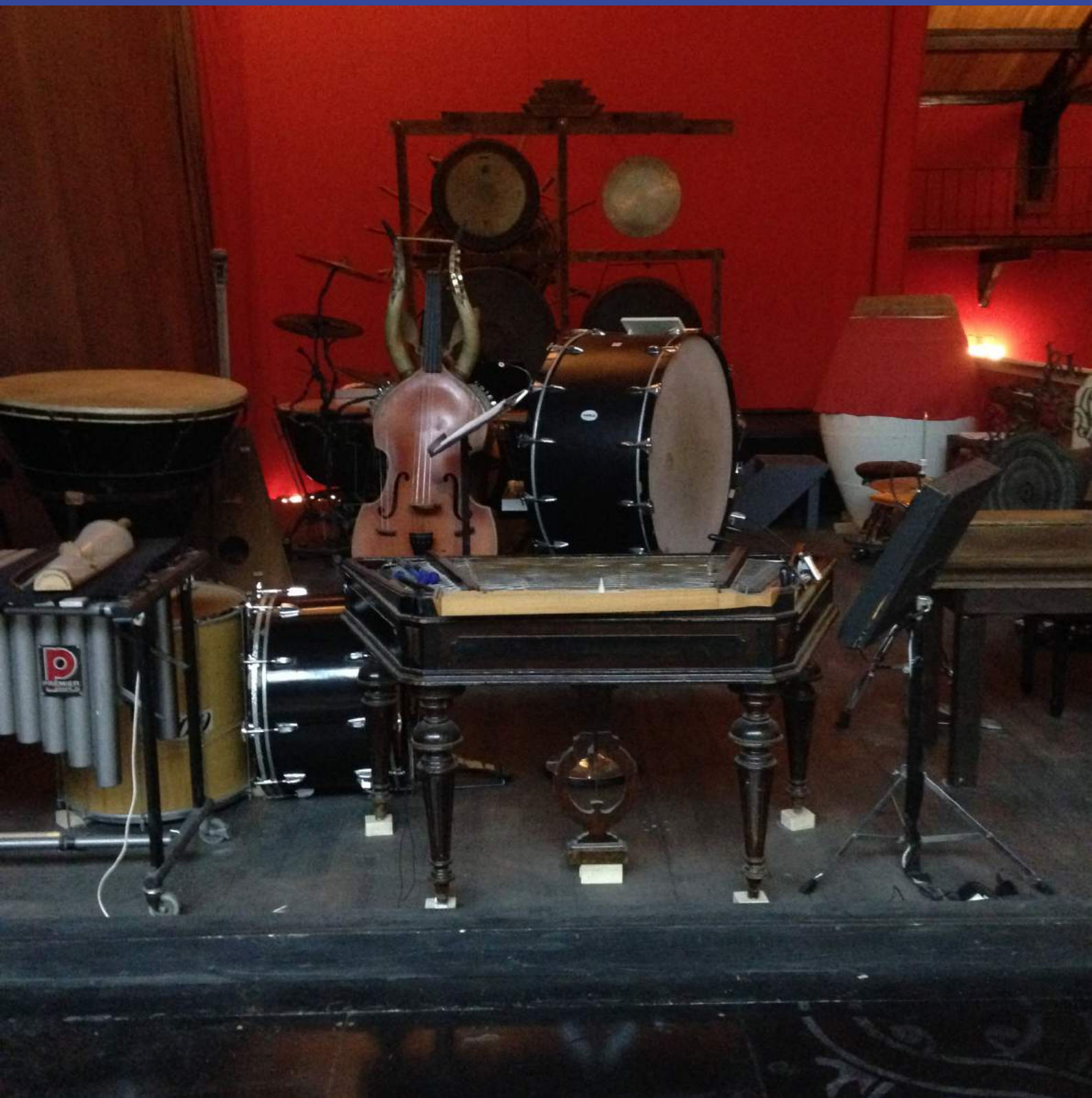
Camarins de *Macbeth*
Paris, 2014.



Camarins de *Macbeth*
Paris, 2014.

Oficina de cenotécnica
Paris, 2014.





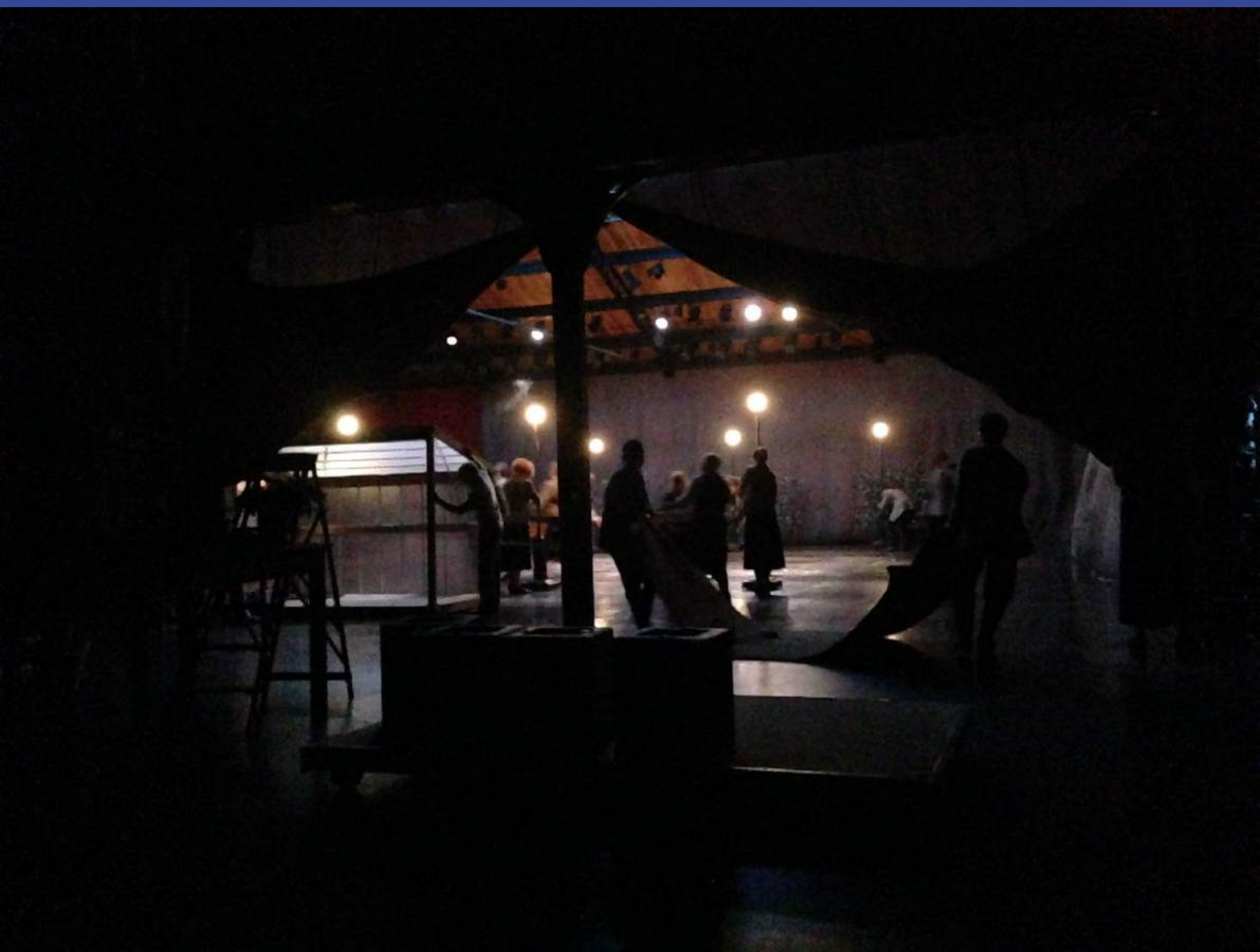
Espaço do palco reservado aos instrumentos musicais que serão tocados ao vivo em *Macbeth* Paris, 2014.



