

A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975

*The Golden Age of the Théâtre du Soleil: Creative
Process and Mask-Bodies in the 1975's Show*

*L'Âge d'Or du Théâtre du Soleil : processus créatif
et corps-masques dans le spectacle de 1975*

Fausto Roberto Poço Viana

Universidade de São Paulo

E-mail: faustoviana@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4823-3626>

Juliana de Lima Birchal

Universidade de São Paulo

E-mail: jlbirchal@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5071-5301>

RESUMO

A Era de Ouro constitui um marco na trajetória do Théâtre du Soleil no que diz respeito ao trabalho sobre as máscaras. Diferentemente da célebre montagem do Piccolo Teatro de Milão, a trupe chefiada por Ariane Mnouchkine refutou uma abordagem arqueológica da *commedia dell'arte*, privilegiando a transposição e recriação das máscaras. Embora bastante usual no teatro contemporâneo, a prática se mostrou inovadora na época e tornou o Soleil uma referência no trabalho com máscaras. Este artigo apresenta o processo criativo do espetáculo seguido de análise sobre a criação dos corpos-máscaras. O estudo permite compreender como as máscaras se tornaram um dos pilares do Soleil e contribuíram no seu modo de trabalho. As principais referências teóricas são: Freixe (2010, 2014) e Picon-Vallin (2014, 2017).

Palavras-chave: *A Era de Ouro*; Théâtre du Soleil; *Commedia dell'arte*; *máscara*; *traje de cena*.

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro* do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

202

ABSTRACT

The Golden Age is a milestone in the trajectory of the Théâtre du Soleil regarding their work on masks. Unlike the celebrated production at the Piccolo Teatro in Milan, the troupe led by Ariane Mnouchkine rejected an archaeological approach to *commedia dell'arte*, favoring the transposition and recreation of masks. Although quite common in contemporary theater, the practice proved to be innovative at the time and established the Théâtre du Soleil as a reference in mask work. This paper presents the creative process of the show followed by an analysis of the creation of the bodies-masks. The study allows us to understand how the masks became one of the Soleil's pillars and contributed to their way of working. The main theoretical references are: Freixe (2010, 2014) and Picon-Vallin (2014, 2017).

Keywords: *The Golden Age; Théâtre du Soleil; Commedia dell'arte; mask; costume.*

RÉSUMÉ

L'Âge d'Or constitue un jalon dans le parcours du Théâtre du Soleil en ce qui concerne le travail sur les masques. Contrairement à la célèbre mise en scène du Piccolo Teatro de Milan, la troupe dirigée par Ariane Mnouchkine a rejeté une approche archéologique de la *commedia dell'arte*, privilégiant la transposition et la recréation des masques. Bien que largement répandue dans le théâtre contemporain, cette pratique s'est révélée novatrice à l'époque et a fait du Soleil une référence en matière de travail avec les masques. Cet article présente le processus créatif du spectacle suivi d'une analyse sur la création des corps-masques. L'étude permet de comprendre comment les masques sont devenus l'un des piliers du Soleil et ont contribué à son mode de travail. Les principales références théoriques sont : Freixe (2010, 2014) et Picon-Vallin (2014, 2017).

Mots-clés : *L'Âge d'Or; Théâtre du Soleil; Commedia dell'arte; masque; costume.*

Introdução

O Théâtre du Soleil completa 60 anos de existência em 2024 e é uma das trupes mais longevas e relevantes no cenário teatral mundial. Mesmo com todas estas qualificações, a cada nova produção o Théâtre du Soleil “se coloca na escola”¹, ou seja, apoia-se em mestres e tradições que o inspiram e que servem de guias na busca pela teatralidade, pela poética do gesto, pela fuga do realismo e que, por fim, ajudam a abordar grandes temas da humanidade e da história. Dentre esses mestres figuram as máscaras que desde o início dos ensaios estão sempre à disposição dos atores, seja para ajudar a encontrar personagens, seja para desenvolver cenas.

A história do Théâtre du Soleil com as máscaras remonta aos primeiros anos da trupe, que já fazia uso delas em treinamentos e espetáculos.² Porém, a trupe só conseguiria mergulhar no trabalho sobre as máscaras de fato com a montagem de *A Era de Ouro*, primeiro esboço de 1975. A investigação se beneficiaria da entrada de Erhard Stiefel, que encontraria na trupe as condições ideais para se desenvolver como criador de máscaras teatrais. Mais do que garantir a entrada definitiva das máscaras como disciplina de base, *A Era de Ouro* seria responsável por aprofundar procedimentos da criação coletiva (modelo de trabalho um tanto peculiar no cenário francês da época), além de consolidar elementos fundamentais do trabalho atoral no Théâtre du Soleil, como a busca por estados extremos do personagem; a gestualidade precisa e meticulosamente desenhada no espaço; a importância dada às paradas; a busca por uma imaginação que se alimenta do concreto; a musicalidade do gesto; a fuga do gesto anedótico e o trabalho sobre a palavra que repercute os estados físicos.

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

Num processo que duraria mais de um ano, a criação seria marcada por dificuldades financeiras e criativas, estas principalmente relacionadas às árduas exigências da máscara – internamente, *A Era de Ouro* é lembrada como uma das piores crises já vividas pela trupe francesa. Apesar dessas dificuldades, a criação é considerada um marco importante, sendo o espetáculo no qual Ariane Mnouchkine “mais aprendeu, talvez mais do que todos os outros espetáculos” (*apud* Chollet, 2009, décimo segundo parágrafo, tradução nossa)³.

Lançar um olhar sobre *A Era de Ouro*, portanto, permite compreender como as máscaras se tornaram um dos pilares do trabalho criativo no Théâtre du Soleil e contribuíram no modo de trabalho empregado atualmente pela trupe. Além disso, a criação coletiva sobre os corpos-máscaras presentes no espetáculo – fruto da integração entre diretora, mascareiro, atores e figurinista – evidencia uma abordagem bastante atual sobre as máscaras, refutando a reprodução de modelos preconcebidos e privilegiando a reinvenção de novas formas que dialogam com o contexto das sociedades contemporâneas.

Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar os processos de criação dos corpos-máscaras de *A Era de Ouro*. O estudo toma como base a dissertação de mestrado *Da máscara à masquiagem: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo A Era de Ouro (1975)* (Birchal, 2024b). Para tanto, apresenta-se o caminho da criação do espetáculo e, em seguida, uma análise sobre a criação dos corpos-máscaras na produção.

Processo de criação de *A Era de Ouro*

Após explorar as bases históricas da democracia francesa em 1789 e 1793, parecia ser inevitável que a próxima criação se debruçasse sobre a sociedade francesa contemporânea. Para o Théâtre du Soleil do início da década de 1970, tratava-se de fazer um “[...] teatro em contato direto com a realidade social, que não seja uma simples constatação, mas um encorajamento para mudar as condições em que vivemos” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 92-93, tradução nossa)⁴. A realidade social estaria ligada à luta de classes, não do ponto de vista intelectual e histórico, mas das relações cotidianas, do operário imigrante ao grande empresário. O material criativo seria inspirado por temas jornalísticos,⁵ como o caso Thévenin,⁶ ou a epidemia de cólera em Nápoles.⁷ Este material documental seria enriquecido pela imaginação e por experiências pessoais dos atores, dando concre-

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

tude à realidade crua que, para Mnouchkine, precisa ser transformada “[...] para se tornar ainda mais verdadeira no teatro” (*apud* Picon-Vallin, 2009, p. 45, tradução nossa)⁸.

O forte desejo de abordar a sociedade contemporânea era, no entanto, acompanhado de um grande receio. Sem o distanciamento histórico presente em 1789 e 1793, era preciso encontrar uma forma para trazer à tona o discurso político do espetáculo sem se render ao realismo psicológico, linguagem que esterilizaria a imaginação do espectador (Bablet; Bablet, 1979). Então, para atender a essa necessidade, a diretora chegaria à seguinte *visão*⁹:

[...] numa época futura, homens são exilados em uma floresta. Eles ouviram falar da história da cólera e das desordens que ela provocou em Nápoles em 1793. Eles decidem usar o meio da *commedia dell'arte* para contar esta história por eles mesmos, porque é importante transmiti-la: é uma história típica, um conto! (Théâtre du Soleil, 2017, posição 911-913, tradução nossa)¹⁰

A distância temporal (“numa época futura”) permitiria aos atores se descolar do material documental abordado. Além disso, a *commedia dell'arte* como forma matriz viabilizaria o distanciamento poético, ou melhor, a *transposição*¹¹ buscada. A antiga comédia italiana exigiria uma elevação do nível do jogo entre os atores e uma radicalização da construção dramaturgica por meio da improvisação. Afora a *commedia dell'arte*, outras duas formas estariam presentes no processo de criação: a palhaçaria (que viria ajudar nas improvisações de caráter mais individual, mas não permaneceria no espetáculo final) e o “teatro chinês”, uma forma imaginária criada pela trupe para auxiliar os atores quando não estivessem portando máscaras e que consistiria numa atuação expressionista sem o uso de nenhum acessório ou objeto de cena (Dusigne, 2013)¹².

Diferentemente da abordagem museológica do Piccolo Teatro de Milão em *Arlequim Servidor de Dois Amos*¹³, Ariane Mnouchkine incitaria os atores a abordar a *commedia dell'arte* como uma forma de jogo a ser reinventada (Freixe, 2014) para que pudesse falar sobre o seu próprio tempo. Somente em 1974, já em meio ao processo criativo, a trupe descobriria que a sua busca repercutia as investigações de Jacques Copeau em torno da Nova Comédia¹⁴ no início do século XX. A soma das vozes de Copeau e de Meyerhold – que afirma a necessidade do ator de retornar às técnicas de “quando o teatro era teatral” (Meyerhold *apud* Théâtre du Soleil, 2017, posição 147, tradução nossa)¹⁵ – confirmariam para o Théâtre du Soleil o caminho escolhido e a investigação sobre as máscaras.

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. A *Era de Ouro* do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

Durante os ensaios, as improvisações transitavam entre o presente e o passado, explorando eventos da atualidade e situações ligadas aos tempos da *commedia dell'arte*. Deslocar-se ao passado ajudaria os atores a escapar das armadilhas anedóticas do cotidiano, além de estimular a produção de imagens. Algumas transposições de personagens-tipo do “antigo” para o “moderno” são encontradas rapidamente, como no caso de trabalhadores e poderosos: Arlequim se torna Abdallah, um operário imigrante do Magrebe, enquanto Pantaleão se transforma em Marcel Pantaleão, um grande capitalista e traficante de armas (Dusigne, 2013). Outras transposições não seriam tão simples, sobretudo no que se refere a personagens de classes sociais não situadas nas extremidades da pirâmide social (Mnouchkine, 1975).

A criação passa por períodos de excitação e sofrimento. Em momentos de pouca inspiração, a trupe monta cenas de peças teatrais clássicas que ajudam a encontrar situações e personagens. O processo criativo também é alimentado pelo encontro com outros artistas que passam pela Cartoucherie, dentre eles:

[...] o substituto de Ferruccio Soleri, que foi chamado de Milão, mas cuja breve estada não ensinará nada aos atores, que o desacoçoam com sua abordagem, ou como Peter Brook, que virá à Cartoucherie num desses momentos de confusão em que não se sabe o que escolher entre as improvisações; encontros com outros espetáculos próximos dessa farsa popular e grotesca que estão buscando, como o *Mistério Bufo* de Dario Fo (que virá à Cartoucherie) no TNP em janeiro de 1974; passagem pela grande bagunça do carnaval ao som de batucadas e sambas endiabrados; ou encontros extraeuropeus, como aquele, capital, organizado em março de 1974 por Christian Dupavillon com dançarinos balineses liderados por um dos maiores da ilha, Nyoman Pugra (Picon-Vallin, 2017, p. 109).

De fato, o encontro com a companhia balinesa de Sadorno Waluyo Kusumo¹⁶, da qual fazia parte o ator-dançarino Nyoman Pugra¹⁷, foi extremamente importante para a trupe. O encontro entre máscaras do *topeng* e da *commedia dell'arte* comprovou o caráter universal do trabalho com máscaras que faz com que atores de diferentes referências teatrais e culturais possam jogar entre si. Ademais, a experiência revelou que a máscara se estabelece para além dos códigos de determinada linguagem estética e que, portanto, ultrapassa a forma por si só.

Por um caminho inverso, o encontro com o substituto de Ferruccio Soleri¹⁸ faria com que Ariane Mnouchkine chegasse à conclusão de que a forma por si só não é o que mais lhe interessa, mas sim “um Arlequim que me faça crer que ele sabe fazer [um salto perigoso]” (*apud* Dusigne, 2013, p. 30,

tradução nossa)¹⁹. Ou seja, a forma é importante na medida em que expressa os estados internos do personagem, como *sintomas* de uma doença manifestados pelo corpo, imagem comumente empregada pelo Soleil.

Após tantos meses em sala de ensaio, o processo criativo entraria numa fase de saturação e a trupe decide confrontar o material cênico com o público. Assim, em 11 de novembro de 1974, o Théâtre du Soleil desembarca em Lussan (Théâtre du Soleil, 2017), pequena comuna da zona rural localizada no departamento de Gard no sul da França, região onde a companhia teatral era uma completa desconhecida. Em praças públicas, festas, pequenas salas em paróquias ou em estabelecimentos de ensino, a trupe se reúne com a população local²⁰ e, nas palavras de Ariane Mnouchkine, “improvisa com e para o público” (*apud* Picon-Vallin, 2017, p. 109). O Soleil convida os espectadores a participar ativamente, propor situações, comentando e emitindo opiniões ou corrigindo ações. A experiência é tão enriquecedora que a trupe decide repetir estes encontros em Paris com empregados de empresas como Kodak e Thomson, grupos de estudantes secundaristas do Liceu Corvisart, professores, conscritos²¹, aposentados e trabalhadores imigrantes. O saldo é bastante positivo e confirma para a trupe a eficácia do jogo mascarado e a força da teatralização da realidade.

Os encontros contribuem no desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo, assim como no amadurecimento dos personagens. Uma vez terminados, realiza-se a seleção e o polimento das cenas que comporiam *A Era de Ouro*. De 18 cenas, restam apenas 8 (Picon-Vallin, 2014), somando 3 horas de duração. À maneira da antiga comédia italiana, a dramaturgia do espetáculo foi organizada em forma de *canovaccios*²², ou seja, uma série de situações que servem de referência para a improvisação dos atores. As cenas eram intercaladas por *lazzi*²³, momentos de autonomia do ator que improvisava a partir de pequenas situações, como “Abdallah no trânsito” ou “Abdallah e as moscas” (Picon-Vallin, 2014). Todo o espetáculo era entrelaçado por contadores de história mascarados que interligavam as cenas, conduziam a narrativa e o público pelo espaço.