Organização do espaço cênico antes da
apresentação de *Macbeth*
Paris, 2014.



visão dos bastidores de contraregragem executada em
apresentação de *Macbeth*
Paris, 2014.



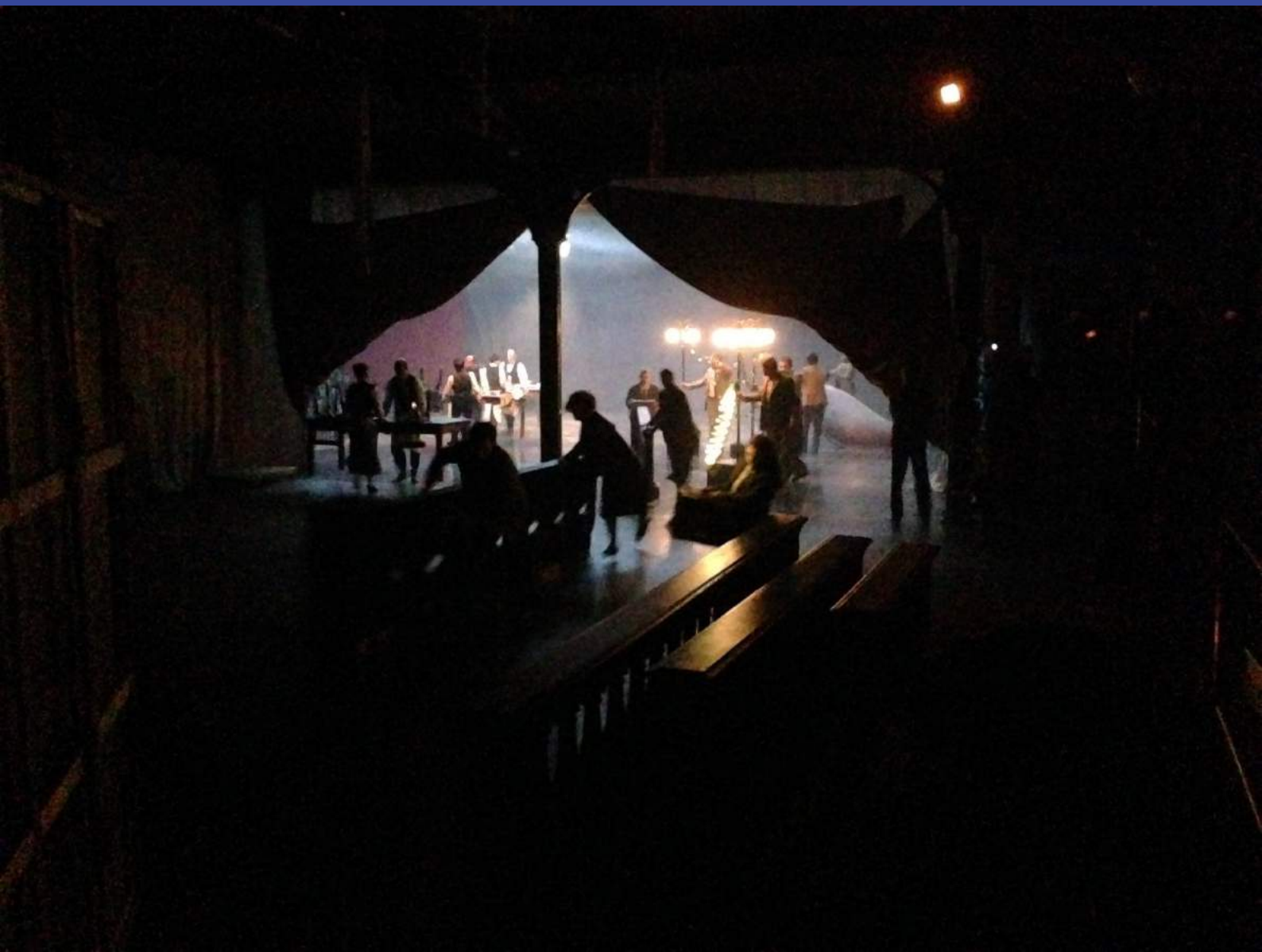
visão dos bastidores de *Macbeth*
Paris, 2014.



visão dos bastidores de
contrarregragem em *Macbeth*
Paris, 2014.



visão dos bastidores de
contrarregragem em *Macbeth*
Paris, 2014.