O espetáculo se iniciava com o Príncipe de Nápoles²⁴, que convoca Arlequim para lhe reportar as notícias da cidade. Num discurso cômico e grotesco, Arlequim conta sobre a peste bubônica que já assola toda a população. Entram o prefeito Senhor Raspi e o armador de navios Senhor Pantaleão (os verdadeiros culpados pela proliferação da peste) que incumbem Arlequim da tarefa de encon-

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

trar o culpado sob o risco de pena de morte (Bablet; Bablet, 1979). Numa sagaz transição temporal, Arlequim encontra com Abdallah, sua versão contemporânea transmutada em imigrante, a quem atribui toda a culpa. Por meio da peste²⁵, opera-se a transição da Nápoles de 1720 para a Marselha de 1975. O público então é conduzido por Abdallah ao espaço em que a maior parte do espetáculo se desenrola, ao som de tambores em ritmo africano executados pelos atores. Repleto de ilusões e ingenuidade, Abdallah é recebido pelo Senhor La Ficelle²⁶, estivador, e Max, funcionário aduaneiro, que fazem questão de lhe dar as “boas-vindas” no território francês. Em seguida, Abdallah se encontra com M’Boro, trabalhador senegalês que, como ele, é submetido a condições insalubres de trabalho e moradia.

Numa mistura de cenas cômicas e trágicas, outras histórias se intercalam à trajetória de Abdallah: poderosos gananciosos e corruptos que bolam estratégias; uma família burguesa é arruinada pelas drogas; Salouha, imigrante tunisiana, tem o seu direito ao aborto negado e encontra acolhimento em Lou, A Gorda²⁷, mulher inteligente e instruída; um casal de jovens namorados que escandaliza com sua cena de amor numa praia paradisíaca.

O espetáculo termina com a morte de Abdallah, uma das cenas mais marcantes do espetáculo. A situação é a seguinte: é preciso que alguém suba na grua para terminar as obras. Os operários ali presentes se recusam por conta dos fortes ventos que colocam em risco a sua segurança. Então, é oferecido um abono àquele que realizar a tarefa. Necessitado de dinheiro para garantir a sua própria subsistência e a de sua família no estrangeiro, Abdallah aceita. Ele sobe na grua, mas os fortes ventos o empurram. A queda é acompanhada de *Dies irae* de Verdi (1813-1901) e de virtuosos movimentos de braços e pernas que fazem vibrar os tecidos das roupas, cena precursora de todas as outras da trupe em que pedaços de tecido vibram contra tempestades e ventos fortes (Picon-Vallin, 2014). Abdallah cai morto no chão e gera revolta nos trabalhadores. Perseguidos, os poderosos fogem, escalando uma das paredes da Cartoucherie. O desfecho é assim descrito pela pesquisadora Béatrice Picon-Vallin:

O espetáculo termina com uma revolta que rugue, produzida pela música e pelo anúncio de uma contadora: “Os operários estão chegando, senhor Pantaleão.” O som se torna mais forte, é uma gravação dos gritos de camponeses numa favela: “Vocês não podem fugir.” Os Pantaleões e os Doutores escalam o alto muro da Cartoucherie que os detém, os espeta como insetos (Picon-Vallin, 2017, p. 112).

Após mais de um ano de processo criativo, *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* tem a sua estreia em 4 de março de 1975 na Cartoucherie, espaço-sede desde 1971, onde a trupe já havia se apresentado com *1789* e *1793*. Com o arquiteto-cenógrafo Guy-Claude François, o espaço é totalmente reestruturado, oferecendo uma vivência teatral ao público antes mesmo do início do espetáculo. O espetáculo é um sucesso, com ingressos esgotados com 15 dias de antecedência e longas filas de espera com apenas um mês em cartaz (Mnouchkine, 1975).

Em setembro daquele ano, o espetáculo é convidado para se apresentar na Bienal de Veneza (Picon-Vallin, 2014) e, após uma curta temporada de três meses na sua casa-teatro, o Théâtre du Soleil retoma a estrada para cumprir temporada em várias cidades: Louvain-la-Neuve (Bélgica), Le Havre, Estrasburgo, Lons-Le-Saunier, Besançon, Orléans, Annecy, Villeurbanne, Tourcoing, Tours (França), Milão (Itália), Bonn (Alemanha) e Varsóvia (Polônia). A cada localidade, Guy Claude-François recria o espaço de acordo com as características do local de apresentação: céu aberto em Veneza, pista de areia em Milão e circo permanente em Varsóvia. Um dos convites mais emblemáticos é do Piccolo Teatro,²⁸ um reconhecimento do primoroso trabalho realizado.

Diferentemente dos espetáculos anteriores que receberam títulos pretensiosos, *A Era de Ouro* é acompanhado de um subtítulo modesto: *Primeiro Esboço*²⁹. De acordo com Ariane Mnouchkine em entrevista radiofônica (Mnouchkine, 1975), o subtítulo refletia o reconhecimento da trupe diante da impossibilidade de retratar todas as classes e lutas sociais num único espetáculo. Tratava-se também da reivindicação do caráter de “esboço”, de obra não acabada, de admitir o constante decurso da pesquisa.

Os corpos-máscara



Figura 1. Nascimento de máscara para *A Era de Ouro*. Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 420.

Todas as meias-máscaras do espetáculo foram confeccionadas por Erhard Stiefel, que naquela época se iniciava como mascareiro (Fig. 1). Primeiramente criadas em *papier mâché*, as máscaras saíam do ateliê direto para a sala de ensaios ao lado para serem experimentadas pelos atores. Stiefel acompanhava todos os ensaios e, a partir deles, retomava a sua criação e propunha novas máscaras.

As máscaras não podiam deixar-se encerrar em “receitas”. Eu trabalhava sozinho, por simples intuição, numa indefinição quase total. Às vezes os resultados eram frutuozos, às vezes certas máscaras, na sala de ensaio, ficavam largadas por muito tempo, no mesmo lugar, sobre uma mesa, sem que os atores conseguissem lhes dar vida. Então eu as retirava e esculpia outras, que propunha (*apud* Picon-Vallin, 2017, p. 108).

Apenas posteriormente as máscaras definitivas seriam refeitas em couro à maneira das tradicionais máscaras da *commedia dell'arte*. Em consonância com a trupe, Erhard Stiefel não tinha a pretensão de reproduzir os tipos tais quais os originais, até mesmo porque, como o próprio escultor afirma, não havia referências a serem copiadas (em conversa com Birchall, 2024b). Então, a partir da sua imaginação e dos poucos documentos aos quais teve acesso, Stiefel criou máscaras de Arlequim,

Pantaleão, Briguela, Matamouro e Doutor, mas estas duas últimas não chegaram a integrar o espetáculo (Birchal, 2024b). Além destas, propõe máscaras modernas como aquelas usadas pelos personagens Max e Lou, A Gorda (Fig. 2). Sua confecção seria influenciada tanto por Amleto Sartori, responsável pelas máscaras da montagem de Giorgio Strehler, quanto pelo *topeng*³⁰, com suas curvas e grande abertura dos olhos.



Figura 2. Máscara dos personagens Max e Lou, A Gorda. Fonte: Archives Théâtre du Soleil, [1975?].