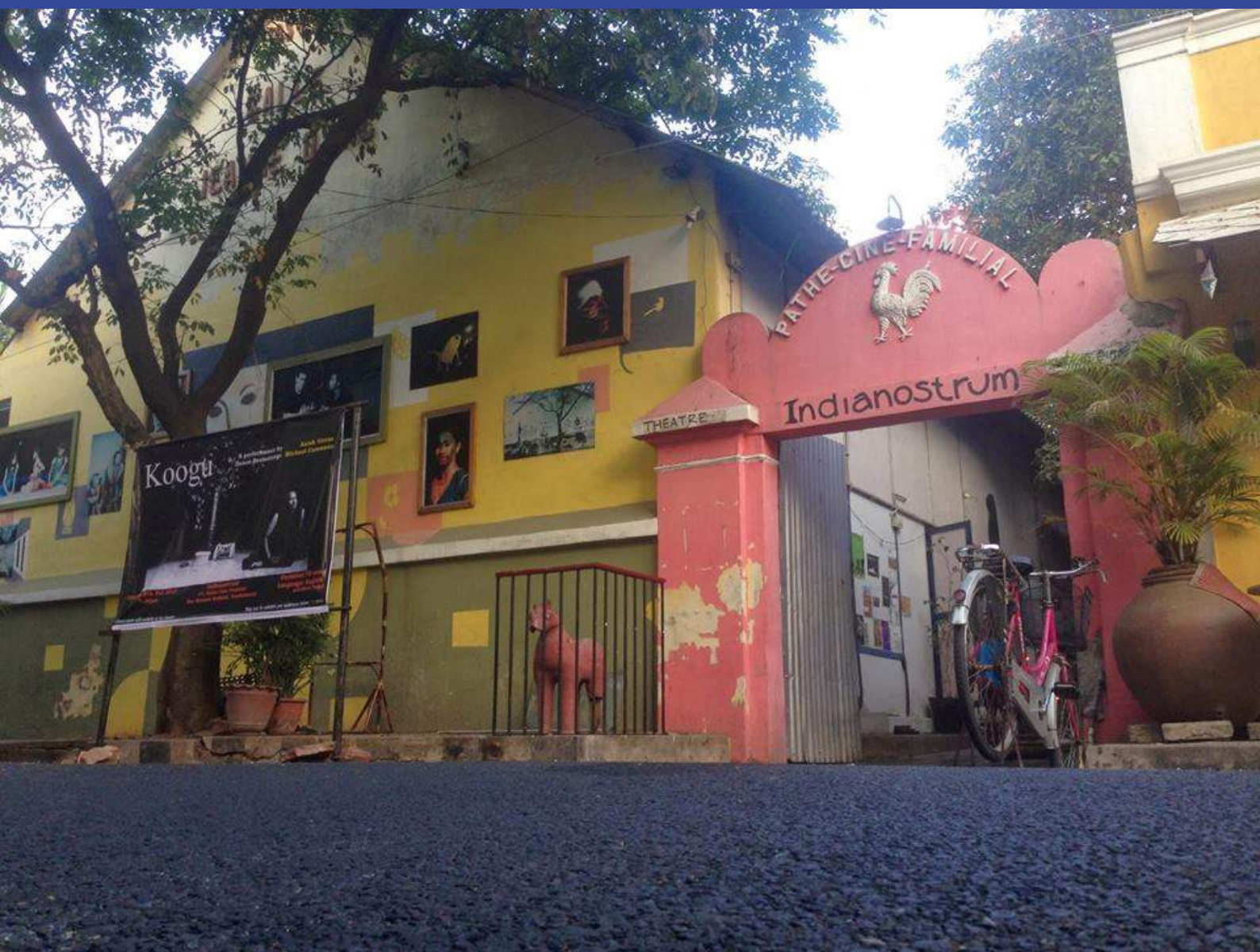
visão dos bastidores de
contraregragem em *Macbeth*
Paris, 2014.



Agradecimento final após uma
apresentação de *Macbeth*
Paris, 2014.



Equipe da cozinha e do bar
Paris, 2014.



Sede do Teatro Indianostrum em
Pondichéry
Índia, 2015.



Apresentação de terukküttu em Pondichéry
Índia, 2016.



Apresentação de terukküttu em Pondichéry
Índia, 2016.



Apresentação de terukkūttu para o Théâtre du Soleil no Teatro Indianostrum em Pondichéry Índia, 2016.



Apresentação de terukkūttu para o Théâtre du Soleil no
Teatro Indianostrum em Pondichéry
Índia, 2016.



Juliana Birchal e Shasha em Auroville
Índia, 2015.



Juliana Birchal e Jean-Jacques Lemêtre em Auroville
Índia, 2015.



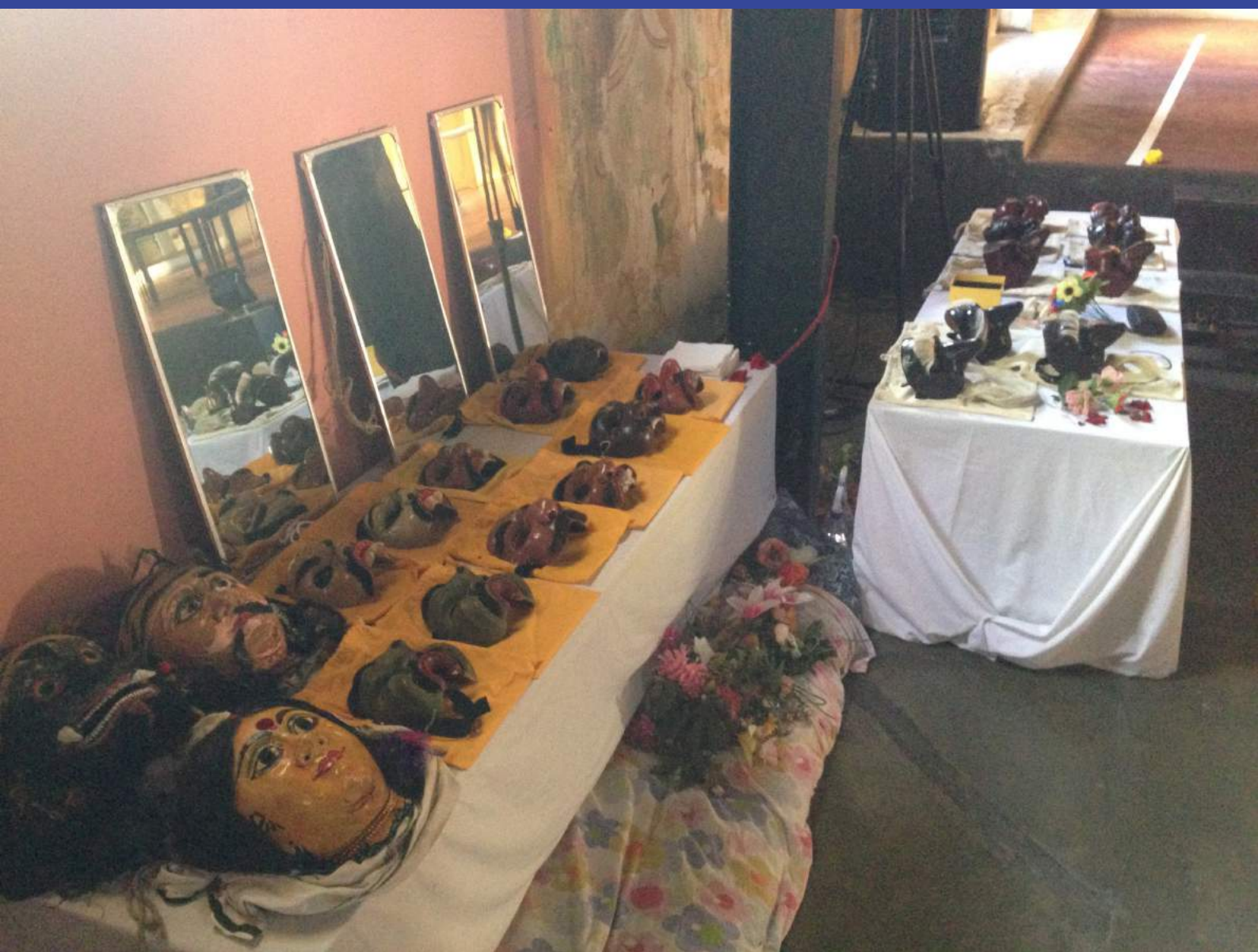
Cerimônia de Pongal no Teatro Indianostrum em Pondichéry. À direita, Maurice Durozier Índia, 2016.