Do ponto de vista da atuação, a criação se baseou principalmente nos seguintes personagens-tipo da *commedia dell'arte*: Arlequim, Matamouro, Pantaleão, Polichinelo, Briguela, Zerbina e Isabela (Freixe, 2010). Estes tipos inspirariam personagens tradicionais e modernos, mascarados e não mascarados que seriam apresentados no espetáculo finalizado, como descreve Béatrice Picon-Vallin no trecho a seguir:

Pantaleões, mascarados ou não – Pantaleão Magnífico, novo-rico e ganancioso (Marcel Pantaleão interpretado por Mario Gonzalès, em que se lê a figura de Marcel Dassault, Aimé Lheureux interpretado por J.-C. Penchenat), ou Pantaleão Labutador, pequeno, mesquinho (La Ficelle, contramestre, Philippe Hottier) –, Polichinelos (M. Gueulette, P. Hottier), Doutores e Briguelas, e em primeiro lugar, claro, Arlequins, hoje a máscara mais rica de todas, com múltiplas variantes: Abdallah, operário imigrante magrebano, achado por P. Caubère; M'Boro, o Arlequim senegalês de J. Derenne; Max, o contramestre e o aduaneiro, o Arlequim mestiço de Trufaldino (Jonathan Sutton). A mulher que espera seu sétimo filho, Salouha, que Lucia Bensasson acha ao cabo de uma longa caminhada, é uma roupa de Zerbina, criada

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

da *Commedia dell'Arte*, não mascarada na tradição, mas que aqui usa uma máscara moderna proposta por Stiefel, a partir de uma máscara de Polichinelo lentamente amaciada [...] (Picon-Vallin, 2017, p. 108).

Para a criação destes personagens, o Théâtre du Soleil não parte de características predeterminadas, tampouco de gestos fixados *a priori*. Para o ator Philippe Caubère³¹, definições como “pobre, inteligente, ignorante, violento, sensual” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 279, tradução nossa)³² para o Arlequim não lhe eram exatamente úteis, uma vez que se trata de traços psicológicos e não de signos teatrais. Estes signos teatrais (que incluem o gesto) seriam descobertos pelos atores sobre o palco a partir do trabalho sobre o estado interno do personagem e seriam definidos por *evidência cênica*³³.

O trabalho se desenvolvia da seguinte maneira: ao início de cada ensaio, as máscaras confeccionadas por Erhard Stiefel eram dispostas sobre uma mesa. Antes de cada improvisação, os atores escolhiam, ou melhor, se deixavam ser escolhidos por aqueles rostos ali expostos, deixando-se afetar pela “imagem que eles nos sugeriam, das lembranças inconscientes que eles desencadeavam em nós por intermédio de suas máscaras representativas”³⁴.

Em sua pesquisa acadêmica, Felisberto Sabino da Costa (2021) relata a experiência pedagógica de Philippe Hottier³⁵, ator de *A Era de Ouro*, que aborda as máscaras da *commedia dell'arte* traduzindo as linhas de força da máscara sobre o corpo. Dessa forma, por exemplo, o nariz da máscara corresponderia à extremidade inferior do osso externo e essa transposição ajudaria na descoberta deste novo corpo-máscara que se forma. A conduta não parece refletir diretamente os procedimentos adotados pelo Soleil à época, de caráter muito mais empírico e sem linha metodológica tão precisa. Todavia, a abordagem pedagógica de Hottier parece organizar um pensamento metodológico próximo do que se observa na trupe, mais conectado à relação pessoal entre matéria e corpo do que à busca de uma gramática gestual dos personagens-tipo.

De maneira intuitiva, caberia ao ator descobrir esse novo corpo-máscara. A máscara se mostraria impiedosa nessa busca. Ela exigiria do ator “o teatro” desde o primeiro instante, aqui e agora. Seria tudo ou nada. Desde o primeiro momento, ela o obrigaria a revelar um personagem e mostraria a ineficácia do gesto realista ou do jogo psicológico sob a máscara. Dessa forma, tratava-se de uma verdadeira investigação, de pesquisa empírica, de experimentação a partir da prática.

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

Inicialmente, as máscaras eram livremente experimentadas por todos e sem nenhuma restrição, nem mesmo de gênero. Cada nova descoberta era coletiva, compartilhada por meio da observação ou da transmissão entre atores através da cópia. Diferentemente de espetáculos anteriores como *Os Palhaços*, no qual os personagens foram criados a partir da experiência individual de cada ator, as máscaras de *A Era de Ouro* eram de natureza arquetípica e, portanto, pertencentes à esfera coletiva (Freixe, 2010). Essa característica viabilizou um modo de criação coletiva dos personagens (que persiste ainda hoje na trupe) em que cada figura é criada a várias mãos. No Théâtre du Soleil, portanto, a imitação é uma forma de compartilhar a conquista de um ator para outro e possibilitar que novas descobertas possam advir daí. Não se trata de copiar a forma externa de maneira estéril, mas através desta imitar a visão interna do personagem.

Todo este processo de busca era sempre guiado pelo olhar atento de Ariane Mnouchkine, que fazia o que Philippe Caubère descreve como um duplo movimento, contraditório e complementar, de avanço e recuo:

Em recuo, porque ela buscará redescobrir o essencial do personagem: ela me incentivará a abandonar o que ela chama de “parasitas”: gestos gratuitos, ritmos imprecisos, folclore, psicologia. [...] Mas Ariane trabalhará também avançando; ela não deixará de “falar” comigo sobre este personagem, o que ela já vislumbra dele, suas possíveis funções na sociedade, sua ligação com esta ou aquela família da *commedia*, suas possíveis relações com outros personagens, o nome que ele poderia usar (Théâtre du Soleil, 2017, posição 361-368, tradução nossa).³⁶

O principal instrumento é o corpo, capaz de expressar o personagem, seu caráter, as ações, as situações, os lugares e os estados. Assim, pouco a pouco, a trupe descobre as *leis fundamentais*³⁷, ou seja, uma série de princípios que guariam o trabalho com as máscaras e que seriam constantemente redescobertas a cada dia em sala de ensaio.

Para que cada máscara seja imediatamente reconhecível em cena, o ator deve desenhar o seu corpo no espaço. Em *A Era de Ouro*, apenas gestos grandes, mas sem se esquecer de trabalhar sobre o detalhe. As ações prescindiram de paradas – que não é o mesmo que a “falsa” lentidão ou a imobilidade vazia de estado –, seja para pontuar algo que acabou de ser desenhado, seja para dar o tempo de leitura para o público. Paradas, entradas, saídas e todos os movimentos do corpo seriam musicais, ou seja, munidos de um ritmo interno ou de uma *música interior*³⁸ do personagem acompanhado por ruídos, sons e música ao vivo ou mecânica. Para que a forma esteja viva, ela deve estar

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

sempre preenchida por um estado bem definido, como o medo, a fome ou a alegria. Ao trocar de um estado para o outro, o ator deve fazê-lo imediatamente. Assim, joga-se apenas uma coisa de cada vez: um estado por vez, uma ação por vez. Por fim, um dos elementos mais primordiais: a infância, com sua alegria, inventividade e crueldade, que necessita da imaginação – que é um músculo, como diz Ariane Mnouchkine – e como tal exige que se trabalhe bem as coxas! (Mnouchkine, 1975). A palavra é o último recurso expressivo, imbuída de todo o corpo e de seus estados. Dessa forma, estabelece-se gradualmente um vocabulário comum de trabalho no Théâtre du Soleil que seria transmitido até os tempos atuais.

Em *A Era de Ouro*, o ator mascarado não deveria apenas viver o personagem, mas mostrar o que vive ao público. Logo, ele estaria em relação constante com o espectador, seja comentando o que se passa em cena, narrando ou revelando algo do seu íntimo. Diferentemente de uma encenação realista ou naturalista, a cena exigiria do público uma imaginação ativa, completando os signos teatrais produzidos essencialmente pelos atores. Um exemplo é a cena em que Abdallah dorme num pequeno quarto de hotel (Fig. 3). Nada de camas ou outros objetos para evocar o conforto. Em vez disso, é o desenho do corpo-máscara no espaço que dá ao público a dimensão diminuta do quarto onde dorme desconfortavelmente, amontoado com vários outros trabalhadores.