Pondichéry
Índia, 2015/2016.



Máscaras de chhau e de topeng sobre mesa. École Nômade em Pondichéry Índia, 2015.



Máscaras de chhau, topeng e commedia dell'arte.
École Nômade em Pondichéry
Índia, 2015.



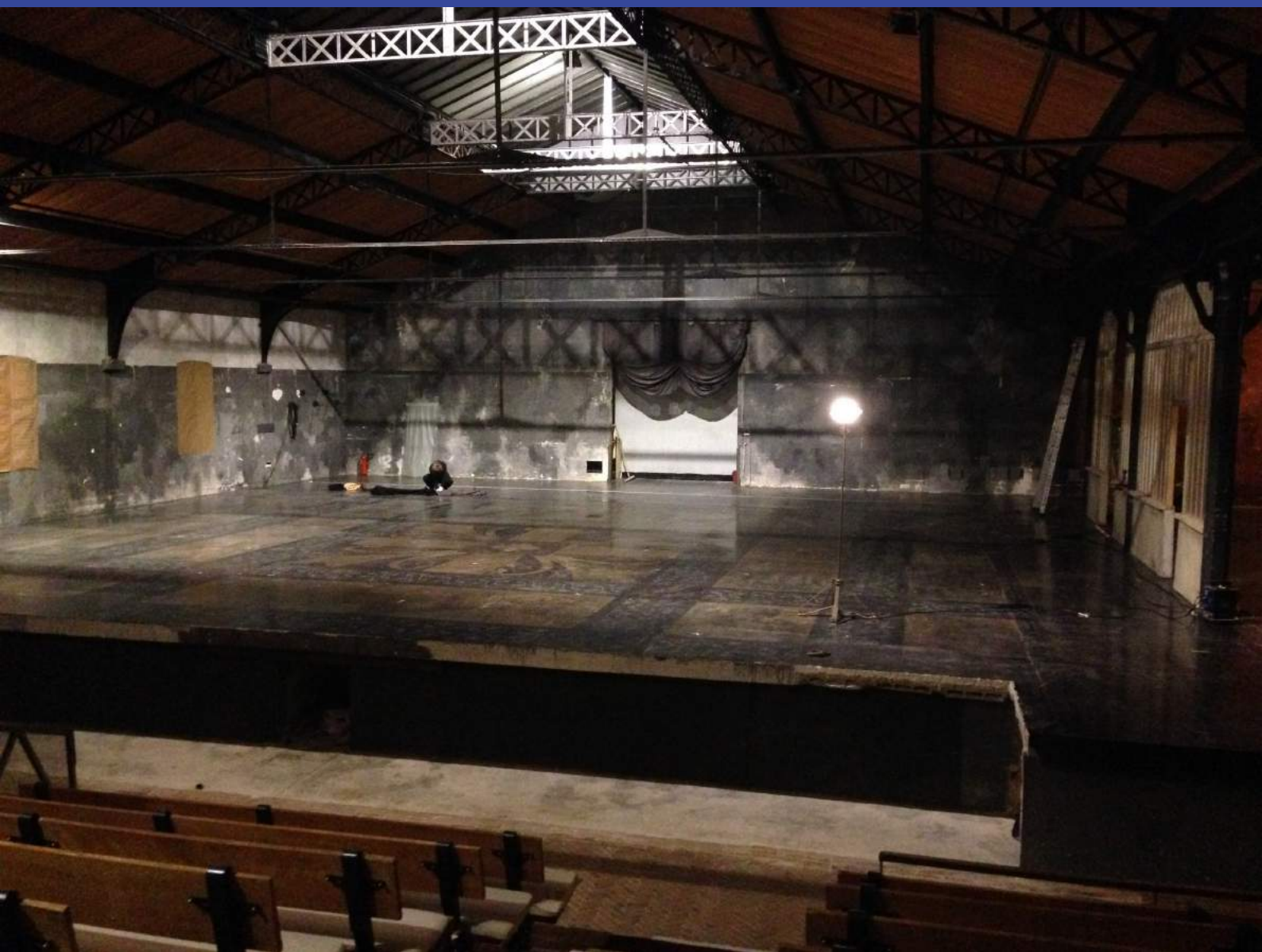
Máscaras de commedia dell'arte. École Nômade em Pondichéry
Índia, 2015.



École Nômade em Pondichéry
Índia, 2015.

Participantes da École Nômade. Da esquerda para a direita: ator indiano e as brasileiras Heloísa Costa, Juliana Birchall, Aline Olmos e Fernanda Aloí Índia, 2015/2016.





Grande sala de espetáculos do Théâtre du soleil
Paris, 2016.



Paris, 2016.



Atores do Théâtre du Soleil se
arrumando para ensaio na grande sala
Paris, 2016.



Encontro com Théâtre du Soleil e Odin Teatret
Paris, 2016.



Fachada do Théâtre du Soleil durante as apresentações de "Une chambre en Inde" Paris, 2017.



**Théâtre du Soleil em manifestação
contra reforma da previdência
Paris, 2023.**

Théâtre du Soleil em manifestação
contra reforma da previdência
Paris, 2023.





Fachada do Théâtre du Soleil durante as apresentações de “L’île d’Or” Paris, 2023.



Juliana Birchall na frente da ARTA
Paris, 2023.



Camarins de "L'île d'or"
Paris, 2023.



A figurinista Marie-Hélène Bouvet e Juliana Birchal
Paris, 2023.



O ator Augustin Letelier e Juliana Birchal
Paris, 2023.



Liang Ya-hui Kola (musicista) e Juliana Birchal
Paris, 2023.



Maurice Durozier (ator) e Juliana Birchal
Paris, 2023.

Mesa de brasileiros (atores do Soleil e público) após uma apresentação de “L’île d’Or”
Paris, 2023.





Da esquerda para a direita: Sayed Ahmad, Juliana Birchall,
Aziz Hamrah e Shafiq Kohi
Paris, 2023.



Plateia esperando o início de apresentação de “L’île d’Or”
Paris, 2023.





Ensaio Fausto Viana

Curadoria das imagens: Maria Eduarda Borges



vista lateral do escritório.
Paris, 2002.



A entrada da cenografia.
Paris, 2002.

Edifício lateral com a sala de
costura e a sala de ensaios.
Paris, 2002.



3 502



A sala principal.
Paris, 2002.



A sala de ensaios.
Paris, 2002.



A arquibancada da sala principal.
Paris, 2002.

Paris 2002





A sala da cenografia.
Paris, 2002.



A sala de costura.
Paris, 2002.



Outra visão da sala de costura. Os cestos de vime são usados em turnês. Paris, 2002.



Juliana Carneiro da Cunha brinca com tecidos na sala de costura. Paris, 2002.



Uma selfie na sala de costura,
com o chapéu do George Bigot do
ciclo dos Shaskespeares.
Paris, 2002.



Um armário de tecidos na sala de costura.
Paris, 2002.



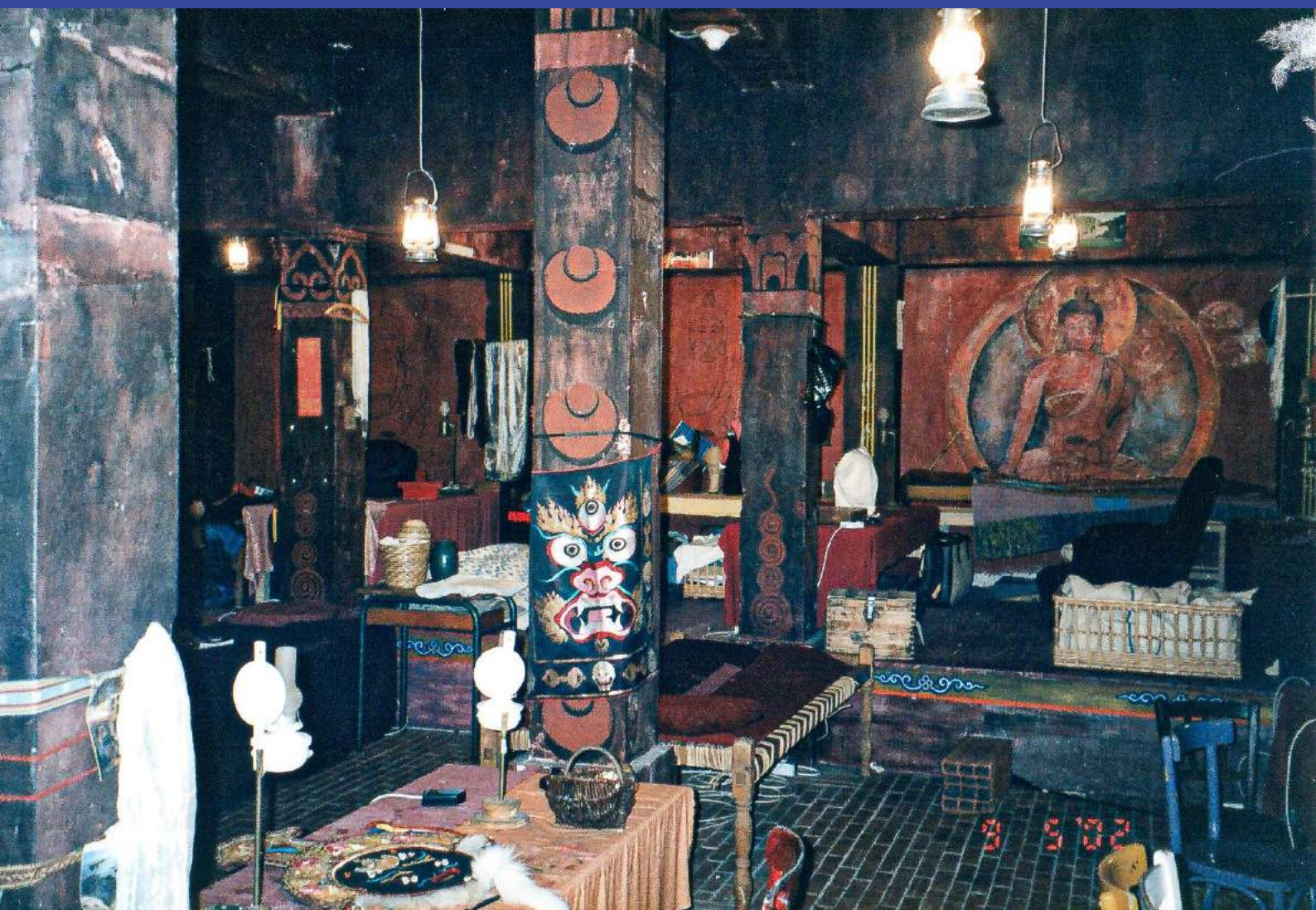
Os figurinos de produções anteriores ficavam guardados nestes armários. Hoje, boa parte foi transferida para o Museu do Traje de Cena, em Moulins. Paris, 2002.



visão geral da sala de costura.
Paris, 2002.



visão geral da sala de costura.
Paris, 2002.



Os camarins embaixo da arquibancada.
Paris, 2002.



Os camarins embaixo da arquibancada.
Paris, 2002.