Figura 3. Abdallah mal consegue dormir no pequeno quarto de hotel. Fonte: Martine Franck/Magnum Photos, [1975?].

Elemento essencial do corpo-máscara, o traje de cena seria um tipo de “cenografia em movimento” (Barba; Savarese, 2012, p. 43), ajudando a localizar espaços, períodos históricos e traduzindo transformações vividas pelos personagens. Momentos antes da cena retratada na Fig. 3, Abdallah é conduzido por Mahmoud Ali, dono do pequeno hotel, ao lojista Aimé Lheureux, que juntos decidem se aproveitar da ingenuidade de Abdallah para lhe despir de suas vestes e vender-lhe um pequeno macacão no valor de três quartos de todo o dinheiro que possui (Théâtre du Soleil, 2017). A transformação do traje de Abdallah, portanto, revela a situação degradante do imigrante que é subjugado em território francês e se vê obrigado a renunciar à sua própria identidade cultural. Em outros casos, o traje ajuda a identificar o tempo histórico do personagem, como quando o Arlequim clássico da Nápoles de 1720 se encontra com Abdallah, sua versão contemporânea na Marselha de 1975 (Fig. 4).



Figura 4. Abdallah e Arlequim se encontram. Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 284.

Françoise Tournafond foi quem assinou os trajes de *A Era de Ouro, Primeiro Esboço* juntamente com Jean-Claude Barrier e Nathalie Ferreira, parceiros de espetáculos anteriores. Beneficiando-se da experiência de *1789* e *1793*, os trajes são criados em colaboração com os atores, no qual “pesquisa dos personagens e pesquisa de figurinos são indissociáveis” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 564-565, tradução nossa)³⁹. No caso de *A Era de Ouro*, a figurinista destaca que “as máscaras, os trajes e o jogo devem constituir os elementos inseparáveis e igualmente fortes de um *desenho*”⁴⁰. Era preciso que a silhueta revelasse imediatamente a natureza de cada personagem antes mesmo que a cena se desenvolvesse, ou seja, sua classe social, seu caráter, sua vida familiar e sua forma de pensar. Françoise Tournafond destaca que seu trabalho consistiu essencialmente em ajudar a definir melhor o contorno encontrado e apurar tecidos, peças, perucas e acessórios que ajudassem a revelar socialmente o personagem. Muitos atores usariam enchimentos para ajudar a criar formas e volumes. Este foi o caso de Lou, A Gorda, personagem de Dominique Valentin. A atriz relata que, no processo de criação, ela percebeu que “em torno de uma máscara redonda, eu só poderia construir um corpo redondo” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 527-528, tradução nossa)⁴¹. Toda a lógica do seu trabalho passaria por esta noção: da forma de agir e pensar de Lou – “ela não vai jamais diretamente ao ponto”⁴² – ao traje de formas arredondadas que ressaltava a grande estatura da atriz ao mesmo tempo em que feminilizava sua silhueta.

Ao realizar os croquis (Fig. 5), Tournafond fazia o estudo das formas, linhas e volumes, além das atitudes. Ela também levava em consideração as máscaras, tão importantes na definição de cada personagem. Françoise dedicou atenção especial às cores que deveriam estar em harmonia com as máscaras e contrastar com a cor do tapete. “Nós optamos deliberadamente por cores arrojadas: os cinzas escuros, os brancos, os pretos para os poderosos; em contraste, as cores vivas eram reservadas aos trabalhadores de obras (macacões muito azuis, eventualmente oleados fluorescentes, capacetes coloridos)”⁴³.



Figura 5. Croqui de Lou, A Gorda. Fonte: Françoise Tournafond, [1975?].

Assim como os atores, Françoise Tournafond tinha maior dificuldade com os trajes dos personagens modernos. Em muitos casos, os figurinos ficavam anedóticos, da mesma forma que os próprios personagens. A figurinista relata que no início do processo de criação Ariane Mnouchkine lhe deu a seguinte indicação: “Imagine qual visão de nossas roupas teriam as pessoas que quisessem fazer um espetáculo sobre o nosso tempo daqui a cem ou duzentos anos” (Théâtre du Soleil, 2017, posição 632-633, tradução nossa)⁴⁴. Porém, ela só conseguiria ter uma visão deste distanciamento mais tarde ao visitar uma exposição do pintor alemão Richard Lindner⁴⁵ em

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

meados de 1974. Para ela, o pintor era capaz de retratar personagens dando destaque apenas ao essencial, algo que ela transportou para a sua visão dos trajes de *A Era de Ouro*.

No espetáculo finalizado, determinados personagens permaneceriam sem máscaras, o que seria chamado pelo Théâtre du Soleil de “teatro chinês”. Caubère falaria em “atuar a máscara sem a máscara” (em entrevista a Freixe, 2010, p. 305, tradução nossa)⁴⁶, sendo exigido o mesmo nível de jogo e engajamento dos personagens mascarados. Alguns deles seriam criados a partir da improvisação com barulhos e onomatopeias do fogo, da chuva, da neve, da tempestade... Françoise Jamet⁴⁷ (Fig. 6) e Clémence Massart⁴⁸ (Fig. 7) se destacariam nesse tipo de improvisação (Freixe, 2010, p. 305). Este jogo seria bastante inspirado pela descrição da cena chinesa feita por Henri Michaux, mas também pelo cinema mudo e pelo melodrama, responsável por trazer a maquiagem de fundo branco e traços bem-marcados usada para estes personagens (Dusigne, 2013).



Figura 6. Personagem da velha Bernarda (Françoise Jamet). Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 949.



Figura 7. Clémence Massart durante os ensaios. Fonte: Théâtre du Soleil, 2017, posição 196.

A maquiagem também estaria presente nos personagens mascarados que usariam tons brancos e pretos. Erhard Stiefel afirmaria que, diferente de suas criações mais recentes, naquela época era evidente a necessidade do uso das maquiagens para completar as máscaras e destacar olhos e boca (em conversa com Birchal, 2024b).

De acordo com Guy Freixe (2010), de todas as máscaras que serviram de base para os personagens de *A Era de Ouro*, três foram especialmente fundamentais: Arlequim, Pantaleão e Polichinelo. Para o pesquisador, este fato se explica em parte pela existência de modelos históricos referentes a estas três máscaras. Para Ariane Mnouchkine (Freixe, 2010), elas seriam aquelas com quem o público mais se identificaria e que os atores teriam mais facilidade para realizar a transposição do “antigo” para o “moderno”.

Conclusão

Mesmo com tantos anos de prática, a cada nova criação Ariane Mnouchkine se coloca em aprendizado e frequentemente as máscaras estão por perto para auxiliá-la. Em entrevista concedida à Josette Féral, a encenadora do Théâtre du Soleil confirma o quanto as máscaras a fazem redescobrir o próprio teatro:

[...] quando eu observo aqueles [atores] que estão aqui agora e que não sabem nada, quando eu os vejo descobrir coisas, isso me estimula. Isso me refresca, me permite redescobrir coisas. Não é que eu tenho a impressão que eu lhes faça descobrir maravilhas: são as máscaras que fazem este trabalho (*apud* Féral, 1998, p. 25, tradução nossa).⁴⁹

Sendo assim, no Théâtre du Soleil as máscaras são verdadeiras mestras, lembrando os atores sobre os fundamentos da cena: estar no presente, escutar o outro (ou como Mnouchkine diria, *ser côncavo e ser convexo*), alimentar um estado e uma *música interior*, jogar uma coisa de cada vez... Nada disso é possível se o ator não engajar o corpo por completo, sob o risco de transformar a máscara num simples pedaço de matéria inerte. Desse modo, ela obriga o ator a trabalhar um dos elementos mais basilares da atuação: o corpo poético. Este corpo é tão importante na cena do Soleil que muitas imagens evocadas por Ariane Mnouchkine passam por ele: o ator é o atleta do coração; é o corpo que manifesta os sintomas da doença do personagem; é preciso ter panturrilhas para escalar a montanha do teatro; a imaginação é um músculo...