Ensaio

Sergio Ricardo Lessa Ortiz

Curadoria das imagens: Maria Eduarda Borges



vista externa do prédio da Royal Shakespeare Company



Stratford-upon-Avon
Royal Shakespeare Company



Entrada principal do Royal Shakespeare Company



Acesso à Royal Shakespeare Company



Stratford-upon-Avon
Royal Shakespeare Company



Stratford-upon-Avon
Royal Shakespeare Company



vista interna do prédio da Royal Shakespeare Company



Aldwych Theater
West End – Londres

Entrada principal do Aldwych Theater
West End – Londres



**Théâtre des Bouffes
du Nord**

RENSEIGNEMENTS

LOCATIONS

37^{BIS}

B^D DE LA CHAPELLE



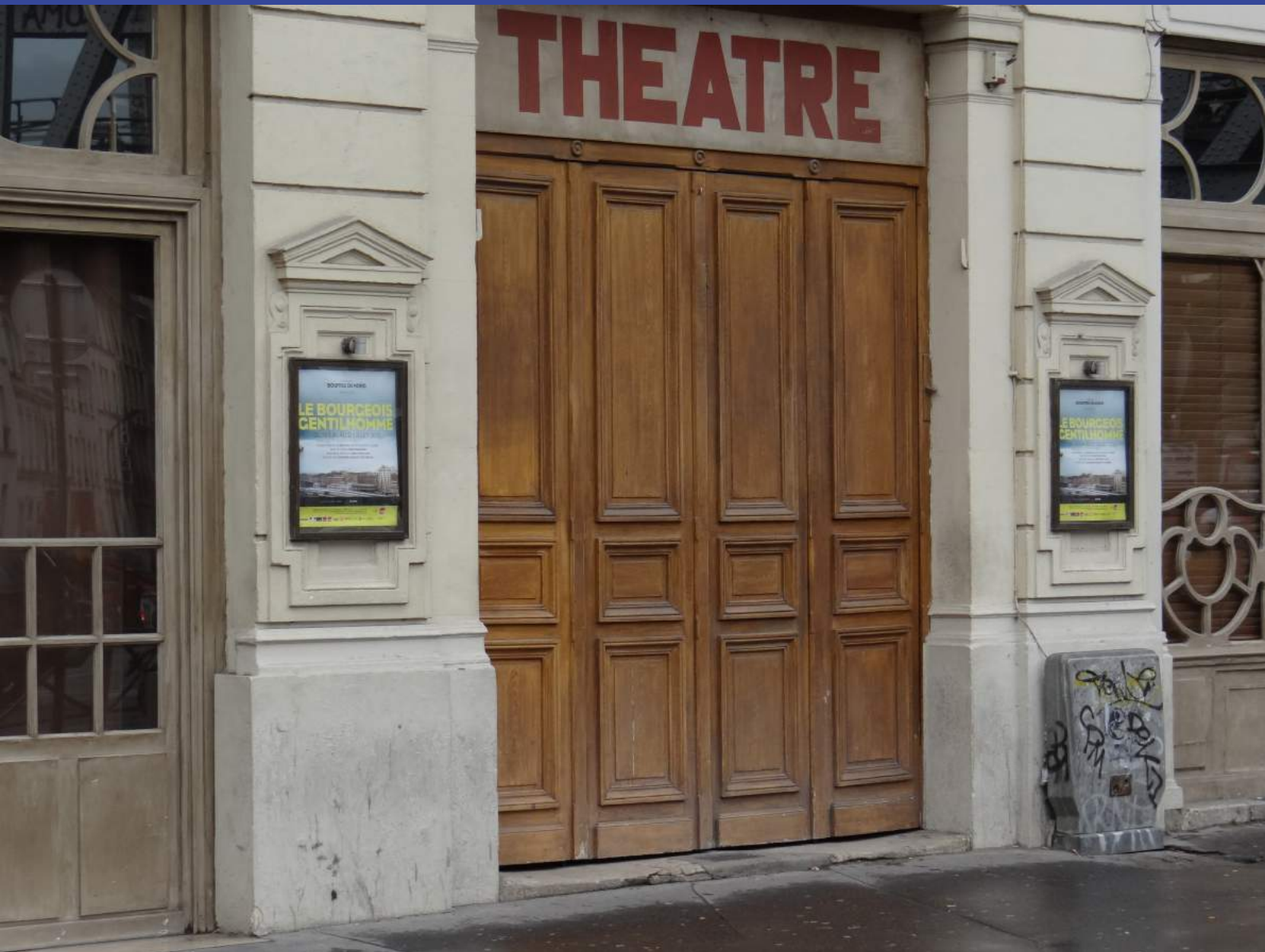
TEL : 01 46 07 34 50

Placa indicando o acesso ao Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle - Paris



Vista frontal do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle – Paris

Porta principal do Théâtre des Bouffes du Nord
indicando o espetáculo Le Bourgeois Gentilhomme.
La Chapelle – Paris





Entrada da sala de apresentação do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle - Paris



Bilheteria e café do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle - Paris



Espaço de representação do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle – Paris