VIANA, Fausto Roberto Poço; BIRCHAL, Juliana de Lima. *A Era de Ouro do Théâtre du Soleil: processo criativo e corpos-máscaras no espetáculo de 1975*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52742> >

O espetáculo de 1975 foi de suma importância para a trajetória do Soleil, fazendo com que a trupe se colocasse verdadeiramente na escola das máscaras, numa investigação radical e profunda. *A Era de Ouro* marca a consolidação de mecanismos de criação apreendidos em experiências anteriores, como a criação coletiva e a improvisação, além de instaurar a máscara como disciplina de base. Numa época em que poucos grupos se arriscavam a fazer teatro de máscaras, o Théâtre du Soleil consagrou *A Era de Ouro* dentre as grandes referências europeias inscritas nessa linguagem. Ademais, as condições do processo criativo propiciaram o desenvolvimento de Erhard Stiefel como mascareiro, atualmente um artista de grande excelência num ofício ainda raro no cenário teatral ocidental.

A investigação cênica desenvolvida de maneira empírica permitiu desenvolver uma abordagem sobre as máscaras que privilegiam a criação atoral. A atualização de personagens-tipo da *commedia dell'arte* para se referir à sociedade francesa daquele tempo foi uma prática muito inovadora. Atualmente, esta prática é bastante difundida em grupos que trabalham sobre máscaras advindas de diferentes tradições teatrais, como é o caso do grupo Barracão Teatro, que transpõe os tipos da comédia italiana para o contexto brasileiro.

É interessante perceber como as descobertas realizadas num processo criativo tão distante do tempo presente ainda reverberam no modo de fazer teatro do Soleil. É neste sentido que o ator Vincent Mangado diz:

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 (Birchal, 2024a, p. 48).

Embora o elenco atual manifeste por vezes o desejo de fazer um treinamento com máscaras (Viana; Ortiz; Birchal, 2024), a trupe absorve indiretamente o aprendizado acumulado por meio dos atores mais antigos e, principalmente, de Ariane Mnouchkine. A experiência com as máscaras em *A Era de Ouro* é relevante na medida em que ela propiciou à trupe um aprendizado que é carregado para as criações futuras. Não se trata, portanto, de fazer um teatro com ou sem máscaras, mas de incorporar o que as máscaras têm a oferecer no fazer teatral.

Mesmo que o objeto-máscara tenha perdido espaço na cena do Théâtre du Soleil, a máscara como prática teatral é bastante presente na trupe sob a forma dos mascaramentos. Ela se manifesta por meio da prática do jogo teatral (que o Soleil denomina de *jogo mascarado*), ou seja, na incorporação de princípios e procedimentos próprios às máscaras no trabalho de atuação. Dessa forma, o ator interage com o traje de cena, a maquiagem, a música, a cenografia, a iluminação e a dramaturgia não como elementos puramente estéticos, mas em jogo com o aqui e agora da cena teatral. Herdeira de uma linhagem que remonta a Jacques Lecoq e Jacques Copeau, Ariane Mnouchkine é exemplo de uma encenadora que soube usar em seu benefício as lições deixadas pelas máscaras quanto à teatralidade e à centralidade do corpo na atuação.

REFERÊNCIAS

AMALFI, Marcello. **A macro-harmonia da música do teatro**: um novo olhar sobre a relação criativa do compositor Jean-Jacques Lemêtre com a encenadora Ariane Mnouchkine no Théâtre Du Soleil. São Paulo: Giostri, 2015.

ARCHIVES THÉÂTRE DU SOLEIL. **L'Âge d'or**. [1975?]. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/histoire-et-sources/les-masques-176>. Acesso em: 20 out. 2023.

BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. Le Théâtre du Soleil : raconter notre aujourd'hui. **Théâtre du Soleil**. Paris, 1979. Disponível em: <https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/l-age-d-or-raconter-notre-aujourd-hui-3998>. Acesso em: 7 ago. 2023.

BANU, Georges. De l'apprentissage à l'apprentissage. **Théâtre du Soleil**. Paris, dez. 2001. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/de-l-apprentissage-a-l-apprentissage-ariane-mnouchkine-georges-banu-4066>. Acesso em: 13 mar. 2023.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BIRCHAL, Juliana. Entrevista com Dominique Jambert e Vincent Mangado. In: VIANA, Fausto; ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa; BIRCHAL, Juliana (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume XI: edição especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2024a. p. 38-53.

BIRCHAL, Juliana de Lima. **Da máscara à masquiagem**: o mascaramento no Théâtre du Soleil, seguido de estudo de caso do espetáculo *A Era de Ouro* (1975). 2024. 247 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024b.

CHOLLET, Jean. Construire pour le temps d'un regard (2): Entretien avec Ariane Mnouchkine. **Théâtre du Soleil**, Paris, 3 dez. 2008. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/construire-pour-le-temps-d-un-regard-2-4080>. Acesso em: 26 ago. 2024.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face**: a máscara e a (trans)formação do atuante: ligeiros olhares sobre práticas em escolas universitárias e dois grupos de teatro. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2021. *E-book*.

DUSIGNE, Jean-François. **Les passeurs d'expérience**. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2013.

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

FERRUCIO Soleri. **ARTA Base Documentaire**. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://base.artacartoucherie.com/artistes/soleri#:~:text=C%C3%A9%20acteur%20et%20metteur%20en,Ferruccio%20Soleri%20une%20r%C3%A9putation%20mondiale>. Acesso em: 2 abr. 2023.

FRANCK, Martine. **Philippe Caubère (Abdallah)**. [1975?]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/15>. Acesso em: 2 nov. 2023.

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

FREIXE, Guy. **La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine** : une lignée du jeu de l'acteur. Lavérune: L'Entretiens, 2014.

LAROUSSE. **Richard Lindner**. Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Richard_Lindner/153026. Acesso em: 9 nov. 2023.

MNOUCHKINE, Ariane. **L'Âge d'or** : Ariane Mnouchkine, Alfred Simon et Bernard Dort | France Culture | 06/04/1975. [Entrevista cedida a] Guy Dumur. Canal do Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://soundcloud.com/theatredusoleil/mises-en-scene-lage-dor-1ere-diffusion-06041975>. Acesso em: 1 ago. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine**. Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil** : les cinquante premières années. Paris: Actes Sud: Théâtre du Soleil, 2014.

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

PIIZI, Paolla; ALBERTI, Carmelo (org.). **A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Trad. Maria Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

THÉÂTRE DU SOLEIL. **L'Âge d'or, première ébauche**. Paris: Éditions Théâtrales, 2017. *E-book*.

TOURNAFOND, Françoise. Croquis du costume de Lou la Grosse. [1975?]. 1 croqui, p&b. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/en-tournee/188-2344#>. Acesso em: 5 nov. 2023.

VIANA, Fausto; ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa; BIRCHAL, Juliana (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume XI: edição especial Peter Brook e Ariane Mnouchkine. São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2024.

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



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Já no início da entrevista *De l'apprentissage à l'apprentissage*, Georges Banu (2001) cita a expressão *se mettre à l'école* [se colocar na escola], bastante utilizada por Ariane Mnouchkine em entrevistas, textos e no cotidiano da trupe.
- 2 Desde o primeiro espetáculo, *Gengis Khan* de 1961, a trupe tentou colocar as máscaras em cena. Segundo Picon-Vallin (2017), o ator Gérard Hardy teria fabricado máscaras de papelão e tecido para os personagens Roi d'Or e Tangout com a ajuda de Monique Godard, que estudou com Jacques Lecoq.
- 3 No original: "[...] le plus appris, presque plus que dans tous les autres spectacles".
- 4 No original: "[...] théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons".
- 5 O texto-programa contém uma lista de eventos que ocorreram entre 1973 e 1974 que inspiraram o espetáculo ao longo do processo criativo. A lista inclui casos de violência policial, assassinato de imigrantes de origem africana, greve de operários antirracistas, casos de aborto clandestino, denúncia de condições de trabalho precarizantes, casos de suicídio dentro de delegacias policiais, práticas de corrupção e abuso de poder, dentre outros eventos que ocorreram na França, Portugal, Itália e Colômbia.
- 6 No original: "L'affaire Thévenin". Trata-se do caso do operário soldador Jean-Pierre Thévenin de 24 anos que foi encontrado morto num comissariado de polícia de Chambéry (localizado na Savoie) em 15 de dezembro de 1968. De acordo com a versão oficial, o operário teria se suicidado, mas o processo terminou por improcedência. O episódio teve ampla repercussão no território nacional e se tornou símbolo da violência policial no país.
- 7 De acordo com o texto-programa, em 5 de setembro de 1973, são reportados os primeiros casos de cólera na cidade de Nápoles, na Itália. A epidemia se estabelece de fato em 28 de setembro de 1973, quando contava com 2.344 pessoas hospitalizadas.
- 8 No original: "[...] pour devenir encore plus vraie au théâtre".
- 9 Como bem explica Amalfi (2015), a *visão* não é uma ideia, termo que remete a algo intelectual e/ou abstrato, mas uma imagem concreta e que alimenta a imaginação. Além das *visões* que alimentam cada improvisação, há também a primeira *visão* vislumbrada por Ariane Mnouchkine. Esta deve ser forte o suficiente para dar origem ao espetáculo que está por vir. Desde a entrada de Jean-Jacques Lemètre (em *Mefisto*) e Hélène Cixous (em *A história terrível mas inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*), a *visão* é primeiramente exposta a eles antes de ser compartilhada com o restante da trupe. De acordo com Lemètre, "se não me faz sonhar" (*apud* Amalfi, 2015, p. 96), ela será barrada antes mesmo de chegar à trupe.
- 10 No original: "[...] dans une époque future, des hommes sont exilés dans une forêt, ils ont entendu raconter l'histoire du choléra et des désordres qu'il a provoqué à Naples en 1973. Ils décident d'utiliser le moyen de la *commedia dell'arte* pour, eux-mêmes, raconter cette histoire, car il est important de la transmettre : c'est une histoire type, un conte !"
- 11 Em entrevistas daquele período, Ariane Mnouchkine falava em distanciamento poético ao invés de transposição. Embora o distanciamento se opusesse à ilusão teatral do realismo, este não se relaciona aos procedimentos de distanciamento ou efeito de distanciamento brechtiano (em alemão, *Verfremdungseffekt*). Na realidade, o distanciamento de Mnouchkine refere-se aos procedimentos próprios da teatralidade que operam a transmutação para a linguagem cênica.
- 12 De acordo com o pesquisador, esta concepção não seria influenciada pela experiência de Ariane Mnouchkine pela Ásia – que, apesar de seus esforços, não conseguiu conhecer a China –, mas sim pelo romance *Un barbare en Asie* [*Um bárbaro na Ásia*] de Henri Michaux (1899-1984), no qual há uma passagem que descreve uma encenação teatral chinesa.
- 13 No original: "*Arlecchino Servitori di Due Padroni*". A montagem do Piccolo Teatro de Milão foi realizada em 1947 a partir do texto de Carlo Goldoni, com direção de Giorgio Strehler. O espetáculo fez inúmeras apresentações ao longo dos anos e se tornou uma importante referência para o trabalho com máscaras de *commedia dell'arte*. Num primeiro momento, os atores usavam máscaras de papelão e gaze sobrepostos em camadas confeccionadas por eles mesmos. Devido aos problemas e incômodos destas primeiras máscaras, Marcello Moretti (intérprete de Arlequim) se recusava a usá-las e pintava o seu rosto todo de preto. Então, em meados de 1950, Amleto Sartori é convidado para confeccionar as máscaras de couro, redescobrimo uma técnica perdida dos mestres mascareiros dos séculos XVI, XVII e XVIII (Strehler *apud* Piizi; Alberti, 2013).
- 14 No original: *Comédie Nouvelle*. De acordo com Bablet e Bablet (1979) e Freixe (2014), desde 1915, ainda no Vieux-Colombier, Jacques Copeau trabalha sobre a Nova Comédia improvisada, que seria um novo gênero

NOTAS

teatral fundado na criação coletiva e no novo ator capaz de reinventar personagens-tipo modernos mascarados à maneira da *commedia dell'arte* para tratar de temas da atualidade. Alguns dos personagens encontrados seriam o burguês, o comerciante de vinhos e a sufragette. No entanto, o encenador renunciaria ao projeto sem conseguir concretizá-lo.

15 No original: “[...] où le théâtre était théâtral”.

16 Sadorno Waluyo Kusumo foi ator e encenador, um dos primeiros a propor uma modernização do teatro balinês e a desenvolver relações com o Ocidente. Na época, a sua companhia se apresentou no Théâtre de la Gaîté Lyrique a convite do Théâtre de Chaillot com *La Sorcière de Dirah* [A Feiticeira de Dirah], espetáculo concebido a partir de diversas lendas indonésias que misturava máscaras, marionetes, palhaçaria, crianças e música. A companhia havia sido descoberta por Christian Dupavillon em 1972, que a levou no ano seguinte a se apresentar no Festival de Nancy. Com o grande sucesso, o grupo foi novamente convidado em 1974.

17 Nyoman Pugra foi um grande ator-dançarino e mestre do *topeng* balinês. De acordo com Freixe (2010), Pugra era considerado um mito ainda em vida, tamanha a sua habilidade. Não foi encontrada a data precisa de nascimento e falecimento, mas sabe-se que o artista faleceu há pelo menos 30 anos.

18 Ferruccio Soleri (1929-) é ator e encenador italiano. Participou do Piccolo Teatro de Milão substituindo Marcelo Moretti no papel de Arlequim em *Arlequim Servidor de Dois Amos* com direção de Giorgio Strehler. De acordo com Jean-François Dusigne (2013), o ator foi convidado para ensinar os atores da trupe, mas devido à falta de disponibilidade, o seu substituto é enviado em seu lugar (o nome não é citado pelo autor).

19 No original: “un Arlequin qui me fait croire qu’il sait le faire”.

20 De acordo com o texto do ator Jean-Claude Bourbault, o Théâtre du Soleil passa também por comunas próximas a Lussan, como Salindres, Saint-Jean-de-Maruéjols e Tavel. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2014) também destaca a cidade de Alès.