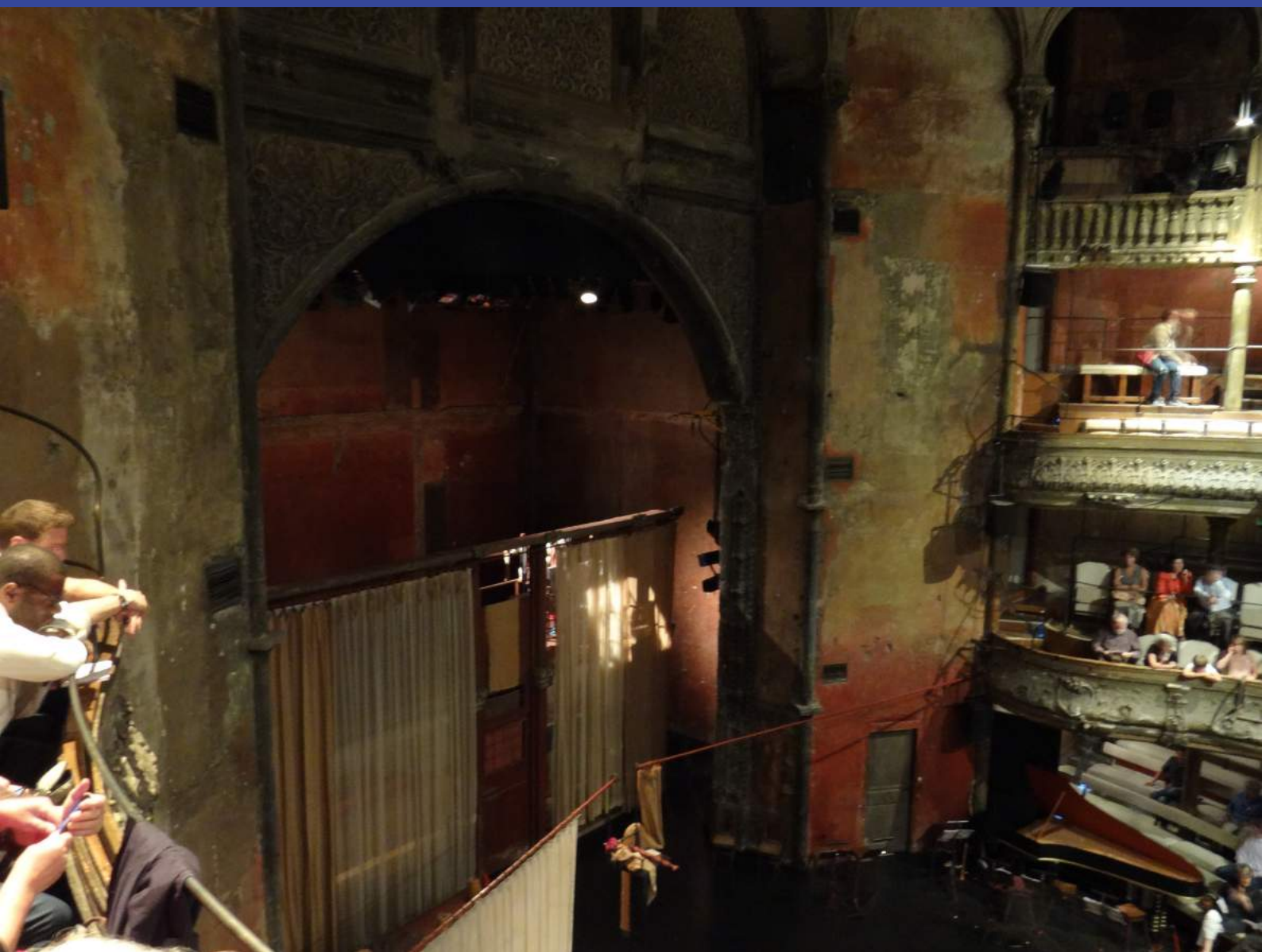


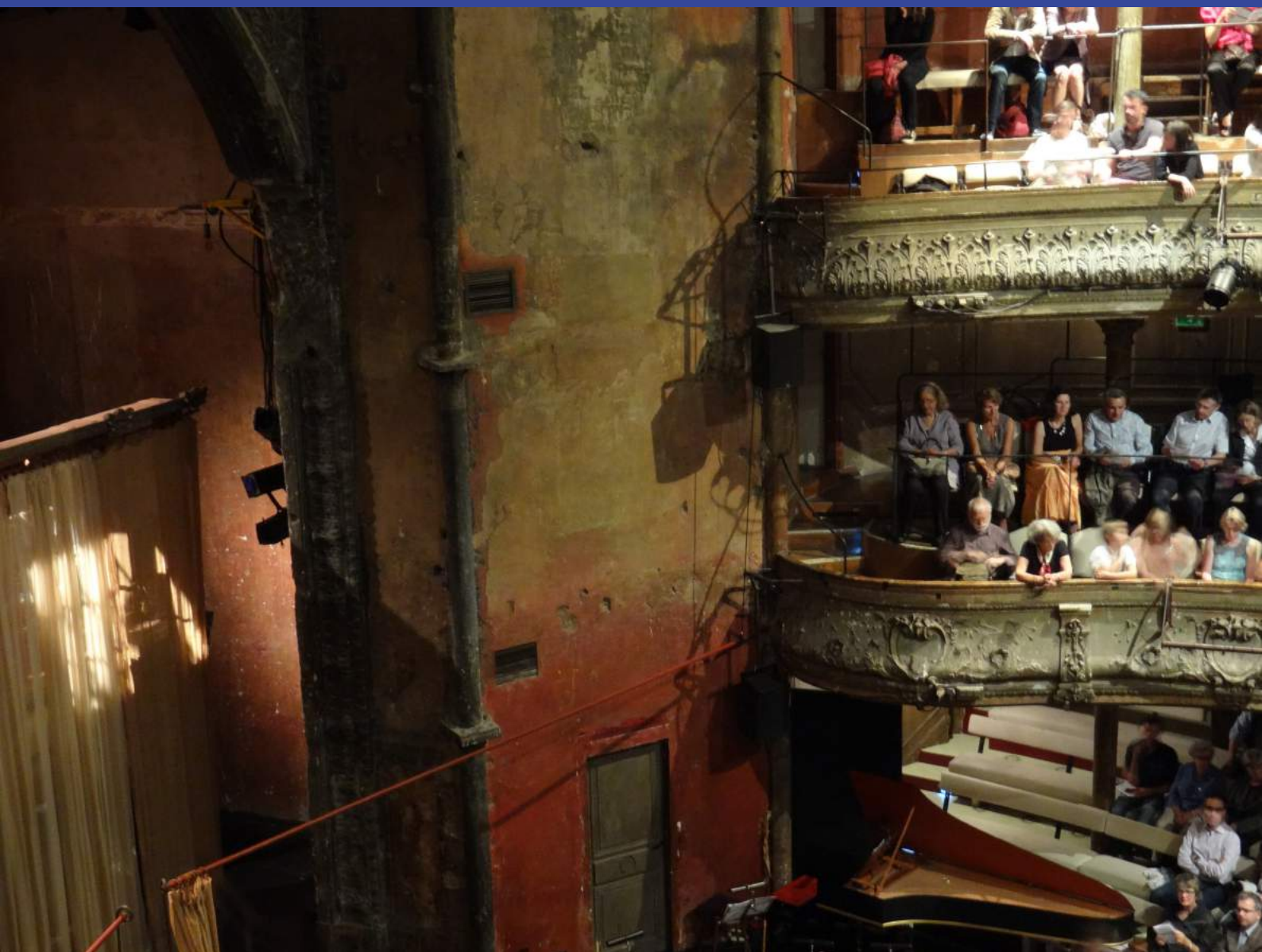
Vista para os balcões superiores do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle - Paris



Vista da cúpula do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle - Paris

Vista da caixa cênica do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle – Paris





Detalhe da parede original do Théâtre des Bouffes du Nord.
La Chapelle – Paris



Ensaio

Maurício Alcântara

Curadoria das imagens: Maria Eduarda Borges



Visão geral do camarim do Théâtre du Soleil.



Visão geral do camarim do Théâtre du Soleil.



Juliana Carneiro da Cunha no camarim de *Os Efêmeros*.



Visão geral do camarim do Théâtre du Soleil.



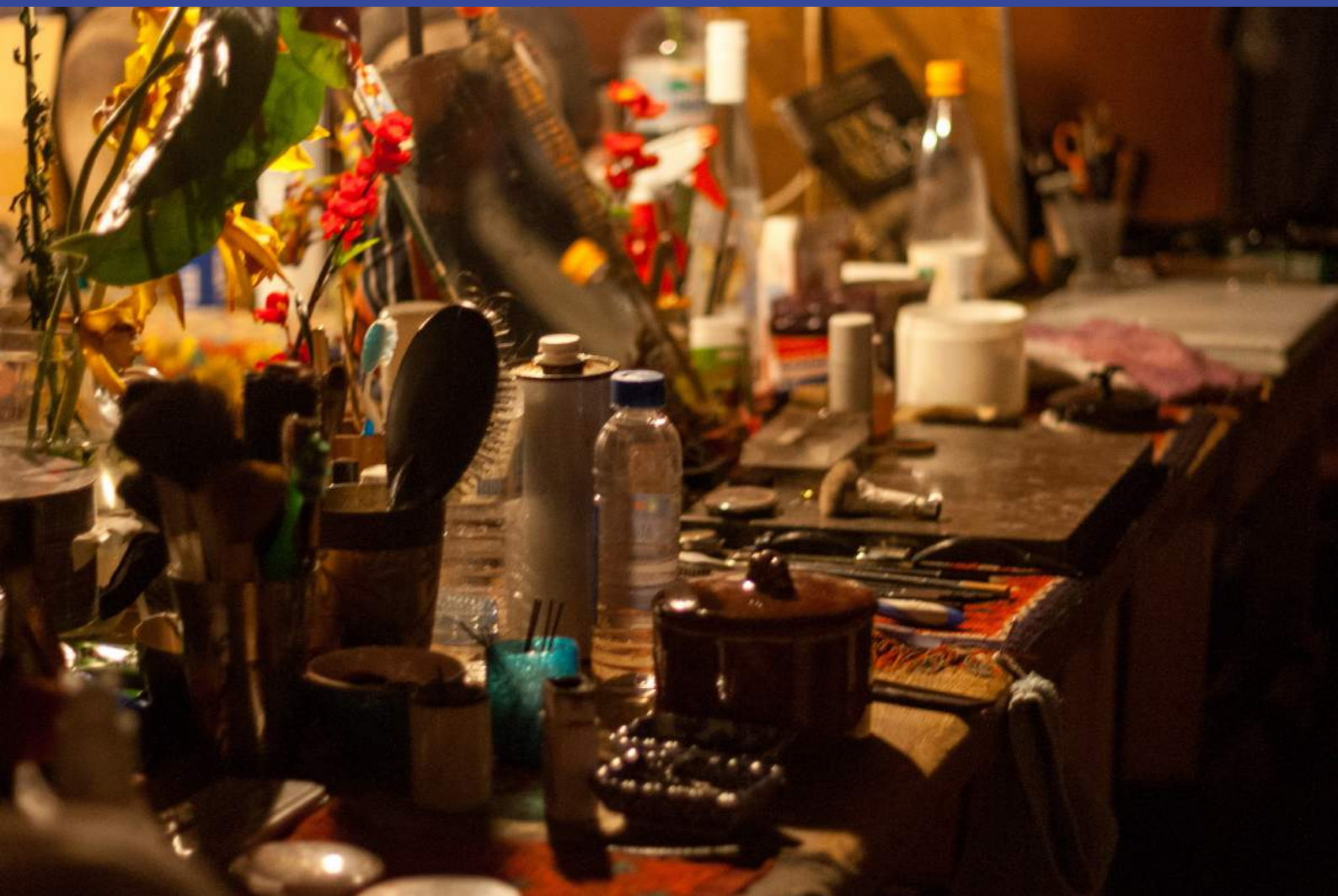
Visão geral do camarim do Théâtre du Soleil.



Juliana Carneiro da Cunha e Shaghayegh Beheshti, a Shasha.



Dominique Jambert no camarim do Théâtre du Soleil.



Visão geral do camarim do Théâtre du Soleil.



Visão geral do camarim do Théâtre du Soleil.



Sébastien Brottet-Michel no camarim de *Os Efêmeros*.



Atriz no camarim do espetáculo *Os Efêmeros*.



Shaghayeg Beheshit, a Shasha, no camarim de *Os Efêmeros*.



Visão geral de adereços no camarim do espetáculo *Os Efêmeros*.



O ator Jeremy James no camarim de *Os Efêmeros*.



Atriz no camarim de *Os Efêmeros*.



Maurice Durozier e Eve Doe Bruce no camarim de *Os Efêmeros*.



Ator no camarim do espetáculo *Os Efêmeros*.



Olivia Corsini brincando com as crianças no camarim de *Os Efêmeros*.



O Público aguardando a liberação da entrada para o espetáculo *Os Efêmeros*.





visão geral do restaurante montado no espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Um dos atores manipula o cenário ao longo da passarela.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.



Cena do espetáculo *Os Efêmeros*.

MAURÍCIO ALCÂNTARA



Formado em Comunicação Social pela Cásper Líbero e em Ciências Sociais pela USP, e mestre em Antropologia Social pela USP. Fotografa há mais de 20 anos, e foi cofundador e editor da Revista Bacante entre 2007 e 2014, onde algumas dessas fotos foram originalmente publicadas. Entre seu caleidoscópio de temas de interesse, pesquisa e trabalho estão teatro, fotografia, cidades, cosmopolitismo, consumo e política. Atualmente tem se dedicado à investigação das intersecções entre sistemas alimentares e mudanças climáticas.

@maucantara
maucantara@gmail.com



PARTICIPARAM
DESTA EDIÇÃO:



Patricia Nonato-Reichert (1970): Professora de francês, inglês, português e alemão. Atualmente leciona línguas estrangeiras em uma escola secundária na Alemanha onde reside há mais de 24 anos. No Brasil, concluiu a licenciatura em línguas francesa e portuguesa pela Universidade de São Paulo e em 2017 a licenciatura em francês e inglês pela Johann Wolfgang Goethe-Universität de Frankfurt. Amante de todas as artes, experimentou o teatro amador de 1995 a 1999. Atualmente dedica-se ao canto, ao estudo da diáspora africana no Brasil, na Europa e EUA bem como à educação antirracista em sala de aula, numa escola secundária em Hessen, na Alemanha.

Fausto Viana é coordenador geral da publicação *Dos bastidores eu vejo o mundo*. É professor livre docente da Universidade de São Paulo. É associado da Cooperativa Paulista de Teatro; da Oistat, Organização Internacional dos cenógrafos, técnicos e arquitetos de teatro; da ABEPEM, Associação Brasileira de Estudos e Pesquisa em Moda e da Association of Dress Historians, do Reino Unido. É autor, entre outros, dos seguintes livros: *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *O Traje de cena como documento*; *Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária e O figurino teatral e as renovações do século XX*.



Juliana Birchal é atriz, palhaça e professora. Licenciada em Teatro pela UFMG (2013) e formada como atriz no curso Profissionalizante em Teatro do CEFART/Palácio das Artes (2010), conduz pesquisa de mestrado na ECA/USP sobre mascaramentos no Théâtre du Soleil, trupe com a qual realizou residência artística entre 2014 e 2016. Em 2023, estreou trabalho autoral envolvendo mascaramentos intitulado *Subterrânea: uma fábula grotesca*. Em sua carreira como atriz, além da experiência com Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil), participou de cursos e oficinas com Eugenio Barba e Julia Varley (Odin Teatret), Renato Ferracini (LUME Teatro), entre outros.



Sergio Ricardo Lessa Ortiz possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005), mestrado e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2013/2020). É ator formado pelo Indac. Atualmente é professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, um dos coordenadores do curso de Arquitetura e Urbanismo e coordenador dos cursos de Pós-Graduação: Cenografia e Figurino, Design de Interiores e Direção de Arte em Comunicação desta Instituição. Membro do Corpo Curatorial da 15a. Quadrienal de Praga de 2023, principal evento de cenografia mundial. Ganhou prêmio de melhor trabalho coletivo durante o evento.



Rosane Muniz é artista cênica, jornalista, curadora, pesquisadora, professora e figurinista. Doutora e mestra em artes cênicas (ECA/USP), autora do livro *Vestindo os nus: o figurino em cena* (Senac Rio, 2004); editora do *Diário de Pesquisadores: traje da cena* (2012), e dos catálogos do Brasil na Quadrienal de Praga 2011 (PQ'11) e na PQ'15. Curadora *Extreme Costumes* (PQ'11), *Mostra Brasileira de Países e Regiões* (PQ'15), e *Exposição Critical Costume* (2022). Jurada Internacional (PQ'23). Presidenta da associação *Grafas da Cena Brasil*, Coordenadora de figurino OISTAT, Membro da diretoria *Critical Costume*, integrante ABRACE e IFTR.