21 Refere-se àqueles que se alistaram no serviço militar.

22 “O *canevas* é o resumo (o roteiro) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. Os comediantes usam os roteiros (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*. Chegaram até nós coletâneas deles, que devem ser lidos não como textos literários, mas como partitura constituída de pontos de referência para os atores improvisadores” (Pavis, 2007, p. 38).

23 “Termo da *Commedia dell'arte*. Elemento mímico ou *improvisado* pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os *lazzi* tornam-se rapidamente *morceaux de bravoure* [peças de bravura] que o público espera do comediante. Os melhores ou mais eficientes são muitas vezes fixados nos *canevas* ou nos textos (jogos de palavra, alusões políticas ou sexuais). [...] Na interpretação contemporânea, frequentemente muito teatralizada e paródica, os *lazzi* desempenham um papel essencial de suporte visual (encenações de Strehler dos clássicos italianos, formas e técnicas populares etc.)” (Pavis, 2007, p. 226).

24 No original: “Prince de Naples”.

25 De acordo com o texto-programa do espetáculo, a peste bubônica chegou à Marselha em 25 de maio de 1720 a bordo do navio Grand Saint-Antoine [Grande Santo-Antônio]. Em apenas dois anos, 100 mil pessoas morreram em decorrência da peste, sendo 50 mil só em Marselha, ou seja, metade da população da cidade.

26 No original: Monsieur La Ficelle. O nome pode ser traduzido para o português como O Fio ou O Barbante. De acordo com Kirkland (*apud* Williams, 1999), o personagem foi diretamente emprestado do teatro chinês.

27 No original: Lou, la Grosse.

28 De acordo com Picon-Vallin (2014), o Piccolo Teatro já havia recebido a trupe com *Os palhaços e 1789*.

29 Durante os ensaios, o primeiro subtítulo cogitado foi “La comédie de ce temps” [A comédia de nosso tempo] numa clara referência a Jacques Copeau. O subtítulo foi descartado por ser muito pretensioso (Kirkland *apud* Williams, 1999).

30 O *topeng* é uma das diversas tradições mascaradas da Indonésia, mais especificamente da Ilha de Bali, e designa um tipo de teatro dançado e musicado. A tradição está ligada a cultos em que os atores-dançarinos representam deuses e divindades. De acordo com o pesquisador Jean-François Dusigne, “alternando dança sagrada e jogo profano, o *topeng* passa do refinamento o mais sutil para as caricaturas da vida cotidiana transportadas ao absurdo” (Dusigne, 2013, p. 50, tradução nossa). É assim que o autor sintetiza uma arte extremamente rica que reúne máscaras inteiras e meias-máscaras, personagens do povo, anciãos e divindades.

NOTAS

- 31 Philippe Caubère (1950-) é ator e encenador. Integrou o Théâtre du Soleil de 1970 a 1977, atuando nos espetáculos *1789*, *1793*, *A Era de Ouro* e *Dom Juan* (espetáculo dirigido por ele mesmo), além do filme *Molière*. Após a sua saída, Caubère cria uma série de solos recontando a sua trajetória no Théâtre du Soleil. Atualmente, Caubère tem uma carreira solo no teatro e no cinema.
- 32 No original: “[...] pauvre, intelligent, ignorant, violent, sensuel”.
- 33 Uma *evidência cênica* no Théâtre du Soleil é a constatação de que determinado elemento (traje, adereço, objeto, personagem, estado, ação etc.) deve ser mantido em cena como tal. Essa descoberta se dá sempre por meio da experimentação prática.
- 34 Théâtre du Soleil, 2017, posição 271-272, tradução nossa. No original: “[...] l’image qu’il nous suggéraient, des souvenirs inconscients qu’ils déclenchaient en nous par l’intermédiaire de leurs masques représentatifs”.
- 35 Philippe Hottier integrou o Théâtre du Soleil, atuando nos espetáculos *1789*, *1793* e *A Era de Ouro*. Após se ausentar por três anos, Hottier voltou à trupe para participar do ciclo de Shakespeare, sendo *Henrique IV* o seu último espetáculo com o grupo.
- 36 No original: En arrière parce qu’elle cherchera à retrouver du personnage, l’essentiel ; elle m’incitera à en abandonner ce qu’elle appelle les « parasites » : gestes gratuits, rythmes imprécis, folklore, psychologie. [...] Mais Ariane travaillera aussi en avant ; elle ne cessera de me « parler » de ce personnage, de ce qu’elle entrevoit déjà de lui, ses fonctions possibles dans la société, son rattachement à telle ou telle famille de la *commedia*, ses rapports possibles avec les autres personnages, le nom qu’il pourrait porter.
- 37 Em diversas entrevistas, Ariane Mnouchkine usa o termo “leis essenciais”, “leis fundamentais” ou “leis universais” para definir uma série de princípios fundamentais ao jogo do ator que seriam universais. Essas leis, no entanto, são extremamente fugazes e voláteis, em constante (re)descoberta.
- 38 Termo bastante usado no Soleil que conecta o trabalho da máscara com o trabalho musical. Ariane Mnouchkine diz que “entre os primeiros pedidos que eu faço os atores, há aquele de encontrar uma pequena música interior que corresponda à máscara em seus vários estados” (*apud* Amalfi, 2015, p. 82).
- 39 No original: “Recherche des personnages et recherche des costumes sont indissociables”.
- 40 Théâtre du Soleil, 2017, posição 570-571, tradução nossa. No original: “[...] les masques, les costumes et le jeu doivent constituer les éléments inséparables et également forts d’un *dessin*”.
- 41 No original: “Autour de ce masque rond, je ne pouvais que construire un corps rond”.
- 42 Théâtre du Soleil, 2017, posição 533, tradução nossa. No original: “elle n’ira jamais directement au but [...]”.
- 43 Théâtre du Soleil, 2017, posição 620-622, tradução nossa. No original: “Nous avons délibérément opté pour les couleurs franches : les gris foncés, les blancs, les noirs pour les puissants, les couleurs éclatantes, par contraste, étant réservées aux travailleurs sur le chantier (bleus de travail très bleus, éventuellement cirés fluorescents, casques de couleur)”.
- 44 No original: “Imagine quelle vision de nos costumes auraient des gens voulant faire un spectacle sur notre période dans cent ou deux cents ans”.
- 45 Richard Lindner (1901-1978) foi um pintor alemão radicado nos Estados Unidos. A sua obra se destaca pelo estilo figurativo caricato representando a sociedade contemporânea (e em especial a mulher) com cores vivas e estilização rigorosa.
- 46 No original: “[...] jouer le masque mais sans le masque”.
- 47 Françoise Jamet (1935-2009) foi uma das fundadoras do Théâtre du Soleil. O último espetáculo do qual fez parte foi *A Era de Ouro* e, em seguida, o filme *Molière*. Depois do Soleil, ela continuaria atuando no teatro e no cinema.
- 48 Clémence Massart (1943-) integrou o Théâtre du Soleil em *1789*. Ficando de fora de *1793* devido a dificuldades com o processo criativo, Massart voltaria em *A Era de Ouro*, atuando também no filme *Molière* e no espetáculo *Dom Juan* de Philippe Caubère, com quem continuou a trabalhar em parceria.
- 49 No original: “[...] quand je regarde ceux qui sont là maintenant et qui ne savent rien, quand je les regarde découvrir des choses, ça me stimule. Ça me rafraîchit moi aussi, ça me permet de redécouvrir des choses. Ce n’est pas que j’ai l’impression que je leur fais découvrir des merveilles : ce sont les masques qui font ce travail”.